

A 1213 II

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE  
KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM X

BI-12

KRAKÓW MCMLII

PRACE KOMISJI HISTORII SZTUKI

BI-12



POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI



PRACE  
KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM X

KRAKÓW MCMLII

Redaktor ADAM BOCHNAK

ZAKŁAD IMIENIA OSSOLIŃSKICH

WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK, WROCŁAW 1953 — WYDANIE I

Nakład 700+25 egz. Obj. ark. wyd. 29,25, ark. druk 33,25. Papier kredowy kl. III 70×100, 90 g. (8). Oddano do składania 9 VIII 1951 podpisano do druku 15 IX 1953, druk ukończono w październiku 1953.

Cena zł 62,60.

Zam. 405/51

M-2-14807

KRAKOWSKA DRUKARNIA NAUKOWA — KRAKÓW, UL. CZAPSKICH 4

BI-12

akc. 190/K/72



TADEUSZ MAŃKOWSKI  
MARCELLO BACCIARELLI

PRZYBYCIE DO POLSKI

Lat 52, cały swój wiek dojrzały i podeszły, spędził Bacciarelli w Polsce, z tego 30 lat w służbie króla Stanisława Augusta. Niemal cała jego działalność jako artysty należy też do dziejów sztuki w Polsce. Tego Włocha, z urodzenia rzymianina, wszystko związało z Polską: uznanie, jakie sobie zyskał, przyjaźń i protekcja króla oraz poczucie ważnej roli, jaką odgrywał w «rządach artystycznych Stanisława Augusta»<sup>1</sup>.

Oto krótki jego życiorys z kilku datami: Marcello Bacciarelli urodził się w r. 1731 w Rzymie i w Rzymie też kształcił się w pracowni malarza, którym był Marco Benefial<sup>2</sup>. Był to w swoim czasie wzięty malarz religijny, autor kompozycji o dramatycznym nastroju, nie pozbawionych zalet rzetelnej obserwacji. W teorii wyznawca studium natury, w praktycznym zastosowaniu jednak Benefial schodził często na drogę maniery. Na młodego Bacciarellego pobyt w jego pracowni miał wywrzeć doniosły wpływ na całe życie.

Jako już samoistnego malarza spotykamy 22-letniego Bacciarellego w r. 1753 na dworze elektora saskiego i króla polskiego Augusta III w Dreźnie. Jakkolwiek jako król polski nie pozostawił po sobie August III najlepszego imienia, to jednak dla spraw kultury artystycznej i rozwoju sztuki w Saksonii i w umiłowanym Drez-

---

<sup>1</sup> Czołowy malarz czasów Stanisławowskich nie ma dotąd swej osobnej karty w dziejach polskiej sztuki. Obszerną monografię o nim miał przygotowaną ś p. Zygmunt Batowski, lecz rękopis jej zaginął w Warszawie podczas ostatniej wojny wraz z wielu innymi pracami znakomitego historyka sztuki, z wielką szkodą dla nauki. W różnych pracach dotyczących sztuki i kultury artystycznej epoki Stanisławowskiej pełno jest poza tym imienia Bacciarellego, zawsze jednak jest w nich mowa o nim, jako o kimś odgrywającym rolę uboczną. Brak dotąd pracy o Bacciarellim, która by uwzględniała jego indywidualność artystyczną, a zarazem określała jego rolę w dziejach polskiej kultury. Nie mógł tego uczynić swego czasu L. Fournier-Sarlovèze w swej książce pt. *Les peintres de Stanislas-Auguste* (Paris 1897). W setną rocznicę śmierci Bacciarellego, przed laty 30, dał Władysław Tatarski krótką charakterystykę artysty w *Rozprawach Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, t. I (1921 —22). W tomie I Polskiego słownika biograficznego artykuł o Bacciarellim został potraktowany dość pobieżnie. Mimo zatem, że materiałów archiwalnych dotyczących Bacciarellego nie zdołałem w pełni wyzyskać, podejmuję tę próbę charakterystyki jego działalności.

<sup>2</sup> Noack F., *Marco Benefial* (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1919); Voss H., *Geschichte der italienischen Barokmalerei*, Berlin 1924, s. 639.

nie miała działalność jego wielkie znaczenie. Był on protektorem sztuki na wielką miarę, pomnożycielem słynnej galerii drezdeńskiej. W Dreźnie też nabierający w tym czasie jako malarz rozgłosu Bacciarelli zetknął się z ówczesnym stolnikiem litewskim Stanisławem Poniatowskim i znajomość ta miała może zadecydować o przyszłej roli artysty w Polsce. Przedtem jednak, w r. 1761, powołany został Bacciarelli przez cesarzową Marię Teresę do Wiednia, gdzie malował portrety członków domu cesarskiego i obrazy treści alegorycznej<sup>1</sup>.

Elekcja Stanisława Poniatowskiego na króla polskiego w r. 1764 otworzyła przed Bacciarellem nowe horyzonty. Mając na myśli szeroko zakrojony program działalności kulturalnej, w szczególności także podniesienie w Polsce kultury artystycznej na wyższy poziom, Stanisław August umyślił znanego sobie już przedtem z Drezna Bacciarellego użyć jako jednego z wykonawców swego planu. W r. 1765 powołany został Bacciarelli do Warszawy jako nadworny malarz królewski, lecz dopiero w r. 1766, po wywiązaniu się ze zobowiązań na dworze wiedeńskim, mógł objąć swe stanowisko w Warszawie.

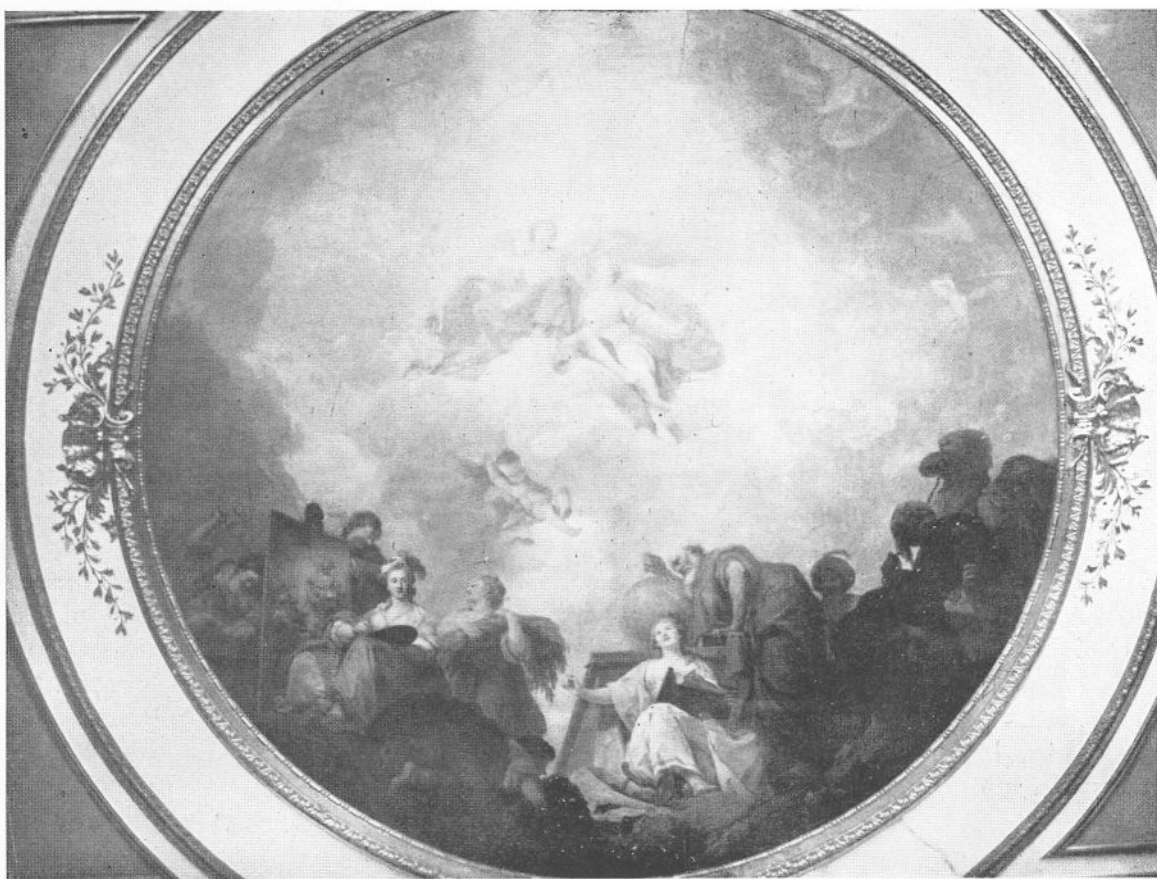
Początki jego pobytu w Polsce nie zapowiadały, by Bacciarelli na dworze artystycznym Stanisława Augusta miał zająć wpływowe stanowisko<sup>2</sup>. Mężem zaufania był podówczas przyjaciel młodości króla, stolnik koronny August Moszyński. Wśród malarzy przebywających od czasów saskich w Warszawie trwali na swych stanowiskach wybitni artyści, jak z Wenecji rodem Bernardo Bellotto Canaletto i Jan Plerch, Niemiec z pochodzenia, wybitny dekorator. Byli oni zasiedzeni w Warszawie, o ugruntowanych stosunkach i wyrobionym imieniu. Canaletto malował krajobrazy architektoniczne, włączając w nie sceny rodzajowe, widoki warszawskich budynków i sceny uliczne na ich tle. Później od niego przybyły do Polski Jean Pillement był wytwornym dekoratorem, w innym typie malarstwo dekoracyjne uprawiał Plerch. Bacciarellemu pozostawało jako pole działania malarstwo portretowe i tak chętnie widziane w tych czasach kompozycje alegoryczne, które już przedtem uprawiał na dworach drezdeńskim i wiedeńskim. Wziął się zatem do malowania portretów samego króla i osób wybitnych na dworze oraz w sferach polskiej magnaterii.

#### URZĘDOWE STANOWISKO

Niezbyt życzliwie odnosił się do niego August Moszyński<sup>3</sup>, z malarzy zaś Canaletto, natomiast przyjaźń łączyła go z Pillementem, którego powołanie do

<sup>1</sup> Fournier-Sarlovèze *o. c.* <sup>2</sup> Główne źródła archiwalne, z których korzystano w niniejszej pracy, są: Archiwum Główne w Warszawie, rkps 368 (nr 189 dawnego zbioru Popielów); Archiwum w Jabłonnej (obecnie w Warszawie), rkps pt. Catalogue des estampes qui sont dans l'atelier de Mr Bacciarelli, Janvier 1783, zawierający między innymi spisy rysunków Benefiala oraz szkiców Bacciarellego w zbiorach Stanisława Augusta; rkpsy 826 (szafa VI, litt. I, nr 388) i 841 (szafa VI, litt. I, nr 389) zatytułowane «Bacciarelli père»; Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, rkps 198 A i 198 B (Lettres et ordres du Roi Stanislas Auguste des années 1781—1795 adressées à Marcel Bacciarelli et reponses de ce dernier); Coll. autogr. nr 198, 202, 212, 308, 309, 310 (tzw. teki Bacciarellego); korespondencja włoska i francuska F. Chart. XII, 4, XIII, 2, 5, XVIII, 2; Biblioteka Ord. Krasińskich, rkps 3509 (koresp. Stanisława Augusta z Bacciarellem z Grodna r. 1796). <sup>3</sup> Mańkowski T., *Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta* (Prace Sekcji Hist. Sztuki i Kult. Tow. Nauk. we Lwowie II, Lwów 1929).





1. Marcello Bacciarelli, Apoteoza sztuki, plafon w dawnej sali audiencyjnej zamku warszawskiego.

Warszawy spowodował był Bacciarelli swą instancją u króla. Okres pierwszych lat pobytu Bacciarellego w Polsce zaznaczył się stopniowym ugruntowywaniem jego stanowiska na dworze, zyskiwaniem coraz głębszej życzliwości króla i jego zaufania. Nie obeszło się jednak bez tarć i intryg, których autorstwo Bacciarellemu przypisywał Moszyński.

Tytuł «pierwszego malarza królewskiego» nie był przyznany Bacciarellemu oficjalnym zarządzeniem króla, lecz utarł się w praktyce i był stosowany przez samego Stanisława Augusta w korespondencji z artystą. W miarę jak bładła gwiazda Moszyńskiego, zyskiwały na znaczeniu w rzeczach sztuki wpływy Bacciarellego. Przy jego nazwisku zjawia się w zarządzeniach królewskich prócz zaznaczenia tytułu «pierwszego malarza» nadto tytuł «dyrektora sztuk pięknych», oznaka rozszerzenia kompetencji Bacciarellego w jego urzędowych czynnościach na inne także działy sztuki<sup>1</sup>.

Od r. 1777 organizacja spraw sztuki na dworze królewskim objęta została przez nowo utworzoną Komisję Budowlaną, której kompetencje wychodziły poza te, na jakie wskazywała jej nazwa. Należało do niej nie tylko kierownictwo i admi-

<sup>1</sup> Tatarkiewicz W., *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919.



2. Marcello Bacciarelli, część plafonu w sali Salomona w Łazienkach.

nistracja spraw dotyczących budowli królewskich, lecz i malarstwa oraz rzeźby, jak niemniej fabryk o cechach produkcji artystycznej. Komisja ta składała się z dwóch członków w osobach generała de Rieule, Francuza w służbie polskiej, i Bacciarellego, z przydaniem im do pomocy sekretarza. Jednak już w r. 1781 Komisja Budowlana została skasowana, a czynności, jakie ona sprawowała, samą siłą faktu, bez wydania osobnego na to dekretu ze strony króla, pozostały w ręku Bacciarellego. Stanisław August w pismach adresowanych na ręce Bacciarellego traktował go odtąd jako dyrektora sztuk pięknych i tym mianem tytułował.

Pelnia władzy w zakresie rządów artystycznych z włączeniem w to spraw budownictwa królewskiego złożona została w ręce Bacciarellego oficjalnie dopiero w r. 1786 przez powołanie go dekretem królewskim na stanowisko dyrektora budowli królewskich. Malarz w jego osobie objął zatem kierownicze funkcje w zakresie spraw dotyczących architektury, co faktycznie miało miejsce właściwie jeszcze 5 lat przedtem. W ówczesnych warunkach było to uzasadnione. Inicjatywa bowiem i decyzja w zasadniczych sprawach pozostawała nadal w ręku króla. Stanisław August stał zawsze ponad urzędem, nie przestając wywierać bezpośredniego wpływu na tok spraw odnoszących się do rzeczy sztuki, w szczególności także budownictwa, a powierzenie ich kierownictwa malarzowi Bacciarellemu świadczyło o zaufaniu, jakim go darzył, mówiło o zgodności poglądów na sprawy sztuki jednego i drugiego.

Dekret królewski z r. 1786 mówił o powierzonym Bacciarellemu nadzorze nad wszystkimi pracownikami malarzy, nad architektami i kierownikami poszczególnych budowli, nad rzeźbiarzami, niemniej także nad królewskimi ogrodami i wszelkimi w ogóle pracownikami w zakresie sztuk pięknych, płatnymi z kasy królewskiej. Także w sprawach finansowych kompetencje Bacciarellego były szerokie. Obowiązkiem jego było tylko porozumiewanie się z królewską Izbą Skarbową i przedkładanie jej okresowych sprawozdań. Z organizacji zespołowej, jaką była przed r. 1781 Komisja Budowlana, rządy w sprawach sztuki przeszły w ręce jednostki, królewskiego męża zaufania, którym był Bacciarelli.





3. Marcello Bacciarelli, Kazimierz Wielki wśród chłopów, szkic do obrazu w Muzeum Narodowym w Krakowie.

#### STOSUNEK DO KRÓLA

Bacciarelli był niewątpliwie artystą uzdolnionym, malarzem górującym nad innymi współcześnie działającymi w Polsce. Poza tym był to człowiek o wielkim znaczeniu w dziejach polskiej kultury artystycznej, nie tylko dzięki wartości jego dzieł pędzla, lecz dzięki działalności na polu, które mu wyznaczył król Stanisław August. Był czas długi zarówno doradcą króla jak i głównym wykonawcą królewskiego programu rządów artystycznych i w tym leży główna jego zasługa i waga jego działalności. Roli Bacciarellego nie podobna oddzielić od myśli i działalności Stanisława Augusta na polu kultury artystycznej w Polsce — działalność obu sprzę-



4. Marcello Bacciarelli, Pokój chocimski, szkic do obrazu w Muzeum Narodowym w Krakowie.

gła się ze sobą nierozłącznie<sup>1</sup>. We wszystkim, co mielibyśmy do powiedzenia o Bacciarellim, widzimy poza nim cień króla. Stanisław August rzucał myśli i dawał program, a nie działo się to prawie nigdy bez wysłuchania zdania Bacciarellego, chociażby ono nie dotyczyło malarstwa<sup>2</sup>. Dawał się też często powodować jego opinią. Wykonanie, a w nim nie tylko kierownictwo artystyczne, lecz i administracyjne, spoczywało w ręku Bacciarellego.

Gdyby na miejscu Bacciarellego był któryś inny z artystów wówczas w Warszawie bawiących, jak Lampi czy Grassi, niewątpliwie żaden z nich nie byłby tak wniknął

<sup>1</sup> Tatarkiewicz *o. c.*

<sup>2</sup> Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta I*, Lwów 1932, s. 120.



w intencje króla, nie byłby się stał tak wiernym jego doradcą i wykonawcą jego myśli, jak Bacciarelli, bezwzględnie królowi oddany, przeniknięty myślą, która przyświecała Stanisławowi Augustowi, przy tym człowiek osobiście prawy, na którego charakterze plama nie zaciężyła.

Horyzontem myśli Bacciarelli nie dorównywał królowi. Mógł za to korygować często mało realne i nie liczące się z finansowymi środkami projekty króla. Był od niego bardziej trzeźwy i rachunkowy, liczył się z realnymi możliwościami, mniej powodował się impulsami.

Stosunek osobisty króla i jego pierwszego malarza przekształcił się z czasem w szczerą przyjaźń. Oddanie się Bacciarellego odpłacał Stanisław August więcej niż osobistą życzliwością, raczej prawdziwą przyjaźnią<sup>1</sup>. Zaznaczało się to także w intytulacji listów króla, pisanych wprawdzie po francusku, rozpoczynających się jednak zwykle włoskimi słowami: «Caro Marcell». Po drugim rozbiorze, kiedy Stanisław August w smutnych refleksjach sięgał myślą w przeszłość, stwierdzał wówczas, że prawdziwymi przyjaciółmi byli mu dwaj bliscy, wiernie oddani Włosi: Bacciarelli i sekretarz osobisty Ghigiotti.

Z czasów, kiedy były król przebywał w Grodnie i rozpamiętując przeszłość ogarniał ją wspomnieniami, znajdujemy w korespondencji z Bacciarellim charakterystyczne stwierdzenie wyrażone w słowach listu (z 6 września 1795): «W rozmowach naszych często mówiliśmy, że prawdziwe szczęście dawało nam tylko malarstwo»<sup>2</sup>. Umiłowanie sztuki, malarstwa w szczególności, łączyło tych dwóch ludzi. Bacciarelli znajdował szczęście w twórczej pracy, podniecanej zamówieniami króla i wymianą z nim zdań na ich temat. Stanisław August szukał go we wrażeniach, jakie daje dzieło sztuki, którego pomysł wychodził od niego samego. Widząc je zrealizowane, czuł się może jego współtwórcą. Toteż zasypywał Bacciarellego coraz nowymi pomysłami, prosząc go, by w smut-



5. Pracownia Bacciarellego, Zygmunt Stary, z cyklu portretów królów w pokoju marmurowym na zamku warszawskim.

<sup>1</sup> Mańkowski T., *Mecenat Stanisława Augusta* (Życie Sztuki II, Warszawa 1934).

<sup>2</sup> Tatar-

kiewicz o. c. s. 48.



6. Marcello Bacciarelli, Dawid przed arką przymierza, z cyklu dziejów Salomona w Łazienkach.

nych chwilach pędzonych w Grodnie nie szczędził mu tej pociechy, której wówczas potrzebował więcej niż kiedykolwiek w życiu.

Stanisław August uważał Bacciarellego za zaufanego powiernika w najdalej sięgających swych zamierzeniach, powierzając mu opracowanie projektu założenia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie<sup>1</sup>. Cenił w nim nie tylko wybitnego malarza, lecz uważał go za człowieka szerokich horyzontów, który w ważnej sprawie mającej na celu rozwój sztuki w Polsce i kształcenie młodego pokolenia artystów winien był zabrać głos.

#### UDZIAŁ W KRÓLEWSKIM KOLEKCJONERSTWIE

Królewska akcja kolekcjonerska miała od początku gorliwego wykonawcę w osobie Augusta Moszyńskiego<sup>2</sup>. Jego umiłowaniami były zbiory graficzny i nu-

<sup>1</sup> Tatarkiewicz W., *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta* (Przegląd Historyczny XIX, Warszawa 1915, s. 394). <sup>2</sup> Mańkowski T., *Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta*. (Prace Sekcji Hist. Sztuki i Kult. Tow. Nauk we Lwowie II, Lwów 1929).



7. Marcello Bacciarelli, Królowa Saba, z cyklu dziejów Salomona w Łazienkach.

mizmatyczny. Z usunięciem Moszyńskiego od wpływu na rządy artystyczne rolę jego objął Bacciarelli. Lecz sztychy i monety czy medale zeszyły wtedy na plan drugi, a wysunęła się na czoło galeria obrazów. Nie tylko rozmieszczenie poszczególnych dzieł sztuki w zamku królewskim w Warszawie, w pałacu Łazienek, w Białym Domu, czy pałacyku Myślevice, w pałacu w Kozienicach i indziej spoczywało w rękach Bacciarellego, lecz jego dziełem było także sporządzenie katalogu galerii obrazów i oznaczenie w nim poszczególnych dzieł sztuki. Lecz także inne działy królewskich zbiorów zawdzięczały Bacciarellemu uporządkowanie i skatalogowanie, jak dział rzeźby i odlewów gipsowych, zbieranych z myślą o kształceniu na ich przykładzie młodego pokolenia artystów<sup>1</sup>. Praca to ostatnich lat Bacciarellego w służbie królewskiej. Odrywała go ona nieraz od twórczości artystycznej, zabierała mu czas, lecz niestrudzony artysta znajdował zawsze możliwość pokonania trudności i sumiennego wypełniania obowiązków nakładanych na niego przez króla.

<sup>1</sup> Batowski Z., *Rzeźby artystów Stanisława Augusta w zbiorze odlewów gipsowych Uniwersytetu Warszawskiego* (Przegląd Warszawski 1922, nr 14).



8. Marcello Bacciarelli, Posłuchanie młynarza, według kopii w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Jeżeli zbiory artystyczne Stanisława Augusta budziły później podziw przedstawicieli rządów rozbiorowych, pruskiego i rosyjskiego, to niemała w tym zasługa Bacciarellego, gorliwego ich opiekuna. Także w zakupywaniu dzieł sztuki, zwłaszcza obrazów obcego pędzla, mających wejść w skład galerii królewskiej, udział jego był znaczny. Nic też dziwnego, że do galerii Stanisława Augusta za przyczynieniem się Bacciarellego weszło sporo dzieł, które mówić by mogły o tym, co o sobie sam Bacciarelli uważał za godne nabycia. Były to w znacznej części utwory artystów włoskich o imionach głośnych w pierwszej połowie w. XVIII, w szczególności tych rzymskich malarzy, na których dziełach kształcił się Bacciarelli





9. Marcello Bacciarelli, szkic do Cyncynata w Muzeum Narodowym w Krakowie.

w czasach młodości w Rzymie, jak Benefial, Locatelli, Luti, Trevisani i inni, których nazwiska wymienia katalog królewskiej galerii<sup>1</sup>.

#### PODRÓŻ DO WŁOCH W R. 1787

Oparłszy się na Bacciarellim jako na wykonawcy swego programu rządów artystycznych, pragnął Stanisław August, by ten jego mąż zaufania stanął istotnie na najwyższym poziomie tego, co współcześnie nazywano «gustem»<sup>2</sup>, by kierunek

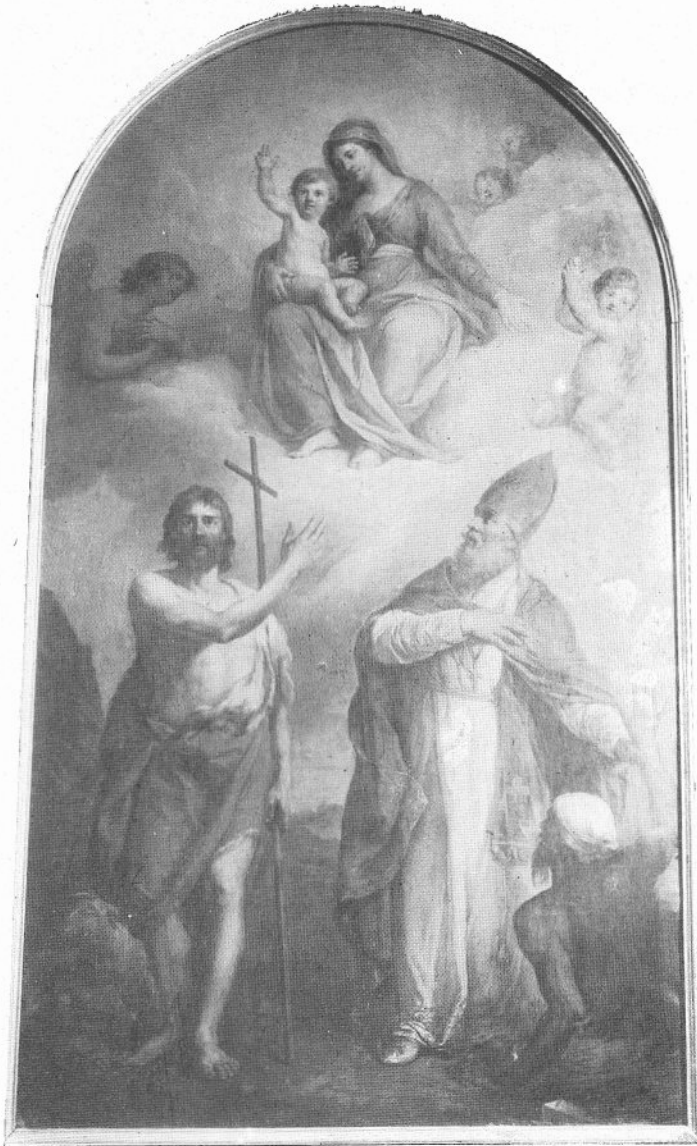
<sup>1</sup> Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, rozdz. V.    <sup>2</sup> Mańkowski T., *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta* (Prace Sekcji Hist. Sztuki i Kult. Tow. Nauk. we Lwowie II, Lwów 1929).

stylowy, w jakim miała pójść sztuka w Polsce, architektura zarówno jak malarstwo, odpowiadał najnowszym prądom panującym na zachodzie Europy. W myśl

decyzji króla Bacciarelli miał zapoznać się z nimi u źródeł, miał zaczerpnąć nowych myśli i sięgnąć po wzory, które byłyby do zastosowania w Polsce.

Głównymi ośrodkami europejskiej sztuki były podówczas Paryż i Rzym<sup>1</sup>. Do tego ostatniego miał przede wszystkim udać się na dłuższy pobyt Bacciarelli dla nawiązania kontaktów z światem sztuki, w której coraz silniejsze wpływy zyskiwał i którą rychło opanować miał odnowiony kult starożytności. Według panujących na Zachodzie idei sztuka antyku była jedynym naśladowania godnym wzorem, do którego zbliżyć się winno być naczelnym zadaniem także sztuki współczesnej.

Z listów Bacciarellego przesyłanych królowi z Rzymu wysnuć można wniosek, jak artysta, zwłaszcza z początku krytycznie wobec nowych prądów w sztuce usposobiony, stopniowo im ulegał. Zwiedzającego pracownie głośnych rzeźbiarzy Bacciarellego zrazu razi naśladowanie antycznych posągów przez ówczesnych rzymskich artystów, zarzuca im, że szaty wykonanych w rzeźbie figur wyglądają jak gdyby były zmoczone w wodzie. Lecz stopniowo ulega coraz bardziej powszechnie panującym tendencjom lub przynajmniej w teorii zdaje się nimi przejmować, w dziełach pędzla bowiem nie miało się to zaznaczyć dalej sięgającymi przemianami stylu artysty. Na równi z Bacciarellim zdawał się przejmować nowymi prądami odbiorca jego korespondencji z Rzymu, król Stanisław August.



10. Marcello Bacciarelli, Matka Boska z Dzieciątkiem oraz śś. Janem Chrzcicielem i Stanisławem, obraz przeznaczony do ołtarza wielkiego w katedrze św. Jana w Warszawie.

<sup>1</sup> Mańkowski T., *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta* (Rozprawy Wydziału Filolog. PAU LXVII, nr 7).

Wpływ półtorarocznego (od r. 1787) pobytu Bacciarellego za granicą na tok spraw dotyczących sztuki w Polsce był doniosły. Pisemne jego relacje przesyłane królowi, stosunki nawiązane z głośnymi artystami (Canova, Mengs), wszystko to wpływało na decyzje dotyczące stylu wznoszonych wówczas w Warszawie budowli i wyposażenia ich wnętrz, na zmiany dotychczasowych projektów, czy powzięcie nowych. We wszystkim tym współdziałać miał bezpośrednio Bacciarelli swą opinią przedkładaną królowi z powołaniem się na rzeczy widziane ostatnio we Włoszech, z przytoczeniem przykładów wziętych ze sztuki antyku, z myślą o ideach, jakie reprezentowały nowe prądy w sztuce klasycyzmu drugiej połowy w. XVIII.

#### PRACOWNIA MALARSKA

Jak w tych warunkach, pełniąc tyle różnych funkcji, miał Bacciarelli możliwość oddania się jeszcze twórczości artystycznej na znaczną miarę? Wszak miał zlecony sobie przez króla nadzór nad sprawami budownictwa, nad różnorodnymi przedsięwzięciami artystycznymi aż do łomów marmuru w Dębniku pod Krakowem<sup>1</sup> oraz nadzór i administrację ogrodów królewskich, brał przy tym czynny udział w życiu dworskim i towarzyskim, był stale pociągany przez króla do rady we wszystkich sprawach dotyczących sztuki.

Przy swych zdolnościach, które pozwalały mu ogarniać tyle różnorodnych zakresów działalności natury administracyjnej, posiadał Bacciarelli także talent organizacyjny, który mu pozwalał pokonywać trudności i wywiązywać się z postawionych przed nim zadań.

Bacciarelli stał od początku na czele pracowni malarskiej, znajdującej się na zamku w Warszawie, do której Stanisław August chętnie zaglądał, by śledzić postępy prac nad zamówionymi obrazami, czy omawiać z Bacciarellim projekty nowych dzieł. Pierwszy malarz królewskiego dworu był zarazem nauczycielem młodych adeptów malarstwa, którzy pod jego kierunkiem kształcili się w tzw. dworskiej malarni.

Miało to wielkie znaczenie dla przyszłości sztuki w Polsce. Wybitną jest też w tym rola Bacciarellego jako pedagoga. Posiadał on kwalifikacje po temu, by stać się nauczycielem i wychowawcą młodego pokolenia malarzy. Był z natury sumienny i ścisły, z rzymskiej szkoły Benefiala wyniósł znawstwo malarskiego rzemiosła i jego strony technicznej. Niektóre wypowiedzi Bacciarellego na ten temat znajdujemy w jego korespondencji z królem, który po przeczytaniu traktatu włoskiego malarza Tonciego z tego zakresu zapytywał go o zdanie. Bacciarelli zdawał sobie sprawę z wagi poszczególnych czynników, które razem wzięte tworzą artystę, gdy pisał, że «istota sztuki malarstwa polega na dobrym rysunku, na kolorycie i innych umiejętnościach, które malarz musi poznać do gruntu i poświęcić się sztuce całkowicie, by móc stworzyć dzieło skończone»<sup>2</sup>.

Staraniem Bacciarellego było, by pracownie malarskie na zamku warszawskim wyposażone zostały we wszystko, czego podówczas wymagała wiedza i stan techniki malarskiej. Inwentarze ruchomości należących do malarni mówią o urządzeniu

<sup>1</sup> Mańkowski T., *Marmury dębnickie za Stanisława Augusta* (Prace KHS VI 1934—35, s. 41\*—44\*).

<sup>2</sup> Tatarkiewicz, *Rzeczy artystyczne Stanisława Augusta*, s. 97.

pracowni, o malarskich przyrządach, o modelach anatomicznych ułatwiających studium mięśni ciała ludzkiego, o manekinach, na których upinano draperie szat, kostiumach, wreszcie o wspólnym dla użytku malarni i pracowni rzeźbiarskiej zbiorze modeli gipsowych, zarówno zdjętych z żywego modelu odlewów rąk czy nóg, jak i odlewów ze znakomitych dzieł rzeźby antycznej i nowożytnej<sup>1</sup>. Wszystko to świadczy o jednolitym i przemyślanym planie w urzędzeniu pracowni malarskich z myślą kształcenia w niej przyszłych pokoleń i dania początków dla stworzenia w przyszłości Akademii Sztuk Pięknych, o której założeniu i zorganizowaniu nie przestawał snuć projektów Stanisław August. Znaczną w niej rolę do odegrania przeznaczał król Bacciarellemu.

Wybitniejszymi uczniami jego, których nazwiska znane są w dziejach sztuki polskiej, byli Kazimierz Wojniakowski, Maciej Topolski, Józef Wall, Franciszek Paderowski, Mateusz Tokarski i inni. Zwłaszcza dwaj ostatni kopiowali często dzieła pędzla Bacciarellego, w szczególności portrety króla, rozdawane przez niego w dowód szczególnej życzliwości dla obdarowanych osób.

