

Piotr Krasny

## OPRAWA ARTYSTYCZNA KULTU MARIII MATKI MIŁOSIERDZIA NA ZIEMIACH POLSKICH I LITEWSKICH

„Królowo Niebieska, Matko Miłosierdzia, przez którą Bóg nam miłosierdzie swoje i Syna swego zesłał [...], do Ciebie na tym padole płaczu wzdychamy, z tej nędzy, której też z nami tu będąc, zażyłaś. Pośredniczko nasza, nie w odkupieniu jako Syn twój, ale w przyczynieniu do niego, gdyż ty jest nad wszystko inne stworzenie jemu najbliższa, oczy swoje miłosierne, które nigdy na nędzę ludzką bez politowania patrzeć nie mogły, obróć na nas, a błogosławionego Jezusa, owoc żywota twojego, daj nam kiedy widzieć” – wołał jezuitski kaznodzieja i pisarz Piotr Skarga (1536–1612) w modlitwie sformułowanej pod koniec wieku XVI. Ów lakoniczny tekst dowodzi, że polski język religijny, kształtowany zaledwie od stulecia, przyswoił znakomicie wszystkie zasadnicze tezy teologiczne, ustanawiające kult *Matris Misericordiae*, a także był w stanie wyrazić specyficzne natężenie emocji, towarzyszące temu nabożeństwu. Zaadaptowanie w sztuce polskiej rozwiązań ikonograficznych, ukazujących przymioty Matki Miłosierdzia, było jednak o wiele większym wyzwaniem.

Na przeszkodzie ich szerokiej i kompleksowej adaptacji stał przede wszystkim model duszpasterski przyjęty w polskim Kościele katolickim zarówno w średniowieczu, jako i po Soborze Trydenckim, skupiony na podtrzymywaniu prostej wiary ludu i nieufności wobec wszelkich „nowinek”, do których zaliczano między innymi literaturę dewocyjną i dzieła sztuki służące pobudzaniu bardziej wyszukanych i indywidualizowanych form pobożności. Taka postawa wpływała w ograniczonym stopniu na życie zakonników, którzy w oddzieleniu od świata rozwijali specyficzną dewocję, wczytując się często w subtelne teksty, pogłębiając ich duchowość, i wpatrując w obrazy, poświęcające szczególną opiekę Matki Miłosierdzia nad ich wspólnotą. Od duchowieństwa świeckiego wymagano jednak przede wszystkim dobrego przygotowania do pracy duszpasterskiej przez lekturę dzieł z zakresu teologii dogmatycznej i pastoralnej,

## THE ICONOGRAPHICAL CONTEXT OF THE CULT OF MARY, MOTHER OF MERCY IN THE POLISH AND LITHUANIAN LANDS

“Queen of Heaven, Mother of Mercy, through whom God sent us his mercy and the mercy of his Son [...] we are praying to you in this vale of tears, this poverty which you also suffered here below. Our intercessor, not in expiation as your Son, but in your contribution to it, as you are dearer to Him than all other creatures, turn to us your merciful eyes that have never looked upon human misery without compassion and make us see the blessing of Jesus, the fruit of your life,” the Jesuit preacher and writer Piotr Skarga (1536–1612) cried in a prayer formulated towards the end of the 16<sup>th</sup> century. This laconic text proves that the Polish religious language, which had been developing only for a century, perfectly adopted all basic theological points of the cult of *Mater Misericordiae*, and was able to express the unique intensity of emotions accompanying it. However, the adoption of iconographic solutions depicting the attributes of the Mother of Mercy in Polish art was a much greater challenge.

What stood in the way of the extensive and complex adaptation was above all the pastoral model adopted in the Polish Catholic Church both in the Middle Ages and after the Council of Trent, focused on upholding the simple faith of the people and their mistrust of all “novelties” including among other things devotional literature and artworks used in stimulating more sophisticated and individualised forms of piety. This approach had a limited impact on the lives of monks who, separated from the world, developed special pietism, often carefully studying subtle texts deepening their spirituality and staring at the pictures evidencing the special care of their community provided by the Mother of Mercy. However, the lay clergy was expected above all to be well prepared for pastoral work through the reading of works from the field of dogmatic and pastoral



a nie ekscytowania się pismami mistycznymi i kontemplowania wymyślnych wizerunków.

Na ziemiach polskich nie rozwinęły się również stowarzyszenia świeckich w rodzaju włoskich *Confraternite della Misericordia*, propagujących różne przedstawienia miłosiernej Marii jako artystyczną oprawę ściśle zrytualizowanej „nowej pobożności”, połączonej z działalnością charytatywną. Schematy ikonograficzne wypracowane w tym kręgu lub powiązane w nim z kultem *Matris Misericordiae* nie znajdowały zatem w Polsce kompetentnych krzewicieli, rozumiejących dogłębnie ich wymowę duszpasterską i ich znaczenie dla pobudzania nabożeństwa świeckich elit. Przedstawienia głoszące miłosierne przymioty Marii pojawiały się więc stosunkowo rzadko w kościołach parafialnych, a o ich ewentualnym powtarzaniu decydował nie tyle ich ważki przekaz, ile sława cudowności. Taki stan rzeczy prowadził z reguły do ścisłego powielania form dostojnego archetypu, któremu rzadko towarzyszyła głębsza refleksja nad zawartym w nich przekazem treściowym.

### Wizerunki Matki Boskiej w płaszczu opiekuńczym

Koncepcja ukazywania *Matris Misericordiae* jako niewiasty osłaniającej płaszczem liczne klęczące u jej stóp osoby przyjęła się na ziemiach polskich w mocno ograniczonym zakresie. Dzieła zachowane z epoki średniowiecza pozwalają domniemywać, że większe zainteresowanie takim ujęciem ikonograficznym przejawiali zakonnicy, wykorzystując go – w nawiązaniu do licznych objawień mistyków – do ukazywania szczególnej opieki Matki Boskiej nad swoimi zgromadzeniami. Na przedstawieniach *Matris Misericordiae* umieszczanych w okresie średniowiecza w kościołach



theology and not to be excited by mystical writings or contemplate elaborate images.

What did not develop in the Polish lands were also the associations of lay people similar to the Italian *Confraternite della Misericordia* which propagated different representations of the Mother of Mercy as the visual setting to the strictly ritualised “new piety” combined with charity. Iconographic patterns, developed in this circle or combined in it with the worship of *Matris Misericordiae*, did not have competent proponents in Poland that would thoroughly understand their pastoral meaning and significance for stimulating the devotion of the lay elite. As a result, representations emphasising the merciful attributes of Mary appeared in parish churches relatively rarely and their recurring did not depend so much on their significance as on the fame of their miraculous character. This usually led to the close repetition of the forms of the dignified archetype, which was hardly ever accompanied by deep reflection upon their content.

### Images of the Mother of God in Her Protective Mantle

The concept of depicting *Mater Misericordiae* as a woman hiding many people kneeling before her under her mantle was adopted to a limited extent in the Polish lands. Based on the preserved works dating back to the Middle Ages, it may be assumed that monks showed greater interest in this iconographic motif as they used it – with reference to numerous revelations experienced by mystics – to show the Mother of God’s special care of their congregations. The representations of *Mater Misericordiae* in monastic churches and monasteries in the Middle Ages

OD LEWEJ:

*Matka Boska Trybunalska*, 1. poł. XVII w., olej na płótnie, kościół Dominikanów w Lublinie  
*Matka Boska opiekunka zakonu karmelitańskiego*, sztukaterie na fasadzie kościoła Karmelitanek Bosych na Wesołej w Krakowie, ok. 1730

FROM LEFT TO RIGHT:

*The Mother of God of the Tribunal*, 1<sup>st</sup> half of the 17<sup>th</sup> c., oil on canvas, Dominican church in Lublin  
*The Virgin Mary Taking Care of the Carmelite Order*, mouldings on the facade of the church of Carmelite Nuns in Krakow's Wesoła, ca. 1730



zakonnych lub klasztorach ukazywano więc pod płaszczem Marii przede wszystkim członków jednego zakonu: cystersów (Koprzywnica), bożogrobców (Gniezno) lub dominikanów (Lwów). Takie ekskluzywistyczne podejście utrzymało się na większości ziem polskich także po Soborze Trydenckim, kiedy powstawały liczne obrazy ukazujące Matkę Boską osłaniającą płaszczem karmelitów i karmelitanki starej i nowej obserwacji (zachowane w ich krakowskich klasztorach i w Czernej), a także dominikanów (klasztor w Sandomierzu), cystersów (kościół w Wąchocku i w Owińskach), benedyktynki (Lwów) i norbertanki (na krakowskim Zwierzyńcu, klasztor w Płocku). W gronie osób chroniących się pod płaszczem słynącej łaskami Matki Boskiej Trybunalskiej w kościele dominikanów w Lublinie (1. połowa XVII w.) oprócz zakonników da się dostrzec także papieży, kardynałów i biskupów, ale należy przypuszczać, że są to hierarchowie wywodzący się z Zakonu Kaznodziejskiego lub jego szczególnie dobroczyńcy.

