

MICHAŁ TOMASZ GRONOWSKI OSB

**MATKA BOŻA ŚNIEŻNA (SANCTA MARIA MAIOR/SALUS  
POPULI ROMANI) W POLSCE.  
PROLEGOMENA DO BADAŃ NAD ROZWOJEM KULTU  
I WIZERUNKÓW\***

WPROWADZENIE: LEGENDA, HISTORIA, POLITYKA

Popularna, średniowieczna legenda opowiada, że za czasów papieża Liberiusza (352-366) żyło w Rzymie bezdzietne małżeństwo. Jako patrycjusze byli bardzo bogaci, a nie mając potomstwa, złożyli ślub, że przekażą w dziedzictwo Matce Bożej cały swój majątek, modląc się jednocześnie o wskazanie przez Nią sposobu wywiązania się ze złożonego przyrzeczenia. Ich prośba została wysłuchana. W nocy z 4 na 5 sierpnia 352 r. małżonkowie we śnie otrzymali polecenie wybudowania świątyni w miejscu pokrytym rano śniegiem. Rzeczywiście, mimo panujących zwykle w Rzymie w tym czasie upałów, śnieg pokrył część wzgórza eskwilińskiego. Okazało się, że papież Liberiusz miał sen o podobnej treści. Po udaniu się na miejsce niezwykłego zjawiska, papież postanowił wybudować w tym miejscu bazylikę ku czci Matki Bożej.

Niezależnie od wspomnianej legendy pierwszą bazylikę zbudowano na Eskwilinie staraniem papieża Sykstusa III, jeszcze przed połową V w. Jej pierwotne wezwanie brzmiało *Sanctae Mariae*, choć już od VI-VII w. funkcjonowało też określenie: *ad Praeseptem*, od przechowywanych w bazylice relikwii betlejemskiego żłóbka; między VII a VIII w. pojawił się jeszcze inny tytuł: *Sancta Maria Maior* (dziś Santa Maria Maggiore), co z jednej strony miało podkreślać prestiż bazyliki względem innych maryjnych kościołów rzymskich, ale też wynikało z rozwoju liturgii stacyjnej, która przyznawała eskwilińskiej świątyni uprzywilejowaną pozycję, tuż po nieodległej katedrze na Lateranie. Natomiast od XIII w., wraz z rozwojem przywołanej wyżej legendy o śniegu, upowszechniło się nowe,

---

\* Za inspirujące dyskusje, pomoc i uwagi chciałbym serdecznie podziękować prof. G. Jurkowlaniec, dr. M. Kurzejowi, dr. J. Żmudzińskiemu oraz mgr J. Hiżyckiej.

nawiązujące do tej tradycji, wezwanie: *Sancta Maria ad Nives* – Matki Bożej Śnieżnej<sup>1</sup>.

W bazylice na Eskwilinie znajduje się, obok relikwii żłobka, również inny cenny przedmiot kultu: obraz Madonny – uchodzący za portret namalowany przez św. Łukasza<sup>2</sup>. Historia tego wizerunku sięga zapewne przełomu starożytności i średniowiecza, choć początki kryją się we mgle. Datacja obrazu jest od lat przedmiotem naukowej dyskusji. Uważano, że dzisiejszy wizerunek jest „montażem” różnych wcześniejszych warstw – jak zauważył H. Belting – pochodzących z VII–XIII stulecia. Jednak szczegółowe badania konserwatorskie przeprowadzone w laboratorium Muzeów Watykańskich jesienią 2017 r. pozwoliły na uściślenie chronologii deski, na której namalowano obraz do okresu między końcem IX, a początkiem XI wieku. Tak zawężona datacja wyklucza hipotezy o powstaniu obecnego obrazu przed końcem IX w., lecz jednocześnie nie rozstrzyga o chronologii możliwych późniejszych warstw malarskich (X–XIII w.). Oczekując na kompleksowe opracowanie wyników badań, można obecnie stwierdzić, że otwiera się pole do nowych, interesujących dociekań odnośnie do kontekstu powstania wizerunku. Jeśli istotnie wizerunek wykonano w X w., zwłaszcza w w jego drugiej połowie, to widoczne odwołanie się do starożytnych, senatorskich gestów czy atrybutów (o czym będzie jeszcze mowa dalej), można by wiązać zarówno z odrodzeniem się autorytetu papieżstwa, jak też z ottońską ideą *renovatio imperii*<sup>3</sup>. Niemniej zarówno ten wizerunek, jak i kilka innych, zaliczyć można, za wspomnianym badaczem, do grupy „obrazów świątynnych”, obecnych w bardzo starych kościołach związanych z kultem maryjnym w Rzymie (np. obrazy z Panteonu, Santa Maria Antiqua, Trastevere czy tzw. Madonna z San

<sup>1</sup> V. Saxer, *Sainte-Marie-Majeure. Une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église (V<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Rome 2001 (Collection de l'École Française de Rome, 283), s. 24-54, 64-67 (gdzie cytaty ze źródeł dokumentujących kolejne wezwania), 124-126 i n. o znaczeniu tytułu „Maior”: z uwagi na fakt, że papieże celebrowali Msze św. najważniejszych uroczystości właśnie w bazylice na Eskwilinie, autor wprowadza nawet pojęcie „konkatedra”, dla podkreślenia prestiżu tej świątyni; tak np., po odprawieniu nocnej Wigilii Paschalnej oraz udzieleniu chrztu w katedrze św. Jana na Lateranie, papież celebrował Mszę św. w dzień Zmartwychwstania w bazylice Matki Bożej); odnośnie do legendy o śniegu, s. 366-377.

<sup>2</sup> Szerzej o obrazach przypisywanych św. Łukaszi zob. M. Bacci, *Il pennello dell' Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.

<sup>3</sup> B. Jatta, *Restaurata la Salus populi Romani. L'icona venerata a Santa Maria Maggiore è legata all'identità stessa della città*, „L'Osservatore Romano” 25.01.2018, s. 4.

Sisto)<sup>4</sup>. Wizerunek z Santa Maria Maggiore od wczesnego średniowiecza otaczano kultem i w krytycznych momentach noszono w błagalnych procesjach. Obraz przechowywano w marmurowym, zazwyczaj zamkniętym tabernakulum, a od początku 1613 r. eksponowano w ołtarzu specjalnie zbudowanej, osobnej kaplicy, którą od imienia papieża Pawła V zwano *Cappella Paolina*<sup>5</sup>. Od XIX w. przyjęło się powszechne określenie: *Salus Populi Romani* („Wybawienie ludu rzymskiego”). Średniowieczna rzymska topografia maryjna, jak również bogata liturgia związana z systemem kościołów stacyjnych oraz procesjami i rolą, jaką odgrywał w nich wizerunek *Mariae Maioris*, doczekała się już obszernej literatury<sup>6</sup>. Istotny przełom w dziejach kultu tego obrazu dokonał się w 2. połowie XVI w. i sprawił, że stał się on znany na całym świecie<sup>7</sup>.

7 października 1571 r. na wodach zatoki koło Lepanto (obecnie Nafpaktos) flota Imperium Osmańskiego została pokonana przez siły Ligi Świętej<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> V. Saxer, *Sainte-Marie-Majeure*, s. 94-95; H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przekł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 82-83; 76-78; 133-145.

<sup>5</sup> N. Struck, *Römische Bauprojekte im Bild: Studien zur medialen Vermittlung der Bautätigkeit Papst Pauls V. Borghese (1605-1621)*, München 2017, s. 53-72; S.F. Ostrow, *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge – New York 1996, s. 118-183; G. Wolf, *Regina coeli, facies lunae, 'et in terra pax': Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore*, „Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana” 27/28 (1991/1992), s. 283-336; odnośnie do cyborium: tenże, *Salus populi Romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, s. 223-227.

<sup>6</sup> Liturgię stacyjną oraz topografię maryjną Rzymu omówili V. Saxer, *Sainte-Marie-Majeure*, s. 109-174, 291-334 i H. Belting, *Obraz i kult*, s. 78-87, 356-362 oraz 567-571 gdzie przytoczono fragmenty opisów ze źródeł, jak również G. Wolf, *Salus populi Romani*, s. 31n.; tenże, *Per uno studio delle immagini devozionali e del culto delle immagini a Roma tra Medio Evo e Rinascimento*, „Archivio della Società Romana di storia patria” 132 (2009), s. 109-133; tenże, *Icons and sites: cult images of the Virgin in mediaeval Rome*, [w:] *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, red. M. Vassilaki, Aldershot 2004, s. 23-49; K. Noreen, *Serving Christ: The Assumption procession in sixteenth-century Rome*, [w:] *Remembering the Middle Ages in early modern Italy*, red. L. Pericolo, J.N. Richardson, Turnhout 2015, s. 231-245; T.F.X. Noble, *Topography, celebration, and power: the making of a papal Rome in the eighth and ninth centuries*, [w:] *Topographies of Power in the Early Middle Ages*, red. M. de Jong, F. Theuws, C. van Rhijn, Leiden 2001, s. 83-91; zob. też, J. Mieczkowski, *Jednoczący charakter liturgii stacyjnej w Rzymie*, Kraków 2015 (Modlitwa Kościoła. Monografie, 1), gdzie podana starsza literatura.

<sup>7</sup> G. Wolf, *Salus populi Romani*, s. 248-249.

<sup>8</sup> F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, t. 2, przekł. M. Król i M. Kwiecieńska, Gdańsk 1977, s. 471-473.

Papież, św. Pius V, wywodzący się z zakonu dominikanów, któremu bliska była tradycja modlitwy różańcowej propagowanej przez ten zakon<sup>9</sup>, miał nakazać, aby wszystkie Bractwa Różańcowe odbywały procesje błagalne w intencji zwycięstwa. Procesja taka miała się odbyć również w Rzymie, gdzie odmawiając różaniec, niesiono ulicami miasta obraz Madonny z bazyliki Santa Maria Maggiore. Papież przypisał zatem odniesioną wiktoryę orędownictwu Matki Bożej i skuteczności różańca, a kilka miesięcy później (17 marca 1572) postanowił, aby w rocznicę tego wydarzenia obchodzone wspomnienie Matki Bożej Zwycięskiej. Jego następcą, Grzegorz XIII, w 1573 roku zmienił nazwę tego święta na Matki Bożej Różańcowej i polecił obchodzić ją corocznie w pierwszą niedzielę października<sup>10</sup>. Za triumf nad Turkami dziękowano Marii, ale – rzecz znamieną – stosunkowo szybko utożsamiono to zwycięstwo z Marią otaczaną czcią w konkretnym wizerunku z Santa Maria Maggiore i zaczęto łączyć właśnie z tytułem Matki Bożej Różańcowej<sup>11</sup>.

Pół wieku po Lepanto, również w początkach października, na przedpolach Chocimia, ważyły się losy innej bitwy, między wojskami tureckimi

---

<sup>9</sup> Zob. N. Lemaitre, *Saint Pie V*, Paris 1994; B. Kochaniewicz, *Średniowieczni dominikanie o Matce Bożej. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2008; tenże, *Nowe spojrzenie na początki modlitwy różańcowej*, „*Salvatoris Mater*” 5/4 (2003), s. 299-322.

<sup>10</sup> Dokumenty papieskie w: *Bullarium magnum romanum*, t. 2, wyd. L. Cherubini, Luxemburgi 1742, s. 351, nr 142 oraz s. 372-373, nr 11 (tamże: „*quas per intercessionem Beatissimae Virginis ad dictam victoriam consequendam multum profuisse pie credendum est [...] festum solemne sub nuncupatione Rosarii, prima Dominica mensis Octobris singulis annis celebrandum institueremus*”). Dodać można, że bitwa pod Lepanto i odniesione w niej zwycięstwo koalicji chrześcijańskiej, stały się tematem poruszonym w ikonografii, zob. R. Knapieński, *Potrydencka ikonografia maryjna w sztuce europejskiej i polskiej*, „*Studia Claromontana*” 23 (2005), s. 29-54, tu: 48-49.

<sup>11</sup> G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej w epoce nowożytnej*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Prejs, Warszawa 2005, s. 227-228; K.M. Żukiewicz, *Cudowny obraz Matki Boskiej Różańcowej w kościele krakowskich OO. Dominikanów*, Kraków 1921, s. 25-26. Kontekst rozwoju modlitwy różańcowej w ikonografii: R. Knapieński, *Różaniec w ikonografii*, [w:] *Różaniec – skarb, który trzeba odkryć*, red. J. Królikowski, Kraków 2004, s. 145-183; K. Zalewska, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1999 oraz K.S. Moisan, *Matka Boska Różańcowa*, [w:] K.S. Moisan, B. Szafranec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987 (Ikonografia nowożytnej sztuki sakralnej w Polsce, red. J.S. Pasierb, t. 2: Nowy Testament), s. 44-94, zestawiony przez nią materiał dobrze ukazuje różnorodność typów ikonograficznych przedstawień Madonny, które określano tytułem Różańcowej, na temat przedstawień Marii Śnieżnej, jako Różańcowej, zob. tamże, s. 85-90.

a koalicją polsko-litewską. Zawarty ostatecznie traktat pokojowy odczytano jednak jako zwycięstwo armii chrześcijańskiej i oficjalnie przypisano wstawiennictwu Matki Bożej Różańcowej, a także św. Stanisława Kostki. Święto maryjne ustanowione na pamiątkę chocimskiej wiktorii przez Grzegorza XV i potwierdzone przez Urbana VIII obchodzono 10 października, a niedługo później (1628) otrzymało ono własne oficjum brewiarzowe – *Officium in gratiarum actione pro victoria Chocimiensi* – odmawiane w całej Europie<sup>12</sup>.

## 1. STAN BADAŃ

Powyższe syntetyczne uwagi są tłem dla badawczego problemu, jakim jest analiza fenomenu dynamicznego rozprzestrzeniania się kopii rzymskiego obrazu Matki Bożej z Santa Maria Maggiore i związanego z tym rozwoju Jej kultu. Temat podejmowano już w polskiej literaturze. Pomińjąc wydania albumowe czy popularne (lub popularno-naukowe) opracowania związane z maryjnymi sanktuariami lub ikonografią, jak też monografie poszczególnych sanktuariów i kościołów<sup>13</sup> (zawierają niekiedy informacje błędne, nieprecyzyjne lub mieszają dane historyczne z legendami lub pobożną hagiografią), wskazać trzeba zwłaszcza na cztery, ważne dla całościowego ujęcia tematu, studia.

<sup>12</sup> J.A. Chrościński, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983, s. 77-78. K.M. Żukiewicz, *Cudowny obraz Matki Boskiej Różańcowej*, s. 113-122, tam cytaty z papieskich dokumentów.

<sup>13</sup> Niestety tylko nieliczne kościoły z obrazami doczekały się fachowych opracowań, np.: I. Rolska-Boruch, *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w metalowej sukience z kościoła parafialnego w Kijanach*, KUL mgr, 1982, mps.; W. Sołdrski, *Kościół i cudowny obraz Najświętszej Panny w Zielonicach*, Cieszyn 1920; W. Zaleski, *Sanktuaria polskie*, Warszawa 1988; B.J. Wanat, *Matka Boska Szkaplerzna w Czernej*, Kraków 1988; tenże, *Sanktuarium Matki Bożej Szkaplerznej w Berdyczowie*, Kraków 1998; M. Kornecki, *Matka Boska Manjjonarska. Uwagi o krośnieńskim obrazie z serii wizerunków Matki Boskiej Śnieżnej w Polsce*, [w:] *Kościół farny w Krośnie, pomnik kultury artystycznej miasta. Materiały z sesji naukowej Krosno, listopad 1996*, red. P. Łopatkiewicz, Krosno 1997, s. 129-139; *Matka Boża Głogowska. Dzieje – kult – przesłanie*, red. E. Gigilewicz, S. Zych, Lublin 2011; I. Platowska-Sapetowa, *Obraz Matki Bożej Śnieżnej Królowej Rodzin z Kolegiaty w Jarosławiu*, Jarosław-Lańcut 2012; J. Nowiński, *400 lat obecności cudownego obrazu Matki Bożej Pocieszenia (Matki Bożej Czerwińskiej) na Jasnej Górze w Czerwińsku*, „Seminare” 33 (2013), s. 319-338; Sł. Filipek, *Obraz Matki Bożej Śnieżnej w Tokarni. Studium nad ikonografią Salus Populi Romani*, Kraków 2017.

