

WOJCIECH WALANUS

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

## Późnogotycka figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem w klasztorze Dominikanów w Krakowie

FIGURA BĘDĄCA TEMATEM PONIŻSZYCH ROZWAŻAŃ (il. 1) dość późno znalazła swe miejsce w badaniach nad małopolską rzeźbą późnogotycką. Analizę formalno-genetyczną dzieła jako pierwszy przedstawił Andrzej M. Olszewski w niepublikowanej dysertacji doktorskiej z 1964 r. i w ogłoszonym dwa lata później artykule. Autor ten wywodził styl rzeźby z krakowskich dzieł Wita Stwosza, przywołując przy tym jedną z figurek proroków w wydrążeniu ramy korpusu Ołtarza Mariackiego (il. 8), anioła z lutnią w scenie *Wniebowzięcia Marii* w tymże retabulum, a także rycinę *Madonna z owocem granatu* (L. 5). Datowanie ustalił na lata 1490–1495<sup>1</sup>. Do stanu badań niewiele wniosły wzmianki w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* oraz przekrojowych pracach Tadeusza Dobrowolskiego, Tadeusza Chrzanowskiego i Mariana Korneckiego<sup>2</sup>. Kilka lat temu podjąłem kwestię źródeł stylu figury, widząc w niej przykład recepcji pewnych rozwiązań formalnych, wypracowanych przez Stwosza w okre-

---

<sup>1</sup> A. M. Olszewski, *Drewniana rzeźba późnogotycka w Małopolsce*, Kraków 1964 (dysertacja doktorska; mps w BJ), nr kat. 163, s. 298–300; tenże, *Ze studiów nad oddziaływaniem twórczości Wita Stwosza na rzeźbę małopolską*, BHS, 28 (1966), nr 1, s. 100, il. 4–5. Tezę o zależności dominikańskiej Madonny od ryciny L. 5 podtrzymał ostatnio M. Zawada, *Twórczość graficzna Wita Stwosza*, Kraków 2009 (praca magisterska; mps w Instytucie Historii Sztuki UJ), s. 185.

<sup>2</sup> KZSP, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztory Śródmieścia*, 2, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978, s. 130, il. 659; T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978 (wyd. V), s. 163; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka w Krakowie po Stwoszu. Epilog gotyku mieszczańskiego*, FHA, 25 (1989), s. 173, il. 15.

sie norymberskim i zrealizowanych w bukszpanowej statuetce Matki Boskiej z Dzieciątkiem w londyńskim Victoria and Albert Museum (il. 5). Przyjmując za literaturę przedmiotu datowanie tej ostatniej na lata 1513–1516, umieściłem wykonanie krakowskiej rzeźby w tym samym przedziale czasowym<sup>3</sup>.

Analizę poważnie utrudnia aktualny stan zachowania dzieła, będący wynikiem przekształceń w okresie nowożytnym i w XIX w. Figura, przymocowana do – najpewniej dziewiętnastowiecznego – nosidła, mierzy (wraz z koronami) 139 cm wysokości i jest opracowana ze wszystkich stron, przy czym odwrocie potraktowano bardziej sumarycznie (il. 2). Otwór drażenia (szerokości ok. 16 cm) został zaszalowany, jednakże bez specjalistycznych badań konserwatorskich nie da się stwierdzić, czy szalowanie to jest pierwotne. Najbardziej rzucającym się w oczy dodatkiem są drewniane, barokowe korony Marii i Dzieciątka, przymocowane do równo ściętych czubków głów za pomocą kołków, a także berło, z pewnością nie późnogotyckie<sup>4</sup>. Szczegóły formy rzeźbiarskiej zostały skutecznie zatarte wtórnymi złoceniami i polichromią (częściowo w postaci laserunków na srebrzeniach), położonymi na grubej (miejscami około 3 mm) warstwie zaprawy kredowej, w dodatku bez konsekwentnego rozróżnienia kolorystycznego na wierzch i podszewkę<sup>5</sup>. Za celową ingerencję uznać należy przemodelowanie w masie zaprawy włosów Jezusa oraz loków okalających twarz Matki Boskiej.

W odtworzeniu dziejów figury tylko w niewielkim stopniu pomagają archiwalia. W spisany w 1874 r. inwentarzu kościoła i klasztoru dominikanów w Krakowie wśród „różnych przedmiotów” został wymieniony: „Feretron. Statua Matki Boskiej drewniana, pięknej snycerskiej roboty, metalicznymi kolorami pociągnięta. Do niej szafa szklanna”<sup>6</sup>. Identyczność owej statuy z interesującą nas rzeźbą nie budzi wątpliwości. Z wcześniejszych źródeł wymienić należy przede wszystkim inwentarz z 1753 r., w którym, po opisie kaplicy

<sup>3</sup> W. Walanus, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540*, Kraków 2006, s. 169–171, il. 55–56.

<sup>4</sup> Dosztukowane zostały ponadto: lewa rączka Dzieciątka oraz trzymane przezeń jabłko królewskie, prawa dłoń Marii (być może pierwotna).

<sup>5</sup> Jak wykazały sondażowe badania, na twarzy Marii polichromia położona jest na grubym gruncie, pod którym znajduje się starsza warstwa karnacji na żółtej podmalówce, kładzionej bezpośrednio na drewnie. Za te informacje dziękuję mgr. Marcinowi Cibie.

