

SŁYNAŃCE ŁASKAMI OBRAZY MARYJNE NA PODLASIU. PROBLEM IKONOGRAFII SACRUM

Joanna Tomalska

Muzeum Podlaskie, Rynek Kościuszki 10, 15-426 Białystok
E-mail: joanna_tomalska@outlook.com

WONDER-GRACE FAMOUS IMAGES OF THE VIRGIN MARY IN PODLASIE. A PROBLEM OF THE ICONOGRAPHY OF SACREDNESS

Abstract

Among the most important phenomena of the Christian religion there are images to which the faith ascribes supernatural properties, primarily the possibility of healing and defense against danger. In the area of the historic Podlasie such images often manifested themselves particularly frequently in the seventeenth century, when Podlasie was the theater of war, of devastating marches of troops, and of plagues and famine. Unusual pictures (images and icons) manifested themselves on trees (Leśna Podlaska, Puchły, Krypno), mystically prevented themselves from catching fire (Stary Kornin), or after a few years of functioning in a temple (Juchnowiec, Strabla) or in a manor house (Różanystok) manifested their supernatural power. It is a phenomenon of religious culture of Podlasie to adopt the iconographic patterns of iconic Catholic images by the Uniate Church, and after its abolition — by the Orthodox Church (Puchły, Kożany), as well as veneration of icons in Catholic churches (Juchnowiec, Strabla).

Streszczenie

Zauważalny kryzys sztuki kościelnej to między innymi wszechobecność kiczu, definiowanego jako konsekwencja kultury masowej, stosującego wysoki styl do wyrażenia idei estetycznie niższej. Kicz, wyrastając z gloryfikacji banału, nie zaspokaja potrzeby piękna, jest bowiem dziełem o niewielkiej wartości artystycznej, niepogłębionym tworem, kierowanym do przeciętnych gustów, utrwalającym stereotypowe poglądy.

Do najważniejszych fenomenów sztuki należą kultowe wizerunki. Kult obrazów był znany w cesarstwie bizantyjskim, gdzie powstało wiele pierwowzorów, między innymi ikona Hodegetrii – Matki Bożej Przewodniczki, ukazanej z Dzieciątkiem, Które wskazuje tzw. gestem Hodegetrii. Do szczególnej sławy przedstawień maryjnych przyczyniła się legenda o pierwszym portreciście, którym miał być św. Łukasz Ewangelista.

Obrazy obdarzone szczególną mocą charakteryzują się pewnymi cechami: zostały znalezione w niespodziewanych miejscach (np. w lesie, przy studni lub źródelku, na przydrożnym drzewie), były źródłem niezwykłego blasku, „pociły się”, „płakały” lub krwawiły, przeniesione do kaplicy, dworu lub chaty, wracały na miejsce znalezienia, gdzie objawiały niezwykłą moc.

Objawione na Podlasiu ikony maryjne odzwierciedlały cechy lokalnej kultury, podatnej na wpływy z różnych kierunków. Stopniowa latynizacja sztuki cerkiewnej, szczególnie na obszarach kulturowego pogranicza, nie powinna być postrzegana w kategoriach polityczno-konfesyjnych. Takie procesy są przejawem naturalnej osmozy kulturowej i indywidualnych aspiracji zleceniodawców, pragnących podnieść swój prestiż fundacjami wzorowanymi na najlepszych (według ówczesnych kryteriów) artystycznych wzorach. Tworzone w tym kręgu dzieła charakteryzował koloryt lokalny i stylowo-ikonograficzny, który nie może być oceniany dziewiętnastowiecznymi kryteriami estetycznymi, ani też koncepcjami „czystości stylowej”, lecz postrzegany w szerszym kontekście przemian kulturowych.

Keywords: cult of images; Marian images; Marian icons; Podlachia

Słowa kluczowe: kult obrazów; obrazy maryjne; ikony maryjne; Podlasie

Jeden z najwybitniejszych religioznawców, Mircea Eliade, powiada: „*Brzydota, nuda, gloryfikacja banału, co ostentacyjnie eksponują dzieła sztuki ostatniego dwudziestolecia, stanowią – obok nihilizmu w filozofii, anarchii w etyce społecznej i przemocy w polityce – wyraz tej samej, specyficznej sytuacji egzystencjalnej człowieka zachodniego*” [M. Eliade, 2001, cyt. za: R. Kapuściński, 2007, s. 52–53].

Ta trafna diagnoza warta jest szerszej refleksji. To oczywiście tylko fragment panoramy współczesnej kultury. Jak nietrudno zauważyć, coraz zuchwalej dzisiejsza sztuka przejmuje symbole religijne, zastrzeżone do niedawna dla sztuki sakralnej [J. Zydorowicz, 2010, s. 91].

Wielu współczesnych badaczy zauważa kryzys sztuki kościelnej, wszechobecność kiczu, definiowanego jako następstwo kultury masowej, stosującego wysoki styl do wyrażenia idei estetycznie niższej, innymi słowy – zjawiska ujawniającego stosowanie wyszukanych form dla banalnych treści¹. Zła sztuka, mówiąc potocznie – kicz, w znaczącym stopniu wyrosła z gloryfikacji banału, bowiem: „*Kicz jest nierzetelny, jest 'nie na serio', jest pretensjonalny, tani, znamionuje go łatwa dostępność formy i czytelność treści znanej wszystkim*”. Ks. prof. Ryszard Knapiński podkreśla ponadto, że kicz, odpowiadając potrzebom piękna, nie zaspokaja jej, jest bowiem dziełem o niewielkiej wartości artystycznej, niepogłębionym tworem, trafiającym do przeciętnych gustów odbiorców, utrwalającym ich stereotypowe poglądy oraz powierzchowne emocje. Kicz to wytwór seryjnej produkcji sztuki, często niepozabawiony cech rzemieślniczej sprawności, ale grzeszący powierzchownością, pozbawiony głębszych treści, zbanalizowany, gładki i tandetnie ładny [R. Knapiński, 2004, s. 109].

