



SPIS TREŚCI / CONTENTS

- 11 **Andrzej Duda**, Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej / President of the Republic of Poland
- 13 **Stanisław Kardynał Ryłko**, Przewodniczący Papieskiej Rady ds. Świeckich
President of the Pontifical Council for the Laity
- 17 **Stanisław Kardynał Dziwisz**, Metropolita Krakowski / Archbishop of Krakow
- 21 **Piotr Gliński**, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland
- 23 **Dario Franceschini**, Minister Dóbr Kultury, Aktywności Kulturalnej i Turystyki Republiki Włoskiej
Minister of Cultural Heritage and Activities and Tourism of the Italian Republic
- 25 **Marcello Bedeschi**, Prezes Watykańskiej Fundacji Jana Pawła II dla Młodzieży
President of the Vatican John Paul II Foundation for Youth
- 29 **Andrzej Betlej**, Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie / Director of the National Museum in Krakow
- 33 **Giovanni Morello**
Od Matki Miłosierdzia do Marii Orantki. Przechadzka wśród twarzy i gestów ikonografii maryjnej
From the Mother of Mercy to the Virgin Mary Oranta. A Stroll among the Faces and Gestures of Marian Iconography
- 53 **Ks. / Rev. Marek Starowieyski**
Maryja w pierwszych wiekach Kościoła / Mary in the First Centuries of the Church
- 63 **Bp Michał Janocha**
Po co obrazy w Kościele? / What Does the Church Need Images for?
- 75 **Ks. / Rev. Robert Tyrała**
Antyfona *Salve, Regina, Mater Misericordiae* w życiu Kościoła i w muzyce
The Antiphon *Salve Regina Mater Misericordiae* in the Life of Church and in Music
- 83 **Alessandro Zuccari**
Matka Boska Miłosierdzia. Początki i przemiany sławnego tematu w ikonografii maryjnej
Mother of Mercy. The Beginnings and Evolution of the Popular Theme in Marian Iconography
- 95 **Piotr Krasny**
Oprawa artystyczna kultu Marii Matki Miłosierdzia na ziemiach polskich i litewskich
The Iconographical Context of the Cult of Mary, Mother of Mercy, in the Polish and Lithuanian Lands
- 109 **Francesco Scoppola**
Majestat miłosierdzia. Pokrzepienie i pocieszenie pamięci
The Regality of Mercy. The Comfort and Consolation of Memory
- 127 **Anna Niedźwiedź**
Królowa i matka. Postać Marii jako uosobienie miłosierdzia w religijności polskiej
Queen and Mother: Mary as the Embodiment of Mercy in Polish Religiosity
- 139 **John Eade**
Pielgrzymki maryjne a religijność ludowa / Marian Pilgrimage and Popular Piety

Katalog / Catalogue

- 151 I. Strażniczka skarbca Bożego Miłosierdzia w życiu ziemskim i w niebiosach / The Guardian of the Treasury of the Divine Mercy in Earthly Life and in Heaven
- 161 II. Matka Boska w płaszczu opiekuńczym / Madonna in the Mantle of Protection
- 191 III. Matka Boska karmiąca Dzieciątka (Galaktotrophousa) / Madonna Nursing the Child (*Galaktotrophousa*)
- 245 IV. Matka Boska Czuła (Eleusa) / Madonna of Tenderness (*Theotokos Eleousa*)
- 271 V. *Pieta* / *Pietà*
- 289 VI. Matka Boska Orantka / Madonna Oranta
- 309 O autorach / About the authors
- 310 Bibliografia / Bibliography
- 316 Indeks nazwisk artystów / Index of artists



Przez kilkanaście lat utrwalił się zwyczaj organizowania przy okazji Światowych Dni Młodzieży wystaw sztuki sakralnej w prestiżowych muzeach miast, które są gospodarzami tych spotkań. Tematykę wystawy przygotowanej w Krakowie określił jej maryjny tytuł „*Maria Mater Misericordiae*” (Maria Matka Miłosierdzia) nawiązujący do Roku Miłosierdzia obchodzonego od 8 września 2015 do 20 listopada 2016 roku. Inicjatywa zorganizowania tej wystawy wyszła od Fundacji Jana Pawła II dla Młodzieży, zarządzanej przez doktora Marcella Bedeschiego, a jej układ i dobór dzieł został w zasadniczym stopniu dokonany przez profesora Giovanniego Morella, kierującego rzymską agencją wystawową *Artifex comunicare con l'arte srl*.

W artystycznej oprawie kultu *Matris Misericordiae*, żywego zarówno w Kościele wschodnim, jak i zachodnim, pojawiały się różnorodne rozwiązania ikonograficzne, spośród których na wystawie zaprezentowano formuły inspirujące w szczególności sposób zleceniodawców i artystów do tworzenia dzieł o ważkich programach i wysokiej klasie artystycznej. Odwiedzający wystawę mogą zatem obejrzeć liczne przedstawienia Matki Boskiej w płaszczu opiekuńczym, Bogurodzicy karmiącej Dzieciątka, Matki Boskiej Czulej (Eleusy), Piety, czyli Marii Współodkupicielki, opłakującej Jezusa zdjętego z Krzyża, i Marii Orantki, modlącej się w intencji wszystkich ludzi. Ekspozycje zostały wybrane w taki sposób, aby pokazać z jednej strony różne adaptacje tych ujęć tematycznych, wynikające z czasu powstania dzieł oraz ich konkretnego przeznaczenia (obrazy ołtarzowe, obrazy i rzeźby do prywatnej dewocji, sztandary używane w trakcie procesji).

Na wystawie znalazły się przede wszystkim dzieła twórców włoskich, hiszpańskich i północnoeuropejskich (a także ikony bizantyńskie, italo-bizantyńskie i ruskie), głównie z okresu późnego średniowiecza i epoki nowożytnej, wśród których nie brakuje pierwszorzędnych nazwisk, co podkreśla wysoką rangę kulturową i społeczną nabożeństwa do Matki Miłosierdzia w średniowiecznej i nowożytnej Europie.

Kuratorzy wystawy, profesorowie Giovanni Morello i Piotr Krasny, przypisali poszczególne ekspozycje do sześciu sekcji prezentujących rozwiązania ikonograficzne wykorzystywane w artystycznej oprawie kultu *Matris Misericordiae*. Należy jednak podkreślić, że na ekspozycji znalazły się dzieła nie tylko ze zbiorów znajdujących się poza Polską, ale także „rodzime”, o wyjątkowym poziomie artystycznym, a częstokroć nieznanym.

For more than a decade now, the World Youth Day has been accompanied by exhibitions of religious art in prestigious museums of the cities that host this event. The subject matter of the exhibition prepared in Krakow was defined by the Marian title *Maria Mater Misericordiae* (Mary Mother of Mercy), a reference to the Jubilee of Mercy held from 8 September 2015 to 20 November 2016. The initiative to stage the exhibition came from the *Fondazione Giovanni Paolo II per la Gioventù*, managed by Doctor Marcello Bedeschi. The layout and selection of works were principally the responsibility of Professor Giovanni Morello, head of the Roman exhibition agency *Artifex comunicare con l'arte srl*.

Artistic representations of the cult of *Mater Misericordiae*, a practice widespread both in the Eastern and Western Churches, included a variety of iconographic solutions; the exhibition focuses on the formulas that particularly inspired the patrons and the artists to create works of great substance and artistry. Accordingly, visitors will see numerous representations of the Virgin Mary in the mantle of protection, the Madonna nursing the Child, the Virgin of Tenderness (*Eleousa*), the *Pietà*, or Mary Co-Redemptrix, mourning Jesus taken down from the Cross, and the Virgin Oranta, praying on behalf of all humankind. The objects on view have been selected in such a way as to show how interpretations of these subjects varied as a result of the time when they were made and their intended use (altar paintings, pictures and sculptures for private devotion, procession gonfalons).