<sup>6</sup> ADK, Kr 43, *Inwentarz Kościoła i Klasztoru Księży Dominikanów tudzież Kościoła So. Idziego w Krakowie spisany w roku 1874 według instrukcji Wysokiego c. K. Namiestnictwa z dn. 6o. Lutego 1870 Liczba 2070*, s. 353, poz. 78. Los „szafy szklanej” jest mi nieznan.

Ligęzów, czytamy: „Przy wchodzie tej kaplicy znajduje się Statua Najsświętszej Panny [...] mającej na Rękach Pana Jezusa maleńkiego [...] sukienki [...] iedwabne różnego koloru z [...] na szyi y z koronami artyfycjalnymi [...]”<sup>7</sup>. Za skojarzeniem tej wzmianki z badanym dziełem przemawia określenie „korony artyfycjalne”, które można odnieść do drewnianych, a więc „sztucznych” (w przeciwieństwie do „prawdziwych” – metalowych) koron Marii i Jezusa, a także informacja o zwyczaju ubierania Dzieciątka w sukienki, w przypadku naszej rzeźby potwierdzonym aż do ostatnich lat<sup>8</sup>. Mniej pewne jest połączenie z nią wiadomości o figurze Matki Boskiej z Dzieciątkiem, która około połowy w. XVII znajdowała się w ówczesnej kaplicy Naremskiego (pw. św. Wincentego, obecnie św. Marii Magdaleny)<sup>9</sup>. Tam odnotował ją „inwentarz klejnotów” z 1649 r.: „Na obrazie rzezanym Naświętszej Panny w kaplicy Naremskiego, y na Panu Jezusie, koronki srebrne złociste okrągłe z kamykami”<sup>10</sup>. Niemal identycznie brzmi zapis w późniejszym o cztery lata „inwentarzu zakrystii”: „Na rzezanej Figurze Panney Maryi w kaplicy Naremskiego, y na Panu Ihesusie, koronki srebrne złociste okrągłe z kamykami”<sup>11</sup>.

Jeżeli uznamy, że wszystkie cytowane źródła dotyczą tej samej rzeźby, jej losy dają się hipotetycznie zrekonstruować w następujący sposób. Około połowy XVII w. znajdowała się w drugiej (licząc od zachodu) kaplicy przy północnej nawie bocznej kościoła i otaczana była czcią, o czym świadczą srebrne i pozłacane korony. Przed 1753 r. została ustawiona przy wejściu do sąsied-

<sup>7</sup> ADK, Kr 37, *Inventarium Ecclesiae Ssmae Trinitatis Sacri Ordini Praedicatorum Conventus Cracoviensis Conscriptum Anno Dni 1753 die 12. Julii tempore Prioratus A. r. ac Eximii Patris s. Theol. Magistri Patris Justini Jakielski 5ta vice Prioris Ejusdem Conventus Cracoviensis [...]*, k. 3v.

<sup>8</sup> Por. fotografię z r. 2003 w: Walanus, dz. cyt., il. 55–56.

<sup>9</sup> Na temat tej kaplicy zob. KZSP, s. 123.

<sup>10</sup> ADK, Kr 3, *Inventorium Clenodiorum Auri et Argenti Omniumque Apparamentorum et Librorum Choralium Ecclesiae et Conventus Ssmae Trinitatis Fratrum Praedicatorum Anno Domini 1649 conscriptum*, [w:] *Protocolum Privilegiorum, Fundationum, Dotationum, Inscriptionum, Censuum, Proventuum, Villarum, Domorum, Obligationum, Literarum, Regalium, Commissionum, Decretorum, Transactionum, Concordiarum, Inventariorum, Clenodiorum, Apparamentorum, Librorum Choralium, Ecclesiae et Conventus SS. Trinitatis Fratrum Praedicatorum fideliter descriptum et consignatum per Fr. Arnolfum Presinium s. T. Magistrum 1648*, k. 503r; opublikowany w: Z. Krasucki, *Inwentarz skarbcza krakowskiego kościoła Dominikanów z r. 1649*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 6 (1900), s. III–XI, tu s. VI.

<sup>11</sup> ADK, Kr 5, *Inwentarz Zakrystyi Anno Domini 1653*, [w:] *Descriptio Fundationis Ecclesiae Ssmae Trinitatis et Monasterii Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum Villarum atque Proventuum & Censuum Conventus Cracoviensis. Aliorumque bonorum Immobilium. Per Fratrem Arnolphum Presinium s. T. Magistrum*, k. 214v.

niej (trzeciej od zachodu) kaplicy fundacji Ligęzów; nadal zapewne cieszyła się atencją wiernych, choć metalowe korony zastąpiono (chyba dopiero w 1. połowie XVIII w.<sup>12</sup>) drewnianymi (czyniąc to odpiłowano czubki głów Matki i Syna). Przed początkiem 3. dekady XIX w. nie było jej już w kościele<sup>13</sup>; być może wskutek zniszczenia trafiła do jakiegoś rzadziej uczęszczanego pomieszczenia w klasztorze. Do łask zakonników mogła powrócić po pożarze r. 1850 – przerobienie figury na feretron oraz wykonanie obecnej polichromii nastąpiło w każdym razie przed 1874 r. Niestety, nie udało się odnaleźć żadnych informacji dotyczących okoliczności powstania dzieła, co sprawia, że przyjmując jej pochodzenie z późnogotyckiego wystroju kościoła dominikanów w Krakowie poruszamy się wyłącznie na gruncie hipotez.

