

Andrzej Efrem Obruśnik OFM

Treści ideowe obrazu Matki Bożej Leżajskiej

O obraz Matki Bożej Leżajskiej jest dziełem ks. Erazma z leżajskiego klasztoru Kanoników Regularnych zwanych Bożogrobcami, malarza czynnego w drugiej połowie XVI stulecia. Wykonany został techniką temperową na podkładzie kredowym. Jego podobrazie stanowi deska o rozmiarach 92,5 na 58 cm¹. Przez znawców datowany jest na 3 tercję XVI wieku². Obiekt ten interesuje nas jako dzieło sztuki oraz jako wizerunek kultowy. Mówienie o nim wymaga znajomości ikonografii oraz sięgania po wiedzę historyczną, warunkującą analizę formy i treści.

Przyjrzyjmy się najpierw samemu wizerunkowi. Madonna ukazana jest w półpostaci z Dzieciątkiem, które trzyma na lewym ramieniu. Ma głowę minimalnie zwróconą w prawo, a spojrzenie skierowane na wprost. Prawa Jej ręka opada w dół, wyrażając układem palców gest błogosławieństwa. Strój Madonny stanowi spodnia szata koloru czerwono-wiśniowego o długich rękawach oraz spływające z głowy okrycie wierzchnie. Płaszcz jest ciemnozielony z jaskrawo zieloną podszewką, wykończony złotą lamówką. Pod płaszczem widać cienkie maforium. Twarz Madonny jest pełna, o ciemnoróżowej karnacji. Jej plastykę wydobywają cienie oraz światło uzyskane bielą na nosie, w kącikach ust, oczu, a także pod dolnymi powiekami. Madonna ma duże oczy, ciężkie powieki i wyraziście nakreślone brwi oraz usta z podniesionymi w górę kącikami.

Dzieciątko ubrane jest w długą tunikę z rękawami, przepasaną paskiem. Pod szyją tunika obszyta jest szeroką złotą lamówką. Głowa Dzieciątka, lekko wzniesiona w górę, okolona włosami opadającymi na lewe ramię, przedstawiona jest w trzech – czwartych. Wyodrębniony podbródek rysuje się na zaokrąglonej twarzy. Oczy i nos są podobne do twarzy Madonny, usta plastyczne, nakreślone żywą linią. Spojrzenie Chrystusa podąża ku Madonnie, prawa Jego ręka błogosławi, lewa, zgięta w łokciu, podtrzymuje księgę. Dłonie o zaokrąglonych palcach są białe, obwiedzione ciemnym kolorem.

Złote, wytłaczane tło leżajskiego obrazu nie jest jednolite. Po bokach umieszczone są dwa półkola sugerujące rodzaj podpiętej kotary, wypełnione ornamentem liściastym, zakończone rytmicznie powtarzającymi się trójliściami i poziomymi kre-

seczkami. Bieg prawego półkola urywa się nad głową Dzieciątka, a przestrzeń powyżej Jego lewego ramienia wypełnia kratka. Głowa Madonny ujęta jest nimbem gładkim. Analogiczny motyw u Dzieciątka jest promienisty i obwiedzony dodatkową opaską. Przestrzeń między nimbami a bocznymi ornamentami wypełniają wytlaczone, stylizowane liście³.

Nie ulega wątpliwości, że Obraz, dzięki technice wykonania, przynależy do epoki późnego gotyku. W okresie tym malowano według określonej ściśle technologii. Na wysuszone i odpowiednio połączone ze sobą deski nakładano kredowy lub gipsowy grunt bezpośrednio bądź po wyklejeniu tablicy płótnem lnianym, wzdłuż łączenia desek. Kładzione na gruncie płótno stanowiło dość istotny element, chroniący obraz przed powstaniem pęknięć lub wyrw powierzchniowych⁴. Spoiwem łączącym spreparowany pigment była tempera jajowa z niewielkim dodatkiem oleju⁵. Stosowane w malarstwie średniowiecznym złote tło nakładano po zaschnięciu gruntu⁶. Symbolizowało ono nadnaturalność, wyrażając euklidesowe niebo, oddzielające rzeczywistość religijną od narracyjnych wątków przedstawieniowych⁷. Wyciskanie na powierzchni obrazu różnorodnych motywów za pomocą określonych narzędzi następowało przed położeniem pozłoty, po nałożeniu odpowiedniej ilości warstw podobrazia⁸. Do technologii tej musiał odwołać się twórca leżajskiego obrazu, malujący według przepisów obowiązującego wówczas prawa cechowego⁹.

Ks. Erazm pochodził z Leżajska. W rodzinnym mieście spędził dzieciństwo i młodość. Tam też przez pewien czas pełnił urząd wójta. Doświadczenia zawodowe zdobywał prawdopodobnie w środowisku krakowskim, w okresie przed wstąpieniem do stanu duchownego¹⁰. Jego twórczość i pobyt w leżajskim klasztorze Bożogrobców¹¹ zbiega się z okresem, który wprowadza nas w dzieje tutejszego Sanktuarium. W 1560 roku obiegła okolicę wieść o doświadczeniach religijnych niejakiego Rychty Młynarza, który wobec sąsiadów oświadczył, że widział Matkę Bożą. Z faktami prowadzącymi w tok interesującej nas problematyki łączy się jednak dopiero historia Tomasa Michałka z Giedlarowej, słodownika jednego z leżajskich browarów. W 1590 roku oświadczył on wobec władz miejskich Leżajska i lokalnego duchowieństwa, że na jednym z pni drzew w pobliskim borze miał wizję Bogurodzicy i św. Józefa. Powierzone mu przesłanie wzywało do wzniesienia kościoła, w którym ludzie potrzebujący mogliby liczyć na maryjne wstawiennictwo przed Bogiem¹².

Przedstawiona oficjalnie wersja zdarzeń wywołała oburzenie miejscowego proboszcza i stała się powodem czasowego odosobnienia wizjonera, który po rychłym odzyskaniu wolności wznosił w „borze leżajskim” niewielkich rozmiarów krucyfiks zwany *Bożą Męką*. Przed wizerunkiem gromadzili się liczni pątnicy doznając łask i cudów. W rozwijającym się nie bez trudności i kontrowersji ośrodku kultu wzniesiono niebawem drewnianą kapliczkę pw. św. Anny, a następnie, budowany prawdopodobnie w dwóch fazach, drewniany kościół. Do realizacji przedsięwzięcia przyczynił się dzierżawca Leżajska Kacper Głuchowski¹³.