The exhibition features primarily works by Italian, Spanish and Northern European artists (as well as Byzantine, Italo-Byzantine and Ruthenian icons), mostly from the late Middle Ages and the modern era, some of whom are recognised masters, which stresses the cultural and social significance of the veneration of the Mother of Mercy in medieval and modern Europe.

The curators of the exhibition, Professors Giovanni Morello and Piotr Krasny, divided the objects into six sections showcasing the iconographic concepts used in the artistic representation of the cult of *Mater Misericordiae*. It should be emphasised, however, that in addition to items from foreign collections, the display includes “native” works of exceptional artistic quality, many of them unknown.

Tytuł *Matris Misericordiae* został rozpowszechniony głównie w utworach homiletycznych. Największe znaczenie dla jego spopularyzowania miała antyfony *Salve Regina Mater Misericordiae*, zredagowana pod koniec XI lub na początku XII stulecia. Na użytek takich tekstów nie trzeba było definiować go w bardzo precyzyjny sposób, toteż jego sens teologiczny pozostawał długi – a może nawet pozostaje – dość niejasny. Wydaje się, że niektórzy pisarze uważali, że tytuł ów oznacza Matkę Miłosierną, inni zaś, iż opisuje on „Matkę wcielonego Miłosierdzia, którym jest Jezus Chrystus”. Nie wypracowano też ogólnokościelnej formuły kultu *Matris Misericordiae* – nie wprowadzono święta ani nie opracowano formularza mszalnego ku jej czci – a nabożeństwo do niej miało elitarny charakter. Najpierw rozwijały go przede wszystkim zakony (cystersi, dominikanie, karmelici), wyrażając w ten sposób przekonanie, że Maria jest szczególną opiekunką tych wspólnot. U schyłku średniowiecza podjęły go – głównie na obszarze Włoch – świeckie bractwa Miłosierdzia, łączące mocno zindywidualizowaną i emocjonalną pobożność z intensywną działalnością charytatywną. W takich okolicznościach nie sposób było określić precyzyjnie jednego schematu ikonograficznego ukazującego ideę *Matris Misericordiae*. Należy więc mówić raczej o kilku ujęciach używanych do artystycznej oprawy jej kultu i dopasowanych mniej lub bardziej precyzyjnie do jego różnych aspektów. Redakcja tych ujęć zmieniała się ponadto często w trakcie ich wielowiekowego wykorzystywania, co sprawia, że zagadnienie ukazywania *Matris Misericordiae* w sztuce jest bardzo złożone.

Wystawa, którą przedstawiamy, to wynik pracy olbrzymiego zespołu ludzi, oddanych pracowników naszego Muzeum. Podziękowania zechcą przyjąć: Katarzyna Bik, Michał Chlipała, Ryszard Cygan, Elżbieta Cyganik, Adam Dzikowski, Janusz Feluś, Krzysztof Feluś, Monika Filek, Robert Flur, Beata Foremna, Adam Galos, Sebastian Górski, Anna Grochowska-Angelus, Anna Grzelak, Paweł Grzęda, Dominika Habrat, Daniel Hankus, Maciej Janicki, Ryszard Kielkiewicz, Aleksandra Kłaput, Anna Kłosowska-Klechowska, Józef Kłyś, Sławomir Kmieć, Paweł Kocierz, Marek Konopka, Anna Kowalczyk, Adam Kozera, Krzysztof Kozub, Marek Krupiński, Piotr Krzaczyński, Iwona Kucharz, Magdalena Kuć, Katarzyna Maniak, Paweł Martosz, Maria Masternak, Andrzej Miłoś, Katarzyna Mrugała, Katarzyna Niedźwiedzka, Sylwester Oruba, Grażyna Płachta, Jakub Piecuch, Michalina Pieczonka, Aleksander Połajowski, Joanna Popielska-Michalczyk, Jolanta Przygoda, Marek Radwański, Robert Rudowski, Elżbieta Rydzewska, Roman Sambora, Andrzej Sęp, Joanna Sobczyk, Ireneusz Stanisławek, Krystyna Stefaniak, Magdalena Szewczyk, Paweł Szczurowski, Barbara Szumowska, Marek Świniuch, Andrzej Tekliński, Aleksandra Topolska, Krystyna Trojanowska, Jan Rogala, Dariusz Sewiło, Józef Urbaniec, Marta Winiarczyk, Robert Wójcik, Joanna Zawierucha-Gomułka, Krzysztof Zięba. Chciałbym im bardzo gorąco podziękować, za ich ogromną pracę i zaangażowanie.

Wyrazy wdzięczności kieruję także do kuratorów wystawy, prof. Giovanniego Morella i prof. Piotra Krasnego, oraz autorów tekstów zamieszczonych w katalogu: dr Kingi Blaschke,

The title *Mater Misericordiae* was popularized mainly in homiletic works. Of greatest significance in this regard was the antiphon *Salve Regina Mater Misericordiae*, composed in the late 11th or the early 12th century. Such texts did not require a very precise definition of the term, so its theological sense remained for a long time – and perhaps still is – rather unclear. Some writers seem to have believed that the title meant the Mother of Mercy while others thought it described the “Mother of Mercy incarnate, i.e. Jesus Christ”. No universal model of the cult of *Mater Misericordiae* developed – there was no feast or a proper of the Mass established in her honour – and her veneration was elitist in nature. The cult was first promoted by religious orders (the Cistercians, the Dominicans, the Carmelites), expressing the belief that Mary was a special guardian of their communities. In the late Middle Ages it was adopted, mainly in Italy, by secular Fraternities of Mercy, which combined a highly individualised and emotional piety with extensive charity work. Under such circumstances it was impossible to determine a single iconographic pattern to represent the idea of *Mater Misericordiae*. It is therefore more appropriate to speak of several types of images which formed the iconographic context of her cult and were adapted more or less precisely to its different aspects. The treatment of these types has furthermore evolved over the centuries, which makes the issue of representing *Mater Misericordiae* in art a very complex one.

The present exhibition is the result of the efforts of a large number of people, dedicated employees of our Museum. My gratitude goes to the following persons: Katarzyna Bik, Michał Chlipała, Ryszard Cygan, Elżbieta Cyganik, Adam Dzikowski, Janusz Feluś, Krzysztof Feluś, Monika Filek, Robert Flur, Beata Foremna, Adam Galos, Sebastian Górski, Anna Grochowska-Angelus, Anna Grzelak, Paweł Grzęda, Dominika Habrat, Daniel Hankus, Maciej Janicki, Ryszard Kielkiewicz, Aleksandra Kłaput, Anna Kłosowska-Klechowska, Józef Kłyś, Sławomir Kmieć, Paweł Kocierz, Marek Konopka, Anna Kowalczyk, Adam Kozera, Krzysztof Kozub, Marek Krupiński, Piotr Krzaczyński, Iwona Kucharz, Magdalena Kuć, Katarzyna Maniak, Paweł Martosz, Maria Masternak, Andrzej Miłoś, Katarzyna Mrugała, Katarzyna Niedźwiedzka, Sylwester Oruba, Grażyna Płachta, Jakub Piecuch, Michalina Pieczonka, Aleksander Połajowski, Joanna Popielska-Michalczyk, Jolanta Przygoda, Marek Radwański, Robert Rudowski, Elżbieta Rydzewska, Roman Sambora, Andrzej Sęp, Joanna Sobczyk, Ireneusz Stanisławek, Krystyna Stefaniak, Magdalena Szewczyk, Paweł Szczurowski, Barbara Szumowska, Marek Świniuch, Andrzej Tekliński, Aleksandra Topolska, Krystyna Trojanowska, Jan Rogala, Dariusz Sewiło, Józef Urbaniec, Marta Winiarczyk, Robert Wójcik, Joanna Zawierucha-Gomułka, Krzysztof Zięba. I wish to thank them from the bottom of my heart for their immense work and commitment.