Czy tak definiowany kicz był obecny w sztuce dawnej? Czy można stosować podobne określenie wobec dzieł otoczonych kultem i ich niezliczonych powtórzeń? Jak ocenić bliską sztuce ludowej nieporadność nieznanego artysty, odtwarzającego w setnej kopii Obraz Jasnogórski?

Nie wdając się w refleksje na temat pochodzenia i powszechności kiczu, chciałabym podjąć rozważania na temat wartości artystycznych jednego z najważniejszych fenomenów sztuki chrześcijańskiej, tj. słynących łaskami obrazów, zwanych równie często jak niejednoznacznie „obrazami cudownymi”. To określenie może bowiem sugerować ich formalne piękno, ale czy w odniesieniu do fenomenu *sacrum*, wolno nam się posługiwać takimi kategoriami? Dlatego będziemy się posługiwać określeniami „obraz słynący łaskami”, „słynący cudami” lub „obraz otoczony kultem”. Przedmiotem naszego zainteresowania będą w równej mierze katolickie obrazy sakralne, jak też unickie i prawosławne ikony.

Punktami objawiającymi świętość są symboliczne „środki świata”, miejsca sakralnej waloryzacji przestrzeni, gdzie świat jest czysty i naznaczony wymiarem transcendentnym. Czym jest wizerunek otoczony kultem wiernych i wiarą w niezwykłą moc? Czy można otaczać kultem malowane wyobrażenie?

Jak wiadomo, zacięte spory na ten temat były tożsame przez dziesiątki, jeśli nie setki lat, o poziomie zaangażowania uczestników kontrowersji świadczy ogromna literatura na ten temat. W tym miejscu przypomnijmy tezy św. Grzegorza Palamasa, który uważał, że pierwowzorem niezmiennej chwały Boskiej, przejawem boskości i energią esencjonalności była światłość Taboru, będąca objawieniem się Boga na zewnątrz. Podstawą uzasadniającą istnienie wizerunków jest dogmat Wcielenia, niewystarczający dla uzasadnienia ich kultu [B. Dąb-Kalinowska, 1992, s. 324]. Fundamentem wiary w cudotwórczą moc obrazów jest teza o przedstawieniowym związku ikony i jej pierwowzoru, wzmocniona twierdzeniem o tej samej wypełniającej je (pierwowzór i obraz) energii, sformułowana przez Maksyma Wyznawcę. Odmowa oddawania czci ikonom jest odrzuceniem możliwości przeobstwienia, równoznacznym z negacją dążenia człowieka ku Zbawieniu [B. Dąb-Kalinowska, 1992, s. 324].

Sztuka sakralna to sztuka związana ze świątynią, zgodna z doktryną i liturgią, w odróżnieniu od „sztuki religijnej”, za którą zwykło się uważać tę powstałą jedynie pod wpływem inspiracji religijnej. Kultura religijna jest pojęciem dotyczącym *sacrum*, rozumianym jako rzeczy święte, których lista nie jest zamknięta. Tworzywem *sacrum* jest nieokreślona, rozproszona moc [S. Czarnowski, 1956, s. 141]. Elementami kultury religijnej są modlitwy, odpusty, kult wizerunków słynących cudami, pielgrzymki do sanktuariów i miejsc świętych, wiara w ozdrowieńczą moc źródeł, hymny i pieśni pochwalne. Wszystkie te obrzędy prowadzą również do odnowienia jedności ze wspólnotą [S. Czarnowski, 1956, s. 148-149]. Pojęcie *sacrum* będziemy rozumieć w ślad za Emilem Durkheimem i Rudolfem Otto. Dla Durkheima *sacrum* to wszystko to, co stworzyła wyobraźnia społeczna i ludzka skłonność do idealizacji świata, co zarazem pozwala utrzymać więzi między jednostkami oraz porządek społeczny i moralny [E. Durkheim, 1990, s. 305].

Rudolf Otto uznał, że autonomiczny abstrakt, nazwany przezeń *numinosum*, obdarzony możliwością wywoływania lęku, oddziałuje z wielką siłą na ludzką wyobraźnię, świętość zaś jest apriorycznym doświadczeniem irracjonalnego *numinosum* [R. Otto, 1999, s. 17-18].

Kult obrazów jest istotną cechą chrześcijańskiej religijności; był znany w cesarstwie bizantyjskim, gdzie

powstało wiele pierwowzorów [I. Sirota, 1992, s. 16, A. Lidow (red.), 1996]. Wcześniej naukowcy uważali, że cześć dla obrazów wywodziła się z pierwszych wieków chrześcijaństwa [Z. Chełmicki (red.), 1910, s. 126 i in.], lecz nie mamy jakichkolwiek potwierdzeń takich praktyk przed 700 rokiem [L. Brubaker, J. F. Haldon, 2011, s. 53 i in.], ich szczególny rozwój przypada na okres po zakończeniu ikonoklazmu [H. Belting, 2004, s. 42-49].

Do szczególnej sławy kultowych przedstawień maryjnych przyczyniła się legenda o pierwszym portreciście, którym miał być św. Łukasz Ewangelista [E. von Dobschütz, 1899; N.P. Kondakow, 1915; C. Angelidi, T. Papamastorakis, 2000, s. 373-387; A. Lidow, 2009]. Przypisywane mu obrazy były przez wieki bardzo wysoko cenione, wzmiankowane je w tzw. liście patriarchów Aleksandrii, Antiochii i Jerozolimy do cesarza Teofila z 836 roku, w którym wymienili dwanaście ikon, według legendarnych przekazów pochodzących z czasów Chrystusa. Opowieść o nich przetrwała do późnego średniowiecza w Kościołach obu tradycji [R. Maniura, 2004, s. 60].