Pierwszym jest obszerny artykuł Mariana Korneckiego<sup>14</sup>. Autor przedstawił kwestionariusz istotnych aspektów badawczych, takich jak: przesłanki rozpowszechnienia: czas i miejsce, tradycje kultu Maryjnego w Polsce w powiązaniu z otoczonymi czią wizerunkami N.M. Panny; mechanizm rozpowszechnienia: pojawienie się rzymskich kopii wizerunku Marii Śnieżnej w Polsce: dzieło sztuki, czy sacrum?; typ, styl, technika, warianty, odchodzenie od pierwowzoru, problem geografii rozprzestrzenienia się typu ikonograficznego, i na koniec próba podsumowania: „kariera” wizerunku w świetle panoramy kulturowej sarmatyzmu i trwałość we współczesnym przeżyciu religijnym i artystycznym<sup>15</sup>. Jednocześnie wskazał, że temat przekracza daleko problematykę historii sztuki, będąc głęboko zakorzeniony w problemach historycznych, społecznych, obyczajowych, zwłaszcza religijnych, rysując się jako zjawisko kulturowe „między Wschodem a Zachodem”<sup>16</sup>. Zasługą Korneckiego była przede wszystkim pierwsza, całościowa próba, na podstawie znanego mu wówczas materiału, spojrzenia na fenomen kultu Śnieżnej, wskazania na główne kierunki jego rozwoju oraz powstające niemal masowo modyfikacje. Niektóre z postawionych przez niego pytań, w tym interpretacje, szczególnie owa sarmatyzacja, wymagają jednak rewizji, zwłaszcza w świetle zebranego w toku obecnej kwerendy o wiele szerszego materiału.

Kolejnym studium była publikacja ks. Ryszarda Knapińskiego<sup>17</sup>, który uzupełnił w szczegółach wiele ze spostrzeżeń Korneckiego, a przede wszystkim, doprecyzował systematyzację typów przedstawień Śnieżnej. Natomiast Grażyna Jurkowlaniec<sup>18</sup> wniosła nową refleksję teoretyczną odnośnie do relacji między oryginałem a kopią, co jest istotne dla krytycznego spojrzenia na dynamiczny rozwój kultu Matki Bożej Śnieżnej i hipotetyczne jego fazy oraz powstające adaptacje<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie typu ikonograficznego obrazu Matki Boskiej Śnieżnej od XVI do XVIII wieku*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, T. VI: *Między Wschodem a Zachodem*. Cz. III: *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin, 1992, s. 365-398.

<sup>15</sup> Tamże, s. 367.

<sup>16</sup> Tamże, s. 366.

<sup>17</sup> R. Knapiński, *Salus Populi Romani – od rzymskiego prototypu do kopii w Stoczku Warmińskim*, [w:] *Pacem in terris. Dar Boga powierzony ludziom*, red. J. Kumala, Licheń 2003, s. 81-100, zwł. s. 99.

<sup>18</sup> G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej*, s. 222-240, zwł. s. 226-227, 234-236.

<sup>19</sup> Zob. też inne prace tej autorki: *Paradoksy obecności. Obrazy kultowe w Rzymie w późnym średniowieczu i w czasach nowych*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, red. M. Poprzęcka,

Ostatnią próbą całościowego ujęcia tematu jest książka dwóch krakowskich jezuitów: o. Ludwika Grzebienia oraz o. Andrzeja P. Biesia<sup>20</sup>, przedstawiająca zasadniczo początkową fazę rozwoju kultu oraz roli środowiska jezuickiego w jego promocji. Niewątpliwą zaletą publikacji jest ustalenie na podstawie danych archiwalnych nieznanych dotąd faktów związanych z historią poszczególnych obrazów Marii Śnieżnej w świątyniach jezuickich, czy sprostowanie powtarzanych we wcześniejszych pracach błędnych twierdzeń<sup>21</sup>, jak też zidentyfikowanie dwóch braci jezuitów działających jako malarze. Mankamentem jest jednak zbyt pośpieszne przypisywanie namalowania wielu wizerunków, różniących się niekiedy znacznie od siebie, konkretnym autorom przy jednoczesnym braku lub nieprecyzyjnym przekazie źródeł archiwalnych. W tym aspekcie do wyciąganych przez nich wniosków należy podchodzić bardzo ostrożnie.

Rzecz jasna powyższe wyliczenie koncentruje się na publikacjach wprost zajmujących się tematyką Matki Bożej Śnieżnej. Literatura poświęcona ogólnemu kultowi maryjnemu oraz jego ikonografii w Polsce jest bardzo obszerna<sup>22</sup>. Tu na zakończenie warto zwrócić uwagę zwłaszcza na mo-

---

Warszawa 2003, s. 21-38; taż, *Kult obrazów a kult świętych w nowożytnym Krakowie*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 22 (2004), s. 69-87; taż, *Średniowieczny obraz kultowy jako przedmiot badań nauk historycznych. Uwagi na marginesie Intelktualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst*, „Kultbild”: *Revision eines Begriffs*, red. Martin Büchsel, Rebecca Müller, Berlin 2010, Gebr. Mann Verlag, ss. 235, *Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst*, 10, „Kwartalnik Historyczny” R. CXIX/2 (2012), s. 323-340; taż, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2017 (Ars vetus et nova, 44).

<sup>20</sup> A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej (Salus Populi Romani) w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku. Legendy i fakty*, Kraków 2016.

<sup>21</sup> Zwłaszcza o przekazaniu „borgiaszowej” kopii z Jarosławia do Lwowa, zob. tamże, s. 81-88.

<sup>22</sup> Badania nad kultem maryjnym omawia szczegółowo G. Jurkowlaniec, *Between the First and the Third Rome: the Cult of Marian Images in the Polish-Lithuanian Commonwealth*, [w:] *L'icône dans la pensée et dans l'art*, red. K. Mitalaitė, A. Vasiliiu, Turnhout 2017 (Studies in Byzantine History and Civilization, 10), s. 382-416. Ze starszej literatury można wskazać: Cz. Deptuła, *Z zagadnień historii kultu maryjnego w Polsce*, „Ateneum Kapłańskie” 60/3, nr 308 (1960), s. 392-419; W. Smoleń, *Maryja Panna w naszych sztukach plastycznych*, [w:] *Gratia plena. Bogurodzica Matka Kościoła. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski, Poznań 1965, s. 487-501 i tenże, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce. Festa Ecclesiastica in arte Polonorum repraesentantur*, Lublin 1987; M. Michałowska, *Palladium polskie. Militarne aspekty ikonografii maryjnej XVII-XVIII wieku*, „Studia Claromontana” 5 (1984), s. 25-46; J. Gadomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis gratiosae*.



numentalne opracowanie krakowskiego zespołu dotyczące katalogu późnośredniowiecznych Hodegetrii<sup>23</sup>, które nie tylko, że wydobyło na światło dzienne wiele nieznanych wcześniej obrazów (większość z nich poddano zabiegom konserwatorskim usuwając późniejsze przemalowania), lecz także usystematyzowało wiele istotnych aspektów terminologicznych.

## 2. ZAŁOŻENIA BADAWCZE

Niniejszy tekst celowo zatytułowany, jako „Prolegomena do badań”, wiąże się z podjętym przeze mnie projektem próby oszacowania skali fenomenu – rozwoju kultu i rozprzestrzeniania się wizerunków Marii Śnieżnej – w granicach dawnej Rzeczypospolitej od 2. połowy XVI w. do czasów współczesnych. W toku dotychczasowej kwerendy zarejestrowałem już ponad 750 kopii wizerunku rzymskiej Madonny, a ich liczba systematycznie wzrasta. Jednocześnie z analizą gromadzonych danych oraz częściowo, wykorzystując propozycje wcześniejszej literatury, opracowuję kwestionariusz badawczy, który docelowo pozwoli na kompleksowe opracowanie katalogu wezwań i wizerunków Matki Bożej Śnieżnej. Poniżej chciałbym na podstawie zebranych dotąd danych przedstawić wstępną próbę zarysowania najistotniejszych zagadnień. Należą do nich: określenie typu

---

*Malopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium” 22 (1986), s. 29-47; M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.S. Pasierb, *Maryja Matką Chrystusa*, Warszawa 1987 (Ikonografia nowożytnej sztuki sakralnej w Polsce, red. J.S. Pasierb, t. 1: Nowy Testament); K.S. Moisan, B. Szafranec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987 (Ikonografia nowożytnej sztuki sakralnej w Polsce, red. J.S. Pasierb, t. 2: Nowy Testament); A. Karłowska-Kamzowa, *Uwagi o genezie wyobrażenia Marii Niepokalanie Poczętej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” XXXVI (1992), s. 179-190; R. Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 193-331; tenże, *Ikonografia maryjna w aspekcie trynitarnym*, „Salvatoris Mater” 2/3 (2000), s. 186-213; M.P. Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011 (Biblioteka Tradycji, 105); A. Kuzelski, Z. Kurzawa, *Kult loretański w sztuce Rzeczypospolitej (koniec XVI – początek XIX w.)*, Poznań 2012 (UAM Wydział Teologiczny, 155). Szerszy kontekst kreśli A.M. Migdal, *Regina coeli. Les images mariales et le culte des reliques. Entre Orient et Occident au Moyen Âge*, Turnhout 2017 (Hagiologia, 12).

<sup>23</sup> *Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego*, praca zbiorowa pod kierunkiem J. Gadomskiego, z udziałem M. Schuster-Gawłowskiej, M. Lempart-Gieratowskiej, H. Małkiewiczówny, M. Nowalińskiej, A. Sękowskiej, Kraków 2014; *Hodegetrie Krakowskie 1400-1450*, tom I oraz II 1450-1490, praca zbiorowa pod red. M. Schuster-Gawłowskiej i M. Lempart-Gieratowskiej, Kraków 2015 i 2017 (tom III w przygotowaniu); w tomach obszerna bibliografia.



ikonograficznego oraz kryterium zaliczenia lub nie do grupy objętej kwerendą, przyczyny rozpowszechniania się wizerunku, rozwój kultu i jego promotorzy, mechanizm oddziaływania, modyfikacje i dodatki, określenie źródeł oraz weryfikacji postawionej w literaturze tezie o istnieniu „specyficznej polskiej redakcji” wizerunków *Mariae Maioris*.

Można też dodać, że istotnym wyzwaniem badawczym jest trudność zarówno z dostępem do informacji o miejscach, w których znajdują się kopie Śnieżnej, jak też z bezpośrednim dotarciem do samych wizerunków. Podstawowe instrumenty wykorzystywane podczas kwerendy, czyli: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (wciąż nieukończony), kartoteki inwentaryzacyjne w zbiorach urzędów konserwatorskich oraz wyszukiwarki internetowe, często przynoszą informacje ogólne, np.: „obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem”. Często również podawane dane odwołują się nie do typu ikonograficznego, lecz tytułu związanego z kultem, np.: „obraz Matki Bożej Różańcowej/ Szkaplerznej/Pocieszenia” itd., a pod tytułem kultowym z reguły kryją się bardzo odmienne formy ikonograficzne<sup>24</sup>. Często zdarza się, że na terenie parafii zlokalizowane są kaplice albo kościoły filialne, w których znajdują się historyczne kopie Marii Śnieżnej niewzmiankowane w literaturze, bądź ikonografia ich nie jest szerzej dostępna, choćby w wyszukiwarkach internetowych. Wszystko to sprawia, że całościowe i pewne oszacowanie liczby wizerunków rzymskiej Madonny nie wydaje się możliwe. Zebrana dotąd liczba ponad 750 wizerunków wciąż się powiększa; hipotetycznie, jak się wydaje, może zamknąć się w granicach około 1000 obrazów.

### 3. TYP IKONOGRAFICZNY *MARIAE MAIORIS*

W literaturze spotkać się można z dość rozpowszechnionym i chętnie powtarzaniem stwierdzeniem, że wizerunek Madonny Śnieżnej należy do najbardziej popularnego w Polsce (i nie tylko) ikonograficznego typu,

<sup>24</sup> Co bardzo dobrze obrazują prace cytowane w przyp. 11 i 22. Zarejestrowałem też przypadki, gdzie w kościele otaczana kultem ikona nazywana jest, np. jako kopia Matki Bożej Berdyczowskiej (w typie Marii Śnieżnej), gdy w istocie jest to klasyczne odwzorowanie wizerunku jasnogórskiego (Hodegetrii). Trochę anegdotycznie podać można jeszcze przykład pewnego kościoła – sanktuarium pw. Matki Bożej Śnieżnej, gdzie kilka lat temu koronowano biskupimi koronami XIX-wieczną reprodukcję Matki Bożej Częstochowskiej, gdy tymczasem historyczny obraz Śnieżnej z XVII w. przechowywany jest w zamkniętej kaplicy cmentarnej. Bardzo często też sami opiekunowie danych kościołów nie posiadają wiedzy na temat typu ikonograficznego ich obrazów, kojarząc je tylko z tytułu kultowego.

jakim jest Hodegetria. Zdecydowana większość autorów nie podaje jednak kryteriów na podstawie których dokonała takiego przyporządkowania<sup>25</sup>. Wydaje się, że wynika to z mechanicznego i dość bezrefleksyjnego powtarzania będących w obiegu wcześniejszych ustaleń, zwłaszcza za klasycznym studium Teresy Mroczo i Barbary Dąb<sup>26</sup>. Być może też opiera się to na przeświadczeniu o starym bizantyńskim wzorze rzymskiego obrazu oraz popularności przedstawień Hodegetrii w Polsce już od średniowiecza. Przywołane autorki, zaliczając wizerunek *Mariae Maioris* do typu Hodegetrii, uznały, że obrazy te „ukazują jeden i ten sam temat: Marię w półpostaci z małym Jezusem trzymanym na lewym ramieniu”<sup>27</sup>. Takie kryterium jest jednak sporym uproszczeniem oraz niezrozumieniem teologicznych aspektów przekazywanych przez określony typ ikonograficzny. Jak wskazała Irina Jazykowa, „wszystkie typy ikon Bogurodzicy z Dzieciątkiem można podzielić na cztery grupy, z których każda ujawnia jeden z aspektów obrazu Matki Bożej. Schemat ikonograficzny jest wyjawieniem idei teologicznych”<sup>28</sup>. Jeśli zatem przyjrzeć się wizerunkowi w typie Hodegetrii, widać, że jej najbardziej rozpoznawalnym i charakterystycznym elementem jest gest dłoni wskazujący na Dzieciątko, stąd zresztą greckie określenie Hodegetria, czyli „Wskazująca drogę”. Powszechnie rozumie się to z jednej strony jako wskazanie na Chrystusa jako cel (czyli drogi ku Niemu), z drugiej zaś, że to sam Chrystus jest, jak to o sobie mówi w Ewangelii, Drogą, Prawdą i Życiem<sup>29</sup>.