I am deeply grateful to the curators of the exhibition, Prof. Giovanni Morello and Prof. Piotr Krasny, and the authors of contributions to the catalogue: Dr Kinga Blaschke, Prof. Juliusz A. Chrościcki, Szymon Cierpisz, Agata Dworzak,

prof. Juliusza A. Chrościckiego, Szymona Cierpisa, Agaty Dworzak, prof. Johna Eade'a, ks. bp. prof. Michała Janochy, Natalii Koziary, dr. Michała Kurzeja, dr. Magdaleny Ludery, Piotra Michałowskiego, dr. hab. Anny Niedźwiedz, ks. Łukasza Oleksiaka, Francesca Scoppoli, Engeliny S. Smirnoviej, dr. hab. Małgorzaty Smorąg Różyckiej, Adama Spodaryka, ks. prof. Marka Starowieyskiego, Marka Świdraka, ks. dr. hab. Roberta Tyrała, Joanny Utzig, Dominiki Walawender-Musz, dr. hab. Marka Walczaka, prof. Alessandra Zuccariego, a także do recenzentów publikacji, dr. hab. Piotra Gryglewskiego i prof. Jerzego Miziołka. Przy wystawie i katalogu współpracowały z nami też inne osoby, którym winien jestem wdzięczność: Rafał Bartkiewicz, Anna Biedrzycka, Maria Chiara Carboni, Sofia Federici, Robert Gałązka, Marta Herudzińska-Oświecimska, Anna Lebensztejn, Monika Manfredini, Monika Myszkiewicz, Marta Orczykowska, Marek Pawłowski, Dominika Pietrzykowska i Michał Szymonik.

Bardzo dziękuję za wsparcie i pomoc wszystkim członkom Komitetu Honorowego, Komitetu Naukowego i Komitetu Organizacyjnego Wystawy. Do ich grona należą: dr Marcello Bedeschi, prof. Andrzej Białas, prof. Juliusz Chrościcki, ks. kard. Stanisław Dziwisz, ks. bp Rino Fisichella, minister Dario Franceschini, ks. abp Stanisław Gądecki, prof. Piotr Gliński, Zofia Gołubiew, dyrektor Paola Grifoni, ks. prof. Michał Janocha, Olga Jaros, prof. Piotr Krasny, marszałek Jacek Krupa, prof. Jacek Majchrowski, prof. Giovanni Morello, ks. abp Celestino Migliore, dr Giorgia Muratori, dr. hab. Anna Niedźwiedz, prof. Wojciech Nowak, ambasador Tomasz Orłowski, prof. Antonio Paolucci, prof. Stefano Papetti, ks. kard. Pietro Parolin, ambasador Alessandro De Pedys, wojewoda Józef Pilch, ks. abp Wojciech Polak, ks. kard. Gianfranco Ravasi, sekretarz Antonia Pasqua Recchia, ks. kard. Stanisław Ryłko, dyrektor Francesco Scoppola, prof. Stanisław Tabisz, ks. prof. Robert Tyrała, prof. Alessandro Zuccari, ks. prof. Wojciech Zyzak.

Organizatorzy wystawy dziękują wszystkim osobom i instytucjom, które użyczyły swych zbiorów lub w inny sposób przyczyniły się do realizacji tego wyjątkowego przedsięwzięcia.

Przygotowanie ekspozycji nie byłoby możliwe, gdyby nie wsparcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego kierowanego przez premiera prof. Piotra Glińskiego, który zdecydował o przyznaniu dotacji celowej pozwalającej pokryć większość kosztów organizacji.

Wielką dumę i satysfakcję czerpiemy z faktu, że naszą wystawę zechciał objąć Honorowym Patronatem Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Andrzej Duda.

Osobne słowa specjalnych podziękowań kieruję na ręce pana prezesa Michała Krupińskiego reprezentującego Mecenasa Muzeum Narodowego – Powszechny Zakład Ubezpieczeń S.A. oraz do Pana Prezydenta Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa – prof. Jacka Majchrowskiego.

Pracę naszych włoskich partnerów wsparły Emilia Romagna, Ferrero, ANCI Marche, Via Emilia.

Dr hab. Andrzej Betlej
Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie

Prof. John Eade, Bishop Prof. Michał Janocha, Natalia Koziara, Dr Michał Kurzej, Dr Magdalena Ludera, Piotr Michałowski, Dr Anna Niedźwiedz, Rev. Łukasz Oleksiak, Francesco Scoppola, Engelina S. Smirnova, Dr Małgorzata Smorąg Różycka, Adam Spodaryk, Rev. Prof. Marek Starowieyski, Marek Świdrak, Rev. Prof. Robert Tyrała, Joanna Utzig, Dominika Walawender-Musz, Dr Marek Walczak, Prof. Alessandro Zuccari, as well as the reviewers of the publication, Prof. Piotr Gryglewski and Prof. Jerzy Miziołek. I am also indebted to the following people who have collaborated with us on the exhibition and the catalogue: Rafał Bartkiewicz, Anna Biedrzycka, Maria Chiara Carboni, Sofia Federici, Robert Gałązka, Marta Herudzińska-Oświecimska, Anna Lebensztejn, Monica Manfredini, Monika Myszkiewicz, Marta Orczykowska, Marek Pawłowski, Dominika Pietrzykowska and Michał Szymonik.

Special thanks are due to all members of the Honorary, Scientific and Organising Committees of the Exhibition for their support and assistance, namely: Dr Marcello Bedeschi, Prof. Andrzej Białas, Prof. Juliusz Chrościcki, Cardinal Stanisław Dziwisz, Bishop Rino Fisichella, Minister Dario Franceschini, Archbishop Stanisław Gądecki, Prof. Piotr Gliński, Ms. Zofia Gołubiew, Director Paola Grifoni, Rev. Prof. Michał Janocha, Ms. Olga Jaros, Prof. Piotr Krasny, Marshal Jacek Krupa, Prof. Jacek Majchrowski, Prof. Giovanni Morello, Archbishop Celestino Migliore, Dr Giorgia Muratori, Dr Anna Niedźwiedz, Prof. Wojciech Nowak, Ambassador Tomasz Orłowski, Prof. Antonio Paolucci, Prof. Stefano Papetti, Cardinal Pietro Parolin, Ambassador Alessandro De Pedys, Province Governor Józef Pilch, Archbishop Wojciech Polak, Cardinal Gianfranco Ravasi, Secretary Antonia Pasqua Recchia, Cardinal Stanisław Ryłko, Director Francesco Scoppola, Prof. Stanisław Tabisz, Rev. Prof. Robert Tyrała, Prof. Alessandro Zuccari and Rev. Prof. Wojciech Zyzak.

The organisers of the exhibition want to thank all the institutions and persons who have lent their holdings or have otherwise contributed to this unique project.

The exhibition would not have been possible without the support of the Ministry of Culture and National Heritage, headed by First Deputy Prime Minister, Professor Piotr Gliński, who decided to grant a specific subsidy that allowed us to cover most of the costs of organizing the event.

We are extremely proud and happy that our exhibition has received the honourable patronage of the President of the Republic of Poland Andrzej Duda.

I extend special thanks to Mr. Michał Krupiński, the representation of the patron of the National Museum, Powszechny Zakład Ubezpieczeń S.A., and to Mayor of the City of Krakow, Professor Jacek Majchrowski.