Ujmujące wzięcie, miły sposób bycia zjednywały Bacciarellemu serca uczniów. Lecz trudno byłoby mówić o jakiejś szkole, reprezentującej wyraźnie zaznaczające się tendencje, które miałyby przetrwać w polskich uczniach Bacciarellego i zażyć na przyszłym rozwoju malarstwa w Polsce. Na jego uczniach kończą się jego wpływy i nie było wśród nich żadnego, który by mógł być nazwany kontynuatorem jego sztuki.

#### GENEZA SZTUKI BACCIARELLEGO

Rzymska pracownia Marka Benefiala, z której wyszedł Bacciarelli, wywarła na niego znaczny wpływ. Dzieła pędzla Benefiala były jednak nierówne co do swej wartości, nie wskazywał on malarstwu swych czasów nowych dróg, a sztuka jego była czymś pośrednim między późnobarokowym manieryzmem a klasycyzmem. Na ogół Benefiala uważa się za reprezentanta rzymskiego rokoka, kierunku, który w Rzymie nie zaznaczył się jednak wybitnymi dziełami na polu malarstwa. Mógł jednak Bacciarelli wynieść z jego pracowni dwie korzyści, nauczyć się studium natury i wiernej obserwacji modelu, jakiego miał przed sobą, na co Benefial kładł silny nacisk u swych uczniów, oraz mógł przejąć od swego mistrza charakteryzujące go cechy kolorytu. Odnajdujemy je u jednego jak i drugiego przy porównaniu ich dzieł. U obu spotykamy koloryt jasny, często o tonach srebrzystych.

Do wpływów szkoły Benefiala przyłączyły się wpływy Drezna i Wiednia na Bacciarellego samoistnie pracującego w tych środowiskach sztuki, w których obok włoskich silne były współcześnie wpływy malarstwa francuskiego. Przemocna w Europie od czasów Ludwika XIV francuska kultura artystyczna, nabierająca cech uniwersalistycznych, rozszerzyła wpływy swe na wszystkie niemal kraje Zachodu i stała się powszechnie obowiązującą. W jej ramach mieściły się także wpływy malarstwa francuskiego, docierające wszędzie tam, gdzie przedtem sięgały wpływy malarstwa włoskiego. W tych czasach u szczytu sławy stali we Francji

<sup>1</sup> Mańkowski, *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, s. 44 i nast.



malarze Carle Vanloo i Boucher; wpływ ich na Bacciarellego jest widoczny. Zetknięcie się Bacciarellego z Lampim i Grassim, malarzami, którzy ulegali wpływom francuskiej sztuki, a którzy mieli później zjawić się także na dworze Stanisława Augusta, mogło nie pozostać bez wpływu na zmianę wyniesionych przez Bacciarellego z Rzymu form stylowych i sposobu pojmowania wiedzy malarskiej. Dlatego w malarskich formach wypowiedzenia się znajdujemy u Bacciarellego zarówno elementy sztuki włoskiej jak i francuskiej. Są to zarazem cechy sztuki w. XVIII o charakterze międzynarodowym, na którą te dwa czynniki wywarły wpływ najsilniejszy.

Nazwano ją sztuką rokokowego klasycyzmu. W podróży swej w r. 1787, w czasie dłuższego pobytu w Rzymie miał Bacciarelli sposobność zapoznania się z odnowionym kultem sztuki antyku. Nie wpłynęło to jednak decydująco na dawniejszy sposób malarskiego patrzenia u niego i na zmianę jego stylu. Bacciarelli pozostał w swych dziełach pędzla nadal rokokowym klasycystą, mimo uznania wartości sztuki antyku. Pozostał sobą, jednym z przedstawicieli uniwersalistycznej kultury artystycznej drugiej połowy w. XVIII.

#### DEKORACJE PLAFONÓW

W dziełach pędzla Bacciarellego zaznacza się stosowanie odmiennych kryteriów malarskiego stylu w zależności od tego, jakie zadania przed nim zostały postawione, jaką miała być forma i treść oraz przeznaczenie obrazów, których wykonanie mu zlecono. Inny jest sposób traktowania przez niego dekoracyjnie pojętych alegorycznej treści wielkich plafonów, inny scen historycznych, inny wreszcie dzieł malarstwa portretowego.

Umiłowanie malowideł plafonowych jako odrębnego rodzaju sztuki monumentalnej a zarazem dekoracyjnej stanowiło jedną z cech charakterystycznych upodobań epoki. Wiek XVIII odziedziczył je jako spadek po poprzednim stuleciu i dostosował do swych wymogów. We wnętrzach pałaców rokokowych i salach reprezentacyjnych malowidła sufitów stanowiły niejako zamknięcie dekoracji artystycznej ich całości. Wymagały one zarówno biegłości w kompozycji, jak i umiejętności w zastosowaniu skrótów w perspektywie, lekkości ujęcia całości przeniesionej zazwyczaj w sfery nieziemskie, z postaciami alegorycznymi unoszonymi na obłokach. Czasy późnego baroku i rokoka wydoskonaliły malarstwo plafonowe. Najczęściej dokonywano dekoracji plafonów przy zastosowaniu malarstwa *al fresco*, farbami kładzionymi wprost na suficie pokrytym świeżym tynkiem. Przywykły do malarstwa olejnego Bacciarelli wolał jednak w powierzonych mu malowidłach plafonowych stosować technikę olejną na płótnie wielkich rozmiarów, wprawionym w okrągły, owalny, czy prostokątny kształt pozostawionego w suficie wykroju. Na tradycji barokowego i rokokowego malarstwa opierają się też Bacciarellowskie kompozycje plafonowe, utrzymane przeważnie w barwach jasnych, niekiedy srebrzystych tonach, pełne fantazji i wdzięku. Wzorów dla nich Bacciarelli szukał może u francuskiego malarza Natoire'a, którego plafon przedstawiający scenę z mitologii starożytnej wziętą kopiował, a która to kopia znajdowała się w królewskiej galerii obrazów<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, s. 419 (katalogu galerii nr 2005).

Rola kompozytora i wykonawcy plafonów w tzw. nowych apartamentach zamku warszawskiego, czy w pałacyku Łazienek, przypadła Bacciarellemu z mocy zleceń króla, nie bez szczegółowych na ten temat z nim narad i omawiania kompozycji. Należał do nich plafon w dawnej zamkowej sali audiencyjnej, przedstawiający Apoteozę sztuki (fig. 1). Przy całej nieuniknionej zresztą teatralności tego rodzaju alegorycznej kompozycji artysta umiał uniknąć w niej czczej pozy. Kobięcym postaciom alegorycznym umiał nadać lekkość. Postać alegoryczna Malarstwa nosi rysy twarzy księżnej kurlandzkiej (Biron z domu Medem), którą równocześnie portretował. Całość plafonu, mimo realnych zamieszczonych w nim postaci, dzięki atmosferze, jaką je otoczył artysta, oświetlając silnie i rozjaśniając ośrodek kompozycji, podczas kiedy reszta przestrzeni wypełnionej obłokami tonie w półmroku, wywiera wrażenie przeniesienia w zaświaty, co też było istotnym celem tego rodzaju kompozycji.

W podobny nastrój wprowadzały widza plafony w pałacyku Łazienek (fig. 2). Nie wszystkie z nich były dziełami Bacciarellego, niektóre bowiem wykonywał Plersch.

#### CYKLE OBRAZÓW HISTORYCZNEJ TREŚCI

By zrozumieć rodzaj malarstwa w. XVIII, który dzisiaj do naszych uczuć i naszego oka nie zawsze przemawia, na którego dzieła patrzymy często obojętnie, trzeba wniknąć w ducha epoki, zrozumieć założenia teoretyczne, które w umysłach ludzi żyjących w drugiej połowie w. XVIII uchodziły za niewzruszone, ogólnie obowiązujące prawdy. Do takich należało powszechne przekonanie o wyższości malarstwa historycznego ponad wszystkie inne rodzaje. Mówiono w tych czasach o sztuce wielkiej i małej, zaliczając do sztuki wielkiej malarstwo historyczne. Zatem obrany temat miał decydować ponad inne kwalifikacje dzieła sztuki, pogląd z którym dzisiaj trudno się zgodzić, który jednak trafiał do przekonania ówczesnych ludzi o wysokim nawet poziomie umysłowym. Dlatego stworzenie w kraju malarstwa historycznego zdawało się Stanisławowi Augustowi zadaniem naczelnym i w tym kierunku chciał też skłonić działalność artystyczną Bacciarellego.

Bacciarelli nie miał zmysłu historycznego i nie rozumiał ducha polskiej przeszłości. Nie była to też dziedzina, w której mógł być rozwinąć zdolności kompozycji czy potrafił przedstawić patos scen dziejowych. Podejmując się dzieł pędzla o tematach historycznych, spełniał życzenia Stanisława Augusta bez głębszego przekonania, komponował sceny zbiorowe na sposób teatralny. Król nie wymagał od niego przedstawień scen batalistycznych; nie posiadając sam ducha wojskowego, wybierał z dziejów polskich tematy zgodne ze swym pokojowym usposobieniem. Lecz nawet te tematy, które Stanisław August uważał za odpowiadające uzdolnieniom Bacciarellego, w dziełach jego ręki wychodziły blado i bez nadania im odpowiedniego akcentu. Były to takie, jak Kazimierz Wielki wśród włościan (fig. 3), Fundacja Akademii Krakowskiej przez Władysława Jagiełłę, Hołd pruski, Unia lubelska, Pokój chocimski (fig. 4), Odsiecz Wiednia, — cykl cały obrazów znacznych rozmiarów, przeznaczonych do zamku warszawskiego. Na wybór tematów mogli mieć zresztą wpływ historycy doby Stanisławowskiej: Naruszewicz i Albertrandy, przywołani przez króla do narady. W tak powstałych wielkich rozmiarów płótnach



11. Marcello Bacciarelli, Stanisław August w stroju koronacyjnym, w Muzeum Narodowym w Warszawie.



12. Marcello Bacciarelli, Stanisław August z klepsydrą, w Muzeum Narodowym w Krakowie.

pędzla Bacciarellego nie widzimy wżycia się w epokę, zawodzi też często znawstwo kostiumów, sceny historyczne w obrazach wydają się podobne czasem do układanych przez niego żywych obrazów w przedstawieniu ich na zamku warszawskim przez ukostiumowane i ucharakteryzowane osoby z ówczesnego towarzystwa warszawskiego. Lecz w tym cyklu wyrażają się intencje króla nawiązania do przeszłości narodowej, intencje, którym starał się odpowiedzieć Bacciarelli w sposób, na jaki go było stać podówczas. Są te obrazy dowodem, jak w epoce Stanisławowskiej pojmowano i jak sobie wyobrażano sceny z dziejów polskich.

Nie przekonuje nas galeria portretów królów polskich pędzla Bacciarellego, przeznaczonych do tzw. pokoju marmurowego w zamku, niegdyś, za Władysława IV,





13. Marcello Bacciarelli, Stanisław August w stroju koronacyjnym, w Muzeum Narodowym w Warszawie.

przyozdobionego historycznymi portretami, za Stanisława Augusta zaś nowo urządzonego<sup>1</sup>. Owe portrety królów, wprawione w marmurem wyłożone ściany, stanowiły jakby fryz u góry sali. Rysy twarzy poszczególnych królów, stanowiących raczej typy fantazyjne, były mało zindywidualizowane, o słabej charakterystyce (fig. 5).

Na pół historią na pół ukostiumowaną alegorią był cykl wielkich płócien w pałacu Łazienek, przedstawiający dzieje Salomona. I znów stosownie do stylu epoki widz miał się domyśleć w tym alegorii. Pod postacią Salomona (fig. 6) miał być rozu-

<sup>1</sup> *Na pokój marmurowy portretami królów polskich z rozkazu Najjaśniejszego króla Stanisława Augusta nowo przyozdobiony. A to w dzień dorocznej elekcji Jego Królewskiej Mości ofiarowana roku MDGCLXXI (Zabawy Przyjemne i Pożyteczne IV 1, Warszawa 1793, s. 177).*

miany Stanisław August, przedstawione w obrazach postaci kobiece, jak biblijna Saba (fig. 7) i inne, miały twarze niektórych dam odgrywających pewną rolę w ówczesnym towarzystwie warszawskim. Spośród wielkich kompozycji Bacciarellego miał ten cykl może najwięcej walorów malarskich, najbardziej też był charakterystyczny dla jego obfitej twórczości artystycznej.

Znamię pewnej bezpośredniej aktualności nosiły kompozycje z przedstawieniem faktów, których świadkiem był sam artysta. Do nich należy tzw. Posłuchanie młynarza po zamachu konfederatów barskich na króla w r. 1771 (fig. 8)<sup>1</sup>, Powrót króla z rewii, czy wreszcie jedno z ostatnich dzieł Bacciarellego, przedstawiające Nadanie konstytucji Księstwa Warszawskiego. Te sceny zbiorowe, obejmujące wiele osób portretowanych, noszą jednak zawsze pewne cechy teatralności. Kompozycje takie, jak św. Izydor oracz<sup>2</sup>, czy szkic do Cyncynnata<sup>3</sup> (fig. 9), nie mówią, by w dziełach tego rodzaju miały się zaznaczać szczególne jakieś cechy uzdolnień Bacciarellego. Jedyny znany jego obraz religijnej treści, wykonany do katedry św. Jana w Warszawie (fig. 10), dzieło schyłkowego okresu artysty, nie zdradza również znaczniejszych jego talentów w tym zakresie. Mówi raczej o dobrych tradycjach dawnego włoskiego malarstwa.

#### PORTRETY

Istotne i prawdziwe wartości w dziełach pędzla Bacciarellego odnajdujemy w portretach. Zwłaszcza w jego portretach męskich spotykamy więcej szczerą prawdę i bystrą a obiektywną obserwację. Bacciarelli przełamuje w sobie często skłonność do gładkiego a pochlebnego dla modela sposobu traktowania wyrazu twarzy, stosowanego zwłaszcza w portretach kobiecych, szukanie wdzięku i słodczy w wyrazie poświęca na rzecz silnej charakterystyki. W tych portretach osiąga Bacciarelli najwyższy poziom, zdobywa się na najwyższy stopień tego, na co stać było jego talent i malarską umiejętność.

Bacciarelli portretował Stanisława Augusta wielokrotnie, w różnych okresach życia, różnych okolicznościach i kostiumach. Nie wyliczamy tu wszystkich portretów króla jego pędzla, lecz tylko najbardziej typowe. Reprezentacyjny w całym tego słowa znaczeniu, powtarzany przez samego Bacciarellego i kopiowany wielokrotnie przez jego uczniów był portret w całej postaci (fig. 11) w płaszczu koronacyjnym, z wszystkimi atrybutami godności królewskiej. Późniejszy czasem powstania portret wskazuje na zbliżające się kłęski. Król przedstawiony jest na nim z ręką na klepsydrze, z głową zwróconą w bok ku górze i wzrokiem skierowanym na chmurę, w której drzemie piorun (fig. 12). I ten alegoryzowany portret był powtarzany wielokrotnie przez Bacciarellego<sup>4</sup>. We wszystkich jest pewna doza pozy i teatralności (fig. 13), cecha epoki nie do uniknięcia, od której nie były wolne dzieła największych mistrzów przy równoczesnych zaletach realizmu i szczegółowej obserwacji.

I jeszcze inny przykład twórczości Bacciarellego w dziedzinie portretu z czasów wcześniejszych — portret Ignacego Krasickiego (fig. 14), księcia poetów polskich

<sup>1</sup> Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, s. 222 (nr 141). <sup>2</sup> W kościele w Szczerskach, majątności Joachima Chreptowicza, kanclerza w. lit. <sup>3</sup> Reprod. Tatarkiewicz, *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*. <sup>4</sup> Reprodukowany także w akwafortcie Rajona w wydanej przez Moujy Ch., *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin*, Paris 1875.



14. Marcello Bacciarelli, Ignacy Krasicki, w Muzeum Narodowym w Warszawie.

w. XVIII. Biskup warmiński, tak jak go pojął Bacciarelli w tym portrecie, to ani książę Kościoła, ani wielki poeta, ale raczej wytworny *l'abbé*, dbający o elegancję, o pełnej wdzięku twarzy światowca i dworaka. To tylko jedna strona indywidualności Krasickiego, nie najgłębsza i raczej powierzchowna, za którą kryły się wartości, jakich Bacciarelli nie podkreślił. Szło mu może więcej o reprezentację, aniżeli o wyraz psychiczny portretowanego. Uderza widza w tym portrecie harmonijny zespół barw dyskretnie stonowanych, wytworność w sposobie przedstawienia postaci, wartości, na które kładziono tak silny nacisk w malarstwie w. XVIII.

I dla porównania jeszcze dwa obrazy, w których Bacciarelli sam siebie sportretował. Jeden przedstawia go przed sztalugą (fig. 15), na której widnieje portret



15. Marcello Bacciarelli, Portret własny, w Muzeum Narodowym w Warszawie.

kobięcy (córki artysty); malarz przedstawiony jest z pędzlem w ręce, w peruce i żabocie, z twarzą o bystrym i badawczym wzroku, zwróconą ku widzowi. To niewątpliwie portret z czasów nasilenia twórczości mistrza, o który w korespondencji z Bacciarellim upominał się Stanisław August. Drugi, z późniejszych czasów (fig. 16), o wzroku zmęczonym, w konfederatce na głowie, mówi o przeżytych klęskach rozbiorowych, które u tego obcego pochodzeniem artysty osiadłego w Polsce wzbudziły uczucia patriotyczne dla przybranej ojczyzny. Chciał im dać wyraz zewnętrzny ubierając się w konfederatkę.

Z portretów kobiecych typowy jest dla czasów wcześniejszych twórczości Bacciarellego portret ks. kurlandzkiej (fig. 17) z piórami na fryzurze, z płaskorzeźbą





16. Marcello Bacciarelli, Portret własny, w Muzeum Narodowym w Warszawie.

z profilem króla w ręce. Obraz ten zdaje się należeć w całej pełni do epoki rokoka, podczas kiedy w późniejszych zaznacza się coraz więcej wpływów klasycyzmu, jak np. w portrecie p. Thomatis jako muzy, niegdyś w galerii Łazienek. Wiele do tego przyczynia się ukostiumowanie antyczne, stosownie do tendencji ówczesnej mody.

W portretach męskich umiał Bacciarelli wlać w portretowane osoby pełnię życia, w portrety kobiece raczej pełnię wdzięku.

Dzięki też swym portretom jest dla nas Bacciarelli przedstawicielem epoki Stanisławowskiej. W portretach męskich dał nam galerię wybitnych osobistości, odgrywających rolę w życiu politycznym (fig. 18). W portretach kobiecych staje znów przed nami wskrzeszony świat salonów epoki Stanisławowskiej, świat w którym

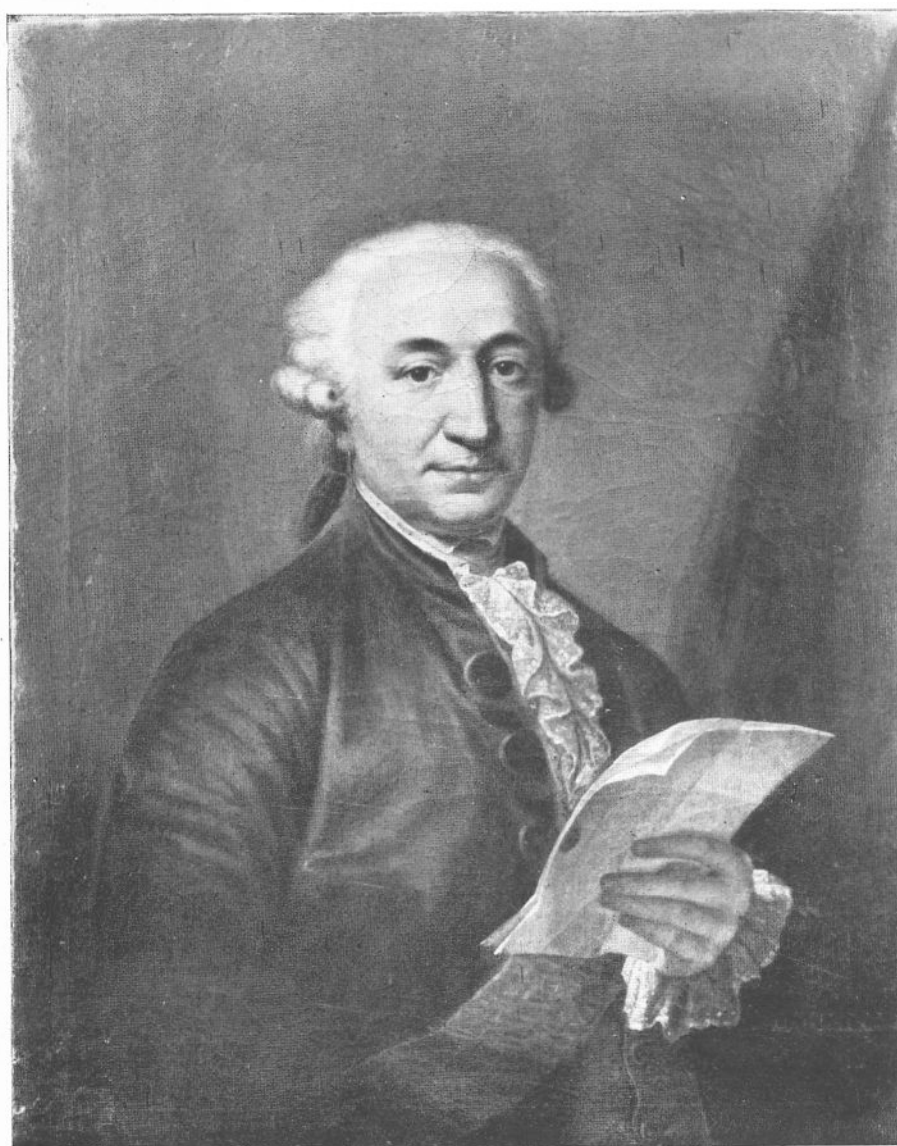


17. Marcello Bacciarelli, Księżna kurlandzka, w Muzeum Narodowym w Warszawie.

panował dowcip i inteligencja, w którym do mody należało zajmowanie się zagadnieniami literatury i sztuki, stanowiącymi temat rozmów towarzyskich. Umiłowanie sztuki przez Stanisława Augusta wzmagало te nastroje w wyższych sferach ówczesnego społeczeństwa. Być portretowanym przez Bacciarellego nie tylko zadowalało portretowanego pod względem estetycznym, ale pochlebiało także jego próżności i należało do dobrego tonu.

#### CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI

Od barokowego sposobu ujęcia malowideł plafonów, poprzez historyczne kompozycje aż do malarstwa portretowego przegląd dzieł pędzla Bacciarellego daje



18. Marcello Bacciarelli, Stanisław Małachowski, w Muzeum Narodowym w Krakowie.

obraz całości jego twórczości artystycznej. Twórczość ta przedstawia się ilościowo bardzo pokaźnie, poziom sztuki na ogół jest wysoki tam, gdzie Bacciarelli sam przykładał rękę do dzieła, a nie pozostawiał wykonania pomocnikom swej pracowni, jak to z natury rzeczy musiało być często w obrazach wielkich rozmiarów. Indywidualność artystyczna Bacciarellego, silnie zarysowująca się w malarstwie portretowym, odpowiadająca również w pełni wymogom współczesnym w plafonach jego pędzla, nie zawsze zadowalała nas w dziełach malarstwa historycznego. Rysunek Bacciarellego jest na ogół poprawny. Niekiedy odnosi się wrażenie, że na poziom wykonywanych obrazów wpływać musiała ujemnie znaczna ich liczba, pośpiech i chęć rychłego zadowolenia wymogów króla, niecierpliwego i żądnego doczekania

się wykonanego zamówienia. Te okoliczności powodowały niedomogi w wykonaniu. Dlatego może banalne i mało interesujące są fantazyjne zresztą portrety królów polskich, przeważnie praca ręki pomocników Bacciarellego (fig. 5).

Tematy obrazów były mu prawie zawsze narzucane przez króla, lub narzucały je artyście same okoliczności. Plafony i cykle obrazów historycznej treści były koniecznym uzupełnieniem architektonicznych wnętrz nowych budowli, wynikały z programu artystycznych rządów królewskich. Zewnętrzne okoliczności, narzucające artyście tematy, to wstrząsający otoczenie króla fakt zamachu konfederatów na niego, który jednak nie znalazł echa w bardziej dramatycznym ujęciu obrazu tzw. Posłuchania młynarza (fig. 8).

Dziedzina właściwą jego sztuki był portret. Jako portrecista został powołany przez Stanisława Augusta z Wiednia do Warszawy. Zdolność uchwycenia indywidualnego charakteru osoby portretowanej, zwłaszcza w portretach męskich, stanowiła szczególną kwalifikację Bacciarellego w tym kierunku.

Dodać należy jedną jeszcze dodatnią stronę jego pędzla. Była nią sumiennosc w wykonaniu szczegółów kostiumowych i innych, dobry smak w układzie całości, cecha artysty, do której w w. XVIII przykładano wielką wagę. Zespół dekoracyjny np. portretu Ignacego Krasickiego (fig. 14), zmysł reprezentacji nie obcy Bacciarellemu, zaznaczający się w tym i w wielu innych jego portretach, stanowią wybitne znamiona jego sztuki.

Charakterystyczny dla twórczości Bacciarellego jest koloryt jego dzieł pędzla. We wcześniejszych jego pracach zaznacza się często ton jakby bursztynowożłocisty, w późniejszych przeważa srebrzystoszarawy. Niektóre cechy kolorytu zdają się wskazywać na wpływ dzieł francuskiego malarza w. XVIII François Bouchera. Wspólną z Boucherem ma Bacciarelli tendencję do otaczania przedmiotów jakby lekką mgłą perłowo-srebrną, do stosowania takiego samego kolorytu w tle, do kładzenia jasnych a bladych barw zharmonizowanych ze sobą, wśród których zdobywa się na silniejsze akcenty kolorów bardziej jaskrawych.

Na ogół przeważają u niego tzw. tony zimne, częste są różne odcienie barw niebieskich, przeważnie jasnych, w których lubowały się czasy rokoka. Bacciarelli pod tym względem szedł w ślady mistrzów czasu swej młodości, przeważnie francuskich. Przyjaciółka króla z czasów pobytu Stanisława Poniatowskiego w Paryżu za lat młodych (Madame Geoffrin) otrzymawszy w darze od Stanisława Augusta jego portret pędzla Bacciarellego chwaliła koloryt i dar kompozycji jego autora.

W szczegółach kostiumu, w draperii szat itd., o ile do ich wykonania sam Bacciarelli przykładął rękę, zaznaczała się jego subtelność kolorytu, smak w zestawieniu półtonów barwnych, wszystko to, do czego w malarstwie w. XVIII tak wiele przywiązywano wagi, a co świadczyło o tzw. «guście epoki». Także w wielkich kompozycjach historyczno-alegorycznych umiał Bacciarelli wprowadzić pewien dominujący nastrój kolorytu, jak to miało miejsce w wielkich rozmiarami płótnach z cyklu dziejów Salomona (fig. 6, 7).

#### STANOWISKO W DZIEJACH SZTUKI

Bacciarelli był artystą epoki przejściowej. Wzrósł i działał w atmosferze doktryn francuskiego akademizmu. Kiedy nowe prądy naśladownictwa sztuki



antyku osiągnęły przewagę, Bacciarelli — z początku im niechętny — teoretycznie pogodził się z nimi, lecz w swej działalności artystycznej nie przestał stosować w dalszym ciągu tych zasad i praktykować tego rodzaju malarstwa, w które się był wżył, a które stały się jego drugą naturą. Nie stał się klasycystą, mimo że klasycyzm z końcem w. XVIII zapanował powszechnie. Pozostał przedstawicielem schyłku akademizmu w dziejach malarstwa w Polsce. W dziejach sztuki europejskiej mowy o nim nie będzie.

Akademizm Bacciarellego to zarówno ostatnie przebliski epoki minionej malarstwa francuskiego Coypelów, Viena, Vanloo, jak i odległe echo włoskiego baroku. Jest w nim pewien konwencjonalizm czasów schyłkowych, jest tendencja moralizatorska, charakterystyczna dla ducha literatury i sztuki końca w. XVIII z dodatkiem dyskretnie przysłanianego pochlebstwa, niezbędnego w atmosferze dworu królewskiego.

Do niektórych zakresów twórczości artystycznej Bacciarellego odnieśliśmy się krytycznie. W tym, co w w. XVIII nazywano «sztuką wielką», w czym artysta z reguły szukał chluby i odznaczenia, tj. w malarstwie historycznym, Bacciarelli często nas zawodzi. Nawet jeśli by twórczość jego na tym polu mierzyć miarą jego epoki i jej kryteriami, to nie znajdziemy w jego obrazach historycznych przeżycia momentu dziejowego, tego co mogłoby nas przejąć i wzruszyć, znajdziemy natomiast pozę, konwencjonalny gest i akademicką poprawność form.

Natomiast jest dla nas Bacciarelli malarzem swej współczesności, przedstawicielem smutnej i tragicznej, a równocześnie żywej i płodnej, niosącej w sobie zadatki ożywcze epoki Stanisławowskiej, jest wyrazicielem tendencji przenikających ówczesne społeczeństwo polskie z królem na czele, które w podniesieniu kultury artystycznej szukało nowych dróg, zbliżających nas do prądów panujących na Zachodzie. W jego portretach wybitnych osób, w ich charakterystyce szukać będziemy momentów polskości sztuki Bacciarellego, w cechach, jakie w portretowanych osobistościach umiał oddać i podkreślić, malując zarówno kontuszowych, jak i we fraki i surduty przybranych przedstawicieli ówczesnego społeczeństwa.

Techniką pędzla, sposobem ujęcia przedmiotu, czy też indywidualnym stylem swym Bacciarelli nie odróżniał się od wielu współczesnych mu malarzy, którzy potrafili tak jak i on wchłonąć tradycje malarstwa włoskiego, a zarazem przyswoić sobie nowsze osiągnięcia francuskiego. Wyżej już powiedziano, że był on typem artysty, jaki wytworzyła współczesna, z Francji wywodząca się kultura o tendencjach uniwersalistycznych, ogarniająca całą Europę. Nie umniejsza to jego znaczenia dla polskiej kultury artystycznej, ani nie stawia Bacciarellego poza nią. Chcąc zerwać z oddzielającym Polskę od Zachodu sarmatyzmem i włączyć się znów w ogólnoeuropejskie prądy duchowe, asymilowaliśmy i potrafiliśmy włączyć w ówczesny nurt życia polskiego indywidualności także w świecie sztuki. Do nich należał Bacciarelli.

Całą swą działalnością artystyczną jak i społeczną należy Bacciarelli do dziejów polskiej sztuki i polskiej kultury artystycznej. Jedna i druga, artystyczna oraz kulturalno-społeczna jego działalność, są zresztą od siebie nieoddzielne, obie też łączą się jak najściślej z szeroko zakrojoną na tym polu działalnością króla Stanisława Augusta. Rola Bacciarellego jako jednego z głównych wykonawców programu

królewskiego na polu sztuki została tu naszkicowana. Rolę tę Bacciarelli spełniał z całą siłą przekonania i pełnym poczuciem obowiązku.

Sztuka polska, w szczególności polskie malarstwo nie poszło drogą, jaką szedł Bacciarelli. Wchłonawszy elementy sztuki o cechach międzynarodowych, uniwersalnych, umiała ona wydobyć znów na wierzch cechy rodzime, szukała własnego, odmiennego sposobu wypowiedzenia się. Pod tym względem więcej może zadatków na przyszłość przedstawiało w epoce Stanisławowskiej malarstwo Norblina<sup>1</sup>, aniżeli Bacciarellego. Lecz społeczna działalność współdziałającego ze Stanisławem Augustem na polu sztuki Bacciarellego obejmowała za to szersze kręgi i więcej działała dla zrozumienia i rozszerzenia umiłowania sztuki i jej uspołecznienia, niż na węższym odcinku działającego w Puławach Norblina. Nie znajdziemy też w twórczości Bacciarellego śladów romantyzmu, biorącego początki w sztuce drugiej połowy w. XVIII. Przeciwnie, jest ona zwrócona raczej wstecz swymi tendencjami, tkwiącymi wciąż jeszcze w dawniejszej epoce. Mimo współczesnych wpływów francuskiego malarstwa pozostał Bacciarelli pod tym względem raczej Włochem, nie zdradził tradycji wyniesionych z warsztatu Benefiala. Tym wszystkim też różni się jego twórczość od niosącej w sobie nowe zadatki na przyszłość twórczości Norblina.

#### KONIEC ŻYCIA

Na zewnątrz artystyczna kariera Bacciarellego zdawała się świetną. Osiągnął wybitne stanowisko na dworze, szczylił się przyjaźnią króla, był wykonawcą jego rządów artystycznych, a dzieła jego pędzla były cenione i spotykały się z ogólnym uznaniem. Wyrazem uznania był polski indegenat przyznany Bacciarellemu przez sejm, różne zagraniczne akademie zaliczyły go w poczet swych członków. Lecz tragiczny obrót spraw politycznych w Polsce miał wszystko zniweczyć, złamać karierę życiową Bacciarellego, jeśli pod tym kątem widzenia mielibyśmy te rzeczy osądzać.

Spadające nań ciosy nie zachwiały równowagi ducha Bacciarellego. Wiązała go z życiem nadal z jednej strony miłość sztuki, z drugiej przywiązanie do Stanisława Augusta. Nie był też artystą o wygórowanym o sobie sposobie myślenia. Sam był usposobiony krytycznie do swej twórczości, wymagał od siebie wiele, świadom może, że stać go było na wyższy poziom dzieł pędzla, aniżeli je po sobie zostawiał, pracując w warunkach i w czasach, w jakich mu żyć przyszło. W jednym z listów do króla z r. 1795, w czasach pobytu Stanisława Augusta w Grodnie, wyznawał, że powinien był ilościowo mniej tworzyć.