Z Bizancjum wywodzi się ikonografia Hodegetrii, wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem, które wskazuje tzw. gestem Hodegetrii. W klasztorze Hodegon w Konstantynopolu wierni otaczali kultem ikonę Hodegetrii (zniszczoną w 1453 r.) [A.P. Kazhdan (red.), 1991, s. 2172], przenoszoną na mury miejskie w chwilach zagrożenia jako opiekunkę i obrończynię cesarstwa. Ikona miała być dziełem św. Łukasza, lecz najstarsze o niej świadectwa pochodzą z końca XII wieku. Analogiczne cechy ikonograficzne nosi ikona Panagia Sumela [J. Dubisch, 1995, s. 240-241; A. Eastmond, 2004, s. 125; G. Peers, 2010, s. 166], obecnie jeden z najstarszych portretów przypisywanych św. Łukaszowi. Pierwotnie obraz znajdował się w klasztorze Sumela w Poncie i przetrwał wszystkie dziejowe burze². Klasztor miał zostać założony w IV wieku przez dwóch mnichów, Barnabę i Sofroniusza, którzy modląc się przed ikoną, usłyszeli wezwanie Maryi do wyniesienia tegoż obrazu ze świątyni, gdy zaś to uczynili, ikona znikła za horyzontem. Po długich poszukiwaniach odnaleźli ją w Trabzonie, w jaskini pełnej jaskółek. W tym miejscu

wkrótce powstał klasztor, przez stulecia jeden z najpotężniejszych i najbogatszych w cesarstwie, funkcjonujący nieprzerwanie do lat dwudziestych XX wieku.³

O niezwyklej popularności tego przedstawienia świadczy ogromna liczba kopii charakteryzujących się identyczną lub bardzo zbliżoną ikonografią, jak mozaikowa ikona z około 1300 roku, przechowywana obecnie w Narodowym Instytucie Archeologicznym i Muzeum (Националният археологически институт с музей) w Sofii, której archetypem miał być wspomniany zaginiony obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z klasztoru Hodegon⁴. Josef Strzygowski opisał ją w końcu XIX wieku jako obraz z ikonostasu cerkwi św. Jerzego w Ereğli (starożytne Perinthos) na wschód od Stambułu [E. Bakalova, 2000; J. Strzygowski, 1898, s. 20-26], zaś za kopię zaginionego obrazu z klasztoru Hodegon uznał ją Nikodem Kondakow [N. Kondakow, 1915, s. 198-199, il. 91].

Matka Boża zajmuje szczególne miejsce najważniejszej pośredniczki między Bogiem i wiernymi, obdarzana jest tytułami Królowej Niebios, *Mater Misericordiae*, *Mater Dolorosa*, Pocieszycielki Strapionych i Opiekunki [A. Gąsior, 2007, s. 77]. Spośród istniejących obecnie w naszym kraju około 750 miejsc pielgrzymkowych blisko 70% stanowią sanktuaria maryjne, ponad 215 spośród nich to koronowane na prawie papieskim wizerunki Matki Boskiej [F. Mróz, 2007, s. 215 (215 – 236); A. Witkowska, 1995, s. 105-121].

Wielka liczba otoczonych kultem obrazów od dawna zwracała uwagę badaczy, siedemnastowieczny pisarz dewocyjny Piotr Hiacynt Pruszczy zauważył: „Zaprawdę w Polsce naszej niemasz miasta, rzadka wieś z kościołem, w którym by się obraz Panny Najświętszej nie znalazł cudowny” [Gloger Z., 1900-1903, s. 271-273]⁵.

Obdarzony szczególną mocą obraz charakteryzują określone cechy: został znaleziony w niespodziewanym miejscu (np. w lesie, przy studni lub źródleku, na przydrożnym drzewie), był źródłem niezwykłego blasku, „pocił się”, „płakał” lub krwawił, zaś przeniesiony do kaplicy, dworu lub chaty, wracał na miejsce znalezienia, gdzie objawiał niezwykłą moc [A. Gąsior, 2007, s. 161]. Niezwykłość obrazu manifestuje się czasem przez nad-

¹ Ks. bp M. Janocha, Wypowiedź na seminarium *Kicz i piękno w naszych kościołach*, 19 listopada 2015; źródło: <http://info.wiara.pl/doc/2830649.Zarazliwy-kicz> [dostęp: 23 marca 2017].

² Ikona od stuleci słynie cudami, przetrwała m.in. okres ikonoklazmu i pożar, który strawił okrywające ją ozdoby; A.P. Kazhdan (red.), 1991, s. 2172.

³ **Μονή Παναγίας Σουμελά**, gr. monaster Matki Bożej na górze – nieczynny męski klasztor w prowincji Trabzon w Turcji; w latach 1922 – 1923 ostatni mnisi opuścili klasztor, ikona zaś została przez nich ukryta. W 1932 r., dzięki interwencji arcybiskupa Aten i ówczesnego premiera Grecji, kilku mnichów przywiozł obraz do Grecji. Do 1951 r. pozostawała w Muzeum Bizantyjskim w Atenach, kiedy zaś zakonnicy zbudowali nowy klasztor na Peloponezie, ikona znalazła się w cerkwi i pozostaje celem pielgrzymek; J. Dubisch, *op. cit.*, s. 240-241.

⁴ W czasie pierwszej wojny światowej ikona trafiła do Sofii, gdzie została poddana konserwacji; E. Bakalova, *The Earliest Surviving Icons from Bulgaria*, [w:] *The Metropolitan Museum of the Symposia, Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843 – 1261)*, red. O. Pevny, New York 2000, s. 124, il. 6, 7.

⁵ Autor hasła: ks. W. Nowakowski.

naturalne przemiany zachodzące w nim samym: wizerunek „płacze”, objawia się w niezwykłych okolicznościach, np. przynoszą go aniołowie, zostaje odnaleziony na drzewie, w ziemi, studni lub w źródle, przyplływa na falach rzeki albo morza, bądź też wielokrotnie wraca na wybrane miejsce [J. Tokarska-Bakir, 2000, s. 281]. Kryteria „cudowności” mogą być rozmaite, zawsze jednak wizerunek powinien przynosić wyznawcom wymierne korzyści [M. Fullerton, 1996, s. 12].

Kopie obrazu przejmowały nierzadko właściwości oryginału, po czym usamodzielniając się jako obiekty kultu, przyjmowały nazwę odmiejscową i również stawały się celem pielgrzymek. „Nierówna moc wizerunków” była powodem pielgrzymki wiernych do różnych ośrodków. Ślad takich poszukiwań zachował się w księdze cudów: potwierdzenie w Księdze cudów przed ikoną Matki Boskiej w Starym Korninie: w 1715 roku chory „ofiarowany do Bielska pod solenizantką Narodzenia Matki Bożej do cerkwi Przczystej (...)” [A. Mironowicz (red.), 1997, s. 8].