Widoczny u stóp Marii sierp księżycy odwołuje się do opisu Niewiasty w 12 rozdziale Apokalipsy: „I ukazał się znak wielki na niebie: Niewiasta obleczone w słońce a księżyc pod jej stopami i na głowie jej korona z gwiazd dwunastu”<sup>14</sup>. Od XII w., m.in. za sprawą św. Bernarda z Clairvaux, rozpowszechniała się mariologiczna egzegeza tej wizji, czego odbiciem w sztuce było (od w. XIII) przydawanie Matce Boskiej atrybutów Niewiasty Apokaliptycznej<sup>15</sup>. U schyłku średniowiecza przedstawienie ukoronowanej Marii w glorii promienistej, z księżycem u stóp, zyskało ogromną popularność, do czego z pewnością przyczyniło się przekonanie, jakoby wizerunek ten został obdarzony odpustem przez papieża Sykstusa IV<sup>16</sup>. Przekonanie to utrwały m.in. druki ulot-

<sup>12</sup> Na 1. połowę w. XVIII datowana jest wykonana w metalu korona w klasztorze Norbertanek w Krakowie, bardzo podobna do koron w rzeźbie dominikańskiej, zob. KZSP, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 7: *Zwierzyniec, Nowy Świat, Półwie Zwierzynieckie. Kościoły i klasztory*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, R. Henoch-Marendzik, Warszawa 1995, s. 31, il. 391.

<sup>13</sup> O figurze nie wspomina inwentarz z lat 20. XIX w., zob. ADK, Kr 41, *Inwentarz Kościoła Zakonnego i Klasztoru Xięży Dominikanów w Gminie Iwusze przy Ulicy Szeroka zwanej w Wolnym Mieście Krakowie sytuowanego na mocy tak Rozporządzenia Wydziału Spraw Wewnętrznych i Sprawiedliwości w Senacie Rządzącym dnia 20 Mca Pazdr. Roku tegoż 1820 No. ... uczynionych stosownie do Instrukcyi w tej mierze wydanej przez Delegowanych Kommissarzy Cywilno Duchownych sporządzony [1820–1822].*

<sup>14</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim w. o. Jakuba Wujka s. J.*, Kraków 1962, s. 426.

<sup>15</sup> Zob. E. M. Vetter, *Mulier amicta sole und Mater Salvatoris*, „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, 3. Folge, 9–10 (1958–1959), s. 33–40; J. Fonrobert, *Apokalyptisches Weib*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. I, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, szp. 145–148.

<sup>16</sup> Ostatnio na ten temat G. Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007, s. 198–199. Zob. też S. Ringbom, *Maria in Sole and*

ne, na których obrazowi towarzyszyła informacja o możliwym do uzyskania odpuszczeniu i tekst odpowiedniej modlitwy<sup>17</sup>. Praktyki kultowe przed wyobrażeniami Marii „w słońcu” dokumentuje rysunek Hansa Holbeina mł. na jednym z egzemplarzy bazylijskiej edycji *Stultitiae laus* Erazma z Rotterdamu (1515)<sup>18</sup>. Mamy tu do czynienia z odwzorowaniem dzieła o ewidentnie dewocyjnym przeznaczeniu, ale należy pamiętać, że przedstawienia „Niewiasty odzianej w słońce” mogły pełnić rozmaite funkcje. Pojedyncze, pełnoplastyczne figury mogły być umieszczane wewnątrz i na zewnątrz kościołów – zwykle na konsolach i pod baldachimami – w charakterze wotywnych fundacji<sup>19</sup>, niekiedy też jako element założenia memorialnego<sup>20</sup>. Wykonane w drewnie wizerunki Marii z atrybutami apokaliptycznymi – często ograniczającymi się do księżycy u stóp<sup>21</sup>, tak jak widzimy to (przynajmniej w obecnym stanie) u Madonny dominikańskiej – zajmowały również centralne miejsce wielu późnogotyckich retabulów ołtarzowych<sup>22</sup>. Proweniencję taką można zakładać dla większości z kilkunastu zachowanych przykładów małopolskich<sup>23</sup>.

---

*the Virgin of the Rosary*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 25 (1962), s. 326–330; B. Miodońska, *Iluminacje Graduau bernardyńskiego fundacji Odrowążów*, RK, 39 (1968), s. 46–47; też, *Rex regum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduau Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI*, Kraków 1979, s. 104. Na temat przedstawień Marii jako Niewiasty apokaliptycznej z terenów Polski zob. tamże, s. 103; A. M. Olszewski, *Mulier amicta sole w sztuce gotyku w Polsce*, NP, 82 (1994), s. 35–95.

<sup>17</sup> G. Weilandt, *dz. cyt.*, s. 198, il. 164; M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven–London 1980, s. 58, il. 31.

<sup>18</sup> *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, red. C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth, Zürich 2000, nr kat. 134, s. 268–269, il. 35 (oprac. N. Schnitzler).

<sup>19</sup> Np. kamienna figura na jednym z filarów kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, opatrzona herbem rodziny Haynold i datą 1498, zob. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, cz. 2: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, red. L. Burgemeister, G. Grundmann, Breslau 1933 (*Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien*, 2, cz. 2), s. 100.