The work of our Italian partners was supported by Emilia Romagna, Ferrero, ANCI Marche, Via Emilia.

Dr. Andrzej Betlej
Director of the National Museum in Krakow

Giovanni Morello

OD MATKI MIŁOSIĘRDZIA DO MARII ORANTKI. PRZECHADZKA WŚRÓD TWARZY I GESTÓW IKONOGRAFII MARYJNEJ

Wizerunki maryjne w sztuce i w pobożności chrześcijańskiej

Wizerunek Najświętszej Panny, ukazywanej najczęściej ze swoim boskim Synem na rękach, jest od starożytności obrazem szczególnie rozpowszechnionym we wspólnotach chrześcijańskich. Jednym z najstarszych przedstawień maryjnych jest wizerunek siedzącej Bogurodzicy z Dzieciątkiem przy piersi na malowidle w katakumbach Priscylli przy Via Salaria, datowanym na II lub III wiek. Nie tylko w Rzymie, ale także na wszystkich obszarach schryścianizowanych w starożytności, zachowały się wykonane w tej epoce obrazy i malowidła ściennie przedstawiające Marię, na przykład w klasztorze w Bawit w Egipcie. Tradycja głosiła, że autorem pierwszego wizerunku Matki Boskiej był ewangelista Łukasz. Dlatego szczególną cześć kierowano ku niezliczonym przedstawieniom Marii w typie Hodegetrii (Ὁδηγήτρια), który w pobożności ludowej uważany był właśnie za zastosowany przez św. Łukasza, czyli za prawdziwy wizerunek Najświętszej Panny. Maria Hodegetria wskazuje na Chrystusa, którego trzyma na ręku, co ma świadczyć, że w nabożeństwie chrześcijańskim cześć dla niej łączyła się i zawsze powinna się łączyć z czcią dla Niego.

Kościół już od swoich pierwszych wieków uważał obrazy za ważne narzędzie nauczania Dobrej Nowiny. Przekonanie to znalazło wyraz w liście św. Grzegorza Wielkiego (ok. 540–604) skierowanym w roku 599 do biskupa marsylskiego Serenususa (zm. 601 lub 604), który, „kierując się nierozważną gorliwością”, zniszczył jakieś święte obrazy, „głosząc, że nie powinno okazywać się im czci”. Ów papież wziął zdecydowanie w obronę takie dzieła, orzekając w swym liście, że „malarstwo jest zaprawdę pismem dla prostego ludu”, ponieważ pozwala mu zapoznać się z nauką, którą klasy wyższe czerpią z lektury Biblii. Sceny ukazane na obrazach mogą bowiem unaocznnić analfabetom wydarzenia z Pisma Świętego, dzięki czemu osoby

Matka Boska karmiąca Dzieciątko (?), malowidła w katakumbach Priscylli w Rzymie, II lub III w.

The Nursing Madonna (?), paintings in the Catacombs of Priscilla in Rome, 2nd or 3rd c.



FROM THE MOTHER OF MERCY TO THE VIRGIN MARY ORANTA. A STROLL AMONG THE FACES AND GESTURES OF MARIAN ICONOGRAPHY

Marian Images in Christian Art and Piety

Images of the Virgin Mary, usually shown with her divine Son in her arms, have been especially popular in Christian communities since the ancient times. One of the oldest Marian representations shows the seated Mother of God with the infant Jesus at her breast in the painting in the Catacombs of Priscilla in Via Salaria, dated to the 2nd or 3rd century. Paintings and murals depicting Mary from that period have been preserved not only in Rome, but also on all the territories Christianised in antiquity, for example in the monastery in Bawit, in Egypt. According to tradition, the first icon of the Mother of God was painted by Saint Luke the Evangelist. As a result, innumerable images of Mary shown in the *Hodegetria* (Ὁδηγήτρια) type, which in folk piety was believed to have been the one used by Saint Luke, that is the true picture of the Virgin Mary, have been particularly venerated. Virgin *Hodegetria* is pointing to Christ she is holding in her arms, which signifies that the worship of Mary in Christianity has been and should always be inextricably linked with the reverence for Him.

Since the first centuries, the Church has regarded images as important tools for teaching about the Good Message. This conviction was expressed in a letter written by Saint Gregory the Great (ca. 540–604) in 599 to Bishop of Marseilles Serenus (d. 601 or 604), who “inflamed with inconsiderate zeal” had broken some holy images “under the plea they ought not to be adored”. The pope strongly defended such pictures arguing in his letter that “pictorial representations are, in fact, the read for the unlearned people”, as they made it possible for these people to get an insight into the teaching that the higher classes drew from the Scripture. Scenes depicted in the pictures illustrated the events described in the Bible, thanks

z dołu drabiny społecznej są w stanie przyjąć łatwiej orędzie Zbawienia.

Kiedy starożytna wspólnota chrześcijańska zaczęła coraz bardziej odrywać się od swoich żydowskich korzeni, podjęła – przede wszystkim na Zachodzie, a z nieco większymi oporami także na Wschodzie – pierwsze próby ozdabiania miejsc kultu za pomocą obrazów, najpierw o charakterze symbolicznym, a z czasem także antropomorficznym. Chrześcijanie uznali, że starotestamentowy zakaz przedstawiania Boga – wynikający z tego, że nikt Go nigdy nie widział, a więc nie może być On ukazywany w postaci widzialnej – został w oczywisty sposób zniesiony przez wcielenie Chrystusa, który jako Syn Boży przyjął ludzkie ciało. Sobór Nicejski I w roku 325 uroczysto ogłosił, że Chrystus ma dwie natury, boską i ludzką, otwierając w ten sposób drogę do wyobrażania go na obrazach.

Obok przedstawień czysto symbolicznych, takich jak ryba (w jej greckiej nazwie $\chi\theta\upsilon\varsigma$ doszukiwano się akronimu słów $\text{I}\eta\sigma\upsilon\varsigma\ \text{X}\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma\ \text{T}\eta\omicron\upsilon\ \text{Y}\iota\acute{o}\varsigma\ \Sigma\omega\tau\eta\rho$, czyli Jezus Chrystus Syn Boży Zbawiciel), monogram Chrystusa „XP”, często zestawiany z greckimi literami A i Ω (by uświadomić, że Chrystus jest – zgodnie z nauką Apokalipsy – początkiem i końcem), gołębicą (symbol czystości i niewinności), krzyż (na pamiątkę ofiary Chrystusa), kotwica (która była zapewne najstarszym sposobem ukazywania krzyża), baranek (symbol samego Chrystusa), zaczęły pojawiać się także inne, ukazujące boskość w sposób bardziej bezpośredni i obrazowy, takie jak Dobry Pasterz (używany dla wyobrażenia Chrystusa) albo sceny uczy (symbolizujące Ostatnią Wieczerzę lub w szerszym znaczeniu Eucharystię).

Niezliczone tytuły i różnorodne sposoby przedstawiania Marii, pod którymi dziś wierni wzywają ją i oddają jej cześć, wywodzą się z teologii i sztuki wczesnochrześcijańskiej – zachodniej i wschodniej – i są pochodnymi konsekwentnej wielowiekowej kontynuacji antycznych sformułowań i rozwiązań. Maria jest najczęściej wyobrażana razem ze swoim Synem jako dzieckiem na ręku, co bardzo wymownie poświadcza postrzeganie Najświętszej Panny jako *Theotokos* ($\Theta\epsilon\omicron\tau\acute{o}\kappa\omicron\varsigma$), czyli Matki Boga, któremu towarzyszy ona także w naszych czasach, wypraszając u Niego w Niebie łaski dla wspólnoty chrześcijańskiej.