Tymczasem w przedstawieniu Madonny Śnieżnej nie widać gestu wskazującego na Dzieciątko, lecz przeciwnie, obie ręce ma skrzyżowane, podtrzymując Dzieciątko. Dodać można, że układ taki nie posiada znanych analogii ani wczesnochrześcijańskich, ani też bizantyńskich<sup>30</sup>. Charaktery-

<sup>25</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 383-384, 397 („Hodegetria Śnieżna”); R. Knapieński, *Salus Populi Romani*, s. 88-90, 97, 99; G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej*, s. 224, gdzie jednak autorka zwraca uwagę na odmienny układ rąk i gestów.

<sup>26</sup> T. Mroczo, B. Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. III, Wrocław 1966, s. 18-70.

<sup>27</sup> Tamże, s. 18, 68-69.

<sup>28</sup> I. Jazykowa, *Świat ikony*, przekł. H. Paprocki, Warszawa 1998 (Bogostłowije, 1), s. 112.

<sup>29</sup> Tamże, s. 114-115; J 14,6. Odnośnie do historii Hodegetrii zob. H. Belting, *Obraz i kult*, s. 87-91; B.V. Pentcheva, *Icons and power: the Mother of God in Byzantium*, University Park, Pa. 2006, s. 110-135.

<sup>30</sup> M.P. Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, s. 18.

stycznym elementem są wyciągnięte w dół dwa palce prawej ręki, oznaczające unię hipostatyczną dwóch natur Jezusa Chrystusa – Boskiej i ludzkiej, a jednocześnie złączone trzy pozostałe, co wskazuje na trzy Osoby Trójcy Świętej. Gest ten – złączonych dwóch i trzech palców – powtarza również Dzieciątko<sup>31</sup>. Dodatkowo w górnej części obrazu (co tylko z rzadka powtarzano w nowożytnych kopiach) umieszczono greckie litery: MP i ΘΥ, które są skrótami od słów „MHTHP ΘΕΟΥ – Matka Boga”. Bez wątpienia zatem teologiczna wymowa odnosi się do dwóch dogmatów sformułowanych na soborach w Efezie (431) oraz Chalcedonie (451): Maria jest Matką Boga (Θεοτόκος) oraz, Jej Syn, „błogosławiony owoc Jej łona” jest prawdziwym Bogiem i prawdziwym człowiekiem<sup>32</sup>. To zaakcentowanie aspektu wcielenia oraz macierzyństwa jest w pełni zrozumiałe w kontekście miejsca przechowywania obrazu – w bazylice, w której znajdowały się wszak czcigodne relikwie betlejemskiego żłóbka.

Jak widać zatem wymowa teologiczna obu maryjnych przedstawień – Hodegetrii i Śnieżnej – choć ostatecznie chrystocentryczna, akcentuje jednak różne aspekty doktryny i historii zbawienia, a podkreśla to odmienny wariant ikonograficzny. Uważam, że nie ma podstaw, aby oba typy łączyć ze sobą; przeciwnie – należy traktować je jako osobne, autonomiczne przedstawienia, tak jak Eleuza czy Oranta.

#### 4. CECHY CHARAKTERYSTYCZNE I KRYTERIA WYBORU

Rozwijając powyższy wątek można wskazać, że poza skrzyżowanym układem rąk oraz dwoma opuszczonymi w dół palcami, cechami wyróżniającymi wizerunki Matki Bożej Śnieżnej są także: frontalny układ, symetryczne

<sup>31</sup> R. Knapiński, *Salus Populi Romani*, s. 87-88; tenże, *Ikonaografia maryjna w aspekcie trynitarnym*, s. 186-213; J.G. Kazimierczak, *Kościół z wizerunkami Matki Bożej Śnieżnej na małopolskiej trasie św. Jakuba Sandomierz–Kraków*, [w:] *Pielgrzymi na Drodze św. Jakuba. Przeszłość i teraźniejszość*, red. F. Mróz, I. Hodorowicz, Kraków 2009, s. 125, choć można się zetknąć z inną jeszcze interpretacją, opartą na katechezie św. Cyryla Jerozolimskiego, odnoszącą owe dwa palce do podwójnego zrodzenia się Chrystusa – przed czasem z Ojca (bez matki) oraz w czasie, z ciała Maryi (bez Ojca).

<sup>32</sup> Łk 1,42. *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. I (325-787): *Nicea I, Konstantynopol I, Efez, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II*, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001 (*Źródła Myśli Teologicznej*, 21), s. 99-257; zob. też R. Laurentin, *Matka Pana: krótki traktat teologii maryjnej*, Warszawa 1989.

fałdy maforionu, Dzieciątko na lewym ramieniu<sup>33</sup>, trzymana w lewej dłoni *mappa* (*mappula*) – chustka, starożytna oznaka przynależności do uprzywilejowanej warstwy społecznej oraz władzy cesarskiej (cesarz lub konsul, rzucając *mappę* na arenę, dawali tym znak na rozpoczęcie igrzysk), jak również (senatorski) pierścień na środkowym palcu Matki Bożej, znak Jej dostojności<sup>34</sup>; krzyż umieszczony na maforionie nad czołem Marii oznacza, że jest Matką Zbawiciela, a złota gwiazda na ramieniu przypomina o Jej dziewiczym poczęciu i, że prawdziwy Bóg i Człowiek narodził się z najczystszej Dziewicy. Dodać jeszcze można, że Maria ubrana jest w purpurową suknię okrytą błękitnym maforionem, zaś Dzieciątko w bogato drapowany himation z *clavi*<sup>35</sup>. Wymienione tu elementy z reguły powtarzano w nowożytnych kopiach, choć nie zawsze w wiernie, niekiedy przetwarzano je lub zmieniano albo opuszczano (krzyż lub gwiazdę), nie rozumiejąc chyba do końca ich wymowy. Najczęstszymi modyfikacjom podlegał układ dłoni oraz palców Marii (w przeciwieństwie do Dzieciątka); najrzadziej przedstawiano pierścień oraz greckie litery. Wobec powyższego nasuwa się pytanie o zasadnicze kryterium, pozwalające zaliczyć bądź nie dany obraz do grupy *Mariae Maioris*. Po przeanalizowaniu zebranego dotąd materiału, jako podstawowe kryterium przyjąłem ostatecznie charakterystyczny gest skrzyżowanych albo złączonych dłoni lub wyraźnie zaznaczony układ dwóch wygiętych palców<sup>36</sup>, a jako drugorzędne obecność któregoś z wymienionych elementów.

## 5. GENEZA POPULARNOŚCI

Warto zatrzymać się na chwilę przy genezie popularności wizerunku Matki Bożej Śnieżnej. Z pewnością autorem, który zapoczątkował

<sup>33</sup> O czym niżej, przyp. 83.

<sup>34</sup> Historię i symbolikę *mappy* omawia (choć pomijając kontekst starożytny) S. Kobielius, *Matka Boża z chusteczką – encheirionem*, „Series Byzantina” 5 (2007), s. 32-54; zob. też: *Oxford Dictionary of Byzantium*, wyd. A. Kazhdan, t. 1-3, New York–Oxford 1991, s. 1294, s.v. *mappa*; T.F.X. Noble, *Topography, celebration, and power: the making of a papal Rome in the eighth and ninth centuries*, s. 63-65; J.G. Kazimierzczak, *Kościół z wizerunkami Matki Bożej Śnieżnej*, s. 122-125.

<sup>35</sup> Szczegółową analizę przedstawienia postaci na ikonie dają: G. Wolf, *Salus populi Romani*, s. 24-28; H. Beltling, *Obraz i kult*, s. 82-83; R. Knapiński, *Salus Populi Romani*, s. 84-88.

<sup>36</sup> Taki przypadek ma miejsce np. na obrazach w Krośnie, Leżajsku (obraz w Muzeum Prowincji Bernardynów), Piotrkowie Trybunalskim, Sulejowie, czy Żninie.

promocję tego wizerunku, był trzeci generał jezuitów, św. Franciszek Borgiasz<sup>37</sup>. Oprócz osobistej pobożności, związanej z rzymskim obrazem<sup>38</sup>, miał on o wiele głębszy i bardziej uniwersalny plan, aby do nowo zakładanych placówek Towarzystwa, zwłaszcza na terenach misyjnych oraz tam, gdzie byli innowiercy, wysyłać kopie Madonny Śnieżnej jako znak łączności z Rzymem i Stolicą Apostolską, lecz przede wszystkim jako wyraz jedności i czystości doktrynalnej w duchu sformułowań soboru trydenckiego<sup>39</sup>, co wydaje się tym bardziej istotne w kontekście podważonej przez Reformację roli Marii, jak również i w ogóle obrazów<sup>40</sup>. Plan Borgiasza spotkał się z pozytywną reakcją Piusa V, a dodatkowo znalazł sprzymierzeńca w osobie gorliwego orędownika potrydenckiej reformy – Karola Boromeusza, archidiecezjan bazyliki Santa Maria Maggiore (1564-1572)<sup>41</sup>. Zapewne to dzięki jego wsparciu Borgiasz uzyskał zgodę papieską na wykonanie kopii obrazu (czerwiec 1569). Dokładna liczba sporządzonych kopii jest trudna do oszacowania z uwagi na rozbieżności we współczesnych relacjach, które wspominają o pięciu lub więcej, lecz

<sup>37</sup> Podsumowanie badań dają studia: *Francisco de Borja y su tiempo: política, religión y cultura en la Edad Moderna*, red. E. García Hernán, M. del Pilar Ryan, Valence-Rome 2011 (Bibliotheca Instituti Historici Societatis Iesu, 74); M. del Pilar Ryan, *El jesuita secreto: San Francisco de Borja*, Valencia 2008 (Biblioteca Valenciana).

<sup>38</sup> Być może dodatkowo na podjęcie starań o pozwolenie na kopie miała też wpływ decyzja Piusa V, który w 1566 r., ze względów bezpieczeństwa, zakazał mającej blisko 700-letnią tradycję, dorocznej procesji z Lateranu do Santa Maria Maggiore, podczas której laterańska ikona Chrystusa odwiedzała ikonę swej Matki; w każdym razie, jeśli wierzyć wczesnym biografom, pierwsza myśl pojawiła się już w tym samym roku; K. Noreen, *Serving Christ: the Assumption procession in sixteenth-century Rome*, s. 237-244; też, *Replicating the Icon of Santa Maria Maggiore: The Mater ter admirabilis and the Jesuits of Ingolstadt*, „Visual Resources: an international journal on images and their uses” 24/1 (2008), s. 22. Atencję, jaką darzył Borgiasz rzymski obraz Śnieżnej, podkreślały ryciny przedstawiające go podczas kopiowania wizerunku lub z jego kopią w dłoniach, ten ostatni układ spotkać można niekiedy w przedstawieniach rzeźbiarskich Borgiasza (A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 17, zdj. 8; M.M. Mochizuki, *Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction: The Salus Populi Romani Madonna in the World*, [w:] *Sacred and Profane in Early Modern Art*, red. K. Hirakawa, Kyoto 2016 (Kyoto Studies in Art History, 1), s. 132, zdj. 3).

<sup>39</sup> *Sobór trydencki. Wprowadzenie*, [w:] *Dokumenty soborów powszechnych, Tekst łaciński i polski*, t. IV: (1511-1870) *Lateran V, Trydent, Watykan I*, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004 (Źródła Myśli Teologicznej, 33), s. 186-195.

<sup>40</sup> Zob. H. Belting, *Obraz i kult*, s. 524n. G. Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiętki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Wrocław 2008 (Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej), s. 73-95.

<sup>41</sup> Por. D. Zardin, *Carlo Borromeo. Cultura, santità, governo*, Milano 2010.

wymieniają różnych adresatów<sup>42</sup>. Być może jedną z pierwszych była kopia przekazana do nowicjatu jezuitów przy kościele św. Andrzeja na Kwirynale i znajdująca się tam do dzisiaj w kaplicy-celi św. Stanisława Kostki. Śmierć Borgiasza w 1572 r. nie przerwała jednak jego planu, gdyż kolejny generał, Ewerard Marcurian i jego sekretarz, Antonio Possevino, kontynuowali spedycję obrazów według listy Borgiasza. W ciągu niespełna ćwierćwiecza kopie Śnieżnej trafiły na cały ówczesny świat: do Salvador de Bahia (Brazylia), do Etiopii, do Goa (Indie i stąd dalej do Chin), Ingolstadt (Bawaria) oraz do Polski, do kolegium w Jarosławiu (1576)<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> M.M. Mochizuki, *Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction*, s. 131-133; K. Noreen, *The Icon of Santa Maria Maggiore, Rome: An Image and its Afterlife*, „Renaissance Studies” 19/5 (2005), s. 660-672, tu: 662; też, *Replicating the Icon of Santa Maria Maggiore*, s. 22-23; A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 16-20, np. według narracji z *Monumenta Historica Societatis Iesu* pierwszą kopię miała otrzymać królowa Portugalii, Katarzyna (wdowa po Janie III Aviz), drugą nieznaną z imienia córka cesarza Ferdynanda Habsburga, a trzecią syn Franciszka Borgiasza, Karol. Jednym z punktów dalszych badań jest spojrzenie na obrazy Matki Bożej Śnieżnej również w aspekcie politycznego daru, gdyż, jak widać, część z pierwszych kopii adresowana była właśnie na ówczesne dwory monarsze.

<sup>43</sup> A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 28-33; ostatnie podsumowanie daje M.M. Mochizuki, *Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction*, s. 129-144; zob. też P.M. D’Elia, *Il prima diffusione nel mondo dell’immagine de Maria „Salus Populi Romani”*, „Fede e arte. Rivista internazionale di arte sacra” 2/10 (1954), s. 301-311; G.A. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto 2001; odnośnie do Etiopii, gdzie typ *Mariae Maioris* zakorzenił się głęboko w lokalnym kulcie i kulturze, zob. S. Chojnacki, *Major themes in Ethiopian painting: indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation from the 13. to the 19. Century*, Wiesbaden 1983 (Äthiopistische Forschungen, 10), rozdz. IV, s. 214-289 (gdzie katalog i omówienie rodzimych kopii Śnieżnej) oraz (w kontekście również misji do Goa) A. Martínez d’Alòs-Moner, *Envoys of a Human God. The Jesuit Mission to Christian Ethiopia, 1557-1632*, Leiden 2015 (Jesuit Studies, 2), s. 219-238; Chiny i Japonia: M. Martini, *Faville d’arte e di fede: storia della Madonna di S. Luca in Roma e in Cina alla fine del secolo XVI*, Roma 1967; M.M. Mochizuki, *Seductress of Site: The Nagasaki Madonna of the Snow*, [w:] *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art 1500 to 1800: Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*, red. A.W.A. Boschloo i in., Zwolle 2011, s. 76-88; o Ingolstadt: K. Noreen, *Replicating the Icon of Santa Maria Maggiore*, s. 19-37; odnośnie do pierwszych wizerunków na Litwie: R. Stankevičienė, *The Image the Blessed Virgin Mary with the Child of the Šiluva Basilica: the problems of the origin, iconographic context and dating*, „Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism” 5 (2009), s. 19-37; M. Kałamajska-Saeed, *Stan zachowania cudownych obrazów Matki Boskiej z terenu dawnego Księstwa Litewskiego*, [w:] *Zabytki sztuki polskiej na dawnych kresach wschodnich. Materiały z konferencji „Dzień dzisiejszy dawnej sztuki polskiej na Wschodzie”*, Warszawa, 12 grudnia 1994 r., Warszawa 1997, s. 59-61; R. Kamińska, *Cudowne obrazy Matki Boskiej*

Wydaje się, że pierwotnie Borgiaszowy zamiysł rozsyłania kopii rzymskiej Marii, po bitwie pod Lepanto, a przede wszystkim po przeniesieniu obrazu przez papieża Pawła V z zamkniętego cyborium do osobnej kaplicy i tym samym jego „powszechnemu udostępnieniu” (1613), nabrał bardziej uniwersalnego, ogólnokościelnego wymiaru. Sława cudownego obrazu przekładała się nie tylko na ożywioną promocję kultu maryjnego (ustanowienie święta Matki Bożej Zwycięskiej/Różańcowej), ale też na rozwój bractw różańcowych, którym to papieskie dokumenty nadawały liczne przywileje odpustowe. Równocześnie jednak stała się jednym z instrumentów potrydenckiej odnowy Kościoła, co bardzo czytelnie podkreślały malowidła w Capella Paolina, wykonane na polecenie Pawła V, będące prawdziwym kompendium teologii obrazu i jego historycznego kultu<sup>44</sup>.

