



OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ

(w szacie po konserwacji)
(Fot. J. Bulhak, Wilno)



WILNO, MIASTO KOŚC IOŁÓW

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

MADONNA WAROWNI WILEŃSKIEJ

(OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ)

WILNO jest prastarym tworem przyrody i dziełem wielowiekowej architektury. Wyniosłe wzgórza w centrum dawnego grodu i naturalny wał gór poza obrębem miasta oraz strzeliste wieże, szczyty i kopuły kościołów wraz z masą dachów tworzą jeden wielki kształt zamknięty, w sobie zwarty, niemal forteczny. Poszczególne elementy tego podwójnego utworu zrosły się w ciągu stuleci wzajemnej współpracy natury i sztuki w jedno jestestwo, w jedną formę, którą długie pokolenia napełniały coraz to inną treścią: majestatem wielkich królów, duchem wieszczów narodu, twórczością artystów — heroizmem ich wszystkich i całego narodu. W geologicznym nawarstwieniu ziemi i dziele rąk ludzkich widzimy, w perspektywie czasu, całą historję wieków budujących tutaj swoistą kulturę środowiska, będącego niegdyś pomostem między zachodem i wschodem, dziś — redutą Rzeczypospolitej polskiej. Po szerokich drogach handlowych, a co zatem idzie i kulturalnych, pozostały zaledwie ślady, zanikające na granicach państwa, w nich ukryte lub zdeptane, miasto zaś, otwierające niegdyś na ścieżaj swe bramy dla wszystkich i wszystkiego, zamknęło się w sobie, stając się warownią w najszerszem tego słowa znaczeniu. Warownia to, choć północno-wschodnia, pełna jasności i słońca, w duchowym rozumieniu, pełna blasków i barw, choć krótkotrwałych — nasza Florencja północy. Na taką nazwę zasłużyła, pielęgnując skarby natury i sztuki, które pomimo olbrzymich nawałnic ocalały dzięki swoistej oporności materialnej a przede wszystkim za sprawą duchowych sił, mocniejszych od kamieni. Te ostatnie mówią na każdym kroku o ubiegłych czasach i ludziach, chodzących w pioropuszach chwały i sławy; wewnętrzna tężyzna przechowywała tradycję wytrwania, obrony, utrwalania się w związkach zadokumentowanych przez królewskie akta. Zmartwychwstające w oczach naszych Wilno sumptem Rzpłtej Polskiej a siłą świadomości i woli najlepszych jej synów, zwraca na siebie uwagę Europy, która widzi w niem już nietylko „zapomniane (przez siebie) miasto sztuki“.

W hierarchji kościołów wileńskich, sięgających okresu gotyckiego, pierwsze miejsce nie co do chronologii, ale pod względem znaczenia powszechnego, zajmuje kaplica Ostrobramska



VILNA. LITUANIAE. MEROI OLIS

Z atlasu X. Jerzego Brauna z Kolonii.
(Fot. J. Bullak, Wilno)

z cudownym obrazem Matki Boskiej, stanowiąca wraz z bramą tej nazwy jakby prezbiterjum jednonawowego kościoła pod otwartem niebem. Takie określenie przynależy się bezsprzecznie ulicy Ostrobramskiej, będącej przedłużeniem ul. Zamkowej i Wielkiej. U wstępu do tej oryginalnej świątyni wznosi się, nieco z boku, monumentalna fasada kościoła św. Teresy (zbud. m. 1635—1650 r.), którego elewacja boczna wraz z kaplicą Michała Pocieja (wyst. w 1783 r.) i galerją piętrową (z 1850 r.) tworzy jedną ścianę otwartej świątyni; po przeciwnej stronie taką ścianą są fasady starych domów i kamienic mieszczańskich, ciągnących się zwartym szeregiem aż do bramy Bazylijskiej. Zakończeniem tej jedynej na świecie świątyni jest — jak powiedziano wyżej — kaplica Ostrobramska, przybudowana w XVIII w. do Bramy Ostrej, nazwanej tak od ostrego, narożnego końca w zwięzającej się tutaj połąci miasta. Brak sklepienia zastępuje w tej budowli niebo ze wspaniałymi chmurami wileńskimi lub gwiazdami w nocnej porze. Tu, na ulicy, zwrócony twarzą ku Ostrej Bramie, modli się, zdejmując nakrycie głowy, przechodzień, pielgrzym, gromada, lud, obcokrajowiec i cała Polska chrześcijańska. Takim kościołem jest Ostrobramska ulica, prowadząca nas przez swą bramę, zwaną niegdyś Miednicko-Krewską, na stare drogi, wychodzące z Wilna do Miednik Królewskich i Krewa, pradawnych siedzib książąt litewskich, z gotyckimi zamkami, zachowanymi do dziś w ruinach.

Na Ostrej Bramie, jednej z wielu bram dawnych murów obronnych Wilna, znajduje się obraz Matki Boskiej »na pospolitym dla pociechy wszystkich widoku« umieszczony, do którego »nie są drzwi nikomu zawarte, owszem jako do jakiegokolwiek publiczney Bramy« każdy »wolny ma każdego czasu przystęp«¹.

¹ RELACJA O CUDOWNYM OBRAZIE NAYŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY KTORY, W WILNIE NA OSTREJ BRAMIE Przy Kościele WW. OO. Bossych Zakonu Braci Nayswiętszej Maryi Panny z Góry Karmelu pierwszey Obserwancyi, w onychże Possęsy od lat 93 będący, NIEUSTANNEMI SŁYNIŁE CUDAMI. Z Historji Zakonnych Karmelitów Bossych ZEBRANA, A Przez X. Hilariona od S. Grzegorza Karmelity Bossego Prowincyi Litewskiej DEFINITORA pod Zaszczytem Prześwietnego Imienia JW. JOZEFA i ANTONINY z OGINSKICH SOŁŁOHUBOW Woiewodow Witebskich Ru 1761 wydana, a Staraniem X. Hieronima od S. Raymunda Karmelitow Bossych Prowincyi Litewskiej DEFINITORA Do przedrukowania podana WILNO w Drukarni Dyec. przy K. S. K. Ru 1823. p. 1 i 2.