Początki kultu Marii Matki Miłosierdzia

Wśród najstarszych tekstów, które także dzisiaj są używane w modlitwach Kościoła, można odnaleźć antyczny tropajon, kompozycję poetycko-muzyczną z liturgii bizantyńskiej, zaadaptowaną także do liturgii łacińskiej, w której pojawia się określenie

to which the common people could better understand the message of Salvation.

When ancient Christians became less connected with their Jewish roots they made first attempts – above all in the West, and slightly more reluctantly also in the East – to decorate their places of worship with images, first of symbolic and with time also anthropomorphic character. Christians decided that the Old Testament ban to depict God, resulting from the fact that nobody ever saw Him, so He could not be shown in visible form, was clearly lifted with the incarnation of Christ, who, being the Son of God, took fleshly form. The First Council of Nicea, held in 325, declared ceremoniously that Christ had both divine and human nature, thus allowing to show Him in the pictures.

Apart from purely symbolic images, such as the fish (the Greek word for fish $\chi\theta\upsilon\varsigma$ is an acronym coming from the first letter of words $\text{I}\eta\sigma\upsilon\varsigma\ \text{X}\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma\ \text{T}\eta\omicron\upsilon\ \text{Y}\iota\acute{o}\varsigma\ \Sigma\omega\tau\eta\rho$ that mean Jesus Christ God's Son Saviour), the monogram of Christ XP, often juxtaposed with Greek letters A and Ω (to show that Christ – in compliance with the Apocalypse – is the beginning and end), the dove (a symbol of purity and honesty), the cross (as a memento of Christ's sacrifice), the anchor (which was probably the oldest way of representing the cross) and the sheep (a symbol of Christ himself), there were also other depictions showing divinity in a more direct and vivid way, such as the Good Shepherd (used in the depictions of Christ) or the scenes of the feast (symbolising the Last Supper or, in a broader sense, the Eucharist).

Innumerable titles and different ways of depicting Mary used by the worshippers to this day derived from Early Christian theology and art – both the Western and Eastern one – and are the reflections of the consistent centuries-old continuation of ancient concepts and solutions. Mary is most often depicted with her Son as a child in her arms, which clearly evidences the way of perceiving the Virgin Mary as *Theotokos* ($\Theta\epsilon\omicron\tau\acute{o}\kappa\omicron\varsigma$), that is the Mother of God, whom she is also accompanying in our times, asking Him in heaven for graces for the Christian community.

The Origins of the Cult of Mary, the Mother of Mercy

Among the oldest texts used in the prayers of the Church also today there is an ancient troparion, a poetic-musical composition from the Byzantine liturgy, adapted also for the Latin liturgy, which

Piotr Krasny

OPRAWA ARTYSTYCZNA KULTU MARII 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 jezuicki 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 zaliczono między innymi literaturę dewocyjną i dzieła sztuki służące pobudzaniu bardziej wyszukanych i zindywidualizowanych form pobożności. Taka postawa wpływała w ograniczonym stopniu na życie zakonników, którzy w oddzieleniu od świata rozwijali specyficzną dewocję, w czytując się często w subtelne teksty, pogłębiając ich duchowość, i wpatrując w obrazy, poświadczające 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 16th 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,
1st half of the 17th 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



I. STRAŻNICZKA SKARBCA BOŻEGO MIŁOSIERDZIA W ŻYCIU ZIEMSKIM I W NIEBIOSACH / THE GUARDIAN OF THE TREASURY OF THE DIVINE MERCY IN EARTHLY LIFE AND IN HEAVEN

Ani w księgach *Nowego Testamentu*, ani też w apokryfach Maria nie jest nazywana Matką Miłosierdzia. W owych tekstach nie są też używane w stosunku do niej określenia miłosierna lub dająca miłosierdzie. Chrześcijańscy pisarze interpretowali jednak kolejne wydarzenia w życiu Marii jako przejawy jej pośrednictwa w udzielaniu ludziom Bożego Miłosierdzia. Syryjski kaznodzieja i poeta św. Jakub z Sarug (451–521) powiązał tytuł *Matris Misericordiae* z udziałem Matki Boskiej w męce Chrystusa (*compassio*), która była największym aktem miłosierdzia okazanego ludziom przez jej Syna. W poetyckiej apostrofie do Jezusa wołał on: „[...] jak wiele cierpienia doświadczyła Matka Miłosierdzia, gdy zostałeś złożony do grobu i gdy strażnicy odpędzili ją od niego”. W żywocie św. Odoona z Cluny (zm. 942) odnotowano, że nawróciwszy się w młodym wieku w wigilię Bożego Narodzenia, zaczął on modlić się do Marii: „O Pani, Matko Miłosierdzia, w tę noc dałaś światu Zbawiciela. Bądź dla mnie potężną orędowniczką”. W chwili śmierci duchowny ów miał zaś wizję Marii wniebowziętej, która z nadzwyczajną mocą wyprasza Boże Miłosierdzie umierającym. Wielu średniowiecznych i nowożytnych pisarzy powtarzało opinię (sformułowaną zapewne przez św. Bernarda z Clairvaux, 1090–1153), że Maria „jest strażniczką skarbca Bożego Miłosierdzia zarówno za życia, jak i w niebiosach”. Żeby zilustrować znaczenie tego przekonania dla rozwoju kultu *Matris Misericordiae* i jego artystycznej oprawy, na wystawie zostały zaprezentowane drzeworyty Albrechta Dürera (1371–1528) wchodzące w skład cyklu *Życie Marii*, które opublikowano w roku 1511 wraz z komentarzem zakończonym prośbą do Królowej Nieba, aby wspierała miłosiernie wszystkich ludzi w ich niedolach. Wierzono, że wsparcie to jest szczególnie skuteczne dlatego, że *Mater Misericordiae* dostąpiła najwyższej chwały niebios, o czym przypominały wiernym wyobrażenia jej Wniebowzięcia o triumfalnej wymowie, takie jak kompozycja Petera Paula Rubensa (1577–1640), powtórzona na sprowadzonym na wystawę olbrzymim flamandzkim gobelinie.

Neither in the books of the New Testament nor in the Apocrypha is Mary called the Mother of Mercy. In these texts, she is not referred to as “merciful” or “giving mercy” either. Nevertheless, Christian authors interpreted successive events in the life of Mary as the signs of her intercession in showing people the Divine Mercy. The Syrian preacher and poet Jacob of Sarug (451–521) connected the title of *Mater Misericordiae* with the participation of the Virgin Mary in Christ’s Passion (*compassio*), which was the greatest act of mercy shown to people by her Son. In the poetic apostrophe to Jesus he called: “[...] how much the Mother of Mercy suffered when You were put into a grave and when the guards drove her away.” One can read in the life of Saint Odo of Cluny (d. 942) that having been converted in his adolescence on Christmas Eve, he started to pray to the Virgin Mary: “My Lady, Mother of Mercy, who on this night gave birth to the Saviour, pray for me.” At the moment of death this monk had a vision of Mary assumed into heaven, who pleads with God for mercy for those dying. A great number of medieval and modern writers repeated the opinion (probably formulated by Saint Bernard of Clairvaux, 1090–1153) that Mary is “the guardian of the treasury of the Divine Mercy both in earthly life and in heaven”. To illustrate the significance of this concept for the development of the cult of *Mater Misericordiae* and its iconographical context, the exhibition presents the woodcuts by Albrecht Dürer (1371–1528) which are part of the series *The Life of the Virgin*, published in 1511 with a commentary ending with a plea to the Queen of Heaven for merciful support for all the people in their miseries. It was believed to be particularly effective because *Mater Misericordiae* was granted the greatest heavenly grace, which the faithful were reminded about with the use of the triumphal images of her Assumption to Heaven, such as a composition by Pieter Paul Rubens (1577–1640) which can be seen in a huge Flemish tapestry loaned for the current exhibition.