## 6. POCZĄTKI I CHRONOLOGIA KULTU MATKI BOŻEJ ŚNIEŻNEJ W POLSCE

Mając na uwadze zarówno ustalenia Korneckiego, Knapińskiego i Jurkowlaniec, jak również analizę zebranych danych, można postawić pytanie najpierw o przyczyny, a następnie o przebieg rozwoju kultu *Mariae Maioris* w Polsce.

Nabożeństwo ku czci Madonny Śnieżnej znane było w Polsce już od końca XV w., lecz wiązało się przede wszystkim z obchodem liturgicznym (5 sierpnia) rocznicy poświęcenia bazyliki Matki Bożej na Eskwilinie, co poświadczają zachowane i stosunkowo bogate teksty formularzy mszalnych, oficjów brewiarzowych, tekstów paraliturgicznych, czy również wezwania kaplic, jak choćby w katedrze krakowskiej<sup>45</sup>. Było zatem jed-

w *Inflantach Polskich. Wzory ikonograficzne i lokalne interpretacje*, [w:] *Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej*, red. W. Boberski i M. Omilanowska, Warszawa 2004, s. 139-146; A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 113-118.

<sup>44</sup> G. Wolf, *Salus populi Romani*, s. 248-249; K. Noreen, *The Icon of Santa Maria Maggiore*, s. 668-672; S.F. Ostrov, *Art and spirituality*, s. 127 n.; H. Belting, *Obraz i kult*, s. 555. Dokumenty z przywilejami odpustowymi dla bractw szczegółowo wylicza i omawia A. Bzowski, zob. niżej, przyp. 66.

<sup>45</sup> J.J. Kopeć, *Bogurodzica w kulturze polskiej XVI wieku*, Lublin 1997, s. 262-281; temat tekstów związanych z formularzami oraz oficjami podsumował ostatnio W. Pałęcki, *Matka Boża Śnieżna w liturgii Kościoła*, [w:] *Matka Boża Głogowska. Dzieje – kult – przesłanie*, red. E. Gigilewicz, S. Zych, Lublin 2011, s. 110-121; J. Rajman, *Średniowieczne patronia krakowskie*, Kraków 2002, s. 37: pierwsza wzmianka o wezwaniu „N. Panny na Śniegu” (obecna kaplica Maciejowskich) pochodzi z 1428 r.



nym z wielu przejawów żywej pobożności maryjnej. Zasadnicza zmiana dokonuje się w ciągu 2. połowy XVI w., a największa dynamika rozwoju przyda na 1., 2. i 3. ćwierćwiecza XVII, kiedy to już nie tylko wezwanie i tekst liturgiczny, lecz właśnie wizerunek na stałe zagodził w krajobrazie kultowym i kulturowym Rzeczypospolitej. Wiąże się to w pierwszej kolejności z recepcją potrydenckiej reformy Kościoła i dążeniem do uporządkowania form pobożności oraz ich unifikacji, działalnością jezuitów, biorącym z nich przykład episkopatem, przedstawicielami duchowieństwa, zakonów, bractw oraz świeckich<sup>46</sup>. Dalszym czynnikiem były wspomniane wiktorie pod Lepanto i Chocimiem. Ponadto, jako przykład dodatkowego bodźca sprzyjającego popularyzacji Marii Śnieżnej, podaje się często w literaturze odwołanie do postanowienia synodu piotrkowskiego, zwołanego przez biskupa krakowskiego, Marcina Szyszkowskiego, w 1621 r. W punkcie 4 rozdziału 51: „De sacris imaginibus”, postanowiono, aby obrazy Najświętszej Maryi Panny były malowane w taki sposób, w jaki jest przedstawiona (Madonna) w przesławnym miejscu w Częstochowie, lub w inny podobny sposób<sup>47</sup>. Powszechnie przyjęto za Januszem Pasierbem, że tym „innym podobnym sposobem” było wzorowanie się na typie *Mariae Maioris*<sup>48</sup>. Jest to możliwe, choć trzeba pamiętać, że sam dekret nie wymienia go, a sednem zarządzenia był zakaz malowania Marii w stroju nazbyt świeckim<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Szersze omówienie kontekstu reform potrydenckich zob. P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010 (Ars vetus et nova, 29); *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014 (Studia de arte moderna, 1), zwł. tamże: W. Kęder, *Dzielo soboru trydenckiego w okresie kontrreformacji*, s. 9-22 oraz G. Jurkowlaniec, *Typus Ecclesiae catholicae – trydencka wizja Kościoła, jej geneza i recepcja*, s. 10-38; A. Witkowska, *Kult maryjny w polskiej religijności potrydenckiej*, „Studia Claromontana” 23 (2005), s. 9-16. O działalności jezuitów: S. Obirek, *Jezuici w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w latach 1564-1668. Działalność religijna, społeczno-kulturalna i polityczna*, Kraków 1996.

<sup>47</sup> *Reformationes Generales ad Clerum et populum Diœcesis Cracouien[sis] pertinentes. / Ab [...] D. Martino Szyszkowski [...] Episcopo Crac[oviensi] [...] in Synodo Diœcesana sancitate et promulgata. A[nn]o M.DC.XXI. die decima Februar[ii]. – Crac[ovia]* : In Officina Andreæ Petricouij, [post 10 II 1621], s. 153.

<sup>48</sup> J.S. Pasierb, *Kościół a sztuka po Soborze Trydenckim*, „Więź” 8/310 (1984), s. 43-44; R. Knapiński, *Salus Populi Romani*, s. 93; R. Knapiński, A. Witkowska, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007, s. 28-29.

<sup>49</sup> A ikonografia maryjna nadal – jak zresztą sam kult – pozostawała bogata, por. R. Knapiński, *Potrydencka ikonografia maryjna sztuce europejskiej i polskiej*, dz. cyt.;

Trzeba też zaznaczyć, że precyzyjne datowanie wizerunków na podstawie źródeł archiwalnych lub gdy data wykonania zaznaczona jest na samym obrazie, możliwe jest tylko w niewielkim procencie. Datowanie na podstawie analizy formalnej wizerunku – w przypadku obrazów powielających zwykle określony schemat – z reguły może wskazać tylko przybliżony czas powstania. Stąd nie wchodząc obecnie w skomplikowaną kwestię datacji samych obrazów, przyjąłem próbę ustalania raczej pierwszej wzmianki łączącej się z początkiem lub początkową fazą kultu<sup>50</sup>. Oczywiście nie można zapomnieć, że pierwszą wzmiankę od samego wykonania obrazu oraz umieszczenia go w kościele z reguły dzieli pewien czas, niekiedy jest on stosunkowo krótki, np. w podkrakowskich Raciborowicach, czy w Przasnyszu, gdzie już po kilku latach przeniesiono go z bocznego ołtarza do osobnej kaplicy<sup>51</sup>. Niekiedy jednak może to być kilkanaście lub kilkadziesiąt lat, co może też wynikać, że wcześniejsze źródła nie zachowały się. Wstępne rozpoznanie wskazuje, że większość pierwszych wzmianek o obrazach Matki Bożej Śnieżnej oscyluje około połowy XVII w.

## 7. GŁÓWNE OŚRODKI, INICJATORZY I PROMOTORZY KULTU MATKI BOŻEJ ŚNIEŻNEJ W POLSCE

W kontekście polskim wydaje się, że zarysowany wcześniej schemat rozprzestrzeniania się kultu i wizerunków, również miał miejsce. Pojawienie się pierwszych kopii Marii Śnieżnej oraz ich popularyzację wiązać trzeba zasadniczo z ośrodkami jezuickimi, dodatkowo zaś z poszczególnymi biskupami oraz właśnie z bractwami. Zasługi jezuitów można rozpatrywać w kilku wymiarach: jest bardzo prawdopodobne, że przynajmniej w niektórych swych placówkach (poza wspomnianym Jarosławiem) posiadali obrazy przywiezione z Rzymu (być może był to któryś z obrazów

A. Witkowska, *Staropolski Atlas Marianus*, [w:] tejże, *Sancti. Miracula. Peregrinationes. Wybór tekstów z lat 1974-2008*, Lublin 2009, s. 376-384.

<sup>50</sup> Oczywiście wszystko zależy od zachowanego materiału archiwalnego, czy będą to biskupie wizytacje, inwentarze, księgi rachunkowe, czy jeszcze źródła narracyjne, jak kroniki lub księgi cudów.

<sup>51</sup> W przypadku Raciborowic informacja o obrazie pochodzi z wizytacji z 1631 r., gdzie wspomniano o nowych ołtarzach i, że obraz Matki Bożej Śnieżnej namalowano w Rzymie; z innych źródeł wiadomo, że kościół gruntownie przekształcano w połowie lat 20. XVII w. Odnośnie do Przasnysza zob. studium J. Ruszczyćówny i J.J. Kopecia, cyt. wyżej w przyp. 75.

krakowskiego nowicjatu u św. Szczepana), wydaje się jednak, że większość ze znanych obecnie powstawała raczej na miejscu, jak choćby obraz lwowski (dziś we Wrocławiu w kościele jezuitów św. Klemensa Dworzaka), który część badaczy utożsamiała dotąd z „borgiaszową” kopią, przeniesioną staraniem arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego z Jarosławia do Lwowa<sup>52</sup>. Wiadomo też ze źródeł archiwalnych, że na przełomie XVI i XVII w. przynajmniej dwóch braci – Maciej Klimkowicz i Kasper Liveness – było malarzami, tyle, że nie wiadomo, które z zachowanych obrazów mogły wyjść spod ich pędzla<sup>53</sup>. Widoczna jest również sfera oddziaływania – umieszczania obrazów w oratoriach bractw jezuickich, wydaje się, że tak było w ośrodku krakowskim, np. w kaplicy Kongregacji Mieszczan przy kościele św. Barbary<sup>54</sup>, czy przekazywania kopii do kościołów zależnych, np. w podkrakowskich Zielenicach (w majątku i stacji misyjnej nowicjatu jezuitów); ośrodki jezuickie oddziaływały też na pobliskie miejsca kultu, jak np. we Lwowie, w kościele św. Mikołaja<sup>55</sup>. Niekiedy zaś obrazy z kościołów jezuickich trafiały na skutek różnych okoliczności do innych miejsc, stając się tam źródłem nowego kultu, jak choćby obraz z Lublina, który trafił do Kutkorza, a dziś otaczany jest czcią w Sędziszowie Małopolskim. Podobnie ofiarowywano zasłużonym dobrodziejom, jak prawdopodobnie

<sup>52</sup> Wbrew twierdzeniu M. Korneckiego, *Matka Boska Polska*, s. 376; A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 83-86.

<sup>53</sup> Tamże, s. 45-49; jak wspominałem wcześniej, autorzy zbyt pochopnie dokonują atrybucji znanych obrazów głównie na podstawie danych z katalogów osobowych, które potwierdzają jedynie fakt przebywania któregoś ze wspomnianych braci-malarzy w placówce, gdzie zachowany jest obraz Matki Bożej Śnieżnej. Pomijam tu obecnie, jako temat do przyszłych badań, zagadnienie zakonników – malarzy, których źródła notują rzecz jasna nie tylko wśród jezuitów.

<sup>54</sup> Podstawowe dane na temat bractw (kongregacji) jezuickich działających przy poszczególnych placówkach zestawia *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*, oprac. L. Grzebień, Kraków 1996, *sub voce*. Kongregację Mieszczan erygowano w 1614 r. Obraz z oratorium tej kongregacji przeniesiono w 1786 r. do kościoła św. Wojciecha na Rynku. Nie ma natomiast pewności, że obraz znajdujący się obecnie w kościele św. Wojciecha pochodził z nowicjatu św. Szczepana, jak twierdzą A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 58.

<sup>55</sup> W przypadku kościoła św. Mikołaja ze Lwowa mamy interesujący i rzadki przykład płaskorzeźby Matki Bożej Śnieżnej umieszczonej w tryptyku szafkowym; obecnie tryptyk znajduje się w kościele pojezuickim św. Piotra i Pawła, zob. A. Betlej, *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. 1, *Kościoly i klaszatory Lwowa z okresu przedrozbiorowego* (2), t. 20, Kraków 2012, s. 124-125.

Zofii z Maciejowskich Czeskiej, blisko związanej z ks. Piotrem Skargą i Bractwem Miłosierdzia, która potem miała przekazać ów obraz do kościoła parafialnego w Niegardowie, gdyż do tej parafii należały dobra po jej mężu<sup>56</sup>. Wydaje się, że podobne mechanizmy oddziaływania mogły mieć miejsce również w innych ośrodkach, w których znajdowały się kopie Marii Śnieżnej – Jarosławiu, Poznaniu, Kaliszu, Świętej Lipce itd. Niekiedy jednak mechanizm działał w drugą stronę i to osoby związane z jezuitami ofiarowały im posiadane przez siebie obrazy Śnieżnej, jak choćby zmarły w 1674 r. prymas Florian Czaratoryski, który swój prywatny obraz zapisał krakowskiemu nowicjadowi<sup>57</sup>.

Sprawą przyszłych badań pozostaje udział wyższego duchowieństwa w promocji kultu i wizerunków Marii Śnieżnej, co wymaga w ogóle nowych studiów nad zagadnieniem wykształcenia, mecenatu biskupiego, czy w ogóle modelu biskupiej kariery w okresie potrydenckim<sup>58</sup>. Już jednak pobieżne rozeznanie wskazuje, że spora część drugiego i jeszcze trzeciego pokolenia potrydenckich biskupów była wychowankami jezuickich kolegiów, niekiedy też, jak choćby bp Hieronim Rozrażewski, powiązana rodzinnie (jego starszy brat, Stanisław, był jezuitą), co też przekładało się na fundowanie ich placówek, czego dobrym przykładem jest właśnie przywołany Rozrażewski, fundator gdańskiego domu Towarzystwa. Wspomniany biskup istotnie też w testamencie zapisał pewne sumy dla wykończenia kościoła przy jednej ze swych rezydencji – w Raciążku, lecz wprost o obrazie nie ma tam mowy; możliwe, że z części tych pieniędzy wykonano go, ale raczej znacznie później<sup>59</sup>. Faktem pozostaje, że w katedrach

<sup>56</sup> Por. A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 63-66.

<sup>57</sup> Tamże, s. 56-60, 74; obraz ten podobno miał pochodzić z Rzymu; autorzy dowodzą, że jest on tożsamy z obrazem przekazanym w 1922 r. z krakowskiego kościoła św. Barbary dla nowo utworzonej rezydencji w Poznaniu. W okresie między kasatą jezuitów a rozbiórką kompleksu św. Szczepana miał trafić do kościoła św. Barbary, gdzie umieszczono go najpierw w ołtarzu obok ambony, a po wyjęciu stamtąd w 1914 r. w zakrystii, tamże, s. 59-61.

<sup>58</sup> Przykładowo: A. Bruździński, *Działalność prymasa Stanisława Karnkowskiego w zakresie wprowadzania uchwał Soboru Trydenckiego w Polsce 1581-1603*, Kraków 1996; S. Librowski, *Biskup Hieronim Rozrażewski jako humanista i mecenas*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 11 (1965), s. 201-263; czy nieopublikowana w całości rozprawa doktorska Sebastiana Dudzika, *Kultura dworu biskupiego i mecenat artystyczny Hieronima Rozrażewskiego (1546-1600)*, UMK 2006, któremu dziękuję za udostępnienie pracy.