Pierwotna brama forteczna przeistoczyła się w »bramę świętą Bogu miłą« — jak chce pieśń nabożna — w której zamieszkała Mater Misericordiae. Mater Amabilis — jak Ją Karmelici zwali — staję się »Bramy Ostrej Koroną« i »Strażniczką Wilna«. Dzięki tej transformacji świeckiej architektury na dom boży, po wzniesieniu kaplicy, ocalała w czasie burzenia fortecy wileńskiej w latach 1799—1802 jedyna »Porta acialis«. Obraz wileńskiej Madonny wiąże się zatem z murami obronnymi, które król Aleksander przywilejem, wydanym w Grodnie w r. 1503, nakazał ku obronie »od pohaństwa« (tatarów) wzniesić mieszczanom »dla pewniejszej stróży i bezpieczeństwa od nieprzyjacieli«. Obwiedzenie miasta o pięciu bramach ukończono w 1522 r. Na planie topograficznym, dającym widok Wilna jakby z lotu ptaka, zamieszczonym w atlasie głównych miast całego świata X. Jerzego Brauna z Kolonji, rysowanym przez Franciszka Hogenberga z r. 1576-go a zdjętym znacznie wcześniej (ok. r. 1550), widzimy Wilno — Lituaniae Metropolis — i fortyfikacje miasta; widok panoramiczny z 1604 r. na sztychu Tomasza Makowskiego, kartografa nieświeskiego, odsłaniający miasto na przełomie w. XVI—XVII, odkrywa nam w wąskim narożnym końcu miasta porząd niskimi domami bramę Ostrą, stromym dachem nakrytą, mającą przed sobą od strony przedmieścia dwie wieżycy stojące, barbakanowe. Na planie Wilna z 1648 r., sporządzonym przez F. Getkanta, inżyniera wojskowego króla Władysława IV, znajdujemy fortyfikację zamierzoną i częściowo tylko podjętą, w tem dokładnie oznaczony mur obwodowy z dziewięcioma bramami, z których Brama Ostra ma barbakan¹. Znana akwarela Franciszka Smuglewicza (1745—1807), profesora malarstwa i rysunków przy uniwersytecie wileńskim, utrwaliła nam m. in. i tą bramę od przedmieścia ostrego końca ze wschodu z resztką murów miejskich do niej od południa przytykających². Od samego początku odgrywa ona zatem ważną rolę jako najbardziej eksponowana na końcu miasta placówka obronna. Na tej bramie pomieszczono zwyczajem średniowiecznym obraz Madonny. Stało się

¹ Henryk Łowniański, Sfałszowany opis obwarowania m. Wilna — Ateneum Wileńskie, zesz. 9; ibidem zesz. 10—11, dr. Władysław Kowalenko, Geneza udziału m. Wilna w sejmach Rzpltej; ibidem zesz. 3—4, ks. dr. Jan Fijałek, opisy Wilna aż do połowy w. XVII; (potwierdzone przez odkrycia fundamentów w r. 1912 i 1926 — przyp. autora).

² Wilno z przed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza. Wilno 1912, nakł. księg. Józefa Zawadzkiego.



OSTRA BRAMA W XVIII W.

Akwarela Fr. Smuglewicza (1745—1807)
(Fot. J. Bulhak, Wilno)

to, według wszelkiego prawdopodobieństwa, po ukończeniu budowy murów i bram (na których zawieszano również inne wizerunki świętych) staraniem zarządu miasta, do którego należała piecza nad bramami. Przypuszczenia te potwierdza relacja X. Hilarjona (cyt. w przyp.), ustalająca, że »gdy Konwent Wileński (Karmelitów Bosych) z Boskiego zrządzenia tu przy Bramie Ostrey Roku P. 1626 zaczął bydź fundowany, zaraz Oycowie nasi osobliwszą obserwą i weneracją temu Świętemu Obrazowi czynić i swym przykładem lud wierny do Nabożeństwa i należytego uszanowania zachęcać i pobudzać poczęli. A lubo nie mieli należytego sposobu ten to Karmelu zaszczyt i ozdobę albo na ozdobniejszym lokować miejscu, ile ieszcze nie mając o nim od Miasta powierzonego starania (co się stało dopiero faktycznie w 1668 r.) albo też same miejsce doskonale przyozdobić, poczęli iednak o tym usilnie myśleć, jakby cześć i chwałę Nayświętszey Maryi Panny w tym Obrazie rozszerzyć i pomnożyć«¹.

Fakt »obserwy« obrazu przez Karmelitów zaraz po r. 1626 pozwala na twierdzenie, że obraz zawieszony był na bramie przed tym rokiem, jeno, że »zupełney czci i powinnego uszanowania nie miał, ale tylko był pospolitym, oraz i przyzwoitym Katolików sposobem czczony, i szanowany, jako inne na jakimkolwiek miejscu znaydujące się obrazy cudami nie słynące. Nie miał bowiem żadney przystoyney Kaplicy, ani przyzwoitey cudownym Obrazom ozdoby, ale tylko na tym samym, na którym i teraz iest miejscu, do muru był nieco wpuszczony z okienicami czyli drzwiczkami nie w zupełny kwadrat zrobionemi, od śnieżnych i dżdżystych nawalności Obraz zakrywaiącemi. Przed nim był ganeczek bardzo szczupły, na który gradusy proste i ciasne, ledwie tylko nabożnym ludziom do zapalenia (ieśli kto ofiarował) lampy wstęp czyniły«. Oddany pod opiekę Karmelitów obraz już w 1668 r., zostaje przeniesiony w r. 1671 do kościoła św. Teresy i »w kaplicy pierwszey po prawey stronie od wielkiego Ołtarza, lokowany«. W tymże roku, staraniem O. Karola od św. Ducha, sławnego kaznodziei w konwencie, a po wzniesieniu bardzo »kształtney lubo z drzewa« kaplicy, którą przybrano i przyozdobiono »doskonale« obrazami, pikturami, inskrypcjami, obraz został do niej przeniesiony, w której trwał do 1706 r. t. j. do dnia (18. v.) pożaru miasta. Ustalając pewne daty, odnoszące się do naszego obrazu, zanotować należy jeszcze r. 1715, w którym to całe prawie miasto w perzynę poszło a »kaplica także przy Ostrey Bramie przez lat 44 od naruszenia wolna, pod ten czas zgorzała«². W obydwóch pożogach obraz nie ucierpiał, może dzięki przeniesieniu go do kościoła karmelitańskiego, gdzie po ostatnim pożarze umieszczony był przez kilka lat zanim nie wzniesiono na tem samem miejscu murowanej kaplicy, która swój wygląd dzisiejszy otrzymała po przeprowadzonej w 1829 r. restauracji, nadającej jej formy późnego klasycyzmu.