Z drugim i trzecim rozbiorem Polski skończyły się rządy artystyczne Stanisława Augusta, rozpoczęła się likwidacja jego mienia artystycznego, w której Bacciarelli miał odegrać jeszcze pewną rolę, jako mąż zaufania byłego króla<sup>2</sup>. Nie była to rola twórczo pracującego artysty, lecz smutny obowiązek szczerze przywiązanego do króla oddanego sługi i przyjaciela. Sądził też Bacciarelli, że wśród klęski i ruiny wszystkich zamierzeń i nadziei uratuje dla siebie i swej rodziny podstawy egzystencji materialnej, dorobek pracy lat wielu w służbie królewskiej.

<sup>1</sup> Batowski Z., *Norblin*, Lwów 1911.

<sup>2</sup> Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, rozdziały VIII—XI.

Sprawy administracyjne związane z likwidacją mienia artystycznego Stanisława Augusta w Warszawie pochłaniały Bacciarellego w czasie prawie dwuletniego pobytu byłego króla w Grodnie, skąd otrzymywał nowe zlecenia w związku z tym, jak w danej chwili układały się projekty Stanisława Augusta spędzenia reszty życia. Rozstając się z wszystkimi innymi artystami, Bacciarellego jednego pragnął być król zatrzymać. Miał od niego żądać nadal nie tylko pomocy w likwidacji spraw w Warszawie, lecz także dostarczania mu nadal wrażeń artystycznych przez przysyłanie do Grodna projektów i szkiców kompozycji, których pomysły Stanisław August sam mu poddawał.

Ze śmiercią Stanisława Augusta w Petersburgu w początkach r. 1798 spadły na Bacciarellego nowe ciężary. Uciążliwe zobowiązania królewskiej masy spadkowej spowodowały stan rzeczy powikłany i niezmiernie trudny do rozplątania. Bacciarelli pragnął z jednej strony uchronić pamięć króla od ubliżających jej zbyt daleko idących kroków prawnych, z drugiej strony chciał uzyskać zlikwidowanie osobistych swych wierzytelności do masy spadkowej po Stanisławie Augustacie. Stąd konflikty i zarzuty przeciw niemu podnoszone, przeciw którym musiał się bronić i usprawiedliwiać, stąd przykrości, których mu nie szczędzono. Rezultatem jednak było stwierdzenie oficjalne, że żaden zarzut z podnoszonych przeciw wiekowemu już wówczas artyście nie znajduje uzasadnienia.

Wyrazem uznania zasług Bacciarellego ze strony społeczeństwa i rządu Księstwa Warszawskiego był wybór jego w r. 1807 na członka podówczas powstałego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego oraz — w początkach Królestwa Kongresowego — mianowanie go profesorem malarstwa i honorowym dziekanem na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Było to niejako symbolicznym nawiązaniem nowej epoki do tradycji czasów Stanisławowskich, tym bardziej podkreślenia godnym, że Bacciarelli nie reprezentował tendencji i dróg, jakimi iść miała sztuka pierwszej połowy w. XIX, że związany z jego nazwiskiem kierunek w malarstwie był już czymś przebrzmiałym wobec współcześnie głoszonych i obowiązujących haseł w sztuce epoki klasycyzmu. Mimo podeszłego wieku Bacciarelli nie wypuścił też z rąk pędzla. Portret Fryderyka Augusta, księcia warszawskiego, obraz przedstawiający Nadanie przez Napoleona konstytucji Księstwu Warszawskiemu, obraz do ołtarza wielkiego katedry św. Jana w Warszawie (fig. 10) w miejsce dzieła Palmy Młodszego zabranego przez władze francuskie były jego ostatnimi pracami. Aktem petyzmu dla pamięci Stanisława Augusta miał być obraz przedstawiający śmierć jego w Petersburgu, do którego jednak tylko szkic zdołał Bacciarelli wykonać.

Bacciarelli zmarł w 87. roku życia w Warszawie w r. 1818.

---

#### MARCELLO BACCIARELLI

Bacciarelli passa en Pologne 52 années de sa vie, c'est à dire tout son âge mûr et avancé, dont 30 ans au service du roi Stanislas-Auguste. Son activité artistique en sa presque totalité appartient ainsi à l'histoire de l'art polonais. En dehors de son rayon d'action comme peintre

il faut encore souligner son rôle dans le développement de la culture artistique en Pologne, vu qu'il était le conseiller du roi et le principal réalisateur de ses projets artistiques.

Le rôle officiel de Bacciarelli n'était pas toujours nettement défini. Le titre de premier peintre du roi ne lui fut pas accordé d'une manière officielle, mais devint d'usage. Le titre de «directeur des beaux-arts» paraît en même temps que furent élargies ses compétences tant artistiques qu'administratives, non seulement en matière de peinture, mais aussi en ce qui concernait d'autres genres. A partir de l'année 1777 Bacciarelli devint membre d'une commission d'architecture composée de deux personnes et, après sa dissolution en 1781, les agendas de cette commission restèrent, par voie de fait, uniquement entre ses mains. Ce n'est que par le décret royal de 1786 que fut ajouté aux fonctions que Bacciarelli remplissait déjà effectivement, à l'occasion d'une énumération de ses compétences, le titre de «directeur des bâtiments du roi». Il était donc chargé, à partir de cette époque, de la direction de toutes les affaires qui concernaient les arts plastiques et de la surveillance, dans ce domaine, des travailleurs rémunérés par la caisse royale.

En tout ce que nous voudrions dire sur Bacciarelli nous voyons à ses côtés l'ombre du roi. Il n'est pas possible de séparer son activité de la pensée et de l'activité du roi Stanislas Auguste en matière de culture artistique. Nul ne pénétra mieux ses intentions et peu de gens lui furent plus dévoués. L'apport de Bacciarelli fut considérable en ce qui concernait les projets des constructions royales, les collections royales, les questions touchant l'organisation et surtout l'atelier de peinture ainsi que l'éducation de la jeune génération d'artistes polonais dans les ateliers royaux, qui produisaient des objets d'industrie artistique. Le bon goût et la culture artistique de l'époque portent son empreinte.

Bacciarelli était préparé à ce genre d'activité par des études dans l'atelier du peintre Marc Benefial à Rome, ainsi que, plus tard, par ses travaux artistiques à la cour de Dresde et celle de Vienne, qui précédèrent son arrivée en Pologne. Son goût artistique s'approfondit, de même que sa connaissance des courants qui prédominèrent ultérieurement dans l'art de l'Europe occidentale, lorsqu'il entreprit, par ordre du roi, un voyage d'un an et demi en 1787. La formation artistique de Bacciarelli, de même que ces opinions dans ce domaine, furent influencés d'un côté par l'éducation primordiale qu'il acquit à Rome, de l'autre par l'empire qu'exerça sur lui l'art français. C'étaient les signes distinctifs de l'art du XVIII<sup>e</sup> s., d'un caractère international, de l'époque de transition entre le style rococo et le style classique. Du temps de son voyage et de son long séjour à Rome, Bacciarelli eut l'occasion de s'acointer avec la renaissance de l'antiquité. Malgré l'appréciation qu'il ressentait pour ces tendances elles n'influencèrent pas d'une façon décisive ni son coup d'oeil de peintre ni son style. Sa personnalité ne changea pas, il demeura toujours un des représentants de la culture artistique universelle de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> s. Bacciarelli ne joua pas de rôle marquant sur l'arène européenne, mais le niveau de ses oeuvres correspondait à l'horizon artistique polonais de son époque.

Parmi ses oeuvres il faut signaler les plafonds décorant les salles du château royal de Varsovie et de celui des Łazienki. Ce sont des compositions artistiques de grandes dimensions, exécutées par ordre du roi dans l'intention de faire revivre la tradition nationale; elles dénotent cependant un manque de compréhension de l'esprit caractérisant l'histoire polonaise. Il faut en outre attirer l'attention sur une collection de portraits des rois de Pologne d'une caractéristique assez faible et où l'artiste n'essayait même pas de représenter la vérité historique. Une série de tableaux ayant pour sujet la vie du roi Salomon est de tendance mi-historique, mi-allégorique. Les scènes collectives, comme p. ex. l'audience du meunier, le retour du roi



Stanislas-Auguste d'une revue militaire, la proclamation de la constitution du Grand Duché de Varsovie possèdent des traits d'actualité, mais sont en même temps quelque peu théâtrales. Ce n'est que dans les portraits de Bacciarelli que nous trouvons des valeurs réelles et essentielles, et surtout dans les toiles qui représentent des hommes, au contraire des portraits de femmes. Il sut donner aux premiers une plénitude de vie, aux seconds l'attrait du charme. C'est grâce à ses portraits que Bacciarelli devient pour nous le représentant de l'époque de Stanislas-Auguste, l'auteur d'une galerie de personnalités marquantes qui jouaient un rôle dans la vie politique; il fait revivre le monde des salons de son époque.

Bacciarelli était l'artiste d'une époque transitoire. Il vécut et travailla dans l'atmosphère de l'esprit académique français. Il ne devint pas un classique, quoique le classicisme régna partout vers la fin du XVIII<sup>e</sup> s. L'académisme exerça une influence décisive sur sa formation artistique et c'était l'académisme du temps de son déclin. Il est pour nous le représentant de l'époque de Stanislas-Auguste, époque triste et tragique mais féconde, pleine de vie, possédant des éléments vivifiants. Il est le représentant des tendances qui pénétraient la société polonaise d'alors guidée par son roi, société qui cherchait de nouvelles voies dans l'exaltation de la culture artistique pouvant nous rapprocher des courants de la pensée occidentale.

Par toute son activité tant artistique que sociale Bacciarelli appartient à l'histoire de l'art polonais et de la culture polonaise. Toutes les deux sont d'ailleurs inséparables et elles s'unissent en cette matière à l'activité largement conçue du roi Stanislas-Auguste. Désirant rompre avec l'esprit sarmate qui écartait la Pologne de l'Occident et nous associer à nouveau avec les courants de l'esprit européen, nous avons assimilé et nous avons su attacher au cours de la vie polonaise les individualités qui nous faisaient défaut dans le domaine des arts. Bacciarelli fut de leur nombre.

L'art polonais et la peinture en particulier ne suivit pourtant pas le chemin qu'il indiquait. Après avoir englobé les éléments artistiques d'un caractère international et universel, l'art polonais cherchait sa propre manière de s'exprimer. A ce point de vue les oeuvres du peintre Norblin présentaient, à l'époque de Stanislas-Auguste, plus de garanties pour l'avenir que celles de Bacciarelli. Mais l'activité sociale de celui-ci, qui collaborait avec le roi Stanislas-Auguste dans le domaine de l'art, était d'un caractère plus large et fut plus efficace en ce qui concerne la propagation de l'amour de l'art, sa compréhension et sa popularisation. L'influence de Norblin, qui travaillait à Puławy, se bornait à un secteur plus restreint.

---

WITOLD DALBOR

## ZWIĄZKI WIELKOPOLSKI I ŚLĄSKA W ARCHITEKTURZE DRUGIEJ POŁOWY WIEKU XVIII

Kościół potrynitański w Krotoszynie wraz z kościołami w Rydzynie i Zbąszyniu tworzą osobną i oryginalną grupę pod względem ukształtowania architektonicznego, której linia rozwojowa wiedzie od austriacko-czeskiego baroku i przechodzi przez Śląsk do Wielkopolski. Omawiane budowle są kościołami prowincjonalnymi, typ ich jednakowoż nie jest zapożyczony od wielkich monumentalnych świątyń, lecz tworzy długi, oparty o swoiste warunki łańcuch rozwojowy.

Kościół rydzynski jest najwcześniejszy z grupy wielkopolskiej i najprostszy w konstrukcji. Poprzedza on w rozwoju bogatszy w kształcie krotoszyński i zbąszyński. Ostatni jest najpóźniejszy, gdyż pochodzi z końca w. XVIII. W pełni form barokowych budowla krotoszyńska wyróżnia się zarówno bogactwem kształtu, jak i tym, że zachowała się w nienaruszonym stanie pierwotnym. Klasycyzujące urządzenie wnętrza z końca w. XVIII nadało świątyni rydzynskiej odmienny od pierwotnego charakter, a kościół w Zbąszyniu, którego budowa ciągnęła się długo i niejedno w pierwotnym planie uległo wówczas przeinaczeniu, został poza tym częściowo zmieniony podczas odbudowy, dokonanej po pożarze w r. 1850. Okres powstania tych budowli rozciąga się od drugiej ćwierci XVIII stulecia aż do samego jego końca, przy czym budowa kościoła w Krotoszynie przypada na trzecią ćwierć wieku i jest punktem kulminacyjnym tego rozwoju. Z tego też względu budowla krotoszyńska zasługuje na to, aby się nią specjalnie zająć.

Trynitarzy sprowadził do Krotoszyna w r. 1731 ówczesny jego dziedzic, Józef Potocki, hetman wielki koronny i kasztelan krakowski, ten sam, który fundował dominikańskie kościoły w Tarnopolu i Lwowie<sup>1</sup>. Osiedli oni początkowo przy starym drewnianym kościółku śś. Piotra i Pawła<sup>2</sup>. W tymże roku, w czerwcu, kiedy arcybiskup gnieźnieński Teodor Potocki zjechał do Krotoszyna, postanowił hetman ufundować na miejscu drewnianego kościół murowany, który jednak wzniesiony został dopiero szereg lat po jego śmierci, zaszłej w r. 1752, staraniem i kosztem jego małżonki Ludwiki z Mniszchów Potockiej. Wizytacja z r. 1782

<sup>1</sup> Por. Żyła W. ks., *Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu*, Lwów 1917; tenże, *Kościół i klasztor dominikanów we Lwowie*, Lwów 1923. <sup>2</sup> Kościół ten był kościołem parafialnym jeszcze przed zbudowaniem gotyckiego kościoła farnego przez Rozdrażewskiego w r. 1492.

mówi o tym wyraźnie: «Die 11 mensis Junij (1731) per munificentiam Fundatoris Illmi Josephi a Potok Potocki... factum est, ut successu temporis in eodem loco diruta lignea, extructa sit murata Ecclesia beneficentia aeque ac sumptibus Illmae Ludovicae de Mniszchów Potocka... A<sup>o</sup>1774 die 8 septembris»<sup>1</sup>. Kościół poświęcono uroczyście w roku następnym, tj. 1775<sup>2</sup>. Bardziej szczegółowe wiadomości o budowie kościoła trynitarzy krotoszyńskich zawiera: «Carta Quanta seu Summa Rationum de statu conventus Crotosiniensis ab Anno Dni 1763-tio inchoata»<sup>3</sup>. Pierwsza wzmianka odnosząca się do kościoła, obejmująca trzydziecie 1760—3, informuje o planach nowej budowli, które, wykonane z polecenia Ludwika Potockiej, zostały zatwierdzone przez krakowskie władze klasztorne we wrześniu 1762: «Quod spectat ad Adornationem Ecclesiae hoc triennio nempe ab anno 1760 in Mense Augusto usque ad Diem ultimam Martij 1763 Anni nulla facta est reparatio Ecclesiae quam etiam Adornatio siquidem aderat Mens Celsissimae ac Illmae Castellanae Cracov. ac Ducissae Regni circa Foundationem de novo huius Nostrae Ecclesiae, ut iam de facto optima demonstrant initia. Siquidem praecessit delineatio Architecti ex mandato eiusdem Celsissimae, qua iam est scuplta ac Venerabili Nostro Diffinitario Generali in Nostro Convento Cracoviensis Mensi septembri A. 1762 celebrato porrecta et ab eodem Venerabili Diffinitario subscripta».

Druga wzmianka w tymże dokumencie pochodzi z trzechlecia następnego, do r. 1766. Materiały budowlane są przygotowane i oczekuje się przybycia fundatorki: «Fabrica Ecclesiae [1766]. Pro inceptione Fabricae sunt omnia necessaria sufficientissime ex mandato Celsissimae Fundatricis praeparata, uti Lapides, Lateres, Calx viva, Equi, Boves pro advehendis Lateribus ac instrumenta ad rerum Fabricae insertentia, solum expectatur praesentia et adventus Eiusdem Celsissimae Fundatricis, quam tamen infalibiliter spondent omnes esse venturam post Festa Paschalis»<sup>4</sup>.

Budowę rozpoczęto i wzniesiono mury na łokci 15 wraz z czterema bocznymi murowanymi ołtarzami. Prace jednak koło wznoszenia kościoła zostały przerwane wskutek walk w kraju w związku z akcją konfederacji barskiej. Wzmianka pod nagłówkiem «Fabrica Ecclesiae» (1769) brzmi: «Hoc triennio Celsissima de Mniszchów Potocka Castellana Cracov. exornata Literis permodum Supplicis libelli scriptis initium fecit Fabricae novi templi, iamque dicta Ecclesia ad quindecim cubitos a terra c[irc]a circum de lateribus aedificata est Minoribus etiam Lateritijs Altaribus quattuor constructis spectatur hac ead[em] Fabrica citissime absolvenda, praesertim si afflictiae Patriae pax fuerit restituta».

W r. 1771 ustają zamieszki, ale ogólne zniszczenie kraju odbija się i na losach świątyni krotoszyńskiej. W rubryce «Fabrica ecclesiae» czytamy w «Carta Quanta» pod rokiem 1772: «Celsissima Fundatrix veram et sinceram habuit Intentionem, ut quam citissime Fabrica absolveretur, ob Incursiones tamen et hostilitates modernas, quibus Bonae eiusdem undique premuntur, finiri non potuit. Attamen ad extra est totaliter cum Turri finita et Tegulis Ligneis ad interim contacta. Turris parva Laminea alba contacta, Turri Maiori Crux et alia iam sunt adaptata».

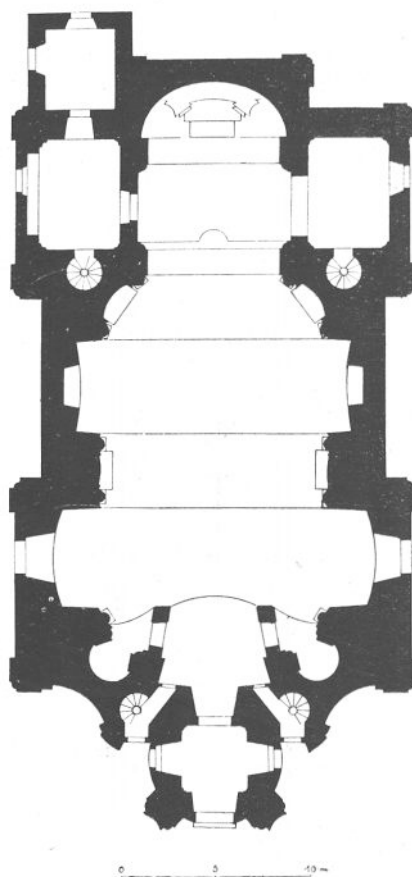
<sup>1</sup> Akta wizytacyjne w kościele parafialnym w Krotoszynie. — Wszystkie teksty źródłowe podano w niniejszej pracy najwierniej podług oryginału. <sup>2</sup> Tablica erekcyjna w prezbiterium kościoła poklasztornego nad drzwiami do zakrystii. <sup>3</sup> Archiwum Państwowe w Poznaniu, C 1. <sup>4</sup> *Słownik geograficzny królestwa polskiego* IV, 1883, pod nagłówkiem «Krotoszyn» podaje, że Ludwika Potocka przybyła w czerwcu 1767 do Krotoszyna i położyła kamień węgielny.

Jak z powyższych wzmianek archiwalnych wynika, projekt kościoła powstał przed r. 1762. Przygotowania do budowy trwały dość długo, bo trzy lata, wreszcie budowa ruszyła, ale z powodu zamieszek w kraju roboty zostały wstrzymane i dopiero w r. 1769 mury wzniesiono na łokci 15. Skoro tylko nastały czasy nieco spokojniejsze, natychmiast wznowiono prace budowlane, tak że w r. 1772 kościół stał ze skończoną wieżą, pokryty prowizorycznie gontami. Pierwotne zamiary fundatorki uległy ograniczeniu i kościół trynitarzy w Krotoszynie został z trudem tylko wykończony w surowym prawie stanie, a o odpowiednim wykończeniu i wyposażeniu wnętrza nie mogło być już mowy. Odbiło się to bardzo ujemnie na całości świątyni.

Kościół krotoszyński (fig. 1—10) przedstawia się jako budowla o rzucie wydłużonego prostokąta i posiada z frontu przystawioną wieżę. Zwarty w bryle korpus gmachu sprawia na zewnątrz wrażenie jakby nawy z dwoma transeptami, które są zaznaczone lekkimi ryzalitami po bokach oraz wiązaniem wysokiego siodłowego dachu, ściętego ukośnie ku ścianie frontowej i tylnej, a przeciętego dwoma podobnymi poprzecznymi dachami. Pozorne te transepty kryją w rzeczywistości — jak widać z rzutu — jedną rozszerzającą się nieregularnie ku tyłowi nawę oraz wbudowaną w korpus gmachu zakrystię i kaplicę przy prezbiterium.

Zasadniczym głównym akcentem na zewnątrz kościoła jest wieża; nie tylko dlatego, że stanowi najważniejszą część frontu swoją masą i wysokością, lecz także i dlatego, że odróżnia się bogactwem wygiętych barokowo form od prostoty, świadomie użytej na zewnątrz gmachu, gdzie jedynie niewielka sygnaturka bogaciej ukształtowana ożywia nieco puste płaszczyzny dachu, jako pewnego rodzaju odpowiednik bogatego hełmu wieży. Podstawą jej jest koło wpisane w kwadrat, na którego przekątniach wystają narożniki o wklęsłym profilu, kontrastującym z okrągłością wieży. Narożniki te, ozdobione w dwóch kondygnacjach pilasterkami, łączą się w górze z czterema gurtami miedzią krytego hełmu wieży, które przechodzą w lizeny otwartej latarni hełmu, znajdując w tej pionowej tendencji ostateczne zakończenie w foremnej nasadce z gałką na końcu. Kondygnacje wieży przedziela silny gzyms, łączący się z gzymsiem wieńcowym kościoła. W części dolnej połączona jest wieża z gmachem przez wklęsłe ściany frontonu zwieńczone attyką, w górnej zaś, ponad gzymsem, oddziela się od dachu i wystrzela ponad nim w górę.

O uzdolnieniu twórcy kościoła świadczy umiejętne i z umiarem stopniowane przejście od form prostych do bogatszych oraz pełne zrozumienie operowanie krzy-



1. Krotoszyn, kościół poklasztorny, rzut poziomy.

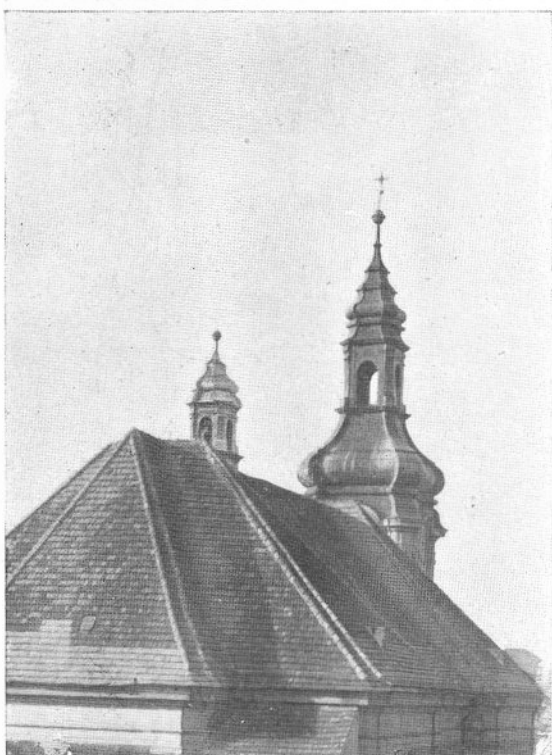
Zdjęcie W. Dalbora.





2. Krotoszyn, kościół poklasztorny, widok ogólny.

wiznami, wklęsłymi i wypukłymi na przemian, i przeciwstawianie formy bogatszej formie prostszej. Momenty te przeprowadzone są konsekwentnie w całym gmachu na zewnątrz i wewnątrz: i tak korpusowi kościoła o prostej organizacji, stanowiącemu przy tym duży wolumen, przeciwstawia wieża bogactwo i żywość form. Boki kościoła, surowe w swej organizacji architektonicznej, mają na celu skontrastowanie bogatej wieży, proste zaś boki ożywione są przez boczne ryzality, które wraz z odpowiadającymi im układem płaszczyznami dachów nie są bez znaczenia dla zorganizowania całej bryły kościoła. Lekki ruch występujących ryzalitów przechodzi na froncie w silne wygięcie ukośnie wysuwających się ścian, które zdają się obejmować trzon wieży. W wieży formy stają się najżywsze. Ściany wieży zagnają się wypukło, narożniki odchylają się wklęsło w odwrotnym kierunku, co zaznacza się jeszcze silniej w wiązaniach gzymsu dolnej i wyższej kondygnacji. Stopniowanie ruchu przybiera na sile w górze wieży, przy czym użyto w pilastrowaniu odmiany porządku jońskiego i korynckiego. Aby zaś lekkiej górnej części wieży nie przygnięść stosunkowo ciężkim i wysokim hełmem z latarnią, zastosował twórca kościoła pewnego rodzaju *hiatus* w formie wysokiego fryzu nad kapitelami górnych



3. Krotoszyn, kościół poklasztorny, widok dachu od strony prezbiterium

*Fot. W. Dalbor.*



4. Krotoszyn, kościół poklasztorny, widok frontu od strony klasztoru.

*Fot. W. Dalbor.*

pilastrów, wyginającego się pośrodku z czterech stron w otok zegara. Motyw takiego otoku, używany w tym czasie powszechnie w Austrii i Czechach, wykorzystany jest tutaj doskonale jako lekkie przejście do helmu. Sam hełm wieży, konstrukcji drewnianej, pokryty jest blachą miedzianą. U podstawy zwęża się znacznie, przepasany w tym miejscu poziomym gurtem, następnie rozszerza się i w swobodnej linii przechodzi w latarnię, zakończoną strzelistą nasadzką o falującej sylwecie. Ciężki u dołu ruch mas znajduje w górze swobodne, lekkie rozwiązanie.

Mimo zatem prostych form i prostego założenia obfituje kościół na zewnątrz w liczne i ciekawe momenty architektoniczne, logicznie i konsekwentnie przeprowadzone. Wnętrze przedstawia się znacznie bogaciej. Ruch mas i plastyka giętych form, zapowiadająca się we frontonie kościoła, potęguje się tam jeszcze bardziej. Jedna obszerna nawa o wypukłym sklepieniu, przedzielonym gurtami na dwie baniaste części, zakończona głębokim, niższym prezbiterium, pełna jest występów, załamania, ścian wklęsłych i wypukłych, składających się na kształt swobodny i pełen ruchu, dość na pierwszy rzut oka nieskoordynowany. Przy bliższej jednak obserwacji zdajemy sobie sprawę z całego szeregu większych i mniejszych nieregularności, które czynią wnętrze kościoła poniekąd nieuchwytnym i trudnym do określenia. Nieregularności te wszakże, mimo całej fantazji i swobody, ujęte są w system, widoczny przy bliższym rozpatrzeniu i konsekwentnie przeprowadzony.



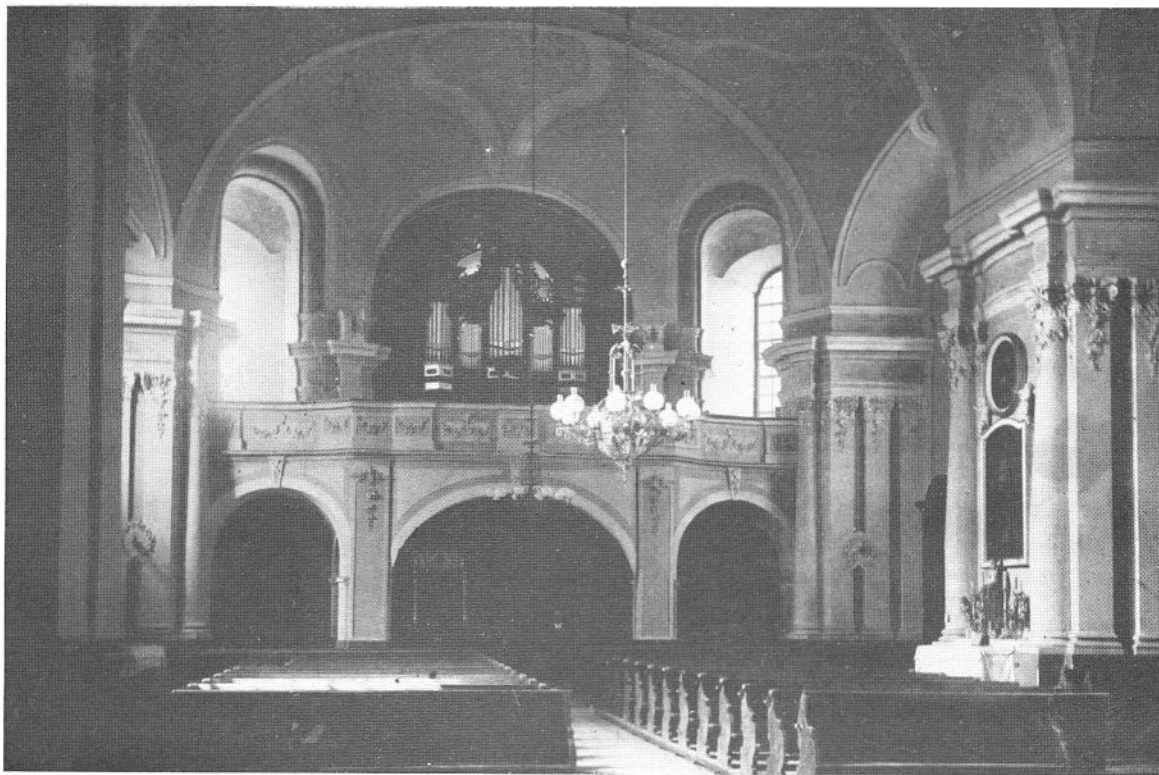
5. Krotoszyn, kościół poklasztorny, widok w stronę prezbiterium.

Fot. W. Dalbor.

Kopulaste sklepienie, zamykające się konchowo od strony prezbiterium oraz w podobny sposób od strony przeciwnej, przedzielone jest pośrodku podwójnym gurtem, opierającym się na dość znacznie występujących z obu stron nawy wewnętrznych ryzalitach. W ten sposób tworzą się dwa przeszła nawy, które podkreślone są jeszcze przyściennymi łukami, opartymi o środkowe wewnętrzne ryzalitty. Konstrukcyjną zatem ramę budowli stanowi system łuków: konchowatych przy tarczy i nad chórem organowym, bocznych przyściennych oraz środkowego sklepiennego łuku, łączącego przeciwległe ryzalitty.

Zaokrąglenie nawy od strony chóru organowego jest w detalach również od strony prezbiterium skomplikowane przez ścięcie kątów narożnych i umieszczenie tam ukośnie ustawionych bocznych ołtarzy. Dalsze dwa boczne ołtarze mieszczą się na ryzalitach wewnętrznych pośrodku nawy, dźwigających gurt sklepienia. Wszystkie ołtarze boczne są integralnie złączone z architekturą, tj. wyrastają bezpośrednio ze ściany, w przeciwieństwie do ołtarza głównego, który jest konstrukcją odrębną, dostawioną luźno do ściany. W przedniej części nawy wyginają się ściany w łukach bocznych wypukło, w tylnej zaś wklęsło, co widać wyraźnie w rzucie. Jeśli się poza tym uwzględni wklęsłe tło ołtarzy w narożach i wypukłe na ołtarzach środkowych, otrzymamy odmianę płaszczyzn na przemian to wypukłych to wklęsłych.

Półsłupy i pilastry przy ołtarzach bocznych i ścianach wnoszą do wnętrza pionową rytmikę, której główną przeciwwagę stanowi pozioma linia klasycy-



6. Krotoszyn, kościół poklasztorny, wewnątrz, widok w stronę chóru muzycznego.

Fot. W. Dalbor.

rozcłokowanego gzymsu, biegnącego dookoła, z pewnymi wszakże przerwami. Nie ma bowiem gzymsu na cofniętych ścianach pod łukami przyściennymi, gdzie brak i pilastrów, przerywają go też okna przy organach i empory w prezbiterium. Przy ołtarzach, dla silniejszego ich zaakcentowania, występują w gzymsie wiązania nad półsłupami. Nad gzymsem panują już tylko okrągłe linie gurtów, arkad i obramień okiennych.

Prezbiterium jest niższe od nawy, otwiera je łuk pomiędzy narożnymi bocznymi ołtarzami, drugi taki łuk powtarza się z tyłu prezbiterium, za nim zaś następuje zamknięcie płytką apsydą, w której mieści się ołtarz główny. Nad tą częścią rozpięte jest również baniaste sklepienie.

W ten sposób utworzone zostało wewnątrz pełne momentów plastycznych: wnek, występów, gurtów i krzywych płaszczyzn, które wnoszą ruch i grę światła kontrastującego z mrokiem głębokich załamań, wnek i zaciemnionej części prezbiterialnej. Gra światła stanowi poważny czynnik w całokształcie zamierzeń artystycznych twórcy kościoła krotoszyńskiego.