Na terenie średniowiecznego Królestwa Polskiego bardzo trudno znaleźć przedstawienia miłosiernej Marii jako *Matris Omnium*, pod której płaszcz chronią się obok duchownych także osoby świeckie. Takie wizerunki powstawały za to bardzo często tuż za jego północną granicą w państwie zakonu krzyżackiego (kościół św. Jakuba i franciszkanów w Toruniu, kościół parafialny w Juditten koło Królewca), który widział w Matce Boskiej zarówno opiekunkę swoją, jak i ludu podporządkowanego swej władzy. Ów sposób ukazywania Marii musiał utrwalić się mocno w świadomości tamtejszych wiernych, ponieważ był podtrzymywany przez kilka stuleci na obszarach państwa zakonnego przyłączonych w roku 1466 do Królestwa Polskiego. Okazałe przedstawienia *Matris Omnium* umieszczano bowiem w kościołach na Warmii (fara w Ornecie) i na Pomorzu (Brusy koło Chojnic) aż do drugiej połowy wieku XVIII.

U schyłku średniowiecza w państwie zakonnym wielką popularnością cieszył się szczególnie osobliwy pomysł obrazowania *Matris Misericordiae* jako figury Matki Boskiej z Dzieciątkiem, która po otwarciu wzdłuż pionowej osi ukazywała we wnętrzu Trójcę Świętą, adorowaną przez Krzyżaków oraz liczne osoby różnych stanów, chroniące się pod rozpostartym płaszczem Marii. Ten typ rzeźby, określane mianem *Schreinmadonna* (Madonna szafkowa), odgrywał zapewne bardzo ważną rolę w praktykach religijnych zakonu krzyżackiego jako nastawa ołtarzy polowych używanych podczas wypraw wojennych. Kilka owych wizerunków, przechowywanych w miejscowościach włączonych do Polski (Klonówka, Lubieszów), było tam nadal darzone żywym kultem, którego nie przerwała nawet zdecydowana krytyka ich przekazu

showed above all the members of one order under Mary's mantle: the Cistercians (Koprzywnica), monks of the Order of the Holy Sepulchre (Gniezno) or the Dominicans (Lwów, now Lviv). This exclusivist approach was observed in most Polish lands also after the Council of Trent, when many pictures showing the Mother of God covering with her mantle Carmelite monks and nuns of both the Old and New Observance (preserved in their monasteries and convents in Krakow and in Czerna), the Dominicans (the monastery in Sandomierz), the Cistercians (churches in Wąchock and Owińska), the Benedictines (Lviv) and the Norbertines (Zwierzyniec near Krakow, the convent in Płock). Among the figures finding shelter under the mantle of the miraculous of *Our Lady of the Tribunal* in the Dominican Church in Lublin (1<sup>st</sup> half of the 17<sup>th</sup> century) apart from the monks one can also see popes, cardinals and bishops, but it should be assumed that these are hierarchs from the Order of Preachers or its special benefactors.

On the territory of the medieval Kingdom of Poland it is very hard to find images of merciful Mary as *Mater Omnium* covering with her mantle not only clergymen but also laypeople. By contrast, images of this type were very often produced just across the northern border, in the State of the Teutonic Order (churches dedicated to St James and the Franciscan Church in Toruń, the parish church in Juditten near Königsberg, now Kaliningrad), which perceived the Mother of God as the carer of the Order and the people under its control. This way of depicting Mary must have become established in the awareness of the local worshippers as it was used in the areas of the Teutonic Order state, annexed to the Kingdom of Poland in 1466, for several centuries. Impressive representations of *Mater Omnium* were placed in churches in Warmia (the parish church in Orneta) and in Pomerania (Brusy near Chojnice) until the latter half of the 18<sup>th</sup> century.

What enjoyed special popularity in the monastic state at the close of the Middle Ages was a rather peculiar way of depicting *Mater Misericordiae* as a statue of the Mother of God with the Child which after being opened along the vertical axis showed the Holy Trinity inside, adored by the Teutonic Knights and many people of different states hiding under Mary's outstretched mantle. Such sculptures, referred to as *Schreinmadonna* (Shrine Madonna), probably played a very important role in the religious practices of the Order of Teutonic Knights as field altarpieces used during the Crusades. A few of such images, kept in the villages annexed to Poland (Klonówka, Lubieszów), were still eagerly revered, which was not stopped even by their heavy criticism, formulated in the period of the Counter-Reformation. Polish

sformułowana w okresie kontrreformacji. Polscy czciciele pokrzyżackich rzeźb zdawali się puszczać mimo uszu dosadne werdykty Jeana Gersona (1363–1429) i Johannesa Molanusa (1533–1585), iż *Schreimadonna* prowokuje u wiernych heretyckie przekonanie, niezgodne z nauką biblijną, że wszystkie osoby Trójcy Świętej przyjęły ludzką postać w łonie Marii.

Orzeczenie to nie przeszkodziło również wykreowaniu w XVII wieku w Sejnach ważnego sanktuarium późnośredniowiecznej Madonny szafkowej, zakupionej w roku 1602 w Królewcu. Po umieszczeniu w sejneńskim kościele Dominikanów figura ta zasłynęła licznymi cudami, a jej żywego kultu nie powstrzymało nawet rozporządzenie papieża Benedykta XIV (1675–1758) z roku 1749, jednoznacznie potępiające ukazywanie Trójcy Świętej w „żywocie” Marii. Kiedy w innych krajach niszczone Madonny szafkowe, ukrywano je w skarbcach kościelnych lub przynajmniej na trwale zamykano, w Sejnach prezentowano ostentacyjnie wnętrze tamtejszej *Matris Misericordiae* (aż do roku 1832), a także przedstawiano ją w „otwartym” ujęciu na rycinach. Wskutek tego formuła obrazowania Matki Miłosierdzia współgrająca z charakterem późnośredniowiecznej nowej pobożności przetrwała na polsko-litewskim pograniczu epoki kontrreformacji i oświecenia, mocno nieprzychylnie tego rodzaju nabożeństwu.