Obrazy w świątyniach lub sanktuariach są celem pielgrzymek, otrzymują od wiernych dary w postaci wotów i metalowe ozdoby, do nich kierują się modlitwy, litanie i pieśni, są wynoszone w czasie procesji [S.C. Napiórkowski, 1984, s. 31-32 (29-40)].

Rozwój tej części sztuki sakralnej, jak się powszechnie uważa, nastąpił po Soborze Trydenckim, który w trosce, „by nie były pokazywane przedstawienia fałszywych dogmatów, które mogłyby dla niedouczonych stanowić okazję do poważnych błędów” (...), zadekretował dyscyplinę, postanawiając, „iż nikomu nie wolno umieszczać ani polecać umieszczać w jakimkolwiek miejscu bądź kościele, nawet najbardziej wydzielonym, jakiegokolwiek niezwykłego obrazu, jeśli nie został zatwierdzony przez biskupa” [J. Białostocki, 1985, s. 392]. Owe lakoniczne postanowienia zostały wpisane na ostatniej, XXV sesji 3 grudnia 1563 roku i ograniczały się do ugruntowania czci obrazów, którym przydzielono funkcje dydaktyczne. Uregulowanie i dostosowanie planu kościoła do wymogów zreformowanej liturgii zostało powierzone synodom prowincjonalnym i biskupom ordynariuszom, którzy za pośrednictwem listów pasterskich i dekretów mieli wprowadzić je w życie [P. Krasny, 2006, s. 119].

Na gruncie polskim owe zalecenia wprowadził biskup Bernard Maciejowski, wzorując się na działaniach arcybiskupa Mediolanu, św. Karola Borromeusza, którego zalecenia, zawarte w wydany w 1582 roku zbiorze *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, stały się wzorcowe dla europejskich kościołów. Dzieło

biskupa Bernarda Maciejowskiego *Epistola pastoralis*, opublikowane w 1601 roku, w 1607 zostało uznane przez synod piotrkowski za obowiązujące w prowincji gnieźnieńskiej, później zaś w warmińskiej, przemyskiej, chełmskiej, wileńskiej. W 1628 roku synod piotrkowski zalecił ich stosowanie pod groźbą kar [P. Krasny, 2006, s. 132]. W dyrektywach znalazł się fragment informujący, że „w świątyniach i na ołtarzach mogą się znaleźć jedynie te obrazy i wizerunki świętych, które są piękne, a także twarzą, postawą, wyglądem ciała przedstawiają wygląd nabożny i pobudzają dusze patrzących do pobożności” [P. Krasny, 2006, s. 144].

Jak powiedziano wyżej, cechą ikon zwanych „cudownymi” są niezwykle okoliczności ich pojawienia się. O objawieniach ikon na Podlasiu wiadomo bardzo niewiele, zachowały się legendarne przekazy towarzyszące kultowi sześciu ikon: w Hodyszewie, Kożanach, Łazowie, Horodyszczu, Puchłach i Rajsku. Wizerunek Hodegetrii z Hodyszewa miał się objawić na gruszy w nieznanym czasie (na początku XVII w.?) i wrócić na to miejsce po przeniesieniu go do kaplicy w Kiewłakach [E. Bańkowski, 1887, s. 110]. Obraz doczekał się wielu kopii, spośród których kilka zasłynęło łaskami (m.in. w Domanowie). W Łazowie Matka Boska miała się objawić na głazie w połowie XVI wieku [J. Jakubik, 1946, s. 33], zaś w Kożanach w 1780 roku kilku pastuszkom pasącym bydło na skraju zagajnika [Akta Stanu Cywilnego, 1771-1787 r., k. 92]. W Horodyszczu Matka Boska miała się objawić w 1550 roku w koronie lipy stojącej nieopodal świątyni [A. Maniowiec, 2003, s. 69-71], podobnie jak ikona Matki Boskiej Opieki w Puchłach. Czas objawienia się ikony w Rajsku pozostaje nieznanym, według legend zaprzęg przewożący ikonę do cerkwi miał się zatrzymać w miejscu innym niż wybrane przez wiernych i konie nie mogły ruszyć dalej. Zdaniem dziewiętnastowiecznych autorów rosyjskich ikona miała być czczona w okresie unickim [F. Pokrowskij, 1895, s. 66-67; Episkop Josif (Sokołow), s. 323 i in.]. Wszystkie podlaskie obrazy cieszyły się kultem lokalnym.

Skoro o pozostałych podlaskich kultowych obrazach maryjnych nie zachowały się żadne tego typu informacje, można sądzić, że objawiły swoje właściwości po kilku lub kilkunastu latach funkcjonowania w świątyni. Takie przypuszczenie mogą potwierdzać dzieje ikon z kościołów w Strabli i Juchnowcu, które dopiero po pewnym czasie zyskały status obrazów kultowych. Potwierdzenie przekonań o nadnaturalnych właściwościach szesnastowiecznej ikony Hagiosoritisy z kościoła w Strabli zawierają dokumenty źródłowe z końca XVII wieku.⁶ Podobne losy stały się udziałem

⁶ Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku (AAB), *Actum in Curia Regia Branscens FERIA Secunda Festum Natiui Latis Beatissime Virginise Mariae*, proxime, bez nr inw., s. nlb. 2.

ikony w kościele w Juchnowcu, która przez kilka lat funkcjonowała w kościele jako „obrazek moskiewski”⁷. Do tej listy zapewne można dodać ikonę Hodegetrii z Supraśla [J. Tomalska, 2015, 318-353] i wiele innych.