<sup>59</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 376; sprawa wykonania testamentu Rozrażewskiego, zmarłego i pochowanego w Rzymie w kościele II Gesù w 1600 r., ciągnęła się dość długo, wspomniany kościół konsekrował współpracownik Rozrażewskiego, bp sufragan

i kolegiatach notuje się obecność obrazów rzymskiej Madonny, jak choćby we Włocławku czy Krakowie lub w Łowiczu, lecz obecnie trudno powiedzieć z czyjej pochodzą fundacji – biskupa czy kanoników. W przypadku tych ostatnich roboczo stwierdzić można, że również występowali w roli zamawiających, czego przykład mamy choćby w kościołach należących do krakowskiej kapituły katedralnej: w Starym Bieżanowie oraz kościele Miłosierdzia Bożego na ul. Smoleńsk.

Innym pytaniem badawczym jest kwestia prywatnych kaplic w biskupich rezydencjach lub zamkach (obecności tamże wspomnianych obrazów) oraz ich losów lub oddziaływania na okoliczne kościoły. Przykładem może być chociaż hipotetyczna proveniencja wizerunku w Babicach z kaplicy zamku biskupiego w Lipowcu albo rola, jaką mogła odegrać dawna rezydencja biskupów łuckich w Janowie Podlaskim na występowanie obrazów Matki Bożej Śnieżnej w nieodległych miejscowościach w Skrzyszewie i Sarnakach nad Bugiem<sup>60</sup>. Podobnym wątkiem jest wreszcie przekazywanie obrazów do kaplic seminariów duchownych przez biskupów lub innych duchownych. W oratorium współczesnego seminarium duchownego w Łowiczu znajduje się obraz pochodzący z kaplicy św. Karola Boromeusza historycznego seminarium łowickiego, prowadzonego przez Misjonarzy św. Wincentego a Paolo. Seminarium to ufundował w 1700 r. kard. Michał Radziejowski, a budowę ukończył w 1715 r. abp Stanisław Szembek. Sam obraz jest jednak starszy, lecz nie wiadomo, czy pochodził ze zbiorów prymasowskich, będąc darem dla nowej instytucji<sup>61</sup>.

---

włocławski, Baltazar Miaskowski, dopiero w roku 1627. Trudno jednak powiedzieć, czy to on ufundował obraz, czy też dopiero bp Władysław Lubieński, który ukończył w 1639 r. rozpoczętą przez Rozrażewskiego budowę wieży kościoła, A. Łozicki, *Raciczek wczoraj i dziś*, Raciczek 2013, s. 227-231. Obraz wymaga dalszych badań; wstępne rozpoznanie wskazuje na możliwe warsztatowe powiązanie z kręgiem B. Strobela, choć J. Tylicki, nie wymienia go w swym opracowaniu (*Bartłomiej Strobel, malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. 1-2, Toruń 2000).

<sup>60</sup> Obraz sarnacki zasługuje na szczegółowe badania; wg dokumentacji konserwatorskiej obraz namalowano na lipowej desce cienko, laserunkowo z dużą swobodą i biegłością warsztatową; prawdopodobnie też wzór pokrywający maforien jest późniejszym przemalowaniem (A. Gołębiowska-Patejuk i K. Patejuk, Dokumentacja konserwatorska do obrazu Matki Bożej z Dzieciątkiem z kościoła parafialnego p.w. św. Stanisława B.M. 08-220 Sarnaki, diecezja drohiczyńska, Warszawa 2002, maszynopis w posiadaniu parafii, której dziękuję za udostępnienie). W parafii wzmiankowany jest od połowy XVII w.; obraz może być jednak starszy.

<sup>61</sup> Obraz miał znajdować się w owej kaplicy do 1886 r., kiedy władze carskie przejęły oratorium na cerkiew; wówczas wraz z innymi elementami wyposażenia przeniesiono go do kaplicy w pałacu Radziwiłłów w Nieborowie; nie wiadomo, kiedy powrócił do Łowicza;

Biskupem, któremu w dotychczasowej literaturze przydano określenie prawdziwego inicjatora kultu Madonny Śnieżnej, był Bernard Maciejowski<sup>62</sup>. Przypisuje mu się podarowanie dominikanom w Łucku i Krakowie dwóch wizerunków sprowadzonych z Rzymu oraz obrazu do kaplicy wawelskiej swego stryja Samuela, którą odnowił i gdzie ufundował cykl malowideł w kopule obrazujących cudowną historię rzymskiej Madonny i rok jubileuszowy 1600<sup>63</sup>; w kaplicy tej został też pochowany. W świetle obecnych badań za najpewniejszą należy uznać fundację malowideł w kopule wawelskiej kaplicy, podczas gdy tamtejszy obraz wiązać można dopiero z wykonaniem nowego ołtarza staraniem kanonika Stanisława Garwackiego w 1635 r.<sup>64</sup> Nowych badań wymagają na pewno obrazy dominikanów z Łucka<sup>65</sup> oraz Krakowa. Ten ostatni wiąże się z Maciejowskim, choć współczesny pisarz, dominikanin Abraham Bzowski, główny reformator Bractwa Różańcowego w Krakowie, nic o jego udziale nie wspominał<sup>66</sup>. Nie jest zatem jasne, kto

---

*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, z. 5, Warszawa 1953, s. 22; R. Oczykowski, *Przechadzka po Łowiczu*, Łowicz 1921, s. 54-55. Ks. prał. Stanisławowi Majkutowi dziękuję za zwrócenie uwagi na ten obraz, a dr Karolinie Stanilewicz za konsultację oraz udostępnienie karty ewidencyjnej zabytku.

<sup>62</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 373-376; R. Knapieński, *Salus Populi Romani*, s. 95; G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej*, s. 230-232; A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 97-105.

<sup>63</sup> Całe przedstawienie przemalowano gruntownie na początku XX w., G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej*, s. 230.

<sup>64</sup> M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII w.*, Kraków 1980 (Biblioteka Krakowska, 121), s. 160. Dziękuję mgr. Krzysztofowi Czyżewskiemu z Zamku Królewskiego na Wawelu, który na podstawie swoich nieopublikowanych jeszcze badań, przekazał mi powyższą informację.

<sup>65</sup> G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej*, s. 232; obraz Śnieżnej, dziś już nieistniejący, będący kopią pochodzącą ponoć z kaplicy papieża Klemensa VIII, miał podarować Maciejowski dominikanom w Łucku w 1598 r.; po kasacie klasztoru (1849) przeniesiono go do katedry, gdzie uległ zniszczeniu podczas wielkiego pożaru w 1924 r. Natomiast w kościele filialnym w Siedlcach k. Oławy znajduje się jedyna bodaj kopia obrazu łuckiego, wykonana w 1670 r., przechowywana w kościele w Witkowie Nowym, a do Siedlec przywieziona przez repatriantów w 1944 r., zob. T. Kukiz, *Madonny kresowe i inne obiekty sakralne z Kresów w archidiecezji wrocławskiej i diecezji legnickiej*, Wrocław 2003, s. 121-125.

<sup>66</sup> O czym pisze w obu wydaniach dzieła: *Rozaniec Panny Maryey. Teraz nowo w Krakowie v S. Trojce reformowany (...)* *Wyrażona iest w pierwszym Traktacie, zacność: w wtorym odpusty: w trzecim sposob rozmyślania: w ostatnim porządek y powinność Panow starszych, iako też y inszey Braciley zgromadzenia tego (...)*. W Krakowie, w Woyciecha Kobylńskiego, Roku 1600, wydanie drugie w tej samej oficynie bez daty [dedykacja z 1606 r.]; czytając oba wydania nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ma się do czynienia ze swego rodzaju statuem dla zreformowanego bractwa. Wbrew twierdzeniu Żukiewicza, *Cudowny obraz Matki*

w istocie był zleceniodawcą wykonania obrazu (może Bzowski, jako odnawiciel bractwa?), który namalowano być może w Krakowie około 1600 r. Pewne jest za to jego przeznaczenie do kaplicy wspomnianego bractwa oraz pozyskanie papieskich odpustów i błogosławieństw<sup>67</sup>. Zapewne mogło to dać podstawę do dorobienia historii o sprowadzeniu z Rzymu pobłogosławionego przez papieża wizerunku albo legendy wiążącej go ze św. Stanisławem Kostką, w czym mógł dopomagać autorytet kardynała Maciejewskiego<sup>68</sup>. Dalszą kwestią pozostaje rozpoznanie relacji między otaczanym do dziś kultem obrazem, a innym, zachowanym jedynie szczątkowo – w partiach twarzy i dłoni (tzw. Matki Bożej „Reliktovej”<sup>69</sup>) – przechowywanym w krakowskim konwencie dominikanów.

---

*Boskiej Różańcowej*, s. 53-54, Bzowski w drugim wydaniu *Różańca*, s. 106-109 przedrukował w całości dokument Klemensa VIII z 18 XI 1600, w którym, papież wymieniając zasługi Bzowskiego jako reformatora bractwa, potwierdza je i nadaje odpusty; dokument wylicza różne praktyki pobożne, w tym procesje, lecz o samym obrazie nic nie wspomina; informacja o obrazie pojawia się natomiast w innym dziele: A. Bzowski, *Propago D. Hyacinthi Thavmatvrgi Poloni, Seu De rebus praeclarè gestis in Prouincia Poloniae Ordinis Praedicatorum. Commentariivs. (...)*. Venetiis 1606, s. 92: „Inde egressus, priusquam chori intima penetrabis, occurret tuis oculis Sanctissimum Rosarij oratorium olim trium Regum sacellum propter trium beatorum illorum fratrum frequenti populorum concursu celebre, repositum, sive etiam propter Iconam Deiparae Virginis ad instar S. Mariae Maioris Romanae, venusto penicillo effigiata, proque archiconfraternitae Sanctissimij Rosarij (...) a Sanctissimo D. N. fel. record. Papa Clemente octavo cum Indulgentijs sacratam (...)”. Na temat Bzowskiego zob. M. Dynowska, *Bzowski Stanisław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 3: *Brożek Jan – Chwałczewski Franciszek*, Kraków 1937, s. 186-188 (reprint: Kraków 1989).

<sup>67</sup> K.M. Żukiewicz, *Cudowny obraz Matki Boskiej Różańcowej*, s. 46-50: o Maciejewskim jako fundatorze; s. 61-63: o Bractwie Różańcowym; s. 52-54: o nadaniu odpustów przez Klemensa VIII; dokument z 4 II 1601 wymienia: „Imago B. Virginis Mariae Maioris (...) a Clemente VIII benedicta”, tamże, s. 53 i 62-63.

<sup>68</sup> A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 100-104; krytyczne uwagi o historii krakowskiego wizerunku Matki Bożej Śnieżnej-Różańcowej są bardzo interesujące w przeciwnieństwie już do przypisywania wykonania obrazu br. Klimkowiczowi i wiązaniu z warsztatem Dolabelli. Obraz miała rzekomo ufundować Małgorzata, matka św. Stanisława Kostki, i podarować go synowi (podobno Kostka zmarł w obecności tego obrazu na Kwirynale), zaś Maciejewski, który studiował z Kostką w Wiedniu, otrzymał go od rzymskich jezuitów (być może nie bez protekcji papieża Klemensa VIII).

<sup>69</sup> Zachowane partie twarzy i rąk wycięto ze zniszczonego obrazu i przeniesiono na nowe podłoże, aranżując materiałową sukienkę, będącą rekonstrukcją całości wizerunku. Oględziny konserwatorskie oraz analiza warsztatowa wskazują na bardzo dobrą jakość artystyczną zachowanych fragmentów (mgr. K. Czyżewskiemu oraz konserwatorowi mgr. M. Cibie, dziękuję za przekazanie informacji).



Warto też pokrótce wspomnieć o innym, mało lub w ogóle nieznanym biskupie przełomu XVI i XVII w., sufraganie gnieźnieńskim i jednocześnie opacie komendatoryjnym benedyktynów mogileńskich, Andrzeju Wilczyńskim (zm. 1625). Za jego rządów dokonano (przynajmniej w części) prac we wnętrzu kościoła w Mogilnie<sup>70</sup> i najprawdopodobniej również on ufundował do głównego ołtarza obraz Marii Śnieżnej w typie tzw. „modyfikacji wielkopolskiej” (o której niżej). Obrazów podobnego typu pojawia się na terenach historycznej archidiecezji gnieźnieńskiej kilkanaście, z których część datowana jest na lata 1616-1630. Raczej nie on je fundował, wydaje się jednak bardzo prawdopodobne, że, jako gorliwy reformator i wizytator w duchu potrydenckim, mógł być aktywnym promotorem ich rozpowszechniania, zwłaszcza w kościołach odzyskiwanych z rąk protestantów.

Wspomniany przy okazji jezuitów schemat oddziaływania wydaje się, że znajduje analogie również w przypadku Bractw Różańcowych związanych głównie z dominikanami. Dotyczy to wielu ośrodków, oprócz Krakowa, np. Łatyczowa, Pińska, Poznania, Podkamienia, Warszawy, Sieradza (tu w kościele zachowane są dwa obrazy Matki Bożej Śnieżnej), Gidla i wielu innych. Wspomniany obraz krakowski uznać można z pewnością za jeden z wczesnych i być może będących podstawą dla grupy kopii zachowanych w kościołach, zarówno związanych z krakowskim konwentem, jak i kilku dalszych. Niewykluczone, że przy tym ośrodku działał warsztat wykonujący m.in. kopie obrazów *Mariae Maioris*. Obecnie można wskazać przynajmniej dwa wizerunki (niemal bliźniacze) – w Domaniewiczach koło Łowicza oraz w podkrakowskiej Korzkwi. Ten pierwszy ufundowany został wraz z całą kaplicą przez dwóch krakowskich mieszczan, braci Jakuba i Wojciecha Celestów ok. 1633 r.; na powiązania z kręgiem dominikańskim wskazuje fakt, że dwaj ich synowie byli tam zakonnikami<sup>71</sup>. Trzeci obraz pochodzący być może z tej grupy znajduje się w Jodłowniku (historycznie należącym do krakowskiego konwentu) i prawdopodobnie czwarty w kościele bożogrobców w Miechowie. Zaś jeszcze inny (lecz

---

<sup>70</sup> Z. Białowicz-Krygierowa, *Zabytki Mogilna, Trzemeszna, Strzelna o okolic. Od gotyku po barok*, [w:] *Studia z dziejów ziemi mogileńskiej*, red. Cz. Łuczak, Poznań 1978, s. 376-377, 382.

<sup>71</sup> H. Gapski, *Profesi dominikańscy konwentu krakowskiego w latach 1509-1650 (Na podstawie księgi profesji)*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222-1972*, red. J. Kłoczowski, t. 1, Warszawa 1975, s. 669: byli to Franciszek (profesja 1626) oraz Albert (profesja 1642).

późniejszy i niezwiązany już z tą grupą) znajduje się w należącej również do dominikanów kaplicy na Prądniku Czerwonym w Krakowie. Zresztą mechanizm oddziaływania-promieniowania (umieszczania kopii) dotyczy nie tylko miejsc, gdzie działają bractwa czy zakony, lecz także mniejszych ośrodków, choć w skali lokalnej wyróżniających się dynamiką kultu, jak choćby dwa przykłady podlubelskie – Księżomierz i pobliskie Dzierzkowice oraz Lubartów i Firlej. Takich przykładów jest zdecydowanie więcej.