Z lokalnej tradycji wiadomo, że wewnątrz niewielkiej drewnianej świątyni obejmowało trzy miejsca zjawienia się Bogurodzicy. W miejscu pierwszego, gdzie obec-

nie zlokalizowana jest ambona, znajdować się miała *Boża Męka* Tomasza Michałka. W ołtarzu głównym, odpowiadającym lokalizacji dzisiejszego ołtarza soborowego, upamiętniającym drugie zjawienie, ustawiono wizerunek św. Anny Samotrzcęć. W miejscu trzeciego zjawienia, obok filara Bazyliki po przeciwnej stronie ambony, względnie w miejscu dzisiejszej kaplicy południowej, znajdować się miał ołtarz z interesującym nas Obrazem „Matki Bożej Leżajskiej”¹⁴. Zdaniem niektórych znawców Wizerunek oddano do kultu zaraz po 1594 roku¹⁵. O wiele sensowniejsza jest jednak teza, że nastąpiło to w 1598 roku, w momencie konsekracji ukończonego wtedy kościoła¹⁶.

Wizerunek „Leżajskiej Madonny” jest przedstawieniem o treści symboliczno-teologicznej i jego właściwa interpretacja wydaje się trudna bez znajomości przynajmniej podstawowych pojęć dotyczących ikony¹⁷. W sztuce chrześcijańskiej wykształciło się kilka zasadniczych typów przedstawień Maryi o takim charakterze¹⁸. Jeden z nich prezentuje Bogurodnicę frontalnie i całopostaciowo w pozycji siedzącej, trzymającą Dzieciątka Jezus na kolanach. Po bokach tronu stoją aniołowie lub święci pochyleni ku Dziewicy w geście adoracji. Powyższy typ przedstawienia nosi nazwę „Tronująca”¹⁹. Jego początki wskazują na słynny sobór efeski z 431 roku, w trakcie którego określono w formie dogmatu prawdę o Bożym Macierzyństwie Maryi²⁰.

Znane są inne jeszcze typy przedstawień. Jeden z nich charakteryzuje się intymnym ujęciem Madonny trzymającej maleńkiego Jezusa na ramieniu i dotykającej swym obliczem Jego twarzy. Dzieciątko jest przytulone do Matki, bawi się z Nią, wydaje się poszukiwać pomocy u Tej, która nie kryjąc z troską już wie o przyszłej Męce. Przedstawienia te noszą nazwę *Eleuzis*, a jednym z najbardziej znanych jego przykładów na świecie jest Obraz „Matki Bożej Włodzimierskiej”²¹.

Do osobnej grupy przedstawień należy *Hodegetria*. Powyższy typ prezentuje Maryję w pozycji pełnej majestatu, wpatrującej się w pielgrzyma i ukazującej prawą ręką spoczywającą na lewym ramieniu Dzieciątka. Syn Boży ukazany jest w trzech czwartych, w lewej ręce trzyma zwój Pisma św., prawą błogosławi. Pozycja Dzieciątka sugeruje pewien dystans przestrzenny i emocjonalny, a Jego złota szata symbolizuje Boskość. Chrystus jako Emmanuel występuje w roli Zbawiciela. Jego Oblicze pełne jest wzniosłości i godności²². *Hodegetria* zajmuje uprzywilejowane miejsce w ikonografii, oparta jest bowiem na wizerunku przypisywanym św. Łukaszi²³. Do powyższej grupy zalicza się Obraz „Matki Bożej Leżajskiej”.

Wyszczególnione trzy grupy przedstawień posiadają wiele wariantów, które powstawały w środowiskach obrządku wschodniego²⁴. Procesowi przemian towarzyszyło, nie akceptowane przez ortodoksów, stopniowe odchodzenie od tradycyjnych kanonów ikonograficznych i środków obrazowania plastycznego. Na Zachodzie Europy podobne zjawiska stanowiły implikację długotrwałego procesu „adaptacji” malarstwa ikonowego. Łatwa do uchwycenia różnorodność była konsekwencją „wprowadzania ułatwień optycznych”, takich jak perspektywa głębi, światłocien i realizm. Powstawanie obrazów kultowych, zwłaszcza o treści maryjnej, dokonywało się zwykle przez kopiowanie określonych pierwowzorów. Działanie to jednak nie wносиło

do koncepcji cech istotnych²⁵. Przy powielaniu, podobnie jak w malarstwie bizantyńskim, „aby dotrzymać reguły kopiowania, wystarczyło tylko powtórzyć układ ikonograficzno-formalny, który był dostatecznym przekazicielem wartości ideowych ze wzoru do nowo powstającego dzieła, a nawet, jak bywało przy wznawianiu cudownych obrazów, zapewniał ich tożsamość i kontynuację w różnych kolejnych wcieleniach. Wzór zatem stanowił tylko osnowę w przekazywaniu niezmiennych wartości, podczas każdego aktu twórczego oblekaną w indywidualny kształt artystyczny”²⁶.

Dotychczasowe badania pozwalają stwierdzić, że obraz „Leżajskiej Madonny” prezentuje w sposób uproszczony znamiona wizerunku w rzymskiej Bazylice Santa Maria Maggiore, znanego jako Obraz „Matki Bożej Śnieżnej”²⁷. Wizerunek ten był bardzo popularny w Europie. Powodem zjawiska stało się zwycięstwo, które 7 października 1571 roku odniosły wojska chrześcijańskie nad potęgą otomańską na wodach zatoki Lepanto. Rezultaty bitwy, oczekiwane z niepokojem w wielu krajach Europy, złamały ostrze zbrojnej ekspansji tureckiej w basenie Morza Śródziemnego i oddaliły bezpośrednie zagrożenie zarówno Wenecji, jak i Rzymu.