Uświadamiając sobie w powyższych wskaźnikach czasowych historyczne fakty nie podlegające dyskusji ze względu na wiarogodność prostych słów wielokrotnie powoływanej poprzednio Relacji X. Hilarjona, dochodzimy do przekonania, że obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej znajdował się na Bramie przed 1626 r. Z tą świadomością istnienia Madonny w szesnastowiecznej fortecy wileńskiej, na ostrym jej końcu o znacznem wzniesieniu terenowem, na wysokiej bramie, skąd królowała i niemal unosiła się nad miastem — mając je niejako u stóp swoich — przystępujemy z należytyim szacunkiem do zbadania dzieła jako utworu sztuki.

Przesady pseudonaukowe, błakające się jeszcze jako niedobitki na wielkim obszarze fachowej literatury, że dzieło sztuki bez pisanych dokumentów jest nieme, muszą być wyplenione z chwilą oparcia się o młodszą siostrzycę historii sztuki, naukę zwaną pospolicie konserwacją. W nauce tej tkwią od niedawna zresztą pierwiastki twórczości, tej pracy, która na podstawie wielostronnego badania technicznego i artystyczno-formalnego odkrywa w danym tworze plastycznym moment jego powstawania, tworzenia z pewnego materiału zgodnego z koncepcją artystyczną. Odtwórcze elementy tej pracy myślowo-uczuciowej, zawierającej dla krótkowidza

¹ Op. cit. pag. 3; Z ziemi pagórków leśnych, z ziemi łąk zielonych. Książka zbiorowa poświęcona pamięci Adama Mickiewicza w stuletnią rocznicę jego urodzin 1798—1898, v. art. A. Wystoucha, Łodziata i Hilarjona.

² Op. cit. p. 4.

cechy rekonstrukcyjne, mają głęboki sens twórczy w odniesieniu do beczasowych lub bezimiennych dzieł sztuki w znaczeniu historycznym. Tego rodzaju zabytki, z niewiadomej epoki lub niewiadomego twórcy, są przedmiotem zawziętych dociekań estetyzujących historyków sztuki, którzy ujawniają swoją wiedzę za pośrednictwem naginania faktów plastycznych do własnych upodobań lub nastrojów.

W odniesieniu do obrazu Madonny Ostrobramskiej przyjętą została zasada spojrzenia po raz pierwszy »własnymi oczami« na historyczne dzieło malarskie, które ma od wieków własną mowę kształtów, przez które niewątpliwie działa aktywnie. Odkrycie tej wymowy, jaka tkwi w samym tworze, bez posługiwania się, narazie przynajmniej, gatunkowo innymi argumentami, stało się założeniem idei konserwatorskiej w momencie, kiedy zdecydowano jednocześnie zbadać stan zachowania wielkiego obrazu, przeznaczonego do wielkiego aktu koronacyjnego. Powołany do przeprowadzenia tej odpowiedzialnej pracy, artysta-konserwator Jan Rutkowski, twórca konserwacji obrazu M. B. Częstochowskiej, przystąpił do nowego dzieła z zasobem wiedzy i długoletniego doświadczenia, które pozwalały mu pokonać ze spokojem i nieomylnie wszystkie trudności piętujące się przy każdym zabytku nanowo. Problemy konserwatorskie są bowiem problemami indywidualnymi. Recept i szablonów wiedza ta nie ma i mieć nie może. Opierając się na pewnych zasadach jak na fundamencie, wznosi swój gmach na gruncie badanego obiektu. Dwumiesięczna praca konserwatora po skontrolowaniu i zsumowaniu wszystkich danych dała wyniki przedstawiające się w skrócie w następujących obiektywnych stwierdzeniach:

Obraz malowany jest na płycie składającej się z ośmiu dębowych desek. Poszczególne deski, licząc od lewej strony patrzącego na obraz mają w szerokościach 27, 17, 14, 12'5, 21'5 19'5, 21'5, 27 cm. Grubość płyty wynosi 2 cm. Wymiary całej płyty 2 m. na 1 m. 63 cm. Deski łączone były zapomocą 3-ech wsuwanych listew o szerokości 7 cm., pozatem związano je z sobą zastrzałkami w formie jaskółczych ogonków. Na górnych krawędziach płyty znajdują się prostokątne wycinki, założone z lewej strony deseczką sosnową (20 cm. × 43 cm.), z prawej lipową (24'5 × 44 cm.). Deski zachowane naogół w stanie znacznego zniszczenia, występującego najwidoczniej w dolnej partji płyty. Tutaj można było stwierdzić, dzięki ustalonej odległości jaskółczych ogonków, że płyta została obcięta z dołu ok. 20 cm. Zastrzałki w kilku miejscach wypadły. Nadwyreżoną konsy=



PORTA ACIALIS Ryema z XVIII w.