Skąd wywodzą się wzorce ikonograficzne podlaskich dzieł? Ikonografia wizerunków maryjnych na Podlasiu jest zwykle wiązana z archetypami ruskimi i rosyjskimi, na poglądach dzisiejszych badaczy bardzo silnie zaciążyła forsowana w XIX wieku przez autorów rosyjskich teza o historycznych związkach Podlasia z Moskwą i rosyjskim prawosławiem. W efekcie przyjęto nieuzasadnione założenie, że wzorce ikonograficzne docierały na Podlasie z Państwa Moskiewskiego i Rosji. Czy słusznie? Dzięki zakrojonym na szeroką skalę badaniom na Białorusi zebrano materiał, który posłużył do syntezy tematów ikon [W.F. Szmatauj, 2002, s. 316 i in.]. Badacze jednoznacznie wykazali, że na ziemiach białoruskich przedstawienia ruskie i rosyjskie, takie jak ikony Matki Boskiej Kazańskiej, Tychwińskiej, Fiodorowskiej lub Włodzimierskiej, pojawiły się dopiero w XIX wieku [J.R. Karelin, M.P. Miel'nikauj, 2000, s. 679]. Wcześniej dominowały przedstawienia Hodegetrii Częstochowskiej – ich liczba znacząco zmalała w początkach XIX wieku, by odzyskać popularność w połowie tego stulecia [J.R. Karelin, M.P. Miel'nikauj, 2000, s. 679]. Czy możliwe, by obrazy oparte na wzorach ruskich i rosyjskich pojawiły się wcześniej na Podlasiu niż na ziemiach białoruskich?

Skąd zatem przenikały wzorce malarstwa sakralnego? Warto rozważyć wpływ silnego ośrodka kulturowego, jakim było nieodległe Wilno. Cechą kultury Wielkiego Księstwa Litewskiego, ostatnich schryścianizowanych ziem w Europie, był bliski kontakt z chrześcijaństwem wschodnim i zachodnim. W 1202 roku biskup Liwonii nazwał ten obszar *Terra Mariana* [A. Baniulytė, 2002, s. 159]. Chrześcijańskie już ziemie stały się celem łupieżczych wypraw krzyżackich, stąd silne podkreślanie kultu maryjnego, przejawiające się między innymi w wezwaniach świętyń⁸. Tym niemniej tradycje pogańskie żywe były na Litwie jeszcze w XVII wieku, gdzie trwał kult świętych źródeł [A. Baniulytė, 2002, s. 161-162]. Znane dziś najstarsze zachowane obrazy maryjne na Litwie pochodzą dopiero z połowy XVI wieku, w odniesieniu zaś do trzech białoruskich ikon z przełomu wieku XV i XVI w. nie ma żadnych danych pozwalających wiązać je z określonym miejscem kultu

[B.R. Vitkauskienė, 2011, s. 269]. Tak więc, jak wykazuje analiza ikony z kościoła w Trokach, kult maryjny na Litwie rozwijał się na bazie dwóch równorzędnych tradycji i był bogatszy niż w Koronie [B.R. Vitkauskienė, 2011, s. 277], z czego być może wynika znaczna liczba obdarzonych takimi cechami wizerunków na Podlasiu.

Na ukształtowanie się lokalnej kultury bardzo silnie wpłynęły pogaństwo, prawosławie, katolicyzm i protestantyzm, kontrreformacja i konwersje na katolicyzm magnackich rodów Radziwiłłów, Sapiehów, Chodkiewiczów, Tyszkiewiczów, Czartoryskich, a także unia brzeska i działalność zakonów: bazylianów, dominikanów, karmelitów, franciszkanów i jezuitów. Główną instytucją był jednoczący wiernych Kościół, zaś metodą upowszechniania kultu – uroczyste koronacje obrazów, ofiarowywanie im wotów i kosztownych sukienek, pielgrzymki, rytualne przenoszenie do kolejnych świątyń lub ukrywanie w czasie wojen. Wszystkie te obrzędy i rytuały były zgodne z sarmackimi potrzebami religijnymi [A. Baniulytė, 2002, s. 161-162]. Na Podlasiu, podobnie jak w Wielkim Księstwie Litewskim, obiektami kultu były głównie obrazy, co zapewne należy przypisać silnym wpływom prawosławia [A. Gąsior, 2007, s. 79].

Zespół czczonych ikon na Podlasiu to w przeważającej mierze dzieła datowane na XVII i XVIII wiek, czternaście ikon z XVII wieku i osiem z następnego stulecia. Do wcześniejszych należały trzy obrazy: z Bielska, z Juchnowca i Strabli. Jedynie w sferze hipotez może pozostawać datowanie zaginionych ikon z Gródka (XVI w.?) i Rajska (XVII w.?).

Moskiewskie ikony, wizerunek Hodegetrii z kościoła w Juchnowcu, Hagiosoritissy z kościoła w Strabli, Matki Boskiej Włodzimierskiej, ofiarowana przez królową Helenę klasztorowi Zwiastowania w Supraślu, nie doczekały się szerszego upowszechnienia.

W drugiej połowie XVII wieku ze strony duchowieństwa i szlachty wytypowała propozycja rozszerzenia kultu ikony Matki Boskiej Częstochowskiej na tereny wschodnie. Wizerunek ten był bez oporu przyjmowany przez prawosławnych; wiązało się to z nie zawsze udanymi próbami fundacji nowych klasztorów⁹. Szerzenie kultu ikony Matki Boskiej Częstochowskiej wiązało się z uchwałami synodu krakowskiego z 1621 roku i zaleceniem powtarzania ikonografii obrazu z Jasnej Góry [W. Tomkiewicz, 1957, s. 174-184]. W XVII wieku po-

⁷ AAB, Archiwum Parafii Juchnowiec, *Illustrissime et Reverendissime Dne*, (Kronika parafii spisana przez księdza Ludwika Orzeszkę), k. 2v.

⁸ Historycy litewscy twierdzą, że silny wpływ kultury prawosławnej wpłynął na powstanie synkretycznej kultury, także na silny kult ikon [A. Baniulytė, 2002, s. 161-162].

⁹ W 1686 r. paulini zostali zaproszeni do Włodawy przez hetmana wielkiego litewskiego Ludwika Pocieję; tamże, s. 156; Чанстоховска или Ченстоховская чудотворная икона Богородици, Grodno 1895.

jawiała się wyraźnie zarysowana tendencja świadcząca o regionalizacji kultu religijnego, w tym stuleciu pojawiły się 103 miejsca pielgrzymkowe, zaś największą sławę zyskały te, w których notowano nadnaturalne uzdrowienia [J. Poklewski, 1987, s. 68].