To znamienne wydarzenie historyczne łączone było powszechnie z błagalnym nabożeństwem do Matki Bożej w intencji zwycięstwa, które zarządził papież Pius V. Miało ono charakter uroczystej procesji różańcowej, której ośrodkiem stał się wizerunek „Matki Bożej Śnieżnej”, otoczony kultem w Bazylice Santa Maria Maggiore na Eskwilinie, obnoszony w tym dniu procesjonalnie po ulicach Wiecznego Miasta. Od chwili zwycięstwa pod Lepanto obraz „Matki Bożej Śnieżnej” stał się także wizerunkiem „Matki Bożej Zwycięskiej” („*Salus Populi Romani*”). Niebawem na tę pamiątkę dzień 7 października dekretem papieskim ustanowiony został świętem „Matki Bożej Różańcowej”²⁸.

Apogeum popularności wspomnianego rzymskiego wizerunku przypada na koniec XVI i 1 ćw. XVII w. Żywy kult Maryjny, związany z licznymi kopiami tego obrazu, ogarnął także cały obszar Rzeczypospolitej²⁹. Sprzyjała temu aktualna wówczas idea *antemurale christianitatis*, z jej spektakularną konkretyzacją w postaci wojny chocimskiej w 1621 roku. Wydarzeniom tym, podobnie jak pamiętnej bitwie z 1571 roku, towarzyszyło nabożeństwo różańcowe i procesja błagalna odprawiona w Krakowie z polecenia biskupa Marcina Szyszkowskiego, podczas której obnoszono obraz „Matki Bożej Śnieżnej”. Modlitwy odbyły się 3 października, na trzy dni przed zawarciem chlubnego dla Polski rozejmu z Turcją³⁰. Z okolicznościami tymi związana była ponadto, przypadająca właśnie wtedy, 50. rocznica bitwy pod Lepanto oraz dekrety papieskie Grzegorza XV z 1623 roku wydane na skutek zabiegów polskich³¹.

O związkach obrazu „Leżajskiej Madonny” z rzymskim wizerunkiem „Matki Bożej Śnieżnej” przekonuje analiza ikonograficzna dzieła, pozwalająca uchwycić cechy łączące obydwie wizerunki i różnice istniejące między nimi. Kwestią do rozstrzygnięcia pozostaje wciąż wyjaśnienie drogi, jaką koncepcja pierwowzoru dotarła do świadomości polskiego malarza.

Na fakt ten miało wpływ niewątpliwie zwycięstwo odniesione pod Lepanto i jego następstwa. Nie należy pomijać także innych czynników, takich jak nieco wcześniejsze uchwały soboru trydenckiego³², a także presja obaw towarzyszących poczuciu zagrożenia ze strony potęgi tureckiej w wielu krajach Europy. Niepodobna również lekceważyć znaczenia kultu innych wizerunków maryjnych znanych w naszym kraju już w średniowieczu³³.

W procesie tym szczególną rolę odegrał najpierw kontekst polityczno-religijny, a szczególnie fakt ogłoszenia rzymskiego obrazu „Matki Bożej Śnieżnej” orędowniczką osłaniającą przed tureckim zalewem. Zyskał on powszechną akceptację w Polsce. Atmosfera zagrożeń, które towarzyszyły rzymskim procesjom, stanowiła także cechę szczególnie znamiennej w świadomości społeczeństwa Leżajska i okolicy, zamieszkującego ziemie dręczone licznymi napadami watach tatarskich. To właśnie z powodu licznych najazdów i pogromów trzeba było na początku XVI stulecia dokonać translokacji miasta, leżącego pierwotnie nieco bliżej Sanu³⁴. Leżajsk znajdował się na zasadniczym trakcie wszelkich batalii, wiodących ze Wschodu w głąb kraju³⁵ i groźba najazdu wroga musiała być na tym terenie odczuwana ze szczególną siłą³⁶.

Powstanie obrazu „Leżajskiej Madonny” musiało się dokonać w sposób tradycyjny w pracowni prowincjonalnego malarza. W grę wchodzi zatem kopiowanie, które naszym zdaniem nie stanowiło rezultatu autopsji poczynionej bezpośrednio w Rzymie. Do konfrontacji z bliżej nie znanym wzorem obrazu *Salus Populi Romani* doszło zapewne w środowisku rodzimym. Jedną z najstarszych w Polsce kopii osławionego wizerunku jest niewątpliwie obraz w kościele Dominikanów w Krakowie z około 1597 roku³⁷ i obraz „Matki Bożej Śnieżnej” wykonany dla katedry wawelskiej pod koniec XVI wieku³⁸. Najstarszą kopią rzymskiego pierwowzoru jest jednak obraz znajdujący się obecnie we Wrocławiu, podarowany w 1584 roku jezuitom jarosławskim, a następnie przeniesiony do jezuickiego kościoła we Lwowie, gdzie doznawał czci jako obraz „Matki Bożej Pocieszenia”³⁹. Wspomniane obiekty są włoskim importami i łączą się z inicjatywą św. Franciszka Borgii⁴⁰.

Cechy stylistyczne późnogotyckiego malarstwa krakowskiego, czytelne w dziele ks. Erazma, mogłyby sugerować związek obrazu ze stolicą kraju⁴¹. Z braku źródeł potwierdzających to domniemanie skłonni jesteśmy sądzić, że obraz powstał w Leżajsku i czczony był jako wizerunek „Matki Bożej Pocieszenia”. Koncepcja naszego malarza jest nieco inna od rzymskiej i od jej kopii propagowanych na terenie Polski, które nawiązują do pierwowzoru zwykle podłużnym, frontalnym i hieratycznym ujęciem głównej postaci. Obraz leżajski prezentuje Madonnę do połowy. Osobliwą jego cechą jest także układ rąk, w którym prawa dłoń Matki Bożej spoczywa na lewej, podtrzymującej Dzieciątka.

Przed polskimi obrazami naśladowującymi wizerunek „Matki Bożej Śnieżnej” składano prośby o odwrócenie nieszczęść, chorób i niebezpieczeństw grożących narodowi. Określano je jako wizerunki „Matki Bożej Pocieszenia”. Stąd do lewej dłoni Madonny wkładano chustę przeznaczoną do ocierania łez ludziom cierpiącym i strapionym⁴². Atrybutów tych nie dostrzegamy na leżajskim obrazie, na którym lewa dłoń

podtrzymująca Dzieciątka jest niewidoczna. Dlatego przypuszczamy, że koncepcja ta, pod wieloma względami odbiegająca od rzymskiego pierwowzoru, wskazuje na znaczną niezależność twórcy i mobilizuje do poszukiwania innych jeszcze źródeł inspiracji twórczej.