(Fot. J. Bilhak, Włno)

stencję drzewa wzmocniono żelaznymi sztabkami, przybitymi do desek. Spojenie ich zostało rozluźnione, wskutek czego powstały szpary, występujące na odwrotnej stronie, pokrytej farbą, w formie rys, z których np. jedna przechodziła przez twarz Madonny. W samej malaturze obrazu rozróżniamy dokładnie dwie techniki malowania: temperową na cienkiej warstwie gruntu kredowego i olejną. Pierwsza występuje widocznie i prawie w całej pełni na twarzy Matki Boskiej oraz na płaszczu w miejscach, gdzie farba olejna t. j. druga warstwa ją pokrywająca, niezwiązana organicznie z drzewem, od niej odstawała, złuszczyła się lub odprysnęła, tworząc pęcherze lub nieregularne kształty, niewypełniające w wielu miejscach drzewa. Obecność farby temperowej stwierdzoną została również na białej chuście osłaniającej głowę. Farba olejna natomiast pokrywa, oprócz tła, farbę temperową — jak zaznaczono wyżej — na całym płaszczu, wskutek czego następuje tutaj znaczne zgrubienie malatury; następnie zupełnie wyraźnie techniką olejną malowana jest tunika i ręce, pod którymi znajduje się (2 cm. \times 2,5 cm.) otwór, dotknięty w swej głębokości pędzlem z farbą olejną tego samego koloru co tunika. Nikłe ślady pierwotnej wyprawy gruntem kredowym spostrzeżono w tle obrazu i na promieniach w okolicy głowy. Odwrotnie, ślady olejnej farby znajdują się na twarzy w światłach oczu, nosa, ust i podbródka oraz w rumieńcach policzków. W kilku miejscach, najwyraźniej zaś na konturze płaszcza, dostrzeżono ślady rylca, który pozostawił po sobie rodzaj wążutkiego żłobienia czy wcięcia. Na wąskim pasku dolnej partii płaszcza zdjęto — dla upewnienia się o istnieniu tych technik — warstwę olejną, pod którą ukazała się farba temperowa, o barwie malachitowej, jaśniejszej od ciemno-zielonego podbicia płaszcza.

Powyższe stwierdzenia uzyskane w czasie konserwacji obrazu, posiadają dla jego historii, ze stanowiska artystycznego, pierwszorzędne znaczenie. Prowadzą one bowiem do wniosku, że pierwotny obraz, malowany na gruncie kredowym techniką al tempera, przemalowano farbami olejnymi. Jednocześnie malowania obydwoma technikami jest wykluczona, gdyż pod warstwą olejnej farby odkryto warstwę barwy temperowej, która prawie całkowicie wypełnia twarz madonny. Połączenie dwóch technik na jednym obrazie w sposób przedstawiony okazało się dla stanu zachowania obrazu zgubne, powodując bardzo znaczne zniszczenie w pierwszym rzędzie płaszcza. Natomiast twarz M. B., dzięki prawie jednolitej technice z małymi wyjątkami retuszów olejnych, zachowała w fakturze malarskiej niemal świeży wygląd, do czego przyczyniło się również niewątpliwie usunięcie brudu i kurzu, który warstwą grubości centymetra pokrywał partje zakryte blachami szaty, przybijanymi wprost do deski. Po odjęciu złocistych szat (ze srebra pozłacanego) znaleziono na płycie, głównie na powierzchni tła, 2683 dziur powstałych wskutek przybijania gwoździami szat (składających się z 13 części oddzielnych płyt blaszanych), a przede wszystkim wotów, które przytwierdzano wprost do obrazu przed pokryciem postaci metalową sukienką. Wszystkie otwory, pęknięcia desek i inne ślady zniszczenia, jak wyłuszczenia farby olejnej, usunął konserwator J. Rutkowski z benedyktyńską cierpliwością zapomocą gruntu kredowego lub wosku, po uprzednim wzmocnieniu konsystencji drzewa t. zw. parkietowaniem. Ograniczając się do pobieżnego jeno zanotowania niektórych momentów z historii konserwacji obrazu (która zostanie opublikowana oddzielnie na podstawie dziennika prowadzonych robót), przystępujemy z kolei do obiektywnego opisu postaci M. B. z obrazu ostrobramskiego.

Madonna z Ostrej Bramy przedstawiona jest w nadnaturalnej wielkości. Oś figury, przechodząca mniej więcej przez skrzyżowanie rąk wyznacza rozwartość kąta pochylenia głowy ku prawej stronie (na lewo od widza). Ręce z lekka odchylone, skrzyżowane na piersi. Skrzyżowanie rąk powstało przez złożenie ręki lewej na prawą, przyczem palce obydwu rąk, oprócz środkowych, są nieco otwarte. M. B. przyodziana jest w płaszcz z widocznym podszyciem, w tunikę z rękawami i suknię (widoczną przy przegubie lewej ręki z pod tuniki), w chustę na głowie wysuniętą z pod płaszcza i szal (z włoskiego t. zw. gargiel) pod szyją. Twarz Madonny zamknięta podłużnym owalem. Oczy półotwarte (wydają się zamkniętymi, gdy obraz



WIDOK NA KAPLICĘ OSTROBRAMSKĄ W WILNIU

(Fot. J. Bulhak. Wilno)

znajduje się na swoim miejscu w kaplicy — różnice perspektywiczne), osadzone w wyrazistej oprawie powiek, zwłaszcza górnej; tęczówki duże, koloru piwnego. Brwi mają zdecydowaną linię półluku. Nos prosty z bardzo nieznacznym »garbkiem«, zakończony proporcjonalnymi nozdrzami. Usta pełne, o regularnym wykroju, lekko przymknięte, warga dolna nieco odchyłona. Podbródek o regularnej linii, zaokrąglonej i podkreślonej światłocieniem. Szyja odkryta, smukła, pogrążona w szaro-zielonkawym cieniu, z lekkim światłem od podbródka. Karnacja twarzy w ogólnym kolorycie jasna. Czoło aż do linii ciemno brązowych brwi ma nieco ciemniejszą tonację w stosunku do dolnej części twarzy, z powodu lekkiego ocienienia, wywołanego przez chustę, okalającą twarz. Na niej znajdujemy kolory kości słoniowej i mleczno-różowe, na policzkach silnie zrumienione, w cieniach szaro-zielonkawe lub brunatne, powstałe raczej z brudu i gdzieś tam z przegładającego tła drzewa, usta mają barwę dojrzałych malin. Światłocien zaznaczony jest od lewej strony podobnie, jak na szyji; silnie i szeroko występuje z pod chusty, zanikając na zaróżowionych policzkach, poczem napięcie światła wzmacnia się