<sup>20</sup> Np. memoria kanonika Edmunda von Malberg na krążgankach katedry w Trewirze, w skład której wchodziła kamienna figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem na półksiężycu, ustawiona na przyściennych konsolach, oraz latarnia umarłych, obie opatrzone herbem zmarłego; zob. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Madonnen Niklaus Gerhaerts von Leyden, seines Kreises und seiner Nachfolge*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, 3 (1958), s. 62 i przyp. 14 oraz il. 7.

<sup>21</sup> J. Fonrobert, *dz. cyt.*, s. 148.

<sup>22</sup> Zob. np. R. Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, il. 26, 27, 29, 33, 36, 76, 118; tabl. 42, 53, 90.

<sup>23</sup> Według A. M. Olszewskiego, *Ikonomia małopolskiej drewnianej rzeźby gotyckiej. Uwagi statystyczne*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, Wrocław 1998, s. 144, w Małopolsce zachowało się piętnaście figur Matki Boskiej z Dzieciątkiem z księżycem

Sama analiza ikonograficzna nie może zatem pomóc w rozstrzygnięciu kwestii pierwotnej funkcji interesującego nas dzieła. Decydujące argumenty może przynieść tylko zbadanie rzeźbiarsko opracowanego odwrocia. Jeżeli okazałoby się ono pierwotne, można byłoby wykluczyć pochodzenie figury z szafy retabulum ołtarzowego (choć już niekoniecznie z ażurowej konstrukcji zwieńczenia)<sup>24</sup>. Zakrycie drążenia przemawiałoby również za tym, że zamierzonym miejscem ustawienia nie była raczej nisza lub przyścienna konsola<sup>25</sup>. Należałoby uznać, że rzeźba mogła być (okresowo?) eksponowana na mniejsze ołtarzowej lub używana podczas procesji – potwierdzeniem takich praktyk są średniowieczne źródła ikonograficzne<sup>26</sup>. Problem oryginalnego przeznaczenia figury musi na razie pozostać otwarty.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że nie była ona jedynym wizerunkiem Marii z atrybutami Niewiasty apokaliptycznej, jaki na początku XVI w. mógł znajdować się w kościele św. Trójcy. Temat ten ukazywały także dwie kwatery witrażowe w oknach bliżej nieokreślonych kaplic bocznych (około 1430–1440 i przed połową XV w.; Kraków, Muzeum Narodowe)<sup>27</sup>, obraz tablicowy przed-

---

na półksiężycu oraz trzy ozdobione glorią promienistą. Wspomniana wśród tych ostatnich rzeźba z Przeworska (obecnie Muzeum w Jarosławiu) była według wszelkiego prawdopodobieństwa przeznaczona do zawieszenia we wnętrzu kościoła, zob. T. Chrzanowski, M. Kornecki, *dz. cyt.*, s. 186, il. 30. Z nastawy ołtarzowej zapewne pochodzi np. Madonna z kościoła parafialnego w Grybowie (Kraków, Muzeum Narodowe), zob. W. Walanus, *dz. cyt.*, s. 171, przyp. 250; por. P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, Kraków 2009 (Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 18), s. 85, przyp. 77.

<sup>24</sup> W pochodzenie figury z szafy ołtarzowej wątpił A. M. Olszewski, *Drewniana rzeźba*, s. 298. Por. W. Walanus, *dz. cyt.*, s. 72.

<sup>25</sup> W rachubę mogłaby ewentualnie wchodzić konsola wmurowana w narożnik (np. filara, węgara arkady itp.). Rzeźba byłaby wówczas częściowo widoczna także z tyłu, co uzasadniałoby zakrycie drążenia.

<sup>26</sup> Stojący na ołtarzu posążek Matki Boskiej z Dzieciątkiem widać np. na jednej z kwater retabulum Dusz Czyścących (1488; Ratyźbona, Stadtmuseum), zob. W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, il. 40. O tym, że w Strasburgu noszono w procesjach figurę maryjną, świadczy drzeworyt z r. 1477, zob. *Bildersturm...*, nr kat. 47, s. 188 (oprac. J. Wirth). Rzeźbą procesyjną mogła być pełnoplastyczna, popiersiowa figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościele św. Burkarda w Würzburgu (Tilman Riemenschneider, około 1490), zob. W. Brückner, *Kult und Kunst um 1500. Riemenschneider und die Glaubenswelt seiner Zeit*, [w:] *Tilman Riemenschneider*, Regensburg 2004, t. II: *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt*, red. J. Lenssen, s. 35 oraz M. Koller, *Muttergottesbüste*, [w:] tamże, nr kat. 50, s. 277.

<sup>27</sup> *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, t. II: *Katalog zabytków*, s. 131–134 (oprac. H. Małkiewiczówna); A. Madej-Anderson, *Repräsentation in einer Bettelordens-*

stawiający wizję św. Jacka (około 1500; Odrowąż, kościół parafialny)<sup>28</sup> oraz malowana kwatery, na której Matce Boskiej z Dzieciątkiem na półksiężycu towarzyszyła św. Zofia z córkami (obecnie, po przemalowaniu, św. Dominik; około 1515)<sup>29</sup>. Może zastanawiać, że u krakowskich dominikanów znalazło się co najmniej pięć dzieł prezentujących różne odmiany przedstawienia *Virginis in sole*, które, jak się powszechnie przyjmuje, wyrażało treści związane z nauką o Niepokalanym Poczęciu, żywo dyskutowaną w XV w. i zdecydowanie odrzucaną przez zakon św. Dominika<sup>30</sup>. Według Agnieszki Madej-Anderson, dominikanie w wyobrazeniach Marii jako Niewiasty apokaliptycznej widzieli przede wszystkim odniesienia do Wniebowzięcia Matki Boskiej, zgodnie z asumpcjonistyczną egzegezą dwunastego rozdziału Apokalipsy, zapoczątkowaną przez św. Bernarda z Clairvaux<sup>31</sup>.