II.1

BARNABA DA MODENA

(ok. 1328 Modena – ok. 1386 Modena)

Maria Matka Miłosierdzia

Tempera na desce, 148 × 121 cm

Kościół Santa Maria dei Servi w Genui

Obraz został zamówiony przed bractwo miłosierdzia nazywane Consortia dei Forestieri, działające przy kościele Serwitów w Genui, jako wotum za oddalenie od tego miasta epidemii w roku 1372. Wykonanie dzieła powierzono najbardziej wziętemu wówczas genueńskiemu malarzowi – Barnabie da Modena, który wywiązał się z tego zadania pomiędzy rokiem 1375 a 1376. Obraz, umieszczony w ołtarzu brackim, zasłynął cudami, był nawiedzany przez rzesze pielgrzymów, a w czasie morowego powietrza odprawiano przed nim modły z udziałem władz Republiki Genueńskiej. Dzieło to przetrwało zniszczenie świątyni Serwitów podczas II wojny światowej i obecnie jest przechowywane w ich nowym kościele.

Obraz – namalowany w hieratycznych, a zarazem bardzo dekoracyjnych formach *maniera greca*, charakterystycznych dla Barnaby da Modena – ukazuje Matkę Boską Miłosierdzia w wariacie *Matris Omnium*, to znaczy osłaniającej swoim błękitnym płaszczem, modelowanym złotymi szrafunkami, ludzi obojga płci i wszystkich stanów. Pod jej szatą chroni się gęsty tłum bardzo drobnych postaci o mocno stypizowanych obliczach, wyobrażających biskupa (identyfikowanego jako Andrea della Torre), serwitów, innych zakonników i zakonnic, członków Consortia dei Forestieri i innych świeckich, ubranych z reguły w bogate szaty. Ponad rozłożonymi ramionami i głową Matki Boskiej unoszą się anioły, wystrzelujące z łuku strzały gniewu Bożego, które symbolizują morowe powietrze, zesłane na ludzi jako kara za ich grzechy. Pociski te nie dosięgają jednak wiernych powierzających się opiece Marii, ale łamią się na jej płaszczu.

Genueński obraz jest jednym z najwcześniejszych przykładów zaadaptowania schematu ikonograficznego *Matris Misericordiae* do artystycznej oprawy pobożnych praktyk członków świeckich bractw, świadczących dzieła miłosierdzia w nadziei, że w czasie straszliwych kataklizmów – a zwłaszcza epidemii, uważanych za najgorsze spośród nich – dostąpią oni, zgodnie z nauczaniem Chrystusa (Mt 5, 7), Bożego miłosierdzia.

JAC, PK

BARNABA DA MODENA

(ca. 1328 Modena – ca. 1386)

Madonna of Mercy

Tempera on wood, 148 cm × 121 cm

Church of Santa Maria dei Servi, Genoa

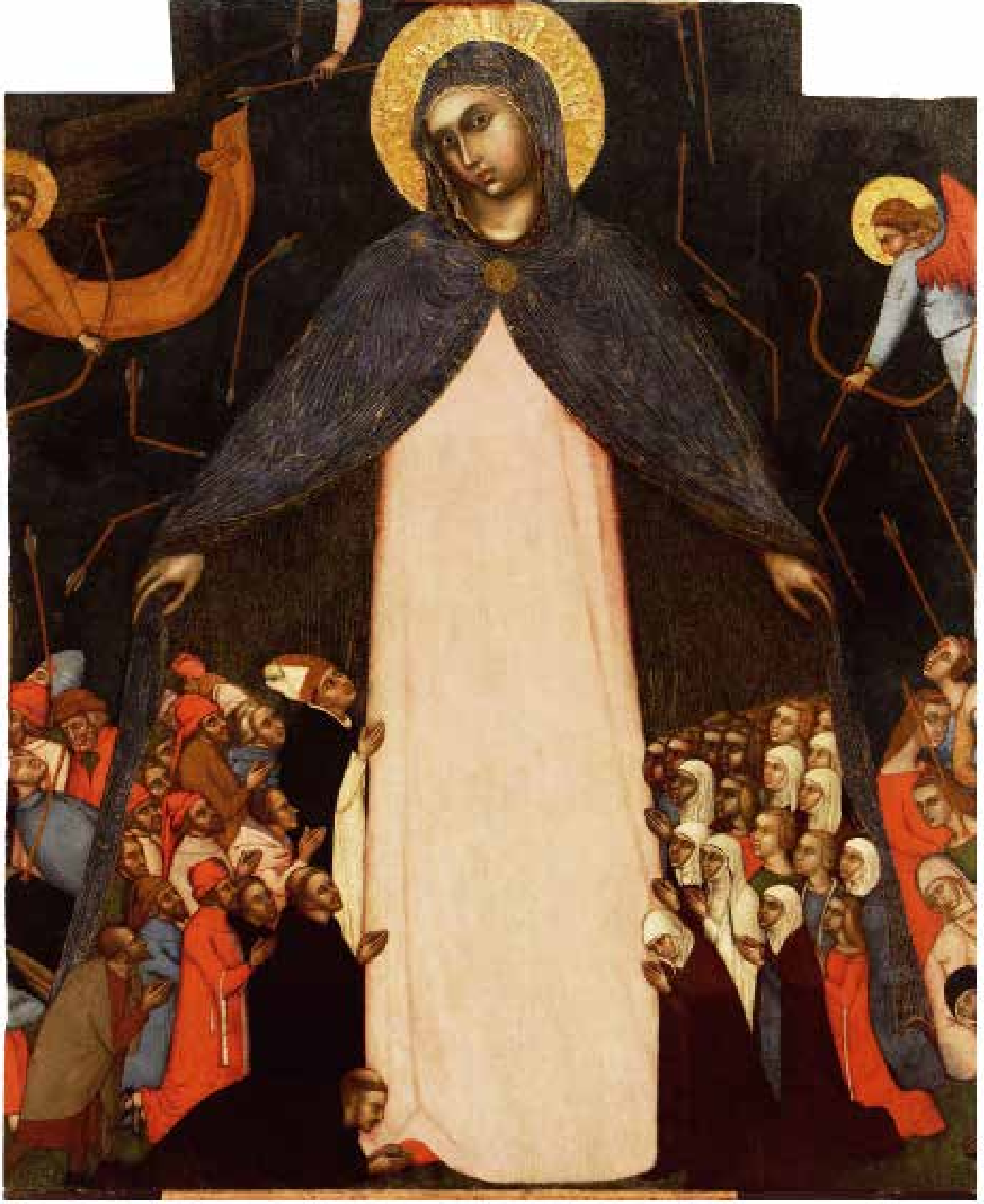
The painting was commissioned by the Consortia degli Foresteri, a mercy fraternity that was active at the Servite church in Genoa, in thanksgiving for keeping plague away from the city in 1372. Tasked with the execution was one of the most popular Genoa painters of the day, Barnaba da Modena, who completed the project between 1375 and 1376. Displayed in the fraternity's altar, the image was famed for making wonders and was intensely visited by pilgrims. In time of plague, services were held before it, attended by government officials of the Genoese Republic. The work survived the World War II destruction of the church and is now kept in the new Servite temple.