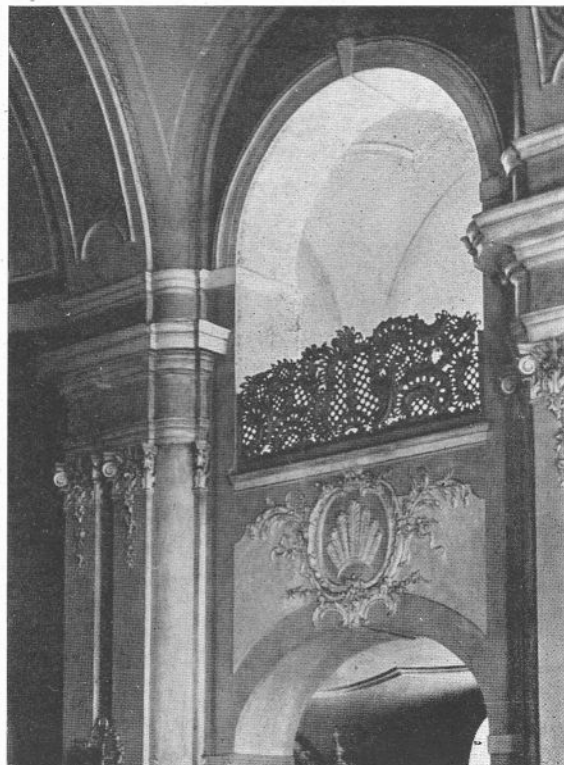
Dekoracja wnętrza jest bardzo uboga. Znać na każdym kroku ograniczenie się do minimum. W porównaniu z kościołami pokrewnego typu z w. XVIII, bogato zdobionymi za pomocą stiuków i malowideł, zadziwiają nas puste płaszczyzny ścian wewnątrz i sklepień kościoła potrynitańskiego. Niewątpliwie świątynia krotoszyńska miała otrzymać inne wyposażenie wnętrza oraz lepsze wykończenie strony





7. Krotoszyn, kościół poklasztorny, ołtarz boczny w części środkowej.

Fot. W. Dalbor.

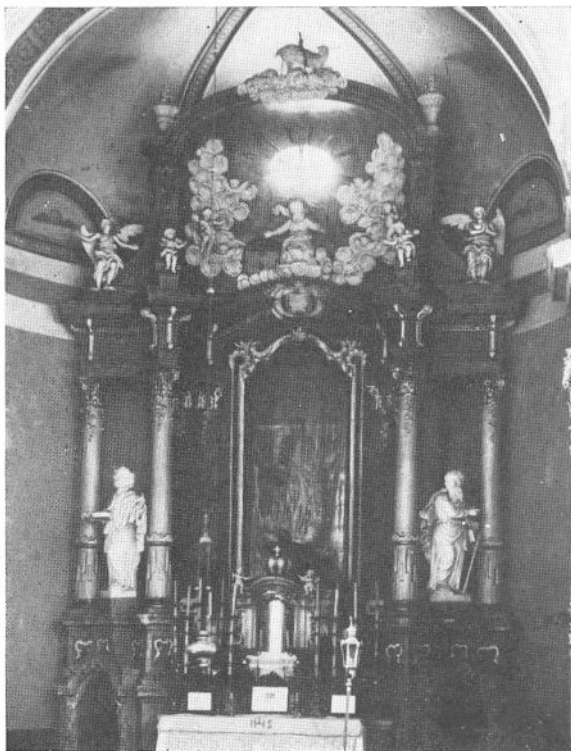


8. Krotoszyn, kościół poklasztorny, empory w prezbiterium.

Fot. W. Dalbor.

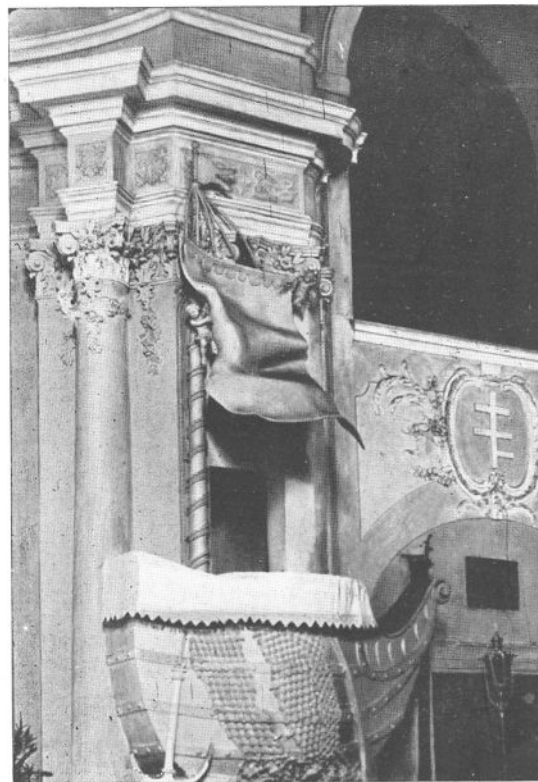
zewnątrznej, brak jednak funduszków w końcowym okresie budowy, jak to wiemy z dokumentów, nie pozwolił fundatorce łożyć dalej na kościół, a zdani na własne środki trynitarze musieli się ograniczyć do najskromniejszego urządzenia wnętrza. Lekką dekoracją stiukową ozdobiono tylko wdzięczne kapitele, balustradę organową i pola nad emporami, gdzie umieszczono herby Mniszców i Potockich. Poza tym ożywia wnętrze ambona w kształcie łodzi Piotrowej z siecią i kotwicą, u góry zaś aniołek podtrzymuje powiewający na maszcie żagiel. Główny ołtarz jest w stosunku do architektury kościoła oraz do złączonych z nią ołtarzy bocznych słabą prowincjonalną robotą, nie dociągniętą nawet do skromnego poziomu wyposażenia tego rodzaju budowli. Ubogie obrazy w bocznych ołtarzach, umieszczone w prymitywnych ramach, świadczą o prowizorycznym urządzeniu wnętrza. Klasztor krotoszyński nigdy nie doszedł do rozkwitu, niewielka liczba zakonników malała coraz bardziej, wreszcie z początkiem w. XIX został rozwiązany<sup>1</sup>. Kościół w Kroto-

<sup>1</sup> Rozwiązanie klasztoru krotoszyńskiego nastąpiło zdaje się około r. 1820. Ostatni trynitarz krotoszyński otrzymał probostwo w Kępnie w Wielkopolsce. Umarł w późnej starości, pozostawiając zapis na zbudowanie nowego kościoła w Kępnie, z warunkiem, aby nowy kościół wzorowany był na kościele trynitarzy w Krotoszynie. Do budowy przystąpiono dopiero w pierwszych latach w. XX, burząc dawny kościół drewniany. Ponieważ zapis na gruntach przetrwał, uszanowano wolę ofiarodawcy i budowniczy nowej świątyni, inż. arch. Roger Sławski z Poznania, powtórzył w swoim projekcie formę kościoła potrynitarzkiego w Krotoszynie. Jest to ciekawy przykład przenoszenia się typów budowli przez wolę fundat-



9. Krotoszyn, kościół poklasztorny, ołtarz główny.

Fot. W. Dalbor.



10. Krotoszyn, kościół poklasztorny, ambona.

Fot. W. Dalbor.

szynie przetrwał do naszych czasów w pierwotnym stanie, z małymi jedynie, nie istotnymi zmianami. Gruntownych odnowień nie było, tylko w r. 1826 wspominają akta wizytacyjne o «wyrzucaniu» wapnem kościoła na zewnątrz<sup>1</sup>. Wewnątrz widoczne są odnowienia, niezbyt fortunate, głównego ołtarza i drobne dodatki ornamentu na gzymsach przy odświeżaniu ścian i sklepienia.

Wcześniejszy od krotoszyńskiego jest kościół w Rydzynie (fig. 11—13). Zbudowany został w r. 1742 na miejscu dawnego, średniowiecznego jeszcze, kosztem Aleksandra Józefa Sułkowskiego, a w r. 1785 przez jego syna odnowiony i wewnątrz wyposażony. Nad drzwiami do zakrystii znajduje się napis częściowo zniszczony: «Deo Optimo Maximo. A<sup>o</sup> Domini 1742 magnificam domum hanc, divo Stanislao Episcopo et Martyri dicatam, Alexander Josephus Sułkowski Princeps Sacri Romani Imperii, Dux Biel[cz]ensis erexit. Quae multa supp[e]dita[ntis] magni patris magno filio... Augusto Sułkowski, palatino Posnaniae, Scholarum Piarum hoc loci fundatore, ...uro altario et sculptoria elegantissimam introduit faciem A. D. MDCCLXXXV

tora. Zjawisko dawniej dość częste. (Kościół filipinów w Gostyniu wzorowany na S. Maria della Salute w Wenecji, lub kościół w Osiecznie budowany na wzór kościoła w Woźnikach. Por. Dalbor W., *Pompeo Ferrari*, Warszawa 1938).

<sup>1</sup> Akta parafialne w Krotoszynie.

in VI.» Poza tą wiadomością zachowały się w Archiwum rydzynskim w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Poznaniu pewne materiały, odnoszące się do budowy i wyposażenia kościoła.

Pierwszą wzmianką archiwalną jest wykaz materiałów budowlanych przeznaczonych do budowy kościoła w Rydzynie: «Specification was zu der Pfarr-Kirchen in Reisen an Materialien vonnöthen seyn wird».

- 1) 20,500 Mauer-Ziegeln, die Mauern nebst den Thurmen und die noch zu machen da Fundamenta lauth Risse zu Stande zu bringen.
- 2) 20,100 Ziegel zum wölben.
- 3) 1,500 Tonnen Margel.
- 4) 1,500 Führen Steine.
- 5) 7 $\frac{1}{2}$  Schock Holtz zum Tach und Thurm nebst den Glocken Stuhl mit abzubinden.
- 6) 3 $\frac{1}{2}$  Schock Riss Holtz.
- 7) Bretter zum Rissen  
etc.

Summa 44,500 Rht.<sup>1</sup>

Dokument nie ma daty. Opierając się na napisie w kościele z r. 1785, winien ów dokument pochodzić z r. 1742. Dziwna rzecz jednak, że pracujący w Rydzynie przy zamku architekt Frantz, któremu wypadnie przypisać kościół rydzynski, w listach swoich do Sułkowskiego z końca r. 1742 nic o budowie kościoła nie wspomina<sup>2</sup>. Jednak budowa kościoła rozpoczęła się później, w r. 1746. Zapiski w księgach parafialnych w Rydzynie datę całkiem wyraźnie stwierdzają<sup>3</sup>. W r. 1748 pracuje się nad ozdobieniem wnętrza, o czym świadczy kontrakt z tegoż roku z Chrystianem Grunwaldem na wykonanie ośmiu figur, kartuszy i kapiteli według rysunku i wskazówek budowniczego: «Heiudte (heute) unten gesetzten Datum ist auf Befehl Ihrer Hoch Reichs-Gräffl. Excellence des Herrn General etc... von Sułkowski, mit dem Bildhauer Grunwald auss Liegnitz folgender Contract geschlossen worden. Es verspricht benannter Bildhauer in hiesige Pfar-Kirchen 8 Figuren an Kindel nebst dazu gehörigen Schildern verfertigen» (za 26 dukatów). W dalszym ciągu kontraktu zobowiązuje się Grunwald zrobić kapitele... «lauth Riss und Angebung des Herrn Baumeisters». Podpisany «Christian Grunwald, Bildhauer»<sup>4</sup>. Kontrakt z r. 1750 mówi o budowie organów: «Es wird mit hoher Unterschrift Sr. Hoch Reichsgräffl. Excellence mit dem Orgel-Bauer Johann Friedrich Lossheger(?) von Beüten in Schlesien folgender Contract verabredet und geschlossen, und zwar dergestalt. Es verbindet sich obgedachter Orgelbauer das Orgelwerk in der Reissner Pfarr Kirchen von unten gesetzten Dato an, bis St. Joannis a. c. zu verfertigen und in völligen Standt zu setzen». Następuje opis organów i wyszczególnienie części składowych. Koszta 280 talarów. Data: «Schloss Reissen 10 Januarii 1750». Podpisany organmistrz<sup>5</sup>. Na ten czas prawdopodobnie przypada również kontrakt na wymalowanie kościoła, niestety bez daty, zawarty z malarzem włoskim Francesco Arculario: «Heutigens unten gesetzten dato ist zuwissen uns Alexander Joseph von Sułkov Sułkowski an einem mit dem Mahler Francesco Arculario anderem Theile

<sup>1</sup> Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu: Archiwum rydzynskie, VIII, 15. <sup>2</sup> Por. Dalbor *o. c.* Listy z 7 X 1742 oraz z 26 X 1742. <sup>3</sup> Preibisz L., *Zamek i klucz rydzynski*, Rydzyna 1938, s. 83, odsyłacz 18. <sup>4</sup> Archiwum rydzynskie, VIII, 15. <sup>5</sup> Archiwum rydzynskie, VIII, 15.

folgender Contract behandelt und beschlossen worden. Es verspricht benannter Mahler Arculario in hiesiger Pfarr Kirchen die 3 Mettern Cupolln nebst dem grossen Gurt, wie auch die 2 kleine Seiten Cupolln und 4 Figuren als St. Joseph, Apollonia und Anna auf sein bester Wiessen und Gewiessen zu verfertigen, nach dem ihm gegebenen Riess auf Ihre Excellence Aproviation, nach guter und tüchtiger Arbeit versprechen wir demselben 50 Dukaten»<sup>1</sup>.

Rzut i układ wnętrza budowli w Rydzynie są uderzająco podobne do Krotoszyna. Rozmiarami mniejsza, odznacza się również skromniejszymi formami. Na zewnątrz wieża jest znacznie uboższa od krotoszyńskiej i nie posiada tego śmiałego połączenia z korpusem kościoła. Brak poza tym skrzyżowania dachów, choć istnieją boczne ryzality. Sklepienie w Rydzynie różni się bardzo od sklepienia kościoła potrynitarского, nie ma takiego zróżnicowania. Prezbiterium jest węższe i dłuższe. Dyspozycja architektury wnętrza, zwłaszcza w rozmieszczeniu i ustawieniu ołtarzy, jest pierwowzorem dla kościoła krotoszyńskiego. Tylna część kościoła w Rydzynie powtarza ze zmianami formy części przedniej, a formę łuku tęczowego imituje nisza na organy.

Trzeci kościół omawianego typu znajduje się w Zbąszyniu (fig. 14). Jest ze wszystkich najpóźniejszy. Kohte podaje tylko datę poświęcenia kościoła, dość zresztą późną, rok 1796<sup>2</sup>. Daty jednakowoż wewnątrz kościoła pozwalają przesunąć powstanie tej świątyni na czas znacznie wcześniejszy. Nad wejściem mianowicie do zakrystii znajdują się nad barokowym portalem dwa owale portretowe fundatorów kościoła: Edwarda Garczyńskiego i jego żony Katarzyny z Radolińskich, poniżej zaś na murze wypisana jest data 1779, będąca niewątpliwie datą erekcji kościoła. Wytłumaczenie tak znacznej rozpiętości dat erekcji i poświęcenia znajdujemy w wiadomości zanotowanej u J. Łukaszewicza w *Opisie kościołów diecezji poznańskiej* (I, s. 348). Przytacza on wyjątek z pisanego kazania ks. kan. Gołeckiego, wygłoszonego 2 października 1796 przy konsekracji kościoła: «Na wystawienie kościoła murowanego była suma znaczna położona od JW. Stefana Garczyńskiego, wojewody poznańskiego, a gdy suma ta trafunkiem zaginęła i JW. wojewoda niespodzianie w tymże czasie przez truciznę od kogoś zadaną z tego świata zeszedł, synowie jego czterej zostali: JW. Franciszek Garczyński, podkomorzy wschowski, Edward, kasztelan rozpierski, Rudolf i Stefan, generał wojsk koronnych, przy działach swoich nazaczyli sumę i zostawili na Zbąszyniu JW. generałowi, jako dziedzicowi tam pozostającemu. Zaczął on wprawdzie budowę, ale nie dokoń-



11. Rydzyna, kościół parafialny, widok od frontu.

<sup>1</sup> Archiwum rydzyskie, VIII, 15.

<sup>2</sup> Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* III, Berlin 1896, s. 100.



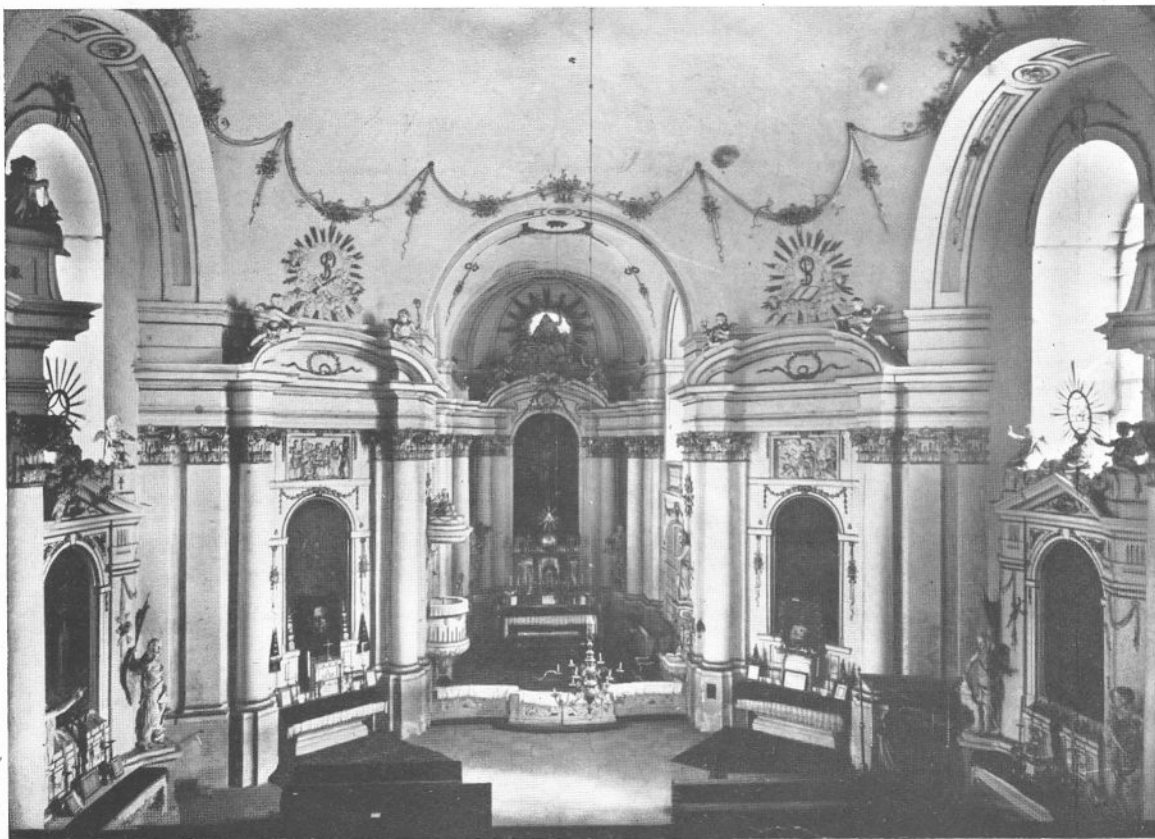


.12. Rydzyna, kościół parafialny, widok ogólny.

Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

czywszy, umarł. Przyjął Zbąszyń i budowanie kościoła JW. Edward, kasztelan rozpierski, dokończył całej fabryki, przydawszy tyle do tej sumy legowanej, że sprawiedliwie fundatorem nazwany być powinien». A więc bardzo krótki okres czasu dzieli poświęcenie kościoła krotoszyńskiego od daty erekcji kościoła w Zbąszyniu.

Rzut i dyspozycja wnętrza kościoła zbąszyńskiego wzorowane są wyraźnie na kościele potrynitańskim w Krotoszynie. Jedyłą ważniejszą zmianą w planie jest w Zbąszyniu front dwuwieżowy, który i we wnętrzu, zwłaszcza w rozmieszczeniu empory chóru organowego, powoduje pewne przesunięcia. Elewacja frontowa jest płaska, bez jakichkolwiek krzywizn murów, ozdobiona pilastrami porządku jońskiego. Wieże kościoła, na rzucie kwadratowym, nie posiadają murów wyginanych, jak wieża krotoszyńska, ściany są płaskie, proste, przecięte gzymsami. Gzyms górny wygina się wokół tarczy zegarowej, helmy podobne do helmu w Krotoszynie, ale znacznie prostsze. Jeżeli się zważy bardzo silne podobieństwo nawy do kościołów w Krotoszynie i Rydzynie, to front dwuwieżowy i płaskie jego ściany odchylają się od tego typu. Boczne elewacje posiadają, podobnie jak w Krotoszynie, lekkie ryzality ukrywające zakrystie z emporami wciągniętymi w blok gmachu oraz rozszerzone części boczne nawy od strony frontu. Dach nie skrzyżowany, lecz dwu-



13. Rydzyna, kościół parafialny, wewnątrz.

Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

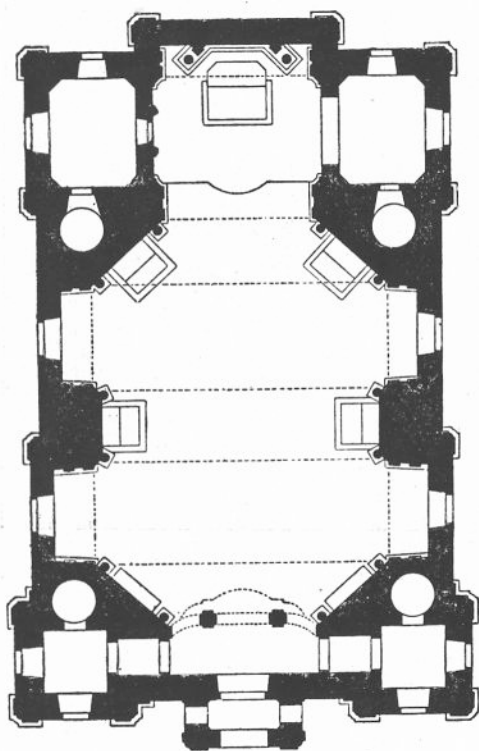
spadowy, załamany mansardowo, należy raczej odnieść do przebudowy po pożarze w r. 1850.

Wnętrze kościoła zbąszyńskiego jest bardzo zbliżone do wnętrza kościoła klasztorowego w Krotoszynie, a w szczegółach nawet wiernie powtórzone. Te same spotykamy tu ścięcia naroży, wysokie otwarte nisze po bokach, występ muru z ołtarzem pośrodku nawy, ten sam system sklepień. Podobnie jak tam ukształtowane jest tutaj prezbiterium, tak samo wewnętrzny gzyms wieńcowy przerywany jest na pewnych partiach ścian, architektura ołtarzy analogiczna. Nawet takie szczegóły, jak potrójne pilastry w niszach głębszych, a podwójne w płytszych oraz forma sklepień w kaplicy bocznej i emporowych przesklepieniach świadczą o wzorowaniu się na kościele krotoszyńskim.

Różnice obu tych kościołów polegają przeważnie na uproszczeniach w kościele zbąszyńskim. Już sam front uproszczony jest znacznie w rzucie i elewacji. W zachodniej przeto części wnętrza brak plastyki i bogatszego rozwinięcia chóru organowego, który sprowadza się tutaj do empory, lekko tylko wygiętej, wciągniętej pod łuk sklepienia przy ścianie frontowej. Natomiast na zachodnich skosach naroży pojawiają się nagrobki w formie ołtarzy, jako odpowiedniki ołtarzy na skosach przeciwnych przy prezbiterium. Dalszym uproszczeniem jest zrezygnowanie z wyginania ścian wewnętrznych. Poza bardzo niezdecydowanym wygięciem środko-

wych bocznych ołtarzy na czole środkowego występu muru podtrzymującego główny łęk sklepienia, ściany są proste.

Między r. 1746 a 1779, a więc w przeciągu 33 lat, powstają w Wielkopolsce trzy kościoły zależne od siebie wzajemnie pod względem formy i tworzące jasno skryształizowany typ, odrębny od poprzednich kościołów barokowych wielkopolskich. J. Kohte, który swego czasu zwrócił był uwagę na podobieństwo omawianych kościołów, uważa, że grupa Rydzyna, Krotoszyn, Zbąszyń jest samorzutnie



14. Zbąszyń, kościół parafialny, rzut poziomy. Według Kohtego.

stworzonym kompromisem założenia centralnego i bazylikowego przez wpływ centralnych budowli Pompea Ferrariego<sup>1</sup>. Mniemanie to jednakże nie znajduje uzasadnienia przy dokładnym zapoznaniu się tak z twórczością Ferrariego, jak i z charakterem omawianej grupy. Ferrari, który czynny był w Wielkopolsce przez lat 40 i przebywał stale w Rydzynie, budował kościoły centralne o zupełnie innym założeniu konstrukcyjnym<sup>2</sup>. Wpływu jego należy szukać w innych budowlach w. XVIII w Wielkopolsce. Nie są nimi w każdym razie omawiane kościoły w Rydzynie, Krotoszynie i Zbąszyniu. Poszukiwania rozwiązań analogicznych do tej grupy wiodą nas do austriacko-czeskiego baroku, tam też należy szukać powstania tego typu. W twórczości Dientzenhoferów znajdujemy wyraźnie zarysowany system, zastosowany później w kościołach wielkopolskich.

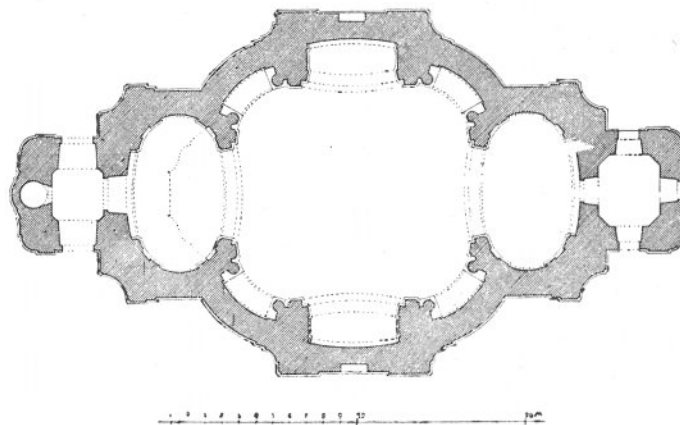
Śledząc genezę tego systemu, dopatrzeć się można pierwiastkowej jego formy w kościołach austriackich o jednonawowym wnętrzu, przedzielonym pośrodku występem muru i szerokim gurtem na dwa przęsła nakryte sklepieniem żaglowym (czeskim). Jest to na razie forma prymitywna, bez tendencji dośrodkowych. Dąż-

ności do układu centralnego wzmógł bardzo przykład kościoła św. Piotra we Wiedniu, zbudowanego przez Gabriela Montaniego, a przekształconego w czasie budowy przez J. L. Hildebrandta<sup>3</sup>. Ów dwudzielny, prymitywny typ wiejskich kościółków podejmują i podnoszą na wyższy poziom artystyczny wspomniany Hildebrandt oraz rodzina Dientzenhoferów. Jest rzeczą bardzo charakterystyczną, że Hildebrandt, architekt niepowszedniej miary, wykształcony na sztuce włoskiej, twórca wielu monumentalnych budowli «zniża się», gdy idzie o budowę wiejskich kościółków, do pewnego prowincjonalizmu. Kościoły jego w takich miejscowościach, jak Linz (1717), Židlochovice na Morawach (1727), Jiřikov w Czechach (1724), Aspersdorf w Austrii

<sup>1</sup> Kohte o. c. I, 1898, s. 94. <sup>2</sup> Dalbor o. c. <sup>3</sup> Grimschitz B., *Johann Lukas von Hildebrandts Kirchenbauten* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VI, 1929).

Dolnej (około 1730), Stranzendorf tamże (około 1733) należą do omawianego typu, podczas gdy kościoły jego św. Wawrzyńca w Jablonnem (Gabel) oraz we Wiedniu św. Piotra i Maria Treu są bezpośrednim odbiciem włoskiego pojęcia centralnego układu. W kościołach prowincjonalnych zachowuje przeważnie dwudzielność wnętrza, zaznaczając bardziej centralny charakter tylko w Linzu i Pottendorf<sup>1</sup>. Rzut ostatniego (1714—7) przedstawia się jako wydłużony czworobok z ryzalitami na zewnątrz, przy ścianach bocznych, podobnymi do krótkich ramion krzyża, którym wewnątrz odpowiadają zagłębienia z wklęsłą ścianą, a więc podobnie jak w Krotoszynie. W kościele w Linzu, którego plan powstał nieco później, około r. 1717, wnętrze jest zupełnie owalne przy podobnym ukształtowaniu strony zewnętrznej, jak poprzednio w Pottendorf. Jeszcze silniejszą dośrodkowość układu spotyka się w miejscowości Vodolká w Czechach (fig. 15 i 16), w kościele budowanym od r. 1737 przez Kiliana Ignacego Dientzenhofera<sup>2</sup>. Jest to budowla tego samego

typu co w Austrii, nakryta prostym dachem, z wieżą przystawioną z przodu. Centralność wnętrza jest już na zewnątrz widoczna, zapowiadają ją silnie wybrzuszone ściany boczne z ryzalitem pośrodku, podobnie jak u Hildebrandta. Wnętrze przedstawia się jako owal przecięty z dwóch przeciwległych stron elipsami: w prezbiterium i w części mieszczącej chór organowy. Boczne ściany owalu wyźlobiają ponadto wnęki z arkadami tej samej wielkości, co arkady prezbiterium i chóru, a między nimi



15. Vodolká, kościół farny, rzut poziomy.

Według topografii czeskiej.

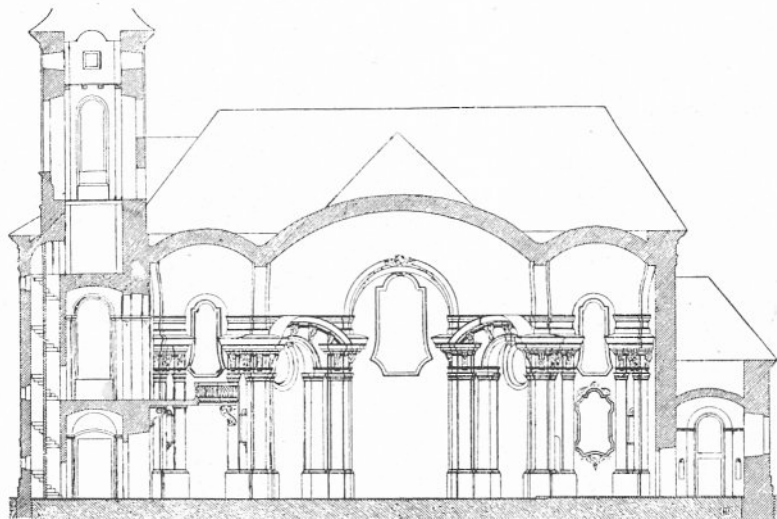
mieszczą się z czterech stron ołtarze, włączone w architekturę kościoła. Część środkową nakrywa szeroko rozpostarte, kopulaste sklepienie.

Kościół w Vodolce stanowi ważny etap w rozwoju tego typu, dokonuje się tam bowiem stanowcza przemiana w kierunku dośrodkowego układu<sup>3</sup>. Owalne wnętrze, spotykane dotychczas jako jedyna forma centralizacji tego rodzaju budowli, zostało wzbogacone elipsami chóru i prezbiterium, bocznymi wnękami arkadowymi oraz przez podniesienie ołtarzy bocznych do roli czynników architektonicznych, odgrywających niemałą rolę w wewnętrznej strukturze kościoła. Proste więc dotychczas i nieskomplikowane wnętrze zastąpione zostało innym, pełnym odmieniających się krzywizn wklęsłych i wypukłych oraz momentów plastycznych w postaci załamujących się ścian, występujących słupów i pilastrów. Z tej najsilniej rozwiniętej budowli omawianego typu nie wyciągnięto — o ile mi wiadomo — w Czechach dalszych konsekwencji, utrzymuje się tam natomiast dawny typ ko-

<sup>1</sup> Grimschitz s. 216—31. <sup>2</sup> *Soupis památek historických a uměleckých v království českém* XV, 1901, s. 331 i 332, fig. 357 i 358. <sup>3</sup> Poprzedza go we formie centralizującej kościół austriacki w Tribuswinkel (1732). Jest to czworobok z zaokrąglonymi bokami. Por. *Österreichische Kunsttopographie* XVIII, s. LXI i 240.



ściola dwudziałowego, z ustępstwem na rzecz centralizacji w zaokrągleniu ścian w kątach czworoboku, lub też typ z owalnym wnętrzem. Do pierwszego należą: Locket (Elbogen) (około 1734), Vysoká (1754, fig. 17), Hradec Nový (1769—72)

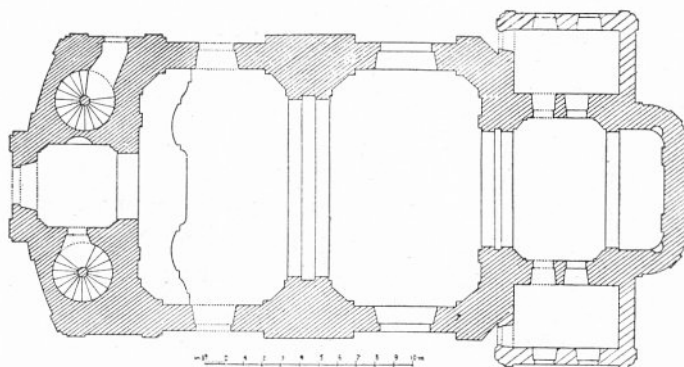


16. Vodolka, kościół farny, przekrój podłużny.

Według topografii czeskiej.

oraz Skapce (fig. 18 i 19). Kościoły zaś w Lešťanach (około 1768) projektu Eugeniusza Candella z Pilzna oraz w Brżinie posiadają wnętrza owalne<sup>1</sup>.

Obok kościoła w Vodolce ważnym etapem kształtowania się tego typu jest kościół w Banz we Frankonii (fig. 20), zbudowany przez Jana Dientzenhofera w latach



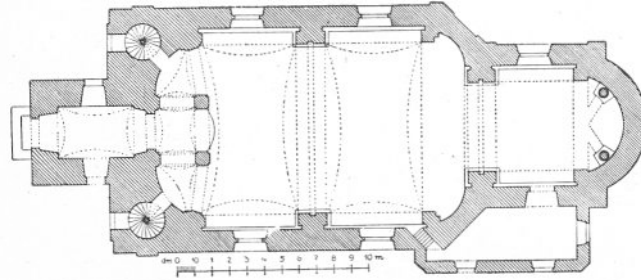
17. Vysoká, kościół św. Wacława, rzut poziomy.

Według topografii czeskiej.