Przedstawienie miłosiernej Marii w formule *Matris Omnium* pojawiało się także w sztuce Kościoła prawosławnego i unickiego na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej. Zostało ono zaadaptowane do artystycznej oprawy kultu Opieki Matki Boskiej (Pokrowy Bogurodzicy), skupionego pierwotnie na relikwii jej maforionu (welonu), przechowywanego w monasterze blacherneńskim w Konstantynopolu. Wierzono, że jest on szczególnym *palladium* tego miasta, chroniącym je przed trzęsieniami ziemi, epidemiami i najazdami barbarzyńców. Pod wpływem wizji, której św. Andrzej Saloita (zm. 936) miał doświadczyć w cerkwi blacherneńskiej, zaczęto malować ikony ukazujące Marię rozpościerającą swój maforion ponad wiernymi, wśród których szczególnie mocno eksponowano władców. Takie rozwiązanie współbrzmiało znakomicie z oficjum święta Opieki Matki Boskiej, w którym wołano do niej: „Prawowierni królowie [...] przez Ciebie odnoszą zwycięstwo nad poganami. Ty bowiem okrywasz ich welonem Twego miłosierdzia, pomocy wierzących królów w walkach i obrono w wojnach, opieko świata”. Władca, który odniósł wiele takich zwycięstw nad Turkami i Tatarami, był Jan III Sobieski (1629–1696), nie należy się więc dziwić, że wyznawcy Kościoła wschodniego w Rzeczypospolitej, uwolnieni dzięki tym tryumfom od zagrożenia pogańskimi najazdami,

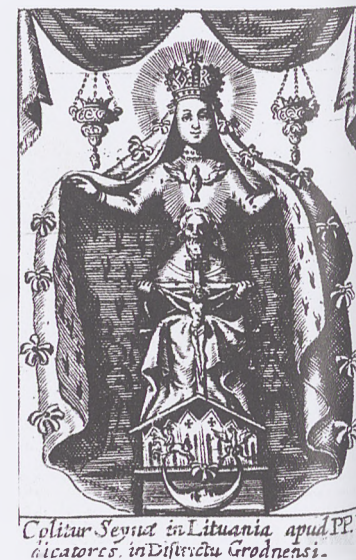
worshippers of the sculptures left after the Teutonic Order seemed to turn a deaf ear to the blunt verdicts of Jean Gerson (1363–1429) and Johannes Molanus (1533–1585), who claimed that *Schreimadonna* provoked the heretic belief, at variance with the Bible, that all the persons of the Holy Trinity took the form of man in Mary's womb.

This view did not prevent the creation of an important late-medieval sanctuary of the Shrine Madonna, purchased in Königsberg in 1602, in Sejny in the 17<sup>th</sup> century. Having been placed in the Dominican Church in Sejny, the figure became famous for numerous miracles, and its zealous cult was not stopped even by the directive of Pope Benedict XIV (1675–1758) of 1749 that explicitly condemned the inclusion of the Holy Trinity in Mary's womb. At the time when “Shrine Madonnas” were destroyed, hidden in church treasuries or even closed permanently in other countries, Sejny ostentatiously took pride in the interior of the local *Mater Misericordiae* (until 1832) or showed images of her “when opened” in prints. As a result, this form of representing the Mother of Mercy harmonising with the character of the late medieval “new piety” survived in the Polish-Lithuanian borderland in the era of the Counter-Reformation and the Enlightenment, very critical of this kind of devotion.

The representation of Mary, the Mother of Mercy, as *Mater Omnium* also appeared in the art of the Orthodox and Uniate Churches in the eastern lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth. It was adapted to the artistic representation of the cult of the Protection (Pokrow) of the Mother of God, initially focussing on the relic of her maphorion (veil), kept in the Blachernae monastery in Constantinople. It was believed to serve as a unique palladium of this city, protecting it from earthquakes, epidemics and the invasions of the barbarians. Under the influence of a vision that Saint Andrzej Salos (d. 936) experienced in the Blachernae Orthodox church, icons were painted which showed Mary spreading her maphorion over the faithful, among whom the rulers were particularly highlighted. This solution was perfectly in line with the officium of the feast of the Protection of the Mother of God, during which she was addressed in the following way: “Orthodox kings [...] triumph over the pagans through You as you cover them with the veil of Your mercy, the help of the faithful kings in the fights and defence in wars, the world's care.” The ruler who achieved many victories over the Turks and Tatars was John III Sobieski (1629–1696), so it is no wonder that the followers of the Orthodox Church in the Polish-Lithuanian Commonwealth, liberated thanks to these victories from the threat of the “pagan” invasions, often highlighted him in the

*Matka Boska Sejneńska, miedzioryt w książce Johanneses Drewesa Methodus peregrinationis menstruae Marianae ad imagines Deiparae, Vilnius 1684*

*Our Lady of Sejny, a copperplate in Johannes Drewes's book Methodus peregrinationis menstruae Marianae ad imagines Deiparae, Vilnius 1684*







Ikona Opieki Matki Boskiej z wizerunkiem króla Jana III Sobieskiego, koniec XVII w., tempera na desce, Muzeum Narodowe w Krakowie

Icon *The Protection of the Mother of God* with an image of King John III Sobieski, end of the 17<sup>th</sup> c., tempera on wood, the National Museum in Krakow

*Misericordia Domini*, malowidło w klasztorze Augustianów-eremitów na Kazimierzu w Krakowie, ok. 1470, przemalowane w XVI w.

*Misericordia Domini*, painting in the monastery of the Hermits of Saint Augustine in Krakow's Kazimierz, ca. 1470, repainted in the 16<sup>th</sup> c.

eksponowali go często na ikonach, malowanych pod koniec XVII i na początku XVIII stulecia, w grupie wiernych klęczących w stóp Marii. W znacznej części owych obrazów maphorion został – na wzór rzymsko-katolickich wizerunków Matki Miłosierdzia – zastąpiony rozpostartym szeroko płaszczem, który bardziej dosłownie ukazywał osłanianie króla i jego poddanych przed wielkimi zagrożeniami.

### Obrazy *Misericordiae Domini* i *Pieta*

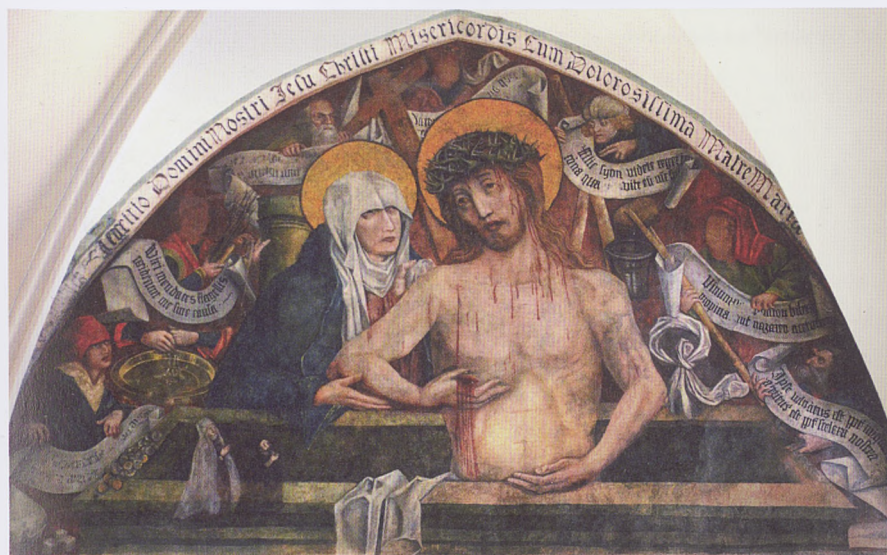
Na obszarze Małopolski idea współuczestnictwa Marii w Bożym miłosierdziu była od połowy XV wieku wyrażana przede wszystkim przez konsekwentne dołączanie jej wizerunku do przedstawień Chrystusa Męża Bolesci. Liczne przedstawienia nagiego Zbawiciela z krwawiącą raną w boku, stojącego w otwartym sarkofagu i obejmowanego delikatnie przez Matkę Boską Bolesną, opisywano tam konsekwentnie terminem *Misericordia Domini*, wywodząc z proroctwa Izajasza (Iz 53, 5), że źródłem miłosierdzia Jezusa są jego rany, odniesione podczas odkupieńczej Męki. Maria, uważana przez teologów za współuczestniczkę Pasji Syna, jawiła się więc na tych obrazach jako orędowniczka, zdolna wypraszać u Boga zmiłowanie dla wiernych. Do szczególnego rozpowszechnienia takiej formuły ikonograficznej przyczyniły się dwa obrazy otoczone bardzo żywym kultem w aglomeracji krakowskiej. Pierwszym z nich była *Misericordia Domini*, umieszczona pierwotnie przy wejściu do uniwersyteckiego *Collegio Maiore* w Krakowie, przed którą miał się modlić św. Jan Kanty (1390–1473), dostępując łaski rozmowy ze Zbawicielem i Współodkupicielką. Drugi obraz, na ścianie krużganka klasztoru Augustianów-eremitów w podkrakowskim Kazimierzu, miał zaś zostać namalowany na polecenie bł. Izajasza Bonera (1399 lub 1400–1471) jako wyraz jego szczególnego nabożeństwa dla miłosierdzia

groups of the worshippers kneeling at Mary's feet in the icons painted towards the end of the 17<sup>th</sup> century and at the beginning of the 18<sup>th</sup> century. In a big part of these pictures the maphorion was – in imitation of the Roman Catholic images of the Mother of Mercy – replaced by an outstretched mantle, which showed the protecting of the king and his subjects against serious dangers more literally.