Pod koniec XVI wieku funkcjonowały na terenie Polski wersje graficzne rzymskiego wizerunku: pochodzący z 1579 roku miedzioryt Antonio Caranzanego *Vera ritratto di S. Maria Maior di Roma*, a także antwerpskie grafiki Hieronima i Antoniego Wierixów oraz dzieła Jana Sadelera z 1598 roku⁴³. Leżajski malarz mógł zatem znacznie wcześniej mieć styczność z którąś z wersji osławionego pierwowzoru i to jeszcze przed 1584 rokiem. Fakt ten może tłumaczyć zaistnienie na obrazie wskazanych wyżej cech. Niewykluczone, że znał także z autopsji jarosławski obraz jezuitów i był pod wrażeniem jego kultu.

Wśród istotnych czynników powstania dzieła należy – jak sądzimy – wspomnieć działalność arcybiskupa lwowskiego Jana Dymitra Solikowskiego (zm. 1603). Dostojnik ten studiował w Akademii Krakowskiej. W Witenberdze słuchał wykładów Melanchota. Pod wpływem ks. Piotra Skargi i kardynała Stanisława Hozjusza przeszedł z luteranizmu na katolicyzm i przyjął święcenia kapłańskie. Od 1564 roku był sekretarzem królewskim, a następnie regentem, kanonikiem wrocławskim, scholastykiem łączycykim, kustoszem sandomierskim, komendatoryjnym opatem wąchockim i sieciechowskim. Brał czynny udział w życiu politycznym kraju. Odbył szereg misji dyplomatycznych. Po wojnach moskiewskich odegrał ważną rolę w procesie organizowania życia kościelnego w Inflantach. W 1583 roku został arcybiskupem lwowskim. Zasłynął jako zdecydowany przeciwnik reformacji. Popierał działalność jezuitów. Był także związany ze środowiskiem bernardyńskim, przyczyniając się do powstania rozszerzanego przez ten zakon bractwa św. Anny⁴⁴. Nie stronił także od potrzeb rodzącego się leżajskiego Sanktuarium. W 1598 roku dokonał uroczystej konsekracji tamtejszego drewnianego kościoła⁴⁵, w okresie gdy pieczę nad ośrodkiem sprawowali jeszcze bożogrobcy.

Związek Solikowskiego z jezuitami tłumaczy jego otwarcie na propagowanie kultu „Matki Bożej Śnieżnej”. Należy pamiętać, że jezuita jeszcze przed bitwą pod Lepanto zabiegali u papieża Piusa V o uchYLENIE obowiązującego wówczas zakazu kopiowania rozslawionego później rzymskiego wizerunku. Wszakże to za sprawą Solikowskiego wspomniany wcześniej obraz jarosławski znalazł się w 1584 roku we Lwowie⁴⁶.

Na podstawie wyszczególnionych faktów można zaryzykować tezę pozwalającą przypisywać Solikowskiemu rolę opiekuna oraz inspiratora ośrodka powstającego na terenie „boru leżajskiego”. Nie wykluczone, że arcybiskup ten miał także wpływ na wybór typu wizerunku, który, podobnie jak jarosławski, od samego początku czczony był jako obraz „Matki Bożej Pocieszenia”⁴⁷.

Koncepcja ks. Erazma, znacznie odbiegająca od rzymskiego pierwowzoru, rzuca światło na kwestię datowania obiektu. Śnieżyńska-Stolot, ustosunkowując się do wcześniejszych poglądów na temat działalności tego artysty⁴⁸, sądzi, że interesujący

nas wizerunek mógł powstać w 3 ćwierci XVI wieku. Potwierdza to jeden z obrazów ilustrujących cuda w Klasztorze Ojców Bernardynów w Leżajsku, namalowany około połowy XVII wieku⁴⁹. Na płótnie tym przedstawiono wnętrze drewnianego kościoła wzniesionego w miejscu objawień w 1594 roku z cudownym obrazem w ołtarzu. Można przypuszczać, że ofiarowany przez ks. Erazma Wizerunek powstał znacznie wcześniej, może w czasie domniemanego pobytu malarza w Krakowie⁵⁰ względnie w Leżajsku, zaraz po 1584 roku, co naszym zdaniem wydaje się bardziej prawdopodobne.

W podsumowaniu trudno oprzeć się świadomości, że zawarty w artykule materiał stanowi w dużej mierze syntezę wielu publikowanych dotąd badań i analiz. Dostępna bibliografia przedmiotu poszerzona została o wiadomości traktujące podjętą przez nas problematykę w sposób ogólny i o szereg własnych przemyśleń. Taki stan rzeczy wynika ze skromnego wciąż stanu badań nad Obrazem „Leżajskiej Madonny” i domaga się napisania bardziej obszernej monografii.

Punktem wyjścia sformułowanych w rozprawie tez były bezcenne spostrzeżenia i analizy D. Ptak-Majdy i E. Śnieżyńskiej-Stolot, a także, w znacznie mniejszym stopniu, M. Korneckiego. Dorobek, o którym mowa, dotyczy nie tylko samego Obrazu, lecz także jego twórcy, a zawarte w nim wnioski stanowią bazę prognozującą przyszłe dociekania naukowe.

Bez dorobku wspomnianych autorów nie byłoby możliwe sformułowanie tezy łączącej powstanie obrazu „Leżajskiej Madonny” z mecenatem arcybiskupa Jan Dymitra Solikowskiego oraz z rodzimym środowiskiem istniejącym w zasięgu bezpośredniego oddziaływania konwentu jezuitów jarosławskich. Teza ta jest niewielkim krokiem w badaniach nad obrazem analizowanym dotąd wyłącznie w kontekście krakowskiego środowiska artystycznego. Wynika ona z analizy ogólnej. Nie pozostaje w sprzeczności z tradycją charakteryzującą sylwetkę leżajskiego malarza⁵¹, lecz mimo wyszczególnionych w pracy argumentów nie przestaje być wnioskiem wymagającym bardziej przekonujących dowodów.