1710—18. W budowli tej tkwi już całkiem wyraźnie program kościoła krotoszyńskiego: jedna obszerna nawa podzielona na dwie części, nakryta kopulastym sklepieniem, które w formie konchy zniża się ku niższemu i węższemu prezbiterium.

<sup>1</sup> *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen* XLIII, s. 109, (Locket = Elbogen); *Soupis památek...* VI, s. 193, (Vysoká); XIX, s. 100, (Hradec Nový); XXX, s. 182 (Skapce); XXX; s. 149 (Lešťany); XXXVII, s. 9 (Bržín).

Gurt przedzielający dwie części sklepienia nawy oparty jest na silnie występujących wewnętrznych ryzalitach, około których tworzą się zagłębienia w ścianach, jeszcze tym razem pojęte jako pewnego rodzaju kaplice<sup>1</sup>. Tutaj stykają się gra-



18. Skapce, kościół św. Trójcy, rzut poziomy.

*Według topografii czeskiej.*

nice dawnego systemu kaplic bocznych i nowego ujęcia kaplicy przemienionej w niszę, która przestaje być częścią odrębną także pod względem konstrukcyjnym. W takim kształcie, jaką ją spotykamy w Krotoszynie, jest ona już częścią struktu-



19. Skapce, kościół św. Trójcy, wnętrze.

*Według topografii czeskiej.*

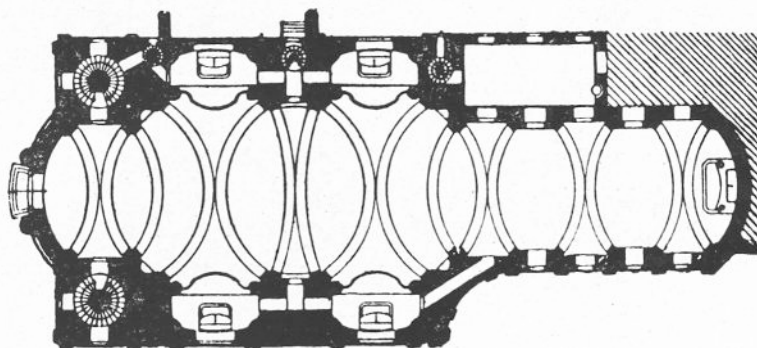
ralną wnętrza. Ołtarze występują z nisz i kaplic na partie wysunięte i od razu widoczne. Swoista centralizacja wnętrza w Banz jest również wyraźnie przeprowadzona. Nie jest to założenie ośrodkowe ramion krzyża i kaplic, lecz przy zachowaniu osiowości układu dwuplanowego tendencja centralizująca, nadająca wną-

<sup>1</sup> Frankl P., *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig—Berlin 1914, s. 74, tabl. IV.

trzu kształt zbliżony do owalu, głównie przez zagięcia narożników ku osi. Sklepienie odgrywa również rolę w centralizacji wnętrza przez konchowate zamknięcia od strony wejścia i prezbiterium.

W łańcuchu rozwojowym kościołów omawianego typu, ciągnącym się przez Austrię i Czechy ku Wielkopolsce, rola Śląska była dotąd niejasna. W ówczesnym budownictwie śląskim przeważają kościoły o podobnym założeniu naw, jak kościół św. Mikołaja w Pradze, tylko bez kopuły. Kościół św. Macieja we Wrocławiu, klasztorny w Nysie i kościół w Krzeszowie reprezentują przyjęty tam typ odmienny. Fasady dwuwieżowe bogato dekorowane, jak również wnętrza z emporami umieszczonymi w przęsłach naw bocznych, mają obfitą dekorację plastyczną.

Jednonawowy, centralizujący kościół z jedną wieżą na przedzie jest wyjątkiem. Takim jest kościół bonifratrów we Wrocławiu. Budował go Błażej Peitner, architekt pochodzący z Gmünd w Karyntii, a zamieszkały w Nysie. Budowla ta ma jednak inny niż w Czechach charakter, zwłaszcza w kształtowaniu wnętrza.



20. Banz, kościół klasztorny, rzut poziomy.

Według Gurlitta.

Przypomina ona kościoły halowe otoczone kaplicami. Wnętrze podzielono na dwa przęsła, z boku po dwie arkady otwierają widok na wąskie kaplice-wnęki, połączone ze sobą małym przejściem. Nawa środkowa jest wyraźnie owalna, co na zewnątrz widać w wypukłościach ścian bocznych, podobnie jak w Lešťanach. Z przodu zdobi kościół wieża o ściętych i wklęsłych narożach. Sklepienie jest beczkowe z lunetami. Całość cechuje surowość form<sup>1</sup>. Kościół ten odbiega znacznie od typu czeskiego, jak również od budowli wielkopolskich.

Drugim wyjątkowym zjawiskiem w budownictwie śląskim jest kościół w Dobrym Polu (Wahlstatt), budowany przez Kiliana Ignacego Dientzenhofera w latach 1727—33<sup>2</sup>. Już sama osoba architekta wskazuje, że budowla ta stoi w łączności ze sztuką czeską, na zewnątrz jednak zastosowano obowiązującą na Śląsku dwuwieżową elewację. Podstawę rzutu stanowi owal w środku zwężony i przedzielony na dwie części<sup>3</sup>. Sklepienie przypomina Banz, tylko jeszcze bardziej obfituje

<sup>1</sup> Patzak B., *Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten*, Strassburg 1918, s. 166, tabl. XV—XVII.

<sup>2</sup> *Kunst in Schlesien*, Berlin 1927, s. 102, fig. 68—70.

<sup>3</sup> Założenie bardzo bliskie kościołowi w miejscowości Obořiště (północne Czechy), zbudowanemu w r. 1711. Na podobnym nieco planie opiera się kościół poreformacki w Rawiczu w Wielkopolsce.

w nieregularności. Całość wnętrza o żywych, fantazyjnych formach obliczona jest, zwłaszcza w prezbiterium, na ustawiczne przecinanie się łuków sklepiennych i krzywizn ścian. Jakkolwiek kościół w Dobrym Polu oddala się we formie od kościołów wielkopolskich, to pod jednym względem zbliża się do nich, a mianowicie w nieregularności struktury wewnętrznej i operowaniu krzywiznami.

Obydwa kościoły śląskie, bonifratrów we Wrocławiu oraz w Dobrym Polu, mimo pewnych analogii z kościołami wielkopolskimi nie stanowią dostatecznie ugruntowanego pomostu do przeniesienia form austriacko-czeskich do Wielkopolski. Brak tu jakiegoś ogniwa, gdyż budowle w Rydzynie, Krotoszynie i Zbąszyniu, mimo całej zależności w typie od kościołów czeskich, głównie Dientzenhoferów, posiadają zbyt wiele swoistego charakteru, aby po prostu uważać je za bezpośredni import z Czech.

Brakujące ogniwo znajdujemy w kościele w Sicinach (Seitsch), w twórczości architekta śląskiego Marcina Frantza z Legnicy. Dziwne są koleje życia tego budowniczego i dziwnie kształtuje się jego twórczość, pełna zagadek i niespodzianek<sup>1</sup>. Marcin Frantz zwany Młodszym urodził się w Revalu (Tallinie), jako syn tamtejszego budowniczego Marcina Frantza Starszego. Po zajęciu przez Szwedów Inflant przedostaje się za wojskami Karola XII przez Wielkopolskę na Śląsk i osiada w Legnicy. Styl jego, kształcony zrazu na surowych formach klasycyzmu północnego, ulega stopniowo wpływom austriackiego, a później czeskiego baroku. Wiedeński, na włoskich wzorach urobiony barok przyniósł na Śląsk sam Fischer von Erlach (kaplica elektorska przy katedrze wrocławskiej z r. 1722), a czeski K. I. Dientzenhofer (Dobre Pole). Jak wynika ze szczegółowych danych o działalności Frantza, chłonie on niezwykle chciwie wszelkie nowości z południa i ulega im bez zastrzeżeń. On, który przyniósł na Śląsk zimną architekturę szwedzkich protestanckich zborów, wzorując się w Jeleniej Górze i Kamiennej Górze na zborze Katarzyny w Stockholmie, czuje się nieswojo w atmosferze przesiąkniętej pośrednio i bezpośrednio wpływami baroku włoskiego. Znajduje więc sprzymierzeńca w silnie wówczas rozkwitającym kierunku austriacko-czeskiego baroku i nie pomija żadnej okazji do dorównania swoim wzorom. Kościół w Sicinach jest dowodem, jak dalece przejmując się Frantz budującą się niedaleko Legnicy, jego stałej siedziby, świątynią w Dobrym Polu, a i kościół św. Mikołaja na praskim Starym Mieście nie był mu widocznie obcy i wywarł na niego wyraźny wpływ. Wprawdzie kościół w Sicinach nie posiada jeszcze w rzucie szczególnej kompozycji kościołów wielkopolskich, ani nie zachowuje dwudzielności wnętrza, niemniej jednak zawiera elementy im właściwe, a mianowicie prostokątny, surowy kształt murów zewnętrznych przy bogatej plastyce wnętrza. Jeden co prawda istnieje tam ryzalit boczny, ale

<sup>1</sup> Por. Grundmann G., *Die Baumeisterfamilie Frantz*, Breslau 1938. W pracy tej autor zebrał i oświetlił w wyczerpujący i sumienny sposób działalność Marcina Frantza, jego ojca i jego syna Karola Marcina. Twórczość najmłodszego członka tej rodziny architektów była wrocławskiemu autorowi najmniej dostępną, rozwijała się bowiem na ziemiach polskich. W r. 1937, zetknąwszy się przy pracy naukowej z drem Grundmannem, wymieniłem z nim materiały odnoszące się do Ferrariego i Frantza. Udział Frantza przy odbudowie zamku rydzynskiego, stwierdzony przeze mnie w związku z działalnością Ferrariego w Rydzynie, był wówczas, poza projektem wieży dla zboru w Lesznie, jedynym śladem jego twórczości. Materiałami tymi podzieliłem się z autorem pracy o rodzinie Frantzów, nie przypuszczając, że twórczość śląskiego architekta ma związek z grupą wielkopolskich kościołów. Działalność jednakże Frantza-ojca rzuca wybitne światło na utworzenie się typu kościołów w Rydzynie, Krotoszynie i Zbąszyniu.





21. Rydzyna, zamek, fasada północna.

Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

o podobnym wyraźnie skrzyżowaniu dachów, a z przodu przystawiona wieża ma sylwetę pokrewną, tylko nieco surowszą. Wewnątrz spotykamy wykształcone jako część strukturalną wnętrza nisze boczne, przesklepione wyniosłą archiwoltą. Poza tym uderzająco podobne są ołtarze boczne, ustawione skośnie, dalej bardzo zbliżony jest kształt prezbiterium z bocznymi ubikacjami, wreszcie przerywanie gzymsu wieńcowego na ścianach nisz jest identyczne. Te momenty styeczne z budowlami wielkopolskimi dają nam poznać, że jesteśmy już blisko tego punktu w rozwoju typu, skąd wywodzi się bezpośrednio koncepcja Rydzyny, Krotoszyna i Zbąszynia. W budowlach Marcina Frantza spotykamy ponadto kilka innych szczegółów potwierdzających styczność z naszymi kościołami, a mianowicie sylwetę kościoła w Lubiążu z charakterystyczną wieżą, a dalej wieżę kościoła jezuickiego w Legnicy z wklęsłymi ścianami i ściętymi, pilastrami ozdobionymi narożnikami.

Sam wszakże twórca kościoła w Sicinach, Marcin Frantz, nie mógłby wchodzić w rachubę jako architekt kościoła w Rydzynie i Krotoszynie, za dużo bowiem w całokształcie jego twórczości zachodzi jeszcze różnic ze sformułowaniem grupy wielkopolskiej. Natomiast narzuca się wielkie prawdopodobieństwo, że budowniczym, przynajmniej kościoła rydzynskiego, był Karol Marcin Frantz, syn Marcina, który pracuje w Rydzynie w r. 1742 i 1743 przy odbudowie zamku (fig. 21—23).



22. Rydzyna, zamek, ryzalit środkowy fasady północnej.

*Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.*

On to jedynie mógł posunąć dalej ideę ojcowską, wyrażoną w kościele w Sicinach, przy którym z ojcem współpracował, i wysnuć dalsze wnioski prowadzące do architektury kościołów w Rydzynie i Krotoszynie<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Dokument z r. 1774 w galce wieży kościoła w Sicinach, który projektował w r. 1736 Marcin Frantz ojciec, wymienia Karola Marcina Frantza jako kierownika budowy: «In fabrica ecclesiae aedilis primarius fuit dominus Carolus Martinus Frantz... Anno vero 1774 turrim iuxta delineationem praefati domini Frantz complevit Johannes Thadeus Storch Boemus» (Grundmann *o. c.* s. 116). Kościół zasadniczo ukończono w r. 1738. W r. 1741 i 1742 pracuje się nad wykończeniem wnętrza. Data na portalu 1754. Być może, że po śmierci ojca (1742) objął kierownictwo kończącego się w szczegółach kościoła K. M. Frantz.



23. Rydzyna, zamek, wjazd od strony północnej.

Fot. R. S. Ulatowski.

O twórczości Karola Marcina Frantza wiemy stosunkowo niewiele. W r. 1742 spotykamy go w Rydzynie, a używa już wówczas tytułu polskiego królewskiego budowniczego<sup>1</sup>. Dokładny termin przybycia Frantza do Polski nie jest wiadomy. Należy jednak przypuszczać, że prace w Rydzynie należą do jednych z pierwszych na terytorium polskim.

Karol Marcin Frantz urodził się w Legnicy w r. 1712, tak że prowadząc odbudowę zamku rydzyńskiego w r. 1742 miał lat 30. Skąd Sułkowski znał K. M. Frantza, nie wiadomo, należy raczej przyjąć, że za jego to przyczyną otrzymał Frantz tytuł polskiego królewskiego budowniczego. Przebudowa zamku w Rydzynie, jako też jego projekt wieży świętokrzyskiej w Lesznie, świadczą wyraźnie, że kształtuje on swój styl w oparciu o twórczość ojca, zwłaszcza z jej końcowego okresu. Poza wpływami ojca jedynymi indywidualnościami, które mogły mieć decydujące znaczenie dla twórczości Karola M. Frantza, byli Fischer von Erlach i K. I. Dientzenhofer. Kiedy buduje się we Wrocławiu kaplica elektorska, miał Karol Marcin lat 10, ale kiedy kończy się budować kościół w Dobrym Polu, przekracza lat 20. Trudno

<sup>1</sup> W kontrakcie z A. J. Sułkowskim na odbudowę zamku podpisuje się K. M. Frantz: «Kögl. Poll. Baumeister» (Dalbor *o. c.* s. 178). Drugi raz używa tego tytułu na projekcie wieży dla zboru w Lesznie z r. 1743: «Kgl. pohlischer Baumeister» (Kohte *o. c.* III, fig. 151).

się oprzeć przypuszczeniu, że istniały jakieś bliższe stosunki Frantzów z K. I. Dientzenhoferem, gdyż Dobrze Pole leży zaledwie parę kilometrów od Legnicy, gdzie Frantzowie stale zamieszkiwali, tak że młody Frantz mógł praktykować u Dientzenhofera. Tłumaczyłoby to bliskie relacje kościołów w Rydzynie i Krotoszynie z budowlami Dientzenhoferowskimi.

Prace K. M. Frantza w Rydzynie w latach 1742 i 1743 odnoszą się do odbudowania spalonych przez wojska rosyjskie w r. 1707 skrzydeł zamkowych<sup>1</sup>. Zarówno kontrakt z Sułkowskim w sprawie odbudowy z 1 VI 1742, jak i dwa listy Frantza w tej materii do Sułkowskiego z 7 X 1742 i 26 X 1742<sup>2</sup>, nic nie wspominają o budowie okazałej na zewnątrz, od strony północnej klatki schodowej. Na kartuszach herbowych od strony wjazdu północnego spotykamy dwie daty: 1737 i 1750. Pierwsza odnosi się niewątpliwie do objęcia zamku po Leszczyńskich, druga zapewne do ukończenia odbudowy. Ostatnią fazą odbudowy zamku z czasów A. J. Sułkowskiego było dobudowanie klatki schodowej od północy i urządzenie tam głównego wjazdu, gdy dawny wjazd za Leszczyńskich był od strony zachodniej, ku miasteczku Rydzynie. Tak więc datę powstania klatki schodowej od strony północnej należy przesunąć w każdym razie po r. 1743, bliżej daty 1750. W r. 1743 natomiast pokryto cały zamek nowym dachem, a wieżom nałożono nowe hełmy o typie saskim<sup>3</sup>. Ponieważ tego typu hełmów nie spotykamy nigdzie na Śląsku, ani też u Dientzenhoferów, natomiast częsty jest on w Saksonii i Polsce czasów saskich, można przypuszczać, że Karol Marcin Frantz był przedtem w Dreźnie lub w Warszawie, a prawdopodobieństwo bytności jego w stolicy Polski zwiększa fakt, że ubiegał się o tytuł polskiego królewskiego budowniczego. W tymże roku, 1743, wykonuje K. M. Frantz projekt wieży dla zboru ewangelickiego w Lesznie. Forma wieży, a zwłaszcza hełmu, jest pokrewna wieżom kościoła jezuickiego w Legnicy Frantza-ojca oraz projektowi tegoż wieży ratusza w Szprotawie. W dolnej części wieży leszczyńskiej musiał K. M. Frantz liczyć się z istniejącą już przedtem, z pierwszego okresu budowy, dość szeroką podstawą.<sup>4</sup> Licząc się z nią, musiał zrezygnować z wyginania i wysuwania narożnikowych filarów, jak to uczynił jego ojciec w Legnicy i Szprotawie, oraz tak, jak to widzimy w Rydzynie i Krotoszynie. W r. 1746 rozpoczyna się budowa nowego kościoła w Rydzynie fundacji Sułkowskiego. Nikt inny nie mógł projektować tej świątyni, jak tylko Karol Marcin Frantz. Wszystko na to wskazuje: jego poprzednie prace przy zamku i ich styl, a zarazem podobień-

<sup>1</sup> Szczegółowe omówienie prac w zamku w r. 1742 i 1743 w pracy *Pompeo Ferrari*, w rozdziale o zamku rydzynskim.

<sup>2</sup> Cytowane w pracy *Pompeo Ferrari*.

<sup>3</sup> Kontrakt na pokrycie dachu zamku rydzynskiego z 1 marca 1743 między Aleksandrem Józefem Sułkowskim a mistrzem blacharskim Andrzejem Classenem z Gdańska i jego pomocnikiem Dietrichem Hoyerem z Leszna: «...Es verbinden sich obbenannte beyde Blechdecker nicht allein das Hoch-Gräffl. Schlossdach zu Reisen nebst denen daran kommenden Fenstern, Rinnen und Gesimbsen, sondern auch die Thürmer mit denen ihnen dazü gegebenen schwedischen eysernen Platten auff ihrer bestes Wissen und Gewissen zu bedecken...» Następują zobowiązania dobrego wykonania, zapłaty, dostarczenia wszelkich materiałów potrzebnych do roboty, jak gwoździ, farb itp. na własny koszt oraz uwagi co do technicznego sposobu wykonania. Podpisani: A. J. Sułkowski, Andreas Classen, Dietrich Hoyer. — Archiwum rydzynskie.

<sup>4</sup> Dalbor *o. c. s.* 57.



stwo zachodzące w założeniu kościoła rydzynskiego z budowlami na Śląsku z kręgu Frantza.

Niełatwe jest rozstrzygnięcie sprawy architekta kościoła w Krotoszynie. Budowla ta jest konsekwentnym rozwinięciem założenia kościoła w Rydzynie, a poza tym wiąże się silnie w poszczególnych detalach jak i w ogólnym ukształtowaniu z kościołami śląskimi w Legnicy (jezuitów) i Sicinach oraz wieżą ratuszową w Szprotawie. Budowniczy kościoła trynitarzkiego musiał znać dobrze wymienione budowle śląskie, a kościół rydzynski był dla niego więcej niż pierwowzorem. Świątynia w Rydzynie jest indywidualnym sformułowaniem architektonicznej koncepcji Marcina Frantza (ojca), podobnie jak jego budowle są przetworzeniem typu Dientzenhoferowskiego. Natomiast stosunek budowli rydzynskiej do krotoszyńskiej jest bardziej bliski. Dyspozycja wnętrza pełna momentów plastycznych o charakterystycznym układzie, zamknięcie go na zewnątrz w regularnych prostych murach, sposób złączenia wieży z korpusem gmachu, kształt wieży, jej struktura, podział, osadzenie i forma hełmu — wszystko to w założeniu identyczne w Krotoszynie, jest wynikiem tej samej myśli architektonicznej, tylko bardziej rozwojowo posuniętej. Nie ma nic w budowli tej, co by nie tkwiło już potencjonalnie w programie kościoła czy części zamku z r. 1742 w Rydzynie, czy też w projekcie wieży dla Leszna. Forma hełmu wieży krotoszyńskiej w stosunku do projektu w Lesznie zyskuje tylko na płynności kształtu, w istotnych swoich częściach składowych pozostaje ta sama. Jeżeli ponadto przyjrzymy się pilastrowaniu, gzymsom oraz attyce północnej klatki schodowej zamku w Rydzynie i porównamy je z frontem budowli trynitarzkiej, to znajdziemy w nich ten sam zasadniczo charakter pisma architektonicznego. Poza tym kościół ten wykazuje cały szereg bezpośrednich punktów stykowych z budowlami Frantza ojca na Śląsku. Wieża krotoszyńska zdradza duże analogie w ogólnym ukształtowaniu jak i poszczególnych członach z wieżami jezuitkami w Legnicy, w odróżnieniu od wieży w Rydzynie, która w proporcjach znacznie się od Legnicy różni. Również ogólna dyspozycja wieży ratuszowej w Szprotawie posiada, z wyjątkiem zrozumiałej ze względu na jej charakter galerii strażniczej, duże podobieństwo do wieży trynitarzkiej. Wreszcie wieża kościelna w Lubiążu w gzymsie nad otokiem zegarowym, umieszczonym tym razem w połowie jej korpusu, zbliża się bardzo w charakterze zarówno do Rydzyny jak i do Krotoszyna. Jeżeli idzie o wnętrze, to — poza bardzo bliskimi analogiami z kościołem w Sicinach — prototypem chóru organowego w kościele krotoszyńskim są boczne emporie kościoła N. P. Marii w Żeganiu, budowane przez Marcina Frantza.

W świetle podanych relacji musiałby twórca kościoła trynitarzy w Krotoszynie być architektem wychowanym na tych samych wzorach i w tym samym środowisku, co budowniczy Sułkowskiego, a ponadto w dziwny sposób uzależnionym od koncepcji kościoła rydzynskiego. Wzorowanie się na tej świątyni jest — jak wspomniałem — bardziej konsekwentne, aniżeli, jak się to zdarzało, gdy wolą fundatora czy klasztoru budowniczy był zobowiązany do wzorowania się na wskazanej mu budowli<sup>1</sup>. Potrafiłby to chyba najbliższy współpracownik Karola M. Frantza, a do tego zdolny do rozwinięcia i udoskonalenia koncepcji rydzynskiej, o takim zaś współpracowniku ani źródła archiwalne, ani żadne budowle w tym cza-

<sup>1</sup> Por. s. 40 — I odsyłacz 1.

sie niczego nie zdradzają. Autorstwo zatem Frantza jest bardzo prawdopodobne, gdyż budowla krotoszyńska znajduje całkowite wytłumaczenie w jego twórczości.

K. M. Frantz umiera niespodziewanie w r. 1755<sup>1</sup>, tymczasem budowa kościoła krotoszyńskiego rozpoczyna się w r. 1763, po zatwierdzeniu w r. 1762 projektu przez władze kościelne. Wzmianka «Carty...» informuje, że w r. 1760 plany były już gotowe... «siquidem praecessit delineatio architecti ex mandato eiusdem Celsissimae, qua iam est sculpta, ac ....1762 subscripta». Plany mogły być wykonane już znacznie wcześniej, hetman Potocki bowiem jeszcze w r. 1731 postanawia wybudować murowany kościół w Krotoszynie. Sądząc z przytoczonej wzmianki, że delineacja sporządzona była «ex mandato» Ludwiki, plany do śmierci jej męża, tj. do r. 1752 nie były zamówione. Można zatem przyjąć, że Frantz wykonał projekt na krótko przed śmiercią, a więc między r. 1753 a 1755.

Pozostaje najpóźniejsza z trzech omawianych budowli: kościół w Zbąszyniu. Czy należałoby uznać autorstwo Frantza także w stosunku do tej budowli? Przy rozstrzyganiu tego pytania napotykamy na znaczne trudności i niejasności. Analogiczne rozwiązanie wnętrza przy nieznacznych zmianach w rzucie wiąże się ściśle z kościołem rydzynskim, a przede wszystkim krotoszyńskim. Inaczej potraktowana jest dwuwieżowa elewacja. Przypisanie autorstwa bez poparcia materiałem archiwalnym, którego niestety nie udało się odszukać, jest szczególnie utrudnione. Jak wynika z historii budowy, fundatorem był wojewoda poznański Stefan Garczyński, a budowę rozpoczęto znacznie później. Spadkobierca Stefana, syn jego, rozpoczął budowę po śmierci ojca, lecz dokończył jej dopiero drugi syn, Edward. Kościół do tego spalił się w r. 1850 i po pożarze uległ pewnym zewnętrznym przemianom. Przy analizie form budowla robi wrażenie, że wznoszono ją na podstawie planu bez należytego zrozumienia intencji wyrażonych w koncepcji architektonicznej, co znać w szeregu uproszczeń i schematyzacji detali. Należy więc przypuszczać, że nie projektodawca sam, lecz kto inny prowadził budowę. Projekt można przypisać K. M. Frantzowi, wykonania zaś nie. Gdyby budowniczy kościoła zbąszyńskiego wzorował się na Krotoszynie, byłby zmiany niewątpliwie przeprowadzał konsekwentniej. W całości budowli wyczuwa się raczej sprymityzowanie form, aniżeli zamierzone przekształcenie. Widocznie powierzono wykonanie pierwotnego projektu zwykłemu budowniczemu, gdy sam projektodawca już nie żył.

Konsekracja budowli w Zbąszyniu przypada na rok 1796, ale fundacja została dokonana jeszcze za życia Stefana Garczyńskiego. Wówczas musiały być plany sporządzone. Stefan Garczyński, jak wskazuje nagrobek w tymże kościele, umarł w r. 1755, a więc w tym samym, co Frantz. Stąd projekt musiał powstać przed rokiem 1755.

Twórczość K. M. Frantza zaznaczyła się w Wielkopolsce dość wyraźnie. Należałoby przypuszczać, że te trzy kościoły nie wyczerpują budowli przez niego u nas postawionych. Bądź co bądź przebywał w Wielkopolsce 14 lat, co pozwalało na

<sup>1</sup> Księga zgonów w Rydzynie pod r. 1755 podaje: «Eodem anno 6 novembris obiit honorandus Martinus Carolus Frantz, architectus et aedificiorum Rydzynen. magister, ex Lutherano conversus, non tamen in sua infirmitate incurabili rite dispositus, forte ob spem vitae longioris, quam sibi exoptabat, sed Deo sic disponente morte praeventus quietem aeternam accepit in coemiterio Klodensi» (por. Preibisz o. c. s. 180).

wykonanie większej liczby budowli, tym bardziej, że za życia przebudował tylko zamek rydzynski i kościół luterański w Lesznie. Kościoły w Krotoszynie i Zbąszyniu wykonano już po jego śmierci, na podstawie pozostawionych projektów, w drugiej połowie w. XVIII, zaś wieżę w Lesznie dopiero w początku w. XX, blisko 180 lat później, choć, trzeba przyznać, zrealizowano dość wiernie jego projekt.

Stosunki wielkopolsko-śląskie reprezentuje w w. XVIII szereg jeszcze artystów i rzemieślników. Przeglądając akta i rachunki budowy z tych czasów, natknąć się można bardzo często na pracowników w tej dziedzinie, pochodzących ze Śląska. Snadź kontakt między Śląskiem a Wielkopolską musiał być żywy. Warto na niego w dalszych badaniach zwrócić baczniejszą uwagę. Podaję na razie kilka zaobserwowanych wypadków. I tak w r. 1720 wymieniony jest przy budowie klasztoru w Owińskach Maksymilian Czaika, budowniczy ze Śląska, pracujący pod Ferrarim<sup>1</sup>. Ze Śląska pochodziło dwóch wybitnych malarzy polichromistów. Pierwszym był Jerzy Neunherz z Krzeszowa, który malował na Śląsku kościół w Żeganiu, a w Wielkopolsce kopułę kościoła w Łądzie w r. 1731<sup>2</sup>, następnie zaś wielką salę w zamku rydzynskim w latach 1745—6<sup>3</sup>. Obydwa malowidła są wybitnymi dziełami malarstwa ściennego. Drugim tego rodzaju artystą jest Mateusz Jan Mayer, podpisany na freskach w kaplicy prymasa Potockiego przy katedrze gnieźnieńskiej, skończonych w r. 1728. Od r. 1713 obywatel poznański, zapisany jest w aktach jako «pictor de civitate Brenno in Silesia oriundus»<sup>4</sup>. Jest to zapewne ten sam, który malował farę w Chełmie, jako nadworny malarz królewski<sup>5</sup>. Wreszcie razem z K. M. Frantzem przybywa do Rydzyny rzeźbiarz Krystian Grunwald z Legnicy, pracujący nad przyozdobieniem tamtejszego zamku<sup>6</sup> i kościoła.

Mało dotąd stosunkowo zwracano uwagi na Śląsk i jego łączność z Polską w dziedzinie budownictwa od czasu, kiedy stracił z nią polityczne więzy. Zdaje się jednak, że kontakt z ziemiami polskimi nie ustał i trwał nadal nieprzerwanie. Twórczość Frantza jest świadectwem tej łączności jeszcze w budownictwie późnego baroku.

#### LES RELATIONS ARCHITECTONIKES ENTRE LA SILÉSIE ET LA GRANDE POLOGNE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Le groupe des églises de Rydzyna, Krotoszyn et Zbąszyń, d'un style baroque tardif, se distingue non seulement par un style uniforme, mais dénote aussi une composition analogue et une dépendance mutuelle dans le façonnement des projections, des intérieurs et de la masse architectonique. Il est donc probable que ces trois édifices sont l'oeuvre d'un seul architecte et notamment de Charles-Martin Frantz, qui travailla à la reconstruction du château de Rydzyna en 1742—43.

La construction de l'église paroissiale de Rydzyna, commencée en 1746, ainsi que l'aménagement de son intérieur, dura jusqu'en 1750. Chr. Grunwald de Legnica y travailla comme

<sup>1</sup> Akta kościoła parafialnego w Owińskach z r. 1720.

<sup>2</sup> Rachunki budowy kościoła w Łądzie. *Dalbor o. c.*, s. 145.

<sup>3</sup> Księga kontraktów Arch. rydz. VIII. 15.

<sup>4</sup> Archiwum Państwowe w Poznaniu: Album civium Posn. Varia 58/59.

<sup>5</sup> Raczynski J., *Centralne barokowe kościoły województwa lubelskiego*. (Studia do Dziejów Sztuki w Polsce I, Warszawa 1929, s. 68).

<sup>6</sup> Arch. rydz. VIII. 15: Kontrakt z rzeźbiarzem Grunwaldem z r. 1718.

sculpteur et les peintures de la voûte furent exécutées par le peintre Fr. Arculario. L'église de Rydzyna est une construction présentant une masse simple à l'extérieur, d'une projection rectangulaire avec une tour ajoutée de front. Le mur du côté ouest forme une courbure en arc près de la tour ronde qui possède des poteaux corniers saillants sur les diagonales du quadrilatère à sa base. L'intérieur à une seule nef est en principe bipartite, d'une forme oblongue, presque ovale; il est rétréci vers le milieu par les saillies internes des murs. Sur les murs qui s'arquent du côté de l'arcade du presbytère et vers une arcade semblable du côté ouest, se trouvent des autels. Entre eux et les saillies internes des murs on voit des niches peu profondes, cintrées d'arcades. L'intérieur est recouvert d'une voûte à courbe arrondie. Des deux côtés du presbytère se trouvent la sacristie et une chapelle avec des galeries intérieures aménagées dans le corps du bâtiment.

L'église des Trinitaires de Krotoszyn est une réplique et un déploiement de la composition de celle de Rydzyna. L'intérieur démontre un enrichissement considérable au point de vue de la plastique des murailles, grâce à une adaptation alternative de murs convexes et concaves, à l'introduction de nombreuses irrégularités dans les niches latérales, à un élargissement du porche à orgue et une subdivision de la voûte en plusieurs parties par des bandes. La forme de la tour est aussi devenue plus riche, surtout dans sa partie supérieure, ornée de pilastres ajoutés aux angles. Les Trinitaires ont été installés à Krotoszyn en 1731 par Joseph Potocki, palatin et général des terres de Kijów, fondateur des églises Dominicaines de Lwów et de Tarnopol. Au mois de juin de cette année, quand l'archevêque-primat Théodore Potocki visita Krotoszyn, le grand connétable de la Couronne prit la décision de fonder une nouvelle église en maçonnerie à la place de l'ancienne, qui était en bois. On trouve dans les actes des archives de l'Etat à Poznań une indication concernant l'histoire du couvent de Krotoszyn, que le plan de l'église fut sanctionné par les autorités du couvent à Cracovie. Il dut donc être établi avant cette date, peut-être du vivant de Joseph Potocki († 1752). Il faut ajouter encore que celui-ci était en rapport avec A. J. Sułkowski, à qui incombait la charge de la gestion des biens de Leszczyński. Le domaine de Krotoszyn était dans le voisinage de Baszków, qui appartenait à Sułkowski. Louise Potocka, née Mniszech, s'occupa, après la mort de Joseph, son époux, de la réalisation de la fondation de Krotoszyn. On prépara, en 1766, tous les matériaux nécessaires à la construction et, trois ans plus tard, les murailles s'élevaient à une hauteur de 15 aunes. Les travaux furent interrompus cependant par suite de troubles qui régnaient dans le pays. En 1772, on termina la construction à l'état brut et on la couvrit d'un toit de bardeaux provisoire. On s'abstint de terminer et d'orne l'église vu que les biens de la fondatrice avaient été saccagés.