### The Pictures of *Misericordia Domini* and *Pieta*

In the territory of Małopolska [Lesser Poland] the idea of Mary's contribution to God's mercy was from the mid-15<sup>th</sup> century expressed above all by adding her image to the representations of the Man of Sorrows. Numerous depictions of the naked Saviour with a bleeding wound in his side, standing in an open sarcophagus and embraced tenderly by the Mother of Sorrows, were consistently referred to with the term *Misericordia Domini*, based on Isaiah's prophecy (Isaiah 53: 5), according to which the source of Jesus' mercy were his wounds received during his redeeming Passion. Regarded by theologians as a co-participant in her Son's Passion, in these works Mary seemed to be an advocate able to plead God for mercy for the faithful. Two paintings particularly eagerly worshipped in the Krakow region contributed to the special popularisation of this iconography. One of them was the *Misericordia Domini* initially placed in the entrance to the university *Collegium Maius* in Krakow, believed to be the one before which Saint John of Kanty (1390–1473) had prayed and received the grace of talking to the Redeemer and the Co-Redemptrix. The other painting, on the wall of the cloister in the monastery of the Hermits of Saint Augustine in Kazimierz near Krakow, is believed to have been painted on commission of the Blessed Izaak Boner (1399 or 1400–1471) as an expression of special devotion to the mercy of God and the Mother of Sorrows. The fame of both images resulted in the creation of their numerous copies. One of them, made in the 17<sup>th</sup> century, became famous for miracles in the Krakow church of Reformed Franciscans.

15<sup>th</sup>-century images of *Misericordia Domini* found in the Małopolska provinces were also often worshipped by the faithful and regarded by the religious authorities as miraculous, such as the pictures in Iwanowice and in Zbylitowska Góra. An intense cult of this type of painting in Sulisławice did not develop until the second half of the 17<sup>th</sup> century, resulting, in the next century, in numerous "copies" repeating the medieval pattern at the time when it had been forgotten in most European centres. These copies were often revered and referred to as the images of the Mother





Bożego i Matki Boskiej Bolesnej. Sława obu wizerunków sprawiła, że sporządzono wiele ich naśladownictw, a jedna z takich „kopii”, wykonana w XVII stuleciu, zasłynęła cudami w krakowskim kościele Franciszkanów-reformatów.

Także na małopolskiej prowincji XV-wieczne przedstawienia *Misericordiae Domini* były często czczone przez wiernych i uznawane przez władze duchowne za słynące łaskami, tak jak obrazy w Iwanowicach i w Zbylitowskiej Górze. Intensywny kult obrazu tego typu w Sulisławicach rozwinął się dopiero w drugiej połowie XVII wieku, owocując w następnym stuleciu licznymi „kopiami”, powtarzającymi średniowieczny schemat w czasie, w którym został on już zapomniany w większości ośrodków europejskich. „Kopie” te były często czczone i podpisywane jako wizerunki Matki Boskiej Bolesnej, co świadczy, że wierni chcieli widzieć właśnie w niej najprzychylniejszą dysponentkę Bożego miłosierdzia.

W praktykach kultowych włoskich konfraterni ów przymiot Marii, współcierpiącej z Synem, był wyrażany często za pomocą malarskich i rzeźbiarskich przedstawień *Piety*. Na ziemiach polskich owo ujęcie ikonograficzne było jednak znacznie mniej rozpowszechnione, a charakter jego kultu nie został opisany precyzyjnie w przekazach źródłowych. Zapewne nie było jednak dziełem przypadku, że w epoce nowożytnej wizerunki Marii opłakującej umęczonego Syna umieszczano nieraz w ołtarzach kościołów-mauzoleów (świątynia bernardynów w Rzeszowie) i kaplic grobowych (bpa Andrzeja Noskowskiego przy kolegiacie w Pułtusku, bpa Aleksandra Fredry przy katedrze w Przemyślu), także w nagrobkach i epitafiach (Boimów w ich kaplicy we Lwowie), co zdaje się świadczyć o tym, iż wierzono, że wyjedna ona Boże miłosierdzie dla zmarłych, spoczywających pod jej opieką.

### **Powściągliwa recepcja ujęć o genezie bizantyńskiej**

Wśród polskich wiernych Kościoła łacińskiego nie przyjęła się zupełnie wypracowany w kręgu bizantyńskim sposób obrazowania miłosiernej Marii za pomocą obrazów typu *Galaktotrophousa* (karmiąca mlekiem). Przyczyną takiego stanu rzeczy była zapewne znamienita dla Polaków pełna dystansu rewerencja dla Najświętszej Panny, która powodowała, że synody diecezjalne nakazywały przedstawiać ją „w stroju najbardziej obyczajnym i skromnym”. Ostentacyjne odkrycie piersi, a także mocno wydekoltowane suknie, charakterystyczne dla nowożytnych włoskich i francuskich wizerunków Marii karmiącej Dzieciątko, bulwersowałyby więc bardzo mocno jej polskich czcicieli. Do uchwał synodalnych, promują-



of Sorrows, which shows the worshippers wanted to regard her as the most sympathetic disposer of God's mercy.

In the cult practices of the Italian confraternities, this attribute of Mary suffering together with her Son was often expressed in the paintings and sculptures of *Pietà*. However, this iconographic motif was much less common in the Polish lands, and the character of its cult was not described precisely in the sources. It cannot have been just a coincidence, though, that in the modern era the images of Mary bewailing her martyred Son were not infrequently placed in the altars of churches-mausoleums (the church of the Franciscans in Rzeszów) and sepulchral chapels (of Bishop Andrzej Noskowski by the collegiate church in Pułtusk and Bishop Aleksander Fredro by the cathedral in Przemyśl) as well as on tombs and in epitaphs (of the Boims in their chapel in Lviv), which seems to signify that it was believed she would obtain God's mercy for the dead resting under her protection

### **Lukewarm Reception of Depictions with the Byzantine Genesis**

Polish Roman Catholics did not adopt the Byzantine way of depicting merciful Mary with the use of images of the *Galaktotrophousa* (Nursing Madonna) type. It was probably caused by the reserved reverence for the Virgin Mary, characteristic of the Poles, as a result of which diocesan synods ordered to depict her “in the most decorous and modest attire”. The ostentatious uncovering of the breast and low-cut dresses, characteristic of the modern Italian and French images of Mary breastfeeding the infant Jesus, would have shocked her Polish worshippers. Other iconographies of the Mother of God of Byzantine origin in which she is holding the infant

*Misericordia Domini ze św. Franciszkiem i św. Janem Kantym*, 2. ćwierć XVII w., olej na płótnie, kościół Franciszkanów-reformatów w Krakowie, *Misericordia Domini with St Francis and St John of Kanty*, 2<sup>nd</sup> quarter of the 17<sup>th</sup> c., oil on canvas, church of Reformed Franciscans in Krakow,

cych hieratyczne ujęcia Matki Boskiej, nie najlepiej przystawało też jej inne przedstawienie o bizantyńskiej genezie, na których przytula na ona do policzka małego Jezusa. Takie czułościowe wizerunki – czczone intensywnie w Italii i w katolickich krajach Rzeszy – stosunkowo rzadko były przedmiotem modlitw błagalnych polskich katolików. Jeden z nich, umieszczony w roku 1682 w kościele w Piekoszowie, był jednak konsekwentnie nazywany Matką Miłosierdzia, co świadczy, że propagatorzy jego kultu dobrze rozumieli znaczenie greckiego terminu *Eleusa* (dająca miłosierdzie), którym określano zastosowaną w nim formułę ukazywania Marii i Dzieciątka.

