Originalveröffentlichung in: Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności 51 (1950), S. 486-488
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),
DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00008438

moistność owa użycza temu rodzajowi alegorii istotnego waloru artystycznego.

Z wywodów tych wynika możność sprecyzowania określeń, skonstruowanie tabeli ukazującej różne rodzaje dwuplanowości utworu (p. Tab. schematów, str. 485).

Posiedzenie Komisji Historii Sztuki odbyło się dnia 19 października 1950 pod przewodnictwem czł. F. Kopery.

Czł. A. Bochnak przedstawił pracę dra L. Kalinowskiego pt. *Ze studiów nad mistrzem Pięknych Madonn.*

Praca opatrzona jest podtytułem: *Zagadnienie Piety średniowiecznej około r. 1400.* Pobudką do napisania jej była chęć przeprowadzenia szczegółowej analizy wyjaśniającej treści ideowe, układ formalny i treści artystyczne średniowiecznej Piety, zachowanej w kaplicy św. Anny w kościele św. Barbary w Krakowie. Z pierwszej analizy, jak z zalążka, rozwinęło się większe studium, zgodnie z wytkniętym celem złożone z czterech rozdziałów, z których pierwszy omawia pochodzenie i powstanie Piety średniowiecznej, drugi przynosi typologiczne uporządkowanie materiału porównawczego do Piety z kościoła św. Barbary, trzeci zawiera: charakterystykę stylu miękkiego, do którego Pietà z kościoła św. Barbary należy, określenie miejsca zajmowanego przez styl miękki w dziejach sztuki średniowiecznej i próbę odpowiedzi na pytania związane z jego genezą i rozwojem. Te trzy rozdziały, zamknięte w sobie całości, razem tworzą ramy dla rozdziału czwartego, poświęconego umiejscowieniu w czasie i przestrzeni i przypisaniu mistrzowi Pięknych Madonn Piety z kościoła św. Barbary.

1. Pietà, trwanie w bólu Marii z martwym ciałem Chrystusa na kolanach, jest przedstawieniem dewocyjnym. Trzem wyjaśnieniom powstania przedstawień dewocyjnych odpowiadają trzy grupy poglądów na powstanie Piety: pierwsza wyprowadza ją ze źródeł literackich (np. Pinder, Dehio, Baum, Künstle, Passarge, Sauer, Körte), druga podkreśla związki Piety z narracyjną sceną Opłakiwania (np. Swarzenski Georg, Tomassoni, Vollbach, Balogh, Jahn), trzecia widzi w Piecie przekształcone przedstawienie siedzącej Madonny z Dzieciątkiem (np. Panofsky, Swarzenski Hans). Krytyka, oparta na odróżnianiu pochodzenia układu formalnego od pochodzenia treści ideowej tematu, prowadzi do wniosku, że słuszne jest stanowisko trzeciej grupy poglądów. Układ bowiem formalny Piety (kobieta siedząca z leżącym mężczyzną lub dzieckiem na kolanach) nie jest wytworem wyobraźni w. XIII/XIV, lecz istnieje od dawna zarówno w tradycjach sztuki niechrześcijańskiej przed narodzeniem Chrystusa (np. Izyda karmiąca Horusa; brąz z Urzulei w Cagliari, w. VII) i po narodzeniu Chrystusa (np. Madonna Buddyjska) jak też w tradycjach sztuki chrześcijańskiej (np. fresk w katakumbach Priscilli, w. III, lub złota Madonna z Essen, w. XI). Przekształcenie przedsta-

wienia Marii siedzącej z Dzieciątkiem leżącym na kolanach w Pietę dokonało się w ramach wzmagającego się w w. XIII kultu Matki Boskiej Bolesnej, zgodnie z zasadą ideowego łączenia zdarzeń odległych od siebie w czasie, znaną z *Concordia Veteris et Novi Testamenti* i średniowiecznej typologii, w odniesieniu do Dzieciństwa i Męki Chrystusa i boleści Marii, zarysowaną w słowach Symeona Starca, a wyrażoną w sztuce średniowiecznej w takich tematach jak Zwiastowanie o Męce lub Madonna Pasyjna, czyli *Mater de perpetuo succursu*, której powstanie Wulff przypisuje w. XV, Myslivec w. XIV, a którą znajdujemy już w w. XII na płaskorzeźbionym tympanonie w Tumie pod Łęczycą i nawet wcześniej, w dalekim jego pierwowzorze, Madonnie z *Book of Kells* około roku 800.

2. Po opisie siedmiu odmian ikonograficznych tematu Pietà w średniowieczu, różniących się położeniem ciała Chrystusa, z których pierwsza, najstarsza, przedstawia Madonnę z Chrystusem Dzieciątkiem, następuje podział typologiczny wszystkich Piet odmiany czwartej: horyzontalnej, katolickiej, czyli wschodniej. Przyjąwszy rzut szaty na kolanach Marii jako główne kryterium spośród dziewięciu elementów konstytutywnych i wtórnych, stwierdzić można istnienie czterech typów Piety około r. 1400 (w kilku wariantach): typu I o symetrycznym układzie draperii (np. Pietà w Leningradzie), typu II o kontrapostowym układzie draperii (np. Pietà w Wągrowcu w Wielkopolsce), typu III o draperii w kształcie dwóch trójkątów: większego, zakrywającego lewe kolano Marii, i mniejszego, zwisającego z kolana prawego (np. Pietà w kościele św. Elżbiety w Marburgu), i typu IV o draperii z obu kolan Marii spływającej pod nogi Chrystusa (np. Pietà z Admontu). W dalszym ciągu rozdziału rozważane są kolejno: tradycja typologiczna poszczególnych elementów podziału, powstawanie i zanikanie typów i wariantów, ich porządek czasowy, rozrzut terytorialny, znaczenie kultowe i społeczne, wreszcie wartość estetyczna. Z rozważań tych wynika, że typ I i typ II są starsze, typ zaś III i typ IV młodsze, wszystkie zaś cztery kładą większy nacisk na piękno zmysłowe niż na wyraz bólu i cierpienia, skąd też Piety te słusznie nazwać możemy «Pięknymi».