Painted in the hieratic and highly decorative *maniera greca*, a hallmark of Barnaba da Modena, it shows the Madonna of Mercy in the *Mater Omnium* variant, meaning that her blue mantle, shaded Clothed with the Sun with gold hachuring, protects devotees of both sexes and all states. Her mantle gives shelter to a dense throng of very tiny figures of distinctly typed faces, representing a bishop (identified as Andrea della Torre), Servites, other monks and nuns, as well as members of the Consortia degli Foresteri and other lay fraternities, most of them wearing rich garments. Angels float above Mary's outstretched arms and her head, shooting from their bows arrows of God's wrath, symbolic of the plague sent on people as punishment for sins. However, the missiles do not reach the faithful who devote themselves to Mary's protection, but break on her mantle.

The Genoa painting is one of the earliest examples of adapting the iconographic pattern of *Mater Misericordiae* to an artistic treatment of the devotional practices of members of a lay fraternity that bears witness to the work of mercy in hope of attaining Divine Mercy in case of terrifying cataclysms (especially plagues, which were believed to be the worst of them), as taught by Christ (Matthew 5:7).

Trans. by MM

BIBL.: da Langasco, Rotondi, Folena 1957; Algeri 1989, p. 197; Marshall 2000, pp. 21–23; Castaldi 2015, p. 44.







III. MATKA BOSKA KARMIĄCA DZIECIĄTKO (GALAKTOTROPHOUSA) MADONNA NURSING THE CHILD (GALAKTOTROPHOUSA)

W Kościele wschodnim tytuł „Miłosierna” (Ελεούσα – Eleousa) bywał odnoszony do wizerunków Matki Boskiej karmiącej Dzieciątka, określanej najczęściej jako Theotokos Galaktotrophousa (Θεοτόκος Γαλακτοτροφουσα – Matka Boska pielęgnująca mlekiem). Ów schemat ikonograficzny, wypracowany zapewne w Egipcie poprzez przyswojenie przez chrześcijan wyobrażenia Izdy karmiącej Horusa, był jednak uważany na Wschodzie przede wszystkim za wyraziste przedstawienie dogmatu o Bożym macierzyństwie Marii. Dopiero po rozpowszechnieniu tego tematu we Włoszech i w innych krajach Europy Zachodniej (gdzie określano go po łacinie *Maria Lactans*) zaczęto łączyć go głównie z kultem *Matris Misericordiae*. Łaciniści pisarze kościelni głosili, że wielką zasługą Marii dla dzieła zbawienia było danie Chrystusowi ludzkiego ciała i jego wykarmienie. W związku z tym Matka Boska może wypraszać u Syna szczególne łaski dla ludzi. W średnio-wiecznych legendach o Najświętszej Pannie powtarzała się więc kilkakrotnie opowieść (zilustrowana zapewne po raz pierwszy około roku 1360 w *Speculo humanae salvationis*), że orędując za wielkimi grzesznikami, ukazywała ona swoją pierś, aby przypomnieć Synowi, że jako Współodkupicielka (*Coredemptrix*) może prosić Go nawet o nadzwyczajne akty miłosierdzia. U schyłku średniowiecza taką demonstrację Marii zaczęto przedstawiać w obrazach Sądu Ostatecznego, wyobrażając ją jako osobę pobudzającą Boże Miłosierdzie, równoważące Bożą sprawiedliwość. Takie ukierunkowanie kultu Marii na jej przymiot szczególnej orędowniczki ludzi sprawiało, że w wyobrażeniu Matki Boskiej Karmiącej widziano przede wszystkim uzasadnienie jej wyjątkowej mocy w takim działaniu. Z wyrazistego przedstawienia jej czułej miłości do karmionego przez nią Jezusa czerpano też przekonanie, że podobnie odnosi się ona do wszystkich ludzi jako swoich przybranych dzieci. Owo ujęcie kojarzono zatem nieraz ze słowami Izajasza, zapowiadającego ludowi wybranemu, że Bóg okaże mu miłosierdzie: „[...] abyście ssali i nasycili się z piersi pociechy jego, abyście doili i rozkoszami opływali z wszelkiej chwały jego [...] przy piersiach was poniosą, a na kolanach będą pieścić się z wami [...] jak gdy kogo matka pieści, tak ja was pocieszać będę” (Iz 66, 11–13). Krzepiąca wymowa ujęcia ikonograficznego *Mariae Lactantis* sprawiła, że została ona zinterpretowana w bardzo wielu dziełach wykonanych przez czołowych artystów włoskich i niderlandzkich u schyłku średniowiecza i w epoce nowożytnej, ujmujących je zarówno – tak jak na Wschodzie – w sposób hieratyczny, jak i w bardziej rodzajowy. Na wystawie znalazła się reprezentatywna grupa owych dzieł, dopełniona o kilka wybitnych ikon wskazujących na wschodnio-chrześcijańską genezę ikonografii Matki Boskiej Karmiącej.

In Eastern Christianity the title “Merciful” (Ελεούσα – *Eleousa*) was sometimes used for the images of the Virgin Mary breastfeeding the infant Jesus, most often called *Theotokos Galaktotrophousa* (Θεοτόκος Γαλακτοτροφουσα – the Nursing Madonna). This iconography, developed probably in Egypt by adopting the image of Isis feeding Horus, was, however, regarded in the East above all as an expressive depiction of the dogma of Mary’s divine maternity. It was not until this theme became popular in Italy and other countries of Western Europe (where it was referred to in Latin as *Maria Lactans*) that it started to be associated with the cult of *Mater Misericordiae*. According to Latin church authors, Mary’s significant contribution to the work of salvation was giving Christ human body and feeding him. Thanks to this, the Madonna can plead with her Son special graces for the people. Medieval legends of the Virgin Mary often repeated the story (illustrated probably for the first time around 1360 in *Speculum humanae salvationis*) that acting as an advocate for great sinners she would show her breast to remind her Son that as *Coredemptrix* she can ask for even extraordinary works of mercy. At the close of the Middle Ages, Mary was depicted in this way in the pictures of the Last Judgement, as a person stimulating the Divine Mercy balancing God’s justice. Placing emphasis on Mary’s role of people’s special advocate in her cult led to the images of the Nursing Madonna being perceived above all as the justification of her unique power in this action. The expressive depiction of Mary’s tender love for Jesus fed by her also served as a source of inspiration for the conviction that she has a similar attitude to all the people regarded by her as her adopted children. This iconography was thus not infrequently linked with the words of Isaiah telling the chosen people that God would show them his mercy: “[...] For you will feed and be satisfied at her comforting breasts; you will drink deeply and delight in her overflowing abundance. [...] you will feed and be carried on her arm and dandled on her knees. As a mother comforts her children, so will I comfort you” (Isaiah 66:11–13). The comforting significance of the *Maria Lactans* iconography led to it being interpreted in a great number of works by leading Italian and Netherlandish artists at the close of the Middle Ages and in the modern age’ who depicted her both in a hieratic way – as in the East – and in a more genre way. The exhibition includes a representative group of these works, complemented with a few outstanding icons evidencing the Early-Christian origin of the iconography of the Nursing Madonna.

III.18

HANS MEMLING

(ok. 1430/1435 Seligenstadt – 1494 Brugia),

Matka Boska karmiąca DzieciątkoOlej na desce, średn. 17 cm (wewnątrz ramy),
25 cm (z ramą)

Museum Mayer van den Bergh w Antwerpii

Prezentowany obraz należy do grupy malarskich przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem, masowo wykonywanych w Niderlandach w drugiej połowie XV wieku na użytek prywatny. Obrazy takie – niewielkie, kameralne, wręcz intymne w charakterze – służyły do indywidualnej kontemplacji we wnętrzach mieszkalnych. Wśród nich liczne są wizerunki Marii karmiącej Syna. Temat ten z jednej strony przesycony jest głębokimi treściami teologicznymi, z drugiej – uzmysławia czysto ludzki aspekt relacji Chrystusa z Matką. Ma on odległy rodowód, jednak za bezpośrednie źródło jego popularności uznaje się obraz z pierwszej połowy XV wieku, przypisywany tzw. Mistrzowi z Flémalle (Städelsches Kunstinstitut we Frankfurcie nad Menem).