### **Warszawski obraz Matki Boskiej Łaskawej oraz jego „kopie” i adaptacje**

W epoce nowożytnej głównym modelem artystycznej oprawy kultu *Matris Misericordiae* na ziemiach polskich stał się obraz Matki Boskiej Łaskawej, czczony w kościele Pijarów w Warszawie (a obecnie przechowywany w tamtejszym kościele Jezuitów). Wizerunek ów, wprowadzony do pijarskiej świątyni w roku 1651 przez jej rektora Giacinto Orsellego, był bardzo swobodną „kopią” średniowiecznego malowidła, otoczonego kultem w kościele Dominikanów w Faenzie, któremu przypisywano skuteczną ochronę tego miasta przed epidemiami. Na wzór dostojnego umbryjskiego archetypu ukazywał on stojącą Marię łamiącą w dłoniach strzały gniewu Bożego i rozpościerającą szeroko swój płaszcz. Pod ową szatą nie było jednak żadnych postaci, co miało zapewne świadczyć, że łaskawa Matka obejmuje nią wszystkich ludzi na ziemi lub wiernych klęczących aktualnie u stóp jej wizerunku. Już w roku 1652 Maria, czczona w pijarskim obrazie, miała ochronić Warszawę przed atakiem dżumy, wskutek czego uznano ów wizerunek za cudowny i otoczono go intensywną czcią jako palladium „od morowego powietrza”. W roku 1654 lub 1664 utworzono przy kościele Pijarów konfraternię Matki Boskiej Łaskawej, odprawiającą ku czci swojej patronki w drugą niedzielę maja solenną procesję, której widok utrwalił m.in. Bernardo Belotto (1721–1780). „Kopie” cudownego pijarskiego obrazu wyeksponowano na bramie Nowomiejskiej, a w pierwszej połowie wieku XIX odnotowano w „Gazecie Warszawskiej”, iż „wizerunki Matki Boskiej Łaskawej znajdują się po świątyniach i domach tutejszych i nie było przykładu, aby uciekający się szczerze do opieki tej Najświętszej Orędowniczki nie znaleźli w niej skutecznej pośredniczki u Boga”.

Największe miasta Rzeczypospolitej pozazdrościły Warszawie potężnej protektorki chroniącej przed epidemiami, toteż rychło rozwinęły kult Matki Boskiej Łaskawej, łamiącej strzały gniewu Bożego

Jesus close to her cheek were also not so much in line with the synod resolutions promoting the hieratic depiction of the Virgin Mary. Such tender images – revered intensely in Italy and the Catholic countries of the German Empire – were relatively rarely prayed to by the Polish Catholics. Nevertheless, one of them, placed in the church in Piekoszów in 1682, was consistently called the Mother of Mercy, which signifies that the promoters of its cult were well aware of the Greek term *Eleousa* (Merciful), used to describe the iconography of the Virgin Mary and Child depicted in it.

### **The Warsaw Image of Our Lady of Graces and Its “Copies” and Adaptations**

In the modern era the main model of the artistic representation of the cult of *Mater Misericordiae* in the Polish lands was the image of Our Lady of Graces adored in the Piarist Church in Warsaw (now kept in the Jesuit Church in that city). This picture, placed in the Piarist Church in 1651 by its rector Giacinto Orselli, was a loose “copy” of the medieval painting worshipped in the Dominican Church in Faenza, which was attributed with the successful protection of this city from the plague. In imitation of the dignified Umbrian archetype, it depicted Mary standing, breaking the arrows of God’s wrath in her hands and spreading her mantle widely. There were no figures underneath though, which was probably to show that the gracious Mother covers with it all the people on earth or the worshippers praying to her at the moment. Already in 1652, Mary adored in the Piarist painting was believed to have protected Warsaw from the plague, as a result of which this image was recognised as miraculous and eagerly revered as a palladium against the disease. In 1654 or 1664, a confraternity of Our Lady of Graces was established by the Piarist Church. It organised a solemn procession in honour of its patroness on the second Sunday of May, the view of which was immortalised among others by Bernardo Belotto (1721–1780). A “copy” of the Piarist miraculous painting was put on display in the Brama Nowomiejska (New Town Gate) and in the first half of the 19<sup>th</sup> century *Gazeta Warszawska* informed that “the images of Our Lady of Graces can be found in churches and houses in the city, and it has never happened that honest prayers to this Most Holy Intercessor have not been answered”.

Other major cities in the Polish-Lithuanian Commonwealth envied Warsaw its powerful patroness protecting the city from epidemics, so the cult of the Mother of Graces breaking the arrows of God’s wrath



i rozpościerającej opiekuńczy płaszcz nad rzeszami wiernych. W roku 1653 biskup Jerzy Tyszkiewicz (1596–1656) intronizował w kościele Kanoników Regularnych na Antokolu w Wilnie obraz naśladowujący dość wiernie warszawski wizerunek z dodaniem półksiężyca u stóp Marii. Wileński obraz został rychło otoczony czcią jako „obrona życia i zdrowia ludzkiego od powietrza [...] nieprzelicznymi cudami wsławiona”, a jego „kopie” były – podobnie jak w Warszawie – umieszczane w kościołach i mieszkaniach. Kult ów, rozwinięty szczególnie intensywnie w podczas epidemii pustoszącej Rzeczpospolitą w latach 1707–1711, zaowocował wykonaniem na ścianie antokolskiej świątyni malowidła (znanego dziś na podstawie graficznej reprodukcji), ukazującego Marię unoszącą się z rozłożonym płaszczem nad błoniami, na których kapłani udzielają sakramentów zadżumionym, a świeccy opiekują się chorymi i grzebią ofiary moru.

Doświadczenia tej samej epidemii zainicjowały nabożeństwo do miłosiernej Marii w Krakowie, które doprowadziło do powstania kilku jej wizerunków w szeroko rozłożonym płaszczu i z połamanymi znakami gniewu Bożego w dłoniach. Pierwszy z nich, wymalowany na północnej elewacji kościoła Mariackiego z inicjatywy rajcy miejskiego Michała Behma w roku 1708, został uzupełniony o herb Krakowa u stóp Marii. Wizerunek ten natychmiast zaczął przyciągać wiernych, „którzy schodząc się gromadno, z wielkim nabożeństwem litanie co wieczór odprawowali”, przypisując mu cudowną moc. Z czasem kult tego obrazu, nazywanego fantazyjnie „hamulcem gniewu Bożego” przeniósł się do wnętrza świątyni, w którym obok ołtarza głównego umieszczono jego dość wierną kopię z łacińską inskrypcją zakończoną

and spreading her protective mantle over the crowds of the faithful developed there soon. In 1653, Bishop Jerzy Tyszkiewicz (1596–1656) enthroned a picture imitating quite accurately the Warsaw image with the addition of the crescent at Mary's feet in the church of the Augustinian Canons Regular in Altakalnis in Vilnius. Shortly afterwards, the Vilnius painting was revered as the “protection of human life and health from the air [...] known for innumerable miracles”, and its “copies” were – as in Warsaw – placed in churches and homes. This cult, which developed particularly intensely during the plague which spread across the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1707–1711, resulted in the execution of a painting on a wall of the Altakalnis church (known today from a graphic reproduction) showing Mary hanging with her outstretched mantle over the common on which priests were administering sacraments to the plague-stricken while the lay people were taking care of the sick and burying the victims of the plague.