O popularności obrazów czasem decydowały względy polityczne. Królowa Helena, małżonka króla Aleksandra Jagiellończyka, w obrazie z Jasnej Góry widziała ostoję łączącą oba wyznania: w 1504 roku wraz z królem modliła się przed obrazem na Jasnej Górze [J. Zbudniewek, 1999(2000), s. 150].

Tak więc słynące cudami ikony maryjne odzwierciedlały cechy kultury podlaskiej, podatnej na wpływy z różnych kierunków: z Południa, Wschodu, szczególnie z ziem Wielkiego Księstwa Litewskiego i dzisiejszej Białorusi oraz z Zachodu.

Stopniowej latynizacji sztuki cerkiewnej, szczególnie na obszarach kulturowego pogranicza, nie należy oceniać w kategoriach polityczno-konfesyjnych, takie procesy są z jednej strony przejawem naturalnej osmozy kulturowej, z drugiej zaś indywidualnych aspiracji zleceniodawców, pragnących podnieść swój prestiż fundacjami wzorowanymi na najlepszych (według ówczesnych kryteriów) wzorach artystycznych. Tworzone w tym kręgu dzieła charakteryzował koloryt lokalny i stylowo-ikonograficzny, który nie może być oceniany dziewiętnastowiecznymi kryteriami estetycznymi, ani też koncepcjami „czystości stylowej”, lecz postrzegany w szerszym kontekście przemian kulturowych [M. Smorąg-Różycka 2008, s. 49-50].

Zdecydowana większość obrazów kultowych wywodziła się z unickiego okresu funkcjonowania podlaskich cerkwi. Wobec zaginięcia materiałów źródłowych nie jesteśmy pewni proveniencji ikon z Gródka, Brańska, Żurobic i Horodyszcz. Do obrazów prawosławnych należały wizerunki w Bielsku i Drohiczynie, pozostałe zapewne wywodziły się z ikonografii rzymskokatolickiej. Nie wiemy, w jakim stopniu na ich powstanie wpłynęła burzliwa historia tych ziem, wojny i przemarsze wojsk w XVII wieku, na ile zaś potrzeba wzmocnienia młodej Cerkwi unickiej.

Zagadnienie wzorców ikonograficznych, które docierały na Podlasie za pośrednictwem obrazów słynących cudami, dla pełnego wyjaśnienia wszystkich problemów wymaga dalszych badań w szerszym kontekście kulturowym, to jest rozszerzenia badanego obszaru o ziemie Białorusi i Ukrainy. Obszar Podlasia jest tylko częścią terytorium, na którym objawiały się w szczególności znaczącej liczbie słynące łaskami wizerunki maryjne.

Przy obecnym stanie badań nie została rozpoznana problematyka recepcji na Podlasiu tzw. Odrodzenia Maryjnego; tak nazwał ów fenomen włoski historyk Giorgio Cracco, który stwierdził, że okres drugiej połowy XIV wieku i początek następnego stulecia to epoka nie tylko swoistego „wzmocnienia” Maryi jako pośredniczki między wiernymi i Bogiem, lecz także Jej dominacja w myśli teologicznej oraz w psychologii zbiorowej i indywidualnej. W tym czasie powstały nowe formy kultu i nowe święta maryjne. Zdaniem Marii Pljuhanowej, która rozszerzyła obszar Odrodzenia Maryjnego na Rosję, te wydarzenia mogą pomóc wyjaśnić fenomen silnie rozwijających się form kultu maryjnego na Rusi i w Rosji od końca XIV wieku po XVII stulecie [M. Pljuhanowa, 2015, s. 256-293]. Wielość siedemnastowiecznych objawień maryjnych obrazów świadczy o obecności tego zjawiska także na Podlasiu.

Osobną grupę tworzą słynące cudami katolickie obrazy maryjne na historycznym Podlasiu, temat, który nie doczekał się wyczerpującego opracowania [L. Królik, 1984, s. 127-131; G. Sosna, 2001; P. Chomik, 2003]. Literatura przedmiotu opiera się na opracowaniach Sadoka Barącza [S. Barącz, 1891] i Wacława z Sulgostowa (Nowakowskiego) [W. z Sulgostowa (Nowakowski), 1902]. Do znanych podlaskich sanktuariów należą między innymi Budzieszyn, Domanowo, Leśna Podlaska, Hodyszewo, Krasnybór, Korycin, Klimówka, Krypno, Miedzna, Ostrożany, Płonka Kościelna, Różanystok, Rajgród, Studzieniczna, Topczewo i Wąsosz. We wszystkich wierni otaczali kultem słynące łaskami wizerunki maryjne, w zdecydowanej większości przedstawiające Matkę Boską z Dzieciątkiem – do wyjątków należą wizerunki w Płonce Kościelnej i Miedznej, pozostałe reprezentują typ ikonograficzny Hodegetrii. Ich większość to warianty Obrazu Jasnogórskiego: wizerunki z Budzieszyna, Klimówki, Korycina, Różanogostoku, Studzienicznej i Topczewa są mniej lub bardziej wiernymi powtórzeniami pierwowzoru¹⁰, obraz z Krypna należy do wariantów rzymskiej ikony Matki Boskiej Śnieżnej, zaś wizerunek w Domanowie jest ikonograficznie związany z hodyszewskim.

Podlaskie kultowe wizerunki maryjne reprezentują różny poziom artystyczny i należą do różnych kręgów kulturowych: od pięknej szesnastowiecznej ikony Hodegetrii w Bielsku, bliskiej formalnie dziełom szkoły italoekreteńskiej, aż po dzieła warsztatów lokalnych, jak obrazy z Hodyszewa i Domanowa. Żadnego nie można jednak zaliczyć do dzieł o wątpliwej wartości artystycznej, w każdym natomiast jest czytelny silny ładunek

¹⁰ Temat został przez autorkę omówiony w artykule *Słynące łaskami obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościołach dominikańskich zachodniej części dawnego województwa trockiego*, [w:] *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, red. A. Markiewicz i M. Miławicki OP, Kraków 2009, s. 369-391.

emocjonalny i szczeróść czy autentyzm formalny. Inny mi słowy, owe dzieła niczego nie udają.