Pochodzenie antwerpskiego obrazu jest nieznanne, nie ma również zgodności co do czasu jego powstania (4. ćw. XV w.?) i autorstwa. Znanych jest kilka bardzo zbliżonych do siebie obrazów wiązanych z Hansem Memlingiem. Dzieło antwerpskie wykazuje szczególnie bliskie podobieństwo do obrazu przechowywanego w kolekcji prywatnej w Stanach Zjednoczonych.

Obraz jest typowy dla twórczości Memlinga, słynnego malarza działającego w Brugii, który realizował przede wszystkim zlecenia prywatne na dzieła o niewielkim formacie. Wykazuje charakterystyczne dla artysty cechy: miękkość, delikatność, stonowaną kolorystykę i emocjonalne wyciszenie.

Mimo pewnych niedostatków artystycznych (np. błąd anatomiczny – zbyt wysoko osadzona pierś Marii) obraz jest więc ostatnio uważany za jego własnoręczne dzieło; taka atrybucja została przyjęta w katalogu Museum Mayer van den Bergh. Szczególnym walorem obrazu jest jego kontemplacyjny, beczasowy charakter, podkreślony przez zastosowanie neutralnego złotego tła oraz prostotę i oszczędność kompozycji. Na uwagę zasługuje też jego jest oryginalna profilowana rama.

JU

HANS MEMLING

(ca. 1430/1435 Seligenstadt – 1494 Bruges)

Madonna Nursing the ChildOil on wood, diameter: 25 cm (incl. the frame), 17 cm
(along the inside of the frame)

Museum Mayer van den Bergh, Antwerp

The presented painting belongs to the group of depictions of Madonna and the Child produced in large numbers in the Netherlands in the second half of the 15th century for the purposes of private devotion. Small-sized and nearly intimate in character, such paintings were used for individual contemplation in private dwellings. Many of them featured Mary nursing her Son, the theme suffused with deep theological contents on the one hand and representative of the human aspect of the relation between Christ and his Mother on the other hand. Its origins are distant, yet the direct source of its popularity has been identified as the painting from the first half of the 15th century attributed to the Master of Flémalle (Städelsches Institut in Frankfurt on Main).

The provenance of the Antwerp work is unknown and neither has it been established when it was produced (the last quarter of the 15th century). There are a few very similar paintings also attributed to Hans Memling. There is a particularly close affinity between the Antwerp work and one held in a private collection in the United States.

The work is typical of Memling, the famous painter active in Bruges, who principally worked to commission for private clients ordering small-sized productions from him.

The painting has traits characteristic of the artist's style, namely softness, delicacy, subdued colours, and emotional calm. In spite of certain artistic deficiencies (such as the anatomical flaw that consists in placing Mary's breast too high), the work has recently been recognised as executed by the master himself (attribution accepted in the catalogue of the Museum Mayer van den Bergh). A great asset of the depiction is its contemplative and timeless character, emphasised by neutral gold background, and by simple and pared-down composition. The original moulded frame has been preserved.

Trans. by MS

BIBL.: Białostocki 1966, p. 39; Friedländer 1971, p. 52; de Coo 1978, p. 106; de Vos, Marechal, Le Loup 1994, p. 294; de Vos 1994, pp. 136, 224; Mund, Stroo, Goetghebeur, Nieuwdorp 2003, pp. 42–55.



IV.12

ANDREA MANTEGNA

(ok. 1431 Isola di Carturo – 1506 Mantua)

Matka Boska z Dzieciątkiem na tle ruin antycznych (*Madonna della Tenerezza*)

Rysunek tuszem na pergaminie podmalowany temperą, 25,2 × 21,7 cm
Kolekcja prywatna

Obraz, choć niesygnowany, uznawany jest za dzieło Andrei Mantegni, namalowane prawdopodobnie w roku 1491 dla Francesca Gonzagi, o czym ma świadczyć korespondencja malarza ze zleceniodawcą. Mantegna wspominał w niej dzieło, które wykonał dla dworu mediolańskiego, a którego drugą wersję miał zaprezentować właśnie markizowi Mantui w dniu 21 grudnia 1491. Dzieło to już w XIX wieku przypisywane było Mantegnemu nie tylko ze względu na przekazy źródłowe, ale również na fakt, iż stanowi ono wierne powtórzenie ryciny owego malarza, ukazującej ten sam temat, a określanej jako najpiękniejszy sztych włoskiego Renesansu i jedną z najbardziej poruszających Madonn z Dzieciątkiem w historii sztuki. Miedzioryt ów należy do niewielkiej liczby rycin Mantegni, których autorstwo jest w pełni uznawane przez wszystkich badaczy. Maria Eleusa została ukazana zarówno na rycinie, jak i na obrazie jako Współodkupicielka ludzi, która ze względu na matczyną zażyłość z Jezusem może być szczególną dysponentką Bożego Miłosierdzia. W malowidle odnajdujemy także elementy „pejzażu archeologicznego”, w którym rozpoznać można Arco dei Gavi w Weronie oraz Koloseum i sarkofag przechowywany obecnie w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie.

Najbardziej interesująca wydaje się sama technika wykonania dzieła. Rysunek postaci został wykonany piórem i tuszem, a tło namalowane temperą. Uważa się, że Mantegna odbił przez kalkę na pergamin zarys postaci ze swej ryciny lub rysunku przygotowawczego do niej, podkreślił je atramentem, a następnie wprowadził pejzaż. Dzieło mogło powstać jako odpowiedź malarza na wyzwanie Francesca Squarcione, zapraszającego tych, którzy „rzeźbią, malując” do przedstawiania swoich postaci, jak gdyby były statuami, czyli „w kolorze marmuru”.

NK

ANDREA MANTEGNA

(ca. 1431 Isola di Carturo – 1506 Mantua)

Madonna with the Child Against Ancient Ruins (*Madonna della Tenerezza*)

Ink drawing on parchment painted with tempera, 25.2 cm × 21.7 cm
Private collection

Although unsigned, the painting is attributed to Andrea Mantegna, who produced it presumably in 1491 for Francesco Gonzaga, as reportedly evidenced by correspondence between the painter and the client. In his letter, Mantegna mentioned a work he had painted for the Court of Milan, another version of which he was to present to the Marquis of Mantua on 21 December 1491. The painting in question was attributed to Mantegna already in the 19th century, not only on the basis of the formentioned sources but also because it is a faithful reproduction of the painter's etching featuring the same theme and described as “the finest print of the Italian Renaissance” as well as “one of the most profoundly moving Madonnas with Child in the history of art”. The print belongs to the series of a few etchings by Mantegna of attribution that is acknowledged without doubt by all researchers. The *Maria Eleousa* was depicted in both the etching and the painting as the *Coredemptrix* of mankind, the special exponent of God's Mercy whose legitimacy stems from her motherly relation with Jesus. Also featured in the painting are elements of “archaeological landscape” identifiable as Arco dei Gavi in Verona, and the Coliseum and the Basilica di Santa Maria Maggiore in Rome.

The technique used to produce the painting appears to be particularly interesting. The figures were drawn in pen and ink, and the background was painted with gouache. Mantegna is believed to have traced the outlines of the figures from his etching or initial sketch thereof and onto parchment, picked out the outlines in ink, and subsequently added the landscape. The work could have been produced as the artist's “response” to the “challenge” issued by Francesco Squarcione, who encouraged anyone making “sculptures in paintings” to present their figures as if they had been statues, namely, “marble-coloured”.

Trans. by MS