WNĘTRZE KAPLICY OSTROBRAMSKIEJ

(Fot. J. Bułiak, Wilno)

podkreśleniami błysków o znacznym natężeniu. Ręce w swej karnacji różnią się wybitnie od barwy twarzy. Mają one odcień cielisto-brudno-żółtego koloru i są modelowane z anatomicznym poczuciem zapomocą mocnych choć rozprószonych światła i cieni. Malowane szaty M. B., na które składają się powyżej wymienione części ubioru, nie odpowiadają co do koloru pierwotnym barwom, jak to stwierdziliśmy już na odkrytym wąskim pasku dolnej części podszycia. W dzisiejszym stanie płaszcz z podszyciem o soczystej zieleni i ciemno-żółtawem oblamowaniem jest kobaltowy z zielonym odcieniem. Okrywa on całą postać od głowy, załamuje się, mówiąc ogólnie, na rękach, z których opada ciężkimi płaszczynami w dół. Tunika, widoczna w trójkącie utworzonym ponad rękami przez odwiniecie płaszcza i na szerokich rękawach oraz w dolnej części pod nią, koloru czerwonego, malowana jest w światłach cynobrem, w cieniach karminem. Na głowie okrytej szatą wierzchnią, znajduje się, pod nią, biała chusta w rodzaju kornetu, która układa się w ostre fałdy i dotyka dolną częścią samoistnego, białego szalu, upiętego pod szyją. Białe płaszczyny obydwu części ubioru t. j. chusty i szalu mają w cie-



OLTARZ Z OBRAZEM MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ

(przed konserwacją)

niach i załamaniach kolor szaro-popielaty. Wokoło głowy widoczne są ślady talerzowatego nimbu, z którego wychodzą złote promienie w liczbie 42. Tło obrazu jednolite w barwie szarobrazowej.

Opierając się na powyższej interpretacji, o ile możliwości ściśle odpowiadającej dziełu pod względem jego kolorystyki zastanówmy się nad wymową samych form. Wrażenie swego rodzaju monumentalności, jakie otrzymujemy na pierwszy rzut oka, jest po rozumieniu istotne. Monumentalność obrazu tkwi nie tylko w jego wymiarach, lecz w architektonice form całej postaci, traktowanej naogół szeroko. Rozłożystość kształtów, wyrażająca się prze-

dewszystkiem w konturach, w linearnem ujęciu szat, posiada największe napięcie w nagromadzeniu różnych materji, łamiących się, falujących i przecinających się w różnych kierunkach. Szerokie, w wielu miejscach płaskie, traktowanie malowidła, podkreślone zostało pewnym, ścisłym obwodem figury. Ten kontur płaszcza prowadzi oko widza po swej linii mocnej, budującej kształt fundamentalnie o wierzchołku głowy, ujętej w pionowe linie płaszcza i chusty. Szczegółowa i rzeczowa obserwacja, idąca po tym torze budowy form, musi doprowadzić badacza do orzeczenia, że w architektonice obrazu M. B. Ostrobramskiej są, podobnie jak w technice i fakturze malarskiej, odmienne światy. Poczynając od głowy wraz z jej okryciem, zauważymy kanciastość linii chusty i płaszcza, ostrość kątów łamiących materiał w trójkąty, słowem formy oparte o styl linearny. Ujęcie twarzy o wyrazistych rysach, w znaczeniu linearnem, w »ramy« szat, posiadających omawiany charakter, wyodrębnia całą głowę. Z tego ducha form spostrzegamy jeszcze bardzo wyraźne reminiscencje we fałdach niższych partji płaszcza, zwłaszcza po lewej stronie (od widza), na załamaniach linii biegnących w kierunku lewej ręki postaci M. B. Podobne kształtowanie form możemy dostrzec w ostrokątnej linii płaszcza, po przeciwnej stronie nieco poniżej odwiniętej i trójkątnej w tem miejscu, chusty. Na tym samym płaszczu występują jednak formy wyprowadzone z innego ducha plastycznego, posługujące się linią falistą i miękką, tworzące masy i szerokie płaszczyzny barwnych plam. Do tego świata należy szal pod szyją, którego materiał ułożony jest w fałdy o liniach swobodnych, otwartych, miękkich, do czego przyczynia się światłocien rozprószony, wychodzący z innych założeń, innego źródła światła aniżeli światłocien na szyji i twarzy. Lecz najwidoczniej w tunice mamy uzmysłowiony ten inny styl, ujawniający się tutaj w całej masie rozbitej na poszczególne elementy większych i mniejszych pofałdowań i linii falisto spływających, form przelewających się niejako jedna w drugą. Suma tych spostrzeżeń, którą wypadnie nam jeszcze pomnożyć przez inne, już o wewnętrznym, duchowym i psychologicznym znaczeniu, skłania nas do wniosku, że analiza formalno-artystyczna wykazuje również pewne nawarstwienia, tkwiące w obrazie M. B. jako utworze plastycznym. O ile w dziełach architektonicznych umiemy już oddawna odszukać i wyodrębnić historyczne momenty, tkwiące w dawnej budowli (która rozrastała się w ciągu wieków lub nawarstwiała w różnych epokach coraz to innymi stylami). — o tyle dzieła malarskie