3. Trzy są ośrodki międzynarodowego stylu miękkiego lat 1390—1430: Włochy, Burgundia i Europa środkowa. W pierwszej części rozdziału na materiale Pięknych Piet i spokrewnionych z nimi Pięknych Madonn omówione są cechy charakterystyczne dzieł rzeźby zasięgu środkowo-europejskiego: materiał, kształt i wielkość, technika, anatomia draperii, proporcje fakturalne, rodzaj interpretacji przestrzeni, a potem — na szerokim tle przemian wywołanych przekształcaniem wędrujących zespołów kamieniarskich w organizacje cechowe oraz procesów usamodzielniania rzeźby od architektury i powstawania drewnianego ołtarza szafiastego — wyjaśnione jest podłoże społeczne stylu miękkiego, jego dworski, estetyzujący idealizm i wskazane miejsce przypadające stylowi miękkiemu w dziejach gotyku zarówno kamiennego (rycerskiego) jak i drewnianego (mieszczańskiego), wtórnego. Związkowi idealizmu w sztuce

zasięgu środkowo-europejskiego z rolą i znaczeniem kulturalnym dworu czeskiego w. XIV poświęcona jest druga część rozdziału. Natomiast w części trzeciej po odrzuceniu tych prób ustalenia rozwoju stylu miękkiego, które opierają się jedynie na prawie starszeństwa form prostych i młodszości form złożonych, wysunięta jest za Clasenem i Feulnerem osobowość mistrza Pięknych Madonn jako narzędzie pomocnicze w określeniu następstwa dwóch, stwierdzonych na przykładach Pięknych Piet i Pięknych Madonn, odmian stylu miękkiego: analitycznej, rozbijającej powierzchnię rzeźby kaskadami drobnych, rurkowatych fałdów, i syntetycznej, stosującej szerokie, śmiałe płaszczyzny.

4. Umieszczając Pietę z kościoła św. Barbary w ramach trzech pierwszych rozdziałów stwierdzić możemy, że materiał porównawczy do rzeźby naszej znajduje się przede wszystkim na terytorium Europy środkowej, że Pietà krakowska, mimo wyraźnego indywidualizmu, zbliżona jest do typu III i że należy do stylu miękkiego, syntetycznego. Aby oznaczyć dokładnie czas i miejsce jej powstania, posługujemy się z kolei analizą porównawczą twarzy Marii i Chrystusa. Analiza ta wykazuje, że Pietà z kościoła św. Barbary spokrewniona jest z dziełami trzech mistrzów stylu miękkiego: mistrza Dumlose, mistrza z Grosslobming i mistrza z Eriskirch. Ponieważ dzieła wszystkich trzech mistrzów są dziełami niższej wartości artystycznej niż Pietà z kościoła św. Barbary, tak że już z tego powodu nie można jej przypisać żadnemu z wymienionych artystów, nasuwa się przypuszczenie, że dzieła mistrza Dumlose, mistrza z Grosslobming i mistrza z Eriskirch zależne są od Piety z kościoła św. Barbary. Ponieważ wszyscy trzej rzeźbiarze są uczniami mistrza Pięknych Madonn, a doskonałość artystycznych treści Piety z kościoła św. Barbary zbliża ją do doskonałości artystycznych treści dzieł mistrza Pięknych Madonn (Madonna Toruńska, Madonna Wrocławska, Madonna Krumłowska), wolno wnioskować, że Pietà z kościoła św. Barbary jest dziełem mistrza Pięknych Madonn. Gdzie powstała? Tam, gdzie zetknęli się przy wspólnym warsztacie mistrz Dumlose, mistrz z Grosslobming i mistrz z Eriskirch: we Wrocławiu. Tu w kościele Bożego Ciała na belce tęczowej wisiała grupa Ukrzyżowania, w której twarz Chrystusa przypomina twarz Chrystusa mistrza z Grosslobming («Zahnwehherrgott» w Wiedniu), twarz Marii zapowiada twarze smucących się Niewiast mistrza z Eriskirch, a twarz św. Jana jest wzorem dla twarzy św. Jana mistrza Dumlose. Kiedy Pietà z kościoła św. Barbary powstała? Po opuszczeniu przez mistrza Pięknych Madonn Torunia, po roku 1410.

Wśród pewnych dzieł mistrza Pięknych Madonn wymienia Feulner: Pietę w Leningradzie, Pietę z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, Pietę z Venzone. Pierwsza należy do typu I, druga jest wariantem typu II, trzecia reprezentuje typ IV. Piękna Pietà z kościoła św. Barbary najbliższa jest typowi III. Być może mistrzowi Pięknych Madonn zawdzięczają powstanie lub rozpowszechnienie cztery typy Pięknych Piet.