The experience of the same plague initiated reverence for the Mother of Mercy in Krakow, which led to the creation of several images depicting her in an expansive mantle and holding broken signs of God's wrath in her hand. The first of them, painted on the northern elevation of St Mary's Church on the initiative of the town councillor Michał Behm in 1708, was complemented with Krakow's coat of arms at Mary's feet. This picture immediately began to attract the worshippers, who “coming in large numbers, celebrated litanies with reverence every evening”. ascribing miraculous powers to it. With the passing of time the cult of this picture, fancifully called a “brake on God's wrath,” moved to the interior of the Church, where next to



OD LEWEJ:

*Matka Boska Łaskawa*,  
1651, olej na płótnie,  
kościół Jezuitów  
na Starym Mieście  
w Warszawie

*Matka Boża Łaskawa*,  
ok. 1750, olej na płótnie,  
kościół Mariacki  
w Krakowie

FROM LEFT TO RIGHT:

*The Mother of Graces*,  
1651, oil on canvas,  
Jesuit church in the  
Old Town in Warsaw

*The Mother of Graces*,  
ca. 1750, oil on canvas,  
St Mary's Church  
in Krakow



wzywaniem „ochraniaj czcicieli twoich, łaskawa Panno”. Przekonanie o skuteczności tej ochrony, rozpowszechnione wśród mieszkańców Krakowa, doprowadziło też do wybudowania przy kościele Mariackim w roku 1771 figury Matki Boskiej Łaskawej (przeniesionej obecnie na Planty) i do wymalowania jej wizerunku na fasadzie kościoła św. Jana. W skarbcu kościoła Mariackiego znajdował się też niegdyś niewielki posążek Marii ze złoczonego brązu, prezentujący to samo ujęcie ikonograficzne. W roku 1745 wydawcy przewodnika dla pielgrzymów opisującego świętości zgromadzone w kościołach jako *Klejnoty stołecznego miasta Krakowa*, zadedykowali go „najpotężniejszej Królestwa i Polskiego [...] obronie Przenajświętszej Pannie Maryi Łaskawej”, zamieszczając w tej książce drzeworyt, ukazujący jej wizerunek wyniesiony ponad krakowskie świątynie.

Cześć dla Matki Boskiej Łaskawej rozpowszechniła się też w mniejszych miejscowościach Rzeczypospolitej przede wszystkim za sprawą pijarów, którzy zakładali w swoich kościołach bractwa pod jej wezwaniem i umieszczali jej wizerunki w ołtarzach brackich (Chełm, Łuków, Międzyrzec Korecki, Rydzyna, Radom) i na feretronach noszonych przez te konfraternie w czasie procesji (Łowicz, Łomża). Takie ujęcie ikonograficzne zaadaptowały także inne zakony, czego przykładem może być okazała dynamiczna figura Marii łamiącej strzały gniewu Bożego, wykonana przez warsztat Franciszka Olędzkiego (zm. 1792) na podstawie kontraktu z roku 1774, zdobiąca pierwotnie prospekt organowy w kościele Dominikanów w Podkamieniu, później przeniesiona od ich kościoła w Tarnopolu, a obecnie przechowywana w świątyni dominikańskiej na Nowym Mieście w Warszawie.

Kult wizerunku Matki Boskiej w płaszczu opiekuńczym łączył się na ziemiach polskich przede wszystkim z przekonaniem, że osłania ona swoją szatą wiernych przed zarazą. Opowiadano jednak, że Maria zjawiała się również nad polskimi wojskami i ochraniała je swoim płaszczem, zwłaszcza gdy wyruszały one do walki z innowiercami. W roku 1621 jezuita Mikołaj Stanisław Oborski (1575–1646) miał doznać wizji Matki Boskiej osłaniającej swoim płaszczem wojska polskie broniące przed Turkami obozu warownego założonego przy zamku w Chocimiu. Podobne objawienie uznano za zapowiedź wielkiego zwycięstwa armii Rzeczypospolitej nad Kozakami pod Beresteczkiem w roku 1651. Podczas oblężenia klasztoru Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie przez Szwedów w roku 1655 i Lwowa przez Turków w roku 1672 miano widywać Marię przechadzającą się po wałach w szeroko rozpostartym płaszczu. Objawienia te nie zostały jednak – o ile wiadomo

the high altar its quite accurate copy was placed with a Latin inscription ending with the call “Our Lady of Graces, protect your worshippers.” The conviction about the effectiveness of this protection, which was common among the inhabitants of Krakow, led to the erection, in 1771, of a figure of the Mother of Graces next to St Mary’s Church (now moved to Planty Park) and the painting of her image on the facade of St John’s Church. Moreover, the treasury of St Mary’s Church once contained a small gold-plated bronze figurine of Mary representing the same iconographic pattern. In 1745, the publishers of a guide for pilgrims (*Klejnoty stołecznego miasta Krakowa*) describing sacred artefacts found in churches as the gems of the capital city of Krakow, dedicated it to the “most powerful protectress of the Kingdom of Poland [...] the Virgin Mary of Graces”, including a woodcut of her image over the Krakow churches in it.

The reverence for the Mother of Graces spread also across smaller towns and villages of the Polish-Lithuanian Commonwealth, especially through the Piarists, who established confraternities dedicated to her in their churches and placed her images in the brotherhood altars (Chełm, Łuków, Międzyrzec Korecki, Rydzyna, Radom) and on the gonfalons carried by these confraternities during processions (Łowicz, Łomża). This iconographic motif was adopted also by other orders. An example is an impressive, dynamic figure of Mary breaking the arrows of God’s wrath made by the workshop of Franciszek Olędzki (d. 1792) according to the contract of 1774, initially decorating the pipe organ in the Dominican Church in Podkamień, later moved to the church of this order in Tarnopol and now stored in the Dominican Church in Warsaw’s New Town.

In the Polish lands the cult of the image of the Mother of God in a protective mantle was connected above all with the belief that with her mantle she was protecting her worshippers from the plague. However, it was also said that Mary had appeared over the Polish troops and protected them with her mantle, especially when they had been setting off to fight against the pagans. Supposedly, in 1621, the Jesuit Mikołaj Stanisław Oborski (1575–1646) received a vision of the Mother of God protecting with her mantle the Polish forces defending, against the Turks, a fortified camp set up by the castle in Chocim (Khotyn). A similar revelation was considered a forecast of a great victory of the army of the Polish-Lithuanian Commonwealth over Cossacks in the Battle of Berestechko of 1651. Supposedly, during a siege of the Pauline Jasna Góra monastery in Częstochowa by the Swedes in 1655 and of Lwów by the Turks in 1672, Mary was seen strolling on the embankments in an outstretched mantle. However,





– oddane wiernie na obrazach. Na łuku tęczowym kaplicy cudownego obrazu na Jasnej Górze i na obrazie zawieszonym w sali rycerskiej tamtejszego klasztoru przedstawiono za to Matkę Boską unoszącą się nad paulińskim konwentem i zasłaniającą go swoim płaszczem przed pociskami wystrzelowanymi ze szwedzkich armat.

Szczególnym kultem otaczali Matkę Boską Łaskawą żołnierze konfederacji barskiej, zawiązanej w roku 1768 w obronie dominacji wiary katolickiej i suwerenności Rzeczypospolitej. Byli oni świadomi, że:

Ze wszech stron straszne następują trwogi  
Których się lękają nasze biedne progi,

toteż prosili żarliwie swoją protektorkę:

Patrząc na strzały gniewem zaostrzone,  
Od Syna Twego na świat wypuszczone [...].  
Błagaj za nami Wszchemocnego Boga,  
Teraz, gdy Polskę zewsząd ściska trwoga.  
Wszak Boskie łaski masz w swoim szafunku,  
Dodaj nam w wojnie niniejszej ratunku.

Artystycznym wyrazem owej prośby jest efektowna chorągiew, ukazująca Matkę Boską Łaskawą rozkładającą swój płaszcz nad klęczącymi przywódcami konfederacji i jej wojskami, zachowana w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

Wspieraniu *Matris Misericordiae* przypisywano także zwycięstwo wojska polskiego nad armią bolszewicką pod Warszawą w sierpniu roku 1920. Polskie duchowieństwo przedstawiało sowiecki najazd na Polskę jako karę za ograniczanie znaczenia chrześcijaństwa i Kościoła w życiu państwa, toteż wzywało Polaków do podjęcia modłów o odwrócenie gniewu Bożego, które w Warszawie były kierowane przede wszystkim ku obrazowi Matki Boskiej Łaskawej. Znakiem

as far as I know, these visions were not depicted in paintings. On the rood screen in the chapel of the miraculous painting in the Pauline Jasna Góra monastery and in a painting hanging in the knight's hall there, the Virgin Mary is depicted hanging over the Pauline order and protecting it with her mantle from the bullets shot from the Swedish cannons.