FRAGMENT SZATY Z OBRAZU M. B. OSTROBRAMSKIEJ

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

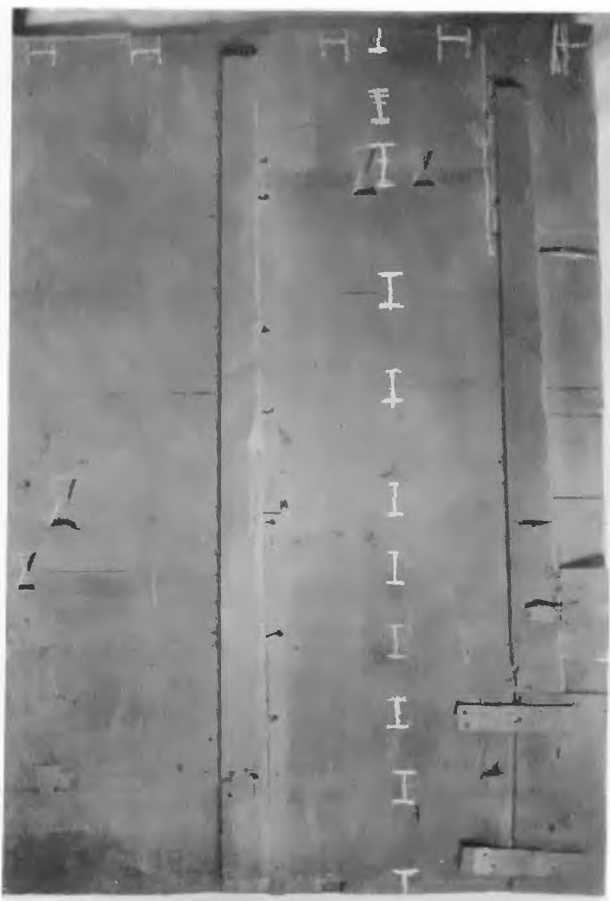
epok ubiegłych, zabytki ruchome, podlegające również — jak doświadczenie konserwatorskie stwierdza — restauracjom, prze-malowaniom i t. p. nawarstwieniom, są jeszcze ciągle lekceważone i dla naukowo-artystycznego badania nieprzystępne.

Ponieważ w tym wypadku (analogicznie do M. B. Częstochowskiej) chodzi o obiekt wyjątkowy i wszechstronnej wartości, staraliśmy się przeto w miarę możliwości przeprowadzić ową analizę ze stanowiska technicznego i formalnego, posługując się wynikami, uzyskanymi w okresie konserwacji obrazu. Dla uprzytomnienia sobie tych wyników w ramach pewnych kategorii naukowych, obracających się około naszego przedmiotu badań, zestawiamy tezy:

Obraz M. B. Ostrobramskiej, malowany pierwotnie na gruncie kredowym farbami temperowemi, był później przemalowany farbą olejną. Analiza form wykazuje, że pod względem ich kształtowania zachodzą na obrazie zasadnicze różnice pomiędzy poszczególnymi partjami na powierzchni dzieła.

Pokrywające się dwie analizy, techniczna i formalna, zmierzają do uproszczenia problemu: obraz Ostrobramski posiada nawarstwienia dwóch technik malarskich i przyjmijmy narazie, conajmniej dwóch stylów.

Jeżeli z historycznych danych, zaczerpniętych li tylko z Relacji X. Hilarjona, weźmiemy pod uwagę, że obraz przed przybyciem Karmelitów Bosych do Wilna t. j. przed 1626 r. już istniał, i jak chce relacja, na Bramie Ostrej, to mając w pamięci poprzednie tezy dochodzimy do przekonania, że powstanie pierwotnego obrazu, malowanego techniką temperową, musi być odniesione do w. XVI, gdy zarząd miasta zawieszał na bramach miejskich fortecy wileńskiej obrazy świętych. Na poparcie tego twierdzenia posłużą nam ostateczne wnioski poprzednich wywodów, zamykających się celowo w obrębie samego dzieła sztuki. Nie ulega wątpliwości, że pierwotny obraz, który widzimy w partjach głowy wraz z twarzą, wyszedł z pod penszla artysty renesansowego, żyjącego jednak jeszcze tradycjami gotyku. Natomiast przemalowanie farbami olejnymi mogło nastąpić w. XVII-tym i w początkach XVIII-go w., po r. 1702, (oprócz rąk, które według relacji ustnych dokonane zostało przez Kanutego Rusieckiego, więc w XIX w.). Datę tę ustala nam otwór pochodzący z przestrzału na wylot (poprzez sukienkę metalową sprawioną przez Karmelitów przed 1671 r.), w którego głębokości znajduje się czerwona farba tuniki. W relacji X. Hilarjona czytamy,¹⁾ że w 1702 r. »Karol XII król Szwedzki, miasto Wilno opanowawszy, wszystkie bramy wileńskie swojemi żołnierzami dla straży osadził. Między którymi i Ostro-Bramę, Matki Najświętszej cudownym obrazem sławną, opatrzył strażą... Tegoż



FRAGMENT DEBOWEJ DESKI, NA KTÓREJ JEST NAMALOWANY
OBRAZ M. B. OSTROBRAMSKEJ

(Fot. I. Bulhak, Wilno)

¹ Op. cit. p. 13, 14 i 15.



GŁOWA MATKI BOSKIEJ Z OBRAZU OSTROBRAMSKIEGO
(po konserwacji)

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

samego roku 1702 dnia 16 kwietnia w sam dzień Wielkanocny JW. Jmość Pan Antoni Nowosielski Oboźny W. X. Lit., Szwedzkiego wojska część znaczną w Wilnie obozującą napadł tak szczęśliwie, że wyłamawszy pierwsze drzwi Ostrobramskie z Przedmieścia, częścią ich rozprószył, częścią na placu trupem położył. Sam zaś W. Imść. Pan Oboźny opiekującą się tejże Matki Najświętszej wsparty obroną, od częstych postrzałów nienaruszony nazad powrócił... Tegoż samego czasu Imość Pan Stachowski, Towarzysz, od Szwedów przed samym Ostrobramskim Obrazem na ulicy zajęty, jak tylko do Najświętszej Marji Panny westchnął i wystrzelił, z pośród samych Szwedów ścisnąwszy ostrogami uszedł szczęśliwie, za nic mając częste onych za sobą postrzały«. Niewątpliwie z tych właśnie czasów szwedzkiej okupacji Wilna datuje się przetrzała obrazu, gdyż strzelanina koło Ostrej Bramy była, jak widać z opisu, częsta i gęsta.

Wracając do tematu, zaznaczyć musimy różnice zachodzące pomiędzy przemalowaniem tuniki i płaszcza. O ile pod farbą olejną na tym ostatnim znajduje się malatura temperowa, o tyle na tunice widzimy czystą farbę olejną, z czego wniosek, że ta część ubioru, widocznie bardzo zniszczona, została zupełnie po zeskrobaniu dawnego gruntu kredowego wraz z farbą, na nowe przemalowana. Nie mało ważne są również różnice stylowe pomiędzy tuniką a płaszczem. Płaszcz naogół pozostał w formach wcześniejszych, natomiast fałdzistość tuniki, układ fałd, pewien niepokój linji w stosunku do monumentalnego traktowania szaty wierzchniej są



FRAGMENT OLTARZA W KAPLICY OSTROBRAMSKIEJ Z WOTAMI.