Na tej podstawie postuluje się potrzebę kontynuowania badań. Należy nimi objąć środowisko, z którym związany był ks. Erazm jako malarz i zakonnik. Perspektywę tego typu sugerują oczekiwania zrodzone wokół podjętych ostatnio prac dokumentacyjnych i konserwatorskich na terenie kościoła farnego w Leżajsku⁵². Istotne wydaje się także kontynuowanie dotychczasowej kwerendy, którą należy objąć coraz więcej źródeł, w tym najstarsze teksty źródłowe pozostające w środowisku bernardyńskim. Możliwość taką dają zbiory rękopisów uporządkowane przed 1960 rokiem i nadal uzupełniane, dostępne w Archiwum Prowincji Ojców Bernardynów w Krakowie, a także rezultaty badań poczynionych przed 1988 rokiem⁵³. Badania te winny przynieść wiele rewelacyjnych odkryć poszerzających problematykę poruszoną w rozprawie.

Za szczególnie istotne uważać należy spojrzenie na treści ideowe Wizerunku „Leżajskiej Madonny” w świetle Maryjnego przesłania z 1590 roku oraz w kontekście czterowiekowych dziejów kultu rozwijanego w Sanktuarium. Czynione ostatnio

próby wejścia w tę problematykę⁵⁴ są znikome i zbyt popularne w swej formie. Dalsze badania w tej dziedzinie, poszerzone gruntowną analizą teologiczną i wiedzą historyczną dotyczącą przeszłości Leżajskiego i okolicy, mogą okazać się ważnym przyczynkiem do obszernej monografii, której powstanie w niedalekiej przyszłości wydaje się celowe i konieczne.

Skróty użyte w przypisach:

- AMPBerl – Archiwum Muzeum Prowincji Ojców Bernardynów w Leżajsku
 APBerKr – Archiwum Prowincji Ojców Bernardynów w Krakowie
 Ekot – *Encyklopedia Katolicka*, t. 1-7, Lublin 1989-1997
 FHA – „*Folia Historiae Artium*”, Kraków 1964
 KpP – *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H. E. Wyczawski; dodatek H.E. Wyczawski, *Krótką historią Zakonu Braci Mniejszych*, Kalwaria Zebrzydowska 1985
 KZSP SN – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, I –, Warszawa 1977
 RHS – „*Rocznik Historii Sztuki*”, Warszawa 1956
 SAP – *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, I–VI, Wrocław 1971
 SPTK – *Słownik polskich teologów katolickich*, I–VII, red. H. E. Wyczawski, Warszawa 1981-1983.

Przypisy:

¹ Problematykę Obrazu Matki Bożej Leżajskiej podejmowali: C. Bogdalski, *Pamiętnik Kościoła i Klasztoru OO. Bernardynów w Leżajsku*, Kraków 1929, s. 30 nn.; E. Śnieżyńska-Stolot, *Erazm Prezbiter, malarz leżajski*, RHS 17 (1988), s. 169-177; E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, *Leżajsk, Sokołów Małopolski i okolice*, KZSP SN III, z. 4, s. 53, fig. 184; W. Murawiec, *Leżajsk*, KpP, s. 176; Z. Larendowicz, *Kult Matki Bożej Pocieszenia w bazylice OO. Bernardynów w Leżajsku*, Warszawa 1985, s. 21-22; Z. Kazanowska, *Bazylika i Klasztor OO. Bernardynów w Leżajsku*, wyd. 2, Kalwaria Zebrzydowska 1997, s. 21-24; A. E. Obruśnik, *Początki dziejów Leżajskiego Sanktuarium według najstarszych tekstów, ikonografii i tradycji*, Leżajsk 1997, s. 24 nn.; tenże, *Bazylika i Klasztor Ojców Bernardynów w Leżajsku*, Rzeszów 1997, s. 30-31. Zob.: *Metryka Najśw. P. Cudownego miejsca leżajskiego*, rkps APBerKr sygn. VI-a-1, k. 355; *Archivii conventus Leżajscensis pars prima continens acta fundationis, erectionis, inscriptionis, oblationis, continuata a reverendo Patre Capistrano Jurkiewicz [...] huius conventus suprafati guardiano actuali de anno Domini 1689 mensis Septembris die octava*, rkps APBerKr sygn. VI-a-2, k. 37; *Archivium Conventus Ordinis Fratrum Minorum v. Bernardinorum sub titulo Annuntiationis BVM in Leżajsk 1608-1779*, rkps APBerKr sygn. VI-a-5, s. 74-75; L. Janidło, *Odmalowanie Obrazu Leżajskiego, w Kościele Oyców Bernadrinow Na Theatrum mieysca cudami wstawionego...*, Zamość 1646.