Obecny sposób zamocowania figury na feretronowej podstawie determinuje określony punkt widzenia, moim zdaniem niezgodny z koncepcją anonimowego rzeźbiarza. Klóci się on bowiem z ułożeniem płaskiego, wielobocznego cokołu, którego narożnik jest widoczny pomiędzy fałdami draperii<sup>32</sup>. Do jego dłuższego boku przylega sierp księżycy, wyznaczając płaszczyznę właściwego widoku frontального, w którym walory kompozycji rzeźby są najlepiej uchwytnie (il. 3). Upozowanie Marii jest niemal całkowicie „zamaskowane” szatami<sup>33</sup>: jej lewa noga, ugięta w kolanie, jest wysunięta do przodu, a czubek stopy zdaje się przyciskać księżyc do podstawy. Możemy się domyslać, że noga prawa jest cofnięta i również ugięta w kolanie, co sugerują ułożone diagonalnie grzbiety fałd sukni w dolnej partii figury<sup>34</sup>. Z nimi z kolei koresponduje nieznaczne po-

---

*kirche. Die spätmittelalterlichen Bildtafeln der Dominikaner in Krakau*, Ostfildern 2007 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 4), s. 72, il. 50–51.

<sup>28</sup> *Malarstwo gotyckie*, t. II, s. 233–234 (oprac. K. Secomska), t. III: *Album ilustracji*, il. 564–568, CXIII; A. Madej-Anderson, *dz. cyt.*, s. 25–28, 220, il. 38.

<sup>29</sup> KZSP, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, 2, s. 154, il. 326; A. Madej-Anderson, *dz. cyt.*, s. 221–222, il. 40.

<sup>30</sup> Zob. m.in. E. M. Vetter, *dz. cyt.*, s. 45–47; S. Ringbom, *dz. cyt.*, s. 327; B. Miodońska, *Iluminacje krakowskich rękopisów z I. połowy w. XV w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, Kraków 1967, s. 67; *taż*, *Iluminacje graduatu*, m. cyt.; *taż*, *Rex regum*, s. 104; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Warszawa–Kraków 1995, s. 25, 27; G. Weilandt, *dz. cyt.*, s. 197–199.

<sup>31</sup> A. Madej-Anderson, *dz. cyt.*, s. 72.

<sup>32</sup> Po lewej (heraldycznie) stronie rzeźby (na prawo od księżycy) cokół został prawdopodobnie zestrugany i zaokrąglony, przez co jego pierwotny kształt uległ zatarciu.

<sup>33</sup> We wcześniejszej pracy zbyt kategorycznie uznałem pozę Marii za nieczytelną, W. Walanus, *dz. cyt.*, s. 170.

<sup>34</sup> Por. A. M. Olszewski, *Drewniana rzeźba*, s. 299, który akcentował „wertykalizm” fałd sukni.



chylenie głowy na prawe ramię, współtworząc wrażenie łagodnego, esowatego wygięcia ciała Matki Boskiej.

Zakomponowanie okrywającego Madonnę płaszcz należy do najciekawszych kreacji w rzeźbie późnogotyckiej w Małopolsce (il. 3–4, 6). Jego poła, opadająca z lewego ramienia, otacza figurę paraboliczną linią, sięgając frontalnego boku cokołu. Fragment drugiej poły, odwiniętej i zebranej nad prawym przedramieniem, tworzy podobną linię, spływającą jednak ku tyłowi rzeźby. Powstaje, jak słusznie zaobserwował Olszewski, wrażenie ruchu wirowego<sup>35</sup> – jak gdyby zewnętrzna „powłoka” draperii została skręcona wokół osi pionowej przeciwnie do ruchu wskazówek zegara. Z obrotem tym koresponduje ułożenie dwóch półkolistych odwinięć płaszcz, widocznych na wysokości bioder Marii, oraz zakończonego narożnikiem rąbka tkaniny, przewieszzonego nad jej lewym łokciem; ta „wstępująca” sekwencja form kieruje jednocześnie uwagę widza ku Dzieciątku. Kompozycję, niemal idealnie wpisującą się w kształt wrzeciona, cechuje ponadto dążenie do symetrii i równoważenia akcentów: mniejsze ze wspomnianych odwinięć znajduje się w centrum figury, na jednej linii z głową Marii i księżycem, stanowiącymi odpowiadające sobie „bieguny” (il. 3). Podkreślić wreszcie trzeba dużą przestrzenność rzeźby, osiągniętą dzięki profilowemu ujęciu Dzieciątka, umiejętnie konstruowanym, wielowarstwowym układom draperii, a także głębokiemu podcinaniu fałd (il. 4).