Une troisième église, bâtie sur un plan identique mais avec une élévation à deux tours, est une réplique de celle de Krotoszyn, mais avec quelques changements et des simplifications considérables, qui dénotent un certain manque de compréhension de la conception originale chez le réalisateur de la construction. Comme il résulte des informations fort peu nombreuses que nous possédons sur l'église de Zbąszyń, son véritable fondateur fut Etienne Garczyński, palatin de Poznań. Sa mort, de même que, plus tard, celle de son fils et successeur Etienne, général des armées du roi, retarda considérablement l'exécution de ce bâtiment. La date de 1779, qui se trouve à l'église, sous le portrait d'Edouard Garczyński, second fils du palatin, est probablement celle qui correspond à l'accomplissement de la construction. Le projet même date approximativement de la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le type des édifices mentionnés plus haut provient des églises de province, bipartites et à une nef, qui se trouvent en Autriche, en Bohême et en Moravie. Elles furent élevées par



Hildebrandt en Autriche et par la famille Dientzenhofer en Bohême, au rang d'architecture plus parfaite, grâce à un enrichissement des formes architectoniques basées sur des modèles italiens (romano-piémontais). Ce but fut atteint dans les projections par une centralisation de l'intérieur suivant une disposition centripète italienne, tout en conservant un axe longitudinal et une division en deux parties par un rétrécissement au centre. Ignace-Kilian Dientzenhofer construisit, entre 1727 et 1733, l'église de Dobre Pole près de Legnica, lieu de naissance de Charles-Martin Frantz (né en 1712). Frantz avait 21 ans au moment de l'achèvement de la construction de cette église; il dut, sans aucun doute, faire son apprentissage chez Dientzenhofer. L'oeuvre architectonique de Martin Frantz, père de Charles-Martin, qui vint en Silésie de Réval, avec les armées de Charles XII et que nous connaissons bien grâce au travail de G. Grundmann (*Die Baumeisterfamilie Frantz*) démontre aussi une grande dépendance des Dientzenhofer au point de vue du style. Le jeune Frantz puise ses conceptions d'un côté dans les oeuvres de son père, de l'église des Jésuites de Legnica surtout, qui fut construite avec le concours d'Ignace-Kilian et de Christophe Dientzenhofer, de la tour de l'hôtel de ville à Szprotawa et de l'église à Siciny — de l'autre chez I.-K. Dientzenhofer (Dobre Pole). La reconstruction du château de Rydzyna et quelques particularités caractéristiques de son église révèlent aussi l'influence de l'architecture saxonne et sont pour ainsi dire l'écho de l'église de la cour royale de Dresde, alors en construction. On pourrait donc admettre un séjour du jeune Frantz dans la capitale saxonne. Son départ pour Varsovie en 1742 est aussi probable, car il faisait des démarches pour acquérir le titre d'architecte du roi de Pologne.

La participation de Frantz dans la reconstruction du château de Rydzyna se borna aux travaux d'aménagement de l'aile occidentale, détruite par un incendie en 1707, à des changements généraux exécutés entre 1742—43 et à la construction, en 1750, d'une fastueuse cage d'escalier du côté nord. En 1743 Frantz exécute le projet d'une tour pour l'église protestante de Leszno, qui ne fut réalisé qu'en 1909. On doit aussi ajouter aux oeuvres exécutées par Ch.-M. Frantz une façade à deux tours pour l'église cistercienne de Paradyż, provenant du moyen-âge. Les travaux de construction auprès de ces tours, commencés dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle duraient encore au delà de l'an 1750. La forme de ces tours, tant dans leurs détails que dans la projection à poteaux corniers caractéristiques, dans leur élévation et leur heaume se rattache visiblement à la tour de Krotoszyn. Il y a encore un édifice qu'il faut prendre en considération si l'on parle de ce groupe, c'est l'église des Franciscains réformés Rawicz, à fondée en 1732. Elle présente dans son type certaines analogies, mais ne peut cependant être comprise parmi les oeuvres de Frantz, ni par la date de son érection ni au point de vue de ses formes; elle démontre plutôt l'influence de Pompeo Ferrari. En dehors de la Posnanie Ch.-M. Frantz laissa aussi une oeuvre en Silésie, notamment l'intérieur de l'église de Siciny, commencée par son père en 1736. Ce fait résulte de la mention qui se trouve dans la pomme dont la tour est surmontée et qui ne fut pas appréciée à sa juste valeur par Grundmann: «in fabrica ecclesiae aedilis primarius fuit dominus Carolus Martinus Frantz. Secundarius seu Pollier Antonius Koelner... Anno vero 1774 turrim juxta delineationem praefati Domini Frantz complevit Johannes Thaddaeus Storch Boemus». La date de 1774 qui figure sur le portail démontre que les travaux avaient été exécutés après la mort de Frantz père († 1742). L'intérieur de l'église à Siciny permet de constater une analogie marquante avec la conception de l'intérieur de l'église de Krotoszyn et donne une idée de la manière dont il fut projeté à l'origine. L'église de Lubiąż paraît aussi être une oeuvre de Ch.-M. Frantz, unie étroitement au groupe Posnanien, plutôt que celle de son père, à qui on pourrait attribuer uniquement l'exécution de la projection et le commencement des travaux de construction.

ADAM BOCHNAK

## GOBELINY KATEDRY WAWELSKIEJ Z HISTORIA JAKUBA

Wśród skarbów dawnej sztuki, zrabowanych w Polsce przez hitlerowców podczas ostatniej wojny, a po wojnie częściowo odzyskanych przez prof. Karola Estreichera w ramach akcji Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, jedną z poważniejszych pozycji stanowią gobeliny katedry wawelskiej: Wojna trojańska, Historia Jakuba<sup>1</sup>, werdiury z herbem Łabędź biskupa Trzebickiego oraz parę sztuk luźnych. Wawelska Historia Jakuba nie jest w nauce zupełnie nieznana, pomijając bowiem wzmianki dawniejsze, podające wiadomości zgoła fantastyczne o zdobyciu jej przez Jana III pod Wiedniem i ofiarowaniu niebawem potem katedrze, ks. Ignacy Polkowski<sup>2</sup> zajął się nią naukowo, podając fotograficzne reprodukcje (podług zdjęć I. Kriegera) wszystkich ośmiu sztuk na nią się składających oraz dołączając ściśle, na źródłach oparte wiadomości dotyczące jej pozyskania przez katedrę wawelską, a nadto interpretację ikonograficzną i pewne domysły co do czasu wykonania, jak i co do autorstwa kartonów, podług których te gobeliny utkano. Publikacja ks. Polkowskiego, wydana w 25 egzemplarzach, należy do wielkich rzadkości bibliograficznych, a wywody jej autora — co po latach 72 zupełnie zrozumiałe — wymagają pewnych sprostowań i uzupełnień, toteż uważam za wskazane ponowne zajęcie się tymi gobelinami. Streszczę zatem wywody zasłużonego kustosa katedry wawelskiej, wprowadzając przy tym pewne poprawki w jego interpretację ikonograficzną, a opierając się na nowszej literaturze dotyczącej gobelinnictwa spróbuję ustalić miejsce naszej serii w dziejach tej gałęzi artystycznego tkactwa.

Treścią omawianych gobelinów, uwiecznionych przez Stanisława Wyspiańskiego w *Akropolis*, jest historia patriarchy Jakuba, oparta o tekst starotestamentowej księgi Genesis.

Pierwszy gobelin (fig. 1) to niejako prolog do właściwego tematu, treść jego bowiem wiąże się ze sprawą małżeństwa Izaaka, syna Abrahama, a ojca Jakuba, który jest bohaterem opowieści rozwiniętej na siedmiu dalszych sztukach. Stary już Abraham, przebywający w ziemi chananejskiej, wysłał swego sługę do kraju swych przodków i polecił mu sprowadzić stamtąd żonę dla swego syna Izaaka.

<sup>1</sup> Z serii tej, obejmującej pierwotnie osiem sztuk, wróciło z Niemiec siedem gobelinów. Gobelin omówiony na pierwszym miejscu (fig. 1) zaginął.

<sup>2</sup> Polkowski I. ks., *Gobeliny z katedry krakowskiej na Wawelu*, Kraków 1880.



1. Sługa Abrahama spotyka Rebekę u studni. Gobelin z wawelskiej serii Historii Jakuba.

Fot. J. Scherb, Wiedeń.

Przybywszy do Mezopotamii, sługa ów spotkał u studni siostrę Labana Rebekę, która mu na jego prośbę dała się napić wody. Ten epizod (Gen. XXIV, 14) mamy na omawianym gobelinie. Rebeka za zgodą Labana udała się do ziemi chanańskiej, by poślubić Izaaka.

Między epizodem przedstawionym na gobelinie pierwszym a wydarzeniami wyobrażonymi na drugim i następnym upłynęło lat wiele. Księga Genesis ujmuje ten okres lapidarnie, nie ma też w naszej Historii Jakuba sceny narodzin Ezawa i Jakuba oraz scen z ich dzieciństwa, do których brak szczegółów w Piśmie Świętym. Rzecz zaczyna się dopiero od sceny kupna pierworodztwa przez Jakuba od Ezawa za misę soczewicy (Gen. XXV, 29—34). Ten epizod odtworzono po lewej stronie<sup>1</sup> na dalszym planie gobelinu drugiego (fig. 2). Scenę na pierwszym planie tego gobelinu interpretuje ks. Polkowski jako wyprawienie Ezawa przez Izaaka na łowy, odnosząc do niej słowa Pisma Świętego: «Widzisz, żem się zestarzał, a nie wiem dnia śmierci mojej. Weźmij broń twoją, sajdak i łuk, a wynijdź na pole; a gdy polując ugonisz, uczyni mi z tego potrawę, jaką wiesz, że lubię, i przynieś, abym jadł, aby błogosławiła tobie dusza moja» (Gen. XXVII, 2—4). Interpretacja trafna, mimo że odchodzący na łowy Ezaw mógłby być raczej poczytany za Jakuba,

<sup>1</sup> Przyjmuję wszędzie orientację od widza, a nie heraldyczną.



2. Jakub kupuje pierworodztwo od Ezawa; Izaak wyprawia Ezawa na łowy. Gobelin z wawelskiej serii Historii Jakuba.

Fot. J. Scherb, Wiedeń.

z którego rysami na gobelinie czwartym (fig. 4) rysy jego się zgadzają, podobnie jak są zgodne z rysami Jakuba w scenie kupna pierworodztwa (fig. 2), gdzie Ezaw, o innych rysach, scharakteryzowany jest — zgodnie z Pismem Świętym — jako myśliwy. Podobne *qui pro quo* zaszło co do charakteryzacji błogosławionego w gobelinie trzecim (fig. 3): rysy jego zgadzają się z rysami Ezawa ze sceny kupna pierworodztwa z gobelinu drugiego (fig. 2). Mimo to — w ślad za ks. Polkowskim — scenę tę interpretuję jako pobłogosławienie Jakuba (Gen. XXVII, 29). Może powodem pomieszenia braci przez gobelinnika był fakt, że — podług Pisma Świętego — Rebeka, ich matka, która sprzyjała młodszemu Jakubowi, ucharakteryzowała go przed błogosławieństwem na pierworodnego Ezawa, dając mu jego szaty i okrywając jego ręce i szyję skórkami kozłęcymi, by były kosmate jak Ezawowe, w następstwie czego niewidomy Izaak po dotyku sądził, że błogosławi Ezawa. Trudno by było scenę na gobelinie trzecim (fig. 3) uznać za pobłogosławienie Ezawa, za czym by przemawiały rysy błogosławionego, a czego by nie wykluczał tekst Pisma Świętego (Gen. XXVII, 30—40), bo to wydarzenie nie ma większego znaczenia w historii Jakuba. Nie mielibyśmy zresztą wtedy ważnego epizodu pobłogosławienia przez ojca głównego bohatera naszej serii.

Czwarty z kolei gobelin (fig. 4) to sen Jakuba, który po drugim błogosławieństwie (nie uwzględnionym w naszej serii) udał się do Mezopotamii, by szukać żony





3. Izaak błogosławi Jakuba. Gobelin z wawelskiej serii Historii Jakuba.

Fot. J. Scherb, Wiedeń.

wśród córek swego wuja Labana. «A tak wyszedłszy Jakub z Bersabee, szedł do Haranu. A gdy przyszedł do jakiegoś miejsca i chciał na nim odpocząć po zachodzie słońca, wziął jeden z kamieni, które leżały, a podłożywszy pod głowę swoją, spał na tymże miejscu. I ujrzał we śnie drabinę stojącą na ziemi, a wierzch jej dosięgający nieba, i aniołów Bożych, wstępujących i zstępujących po niej, a Pana wspierającego się na drabinie...» (Gen. XXVIII, 10—12). «A gdy się ocknął Jakub ze snu..., wziął kamień, który był podłożył pod głowę swą, i postawił go na znak, nalawszy oliwy na wierzch» (Gen. XXVIII, 16, 18) dla uczczenia miejsca, na którym miał widzenie i słyszał głos Boga, przyrzekającego mu tę ziemię i błogosławieństwo dla niego i dla jego potomstwa. Jak na gobelinie drugim, i tu połączono w jednej kompozycji dwa epizody następujące po sobie, widzimy bowiem na pierwszym planie śpiącego Jakuba, nieco głębiej drabinę z aniołami i półpostacią Boga u jej szczytu, w głębi zaś znów Jakuba, już po przebudzeniu, polewającego kamień oliwą.

Jakub w ciągu dalszej wędrówki «ujrzał studnię na polu, trzy też stada owiec leżące przy niej, bo z niej napawano bydło, a wierzch jej wielkim kamieniem zawierano. A był zwyczaj, iż gdy się wszystkie owce zeszyły, wtedy odwaliwszy kamień a napoiwszy stada, znowu na wierzch studni kładli» (Gen. XXIX, 2—3). Wdawszy się w rozmowę z pasterzami dowiedział się Jakub, że dotarł do celu podróży, do



4. Sen Jakuba. Gobelin z wawelskiej serii Historii Jakuba.

Fot. J. Scherb, Wiedeń.

miejsca zamieszkania Labana. Nadeszła niebawem córka Labana Rachel, pasąca ojcowskie trzody. «Ujrawszy ją Jakub... odwalił kamień, którym się studnia zawierala, pocałował ją i podniósłszy głos płakał i oznajmił jej, iż był bratem (ściśle mówiąc siostrzeńcem) ojca jej, a synem Rebeki. A ona pośpieszywszy się powiedziała to ojcu swemu. Kiedy ten usłyszał, iż przyszedł Jakub, syn siostry jego, wybieżał naprzeciw niego, i objąwszy go i pocałował, wwiódł go do domu swego» (Gen. XXIX, 9—13). I umówili się, że Jakub będzie służył u Labana przez siedem lat, po czym otrzyma za żonę młodszą jego córkę, piękną Rachelę. Po siedmiu latach Laban wyprawił sute gody, ale po nocy poślubnej Jakub przekonał się, że go teść po prostu oszukał: żoną jego nie była piękna Rachel, lecz starsza jej siostra, mało powabna Lia. Chcąc sprawę załagodzić, Laban po siedmiu dniach dał mu i Rachelę za żonę — poligamia nie była u ówczesnych Żydów zabroniona —, w zamian za co Jakub zobowiązał się do dalszej siedmioletniej służby u niego. «I tak dostąpiwszy pożądanego wesela, miłość wtórej przekładał nad pierwszą...» (Gen. XXIX, 18—30). Na piątym (fig. 5) z kolei gobelinie mamy na pierwszym planie spotkanie Jakuba z Rachelą u wodopoju, w głębi zaś na prawo przyjęcie Jakuba przez Labana.

W czasie pobytu Jakuba u Labana przyszło na świat jego dwanaścioro dzieci: sześciu synów i córka z Lii, dwóch synów z Bali, służącej Racheli, którą dodatkowo pojął za żonę na wyraźne życzenie jej pani, dwóch z Zelfy, służącej Lii, bo i ta od-



5. Spotkanie Jakuba z Rachelą u wodopoju. Gobelin z wawelskiej serii Historii Jakuba.

Fot. J. Scherb, Wiedeń.

dała mu swą zaufaną za żonę, wreszcie najmłodszego syna, Józefa, urodziła Jakubowi Rachel (Gen. XXIX, 31—35 i XXX, 1—24). Z tak liczną rodziną — cztery żony i dwanaścioro dzieci — postanowił Jakub opuścić służbę u Labana i wrócić w ojczyście strony. Przyszło do obliczenia zapłaty za tyloletnią służbę, w czasie której majątek Labana dzięki pracy Jakuba bardzo się powiększył. Na propozycję Jakuba postanowiono, że Laban zatrzyma wszystkie owce jednolitej maści, więc białe i czarne, Jakub zaś dostanie pstre. Skąpy Laban chętnie się zgodził na taki rozdział, bo wiedział, że pstre są znacznie mniej liczne. Aby zapobiec pomieszaniu trzód i przychodzeniu na świat pstrych jagniąt z jednolitej maści owiec, kazał Laban podzielone w myśl umowy trzody paść osobno, w odległości trzech dni drogi jedne od drugich. Ale chytry Jakub i na to znalazł radę: powkładał do wodopoju gałązki częściowo odarte z kory, więc pstre, zielono-białe, w następstwie czego jednolitej maści owce Labana, «zapatrując się» na pstre gałązki, rodziły pstre jagnięta i wzbogacały w ten sposób trzody Jakubowe (Gen. XXX, 25—43). Scena pierwszoplanowa gobelinu szóstego (fig. 6) to zawarcie umowy między Labanem a Jakubem co do sposobu podziału trzód. W tle na lewo widzimy odpędzenie części trzody na odległość trzech dni drogi, na prawo zaś sztuczkę Jakuba z nawpół odartymi z kory gałązkami. Ks. Polkowski uważa gobelin wspomniany przeze mnie na piątym miejscu za «pojenie owiec przy topolowych gałązkach», umieszczając



6. Jakub i Laban umawiają się o podział trzód. Gobelin z wawelskiej serii Historii Jakuba.

Fot. J. Scherb, Wiedeń.

go na miejscu szóstym, po podziale trzód, któremu wyznacza miejsce piąte. Widocznie przeoczył w tle podziału trzód epizod pojenia owiec poprzez gałązki.

Gdy się Jakub tak bogacił, Laban patrzył na niego coraz bardziej niechętnie. Równocześnie Bóg kazał Jakubowi wracać do ziemi chananejskiej, a Lia i Rachel, widząc, że mąż ich góruje zamożnością nad ojcem, również nic nie miały przeciwko opuszczeniu domu Labana i Mezopotamii. Postanowiono więc dłużej nie zwlekać. Spakowano kufry, przy czym Rachel ukradła posążki bożków, będące własnością Labana, a wykonane pewnie z kosztownego materiału. Ruszono w podróż w tajemnicy przed Labanem, który dopiero po trzech dniach dowiedział się o ucieczce Jakuba i jego rodziny, a dopiero po siedmiu dalszych dniach doścignął zbiegów. Przestrzeżony przez Boga, by nic złego nie czynił Jakubowi, Laban ograniczył się do wymówek, z których najprzykrzejszą było posądzenie Jakuba o kradzież bożków. Jakub nic nie wiedział o popełnionej przez Rachelę kradzieży, toteż był spokojny, gdy Laban wszczął poszukiwania, a nawet oświadczył gotowość ukarania złodzieja śmiercią, gdyby się go wykryć dało. Poszukiwania przeprowadzone przez Labana w namiocie Jakuba i Lii były oczywiście bezowocne. «A gdy wchodził do namiotu Racheli, ona śpiesznie skryła bałwany pod mierzwę wielbłądową i siadła na niej; a gdy on wszystkie namioty przeszukał i nic nie znalazł, rzekła mu: „Niech się nie gniewa pan mój, że nie mogę przed tobą wstać, bo według obyczaju nie-





7. Jakub z rodziną ucieka od Labana. Gobelin z wawelskiej serii Historii Jakuba.

Fot. J. Scherb, Wiedeń.

wieścigo teraz na mnie przypadło”. I tak została oszukana pilność szukającego». Ostatecznie całe zajście skończyło się dobrze: po złożeniu Bogu ofiary obie strony rozstały się w zgodzie, «Laban zaś, wstawszy po nocy, pocałował syny i córki swe i błogosławił im; i wrócił na miejsce swoje» (Gen. XXX).

Gobelin siódmy (fig. 7) wyobraża ucieczkę Jakuba z rodziną od Labana — na pierwszym planie na lewo Rachel chowa do kufra posążki bożków, ósmy (fig. 8) zaś przedstawia moment przybycia Labana do namiotu Racheli po bezskutecznym poszukiwaniu bożków u Jakuba i Lii. Przerażona Rachel siadła właśnie na posążkach ukrytych w mierzwę i wyjaśnia podnieconemu Labanowi, dlaczego na jego widok nie wstaje. Na dalekim planie w głębi grupa osób, w której można rozpoznać Jakuba i Labana. To zapewne końcowa scena zgodnego już rozstania się zięcia z teściem, a zarazem ostatni epizod z życia Jakuba, odtworzony w wawelskich gobelinach.

Ks. Polkowski ogłosił wyciąg z testamentu biskupa Jana Małachowskiego z dnia 19 sierpnia 1699, z którego jasno i niedwuznacznie wynika, że biskup ten w przeddzień swej śmierci zapisał katedrze krakowskiej serię gobelinów nowych — «peristromata nova», złożoną z ośmiu sztuk, a przedstawiającą Historię Jakuba, którą nabył za dwa tysiące imperiałów od kardynała prymasa — oczywiście Michała Radziejowskiego. Testator zastrzegł, by Kapituła nigdy tych opon poza obręb



8. Laban szuka posążków bożków w namiocie Racheli. Gobelin z wawelskiej serii Historii Jakuba.

Fot. J. Scherb, Wiedeń.

katedry nie wypożyczała. W dniu 8 października 1699 złożono gobeliny po biskupie Małachowskim w skarbcu katedralnym. Od tego czasu istotnie przez lat dwieście nie opuściły katedry. Dopiero w r. 1900, gdy zastrzeżenie ofiarodawcy poszło w niepamięć, Kapituła wypożyczyła je ku ozdobie kościoła św. Anny w związku z odbywającymi się tam uroczystościami pięćsetlecia odnowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego. Powtórnie opuściły katedrę, skradzione przez władze okupacyjne niemieckie i wywiezione do Rzeszy, skąd po wojnie szczęśliwie — z wyjątkiem jednego — powróciły.

Nie będąc fachowym historykiem sztuki, dążył jednak ks. Polkowski do możliwie najwszechstronniejszego objaśnienia powierzonych jego pieczy zabytków, toteż pokusił się, i to z powodzeniem, o rozwiązanie znaków BB z tarczą pośrodku, widniejących na każdym z omawianych gobelinów, znaków oczywiście Brukseli. Próbował również określić czas powstania naszej serii. Tu jednak natrafił na trudności, których pokonanie, niełatwe w owym czasie, przechodziło jego możliwości. Nie wiedział, kiedy żył Jakub van Zeunen, tkacz, który swym nazwiskiem względnie swymi inicjałami opatrzył poszczególne sztuki wawelskiej Historii Jakuba. Oparł się więc na drzeworycie, opublikowanym w książce Alberta Castel pt. *Les tapisseries*, wydanej w Paryżu w r. 1876, przedstawiającym gobelin, którego treścią sen Jakuba, «niezmiernie podobny do gobelinu naszego», a oznaczony jako wyrób brukselski

z w. XVI. Tu nasunęły mu się wątpliwości, jak wobec tego rozumieć określenie w testamencie Małachowskiego «peristromata nova», gobeliny nowe: czy dosłownie, tj. że je wykonano niedawno przed ich ofiarowaniem przez Małachowskiego katedrze, więc w drugiej połowie w. XVII, czy też — wobec wspomnianego podobieństwa jednego z nich do gobelinu z w. XVI — odnieść to określenie do dobrego stanu ich zachowania. Ostatecznie przechylił się na stronę tej drugiej alternatywy, bo się w naszej serii dopatrzył podobieństwa do słynnych arrasów z kaplicy Sykstyńskiej, przedstawiających Dzieje Apostolskie, a utkanych podług kartonów Rafaela w pierwszej ćwierci w. XVI. Co więcej, wysunął domysł, że i wawelską serię wykonano podług kartonów mistrza z Urbino.

Jest rzeczą dziś na pierwszy rzut oka jasną, że się ks. Polkowski pomylił, że wawelskie gobeliny nie pochodzą z w. XVI i z Rafaelem oczywiście nic wspólnego nie mają, przed siedemdziesięciu jednak laty tego rodzaju pomyłka była u nas zupełnie usprawiedliwiona. Istniała już wprawdzie wtedy od lat siedmiu Komisja Historii Sztuki Akademii Umiejętności, która na rok przed wydaniem publikacji ks. Polkowskiego ukończyła druk pierwszego tomu swych Sprawozdań, wykladał już od lat czterech historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim Marian Sokołowski, wtedy jeszcze jako docent — profesorem miał zostać dopiero w r. 1882 —, ale były to w Polsce dopiero początki naszej nauki w ścisłym tego słowa znaczeniu. Spośród ludzi zajmujących się wtedy u nas historią sztuki jeden tylko Sokołowski miał fachowe w tej dziedzinie wykształcenie i on też jeden mógłby się być trafnie zorientować w ogólnym stylu wawelskiej Historii Jakuba, Łuszczkiewicz bowiem, ówczesny przewodniczący Komisji Historii Sztuki, aczkolwiek wybitnie zdolny badacz dziejów sztuki, jako samouk nie panował w dostatecznej mierze nad całością tej nauki i — świadom tego — ograniczał się przede wszystkim do studiów nad architekturą romańską w Polsce.

Ale opinia ks. Polkowskiego o gobelinach katedry krakowskiej, aczkolwiek ostatecznie nie trafna, nie była zupełnie chybiona i pozbawiona wszelkiego uzasadnienia. Okazało się bowiem, że przedstawiający sen Jakuba gobelin (fig. 9), na którego drzeworytniczą reprodukcję ks. Polkowski natrafił, istotnie jest uderzająco podobny do gobelinu tej samej treści z naszej serii (fig. 4) i że istotnie pochodzi z w. XVI, co więcej z okresu bardzo bliskiego powstania Rafaelowskich arrasów z kaplicy Sykstyńskiej. Należy on do serii utkanej w Brukseli na początku drugiej ćwierci w. XVI podług kartonów Bernarda van Orleya. Całą tę serię, złożoną z dziesięciu sztuk, opublikował w r. 1900 Juliusz Lessing w wydawnictwie królewskich podówczas muzeów berlińskich<sup>1</sup>. Wypłynęła ona na wystawie w Muzeum Przemysłu Artystycznego w Berlinie na wiosnę 1900 jako własność hrabiego Thiele-Winklera z zamku Moszna na Górnym Śląsku, co dało Juliuszowi Lessingowi sposobność do jej szczegółowego opublikowania podług dobrych fotografii z dodaniem zwięzłych uwag o całości i opisów poszczególnych sztuk. W dwadzieścia lat później ukazał się katalog gobelinów z dawnych cesarskich zbiorów w Wiedniu, w którym opublikowano gobelin (fig. 10) niemal identyczny z naszym piątym (fig. 5), z zupełnie inną jednak bordiurą. W objaśnieniu podano, że jest to jeden z ośmiu gobelinów z Historii Jakuba (seria XLIV, nr 5 tego zbioru),

<sup>1</sup> Lessing J., *Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzwaters Jacob* (Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Heft 25, Berlin 1900).



utkanych w w. XVII przez Jakuba van Zeunen, którego sygnaturę widać zresztą na fotograficznej reprodukcji<sup>1</sup>, i powołano się na serię hrabiego Thiele-Winklera jako na prawzór serii van Zeunena, jak również na inną serię tej samej treści, znajdującą się w byłych cesarskich zbiorach w Wiedniu, utrzymaną jeszcze w stylu w. XVI, utkaną przez Marcina Reynbouts i drugiego gobelinnika<sup>2</sup>, a zgodną pod względem kompozycji z serią van Zeunena.

Tak więc rozporządzamy w tej chwili czterema seriami Historii Jakuba: najstarszą, z początku drugiej ćwierci w. XVI, niegdyś w zbiorach hrabiego Thiele-Winklera, średnią, z czasu około r. 1600, w zbiorach wiedeńskich, i dwiema bliźniaczymi Jakuba van Zeunen, o odmiennych jednak bordiurach, w Wiedniu i w katedrze na Wawelu. Ten materiał wystarczy do określenia miejsca naszych gobelinów wśród serii im pokrewnych.

Historia Jakuba na gobelinach hrabiego Thiele-Winklera jest bogaciej rozbudowana już choćby z tej przyczyny, że seria ta składa się z dziesięciu sztuk, podczas gdy nasza obejmuje tylko osiem. Po wtóre w tej najstarszej z wziętych tu pod uwagę serii z życia Jakuba połączono na poszczególnych sztukach po kilka epizodów głównych zupełnie równorzędnie, dodając szereg pobocznych, które odtworzono w znacznie mniejszych rozmiarach na planach dalszych. Gdyby chcieć krótko określić różnicę zachodzącą w rozplanowaniu epizodów w tych dwóch seriach, można by powiedzieć, że gdy na starszej metoda kontynuacyjna, wywodząca się z średniowiecza, a polegająca na równorzędnym łączeniu kilku epizodów po sobie następujących w całość na wspólnym tle, święci jeszcze triumfy jako naczelną zasadą kompozycyjną, to w serii krakowskiej stanowi ona już tylko zamierającą tradycję. Jako tako, choć i tak już nie zupełnie równorzędnie potraktowano sceny sprzedaży pierworodztwa

i wyjścia Ezawa na polowanie w gobelinie drugim (fig. 2), natomiast na kilku innych dodatkowe, daleko w tło odsunięte scenki maleńkich rozmiarów są w zaniku, przypadają bowiem co najwyżej po dwie na jedną scenę główną, w gobelinach piątym (fig. 5) i szóstym (fig. 6), niekiedy po jednej, jak w gobelinach czwartym (fig. 4) i ósmym (fig. 8), by w pozostałych, pierwszym (fig. 1), trzecim (fig. 3) i siódmym (fig. 7), zniknąć zupełnie.



9. Sen Jakuba. Szczegół gobelinu ze zbiorów hrabiego Thiele-Winklera.

Podług Lessinga.

<sup>1</sup> Baldass L., *Die Wiener Gobelinsammlung*, Wien 1920, nr 180. Nawiasowo dodam, że Baldass interpretuje tę scenę, zgodnie ze mną, jako «Jakobs Begegnung mit Rachel an der Schafränke», i na tylnym planie widzi «die Begrüssung Jakobs durch Laban».

<sup>2</sup> Göbel H., *Wandteppiche I. Die Niederlande 2*, Leipzig 1923, fig. 283 (scena podziału trzód).



Gdy idzie o dobór scen, to jednej tylko, mianowicie pierwszej, nie należącej właściwie ściśle do tematu, występującej w serii krakowskiej (fig. 1), brak w serii starszej, natomiast krakowska nie obejmuje szeregu epizodów, które uwzględniono w gobelinach hrabiego Thiele-Winklera.

Zarówno w gobelinach hrabiego Thiele-Winklera jak i w wawelskich tła krajobrazowe odgrywają dużą rolę, w krakowskich nawet silniej przeważają nad architektonicznymi, które w serii starszej są znacznie bogaciej rozbudowane niż w naszej. W obydwóch przyjęto w krajobrazach wysoki punkt widzenia, w następstwie czego teren dźwiga się w górę jakby pulpitowo. Ułatwia to artyście rozmieszczenie postaci na różnych planach, przy czym postacie pierwszoplanowe nie zasłaniają drugoplanowych. Jest to szczególnie celowe przy zastosowaniu metody kontynuacyjnej, gdzie idzie o wyraźną czytelność scen na planach dalszych. W serii starszej, zgodnie z czasem jej powstania, to pulpitowe potraktowanie terenu akcji występuje silniej, podczas gdy w wawelskiej, w następstwie niższego punktu widzenia, teren nie piętrzy się już tak bardzo. W naszej serii drugoplanowe epizody są zresztą — jak już wyżej nadmieniono — w zaniku. Trzeci wymiar uwzględniono w serii wawelskiej silniej, znów zgodnie z późniejszym czasem jej powstania. Wkomponowanie postaci w przestrzeń w obu seriach m. w. równie poprawne.

Sposób grupowania postaci odmienny w każdej z porównywanych serii. W starszej nie zastosowano w tak silnym stopniu wyraźnych ośrodków kompozycyjnych, jak w młodszej, gdzie z reguły można wskazać główną, naczelną postać. W kompozycjach poszczególnych opon hrabiego Thiele-Winklera panuje jeszcze zasada koordynacji, gdy w gobelinach wawelskich można mówić już o subordynacji, o podporządkowaniu pod główną dominantę. Taką dominantę tworzą np. w scenie podziału trzód postacie Jakuba i Labana (fig. 6), w scenie odjazdu Jakuba od Labana (fig. 7) również centralnie umieszczona postać patriarchy wydającego rozkazy, w scenie poszukiwania bożków skradzionych przez Rachelę postać Labana (fig. 8). Główna postać akcji jest zarazem główną postacią kompozycji. Szczególnie wymowne jest pod tym względem porównanie obu opon przedstawiających podział trzód: w przeciwieństwie do wawelskiej (fig. 6), u hrabiego Thiele-Winklera obie główne postacie akcji zostały zesunięte w lewy dolny narożnik tkaniny<sup>1</sup>. Gdy patrzymy na środkową grupę tej sceny na gobelinie krakowskim, gdzie Laban i Jakub zdają się wirować tanecznym krokiem koło wspólnej osi, jaką tworzy cofnięta nieco w głąb postać kobieca (fig. 6), przypominają się mimo woli postacie Boga Ojca i Noego na jednym z arrasów Zygmunta Augusta<sup>2</sup>, podobnie ustosunkowane względem nie zapełnionej w tym wypadku osi. Usytuowanie Jakuba wydającego rozkazy do wyjazdu (fig. 7) przywodzi znów na myśl arras jagielloński, np. scenę budowy arki z podobnie ustawionym Noem<sup>3</sup>, lub scenę budowy wieży Babel, gdzie centralnie umieszczony Nemrod<sup>4</sup>, podobnie jak Jakub na oponie katedralnej, i wzrostem znacznie góruje nad otoczeniem. Zwróćmy jeszcze uwagę na grupę synów Noego pakujących zapasy przed wejściem do arki na arrasie z zamku na Wawelu<sup>5</sup> i na jej odbłask — nie dosłowny wprawdzie — w scenie wyjazdu

<sup>1</sup> Lessing *o. c.* tabl. 4.    <sup>2</sup> Gębarowicz M. i Mańkowski T., *Arrasy Zygmunta Augusta* (Rocz. Krak. XXIX, 1937, s. 33, fig. 9).    <sup>3</sup> Tamże s. 34, fig. 10.    <sup>4</sup> Tamże s. 41, fig. 17.    <sup>5</sup> Tamże s. 35, fig. 11.