- ² D. Ptak-Majda, *Konserwacja obrazu Madonny z Dzieciątkiem z Leżajskiej*, Kraków 1959. Mps b. sygn. APBerKr, (passim); E. Śnieżyńska-Stolot, *dz.cyt.*, s. 169-177 (tamże wcześniejsza bibliografia).
- ³ E. Śnieżyńska-Stolot, *dz.cyt.*, s. 170-171.
- ⁴ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski, 1420-1470*, Warszawa 1981, s. 68-69; M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 34.
- ⁵ J. Gadomski, *dz.cyt.*, s. 69.
- ⁶ Złocenia wykonywano na warstwie bolusowej o czerwonym odcieniu. Przed nałożeniem złotej powłoki pokrywano grunt warstwą białka, po czym kładziono folię, by przystąpić wreszcie do polerowania powierzchni. *Tamże*, s. 69-70. Zob. także: M. Walicki, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 37-38; W. Ślesiński, *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984, s. 186-200; B. Dąbówna, *Warsztat malarstwa cechowego w Polsce*, Wrocław 1964, s. 343-349; J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów na desce tzw. szkoły sęddeckiej z lat 1420-1460*, „Ochrona Zabytków” 15 (1962), nr 4, s. 6-31; tenże, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły krakowskiej z lat 1420-1460 malowanych na podłożu drewnianym*, „Ochrona zabytków” 22 (1969), nr 4, s. 273-283.
- ⁷ Por.: M. Walicki, *Złoty Widnokrąg...*, s. 38-39. Zob.: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 110 nn.
- ⁸ W doborze wzorów malarze brali pod uwagę zazwyczaj upodobania estetyczne i tradycje własnego środowiska. Stosowali przeważnie ornament geometryczny lub roślinny. Na początku XV wieku dominowały tła gładkie, ubogacane płaszczyznami złotych nimbów. Dopiero w połowie wieku, prawdopodobnie pod wpływem motywów spotykanych w malarstwie miniaturowym, wprowadzane były na obrazy tła fakturowane siecią kwadratowej lub romboidalnej kratownicy. W drugiej połowie XV wieku motywy te nie straciły popularności, choć obok nich stosowano także wzory stylizowanej roślinności, preferującej asymetrię formalnych układów. M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 35; J. Gadomski, *dz.cyt.*, s. 71-72.
- ⁹ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski, 1460-1500*, Warszawa 1988, s. 69 nn.
- ¹⁰ *Metryka...*, k. 355; J. Bytomski, *Theatrum Marianum...*, Cracoviae 1642, s. 21; L. Janidło, *dz.cyt.*, s. 69-70; H. Pruszczyk, *Morze łaski bożej*, Kraków 1662, s. 25; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 3. Warszawa 1875, s. 201; C. Bogdalski, *dz.cyt.*, s. 21; I. Trybowski, *Erazm*, SAP II, s. 172.
- ¹¹ Z.Pęcakowski, *Bożogrobcy*, EKat 2, szp. 877-881 (tamże wcześniejsza bibliografia).
- ¹² *Metryka...*, k. 5-6; L. Janidło, *dz.cyt.*, s. 107.
- ¹³ A. E. Obruśnik, *Początki dziejów Leżajskiego Sanktuarium...*, s. 28 nn. Zob. także: A. Jacher-Tyszkowa, *Drzeworyty leżajskie i ich rodowód*, „Polska Sztuka Ludowa” 41 (1987), nr 1-4, s. 47-58. Por.: U. Janicka-Krzywdą, *Legends o cudownych wizerunkach Matki Bożej na Polskim Podkarpaciu*, „Peregrinus Cracoviensis” 2 (1995), s. 125-141.
- ¹⁴ L. Janidło, *dz.cyt.*, s. 68; C. Bogdalski, *dz.cyt.*, s. 30.

¹⁵ E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, dz.cyt., s. 53, fig. 184. Wcześniejszą niż 1598 rok datę umieszczenia Obrazu we wnętrzu drewnianego kościoła sugerują opisy cudów. Pod datą „1595” Janidło opisuje wskrzeszenie dziecka. Z tekstu wynika, że strwożony tragicznym wypadkiem ojciec „Woyciech Lychowski, Żup Solskich gubernator, synaczka który w głęboką studnię upadł, y drabiną był przywalony, umarłego znalazł, uczyni Votum, że go miał na to miejsce Naświętszey Panny stawić, aż dziecię powstaie”. Rok 1598 stanowi datę ukończenia i konsekracji kościoła drewnianego. Z tekstu *Catalogus...* wiadomo, że nie była to pierwsza świątynia w borze leżajskim. Już w 1593 roku „X. Proboszcz cnot wielkich Teolog zwany, [...] zapowiedział na Kazaniu wolą budowania Kościoła, z dozwoleniem Jego M.X. Biskupa”. Wzniesioną staraniem Głuchowskiego i mieszczan niewielką świątynię, wybudowaną na miejscu drewnianej kapliczki pw. św. Anny, wkrótce potem poszerzono. Wydaje się więc możliwe, że interesujący nas Obraz zaistniał w borze leżajskim już po 1594 roku. L. Janidło, dz.cyt., s. 109-110; *Metryka...*, s. 355-364.

¹⁶ Sugeruje to wyraźnie autor tekstu *Catalogus...* stwierdzając, że po wzniesieniu koniecznych budowli „exinde ergo curaverunt pingi imagines”. *Metryka...*, s. 362.

¹⁷ Zob.: P. Evdokimov, *Ikonostas i inne szkice*, wybrał i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wyd. 2, Warszawa 1984 (passim); E. Sandler, *L'Icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Milano 1985 (passim); P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 1986, s. 277 nn.; J. Tomalska, *Ikony w zbiorach prywatnych i muzealnych*, Białystok 1991, s. 5-33; G. Krug, *Myśli o ikonie*, Białystok 1991, s. 11-92; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikony Staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993, s. 7-9.

¹⁸ Zob.: A. Prasał, *Mały słownik ikon maryjnych*, Warszawa 1996 (passim).

¹⁹ M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, Białystok 1997, s. 105-106.

²⁰ N. Ł. Kondakowa, *Ikonografija Bogonateri. Swjazi greckeskoj i ruskoj ikonopisi s italjanskoju żywopijcu rannjago Wozroźdenija*, S.-Peteruri 1910, s. 24 nn.; P. Evdokimov, *L'Art de l'Icone. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer 1972, s. 217-223; L. Uspieński, *Teologia Ikony*, Poznań 1993, s. 54; G. Kobrzeniecka-Sikorska, dz.cyt., s. 58-61; A. Prasał, dz.cyt., s. 5.

²¹ M. Quenot, dz.cyt., s. 111.

²² A. Różycka-Bryzek, R. Legierski, *Hodegetria*, EKat 6, szp. 1096-1099 (tamże wcześniejsza bibliografia).

²³ M. Quenot, dz.cyt., s. 106.

²⁴ Zob.: P. W. Iwanow, *Ikonografija Przenajświętszej Bogurodzicy w Kościele prawosławnym*, w: *Kult maryjny w Kościele Rzymskokatolickim w Polsce i rosyjskim Kościele Prawosławnym*, red.: K. Racinowski i in., Warszawa 1989, s. 67-73; W. Nikitin, W. Lebediew, E. Jakowalewa, P. W. Nowiński, *Zarys historii niektórych prawosławnych ikon*, w: tamże, s. 83-100; J. Tomalska, dz.cyt., s. 10-14; G. Kobrzeniecka-Sikorska, dz.cyt., s. 62 nn.