Dynamizm, skomplikowanie form szat oraz stosowany z upodobaniem motyw odwiniętej tkaniny, pokrytej drobnymi załamaniem i ograniczonej meandrującą krawędzią – to elementy pozwalające bez trudu na zaliczenie dominikańskiej Madonny do nurtu „postwoszowskiego” w rzeźbie małopolskiej. Chciałbym w tym miejscu podtrzymać postawioną swego czasu tezę o formalnym pokrewieństwie łączącym omawianą rzeźbę z miniaturową *Matką Boską z Dzieciątkiem* w Victoria and Albert Museum (il. 5, 7), a dotyczącym „koncepcji budowania figury w oparciu o ruch obrotowy”<sup>36</sup>. Wskazać można także na – wyraźne zwłaszcza w widokach bocznych – podobieństwo ukształtowania poły płaszcz, spływającej z lewego ramienia (il. 6–7). Zasadnicza różnica polega na tym, że w statuetce dłuta Stwosza rozwijający się spiralnie

<sup>35</sup> Tamże; W. Walanus, *dz. cyt.*, s. 169.

<sup>36</sup> Poniższy wywód dotyczący związków obu rzeźb opiera się na moich wcześniejszych spostrzeżeniach, W. Walanus, *dz. cyt.*, s. 170.



ruch przenika zarówno ciało Marii, jak i spowijający ją płaszcz<sup>37</sup>, podczas gdy w rzeźbie krakowskiej „rządzi” jedynie wierzchnim okryciem. Trudno przesądzić, czy anonimowy twórca inspirował się bezpośrednio (acz w ograniczonym stopniu) bukszpanową Madonną, czy innym, nieznanym nam dziełem Stwosza o porównywalnych cechach stylowych; możliwe, że z omówioną koncepcją kształtowania pełnoplastycznej figury zetknął się, pracując jakiś czas w warsztacie wielkiego rzeźbiarza. Ucieleśniającą tę koncepcję figurka londyńska pozostaje w każdym razie podstawowym punktem odniesienia przy próbie określenia czasu powstania Madonny w klasztorze dominikanów. Według Claudii F. Albrecht ta pierwsza została wykonana w latach 1513–1516<sup>38</sup>, co wydaje się wciąż daleko bardziej przekonujące niż podejmowane ostatnio przez Norberta Jopka próby cofnięcia datowania na początek XVI w., a nawet na lata 1470–1480<sup>39</sup>. Figura dominikańska mogła zatem powstać najwcześniej około połowy 2. dekady XVI w.

Oprócz potwierdzenia dotychczasowych ustaleń, chciałbym w niniejszym artykule pogłębić analizę niektórych aspektów formalnych omawianej rzeźby i doprecyzować jej miejsce w małopolskim kręgu naśladowców stylu Wita Stwosza. Punktem wyjścia niech będzie efektowny, wyraźnie wyeksponowany motyw zaokrąglonych odwinięć płaszcza. Małżowinowe, półkoliste lub mające zarys meandra fragmenty pobrużdżonej fałdami, odwiniętej draperii pojawiają się w dziełach Stwosza bardzo często, co można zaobserwować choćby w Ołtarzu Mariackim<sup>40</sup>. W kształcie i w sposobie włączenia tego motywu w całość kompozycji figura dominikańska najbliższa jest jednej z figurek proroków w obramieniu korpusu (il. 8), co dostrzegł już Olszewski<sup>41</sup>. Nieco trudniej wyjaśnić genezę pomysłu podwojenia półkolistych odwinięć. Wydaje się, że in-

<sup>37</sup> Wnikliwą analizę tego fenomenu przedstawiła C. F. Albrecht, *Stilkritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoß unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung*, Würzburg 1997, s. 225–226.

<sup>38</sup> Tamże, s. 230–236.

<sup>39</sup> N. Jopek, *German Sculpture 1430–1540. A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London 2002, nr kat. 16, s. 52–54 (datowanie na lata 1500–1505); tenże, *Veit Stoss and the Origins of Collecting of Small-Scale Sculpture Before 1500*, [w:] *Re-Thinking Renaissance Objects: Design, Function and Meaning*, red. P. Motture, M. O'Malley, Oxford [i in.] 2010 („Renaissance Studies”, 24 (2010), nr 1), podpisy pod il. 7–8 (datowanie około 1470–1480).

<sup>40</sup> Np. w kwaternionach *Zesłanie Ducha Św., Ofiarowanie Marii w świątyni, Złożenie do grobu*; zob. S. Dettloff, *Wit Stwosz*, Wrocław 1961, t. II, il. 66, 75, 91.

<sup>41</sup> A. M. Olszewski, *Drewniana rzeźba*, s. 299–300.

spiracji mogła dłań dostarczyć dębowa figura Męża Bolesci w memorii Pawła Volckamera w kościele św. Sebalda w Norymberdze (1499)<sup>42</sup>: wśród spowijających Chrystusa kaskad tkaniny można dostrzec parę meandrycznych form, ułożonych jedna nad drugą (il. 9).

Naśladowcy stylu Wita Stwosza bardzo rzadko stosowali analizowany motyw w charakterze dominującego, skupiającego uwagę elementu kompozycyjnego figury, tak jak to uczynił mistrz Madonny dominikańskiej. Na terenie Frankonii udało mi się znaleźć tylko jeden podobny przykład – posążek Matki Boskiej z Dzieciątkiem w zbiorach parafii Maria Hilf w Bambergu (około 1510–1515)<sup>43</sup>. Tym większego znaczenia nabiera więc dzieło, które do niedawna było zupełnie nieznanie badaczom: figura św. Jana Chrzciciela, pochodząca z Kamienicy koło Gołczy, a od 2004 r. przechowywana w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (il. 10)<sup>44</sup>. Wyrzeźbiona wraz z sześcioboczną konsolą, ukazuje Proroka odzianego w melotę i obficie pofałdowany płaszcz, ujętego w poruszony, kroczący pozie. Chrzciciel zdaje się wypowiadać ewangeliczne słowa „Ecce Agnus Dei”, wskazując prawą dłonią na baranka, który spoczywa na księdze, trzymanej w lewej dłoni świętego.