10. Spotkanie Jakuba z Rachelą u wodopoju. Gobelin z serii Historii Jakuba w Państwowych Zbiorach Sztuki w Wiedniu.

*Podług Baldassa.*

Jakuba od Labana na gobelinie katedralnym (fig. 7), a dojdziemy do przekonania, że analogie to nie przypadkowe. Styl całości gobelinów katedralnych bliższym jest stylu serii biblijnych arrasów Zygmunta Augusta, aniżeli Historii Jakuba w posiadaniu hrabiego Thiele-Winklera, z której jedynie scena snu Jakuba została prawie wiernie w naszej serii powtórzona. Inne epizody skomponowano odmiennie, w stylu nie tyle przełomu pierwszej na drugą ćwierć w. XVI, lecz późniejszym, jaki w warsztatach brukselskich panował w połowie tego stulecia, a nawet i nieco później. W tłach krajobrazowych, stylizacji drzew i oczywiście w bordiurach wprowadzono styl współczesny czasowi ich powstania, tj. trzeciej ćwierci w. XVII.

Z dwóch serii Historii Jakuba znajdujących się w dawnych zbiorach cesarskich w Wiedniu, obejmujących po osiem sztuk, każda w inny sposób ma znaczenie dla omawianych gobelinów wawelskich. Seria późniejsza, wykonana przez tegoż Jakuba van Zeunen, z którego warsztatu wyszły opony krakowskie, sądząc z porównania należącej do niej sceny spotkania Jakuba z Rachelą u wodopoju (fig. 10) z tą samą sceną w Krakowie (fig. 5), została utkana podług tych samych kartonów, przynajmniej o ile idzie o płaszczyzny obrazowe. Pewne odchylenia tłumaczą się w zupełności indywidualnym charakterem techniki tkactwa gobelinowego, w której zupełnie ściśle odrobienie kartonu jest nieosiągalne, nie podobna zatem wykonać podług tego samego wzoru dwóch gobelinów, które by dokładnie we wszystkich

szczegółikach były takie same. Drobnych różnic nie da się uniknąć. Seria wiedeńska van Zeunena różni się jednak od krakowskiej bordiurą. Podczas gdy w krakowskiej bordiura o motywie liści akantu z przewiniętymi przez nie festonami kwiatowymi, ożywiona pośrodku górnej listwy owalną wypukłą tarczą z napisem HISTORIA IACOP, ujętą w laurowy wianuszek, jest w ścisłym tego słowa znaczeniu obramieniem obrazu, na który tylko gdzieś tam zachodzą drobne części festonu, tak że płaszczyzna obrazowa i bordiura stanowią dwa odrębne elementy istniejące właściwie tylko obok siebie, to w serii wiedeńskiej płaszczyzna obrazowa i bordiura tak się nawzajem przenikają, że tworzą jedną, rzecz można, nierozdzieloną całość. Na bordiurę gobelinów wiedeńskich składają się: żywo okonturowana rama z gęsto uwitych i wstęgą poprzewidywanych liści lauru, olbrzymie, ciężkie girlandy kwiatowe, osiem aniołków — niektóre z nich podtrzymują sfaldowaną tkaninę — oraz bogaty, późnobarokowy kartusz pośrodku górnego pasa bordiury. Ta bardzo szeroka, bujna i bogata bordiura zupełnie się nie trzyma pola, lecz głęboko zachodzi na obraz, którego w stosunku do gobelinów wawelskich m. w. jedną czwartą przysłania. Nawiasem dodać warto, że Jakub van Zeunen wykonał oprócz krakowskiej i wiedeńskiej jeszcze dwie serie na ten sam temat, znane mi tylko ze wzmianek w literaturze naukowej, z których zachowały się tylko luźne sztuki, mianowicie dwie, przedstawiające pobłogosławienie Jakuba i poszukiwanie bożków przez Labana w namiocie Racheli, znajdujące się niegdyś w kolekcji Braquenie, i ostatnio wymieniony epizod, około r. 1870 w posiadaniu malarza Emila Wautersa<sup>1</sup>. Bliższych danych o tych gobelinach, w szczególności o ich bordiurach, nie posiadam.

Z drugiej wiedeńskiej serii Historii Jakuba wykonanej na przełomie w. XVI i XVII w warsztatach Marcina Reynboutsu w Brukseli, znam z reprodukcji znów tylko jedną sztukę, przedstawiającą podział trzód między Jakuba i Labana<sup>2</sup>. Porównanie tej opony z odpowiednią krakowską (fig. 6) jest wcale wymowne i rzuca światło na proceder uprawiany przez van Zeunena. Okazuje się, że w gobelinie krakowskim występuje pięć postaci pierwszoplanowych, nie licząc epizodów na dalszych planach, wiernie naśladowanych z tkaniny Reynboutsu, dwie zaś znajdujemy takie, których u Reynboutsu nie ma. Pozy i gesty poszczególnych postaci, ich ugrupowanie, szczegóły stroju, pozy i ugrupowanie towarzyszących im owiec niemal identyczne jak u van Zeunena, ale się od razu wyczuwa, że van Zeunen nie tkał podług tych samych kartonów, lecz że kartony dawniejsze posłużyły mu tylko za wzór do sporządzenia nowych. Najwidoczniej dawne kartony z warsztatu Reynboutsu zawędrowały w ciągu kilkudziesięciu lat do pracowni Jakuba van Zeunena i tam specjalista kartonier, którego zadaniem było malowanie wzorów dla tkaczy, dopomógł sobie nimi, naśladowując wszystkie postacie odziedziczone z dawniejszej produkcji, dodając nowe, które z nimi połączył w całość, i zmieniając w zupełności tło krajobrazowe, które u van Zeunena jest zupełnie inne niż u Reynboutsu. Widocznie stromo dźwigający się w górę pejzaż, w stylu jeszcze pierwszej ćwierci w. XVI, jaki występuje u Reynboutsu, był już w czasach van Zeunena zbyt archaiczny, skoro zdecydowano się go na nowo zaprojektować, a nie wprowadzono tylko takich modyfikacji, jakie obserwujemy w figurach przejętych ze starych kartonów. U van Zeunena uległ też zmianie stosunek rozmiarów postaci

<sup>1</sup> Göbel *o. c.* I, 1, s. 379.

<sup>2</sup> Tamże I, 2, fig. 283.



do tła: przez dodanie tła postaci stały się mniejsze, całość stała się przejrzystsza, przybyło w niej przestrzeni, powietrza. Rzecz jasna, że i bordiury gobelinów Reynbouts, odpowiadające czasowi powstania tej serii, nie nadały się już do serii van Zeunena, który pod tym względem idzie zupełnie za stylem swej epoki.

Czy poprzednio wzmiankowany związek stylistyczny figur w gobelinach van Zeunena z postaciami w arrasach wawelskich Zygmunta Augusta tłumaczy się tylko przejściem ich z serii Historii Jakuba wykonanej przez Marcina Reynbouts, tj. czy w chwili powstania tej serii około r. 1600 styl drugiej i trzeciej ćwierci w. XVI był jeszcze aktualny, czy też może już i Reynbouts dopomógł sobie jakąś nieznaną dziś serią tej treści np. z czasu około r. 1540, nie podobna rozstrzygnąć. Tak jak dziś sprawę genezy wawelskiej serii Historii Jakuba da się postawić, seria ta nawiązuje bezpośrednio do serii roboty Reynbouts, z której kartonów poszczególne postaci do niej włączono, przejmując poza tym jedną scenę, sen Jakuba, wiernie z serii jeszcze dawniejszej, zaprojektowanej przez Bernarda van Orleya, prawdopodobnie jednak poprzez pośrednictwo w tym wypadku serii Reynbouts.

Trafnie więc wyczuł ks. Polkowski Rafaelowski styl postaci w krakowskich gobelinach, idący poprzez gobelinników brukselskich w. XVI, zbyt śmiały jednak wysnuł stąd wniosek o wykonaniu krakowskiej serii w w. XVI i o pochodzeniu kartonów do niej od samego Rafaela. Na usprawiedliwienie jednak tej pomyłki powołać się należy na słabą jeszcze przed 70 laty znajomość gobelinnictwa w ogóle, a u nas w szczególności.

Na zakończenie jeszcze kilka słów o Jakubie van Zeunen. Działalność jego brukselskiej pracowni przypada na drugą tercję w. XVII. Oprócz czterech serii gobelinów z Historią Jakuba, z których jedna przed 250 laty dostała się na Wawel, znana jest jego roboty seria z Historią Salomona, która w latach 1860—70, jako dawna własność rodziny Durini, była w handlu antykwarskim w Mediolanie, a z której jedna sztuka, przedstawiająca poświęcenie świątyni jerozolimskiej, wystawiona była na sprzedaż w Berlinie pod koniec pierwszej ćwierci w. XX<sup>1</sup>. Stylistycznie nie wiąże się ta seria z Historią Jakuba, widocznie van Zeunen posługiwał się kartonami rozmaitego pochodzenia. Posiadamy nadto wiadomość z r. 1729 o znajdującej się w rezydencji w Turynie jego roboty Historii Cyrusa, przekazaną przez Jana Jerzego Keysslera z bałamutnym dodatkiem, że to dar cesarza Karola V dla dynastii sabaudzkiej. Odniesienie przez Keysslera tej serii do czasów Karola V, o sto lat dawniejszych niż okres działalności van Zeunena, tłumaczy się może i w tym wypadku posłużeniem się przez tkacza dawnymi, renesansowymi kartonami<sup>2</sup>. Byłaby to analogiczna pomyłka do tej, którą w odniesieniu do wawelskiej Historii Jakuba popełnił ks. Polkowski.

#### LES TAPISSERIES REPRÉSENTANT L'HISTOIRE DE JACOB DE LA CATHÉDRALE DE CRACOVIE

En se basant sur les archives du Chapitre de la Cathédrale de Cracovie, l'abbé Ignace Polkowski démontra, dès 1880, que la suite des tapisseries représentant l'histoire du patriar-

<sup>1</sup> Göbel o. c. I, 2, fig. 334.

<sup>2</sup> Göbel o. c. I, 1, s. 379 i 444.



che Jacob était un don que fit l'évêque de Cracovie, Jean Małachowski, à la cathédrale de Wawel, après les avoir acquis du cardinal Michel Radziejowski, archevêque de Gniezno. En les léguant, en 1699, à la cathédrale, Małachowski stipula qu'elles ne pouvaient être sorties en dehors de ses murs. Le chapitre de Cracovie outrepassa cette restriction une seule fois dans le courant des siècles, en les prêtant, en 1900, afin d'orner l'église de Ste Anne lors de la célébration du 500<sup>ème</sup> anniversaire de la rénovation de l'Université Jagellonienne. Les tapisseries de Małachowski quittèrent la cathédrale pour une seconde fois durant l'occupation allemande. Elles furent enlevées sous prétexte de les mettre en lieu sûr et expédiées en Allemagne, où le professeur Charles Estreicher les retrouva après la guerre et d'où il les ramena à Cracovie. Malheureusement, une de ces tapisseries, celle qui est nommée ci-dessous en premier lieu, disparut en Allemagne, probablement définitivement.

Jusqu'au moment de leur ravissement par les Allemands l'Histoire de Jacob à Cracovie se composait de huit pièces dans lesquelles étaient reproduits, d'après le livre de la Genèse, les épisodes suivants de la vie de ce patriarche de l'Ancien Testament: 1. Rébecca donnant à boire à l'envoyé d'Abraham, venu de Mésopotamie par ordre de son maître, afin de chercher une épouse pour son fils Isaac. 2. Jacob, fils de Rébecca et d'Isaac, achète le droit d'aînesse de son frère Esaü; Isaac envoie Esaü à la chasse. 3. Isaac donne sa bénédiction à Jacob, persuadé qu'il est Esaü, son fils aîné. 4. Le rêve de Jacob durant son voyage en Mésopotamie; Jacob verse de l'huile sur la pierre qui lui sert d'oreiller pendant son sommeil. 5. La rencontre de Jacob et de Rachel auprès de l'abreuvoir et son accueil par Laban. 6. L'accord entre Laban et Jacob concernant la répartition des troupeaux; une partie du troupeau est emmenée à une distance de trois jours de marche; l'abreuvement des brebis à travers des branchages à moitié dépourvus d'écorce. 7. Jacob avec sa famille quitte la maison de Laban. 8. Rachel dissimule devant Laban les idoles qu'elle avait dérobées; Laban se sépare paisiblement de Jacob et de sa famille. L'interprétation iconographique, mentionnée ci-dessus ne correspond pas à celle de l'abbé Polkowski s'il s'agit des tapisseries 5 et 6.

L'abbé Polkowski souligna avec justesse la ressemblance de la tapisserie qui représente le rêve de Jacob avec une tapisserie qui provient du XVI<sup>e</sup> s. et traite du même sujet, mais sa déduction est erronée lorsqu'il maintient que la suite de Cracovie est originaire de la même époque; il constata des traits de ressemblance avec les célèbres tapisseries qui représentent des scènes des Actes des Apôtres et qui furent tissés pour la chapelle Sixtine d'après des cartons de Raphaël. Il prétendit même que nos tapisseries furent exécutées d'après des projets de Raphaël. L'Histoire de Jacob à Cracovie n'a évidemment rien en commun avec Raphaël. Elle fut exécutée vers 1660 par le tisserand bruxellois Jacques van Zeunen, qui tissa en outre une suite analogue, mais avec des bordures différentes, composée aussi de huit pièces, qui se trouve dans les anciennes collections impériales à Vienne. De lui proviennent aussi deux autres suites, dont quelques pièces détachées se sont conservées, notamment dans l'ancienne collection Braquenie (La bénédiction de Jacob et Laban cherchant les idoles dans la tente de Rachel) et dans la collection d'Emile Wauters en 1870 (la seconde des deux scènes mentionnées ci-dessus). Le point de départ des deux suites de van Zeunen est une suite de dix tapisseries, exécutée d'après des cartons de Bernard van Orley et qui fut, en 1900, dans la possession du comte Thiele-Winkler au château de Moszna en Haute Silésie. Van Zeunen répéta exactement la composition d'une seule tapisserie de cette suite, du rêve de Jacob, ce qui induisit l'abbé Polkowski à émettre les hypothèses hardies dont il était question plus haut. Il projeta les autres d'après une suite exécutée vers la fin du XVI<sup>e</sup> s. par Martin Reynbouts et son collaborateur inconnu et qui se trouve, elle aussi, dans les collections impériales à Vienne; il ajouta cependant certai-

---

nes silhouettes qui n'existent pas dans cette suite. La suite de Reynbouts dénote le style que l'on remarque dans les tapisseries bruxelloises de la moitié du XVI<sup>e</sup> s. à l'époque où y furent tissées les tapisseries du roi Sigismond-Auguste pour le château de Wawel. Van Zeunen dut donc avoir les mêmes cartons d'après lesquels Reynbouts tissa sa suite, mais il les transforma en changeant complètement les paysages d'arrière-plan, la proportion des personnages par rapport à eux et en encadrant les scènes de bordures originales. Les tapisseries de van Zeunen qui se trouvent à Cracovie et à Vienne sont donc une interprétation nouvelle de tapisseries plus anciennes, dont le style fut adapté aux exigences de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

---

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ  
CZARNY MARMUR W KRAKOWIE

WSTĘP

Czarny marmur był materiałem, który Polska mogła wydobywać u siebie, a transport jego był względnie łatwy, bo kopalnie były położone w pobliżu dużego miasta i spławnej rzeki. A że barwa jego w pewnej epoce miała dużą siłę atrakcyjną, więc też odkąd zaczęto go wydobywać, robiono to od razu na dużą skalę. I rzeźby z czarnego marmuru wypełniły kościoły i domy Rzeczypospolitej. Twardy i ciężki materiał chronił je od zniszczenia i wywiezienia, którym uległo tyle dzieł sztuki w Polsce, — i rzeźb w czarnym marmurze zachowało się w niej stosunkowo więcej, niż zabytków w innym materiale.

Już dla samej tej wielkiej ilości zabytki marmurowe domagają się opracowania, bo — występując masowo — wycisnęły piętno na architektonicznych wnętrzach polskich, w szczególności zaś na wnętrzach Krakowa. Tymczasem opracowane są dotąd mało. Są wzmianki u geografów i podróżników, ale dotyczą samego marmuru, a nie dzieł zeń wykonywanych. Nieco wiadomości zebrali historycy Krakowa, Grabowski<sup>1</sup>, Łepkowski, Wawel-Louis<sup>2</sup>. Wszystkie te dawniejsze informacje o marmurach w Polsce zestawiał Łopaciński<sup>3</sup>, ale zestawienie ich pokazało, jak bardzo są niepewne i skąpe. Koło r. 1900 jak gdyby zwiększyło się zainteresowanie rzeźbami w czarnym marmurze: wówczas Pagaczewski<sup>4</sup> i Cercha<sup>5</sup> przedstawili o nich Komisji Historii Sztuki wiadomości źródłowe: wiadomości te dotyczyły wszakże jedynie dwu zabytków. Jednocześnie Tomkowicz<sup>6</sup> zestawiał pewną ich grupę; była

<sup>1</sup> Grabowski A., *Historyczny opis m. Krakowa i jego okolic*, 3. wyd., Kraków 1836 (z uzupełnieniami w rozdziale o kamieniołomach dębnickich), 6. wyd. pt. *Kraków i jego okolice*, Kraków 1900. — Grabowski korzystał z Naruszewicza i rachunków Decjusza. Wiadomości przezeń podane są raczej ciekawe niż ważne.

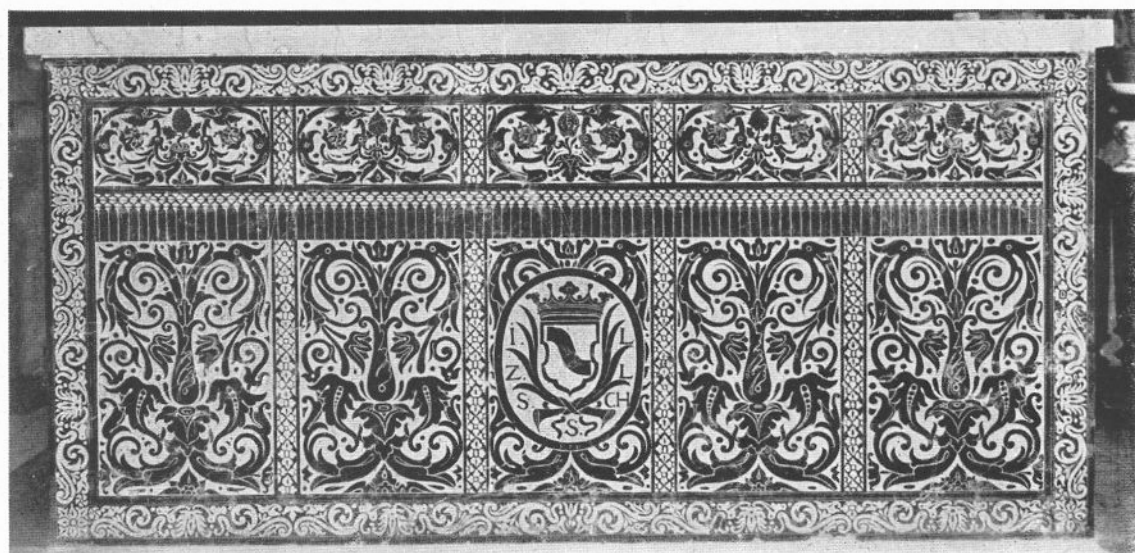
<sup>2</sup> Louis J., *Wieś Paczółtowice*, Kraków 1874. Louis oparł się na dokumentach oo. karmelitów w Czernej i na aktach sądowych. Wiadomości przezeń zebrane o marmurach dębnickich były najobfitsze i najważniejsze z tych, które uzyskał wiek XIX.

<sup>3</sup> Łopaciński H., *Wiadomości o marmurach w Polsce* (Spraw. KHS VII, s. 581). Wiadomości te nie są kompletne: nie uwzględniły pracy Louisa. Korzystały natomiast z książki Pollaczka S., *Powiat chrzanowski*, Kraków 1898, powtarzającej niektóre z informacji Louisa.

<sup>4</sup> Pagaczewski J., komunikat w Spraw. KHS VI, s. LII. Komunikat dotyczy eremu w Pożajściu. Przypominał on marmury dębnickie, ale nie dał o nich nowych wiadomości, podał bowiem dokumenty wyzyskane już poprzednio przez Zarewicza L., *Zakon kamedułów w Polsce*, Kraków 1871.

<sup>5</sup> Cercha S., komunikat w Spraw. KHS VII, s. CCCLVII. Komunikat dotyczy wykonanej w Dębniku tablicy pamiątkowej zwycięstwa pod Wiedniem. (fig. 37).

<sup>6</sup> Tomkowicz S., *Żelascy, kamieniarze-artysci w Dębniku pod Krzeszowicami* (Spraw. KHS VIII, s. CCCXXV).



1. Kraków, kościół bernardynów, antepedium ołtarza bł. Szymona z Lipnicy.

Fot. W. Gumuła, Kraków.

to grupa ważna, jednakże niewielka. Później jeszcze pojawiały się w literaturze wiadomości i przyczynki, wszakże tylko przygodnie, przy okazji innych poszukiwań<sup>1</sup>. A wciąż brakło ogólniejszego opracowania, wymagającego obfitszych danych źródłowych. Z danych takich korzysta dopiero praca niniejsza: są to nawet źródła wyjątkowo obfite, dają bowiem o polskiej produkcji rzeźbiarskiej z czarnego marmuru szczegółowe wiadomości rok po roku za cały dwuwiekowy okres jej rozkwitu<sup>2</sup>.

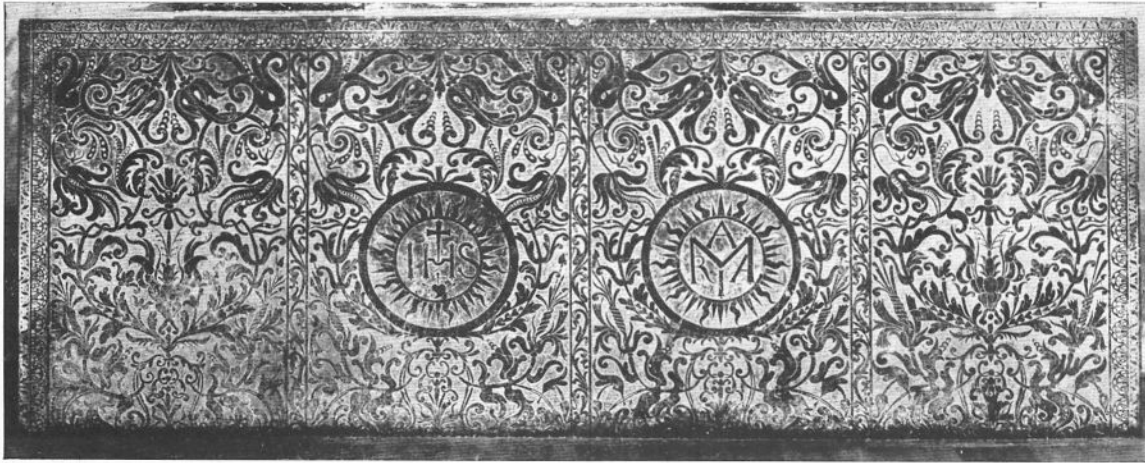
#### I. LOSY KAMIENIOŁOMÓW DĘBNICKICH

Czarne marmury. Czarny marmur jest wydobywany w niewielu krajach. Poza Polską najwięcej w Belgii. Znajduje się też w Niemczech i we Włoszech, ale — w porównaniu z innymi rodzajami marmuru — nie gra tam większej roli. We

<sup>1</sup> Najwięcej wiadomości podaje wydany przez oo. karmelitów przewodnik po Czernej: O. Romuald od św. Eliasza, *Monografia klasztoru oo. karmelitów bosych w Czernej*, 1914.

<sup>2</sup> Materiały archiwalne, na których opiera się praca niniejsza, znajdują się w Archiwum Klasztoru OO. Karmelitów Bosych w Czernej. Są to, po pierwsze, rachunki kamieniołomów, bardzo szczegółowe, ale obejmujące tylko dwudziestolecie 1691—1711; zawarte są w księdze pod tytułem «Connotationes mensurarum marmoris». Po drugie, są to ogólne rachunki konwentu, mniej szczegółowe, ale za to obejmujące blisko dwa stulecia; zawarte są w zeszytach noszących tytuły: «Liber Acceptorum & Expensarum Conventus Eremitici SPN. Eliae Frum Carmelt. Discalc. 1634—1676», «Computus Accepti et Expensi apud Conv. Czernens. z b a. 1682—1727», «Accep'a pieniędzy z różnych Prouentów i Folwarków naszych w roku 1646» (doprowadzone do r. 1736) oraz «Liber Acceptorum et Expensarum ab a. 1734 usque ad a. 1765». Po trzecie, jest to kronika klasztoru, zawierająca m. i. odpisy umów z dzierżawcami i zarządcami kamieniołomów oraz spisy kamieniarzy dębnickich. Po czwarte wreszcie, są to luźne akty i papiery, dotyczące głównie losów Dębника w w. XIX. — Wszystkie te materiały znał Louis, ale je w małej tylko części wyzyskał. Wraz z całym Archiwum opisał je jeszcze przed pół wiekiem Krotoski K., *z Archiwum Karmelitów Bosych na Czernej* (Przegląd Powszechny, 1894), ale informacje jego nie były dotąd użyt-





2. Czarna, kościół karmeliów bosych, antepedium ołtarza w chórze zakonnym.

Fot. W. Gumula, Kraków.

Francji *le grand noir antique des Pyrenées* ma znaczną przymieszkę koloru białego, we Włoszech najwięcej jest *bianco e nero* lub *nero venato*, a tzw. *portoro* ma w sobie (od pirytu, siarczka żelaza) nitki złote.

W Polsce był wydobywany na większą skalę w jednym tylko miejscu, ale za to w dużej ilości. Mianowicie w Dębniku pod Krzeszowicami, opodal klasztoru w Czernej, o 3 mile na północny zachód od Krakowa. Marmur tamtejszy bywał nazywany «dębnickim» albo «siedleckim» — od pobliskiej wsi Siedlec — albo także «krakowskim», bo pochodzi z ziemi krakowskiej.

W literaturze są wprawdzie wzmianki o innych jeszcze złożach czarnego marmuru w Polsce. Rzączyński, geograf osiemnastowieczny, pisze<sup>1</sup>, że jest *apud Cuno- viam marmor nigrum*, jednakże nie był tam eksploatowany i nie odegrał roli w dzie-

lowane przez historyków sztuki. — Klasztor oo. karmelitów bosych w Krakowie posiada kopiarz pt. «Zapiski do dziejów klasztoru w Czernej», wykonany w początku w. XX przez o. Jana Kantego i zawierający na swych 1657 stronach wypisy z wszystkich dokumentów klasztoru w Czernej, między innymi także i z tych, które dotyczą łomów dębnickich. — Wiadomości, które w pracy niniejszej podane są bez odsyłaczy źródłowych, pochodzą z Archiwum czarneńskiego. — Wszystkie teksty źródłowe podane są w pracy i «Dodatkach» ściśle w pisowni oryginału. — Praca niniejsza zawdzięcza swe powstanie przede wszystkim oo. karmelitom bosym w Czernej i Krakowie, którzy zechcieli udostępnić jej autorowi swe archiwa. Ponadto zawdzięcza ona wiele koleżeńskiej pomocy: prof. A. Bochnak pozwolił korzystać z wykonanej w jego Zakładzie, a jeszcze nie drukowanej pracy dra Jerzego Langmana o karmelickim kościele św. Michała i Józefa w Krakowie, a doc. J. Szablowski i dr J. Lepiarczyk z osobistych swych materiałów naukowych; dr J. Puciata-Pawłowska udzieliła informacji o kaplicy Anny Wazówny w Toruniu, prof. M. Wallis o ołtarzu oliwskim, dyr. S. Małkowski i dr S. Siedlecki wyjaśnili zagadnienia geologiczne związane z marmurem dębnickim.

<sup>1</sup> Rzączyński G., *Historia naturalis curiosa Regni Poloniae*, Sandomierz, 1721. — Kromer i Starowski nie piszą wprawdzie, że w Kunowie jest czarny marmur, ale piszą, że są tam wszelkie marmury: «Cunovia... oppidulum omnis generis marmoribus famosum» (Kromer); «omnis generis et omnis coloris percelebris» (Starowski). Ale współczesny historyk Kunowa stwierdza: «Gdzie one były i kiedy ustalo ich dobywanie, nikt tu nie wie». Bastrzykowski A., *Monografia historyczna Kunowa nad Kamienną i jego okolicy*, Kraków 1939.

jach polskiej sztuki. Historyk polskiego górnictwa, Łabęcki, podaje<sup>1</sup>, że czarny marmur jest też «w Szklarach w Olkuskiem», ale Szklary są nie pod Olkuszem, lecz pod Krzeszowicami, w najbliższym sąsiedztwie Dębника: to te same złoża.

Pewna ilość tego kamienia znajdowała się istotnie na kresach. Z jednej strony pod Lwowem, w Kąkolnikach, własności arcybiskupów lwowskich; jednakże eksploatowano go tam późno i mało, jeszcze w drugiej połowie w. XVIII Lwów sprowadzał czarny marmur z Dębника. Z drugiej strony zaś — na Zachodzie, na Dolnym Śląsku, w Wojcieszowie pod Legnicą; jednakże od początku w. XIV miejscowość ta nie należała do Polski, początkowo zachowała na pół polską nazwę Wojcieszdorf, potem zamienioną na Kauffung, dopiero w r. 1945 wróciła do Polski i odzyskała swą dawną nazwę. Niemcy wydobywali tam czarny marmur i część śląskich zabytków jest zeń wykonana; jednakże marmury dębnickie szły również na Śląsk.

Kamieniołomy dębnickie. Dębnik leży w okolicy zasobnej w różne kamienie budowlane, a szczególnie w marmury<sup>2</sup>. W pobliżu, w Czernej, przy klasztorze karmelitów bosych są również złoża marmuru białego, a w Paczółtowicach, parafii Dębника — marmuru różowego. One także były wydobywane i pozwalały na wyrabianie na miejscu dwu- i trójbarwnych przedmiotów marmurowych, nagrobków, ołtarzy czy posadzek. Jednakże podstawę produkcji w tych stronach stanowił zawsze marmur czarny, tamte zaś były traktowane tylko jako jego uzupełnienie. W szczególności miejscowy marmur biały nigdy nie był wysoko ceniony, piękny zaś marmur paczółtowski daje się wyjmować w niewielkich tylko blokach, co musiało ograniczać jego użytek. Obecnie w miejscowości Zalas, leżącej po drugiej stronie Krzeszowic, wydobywa się również marmur koloru piaskowego, zwany «zalasem», ale wydobywa się go od niedawna; w czasach rozkwitu kamieniołomów dębnickich jeszcze się nim nie posługiwano.

Czarny marmur dębnicki — w ściślejszym słów tych znaczeniu — ani nie jest marmurem, ani nie jest czarny. Jest, podobnie jak większość marmurów w Polsce, wapieniem zbitym i twardym, ale nie skryształizowanym, skryształizowanie należy zaś do ściślejszego geologicznego pojęcia marmuru. A w stanie surowym po wydobyciu nie jest na powierzchni czarny: łupina jego jest popielata. Na barwę tę wpływają czynniki zarówno chemiczne, jak i fizyczne. Bo działanie powietrza zmienia chemicznie powierzchnię kamienia, a ponadto powierzchnia ta, jako chropowata, odbija światło w różnych kierunkach i przez to daje efekt szarości. Zmienia się to po wypolerowaniu: wraz z połyskiem uzyskuje czerń. A pod działaniem powietrza, wilgoci i słońca znów ją wraz z połyskiem traci. I marmury dębnickie umieszczone na powietrzu, jak portal klasztoru w Czernej (fig. 17), jak kolumna przed kościołem karmelitanek na Wesołej czy epitafium na fasadzie kościoła karmelitów na Piasku w Krakowie, są teraz popielate, a nawet jasnopopielate. Natomiast we wnętrzach marmury po trzech wiekach zachowały jeszcze swą czerń.

Czarny marmur dębnicki mało nadawał się do rzeźby figuralnej: był na to nie tylko zbyt ciemny, ale też zbyt miękki, a przede wszystkim miał zbyt grube

<sup>1</sup> Łabęcki H., *Górnictwo w Polsce*, Warszawa, 1841.      <sup>2</sup> Zaręczyński S., *Atlas geologiczny Galicji*, tekst do zes. III, Kraków, 1894, s. 34. — Wiadomości o marmurach dębnickich nie są tu obfite, podobnie jak w nowszej pracy: Kamiński M., *Skąły budowlane w Polsce*, 1949.