Wskazane przez Korneckiego przykłady włączania się przez różne zakony (franciszkanów, karmelitów, kanoników)<sup>72</sup> w promocję kultu rzymskiej Madonny można uzupełnić o dalsze spostrzeżenia. Obrazy Marii Śnieżnej obecne są u paulinów na Jasnej Górze i Skalce (jak również i w kościele historycznego konwentu paulińskiego św. Zygmunta w Częstochowie), bonifratrów wileńskich (obecnie w Łodzi), warszawskich i krakowskich wizytek, bożogrobców miechowskich, norbertanek zwierzynieckich i imbramowickich, w historycznym kościele karmelitów trzewickich w Krakowie na ul. Szpitalnej (dziś kościół duchaczek), czy też w krakowskich kościołach klasztorów pijarów, trynitarzy, prezenetek, klarysek, karmelitanek (w obu ostatnich w klasztorze po dwa obrazy). Również i „stare” zakony mnisze – benedyktyni, benedyktyнки, cystersi – podejmowali aktywnie potrydencką reformę<sup>73</sup>. Poza wspomnianym Mogilnem, obrazy Matki Bożej Śnieżnej pojawiają się u benedyktyńców w Tyńcu, krótko po 1622 r.<sup>74</sup> oraz w Lubiniu, w kościołach cystersów w Mogile i Sulejowie, a także w żeńskich opactwach benedyktyńskich – w Staniątkach (trzy obrazy w klasztorze), w Łomży (przywieziony na fundację z Chełmna), Sandomierzu, Sierpcu, Nieświeżu, jak również w historycznych konwentach lwowskich benedyktynek sakramentek i ormianek (dziś we Wrocławiu i Wołowie). Podobnie zresztą w przypadku świeckich, którzy jako fundatorzy lub kolatorzy kościołów, klasztorów czy ołtarzy, stanowili

---

<sup>72</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 377-380.

<sup>73</sup> Zob. P. Szczaniecki, *Odnowa potrydencka w opactwie świętokrzyskim. Rządy Michała Maliszewskiego 1595-1608*, „Nasza Przyszłość” 63 (1985), s. 111-149; odnośnie do potrydenckiej recepcji w środowiskach monastycznych, zob. prace pomieszczone w tomie: *Monastycyzm XV-XVIII wieku. Tradycja średniowieczna wobec wyzwań nowożytnego humanizmu*, red. M.T. Gronowski OSB, P. Urbański, Warszawa 2016 (Hermeneutyka wartości. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą, red. A. Nowicka-Jeżowa, 4), gdzie dalsza literatura.

<sup>74</sup> O dziejach tynieckiego obrazu uznawanego dotąd za zaginiony, a który został odnaleziony (2016 r.), piszę w osobnym studium, które ukaze się w 2018 r.

obszerną grupę zleceńodawców wykonywania kopii rzymskiej Madonny, niekiedy umieszczając swe herby albo podobizny, jako pobożnych adorantów, na zamawianych obrazach<sup>75</sup>.

## 8. WARIANTY WIZERUNKÓW MATKI BOŻEJ ŚNIEŻNEJ

Popularność kultu rzymskiej Madonny przekładała się jednocześnie na stosunkowo duże zróżnicowanie występujących wizerunków: powtarzając ogólny schemat kompozycji, modyfikowano detale i/lub dodawano nowe. Opracowanie typologii pozostaje kwestią przyszłych badań. Trzeba przy tym zaznaczyć, że analiza wizerunków oraz ich typologia musi uwzględniać nie tylko obecny stan zachowania, lecz także historyczne przemalowania oraz współczesne działania konserwatorskie mniej lub bardziej wiernie odtwarzające oryginalną warstwę malarską, gdyż wszystko to znacząco wpływa na percepcję wizerunku i wnioski wyciągane z jego analizy.

Systematyzując spostrzeżenia Korneckiego odnośnie do wariantów kopii Marii Śnieżnej, Knapiński wyróżnił w sumie osiem grup: 1) typ wierne oddający oryginał, 2) typ z aniołami trzymającymi koronę nad głową Marii, 3) z chórem anielskim, 4) z przedstawieniem Ducha Świętego, 5) z kotarą w tle, 6) z medalionami przedstawiającymi sceny różańcowe, 7) ze świętymi Kościoła powszechnego lub patronami Polski oraz 8) typ całopostaciowy<sup>76</sup>. Analiza zebranego dotąd materiału pozwala na zrewidowanie, uporządkowanie i zniuansowanie wymienionych grup. Najpierw jednak należy doprecyzować terminologię. Jako modyfikacje traktując przekształcanie lub opuszczanie elementów kompozycji oryginału: układu dłoni i palców, krzyża i gwiazdy, mappy, zamiana trzymanej przez Dzieciątka

<sup>75</sup> Choć przedstawianie fundatorów nie było jednak zjawiskiem częstym, dotąd zidentyfikowałem jedynie 4 takie obrazy (Andrychów, Ociąż, Trzebeż, Żnin). M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 382-383; R. Knapiński, *Salus Populi Romani*, s. 97-98; A.P. Bieś SJ, L. Grzebień SJ, *Obrazy Matki Bożej Śnieżnej*, s. 108-110; krąg wielkopolskich fundatorów – Kostków, Sierakowskich, Czarnkowskich, Opalińskich czy Chrzastowskich – wymienia J. Ruszczyćówna, o. J.J. Kopeć CP, *Łaskami słynący Obraz Matki Bożej Niepokalanej w kościele oo. Pasjonistów w Przasnyszu*, [w:] *Studia Płockie*, Płock 1974, t. 2, s. 208-225 (artykuł dostępny na stronie internetowej Sanktuarium w Przasnyszu, dostęp 30.11.2017).

<sup>76</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 384-396; R. Knapiński, *Salus Populi Romani*, s. 99.

księgi na kulę ziemską, fryzura i układ księgi Dzieciątka, wydłużenie (do trzech czwartych i całej postaci) lub odwrócenie układu postaci, kolor szat. Natomiast elementy, takie jak: anioły, korona, święci, fundatorzy, architektura, berła, kwiaty, różaniec czy szkaplerz, to dodatki.

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że nie należy traktować wydzielonych grup jako efektu postępującej linearnie ewolucji oraz, że modyfikacje i/lub dodatki pojawiają się w bardzo dowolnym czasie i konfiguracjach. Wynikało to zasadniczo z ówczesnego podejścia do kwestii samego kopiowania wizerunków. Jak zauważyła Jurkowlaniec, choć z reguły dbano o podobieństwo kopii do oryginału, to kopia pojmowana była jako nowe dzieło<sup>77</sup>. Mamy tu więc do czynienia raczej z trawestacją niż z przekładem. To jednak nie zmienia faktu, że podstawową funkcją kopii było nadal umożliwienie wiernym uzyskanie łask za wstawiennictwem Matki Bożej czczonej w danym miejscu i w danym obrazie. Wizerunki powtarzające stosunkowo wiernie rzymski pierwowzór regularnie pojawiają się zarówno przez cały wiek XVII, jak i XVIII. Jednocześnie jednak już w najstarszych kopiach Madonny Śnieżnej z przełomu XVI i XVII w. widać występowanie zarówno dodatków, jak i modyfikacji. Tak np.: obraz w Trzebczu ma dodaną gołębicę Ducha Świętego oraz postać klęczącego fundatora, w Dębicy – parę aniołów, w Czerwińsku, oprócz pary aniołów z koroną dodano też wieniec uskrzydłonych głów anielskich oraz motyw architektoniczny w tle<sup>78</sup>, natomiast „Borgiaszowa” kopia została przywieziona z Rzymu do Jarosławia już w formie modyfikowanej (z gestem jednego tylko wygiętego palca, a nie dwóch, bez gwiazdy na ramieniu oraz wydłużona do trzech czwartych postaci)<sup>79</sup>.

Najczęstszymi modyfikacjom podlegała dłoń i układ palców. Choć z reguły powtarzano ten gest stosunkowo wiernie za oryginałem, widać sporą różnorodność w prezentowaniu samych palców: od mniej lub bardziej

---

<sup>77</sup> G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej*, s. 226-227; por. też H. Belting, *Obraz i kult*, s. 504-505.

<sup>78</sup> Obraz czerwiński wyróżnia się motywem tła, gdzie na podstawie ryciny z *Sette chiese di Roma* przedstawiono motyw bazyliki Santa Maria Maggiore; zob. J. Nowiński, *400 lat obecności cudownego obrazu Matki Bożej Pocieszenia (Matki Bożej Czerwińskiej) na Jasnej Górze w Czerwińsku*, s. 319-338; tenże, *O najstarszym przedstawieniu cudownego obrazu Matki Bożej Czerwińskiej na rycinie z 1672 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXV/1 (2013), s. 89-99.

<sup>79</sup> Jak dotąd znalazłem w Polsce tylko pięć przypadków powtórzenia gestu wygiętego jednego palca – w Czernej, we Fromborku, Gniewczynie Łańcuckiej, Kamionce oraz Łukawicy. Analogiczny przypadek znajduje się również w Rzymie, w kościele San Lorenzo in Lucina.

wygiętych w dół, złączonych równolegle lub lekko rozdzielonych, niekiedy w charakterystycznym układzie widelkowym lub haczykowatym, po zupełnie wyprostowane. Co najmniej w kilkunastu obrazach widać natomiast całą dłoń ze złączonymi palcami, zaś w kilku dłoń z palcami rozsuniętymi (w układzie 2 + 3). Dalszy wreszcie przykład modyfikacji układu dłoni, wspomniany przez Korneckiego, stanowi grupa ponad 20 obrazów, które można określić mianem „modyfikacji wielkopolskiej”, gdzie gest wygiętych palców zastąpiono układem dłoni splecionych lub trzymanyh jedna na drugiej<sup>80</sup>.

Krzyż na ramieniu oraz gwiazda na maforionie nad czołem Marii powtarzane były stosunkowo wiernie, choć (w mniej niż jedna trzecia zebranego materiału) widać pominięcia, częściej jednak gwiazdy niż krzyża. W różnorodny sposób przedstawiano mappę: od luźno zwisającej wąskiej chustki, przez bardziej rozłożoną lub ułożoną w harmonijkę, albo plisowaną, czasem z dodatkiem frędzli, niekiedy półprzeźroczystą, aż po sztywno nakrochmaloną; tylko w nielicznych przypadkach pominięto ten element (np. we wszystkich obrazach „modyfikacji wielkopolskiej”). Kolejnym przykładem różnorodnego potraktowania jest fryzura Dzieciątka – widać włosy zarówno w kolorze jasnym lub ciemnym, proste lub kręcone, krótkie albo bujne pukle opadające na ramiona, aż po elegancko wymodelowane fryzury (jak na obrazie kicińskim). Podobnie też w różny sposób oddawano

<sup>80</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 396, gdzie wymienia cztery przykłady (Czarnków, Mogilno, Przasnysz, Kawnice). Istnienie tej grupy obrazów wzmiankowano już w literaturze, nie próbując jednak oszacować skali zjawiska. Zidentyfikowałem dotąd 22 obrazy; większość znajduje się w kościołach w obszarze na północny zachód od Poznania w stronę pogranicza wielkopolsko-kujawskiego, 5 na południu, 1 w Przasnyszu i 1 – zagadkowo, gdyż daleko na południu – w Pszczynie; zob. *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650. Katalog wystawy w opracowaniu A. Sławskiej, przedmowa Z. Kępiński*, Poznań 1952, s. 24-25 (Ryeczynów, Czarnków i Sieraków); w kontekście Przasnysza: J. Ruszczyćówna, o. J.J. Kopeć CP, *Laskami słynący Obraz Matki Bożej Niepokalanej w kościele oo. Pasjonistów w Przasnyszu*, [w:] *Studia Płockie*, Płock 1974, t. 2, s. 208-225 (artykuł dostępny na stronie internetowej Sanktuarium w Przasnyszu, dostęp 30.11.2017); Z. Białłowicz-Krygierowa, *Zabytki Mogilna, Trzemeszna, Strzelna o okolic*, s. 376-377. A. Spyra, *Szkice z dziejów obrazu Matki Boskiej Przedziwnej i kościoła Wszystkich Świętych w Pszczynie*, Pszczyna 1995, s. 13-16; J. Myszor, *Parafia pszczyńska przy kościele pw. Wszystkich Świętych w Pszczynie po okresie reformacji*, [w:] *Pszczyna. Monografia historyczna*, red. R. Kaczmarek, J. Sperka, t. 2, Pszczyna 2014, s. 454-455. Większość tych obrazów pochodzi z fundacji szlacheckich, 4 związane są z klasztorami bernardynów, a 1 benedyktynów. Część występuje w kościołach rewidowanych z rąk protestantów. Na temat tej grupy przygotowuję osobne studium.

księgę trzymaną przez Dzieciątka: trzymaną za krótszy lub dłuższy bok, z zaznaczonymi lub nie okuciami, symbolami i dekoracjami na oprawie. Zasadniczo jedynie w grupie „modyfikacji wielkopolskiej” księgę zastąpiono kulą ziemską<sup>81</sup>. Podobnie też w tej grupie systematycznie przedstawiano bosc stopy Dzieciątka, a w zdecydowanej większości pozostałych przypadków wiernie powtarzano motyw sandałów.

W analizowanym materiale widać, że z reguły trzymano się przedstawienia w półpostaci, choć zdarzają się w kilkudziesięciu przypadkach wydłużenia do trzech czwartych, zaś przedstawień całopostaciowych, jak dotąd, zarejestrowałem tylko osiem<sup>82</sup>. Można jeszcze dodać kilka przypadków układu odwróconego, kiedy to Maria podtrzymuje Dzieciątka prawym ramieniem<sup>83</sup>. Ostatni z aspektów modyfikacji dotyczy barwy szat. Zaobserwować można różne kolory tuniki Dzieciątka – od białej, przez złoto-żółtą, aż po różne odcienie czerwieni. Kolor sukni Madonny z reguły jest purpurowy lub czerwony, a tylko w kilku przypadkach inny, np. biały lub kremowy. Kolor maforionu powtarzano z reguły wiernie za oryginałem, jako błękitny (choć już w różnych odcieniach – od jasnobłękitnych po ciemny granat), ale też w pewnej grupie obrazów występuje kolor zielony<sup>84</sup>. Zazwyczaj szaty są gładkie, a tylko w nielicznych wypadkach ozdobiono je ornamentem – roślinnym lub geometryczno-roślinnym<sup>85</sup>.

---

<sup>81</sup> Poza tą grupą modyfikacja pojawia się raczej rzadko, np. w obrazie w podkrakowskiej Tokarni, Bronikowie, Gołuchowie, Opalenicy, Parlinie, Przyspolewie, czy Raclawicach Olkuskich.

<sup>82</sup> Są to obrazy w: Gliwicach, Górcie Klasztornej, Jodłowie, Kiwitach, Kościelcu Proszowickim, Stoczku Warmińskim, w kościele franciszkanów w Warszawie oraz w Złotowie. W kontekście typu całopostaciowego, można wskazać, że w I. poł. XVII w. Niccolò Cassiani, proboszcz rzymskiego kościoła Sant' Appolinare, uważał, iż pierwotnie obraz Madonny Śnieżnej był dwukrotnie dłuższy i ukazywał Marię w całej postaci, a dopiero później został skrócony; miało to być zresztą argumentem przeciw autorstwu św. Łukasza, bo, jego zdaniem, nikt nie ważyłby się przeciąć dzieła ewangelisty na pół, zob. G. Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza*, s. 101-103.

<sup>83</sup> Są to obrazy w: Czermynie, Horodle, Sławnie i w Sobocie. Odwrócony układ prezentują również dwie z rycin Hieronima Wierixa, zob. niżej przyp. 93. Prawdopodobnie było to wynikiem mechanicznego przeniesienia rysunku na płytę.