The Virgin Mary of Graces was particularly worshipped by the soldiers of the Bar Confederation, formed in 1768 to defend the Catholic faith and the sovereignty of the Polish-Lithuanian Commonwealth. They were aware that

Tragic things are coming from all sides  
that we are fearing in our humble abode,

so they asked their protectress zealously:

Looking at the arrows sharpened with wrath,  
Sent to the world by your Son [...]  
Beg the Almighty God for us,  
Now, when Poland is in danger from everywhere  
You do have divine graces at your disposal,  
Help us in this war.

The artistic representation of this request is an impressive banner showing Our Lady of Graces spreading her mantle over the kneeling leaders of the confederation and its troops, now in the collection of the Polish Army Museum in Warsaw.

It was also believed the support of *Mater Misericordiae* had contributed to the victory of the Polish troops over the Bolshevik army in the Battle of Warsaw in August 1920. The Polish clergy showed the Soviet invasion of Poland as a punishment for reducing the importance of Christianity and the Church in the life of the country, so they appealed to the Poles to pray to stave off God's wrath. In Warsaw, these prayers were addressed above all to the painting of *Our Lady of Graces*. The evidence of the fact

Jerzy Kossak,  
*Cud nad Wisłą w roku 1920*,  
1930, olej na płótnie,  
Zamek Królewski  
w Warszawie

Jerzy Kossak,  
*The Battle of Warsaw*  
in 1920, 1930, oil on  
canvas, Royal Castle  
in Warsaw



wysłuchania owych próśb miało być objawienie się Marii 14 sierpnia nad polskimi oddziałami broniącymi Ossowa i w dniu następnym nad jednostkami, uderzającymi na bolszewików koło Wólki Radzywińskiej i Mostków Wólczańskich. Widok Najświętszej Panny, prezentującej się tak jak na warszawskim cudownym obrazie, rozpościerającej płaszcz nad polskim wojskiem i odrzucającej wrogie pociski, miał tchnąć otuchę w serca Polaków i zmusić bolszewików do panicznej ucieczki. Najbardziej sugestywną malarską wizję tego cudu stworzył Jerzy Kossak (1886–1955) w roku 1930. Przedstawienie Marii na owym obrazie nie różniłoby się zbyt od średniowiecznych i nowożytnych przedstawień *Matris Misericordiae*, gdyby nie przelatujące koło niej samoloty bojowe.

### **Wileński obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej jako wzorzec obrazowania *Matris Misericordiae* w XIX, XX i XXI stuleciu**

Mogłoby się wydawać, że tak ważne wydarzenia powiązane z warszawskim obrazem sprawią, że stanie się on najważniejszym wzorem dla ukazywania Matki Miłosierdzia w Polsce w XX wieku. W owym, a także w poprzedzającym je stuleciu ów przymiot Marii był jednak kojarzony przede wszystkim z jej innym wizerunkiem, czczonym w kaplicy usytuowanej w Ostrej Bramie w Wilnie. Obraz ten, namalowany na początku wieku XVII, przedstawia półpostać Marii składającej się w modlitwie, z rękami z skrzyżowanymi na piersiach. W nowożytnej tradycji ikonograficznej taki wizerunek bywał odczytywany jako wyobrażenie miłosiernego orędownictwa Marii, jakby wyabstrahowane z grupy *Deesis* w obrazach Sądu Ostatecznego. Wydaje się jednak, że czciciele Matki Boskiej Ostrobramskiej rozpoznawali w niej *Matrem Misericordiae* w sposób bardziej emocjonalny, tak jak Adam Honory Kirkor (1818–1886), który pisał w roku 1856, że jej obraz „przedstawia Bogurodnicę z twarzą dziwnego wyrazu litości i miłosierdzia, a ręce na krzyż chrześcijańską pokorą złożone, zdają się chcieć wszystkich cierpiących, wszystkich zboliałych opiekuńczo ukoić i przygarnąć”. Nie wiemy, od jakiego czasu wileński obraz był określany takim tytułem, ale jego ewidentnym i monumentalnym potwierdzeniem był napis „z bujnych mosiężnych wyłaczanych głosek: Matka Miłosierdzia”, umieszczony na elewacji Ostrej Bramy podczas jej remontu w roku 1829. W ramach antypolskich represji po powstaniu styczniowym polecono zamienić tę inskrypcję na łacińską, ale nie zatarło to w żadnym stopniu identyfikacji obrazu z Matką Miłosierdzia, ugruntowanej także przez dzieła literackie i muzyczne, a zwłaszcza przez skomponowane w latach 1843–1855 przez Stanisława Moniuszkę (1819–1872) *Litanie ostrobramskie*.

these prayers had been answered was a revelation of Mary on 14 August over the Polish troops defending Ossów and on the next day over the units attacking the Bolsheviks near Wólka Radzywińska and Mostki Wólczańskie. The view of the Virgin Mary, depicted as in the Warsaw miraculous painting as spreading her mantle over the Polish army and throwing away the enemy's bullets, was believed to have filled Poles' hearts with hope and made the Bolsheviks flee in panic. The most evocative painterly vision of this miracle was created by Jerzy Kossak (1886–1955) in 1930. The depiction of Mary in this painting would not differ much from the medieval and early modern representations of *Mater Misericordiae* if it weren't for the combat aircraft flying next to her.

### **The Vilnius Image of Our Lady of the Gate of Dawn as a Model for Depicting *Mater Misericordiae* in the 19th, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries**

It could seem that such momentous events associated with the Warsaw image would make it the most important model for depicting the Mother of Mercy in Poland in the 20<sup>th</sup> century. However, during that and the preceding century this attribute of Mary was associated above all with another image of her, adored in the chapel situated in the Gate of Dawn (Ostra Brama) in Vilnius. This picture, painted at the beginning of the 17<sup>th</sup> century, shows Mary in half-figure, slightly bending her head in prayer, with her hands crossed on her breast. In an early modern iconographic tradition, an image like this was interpreted as the representation of Mary's merciful intercession, as if abstracted from the *Deesis* group in the pictures of the Last Judgement. It seems, however, that the worshippers of Our Lady of the Gate of Dawn recognised her as *Mater Misericordiae* in a more emotional way, such as Adam Honory Kirkor (1818–1886), who wrote in 1856 that the painting “depicts the Virgin Mary with the face expressing compassion and mercy, and her hands, crossed with the Christian humbleness, seem to signify she wants to soothe all those sufferings and take them in her arms”. We do not know since when the Vilnius painting has been referred to with this title, but the obvious and very monumental evidence was the inscription “of luxuriant gold-plated copper letters: Mother of Mercy”, placed on the elevation of the Gate of Dawn during its renovation in 1829. As part of the anti-Polish repression after the January Uprising (1863–1864) there was an order to replace this inscription with a Latin one, but in no way did it change the identification of the painting as the Mother of Mercy, also reinforced by literary and music works, in particular the *Litanie ostrobramskie* [Litanies of the Gate of Dawn] composed by Stanisław Moniuszko (1819–1872) in 1843–1855.





Po rozbiorach Rzeczypospolitej utrwalalo się przekonanie, że Matka Boska Ostrobramska może wyprosić Boże miłosierdzie nie tylko dla pojedynczych ludzi, ale także dla zniewolonych narodów polskiego i litewskiego. Jej wizerunki, dopełniane herbami Polski, Litwy i Rusi oraz podpisane *Mater Misericordiae*, umieszczano zatem w świątyniach, w których modlili się polscy emigranci, takich jak kościół Saint-Séverin w Paryżu. Podczas wojny polsko-bolszewickiej ostrobramska Matka Miłosierdzia nie wstawiła się wprawdzie równie spektakularnymi cudami jak warszawska odpowiedniczka, ale to właśnie w wileńskiej Marii widziano najważniejszą orędowniczkę Polaków zmagających się z „armią bezbożników”, co znalazło wyraz w licznych plakatach wzywających do walki z bolszewickimi najeźdźcami. Wyrazem wdzięczności za to wstawiennictwo była uroczysta koronacja Matki Boskiej Ostrobramskiej koronami papieskimi w roku 1927, w której wzięły udział najwyższe władze państwowe. Zarówno w prośbie o koronację obrazu, skierowanej do watykańskiej Kongregacji Rytów, jak i w jej zezwoleniu na dokonanie tego aktu wizerunek został nazwany Matką Miłosierdzia.