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

chyba widoczne. Przepuszczamy zatem, że pierwsza restauracja pierwotnego obrazu, wiszącego na bramie bez odpowiedniego zabezpieczenia od wpływów atmosferycznych, a więc z pewnością zniszczonego i niemającego jeszcze należytego »uszanowania«, odbyła się w XVII w., zaraz po powierzeniu obrazu przez miasto Karmelitom Bosym, którzy już w 1671 r. stawiają przy Ostrej Bramie »kształtną [lubo z drzewa] kaplicę i w którymto roku obraz zaczyna słynać »łaskami i cudami zanotowanymi a pod przysięgą zeznanymi«, jak pisze X. Hilarjon w odnośnym ustępie swej relacji¹). Druga restauracja odbyć się mogła jak zaznaczyliśmy, po r. 1702, trzecia zaś i ostatnia, odbiegająca pod względem artystycznym od drugiej zupełnie niezrozumieniem wyrazu form i barw, dotyczy rąk i była wykonana w ubiegłym stuleciu.

¹ Op. cit. p. 11.



OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ (bez szaty, po konserwacji)
(Fot. J. Bulhak, Wilno)

Przeznaczenie obrazu na Bramę, dostosowanie go do pewnej wysokości i oddziaływania perspektywicznego da się jeszcze wyczytać ze wspomnianych już tutaj form monumentalnych, których nie można sobie wyobrazić np. w obrazie ołtarzowym. Spokój tych form, pomimo drugiej restauracji nie trzymającej się już stylu pierwotnej malarstwa, jest może najtrafniejszym określeniem, które przeciwstawia się kategorycznie barokowemu ujęciu kształtu.

A jeśli w końcu zwrócimy uwagę na najgłębszą stronę obrazu, na jego sens duchowy, wypływający z całej postaci, z oblicza i z tych niewymownych rąk objaśniających nam całą treść obrazu a tak osobliwych w ruchu i zarazem kontaktujących z oczami w siebie skierowanymi, to zobaczymy może ikonograficzną stronę Madonny Ostrobramskiej. Nie rozpatrujemy tej sprawy specjalnie, wymaga ona oddzielnego studjum, rzucamy tylko pewne myśli, które zostaną rozwinięte w obszernej monografii o obrazie Ostrobramskim na tle rozwoju sztuki religijnej w Polsce. Stwierdzenie, że Madonna bez Dzieciątka pojawia się na obszarze naszej sztuki jako nowy typ dopiero około połowy XVII w. pod wpływem sztuki włoskiej, jest łatwe na podstawie dotychczasowych badań i niekompletnej literatury inwentaryzatorskiej tego przedmiotu. Wiadomo również, że wskazania i nakazy soborów i synodów zabraniały malować Madonnę bez Dzieciątka, zalecając i w Polsce malowanie tego rodzaju obrazów w typie Odi- gitrii, Madonny pielgrzymów, jaką jest wizerunek M. B. Częstochowskiej. Z powyższych za- kazów przedstawiania wizerunku M. B. bez Dzieciątka można byłoby wysnuć wniosek, że



OBRAZ M. B. OSTROBRAMSKIEJ W OLTARZU

(przed konserwacją)
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

synody i sobory liczyły się widocznie z dość częstym przedstawianiem przez malarzy wizerunków o innym typie, aniżeli wymagał tego kościół i jego prawo. Możemy jeszcze suponować, że przepisy te odnosiły się, ściśle biorąc, do obrazów kościelnych i klasztornych albo pozostających w związku z instytucją kościelną. Tymczasem obraz Ostrobramski nie był — w naszym przekonaniu — pochodzenia kościelnego czy klasztornego w znaczeniu malowania go przez zakonnika, a był zamówiony przez miasto na świecką bramę murów obronnych i wykonany został przez malarza prawdopodobnie świeckiego, przebywającego na dworze Zygmunta Staroego lub Zygmunta Augusta, prowadzących podówczas, jak wiadomo, w Wilnie bardzo poważne roboty, np. w związku z odbudową katedry lub przebudową zamku dolnego. Przedstawicielami »artifików« przeróżnych nacji niechaj będą dla przykładu choćby dwaj Włosi: architekt Bernardo Zenobi z Rzymu i rzeźbiarz Giovanni Cini da Siena. Z poprzednich wywodów wynika jasno, że obraz B. M. Ostrobramskiej był wykonany na miejscu. Bardzo słabo przygotowana stolnica obrazu, ledwie »zbita«, nie mogłaby wytrzymać długiej podróży np. z Krakowa,

poza artystyczną koncepcją obrazu, obliczonego na działanie z pewnej wysokości i perspektywy, pozwala przypisać obraz ten artyście posiadającemu świadomość zadania i funkcji dzieła o charakterze monumentalnym. A zatem ikonograficznej kwestji nie da się rozwiązać przez wejście na drogę najmniejszego oporu tj. przytrzymywania się ustalonego szablonu przez pewną kategorię faktów z zakresu typologicznego. Nie lekceważąc bynajmniej tej strony badań, związanych ściśle z mało znaną na naszym gruncie hagiografią, pozwalamy sobie narazie odejść od tego rodzaju ustalania faktów w dziedzinie zjawisk artystycznych, dla których istnieją bezsprzecznie jeszcze inne kanony, głęboko sięgające właśnie w uczuciowo-religijną stronę sprawy.