<sup>84</sup> Z innych, poza wspomnianym obrazem Madonny Śnieżnej-Różańcowej u krakowskich dominikanów, są przykładowo: w kościele Miłosierdzia Bożego na ul. Smoleńsk w Krakowie, w Bączalu Dolnym, Kicinie, Kijanach, Krośnie, Latyczowie, Lubiniu, Niegardowie, Piotrkowie Trybunalskim, Tykocinie.

<sup>85</sup> W niektórych przypadkach, np. na obrazach z Raciążka oraz z Sarnak, wydaje się, że ornament pochodzi z późniejszej warstwy.

Wyodrębniony przez Knapińskiego podział według dodatków można jeszcze bardziej doprecyzować: grupy czwarta i szósta są stosunkowo nieliczne<sup>86</sup>, przy czym grupę czwartą można zróżnicować o przedstawienia albo z samym Bogiem Ojcem (np. w Głogowie Małopolskim), albo z Bogiem Ojcem i z Duchem Świętym (np. w Ciechocinie i Kamieniu Krajeńskim). Grupy druga, trzecia i siódma w zdefiniowanej przez niego postaci również nie są zbyt liczne. Natomiast większość badanych obrazów zaliczyć można do grupy mieszanej łączącej i modyfikacje, i dodatki w różnych konfiguracjach: parę aniołów podtrzymujących koronę, przypominający mandorlę wieniec uskrzydłych głów anielskich, chór aniołów (niekiedy, jak w Gliwicach, z trzymanymi instrumentami muzycznymi) oraz świętych lub/i fundatorów – jednego, dwóch lub więcej. Dalszym i równie zróżnicowanym tematem jest tło. Obok zupełnie gładkiego (w mono lub polichromii) widać dość często pojawiający się motyw otwartego nieba<sup>87</sup>, paludamentu lub kotary – bądź bogato udrapowanej (jak na obrazie z kościoła św. Wojciecha w Krakowie), bądź rozchylonej i/lub niepodtrzymywanej przez anioły<sup>88</sup>, albo ornamentu, np. kratki.

Można też dokonywać podziałów wizerunków na podstawie innych jeszcze kryteriów, np. na malowane na desce, blasze, ścianie lub płótnie, lecz w tym wypadku w zdecydowanej większości przeważają te ostatnie. W zebranych dotąd materiale w dwóch miejscach natrafiłem na płaskorzeźby (Krzyszkwice i Lwów). W kilku przypadkach (co prawda już współczesnych) spotkać się można z wizerunkami haftowanymi, malowanymi lub umieszczanymi jako aplikacje na chorągwiach, z reguły będących powtórzeniem otaczanego kultem obrazu. Natomiast przedstawień na witrażach znalazłem dotąd cztery<sup>89</sup>.

Ostatnim wreszcie, interesującym przypadkiem jest „obraz w obrazie”. Przykład kwatery z ołtarzyka bractwa różańcowego w Żywcu podany przez Korneckiego<sup>90</sup>, gdzie przedstawiono modlących się członków tegoż

<sup>86</sup> Ze scenami różańcowymi zarejestrowałem dotąd 4 obrazy: w Kościerzynie, Osiecznej, Świąciechowej i Zbąszyniu.

<sup>87</sup> Być może jednym z pierwszych obrazów w Polsce, gdzie taki motyw występuje, jest wizerunek Matki Bożej Śnieżnej-Różańcowej u krakowskich dominikanów.

<sup>88</sup> Motyw kotary powtarzają regularnie obrazy z grupy „modyfikacji wielkopolskiej”; poza tym występują na obrazach, np. w Gnieźnie, Jedlcu, Kraśniku czy Skawinie.

<sup>89</sup> Kraków – kościół Karmelitów Bosych na ul. Rakowickiej, Zabierzów Bocheński, Zawada k. Dębicy, Żelichów.

<sup>90</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 396.



bractwa przed ołtarzem z obrazem Śnieżnej, można uzupełnić o jeszcze dwa inne: obraz z klasztoru klarysek w Starym Sączu ukazujący modlącą się przy wizerunku rzymskiej Madonny św. Kingę oraz obraz z klasztoru sakramentek lwowskich (obecnie w ich klasztorze we Wrocławiu), na którym przedstawiono scenę inauguracji pierwszej, publicznej adoracji wynagradzającej Najświętszego Sakramentu (1654 r.) w paryskim klasztorze tego instytutu: obok klęczących i oddzielonych kratą mniszek widać adorującą Najświętszy Sakrament królową Annę Austriaczkę wraz z dworem, zaś w ołtarzu za monstrancją wiszący obraz Matki Bożej Śnieżnej.

### 9. ŹRÓDŁA KOPIOWANYCH WIZERUNKÓW, MODYFIKACJI I DODATKÓW

Jednym z najbardziej istotnych zagadnień są źródła kopiowanych wizerunków, ich modyfikacji oraz pojawiających się dodatków. Zasadniczo można wskazać na trzy grupy: obrazy przywiezione bezpośrednio z Rzymu i następnie dalej kopiowane, obrazy malowane na podstawie rycin oraz wizerunki powstałe już w kraju na bazie pierwszej lub drugiej grupy, które stawały się źródłem dla kolejnych kopii. Wydaje się, że przy wyborze wzorca w pierwszej kolejności kierowano się bardziej niż typem ikonograficznym pobożnością związaną z konkretnym wizerunkiem, który uznawano za łaskami słynący i otaczano kultem, albo który znajdował się w nieodległym czy też odwiedzionym kościele lub z którym wiązano jakieś osobiste przeżycia.

Z całą pewnością jednym z najważniejszych źródeł dla procesu kopiowania były ryciny, zarówno funkcjonujące jako pojedyncze odbitki – załączane do korespondencji czy nabywane przy okazji odwiedzin lub pielgrzymek (w tym również i do Rzymu), jak również zamieszczane w rozmaitych drukach, nie tylko zresztą ściśle dewocyjnych (jak np. modlitewniki), ale i liturgicznych (np. mszały, martyrologia), hagiograficznych (żywoty świętych), czy historiograficznych (jak choćby *Roczniki Baroniusza*)<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Badania nad obiegiem, rolą i recepcją rycin (koncentrując się na działalności T. Tretera oraz *Typus Ecclesiae*) zbiera ostatnio G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin*, s. 10-13, 141-146; zob. też (w kontekście wizerunku Matki Bożej Częstochowskiej, lecz mechanizm działał podobnie przy kopiach Śnieżnej) R. Knapieński, *Jacopo Lauro jako rytownik i wydawca grafiki oraz jego kontakty z Polakami do połowy XVII wieku*, „Barok” 13/2 (2006), s. 139-161; tenże, *Nieznane grafiki z wizerunkiem Matki Bożej Częstochowskiej*, [w:] *Zwycięstwo przychodzi przez Maryję*, red. Z.S. Jabłoński, T. Siudy, Częstochowa 2006, s. 71-117;

Opracowanie katalogu rycin z przedstawieniem Matki Bożej Śnieżnej jest sprawą przyszłych badań. Obecnie wskazać można, że przynajmniej kilka rycin cieszyło się dużą popularnością. Jedną z pierwszych było anonimowe *Vero ritratto di S. Maria Maior* z 1569 r.<sup>92</sup> Zasadniczą jednak rolę odegrały przede wszystkim ryciny braci Wierixów, którzy między 1579 a 1624 r. wydali łącznie osiemnaście rycin *Mariae Maioris*. Największe zasługi przypadają tu Hieronimowi, autorowi ośmiu rycin, z czego pierwszą opublikował w 1579, kolejną zaś przed 1600 r., być może z okazji przygotowań do roku jubileuszowego 1600, a w następnych latach kolejne; w mniejszej liczbie przedstawienia rzymskiej Madonny wydawali również pozostali bracia: Anton II (przed 1604), Jan (przed 1620) oraz Anton III (przed 1624); niektóre z ich rycin były potem kopiowane przez innych rytowników, jak choćby Theodora Galle'a. O ile ryciny Hieronima, Antona II i Jana przedstawiają wiernie pierwowzór, pomijając jedynie w kilku edycjach gwiazdę na ramieniu lub zastępując ją krzyżem, to Anton III powtarzając zamiast gwiazdy krzyż na ramieniu, zamieścił też dodatki: parę aniołów trzymających palmy i podtrzymujących koronę nad głową Marii oraz gołębicę Ducha Świętego<sup>93</sup>. To właśnie głównie w rycinach należy poszukiwać źródeł dokonujących się modyfikacji oraz pojawiających się

---

R. Knapiński, A. Witkowska, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, dz. cyt. Zob. też J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.

<sup>92</sup> Rycina *Vero ritratto* z 1569 r. dostępna jest w Biblioteka Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000026665&page=1>, (dostęp 15.11.2017); M. Kornecki, *Matka Boska Mansjonarska*, s. 136-137 przypisuje publikację *Vero ritratto* Antoniemu Caranzanemu w 1579 r.; wydaje się jednak, że w przypadku ryciny datowanej na 1579 r. chodzi o dzieło Hieronima Wierixa. Kwestią dalszych badań pozostaje ustalenie czy zachowane do dziś anonimowe *Vero ritratto* z datą *Romae 1569* nie należy do grupy pierwszych, wykonanych i rozsyłanych przez F. Borgiasza, kopii. Wiadomo bowiem, że właśnie w 1569 r. Borgiasz podarował o. Ignacemu de Azevedo SJ na misję do Brazylii dwie kopie wizerunku rzymskiej Madonny – jedną malowaną, a drugą drukowaną, zob. K. Noreen, *The Icon of Santa Maria Maggiore*, s. 664.

<sup>93</sup> Rycina Hieronima Wierixa (przed 1600), dostępna jest w zbiorach British Museum: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1668423&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1668423&partId=1) (dostęp: 15.11.2017); M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 391-392; *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, t. 63, wyd. J. Van der Stock, M. Leesberg i in., *The Wierix Family*, cz. 5, Rotterdam 2004, ryciny: – Hieronima: z 1579 r., nr 941, s. 34-35; sprzed 1600 r., nr 942, s. 36-37 (w sumie 8 rycin, z czego, poza dwoma wspomnianymi, sześć jest późniejszych, sprzed 1619 r.: nr 943-948, s. 37-40); – Antona II przed 1604, nr 937 i 938, s. 29; – Jana: nr 949-951, s. 40-41 (przed

dotyków<sup>94</sup>. Oczywiście przy wyborze dodawanych elementów zawsze decydowały indywidualne cechy religijności i upodobania zleceniodawców chcących zaakcentować określony aspekt pobożności czy prawdy wiary lub po prostu sprawić, aby kopiowany wizerunek prezentował się bardziej okazale. Z drugiej strony, obok rycin, źródłem powielania dodatków były też obrazy już zmodyfikowane.

## 10. KONKLUZJA – CZY ISTNIAŁA „MATKA BOŻA POLSKA”?

Czy zatem w świetle zarysowanego wyżej bogactwa wariantów kopii Matki Bożej Śnieżnej można mówić o „Matce Bożej Polskiej”, której kult, rzymskiej proveniencji, po chocimskiej wiktorii miał nabrać typowo narodowego wymiaru, zatracając tym samym pierwotne cechy? Spostrzeżenia Korneckiego o stopniowej adaptacji wizerunku Matki Bożej w „specyficznej polskiej redakcji”<sup>95</sup>, czyli wyrażającej się w modyfikacjach i dodatkach, w tym również koronach i sukienkach, właściwych – jak mniemano – dla kultury sarmackiej, należy skorygować. Przede wszystkim dlatego, że przydawanie przedstawieniom Madonny świętych, aniołów, koron czy sukienek było zjawiskiem powszechnym, a nie tylko polskim, znanym zresztą już od średniowiecza. Ponadto znaczna część rycin wykorzystywanych jako źródła modyfikacji, była akurat zagranicznymi importami (jak choćby ryciny Wierixów) promującymi uniwersalne tematy inspirowane potrydencką wizją Kościoła i pobożności<sup>96</sup>. Wydaje się zatem, że dziś trud-

---

1620); – Antona III: przed 1624 r., nr 1001 i 1002, s. 96, który ponadto wydał też 3 ryciny z modyfikowanym układem dłoni: nr 1014-1016, s. 109-111 (przed 1624 r.).

<sup>94</sup> Zob. np. materiał zebrany w pozostałych tomach cyt. wyżej katalogu *Hollstein's Dutch & Flemish*, tak w odniesieniu do Wierixów, jak również innych rytowników; por. też: R. Knapieński, A. Witkowska, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, passim oraz tamże, s. 28, gdzie zestawienie nowych – potrydenckich popularnych tematów poruszanych w ikonografii hagiograficznej. R. Knapieński, *Potrydencka ikonografia maryjna*, dz. cyt.; zob. też J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce*, s. 218-219, 227 n.

<sup>95</sup> M. Kornecki, *Matka Boska Polska*, s. 371-372, 397-398. Zob. też rozważania J. Kracika, *Święte obrazy wśród grzesznych Sarmatów. Ze studiów nad recepcją kulturowego dziedzictwa*, „Nasza Przeszość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 76 (1991), s. 141-191.

<sup>96</sup> Por. uwagi odnośnie do rozwoju kultu maryjnego w Czechach i kontekstu europejskiego: J. Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. Století*, Praha 2011 (wyd. 2); w kontekście aplikacji, jak korony czy sukienki: G. Jurkowlanec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza*,

no już podtrzymywać twierdzenie o istnieniu „specyficznej polskiej redakcji” *Mariae Maioris*. Koryguje to również uwaga G. Jurkowlaniec, iż owe dwa nurty w potrydenckim katolicyzmie w Rzeczypospolitej – „rzymski” i „sarmacki” – ukazywane często jako przeciwstawne, niekiedy wydają się zmierzać w tym samym kierunku. Rozpowszechnianie kultu rzymskiego obrazu z Santa Maria Maggiore było z jednej strony przykładem dążenia do „romanizacji” polskiego Kościoła, z drugiej – włączania rzymskich tematów w kontekst rodzimy i kojarzenia obrazu z własną historią<sup>97</sup>.

Uważam, że analizując zebrany dotąd materiał można pójść dalej. Popularność wizerunków Madonny Śnieżnej jest przede wszystkim przykładem sukcesywnej recepcji reformy trydenckiej, asymilacji nowych form pobożności, co było zjawiskiem powszechnym, dokonującym się w wielu krajach, gdzie choćby działali jezuita, a co w Polsce kontekst polityczny – Chocim – dodatkowo tylko zdynamizował, choć nie wniósł nowej treści. Być może był to też przejaw swego rodzaju mody na określony typ wizerunku, nie pierwszy zresztą w dziejach religijności i kultu maryjnego<sup>98</sup>. W przypadku fenomenu kultu Matki Bożej Śnieżnej okazało się, że w starej ikonie drzemią bogate możliwości interpretacji, które kolejne pokolenia, nie zacierając istoty przekazu, potrafią jednak odczytać jako odpowiedź na wyzwania zmieniającej się rzeczywistości<sup>99</sup>.

---

s. 187-208, 399nn.; K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Uwagi o zastosowaniu srebra w sztuce Rzeczypospolitej*, [w:] *fides ars scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednias*, red. A. Betlej, J. Skrabski, Tarnów 2008, s. 237-254, gdzie polemika z opiniami przypisującymi aplikacjom charakter typowy dla kultury sarmackiej Polski XVII w.

<sup>97</sup> G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej*, s. 236. Zob. też H. Gruszczyńska, *Z rzymskiej bazyliki na polską wieś, czyli o ludowych wizerunkach Madonny z Dzieciątkiem w typie Matki Boskiej Śnieżnej*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu” 1999, t. II, s. 15-51.