Taka identyfikacja obrazu utrzymała się po drugiej wojnie światowej, kiedy Ostra Brama znalazła się w granicach Związku Sowieckiego. Kardynał Stefan Wyszyński (1901–1981) i inni polscy hierarchowie głosili wówczas, że wszystkie „ludy wschodnie” zniewolone przez Związek Sowiecki, powinny być poddane pod patronat „Pani Ostrobramskiej, przeciwieństwa Matki Miłosierdzia”. Ideę tę podjęła Poczta Watykańska,

After the partitions of the Polish-Lithuanian Commonwealth, people were becoming convinced that Our Lady of the Gate of Dawn was able to plead with God for mercy not only for individuals, but also the enslaved Polish and Lithuanian nations. Her images, complemented with the coats of arms of Poland, Lithuania and Ruthenia, and the inscription *Mater Misericordiae*, were placed in the chapels where the Polish exiles were praying, such as the Saint-Severin Church in Paris. Although during the Polish-Soviet war Our Lady of the Gate of Dawn did not gain renown with as spectacular miracles as its Warsaw “counterpart”, it was the Vilnius Virgin Mary that was regarded as the most important advocate for the Poles struggling with the “army of heathens”, which was expressed in numerous posters calling for the fight against the Bolshevik invaders. A token of gratitude for this intercession was a ceremonial coronation of Our Lady of the Gate of Dawn with the papal crowns in 1927, attended by the highest state authorities. Both in a request for the painting’s coronation addressed to the Vatican Sacred Congregation of Rites and the permission for this act, the image was called the *Mother of Mercy*.

This identification of the painting became established after World War II, when the Gate of Dawn became part of the Soviet Union. At that time Cardinal Stefan Wyszyński (1901–1981) and other Polish hierarchs said that all the “eastern peoples” enslaved by the Soviet Union should be put under the patronage of “the Lady of the Gate of Dawn, the Mother of Mercy.” This idea was adopted by the Vatican Post, which

#### OD LEWEJ:

*Matka Boska Ostrobramska*, początek XVII w., olej na desce, kaplica w Ostrej Bramie w Wilnie

Kaplica w Ostrej Bramie w Wilnie, 1712, przebudowana w 1829

#### FROM LEFT TO RIGHT:

*Our Lady of the Gate of Dawn*, beginning of the 17<sup>th</sup> c., oil on wood, Gate of Dawn Chapel in Vilnius

The Gate of Dawn Chapel in Vilnius, 1712, remodelled in 1829



wprowadzając do obiegu w grudniu roku 1954 serię znaczków z wileńskim wizerunkiem. Jak napisano w amerykańskim dzienniku „Reading Eagle”, ów „słynny religijny obraz, który zniknął tajemniczo za żelazną kurtyną, wprowadził nowy melodramatyczny akcent do zestawu znaczków watykańskich wydanych na zakończenie roku maryjnego. [...] Matka Boska Ostrobramska została ukazana na wszystkich znaczkach [...]. Pod nią znajduje się napis *Mater Misericordiae*, co oznacza Matka Miłosierdzia”.

Co prawda ostrobramska kaplica z cudownym obrazem pozostała pod rządami sowieckimi otwarta dla wiernych, ale czciciele wileńskiej Matki Miłosierdzia, którzy po wojnie przenieśli się w nowe granice Polski, zaczęli tworzyć na tym obszarze zastępcze ośrodki jej kultu. W drugiej połowie wieku XX wykonano nie tylko liczne kopie cudownego obrazu, ale wzniesiono także wierną kopię całej Ostrej Bramy w Skarżysku-Kamiennej w latach 1988–1989. Nowe sanktuaria były nieodmiennie określane jako miejsca czci Matki Miłosierdzia, jeszcze mocniej utrwalając w Polsce przekonanie, że ten przymiot Marii najlepiej ukazuje jej obraz w Ostrej Bramie.

Taką wymowę wileńskiego obrazu wzmagają jeszcze bardziej ściśle powiązanie jego kultu z nabożeństwem do wizerunku Jezusa Miłosiernego, które stało się w XX wieku najbardziej żywą formą masowej pobożności w polskim Kościele katolickim. Po wykonaniu tego wizerunku przez Eugeniusza Kazimirowskiego (1873–1939) według wizji Faustyny Kowalskiej (1905–1938) wyeksponowano go bowiem od 26 do 28 kwietnia 1935 roku w Ostrej Bramie na zakończenie Jubileuszu 1900-lecia Odkupienia Świata. Ksiądz Michał Sopoćko (1888–1975), który doprowadził do owego wydarzenia, pisał po latach, iż „nie było dziełem przypadku, że obraz Najmiłosierniejszego Zbawiciela, cieszący się czcią i łaskami na całym świecie, został wystawiony po raz pierwszy u stóp Matki Miłosierdzia, która go niejako zaaprobowała i poleciła”. W roku 2002 odwrócono formułę tego polecenia, zawieszając w sanktuarium Bożego Miłosierdzia w krakowskich Łagiewnikach kopię obrazu ostrobramskiego jako wyraz miłosierdzia Marii, dopełniającego miłosierdzie jej Syna. Taki akt, dokonany w jednym z najważniejszych ośrodków pielgrzymkowych w Polsce, utwierdził ostatecznie specyficzny polski sposób obrazowania *Matris Misericordiae*, mocno oderwany od dawnej tradycji ikonograficznej i skupiony na bardzo wiernym naśladowaniu jednego, szczególnie czczonego wizerunku.

launched a series of stamps with the Vilnius image in December 1954. To quote the American daily *Reading Eagle*, this “famous religious picture, which disappeared mysteriously behind the Iron Curtain, introduced a new melodramatic note to the Vatican collection of stamps, published at the end of the Marian year [...] Our Lady of the Gate of Dawn has been depicted on all the stamps [...] Below her there is the inscription reading *Mater Misericordiae*, that is the Mother of Mercy.”

Admittedly, the Gate of Dawn chapel with the miraculous painting remained open to the public under the Soviet rule, but the worshippers of the Vilnius Mother of Mercy who moved within the new borders of Poland after the war started to establish substitute centres of this cult in this area. In the latter half of the 20<sup>th</sup> century, not only numerous copies of the miraculous picture were made, but also a faithful copy of the whole Gate of Dawn was erected in Skarżysko-Kamienna in 1988–1989. The new sanctuaries were invariably referred to as the places of worship of the Mother of Mercy, reinforcing in Poland the conviction that this attribute of Mary’s is best represented by her image in the Gate of Dawn.

This significance of the Vilnius picture was intensified even further by the close link between its cult with the service to the image of Jesus of Mercy, which became the most vivid form of mass piety in the Polish Catholic Church in the 20<sup>th</sup> century. After this image was executed by Eugeniusz Kazimirowski (1873–1939) according to the vision received by Faustyna Kowalska (1905–1938), it was put on display in the Gate of Dawn at the end of the 1900<sup>th</sup> anniversary of the Redemption of the World from 26 to 28 April 1935. Rev. Michał Sopoćko (1888–1975), who was the initiator of this event, wrote years later that “it was no coincidence that the picture of the Most Merciful Saviour, enjoying reverence and being famous for graces all over the world, was first shown at the feet of the Mother of Mercy, who, so to speak, had accepted and ordered it”. In 2002, the formula of this order was, as it were, reversed by hanging a copy of the Gate of Dawn painting in the Sanctuary of the Divine Mercy in Krakow’s Łagiewniki as a sign of Mary’s mercy complementing the mercy of her Son. This act, performed in one of the major pilgrimage centres in Poland, definitively consolidated the specific Polish way of depicting *Mater Misericordiae*, so different from the old iconographic tradition and focused on a very accurate imitation of the one particularly revered image.



*Mater Misericordiae*, znaczek z serii Poczty Watykańskiej „Chiasura dell’Anno Mariano”, 1954, kolekcja prywatna

*Mater Misericordiae*, stamp in the Vatican Post series *Chiasura dell’Anno Mariano*, 1954, private collection