Czy zatem zdefiniowany na wstępie niniejszych rozważań kicz był obecny w sztuce dawnej? Czy można stosować to określenie wobec dzieł otoczonych kultem i ich niezliczonych powtórzeń, a zatem wobec sztuki sakralnej, nie zaś religijnej? Jak ocenić bliską sztuce ludowej artystyczną nieporadność nieznanego artysty odtwarzającego Obraz Jasnogórski?

Wydaje się, że kryteria estetyczne w odniesieniu do sztuki sakralnej są zawodne, zdecydowanie łatwiej je stosować wobec sztuki religijnej, w wielu przypadkach niewolnej od tanich efektów i przesłodzonej urody. Przypisywana bądź bywalcom krakowskiego kabaretu Zielony Balonik, bądź też Francowi Fiszerowi anegdota opowiada, jak malarzowi Janowi Styce ukazał się odtwarzany przezeń święty, napominając: „*Nie maluj mnie na kolanach, maluj mnie dobrze.*” Owo „malowanie dobrze” jest najkrótszą próbą odpowiedzi na powyższe pytania. Wypada się zgodzić z cytowanym wyżej Rudolfem Otto, kiedy twierdził, że otoczony kultem wizerunek jest obdarzony możliwością wywoływania lęku i z wielką siłą działa na ludzką wyobraźnię, można dodać, że niezależnie od artystycznej oceny dzieła.

Zasygnalizowany na wstępie problem artystycznego poziomu chciałabym zakończyć krótką refleksją na temat sztuki religijnej: jak zauważyła Krystyna Moisan-Jabłońska, w XIX wieku sztuka nie broni prawd wiary, nie jest nośnikiem symbolicznych treści ani czytelnych jeszcze w XVII i XVIII stuleciu elementów polemik religijnych, nie odzwierciedla – jak w baroku – religijnej mentalności wiernych, utrwalonej w drukach i kazaniach. Uzależnione od barokowej estetyki i ikonografii obrazy Rafała Hadziewiczza lub Piotra Stachiewiczza stają się w mniejszym czy większym stopniu powtórzeniami na ten sam temat. Powszechnie zapanowały, jak napisał jeden z ówczesnych krytyków, „*obrazy niedouczonej artystów będące kompilacją kilku rycin albo fotografii dzieł starych mistrzów, a znani malują je dla chleba. Chleb pcha ich na pole całkiem obce, wymagające całkiem odrębnego wykształcenia artystycznego i - powiedzmy śmiało - duchowego.*” Jacek Malczewski, członek niemieckiej organizacji Gesellschaft für Religie Kunst, ubolewał, że ówczesna sztuka jest na wskroś pogańska, żąda, żeby przed nią tłum kłękał i jej cześć oddawał. Tymczasem wielka sztuka religijna sama kłęka przed Bogiem w niemej adoracji.

LITERATURA

1. **Angelidi C., Papamastorakis T. (2000)**, *The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery*, [w:] Vassilaki M. (red.), *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Athens.
2. **Bakalova E. (2000)**, *The Earliest Surviving Icons from Bulgaria*, [w:] Pevny O. (red.), *The Metropolitan Museum of the Symposia, Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843 – 1261)*, New York.
3. **Baniulytė A. (2002)**, *The cult of the Virgin Mary and its images in Lithuania from the middle ages until the seventeenth century*, „Acta Academiae artium Vilnensis. Daile”, t. 25, LDK dailės tyrimai ir šaltiniai, Vilnius.
4. **Bańkowski E. (1887)**, *Ruś Chełmska od czasu rozbioru Polski*, Lwów.
5. **Barącz S. (1891)**, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów.
6. **Belting H. (2004)**, *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor der Zeitalter des Kunst*, München, tłum. polskie: Belting H., *Obraz i kult*, Gdańsk 2010.
7. **Białostocki J. (1985)**, *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, Warszawa.
8. **Brubaker L., Haldon J.F. (2011)**, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850), A History*, Cambridge.
9. **Chelmicki Z. (red.) (1910)** *Podręczna Encyklopedia Kościelna*, t. XXIX-XXX, Warszawa.
10. **Chomik P. (2003)**, *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI – XVIII w.*, Białystok.
11. **Czarnowski S. (1956)**, *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, [w:] *Dzieła*, t. I, Warszawa.
12. **Dąb-Kalinowska B. (1992)**, *Ikonowa rzeczywistość*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXXVI.
13. **Dobschütz, von E., (1899)**, *Christusbilder, Texte und Untersuchungen zur altchristlichen Legende*, t. II, Leipzig.
14. **Dubisch J. (1995)**, *In a Different Place: Pilgrimage, Gender and Politics at the Greek Island Shrine*, Princeton.
15. **Durkheim E. (1990)**, *Elementarne formy życia społecznego. System totemiczny w Australii*, Warszawa.
16. **Eastmond A. (2004)**, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Ashgate-Aldershot.
17. **Eliade M. (2001)**, *Moje życie. Fragmenty dziennika 1941-1985*, Warszawa.
18. **Episkop J. (Sokołow) (1899)**, *Гродненский православно-церковный календарь*, Воронеж.
19. **Fullerton M. (1996)**, *О чудотворных образах в античной культуре*, [w:] Lidow A.M. (red.), *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, Мартис, Москва.
20. **Gąsior A. (2007)**, *Die Gottesmutter, Marias Stellung in den religiösen und politischen Kultur Polens*, [w:] Samerski S. (red.), *Die Renaissance der Nationalpatrone, Erinnerungskulturen in Ostmitteleuropa in 20/21 Jahrhundert*, Leipzig.
21. **Gloger Z. (1900-1903)**, *Encyklopedia Staropolska*, t. III, Warszawa.
22. **Jakubik J. (1946)**, *Łazówek, cudowna miejscowość na Podlasiu. Jednodniówka jubileuszowa wydana z okazji 25-lecia restytuowania parafii, Łazówek.*
23. **Kapuściński R. (2007)**, *Lapidarium VI*, Warszawa.