---

<sup>42</sup> Najpełniejsza analiza tej figury: C. F. Albrecht, *dz. cyt.*, s. 149–154.

<sup>43</sup> Zob. A. Schädler, *Stilkritische Bemerkungen zu den Skulpturen des Schwabacher Choraltars*, [w:] *Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung Schwabach, 30. Juni – 2. Juli 1981*, München 1982 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 11), s. 101, il. 101.

<sup>44</sup> Nr inw. 17 294. Zob. L. Bularz-Różycka, *Rzeźba średniowieczna w zbiorach Collegium Maius*, Kraków 2006 (Katalogi Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, 3), nr kat. 30, s. 88–89. Dziękuję Dyrektorowi Muzeum UJ, prof. dr. hab. Stanisławowi Waltosowi oraz mgr Annie Jasińskiej za umożliwienie obejrzenia figury i udostępnienie dokumentacji na jej temat. Do 2000 r. figura znajdowała się w kapliczce na terenie prywatnej posesji we wsi Kamienica koło Gołczy na północ od Krakowa, gdzie, według miejscowej tradycji, miała trafić przyniesiona wodami powodzi w czasie powstania styczniowego; zob. *Święty Jan Chrzciciel. Rozmowa z Lucyłą Kuśnierczyk*, „Alma Mater”, 2005, nr 68, s. 68; por. K. Czernecka, *Figura św. Jana Chrzciciela wróciła do Kamienicy*, „Gazeta Miechowska”, 2005, nr 143, wersja internetowa: <<http://miechow.info/gazeta?id=1224>> (dostęp: 24.06.2013); L. Bularz-Różycka, *dz. cyt.*, s. 88. W r. 2000 figura została skradziona i rok później wystawiona na sprzedaż w domu aukcyjnym Rempex, zob. *60 Aukcja dzieł sztuki i antyków 25 kwietnia 2001 r.*, Dom Aukcyjny REMPEX [katalog aukcyjny], Warszawa 2001, nr 404, s. 39. Sprzedaż szczęśliwie udaremniono, a w r. 2004 rzeźba ostatecznie trafiła do Muzeum UJ, zob. *Święty Jan Chrzciciel*, s. 67–68; K. Czernecka, *dz. cyt.*; A. Laska, J. Pollesch, *Nabytki i konserwacja w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2004 r.*, „Opuscula Musealia”, 14 (2005), s. 132, il.1; *Relacja Józefa Robakowskiego, b. sołtysa Kamienicy*, mps włączony do dokumentacji konserwatorskiej figury w Muzeum UJ.

Cechy stylowe i wysoki poziom artystyczny pozwalają zaliczyć rzeźbę do najlepszych przykładów oddziaływania Wita Stwosza w Małopolsce<sup>45</sup>. Przede wszystkim przywodzi ona na myśl wspomnianą figurkę proroka w Ołtarzu Mariackim, do której nawiązuje w znacznie większym stopniu niż dominikańska *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Przekonuje o tym porównanie form centralnego odwinięcia płaszcza, które zostało przez twórcę *Św. Jana Chrzciciela* powtórzone niezwykle dokładnie, łącznie z niewielkim, wysuniętym w przód rąbkiem tkaniny o ostro zarysowanej krawędzi, tworzącej jakby „meander w meandrze”. Z kolei w upozowaniu Chrzciciela można dostrzec refleks Volckamerowskiego *Męża Bolesci*: bardzo bliskie jest ujęcie wysuniętej w wyroku, ułożonej ukośnie lewej nogi oraz cofniętej i ugiętej w kolanie nogi prawej, a także ustawienie stóp prawie pod kątem prostym. W obu dziełach lewa stopa wystaje przy tym nieco poza granicę podstawy, co zwiększa wrażenie „występowania” figury ku widzowi<sup>46</sup>. Z drobniejszych podobieństw wskazać można analogiczne zastosowanie motywu przerzuconego przez przedramię, gładkiego narożnika płaszcza.

Pokrewieństwo formalne łączy *Św. Jana Chrzciciela* z Kamienicy także z *Madonną* u krakowskich dominikanów. Dotyczy ono przede wszystkim prawej (heraldycznie) poły płaszcza: przebiegu jej krawędzi, opadającej ku tyłowi, oraz kształtu i rozmiarów zamkniętego w meandrze, centralnego odwinięcia (w przypadku *Madonny* chodzi o odwinięcie „dolne”), pełniącego w obu figurach tę samą rolę kompozycyjną. Porównanie szczegółów modelunku jest utrudnione ze względu na grubą, wtórną polichromię rzeźby dominikańskiej, jednakże i przy obecnym stanie zachowania obu figur można dostrzec podobieństwo w rysunku drobnych załamań i spłaszczonych, wielobocznych grzbietów, sąsiadujących niekiedy z dłuższymi, rurkowatymi fałdkami.