Interpretacja obrazu M. B. Ostrobramskiej niejako od wewnątrz jest bardzo prosta a zarazem bardzo trudna. Zespołowy geniusz ludu wielu pokoleń składał Tej, »co świeci w Ostrej bramie« swoje pieśni, nieraz niedołążne w formie literackiej a przecież dogłębne i otwierające na Jej znaczenie szerokie horyzonty. Podobnie jak w sztuce słowa, tak w sztuce plastycznej obok wielkich szczytów natchnień płynących z wizerunku Madonny Ostrobramskiej i wątych płomyków ludowej, niemal »żebraczej«, literatury o Niej, istnieje długi szereg wizerunków, »reprodukujących« obraz M. B. i ilustrujących jego cudowność. Cała ta grafika ostrobramska, zasługująca na naukowe opracowanie, mówi o jednym, że interpretacja dzieła o wielkich walorach artystycznych, które bezsprzecznie obraz nasz posiada, zależy od optyki czasu, w jakim nawiązuje się kontakt z dziełem sztuki, zwłaszcza o wyjątkowym znaczeniu religijno-narodowym, podniesionem do niezwykłej potęgi dzięki drugim z kolci opiekunom obrazu Ostrobramskiego tj. Karmelitom Bosym. Tego zakonu jest ona od samego początku »niewymowną Pociechą, Pocięzycielką, Obroniciełką, Opiekunką i Karmelu Ozdobą«. Dla Niej budują kaplicę, sprawiają szaty, z których metalowa złocista, wysokiej miary dzieło sztuki, najprawdopodobniej złotników wileńskich, podnosi urok wizerunku tej Mater Amabilis i Mater Misericordiae, przeistaczając ją jednocześnie w złocistą górę Karmelu, w słoneczność i kosmos. Otóż czerpanie z tych źródeł ożywczych i nasuwających nieraz głębokie zestawienia porównawcze, nie tłómaczy jeszcze treści czy wyrazu duchowego Madonny Ostrobramskiej, zwanej również, jak wiemy, Palladą. Nie to nas w tej chwili interesuje, jakiego rodzaju uczucia obraz wzbudza czy wywołuje, lecz jak on sam wyraża duchowe treści. Dla jaśniejszego ujęcia tego problemu zaczniemy od rąk. Skrzyżowanie ich ma pozory klasztornej składania rąk w czasie modlitwy dyscyplinowanych i pokornych służebnic. Pozory te uznamy za mylne po przekonaniu się, że ręce te nie są »prawidłowo« złożone. Przewszystkiem są niżej normalnej wysokości fizycznego oparcia, którego właśnie tutaj nie dostrzegamy. Ręce te są raczej nieco, ale wyraźnie, odsunięte od piersi, nie dotykają jej, może raczej przytrzymują swoim ciężarem płaszcz. Zwróciliśmy już poprzednio uwagę na rozczepienie palców, dodajemy jeszcze do tego ich miękkie i jakby konchowaty układ. W rezultacie przy podobnej analizie otrzymamy wyraz rąk przytulających, biorących coś czy kogoś w swoją opiekę, słowem rąk opiekuńczych w przeciwstawieniu np. do rąk Madonn z obrazów przedstawiających temat »Zwiastowania«, w których widzimy ręce pokorne lub przyjmujące coś od kogoś (anioła zwiastującego). Z wyrazem rąk wiąże się wyraz twarzy, skupiony, jak zawsze, w oczach i ustach. W związku z tem uważamy, że układ głowy pochylonej »trocha ku prawej stronie z afektem« jak pisze X. Hilarjon, podający krótki ale istotny opis w swej cennej relacji¹, nie może być ruchem Matki Boskiej ze »Zwiastowania«, gdyż nie kontaktuje z osobą przypuszczalnego² Pośląńca Bożego, archanioła Gabrjela. Osoba przyjmująca nieoczekiwaną wieść, musiałaby zaznaczyć ruchem całej figury lub głowy (nieradko rąk), a przedewszystkiem wyrazem, zdziwienie albo pokorę poddania się poślannictwu, albo też przyjęcie radosnej nowiny. Madonnie Ostrobramskiej tego wyrazu czy ruchu przypisać nie potrafimy. Natomiast cała »statyka« ruchu, a więc zarówno pochYLENIE głowy i wyraz ku dołowi patrzących oczu, zam-

¹ Op. cit. p. z.

² Sposrżezienie ks. Daniela Łodziaty, v. T. Narbut, Dzieje Nar. Lit. t. V. p. 137.

księżę usta, słowem cały ten wewnętrzny kontakt z własnym jestestwem, który daje rezonans psychologiczny w sferze duchowego skupienia, zamyślenia i spokoju razem wziętych, a zarazem dla patrzącego ostoję, wzbudzającą »niejakąs bojaźń z rewerencją i afektem złączoną« — jak chce znowu Hilarjon — każe nam widzieć w Matce Boskiej Ostrobramskiej nowożytny typ odrodzenia włoskiego bez reminiscencji archaicznej powagi Odigitrii. Dalszych wniosków wyprowadzać narazie nie zamierzamy.

A jeśli w końcu wolno wypowiedzieć najosobistsze wyczucie, to nie znajduję innego określenia po długich rozmyślaniach w obliczu obrazu Ostrobramskiego jak to, że wyobraża on postać podniesioną do potęgi idealnego wizerunku Bóstwa. Może dlatego, poza indywidualnymi uczuciami i związkami serc naszych czcimy Ją wszyscy, cały naród bez wyjątku. W warowni wileńskiej zrodzona była zawsze jej opiekunką i obrończelką, dla całego kraju Palladium, dla narodu królową, zamieszkałą od wieków w dzisiejszej kresowej fortecy.

JERZY REMER



MICHAŁ BORUCIŃSKI

„POI SKA” (temp., 1916)

MICHAŁ BORUCIŃSKI

MICHAŁ BORUCIŃSKI, urodzony w r. 1885 w Siedlcach, był do roku 1904 robotnikiem w odlewni czcionek u Orgelbranda. Wolne od ciężkiej pracy chwile spędzał w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, gdzie uczył się rysunku u Łopieńskiego i Kowalewskiego. Wiodło mu się wcale nieźle, ale gdy powstała Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, rzucił pracę zarobkową i całkowicie poświęcił się sztuce. Cierpiał z początku głód i nędzę, ale odrazu zastąpił w szkole jako wyjątkowy talent. Przebył tam pięć lat, poczem w konkursie przy Towarzystwie Artystycznym uzyskał za prace dekoracyjne stypendjum imienia Tłoskiej. To pozwoliło mu wyjechać do Włoch. Tam kopjował obrazy wielkich mistrzów Odrodzenia, kształcąc swój smak