24. Karelin J.R., Miel'nikauj M.P. (Карелін Ў.Р., Мельнікаў М.П.), (2000), *Распаўсюджанне іканерафічных сюжэтаў ў іканавісе Беларусі XVI – нач. 20 стст.*, „Przegląd Wschodni”, t. VII, z. 3 (27).
25. Kazhdan A.P. (red.) (1991), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, t. III, New York – Oxford.
26. Knapieński R. (2004), *Kicz w kościele* [w:] Major B., Matyja J. (red.), *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, Częstochowa.
27. Kondakow N.P. (1915), *Иконография Богоматери*, t. I i II, Петроград 1915.
28. Krasny P. (2006), *Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z 1601 r. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad sztuki sakralnej w Polsce*, „Modus. Prace z historii sztuki”, t. VII.
29. Królik L. (1984), *Sanktuaria maryjne na terenie dawnej diecezji łuckiej i brzeskiej*, „Warszawskie Studia Teologiczne”.
30. Lidow A.M. (red.) (Лидов А.М.) (1996), *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, Москва.
31. Lidow A.M. (Лидов А.М.) (2009), *Иеротопия, Пространство иконы и образы – парадигмы в византийской культуре*, Москва.
32. Maniowiec A. (2003), *Słownik obiektów fizjograficznych Horodyszczca i okolic, Gm. Wisznica*, „Podlaski Kwartalnik Kulturalny” nr 3.
33. Maniura R. (2004), *Pilgrimage to Images in 15th c., The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*, Wiltshire.
34. Mironowicz A. (red.) (1997), *Księga cudów przed ikoną Matki Bożej w Starym Korninie dokonanych*, Białystok.
35. Mróz F. (2007), *Pielgrzymowanie i turystyka religijna do sanktuariów Krzyża Świętego w Polsce*, „Prace Geograficzne” z. 17.
36. Napiórkowski S.C. (1984), *Teologia wobec kultu maryjnego w Polsce*, „Collectanea Theologica” nr 54/2.
37. Nowakowski E. (1902), *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne Sulgostowa*, Kraków.
38. Otto R. (1999), *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa.
39. Peers G. (2010), *Art and Identity in an Amulet from Trebizond*, [w:] *Religious Origins of Nations? The Christian Communities of the Middle East*, red. R. B. ter Haar Romeny, Leiden.
40. Pljuchanowa M. (Плюханова М.Б.) (2015), *„Богородичное возрождение”: к постановке проблемы*, [w:] *Древняя Русь: Пространство книжного слова историко-филологические исследования*, Москва.
41. Poklewski J. (1987), *Przyczynki archiwalne do dziejów kościoła NMP w Jarosławiu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, Nauki Humanistyczne – Społeczne” z. 161.
42. Pokrowskij F. (Покровский Ф.) (1895), *Археологическая карта Гродненской губернии*, Вильна.
43. Sirota I. (1992), *Ikonographie der Gottesmutter in der Russischen Orthodoxen Kirche, Versuch einer Systematisierung*.
44. Smorağ-Różycka M. (2008), *Dziedzictwo Bizancjum*, „Białostockie Teki Historyczne”, t. VI.
45. Sosna G. (2001), *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok.
46. Strzygowski J. (1898), *Die Kathedrale von Herakleia*, „Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien”, Beiblatt, z. 2.
47. Szmatauj W.F. (Шматаў В.Ф.) (red.) (2002), *Иканавісе Заходняга Палесся XVI—XIX стст.*, Беларуская навука, Mińsk.
48. Tokarska-Bakir J. (2000), *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków.
49. Tomalska J. (2009), *Słynące łaskami obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościołach dominikańskich zachodniej części dawnego województwa trockiego*, [w:] Markiewicz A. i Miławicki M. OP (red.), *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, Kraków.
50. Tomalska J. (2015), *Hodegetria Supraska: problem ikonografii i atrybucji*, [w:] *Dzieje opactwa supraskiego w XVI-XX w., Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Supraśl 16–17 listopada 2013 r.*, Rzym – Lublin – Mińsk.
51. Tomkiewicz W. (1957), *Uchwała synodu krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym*, „Sztuka i Krytyka” nr 8, z. 2.
52. Vitkauskienė B.R. (2011), *Obraz jako jeden z przejawów kultu maryjnego w Wielkim Księstwie Litewskim. Ikony na Litwie*, [w:] *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy*, Kraków.
53. Witkowska A. (1995), *Maryjne loca sacra na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej w początkach XIX w.*, [w:] Jackowski A. (red.), *Przestrzeń i sacrum, Geografia kultury religijnej w Polsce i jej przemiany w okresie od XVII do XX w. na przykładzie ośrodków kultu i migracji pielgrzymkowych*, Kraków.
54. Zbudniewek J. (1999, 2000), *Integracyjna rola kultu Matki Boskiej Częstochowskiej na Ziemiach Wschodnich Rzeczypospolitej*, „Наш Радавод”, t. VIII, Grodno-Białystok.
55. Zydorowicz J. (2010), *Między ikonoklazmem i ikonofilią. Symbole religijne jako arsenał sztuki współczesnej*, „Przegląd Religioznawczy” nr 2 (236).

ŹRÓDŁA

1. Akta Stanu Cywilnego parafii prawosławnej w Kożanach, Archiwum Państwowe w Białymstoku, sygn. 1, 1771-1787 r., k. 92.
2. Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, *Actum in Curia Regia Branscens FERIA SECUNDA FESTUM NATIUI LAVIS BEATISSIME VIRGINIS MARIAE, proximei*, bez nr inw., s. nlb. 2.
3. Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, Archiwum Parafii Juchnowiec, *Illustrissime et Reverendissime Dne* [Kronika parafii spisana przez księdza Ludwika Orzeszkę], k. 2v.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. <http://info.wiara.pl/doc/2830649.Zarazliwy-kicz> [dostęp: 23 marca 2017]