Omówione związki stylowe, a także wskazane nawiązania do tych samych dzieł Wita Stwosza pozwalają moim zdaniem na postawienie hipotezy o wy-

<sup>45</sup> W karcie inwentarzowej Muzeum UJ rzeźbę zaliczono do „kręgu Wita Stwosza”: gest świętego oraz formy draperii mają wykazywać podobieństwo do Stwoszowej figury św. Rocha w kościele Santissima Annunziata we Florencji, a rysy twarzy, kształtowanie włosów i zarostu – do apostołów w Ołtarzu Mariackim. Datowanie ustalone zostało na koniec w. XV. L. Bularz-Różycka, *m. cyt.*, datuje dzieło około r. 1500.

<sup>46</sup> Na temat roli tego motywu w figurze Stwosza zob. C. F. Albrecht, *dz. cyt.*, s. 149. W figurze św. Jana Chrzciciela opisany efekt jest obecnie nieczytelny ze względu na odłamanie wystającego poza podstawę fragmentu stopy.

konaniu obydwu rzeźb w jednym warsztacie. Stojący na jego czele mistrz niewątpliwie był obeznany zarówno z krakowskim, jak i z norymberskim *oeuvre* Stwosza. Zwrócono już uwagę na to, że recepcja obu etapów jego twórczości wyróżnia środowisko małopolskie na tle innych, regionalnych „szkół” stwoszowskich<sup>47</sup>. Figury św. Jana Chrzciciela z Kamienicy i Madonny w klasztorze dominikanów pozwalają na przykładzie działalności jednej pracowni zaobserwować interesujący mechanizm tej recepcji: ten sam w gruncie rzeczy, charakterystyczny motyw draperii, zaczerpnięty z Ołtarza Mariackiego, łączy się za każdym razem z odmienną koncepcją upozowania ciała, wypracowaną przez Wita Stwosza w jego kolejnych rzeźbach norymberskich. Stały pozostaje więc „zewnątrzny”, najłatwiejszy do powtórzenia element stylowy, zmienia się natomiast komponent „wewnętrzny”, znacznie trudniejszy do naśladowania. Niestety, dwa zachowane dzieła to zdecydowanie za mało, by rozstrzygnąć następujący problem: czy ich anonimowy autor osiadł w Krakowie dopiero po połowie 2. dekady w. XVI i wedle swego uznania odwoływał się do poznanych wcześniej w Norymberdze prac Stwosza z różnych lat, czy może działał nad Wisłą już wcześniej, a dzięki stałym kontaktom z frankońską metropolią przyswajał sobie aktualne rozwiązania stosowane w warsztacie wielkiego mistrza. Z tego samego powodu niełatwo także precyzyjnie określić czas powstania *Św. Jana Chrzciciela*, poza tym, że terminem *post quem* jest naturalnie rok ukończenia memorii Volckamerowskiej (1499).

Przechowywana w krakowskim klasztorze Dominikanów figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem prowokuje zatem do spostrzeżeń i pytań ważnych dla badań nad oddziaływaniem stylu Wita Stwosza. Tym mocniej należy w zakończeniu wyrazić postulat jak najszybszego przeprowadzenia konserwacji dzieła, która umożliwiłaby jego pełniejszą analizę i zweryfikowanie wielu postawionych powyżej hipotez.

Kolorowe ilustracje do tego artykułu znajdują się na wklejce po s. 512

<sup>47</sup> W. Walanus, *dz. cyt.*, s. 178.



Il. 1. Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem,  
klasztór Dominikanów w Krakowie  
(fot. W. Walanus)



Il. 2. Figura Matki Boskiej  
z Dzieciątkiem,  
klasztór Dominikanów  
w Krakowie, widok odwrocia  
(fot. W. Walanus)





Il. 3.



Il. 4.



Il. 5.

Il. 3. Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, klasztor Dominikanów w Krakowie  
(fot. W. Walanus)

Il. 4. Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, klasztor Dominikanów w Krakowie,  
widok *en trois quarts* (fot. W. Walanus)

Il. 5. Wit Stwosz, figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Londyn, Victoria and Albert Museum,  
wg M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of the Renaissance Germany*,  
New Haven–London 1980, tabl. 44



Il. 6.

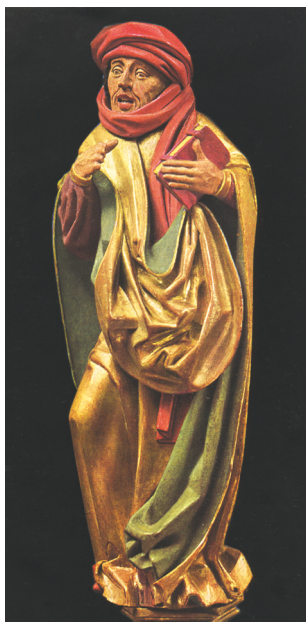


Il. 7.

Il. 6. Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, klasztor Dominikanów w Krakowie, widok z profilu (fot. W. Walanus)

Il. 7. Wit Stwosz, figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Londyn, Victoria and Albert Museum, widok z profilu, wg M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of the Renaissance Germany*, New Haven–London 1980, tabl. 45





Il. 8. Warsztat Wita Stwosza, figurka proroka w ramie korpusu Ołtarza Mariackiego, kościół Mariacki w Krakowie, wg *Wit Stwosz. Ołtarz krakowski*, Warszawa 1951, tabl. VI



Il. 9. Wit Stwosz, figura Męża Boleści, kościół św. Sebalda w Norymberdze, wg *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, München 1986, il. na s. 238

Il. 10. Figura św. Jana Chrzciciela z Kamienicy, Kraków, Muzeum UJ (fot. G. Zygier)