²⁵ Por.: M. Quenot, dz.cyt., s. 62-69.

²⁶ A. Różycka-Bryzek, *Pojęcie oryginału i kopii w malarstwie bizantyńskim*, w: *Oryginał, replika, kopia. Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 26-27 września 1968*, Warszawa 1971, s. 106-107. Zob. także

J. Białostocki, *Innowacja i repetycja*, w: tamże, s. 26-28; J. Gadomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, FHA 22 (1986), s. 42-43.

²⁷ L. Réau, *Iconographie de l'art Chretien*, t. 2, cz. 2, Paris 1957, s. 72; K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja orędowniczka wiernych*, w: *Ikonografia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. S. Pasierb, t. 2, Warszawa 1987, s. 87; E. Śnieżyńska-Stolot, dz.cyt., s. 174.

²⁸ M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultury Bogarodzicy w Polsce*, Lwów 1930, s. 191-194; tenże, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny w nauce Kościoła i w sztuce*, Gostyń-Święta Góra 1936, s. 125 nn.; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris 1972, s. 467; H. Tüchle, C. A. Bouman, *Historia Kościoła*, t. 3: 1500-1715, red. L. J. Rogier, R. Aubert, M. D. Knowles, Warszawa 1986, s. 194-195; K. S. Moisan, *Matka Boska Różańcowa*, w: *Maryja Orędowniczka Wiernych*, t. 2, red. J. S. Pasierb, Warszawa 1987, s. 85-86; M. Banaszak, *Historia Kościoła Katolickiego*, t. 3: *Czasy nowożytne 1517-1758*, Warszawa 1989, s. 198.

²⁹ M. Kornecki, *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie*, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6: *Między wschodem a Zachodem*, cz. 3: *Kultura artystyczna*, Lublin 1992, s. 365-398 (tamże wcześniejsza bibliografia); tenże, *Matka Boska Mansjonarska. Uwagi o krośnieńskim obrazie z serii wizerunków Matki Boskiej Śnieżnej w Polsce*, w: *Kościół farny w Krośnie – pomnik kultury artystycznej miasta*, Krosno 1997, s. 130-139.

³⁰ K. M. Żukiewicz, *Cudowny obraz Matki Boskiej Różańcowej w kościele OO. Dominikanów w Krakowie*, Kraków 1921, s. 112-122; M. Skrudlik, *Królowa Korony polskiej...*, s. 193; W. Tomkiewicz, *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970, s. 70-71.

³¹ K. M. Żukiewicz, dz.cyt., s. 112 nn.; M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej...*, s. 195-203; L. Podhorodecki, *Chocim 1621*, Warszawa 1988, s. 139, 168, 338.

³² W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 5-11; M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 8-9.

³³ Zob.: J. Gadomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae...*, s. 29-48 (tamże wcześniejsza bibliografia).

³⁴ S. Szczur, *Dzieje Leżajska do roku 1524*, w: *Dzieje Leżajska. Leżajsk od najdawniejszych czasów do 1944 roku*, red. K. Bączkowski, J. Półcwiartek, Leżajsk 1996, s. 95-96. Fakty te miały wpływ na świadomość ludzi zwłaszcza w następnym dziesięcioleciu, decydując w dużej mierze o wroście kultu łaskami słynącego Wizerunku. Ludność miejscowa musiała pamiętać klęski zadane klasztorom bernardyńskiej Prowincji Ruskiej przez Kozaków w trakcie wojny rozpoczętej w 1648 roku. W połowie lat sześćdziesiątych tegoż stulecia całą tę Prowincję załapały hordy tatarskie. K. Katak, *Bernardyni polscy*, t. 2, Lwów 1933, s. 160. Dotkliwe były następstwa wojny z Turcją, które przyniosły utratę Podola z Kamieńcem w 1672 roku, niekorzystny traktat pokojowy w Buczaczu w 1637 roku, pamiętano zwycięstwo pod Chocimiem w 1673 roku, obronę Lwowa w 1674 roku, nierówną walkę pod Żurawnem w 1676 roku i kolejny, niekorzystny traktat z Turcją. J. Tazbir, *Rzeczpospolita wielu narodów*, w: *Polska. Losy państwa i narodu*, red. M. Grabowski, Warszawa 1992, s. 202-205; J. Topolski, *Polska w czasach nowożytnych (1501-1795)*, Poznań 1994, s. 410-411; A.

Dybkowska, *Królowie elekcyjni*, w: *Polskie dzieje od czasów najdawniejszych do współczesności*, red. A. Suchenia-Grabska, E. C. Król, wyd. 3. Warszawa 1996, s. 135-136; K. Przyboś, *Michał Korybut Wiśniowiecki*, w: *Królowie elekcyjni. Leksykon Biograficzny*, red. I. Kaniewska, Kraków 1997, s. 131-132.

³⁵ C. Bogdalski, dz.cyt., s. 65 nn.

³⁶ J. Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 146-147.

³⁷ *Z dawna Polski Tyś Królową. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1996*, wyd. 4, Szymanów 1996, s. 169-171, il. na s. 170.

³⁸ T. Dobrzeński, J. Ruszczykówna, Z. Niesiołowska-Rothertowa, *Malarstwo religijne w Polsce*, w: *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958, s. 21.

³⁹ *Z dawna Polski Tyś Królową...*, s. 142-144, il. na s. 143.

⁴⁰ Zagadnieniem najstarszych i później powstałych wizerunków tego typu na terenie Polski, powstałych w oparciu o rzymski obraz „Matki Bożej Śnieżnej”, zajmuje się szczegółowo M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 365 nn.; tenże, *Matka Boska Mansjonarska...*, s. 129 nn.