<sup>98</sup> Ogólny przegląd dziejów kultu maryjnego daje: C. Maggioni, *Benedetto il frutto del tuo grembo: due millenni di pietà mariana*, Portalupi 2000. J.J. Kopeć, *Bogurodzica w kulturze polskiej XVI wieku*, passim; zob. też cyt. w przyp. 22 prace: M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.S. Pasierb, *Maryja Matką Chrystusa*; K.S. Moisan, B. Szafranec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987. Przykładem podobnego – choć w o wiele większej skali – fenomenu jest następujący od 2. poł. XIX w. masowy rozwój kultu i wizerunku Matki Bożej Nieustającej Pomocy, do czego przyczynili się głównie redemptoryści, prowadzone przez nich misje ludowe i o. Bernard Lubiński; liczba obrazów Matki Bożej Nieustającej Pomocy w samej tylko Polsce idzie już w tysiące; o fenomenie zjawiska zob. studia w monografii: *150<sup>o</sup> della consegna dell’Icona della Madonna del Perpetuo Soccorso ai Redemptoristi*, „Spicilegium historicum Congregationis SSmi Redemptoris” 64/1-2 (2016).

<sup>99</sup> Por. H. Belting, *Obraz i kult*, s. 555; G. Wolf, *Salus populi Romani*, s. 249.

\*

Powyższe prolegomena, koncentrując się zasadniczo wokół wizerunków *Mariae Maioris*, są próbą wskazania najważniejszych problemów do dalszych analiz. Przyszły kwestionariusz badawczy musi uwzględnić jednak nie tylko wymienione tu zagadnienia, ale też dalsze, jak choćby literaturę maryjną z obecnym wątkiem Madonny Śnieżnej<sup>100</sup>, rozwój legend o okolicznościach powstania poszczególnych wizerunków<sup>101</sup> oraz wyrazy kultu – sanktuaria, procesje, koronacje, pielgrzymki, wota, księgi cudów czy bractwa<sup>102</sup>.

## 11. POST SCRIPTUM – OBRAZ A SUKIENKA

Na koniec chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na kwestię aplikacji – zwłaszcza sukienek – umieszczanych na wielu wizerunkach maryjnych, w tym również Matki Bożej Śnieżnej. Nie chodzi tu jednak tylko o historię tego sięgającego średniowiecza zjawiska o charakterze powszechnym i jego ewolucji – od pojedynczych plaket wotywnych przybijanych lub

---

<sup>100</sup> Zob. przykładowo J. Nastalska, A. Witkowska, *Ku ozdobie i obronie Rzeczypospolitej. Maryjne miejsca święte w drukach staropolskich*, Lublin 2013; *Przedziwna Matka Stworzyciela Swego: antologia dawnej polskiej poezji maryjnej*, wybór, oprac. i wstęp R. Mazurkiewicz, Warszawa 2008; A. Jakóbczyk-Gola, *Akt pamięci. Tradycja akatystowa w kontekście form pamięci*, Warszawa 2014 (Communicare). Interesującym przykładem szczegółowego studium tekstów literackich, choć nie w odniesieniu do Śnieżnej, jest praca M. Czerenkiewicza, *Mirakularny wymiar duchowości benedyktynów na przykładzie kultu Matki Bożej Tuchowskiej*, [w:] *Monastycyzm XV-XVIII wieku. Tradycja średniowieczna wobec wyzwań nowożytnego humanizmu*, s. 135-172; J. Nowiński, *400 lat obecności cudownego obrazu Matki Bożej Pocieszenia (Matki Bożej Czerwińskiej)*, s. 324-325; B. Kochaniewicz, *La Vergine Maria nella predicazione barocca*, „Theotokos” 16/1 (2008), s. 445-464.

<sup>101</sup> Tu tytułem przykładu: jak rzymski wizerunek Marii Śnieżnej przypisywany był św. Łukaszowi, tak w Polsce w okresie potrydenckim widać tendencję do wiązania początków niektórych kopii *Mariae Maioris* z Rzymem i św. Franciszkiem Borgiaszem. Szerzej o legendach związanych z obrazami zob. H. Belting, *Obraz i kult*, s. 350-369; G. Wolf, *Salus populi Romani*, s. 141-145.

<sup>102</sup> T. Dywan, *Kształtowanie kultury prowincjonalnej w katolickich sanktuariach maryjnych na Kresach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Łódź 2015; zob. też np.: J. Flaga, *Bractwa religijne w Rzeczypospolitej: w XVII i XVIII wieku*, Lublin 2004; Sz. Tracz, *Bractwa religijne w dekanacie żywieckim (1598-1772)*, Kraków 2005; K. Jelonek-Litewka, *Arcybractwo Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 61 (1984), s. 45-91; K. Kuźmak, *Bractwa Matki Boskiej Wspomożycielki Chrześcijan na ziemiach polskich w XVIII stuleciu. Studium z dziejów kultu maryjnego i wspólnot chrześcijańskich w dawnej Polsce*, Rzym 1973 (Studia Ecclesiastica, 16. Historica, 9: Dissertationes, 13).

zawieszanych na obrazach, przez stopniowe dodawanie aplikacji podkreślających elementy nadprzyrodzone: glorie, nimby, promienie, czy królewskość, jak korona lub berło, aż po dalsze rozszerzanie i pokrycie w całości nie tylko szat, lecz także dłoni i stóp oraz tła<sup>103</sup>. Pytanie, które się nasuwa dotyczy relacji między wizerunkiem a pokrywającą go sukienką. W opinii niektórych badaczy, metalowa (choć nie tylko) aplikacja jest wtórnym dziełem sztuki w stosunku do malowanego obrazu; konkuruje z pierwotnym, jest jak gdyby wariacją na ten sam temat, ale w innej technice i materiale<sup>104</sup>. Czy jednak istotnie należy ją traktować jako konkurencję względem wizerunku? Badania ograniczone wyłącznie do formy samych obrazów wydają się potwierdzać taki wniosek, gdyż aplikacje istotnie je zasłaniają, choć z reguły (lecz nie zawsze) stosunkowo wiernie powtarzają formę malarską wizerunku. Jednakże obrazy eksponowane w przestrzeni sakralnej, dedykowane do kultu wiernych, rozpatrywać trzeba oczywiście w tym kontekście. Obraz przykryty sukienką – niekiedy przez kilka stuleci – w świadomości zasadniczego kręgu odbiorców, czyli wiernych, funkcjonował w takiej właśnie formie, stając się im bliższy i bardziej rozpoznawalny, niż sam malowany wizerunek. Czy zatem można mówić w tym przypadku o konkurencji albo raczej kolejnym etapie autonomizacji kopii, ztracającym w świadomości wiernych związek z pierwowzorem?<sup>105</sup> A może przeciwnie, skoro podstawową funkcją kopii było nadal umożliwienie wiernym uzyskiwania łask za wstawiennictwem Matki Bożej, otaczanej czcią w danym miejscu i w danym obrazie, to sukienkę trzeba wszak traktować, jako wyraz indywidualnej pobożności ofiarodawców i więzi z konkretnym wizerunkiem – widzialny przejaw żywotności kultu<sup>106</sup>. W ten sposób przejawy indywidualnej pobożności, stawały się powszechnym dziedzictwem trwającym przez wieki.

---

<sup>103</sup> K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Uwagi o zastosowaniu srebra w sztuce Rzeczypospolitej*, s. 245-251; G. Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza*, s. 187-190; P. Wojtacha, *Metalowe aplikacje w formie szat z przedstawieniami fundatorów*, „Roczniki Humanistyczne” 61/4 (2013), s. 291-296, tu: s. 292.

<sup>104</sup> Tamże, z powołaniem się jednak tylko na starsze prace M. Korneckiego i M. Karpowicza.

<sup>105</sup> G. Jurkowlaniec, *Kopie wizerunku Matki Boskiej Śnieżnej*, s. 224.

<sup>106</sup> Można tu przytoczyć ważną, choć rzecz jasna niejedyną myśl w potrydenckiej dyskusji o roli sztuki w Kościele, wyrażoną przez ucznia Karola Boromeusza, arcybiskupa Bolonii, Gabriele Paleotiego (zm. 1597), że czego innego oczekiwano od obrazu „świeckiego”, a czego innego od „kościelnego”. Ten ostatni mógł być uznany za dobry tylko wtedy, gdy pod jego wpływem ludzie zaczną lepiej żyć, a jego twórca zdołał za pomocą zewnętrznych

## **Our Lady of the Snows (Sancta Maria Maior / Salus Populi Romani) in Poland. Prolegomena to research on the development of worship and images**

### Summary

The study is connected with the preparation of a catalogue of the 750 images of Saint Mary of the Snows ((Sanctae Mariae Maioris/ Salus Populi Romani) recorded in Poland from the second half of the 16th century to the present day. The image of Our Lady of the Snows must be treated as a special kind of iconographic representation, distinct from popular Hodegetria. The main difference consists in the gesture of crossed or clasped hands or in the clearly marked sign of two bent fingers. The most dynamic development of the cult and the proliferation of the images is dated to the first half of the 17th century and is associated with the activity of the Jesuits, as well as with the diocesan priests, religious and lay communities who followed their example. A great variety of images can be observed here: while the scheme of the composition was preserved, details were modified or added. The engravings which served as the main source for copying make it possible to trace the patterns of modifications and additions. The hypothesis positing the existence of a “Polish Madonna” and a “peculiar Polish reworking” of the image should be revised in view of the fact that the habit of adding figures of the saints, angels, or cloaks to representations of Our Lady was widespread, and some of the engravings were imported from abroad and contained universal motifs. The cult of Our Lady of the Snows in Poland is an example of the reception of Tridentine Reform and the assimilation of a new form of piety, which was reinforced but not changed by the political context, i.e. the victory of the Polish troops at Khotyn.

**Słowa kluczowe:** Kult maryjny, Matka Boża Śnieżna, Salus Populi Romani, reforma potrydencka

**Key words:** Marian cult, Madonna of the Snows, Salus Populi Romani, Tridentine reform





Il. 1: Matka Boża Śnieżna (Sancta Maria Maior/Salus Populi Romani), Rzym, bazylika Santa Maria Maggiore, Capella Paolina.

Fot. 1960; domena publiczna: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASalusPopuliromanicrowned.jpg>



Il. 2: Melchior Küsell, Portret św. Franciszka Borgiasza z podobizną Matki Bożej Śnieżnej, XVII w., rycina. Fot. za: M.M. Mochizuki, *Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction: The Salus Populi Romani Madonna in the World*, [w:] *Sacred and Profane in Early Modern Art*, red. K. Hirakawa, Kyoto 2016 (Kyoto Studies in Art History, 1), s. 132, zdj. 3.





Il. 3: Hieronim Wierix, Sancta Maria Maior, miedzioryt, przed 1600 r. Fot.: British Museum: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1668423&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1668423&partId=1) (dostęp: 15.11.2017)



Il. 4: Anton (III) Wierix, Sancta Maria Maior, miedzioryt, przed 1624 r.  
Fot. za: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, t. 63, wyd. J. Van der Stock, M. Leesberg i in., *The Wierix Family*, cz. 5, Rotterdam 2004, nr 1002, s. 96





Il. 5: Jarosław, obraz w kościele par. Bożego Ciała. Fot. ze zbiorów parafii, dostępnych na stronie: <https://goo.gl/BRtB9Q>



Il. 6: Kraków, klasztor dominikanów, obraz w srebrnej sukience, w kaplicy Matki Bożej Różańcowej w kościele Świętej Trójcy. Fot. M. Ciba



Il. 7: Kraków, klasztor dominikanów, obraz z kaplicy Matki Bożej Różańcowej w kościele Świętej Trójcy, bez sukienki w trakcie prac konserwatorskich.  
Fot. M. Ciba





Il. 8: Kraków, klasztor dominikanów, obraz tzw. Matki Bożej „Reliktowej”.  
Fot. M.T. Gronowski



Il. 9: Czerwińsk, obraz w kościele Matki Bożej Pocieszenia, dawny klasztor kanoników regularnych, obecnie salezjanów. Fot. J. Nowiński, ze zbiorów parafii, dostępnych na stronie: <https://goo.gl/9eBGBg>



Il. 10: Kraków, obraz w kościele Bożego Miłosierdzia, ul. Smoleńsk.  
Fot. B. Kotowski



Il. 11: Jodłownik, obraz w kościele par. Narodzenia Najświętszej Marii Panny.  
Fot. M.T. Gronowski





Il. 12: Krosno, obraz w kościele par. Świętej Trójcy. Fot. P. Batory



Il. 13: Kraków, klasztor bernardynów, obraz w chórze zakonnym kościoła św. Bernardyna. Fot. M.T. Gronowski



Il. 14: Stary Białcz, obraz w kościele par. Wszystkich Świętych; przykład tzw. „modyfikacji wielkopolskiej”. Fot. M.T. Gronowski





Il. 15: Kicin, obraz w kościele par. św. Józefa. Fot. B. Kotowski



Il. 16: Gniewczyna Łańcucka, obraz w kościele par. św. Mateusza.  
Fot. M.T. Gronowski



Il. 17: Trzebcz Słachecki, obraz w kościele par. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny; widoczna postać klęczącego fundatora obrazu.  
Fot. ze zbiorów parafii, dostępnych na stronie: <https://goo.gl/WqxS9w>





Il. 18: Głogów Małopolski, obraz w kaplicy cmentarnej Matki Bożej Śnieżnej (par. Świętej Trójcy). Fot. M.T. Gronowski



Il. 19: Andrychów, obraz w kościele par. św. Macieja; widoczna para aniołów oraz klęcząca postać mniszki, zapewne św. Salomei, patronki fundatorki obrazu Salomei Anny Czernej. Fot. J. Hiżycka



Il. 20: Kraków, obraz w klasztorze prezentek; Matka Boża ze św. Jackiem i św. Janem Kantym. Fot. M.T. Gronowski





Il. 21: Gliwice, obraz w zakrystii kościoła par. Wszystkich Świętych; Matka Boża ze św. Janem Chrzcicielem oraz aniołami trzymającymi instrumenty muzyczne. Fot. M.T. Gronowski





Il. 22: Czermin, obraz w kościele par. św. Jakuba; Matka Boża trzyma Dzieciątko na prawym ramieniu.

Fot. ze zbiorów parafii, dostępnych na stronie: <https://goo.gl/Fw3tsF>



Il. 23: Kraków, obraz w kościele św. Wojciecha na Rynku Głównym.  
Fot. M. Kurzej



Il. 24: Skawina, obraz w kaplicy tzw. szpitalnej Narodzenia Najświętszej Marii Panny (par. św. Szymona i Judy Tadeusza).  
Fot. M.T. Gronowski



Il. 25: Kościerzyna, obraz w kościele par. Świętej Trójcy, w medalionach sceny różańcowe.

Fot. ze zbiorów parafii, dostępnych na stronie: <https://goo.gl/D1EpwW>





Il. 26: Sarnaki, obraz z kościoła par. św. Stanisława, bez sukienki podczas prac konserwatorskich. Fot. z archiwum parafii



Il. 27: Modliborzyce, obraz w kościele par. św. Stanisława.  
Fot. M.T. Gronowski



Il. 28: Warszawa, obraz z kościoła św. Anny, bez sukienki podczas prac konserwatorskich. Fot. P. Jamski





Il. 29: Raciborowice, obraz w srebrnej sukience w kościele par. św. Małgorzaty.  
Fot. M.T. Gronowski



Il. 30: Nowy Korczyn, obraz w srebrnej sukience w kościele par. Świętej Trójcy (pofranciszkański). Fot. M.T. Gronowski





Il. 31: Niegardów, obraz w srebrnej sukience w kościele par. św. Jakuba.  
Fot. B. Kotowski



Il. 32: Wrocław, kadr z obrazu w klasztorze benedyktynek sakramentek z przedstawieniem pierwszej, publicznej adoracji wynagradzającej Najświętszego Sakramentu; w ołtarzu widoczny obraz Matki Bożej Śnieżnej.  
Fot. Sz. Hiżycki