⁴¹ Istotnym elementem stylowym wskazującym jednoznacznie na krąg artystyczny obrazu jest twarz Dzieciątka. Nie bacząc na późniejsze przemałowki można stwierdzić, że typ tej twarzy, a także modelowanie oczu i wprowadzenie zdecydowanego konturu przywodzi na myśl twarze aniołów i świętych na obrazach małopolskich z około poł. XV wieku. Wywodzący się z mody dworskiej XIV wieku typ fryzury zastąpiono w obrazie leżajskim krótką, nieregularną grzywką, ale sam sposób wydobycia falistej linii włosów jaśniejszym kolorem kieruje uwagę ku malarstwu małopolskiemu z XV wieku. Szczegóły te i inne elementy, które szczegółowo omawia Śnieżyńska-Stolot, świadczą o małopolskiej proweniencji sztuki Erazma. E. Śnieżyńska-Stolot, dz.cyt., s. 169. Zob.: J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski, 1420-1470...*, il. 59, 184, 298.

⁴² W. Smoleń, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 225-226.

⁴³ Kornecki jest zdania, że polskie wizerunki powstawały różnymi sposobami stosowanymi w praktyce przez malarzy cechowych, zakonnych, a w późniejszym okresie i na wpol ludowych amatorów. W grę wchodziło bezpośrednio jego zdaniem kopiowanie dostępnych obrazów i tą drogą powstawać musiały całe ciągi uzależnionych od siebie egzemplarzy, spośród których dalsze nie były już wiernymi kopiami rzymskiego pierwowzoru, ale naśladownictwami i przetworzeniami swych bezpośrednich poprzedników. Posługiwanie się wzornikami graficznymi było zjawiskiem nagminnym. Kolejną fazą było powstawanie licznych krajowych grafik. M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 390-392; tenże, *Matka Boska Mansjonarska...*, il. 6, 7, 8.

⁴⁴ J. Umiński, *Historia Kościoła*, t. 2, Opole 1960, s. 172; S. Litak, *Kościół w Polsce w okresie reformacji i odnowy potrydenckiej*, w: H. Tüchle, C. A. Bouman, *Historia Kościoła*, t. 3: *1500-1715*, Warszawa 1986, s. 366, 369, 375; E. Ozorowski, *Solikowski Jan Dymitr*, SPTK IV, s. 144-145.

⁴⁵ C. Bogdalski, dz.cyt., s. 57.

- ⁴⁶ Związek z jezuitami rzymskimi miał biskup wrocławski Hieronim Rozrażewski, co wyjaśnia fakt, że był on fundatorem obrazu „Matki Bożej Śnieżnej” do kościoła w kujawskim Raciążku. M. Kornecki, *Matka Boska Polska...*, s. 376.
- ⁴⁷ *Z dawna Polski Tyś Królową...*, s. 69.
- ⁴⁸ J. Bytomski, *Theatrum Marianum...*, s. 21.
- ⁴⁹ Leżajski cykl powstał między 1634 a 1646 rokiem. T. Zaucha, *Malowane „miracula” leżajskie*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Ostrowskiego, Kraków 1993. Mps AMPBerL, b. sygn., s. 31-32.
- ⁵⁰ E. Śnieżyńska-Stolot, dz.cyt., s. 176-177, il. 2; E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, dz.cyt., s. 62, fig. 206; A. E. Obruśnik, *Początki dziejów Leżajskiego Sanktuarium...*, s. 73-74, il. 4.
- ⁵¹ C. Bogdalski, dz.cyt., s. 30-32.
- ⁵² Zob.: „Biuletyn Miejski. Pismo Rady i Zarządu Miasta Leżajska”, R. VII, Nr 6(66), s. 6, 7.
- ⁵³ Uwaga ta wydaje się sensowna zwłaszcza w kontekście faktu wykorzystania w rozprawie tekstu książki Janidy, o której wspominało dotąd jako o pozycji zaginionej i korzystano z niej drogą pośrednią. Zob.: E. Śnieżyńska-Stolot, dz.cyt. s. 169, przyp. 4.
- ⁵⁴ Zob.: A. E. Obruśnik, *Obraz Matki Bożej Leżajskiej*, w: *VII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej, Leżajsk, Lato 1998*, Leżajsk-Radom 1998, s. 3-5; tenże, *Obraz Leżajskiej Madonny, „Vita Provinciae”*. Kwartalnik poświęcony życiu i działalności Prowincji oo. Bernardynów w Polsce, Nr 1-2 (113-114)1998, s. 81-87.

Ideological essence of the picture of the Leżajsk Madonna

(SUMMARY)

The picture of the Madonna of Leżajsk was painted by Erasmus, a priest from the Leżajsk Monastery of Canon Regular, also called the “Godsgravers”. Erasmus was a native of Leżajsk who most probably studied painting in Krakow. The picture was painted in distemper on the chalk ground and is dated at the third decade of the 16th century. At first it hang in a wooden church consecrated in 1598. The painting shows a torso of Madonna with Child.

The painting, clearly in the type of Hodegetria presents, in a simplified way, the image of Salus Populi Romani from the Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome. The image, which gained popularity in Europe after the battle of Lepanto in 1571, was also popular in Poland. The process of painting was taking place in the atmosphere a vivid cult of Virgin Mary which was favoured by the idea of temurale christianitatis, very popular at that time, the more so as in 1621 the Chocim war broke out. The whole population of Leżajsk and the neighbouring areas lived in danger of possible Tatar attacks and the atmosphere of that time undoubtedly had a significant influence upon the process of painting. The concept of the picture makes it slightly different from other copies made in Poland at that time. The author diverges from the concept of vertical configuration of the figure of Madonna. Besides, as the left hand of Madonna is hidden by the figure of the Child, the wrap is lacking.

The picture of the Leżajsk Madonna was most probably an imitation of one of many Italian paintings brought to Poland at that time or possibly a graphic (A. Caranzani’s from 1579, H & A. Wierix’s and J. Sadeler’s from 1598). The oldest copy of the original Roman painting is a picture, currently held in Wrocław, which was presented to the

Jesuits of Jarosław in 1584. Then it was moved to a Jesuit church in Lvov where it soon became an object of cult. It is quite possible that the Leżajsk painter saw that picture and was strongly impressed with it. It is very probable that Jan Dymitr Solikowski (died 1603), the archbishop of Rome, a strong advocate of the cult of Salus Populi Romani and the supporter of Jesuits played some role in the creation of the picture. In 1598 he consecrated a wooden church in the Leżajsk forest.