3. Kraków, kłściół dominikanów, kaplica Zbaraskich z nagrobkiem Jerzego Zbaraskiego, kasztelana krakowskiego (1631).

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

i nierówne ziarno. Robiono zeń nagrobki, ale na nagrobkach tych podobizny zmarłych i figury alegoryczne, a nawet panoplia, wykonywano z innego materiału. Nadawał się natomiast do rzeźby dekoracyjnej, architektonicznej; najefektowniej wygląda tam, gdzie występuje w dużych, gładkich, czarnych a lustrzanych powierzchniach.

Wykonywano zeń bardzo różnorodne przedmioty. Posadzki, schody, balustrady, odrzwia miały zastosowanie w architekturze zarówno świeckiej jak i kościelnej. Do domów mieszkalnych robiono zeń kominki (fig. 48) i stoły. Ale znacznie więcej przedmiotów wychodzących z Dębника było przeznaczonych do kościołów:

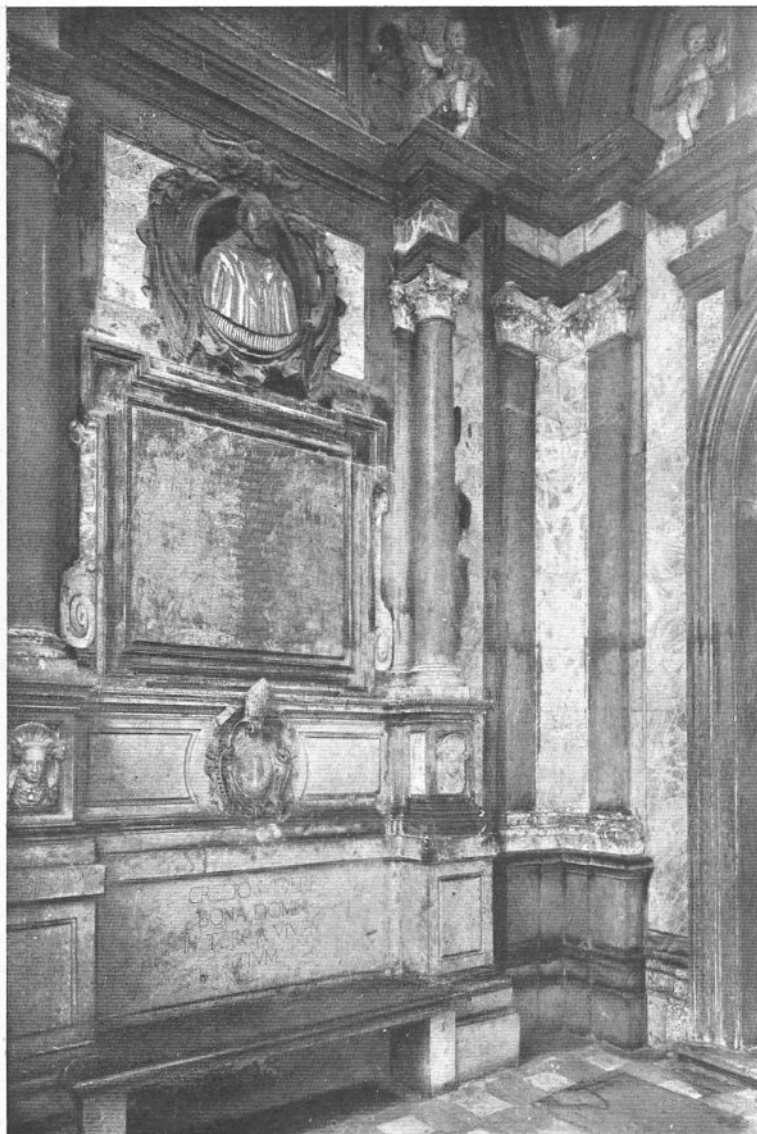


4. Kraków, katedra, kaplica mansjonarzy (Batorego).

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

chrzcielnice, kropielnice, lawaterze (fig. 46), mensy i cale ołtarze. Wyjątkowo — jak dla klasztoru w Czernej, będącego właścicielem kopalń dębnickich, lub dla ich kościoła parafialnego w Paczółtowicach — robiono ozdobne lichtarze (fig. 47) i cyboria. Ponadto kolumny i kapliczki przydrożne. A najczęściej tablic pamiątkowych, epitafiów, nagrobków, trumien. Tu czerń marmuru robiła zeń materiał szczególnie poszukiwany. Do nagrobków (fig. 35—45) zastosowano go najpierw, a gdy tu przywykły doń oczy, zaczęto go używać w posadzkach, portalach (fig. 8—17) czy ołtarzach (fig. 18—34).





5. Kraków, katedra, kaplica biskupa Jakuba Zadzika.

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

Początki produkcji w okresie baroku. O złożach dębnickich wiadano już w średniowieczu. W w. XVI próbował tu robót kopalnianych Seweryn Boner, a po nim Andrzej z Tenczyna, zarządca olbory trzebińskiej. Powtarzana była wielokrotnie wersja, że Zygmunt I eksploatował już te złoża, a Zygmunt August wysłał z nich marmury na grobowiec żony do Wilna, — jednakże są to wiadomości niewiarygodne<sup>1</sup>. Wszystkie zabytki są późniejsze: szereg ich zaczyna się za pano-

<sup>1</sup> Sokołowski M., *Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej* (Spraw. KHS VI, s. 165): «Wszystkie dotychczasowe twierdzenia [o marmurach krajowych] są bezkrytyczne».

wania Zygmunta III, w początkowych latach w. XVII. Wtedy dopiero otwiera się autentyczna historia dębnickiej fabryki.

Była to epoka baroku i najdawniejsze zabytki z czarnego marmuru w Polsce są barokowe w stylu. Jaskrawa czerń polerowanego kamienia tak bardzo odpowiadała ówczesnemu smakowi, że powstała moda na czarny marmur i utrzymała się do końca baroku. Utrzymała się nawet dłużej: szereg zabytków rozpoczęty w w. XVII nigdy się odtąd nie urwał; są zabytki także z doby klasycyzmu i z czasów późniejszych, zwłaszcza w Krakowie nie ma bez mała od połowy w. XVII do połowy XIX takiego roku, z którego by w takim czy innym kościele nie było jakiegoś zabytku w czarnym marmurze. Jednakże zarówno najliczniejsze jak najlepsze pochodzą z doby baroku.

Fabryka dębnicka. Istotne jest to, że w Dębniku były w w. XVII i XVIII nie tylko kamieniołomy, ale także pracownie kamieniarskie i rzeźbiarskie; nie tylko wydobywano tam marmur, ale na miejscu wykonywano zeń rzeźby i rozsyłano na całą Polskę. Niektóre z nich były wykonywane wedle «abrysów» artystów zamiejscowych: wiadomo o pracach wykonanych np. dla katedry krakowskiej w w. XVII wedle projektu architekta Trevana, w w. XVIII wedle architekta Placidiego, a z przełomu w. XVIII na XIX wedle ks. Sierakowskiego. Jednakże wydaje się, że duża większość rzeźb wychodzących z Dębnika była nie tylko wykonywana, ale także projektowana przez miejscowych majstrów. Stąd ich jednokształtność i typowość.

Pierwsi kierownicy. Kamieniołomy dębnickie w pierwszej połowie w. XVII były w jednej połowie dzierżawione i kierowane przez Bartłomieja Stopano<sup>1</sup>. Był Włochem, choć z polską nazywano go Bartoszem. Drugą połowę łomów marmurowych dzierżawił kamieniarz imieniem Szymon<sup>2</sup>. Historycy uważają go również za Włocha i nazywają Spadim. Należy jednak zaznaczyć, że źródła czerneńskie nazywają go zawsze Spadkiem i — w przeciwieństwie do Stopana — nie wspominają, jakoby był Włochem. Można przypuszczać, że to ci dwaj majstrowie zapoczątkowali eksploatację kamieniołomów, dowodów jednak na to nie ma. Właścicielom Paczółtowic, na których terenie znajdowały się kopalnie, płacili oni olborno po 2 złp od łokcia sześciennego marmuru, a 8 złp od kopy posadzki; rocznie opłaty ich dochodziły do 1000 złp. Wychodziły z ich pracowni prace o dobrym poziomie artystycznym, jak to wskazują zachowane zabytki.

Rok 1644 był dla administracji kamieniołomów dębnickich przełomowy: wówczas bowiem wziął ją w swe ręce klasztor oo. karmelitów bosych w Czernej. Na niewiele lat przedtem osiedli oni w tej miejscowości i stali się jej właścicielami. Została nabyta dla nich przez Agnieszkę z Tenczyńskich Firlejową, wdowę po kasztelanie krakowskim. Kamień węgielny klasztoru założony został w r. 1629, akt erekcyjny podpisany przez fundatorkę w r. 1631, konsekracja kościoła nastąpiła w r. 1640.

<sup>1</sup> Pochodził zapewne z Tessynu, gdzie jest rodzina o podobnym nazwisku: Stoppani lub Stupano. Por. *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse* VI, 1932. <sup>2</sup> «Inwentarz majątności i wszystkich prowentów do klasztoru w Puszcze Świętego Naszego Oyca Eliasza należących», rkps w Archiwum Klasztoru w Czernej z r. 1643. Na stronie 6: «Na tychże gruntach paczultowskich iest gora sktorey marmur czarny i biały łamią i przedaią, ktorey połowę trzyma Bartosz Stopano Wloch, drugą połowę Szymon Spadek. Ci tedy olbory Oycom swego marmuru daią od łokcia. ...Ma klasztor z tego pożytek, czasem kilkaset złotych, czasem tysiąc, czasem też mniej, iako Pan Bóg kupca zdarzy skąd».



6. Kraków, katedra, kaplica Lipskich. Fot. W. Gumuła, Kraków.

Rozległe tereny, nabyte dla klasztoru, objęły zarówno samą Czerną, jak Paczółtowie i Dębnik; na tych właśnie terenach znajdowały się łomy marmuru. I ojcowie karmelici je przejęli.

W pierwszych latach utrzymali owych dwu Włochów na dzierżawie «góry marmurowej». Ale od r. 1644 zaczęli ją eksploatować sami, na razie jedynie w połowie, rozwiązawszy umowę tylko ze Spadkiem<sup>1</sup>. Bartosz zaś pozostał na dzierżawie

<sup>1</sup> Tamże s. 16: «Roku tegoż (1644) Spadka kamieniarza, któremu Oycowie z dobrej woley dali byli otworzoną gotową część góry marmurowey, ruszyli z niey... względem wielkich niepokoiów, ktore Oycowie przez iego pijaństwo i niedotrzymywanie słowa ludziom cierpieli. Tę tedy gorę, którą on trzyma, od onegoż czasu zaraz a Januario Oycowie ią sami objęli i swych gorników do niey dali».

przynajmniej do r. 1650 i miał swoją «góre Bartoszewą» obok «klasztornej». Przejście więc od włoskiego do polskiego kierownictwa odbyło się w Dębniku stopniowo.

Negowicz. Od ojców karmelitów marmur brali różni kamieniarze na rzeźby. W dużych ilościach brał go Marcin Krystian<sup>1</sup>, często wspominany w rachunkach klasztoru w latach 1649—65 i nazywany w nich także «P. Christianem» lub «snycerzem Marcinem»; dostarczał on między innymi w latach 1664—5 rzeźby dla ks. Radziwiłła do Szydłowca. Marmury brał także w 1649—53 Bartolommeo Roncho (którego nazwisko pisane jest stale Rago), Włoch, architekt krakowski. Brał je w tych samych latach «P. Sebastian z Krakowa»<sup>2</sup>. Brał je Jan Szafir, kamieniarz i zarazem szynkarz paczółtowski, brał i sprzedawał dalej. Wpływała w latach pięćdziesiątych «akcepta» za marmur od «Anuszka z Chęcina», od «P. Woyciecha, brata Anuszkowego», od «Jerzego Włocha», od «Białego», od «Gimarego Włocha», od «Jędrzeja Lapidicy», od «Szymona Lapidicy», od «kamieniarza warszawskiego», od Krzysztofa Mieroszewskiego (1652). Wpływała też wprost od klientów: od biskupa krakowskiego (1650—7), od «J. P. Podskarbiny» (1650—1) czy od «Panien Imbromowskich» (1651). Najwięcej wszakże od Adama Negowicza.

Jeśli nawet Spadek był Włochem, to w każdym razie od Negowicza zaczynają się w Dębniku majstrowie kamieniarscy Polacy. Pochodził ze wsi Łęka. Jest przypuszczenie, że to Łęka leżąca w powiecie krobskim w Wielkopolsce i że Negowicz z dalszych stron przybył do Dębnika. I tu osiadł. Podczas gdy tamci odbiorcy byli ludźmi spoza Dębnika, to on tu na miejscu mieszkał i pracował. Nie był tu sam, miał współpracowników, jednakże nielicznych. Spis ludności we włościach klasztornych z r. 1672 podaje czterech czynszowników w Dębniku, niewątpliwie samych kamieniarzy: owego Jana Szafira, Piotra (nazwisko nie jest podane), Walentego Błachuckiego i Jacka Zielaskiego, o którym będzie obszerniej mowa (por. Dodatek A).

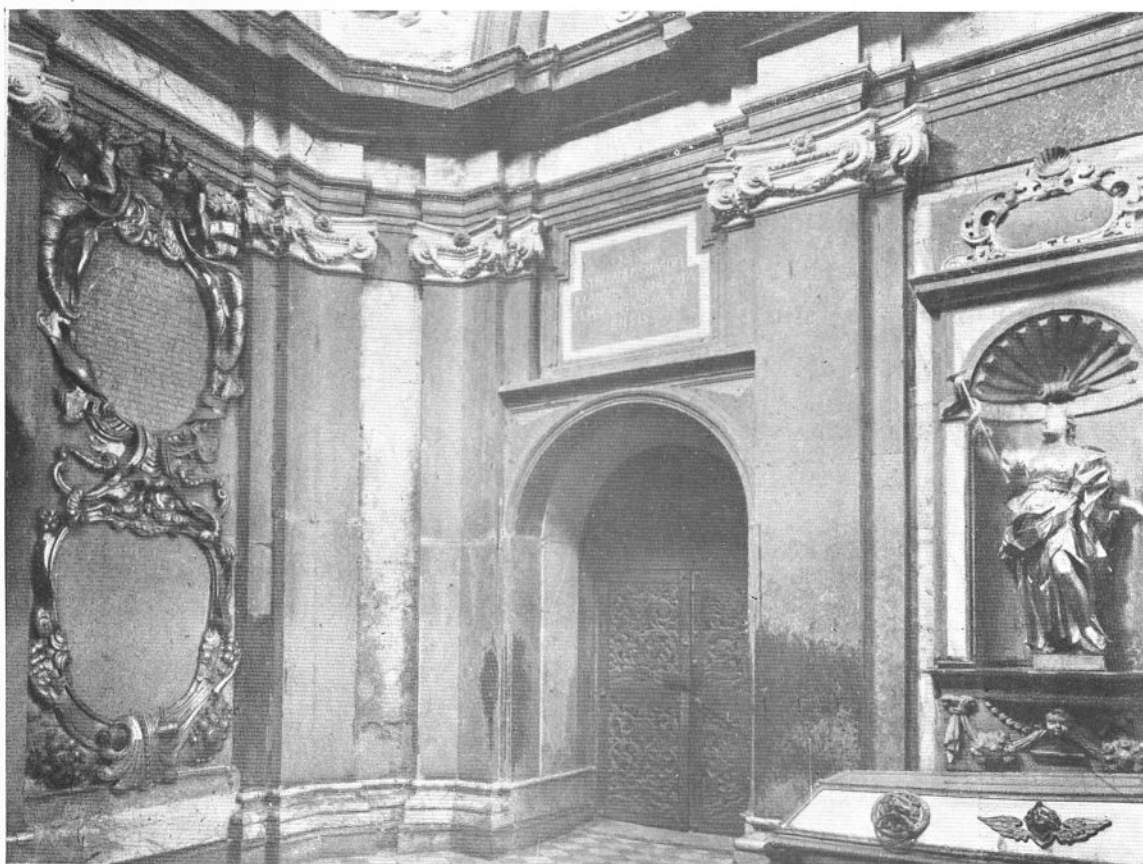
Negowicz — «P. Adam», jak go stale nazywano w Dębniku, używając nazwiska jedynie w aktach urzędowych — nabywał od ojców marmur i opracowywał go jako rzeźbiarz. Wartość branego przezeń marmuru wahała się w latach 1649—63 od 80 do 360 złotych rocznie. Była to znaczna część całej produkcji kamieniołomów, która np. w r. 1650 wynosiła zł 1142, a w 1651 — zł 1135. Wiadomo, że w r. 1650 wykonał roboty dla «Panien Zwierzynieckich» i dla «Ojców Mogińskich», w r. 1651 dla Wojciecha Konarzewskiego do Wielkopolski, w r. 1662 dla dominikanów w Krakowie. A poza tym zarządzał całą robotą na miejscu z ramienia ojców. Pozycja jego stopniowo się umacniała i z czasem stał się kierownikiem kamieniołomów, pierwszą w nich osobą. I pozostał na tym stanowisku do końca swego długiego życia. Zmarł 15 marca 1681 w wieku lat 83. Zasługi jego głosi epitafium w kościele paczółtowskim<sup>3</sup>. Za jego czasów i pod jego kierownictwem zaczął

<sup>1</sup> «Sławny P. Marcin Krystian, mieszczanin krakowski, stamiec... przyjęty za magistra na stamieństwo» 19 marca 1654. Był starszym cechu w latach 1655, 1658, 1660—2, (Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, rkps AD 480).

<sup>2</sup> Sebastian Sala, starszy cechu murarskiego i stameckiego w latach 1635—52. (Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, rkps AD 480). — Por. Tomkowicz S.,

*Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w.*, Lwów, 1912, s. 119. <sup>3</sup> Lepkowski J., *Przegląd zabytków przeszłości z okolic Krakowa*, Kraków 1867. — Strzelichowski P., *Wiadomość o kościele parafialnym w Paczółtowicach*, Kraków 1900. — Przybyszewski B., *Testament Adama Negowicza* (Spraw. PAU LII, 2 1951).





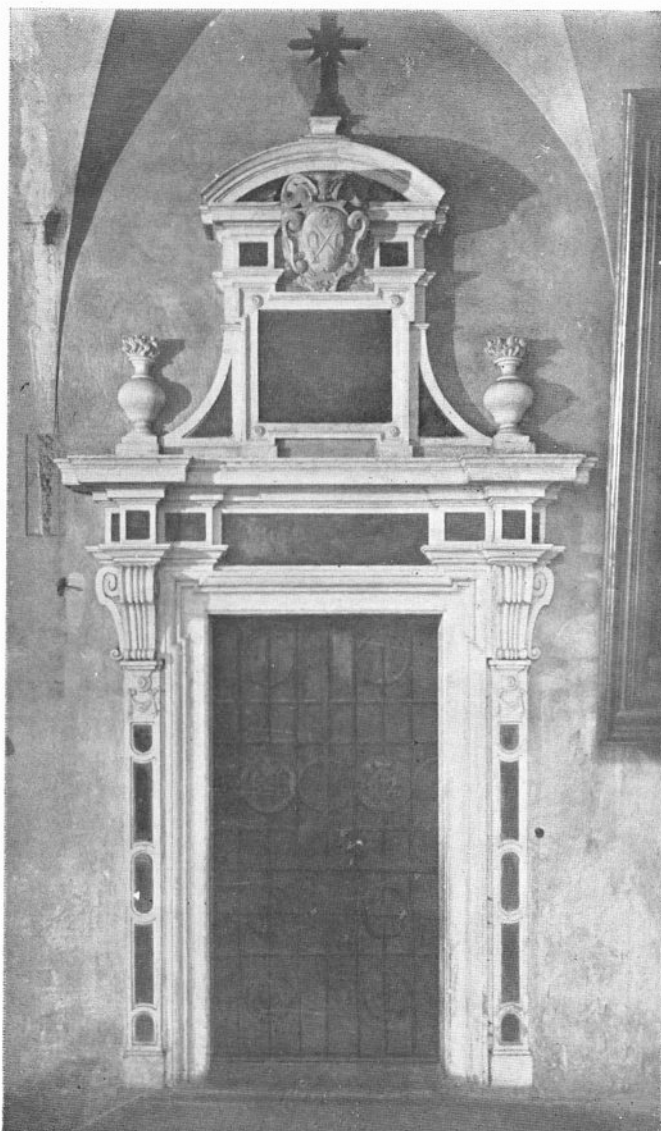
7. Kraków, katedra, kaplica Wazów.

Fot. W. Gumuła, Kraków.

się rozkwit łomów i «fabryki» dębnickiej, której produkcja zaczęła zdobić kościoły i domy w całej Rzeczypospolitej.

Przywilej królewski. Powodzenie fabryki wywołało zatargi z cechami kamieniarskimi. Karmelitom wypadło odwołać się do samego króla i pod datą 21 stycznia 1661 otrzymali od Jana Kazimierza przywilej<sup>1</sup>. Stwierdza on na wstępie «iż wniesiona do nas proźba imieniem Oyców Karmelitów Bosych klasztoru pustelniczego przy wsi Sielec nazwaney w woj. Krakowskim będących o to, by ich rzemieślnicy koło marmurów robiący mogli wolno bez wszelkiej przeszkody (którey do tego czasu zażywali) od Mistrzów Cechowych jako też i Towarzyszów Rzemiosła tegoż, bez żadnej praepedicyey roboty wszelkie ołtarzów marmurowych y innych robót jakieby się ieno trafiły iednać, targować y zrobione we wszystkich Królestwa Naszego miastach y gdziekolwiek onych z robotą zaciągną stawać. Co żebyśmy im y rzemieślnikom ich osobliwym tym Naszym przewilejem stwierdzili, pokornie nas o to supplikowali. My widząc w tym ich słuszną proźbę i mając respekt osobliwy przeciwko temu zakonowi in Eremo zostaiącemu oraz tenuitatem onychże

<sup>1</sup> Przywilej Jana Kazimierza, posiadany przez klasztor w Czernej, ogłosił w postaci skróconej Louis l. c., a potem w całości o. Romuald l. c.



8. Kraków, kościół franciszkanów, wejście do kaplicy Włoskiej. *Fot. W. Gumuła, Kraków.*

ćwiczyć», na kamieniarzy ich wychowywać. Otrzymywał za to 500 zł rocznie, dom i grunt (por. Dodatek B).

Funkcje swe spełniał wszakże najwyżej 5 lat. I później jednak pozostawał w stosunkach z Dębniem, był odbiorcą marmuru: rachunki kamieniołomów z r. 1692 podają, że dostarczono wówczas «dla Bystrzyckiego gradusa pod ciborium». Kierownikami kamieniołomów byli już wtedy inni ludzie: Poman i Bielawski.

Mistrzowie krakowscy w Dębniku: Poman i Bielawski. Michał Poman i Jakub Bielawski przez dwa dziesięciolecia kierowali fabryką. Jednakże w innym już charakterze: jako dzierżawcy. Ojcowie — zapewne pod wpływem doświadczeń z Negowiczem i Bystrzyckim — wrócili do tej formy eksploatawania

uważając prouentuum, dajemy im y rzemieślnikom ich kterykolwiek w Gorach swoich Marmurowych, tak przy wsi Sielec nazwaney iako in circumferentia gruntów y posessey temuż Klasztorowi należy tych mieć i chować będą wolność wszelką: ziednane stawiać wolno było, a niektórym innym bez żadney przeszkody Mistrzów y Towarzyszów mularskiego i kamieniarskiego cechów». Przywilej ten potwierdzali potem Jan III, August II (1720) i August III (1753).

Bystrzycki. Następcą Negowicza w Dębniku był Stefan Bystrzycki. Był to magister krakowski, wyzwolony 17 czerwca 1668 przez Marcina Bielawskiego. «Podjął się magistrować W. Oycom Pustelniczym przy Górze Marmurowey». W myśl umowy zawartej z nim 19 stycznia 1682 należało doń «czeladzi wedle potrzeby roboty zaciągać, kontrakty czynić, pieniądze za roboty do W. Oyców oddawać»: miał więc funkcje plenipotenta i administratora. Ale także kierownika artystycznego: miał bowiem «wydawać abrysy i formy do każdej roboty». Łączył z tym zaś funkcje dozorczy: bo miał «robotę porządnie wydawać». I nawet wychowawcy: było bowiem też jego zadaniem «chłopców niektórych z poddanych oycowskich



9. Kraków, kościół dominikanów, portal kaplicy Zbaraskich.

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

łomów. I odtąd będą one na przemian kierowane przez samych właścicieli, to znów oddawane przez nich w dzierżawę. Ale na samej produkcji zmiany te zaledwie się odbijały.

Obaj nowi dzierżawcy, Poman i Bielawski, przybyli z Krakowa, należeli do krakowskiego cechu. Jakub Bielawski odziedziczył zawód swój po ojcu swym, Marcinie. Jak pod rokiem 1667 podają księgi cechu mularzy i stameców, «sławny Pan Męrcin, starszy mularz i kamieniarz krakowski, od wyzwolenia syna swego na imię Jakuba dał fl. 8 do skrzynki cechowej»<sup>1</sup>. W dwa lata potem, w r. 1676,

<sup>1</sup> Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, rkpsA D 480: «Regestrum seu liber actorum contubernii murariorum fabrorum et stametium clarissimae urbis Cracoviensis».



10. Kraków, katedra, portal kaplicy mansjonarz<sup>v</sup> (Batorego).

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

Jakub Bielawski sam został starszym towarzyszem<sup>1</sup>. Jednakże już w następnym roku nazwisko jego znika z ksiąg cechu; niewątpliwie dlatego, że osiadł w Dębniku. W stosunkach z Dębnikiem był już jego ojciec. W r. 1677 wpłynęła do kasy łomów znaczna suma 300 zł «a Dno Martino Bielawski ad rationem finiti operis na robotę do Śląska», a w r. 1678 następna rata 200 złotych. Zaś «Dnus Jacobus snyderz», «D. Jacobus Bielawski» brał marmur «ex latomia» od r. 1680. Osiadłszy w Dębniku, najpierw «robił koło marmurów», a potem został ich dzierżawcą.

<sup>1</sup> Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, rkps A D 493: «Regestr mularzów A.D. 1639».





11. Kraków, kościół Mariacki, wejście do prezbiterium od strony południowej.

*Fot. W. Gumuła, Kraków.*

Michał Poman, «stametarius», został wybrany starszym cechu krakowskiego w tym samym roku 1676, w którym starszym towarzyszem został Jakub Bielawski. Ale wytrwał dłużej na swym urzędzie, mianowicie aż do r. 1686, przy czym w r. 1684 był prymasem cechu (zastępcą jego był wówczas Jakub Solari, ze znanej rodziny architektów), a w r. 1686 zastępcą prymasa<sup>1</sup>. Dopiero po tym roku przestał brać udział w sprawach cechu; we wrześniu bowiem 1686 wydzierżawił «górną marmurową» w Dębniku. Wydzierżawił na razie na 3 lata, ale potem kontrakt był pro-

<sup>1</sup> Tamże.

longowany do końca jego życia. Już przedtem, od r. 1677, brał marmury z Dębника: od tej daty często występują w rachunkach sumy wpłacane «od Pana Michała Pomana», «od pana Michała», «a Michaele Węgrzyn», «a Dno Michaele Ungaro» — przezwisko związane było niewątpliwie z jego pochodzeniem.

Poman i Jakub Bielawski kierowali produkcją Dębника przez dwa dziesięciolecia. W listopadzie 1689 Poman i Jakub Bielawski podpisali z ojcami karmelitami akt dzierżawy w definitywnej postaci. Klasztor wydzierżawił im też domy mieszkalne i rolę, za co płacili po 150 zł czynszu. Poman wziął dzierżawę na nazwisko swoje i żony swej, Zuzanny. Dzierżawił on «nową górę», Bielawski zaś «starą górę». Ta ostatnia była «już od dawności za nieboszczyka Adama Negowicza zawalona» i kontrakt zastrzegwał, aby jej dzierżawca do reszty nie zawałił. Lata ich były dobrymi latami Dębника, a zarazem tymi, do których dziejów najwięcej pozostało materiałów i o których poniżej najwięcej będzie mowy. Jako dzierżawcy i rzeźbiarze w jednej osobie zmonopolizowali oni produkcję z dębnickiego marmuru<sup>1</sup>. Mieli jednakże współpracowników: razem z nimi pracowali Mateusz Bielawski, brat Jakuba, Jacek Zielaski i późniejszy kierownik kamieniołomów, Jacek Zagurski, Szymon Górecki, Jan Zaleski, Wawrzyniec Rozmuszowski (por. Dodatek A). Poman pozostał na dzierżawie do śmierci swej w r. 1708, a Jakub Bielawski jeszcze dłużej. Jednakże po śmierci Pomana klasztor odebrał dzierżawę, «superintendentem» mianował Zagurskiego; Jakuba Bielawskiego zatrudnił jako rzeźbiarza, jednakże nie na długo, bo zmarł on w r. 1715.

Miejscowi kamieniarze. W r. 1718 fabryka miała już nowe kierownictwo: w roku tym karmelici znów ją wydzierżawili, a dzierżawcami zostali ów Jacek Zagurski i dwaj młodsi kamieniarze, Stanisław Bielawski i Wojciech Maciejowski. Jak Negowicz pierwsze, Poman i Jakub Bielawski drugie, tak ci trzej stanowili trzecie pokolenie polskich kierowników Dębника.

Stanisław Bielawski był synem Jakuba; uchodził za szczególnie uzdolnionego magistra kamieniarskiego, był «in hac arte inter omnes principalis». Zmarł w r. 1721. Maciejowski przeżył go o lat kilkanaście, zmarł w r. 1732, a epitafium w Paczółtowicach nazywa go «magistrem struktur od marmuru» i pisze, że «rodem z Krakowa tu na chleb pracował». Jeden i drugi należeli do rodzin, które odegrały ważną rolę w dziejach fabryki dębnickiej. Za dzieło ich należy uważać te rzeźby w czarnym marmurze, które powstały między r. 1710 a 1730.

W tym samym r. 1718, w którym oni objęli dzierżawę, konwent znów dokonał spisu swych czynszowników. W samym Dębniku poza trzema «magistrami Góry»

<sup>1</sup> Występują w owym czasie inne jeszcze nazwiska, np. Tomasza Cekierskiego, z którym w r. 1696 archiprezbiter kościoła Mariackiego Januszowicz zawarł umowę o wykonanie dla kościoła posadzki z czarnego i czerwonego marmuru (Archiwum Mariackie, tom VII, fasc. 4). Cekierski nazwany jest w umowie «mieszczaninem krakowskim», ale nazwisko Cekiera i Cekierski występowało często i występuje w Dębniku. Można przypuszczać, że był on współpracownikiem Jakuba Bielawskiego, który w tym samym r. 1696 płacił klasztorowi olborę za posadzkę do kościoła Mariackiego. — Louis podaje jeszcze nazwisko Blechowskiego, jako kierownika ówczesnej fabryki dębnickiej; nazwisko to wymienia również Zarewicz, a za nim Pagaczewski — na podstawie Archiwum OO. Kamedułów na Bielanach. Wydaje się jednak, że jest to zniekształcenie czy wadliwe odczytanie nazwiska Bielawskiego. Dokumentów z Bielan sprawdzić nie podobna, gdyż zaginęły podczas okupacji, jednakże «Blechowski» miał tam być wymieniony jako wykonawca odrzwi w kościele N. P. Marii, tymczasem wykonawcą ich był naprawdę Bielawski (Archiwum Mariackie, l. c.).



12. Kraków, kościół Mariacki, bramka oddzielająca kaplicę od nawy.

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

i poza stolarzem Janem Molikiem spis obejmuje jeszcze dziewięciu ludzi: Jana Cekierę, Jędrzeja Góreckiego, Wojciecha Maciejowskiego młodszego i sześciu Stachowskich: Tomasza, Macieja, Jakuba, Błażeja, Kazimierza i Macieja młodszego. Płacili oni czynsz wynoszący przeważnie 20 zł rocznie. W osadzie czysto kamieniarskiej, jaką był Dębnik, byli to sami kamieniarze, czeladnicy, towarzysze kunsztu rzeźbiarskiego, którzy pod kierunkiem tamtych trzech magistrów obrabiali marmur dębnicki. Wszyscy należeli do rodzin miejscowych. Zresztą było to jednym z warunków umowy klasztoru z dzierżawcami (por. Dodatek A).

Dwaj spośród tych czeladników, mianowicie Jakub i Kazimierz Stachowscy, stali się niebawem głównymi rzeźbiarzami Dębника, kierownikami jego produkcji. Oni to pod koniec lat trzydziestych wykonywali największe zamówienia, przede wszystkim do kościoła Mariackiego. Jednocześnie z nimi pracował przedstawiciel innej rodziny dębnickiej, Tomasz Górecki, który w r. 1738 dostarczał roboty do Lubartowa, a jeszcze w r. 1759 kontraktował wielkie roboty dla dominikanów lubelskich.



13. Kraków, kościół św. Katarzyny, portal w krużganku.

Fot. E. Kozłowska, Warszawa.

Także członek rodziny Maciejowskich imieniem Marcin był wówczas «magistrem» w Dębniku. Pracował tam także członek rodziny Stachowskich, Jan, który w r. 1744 miał roboty dla Warszawy; pracował też członek rodziny Bielawskich, Franciszek, który w r. 1751 robił chrzcielnicę do Zalesia; a także Andrzej Formański, który w r. 1744 robił posadzkę na Zwierzyniec.

Od paru pokoleń cała produkcja dębnicka była w rękach Polaków. Teraz co więcej znalazła się w rękach miejscowych wiejskich ludzi. Prowadzili ją oni dalej, utrzymując na wysokim poziomie.

Przemiany stylu. Rzeźby dębnickie miały swą tradycję, swe formy przekazywane z pokolenia na pokolenie, — niemniej w przeciągu dwu stuleci przeszły znaczną ewolucję. Styl ich w w. XVII i XVIII był zawsze barokowy, jednakże w różnych odmianach. Utwory utrzymane w niewielkiej skali i drobno rozczłonkowane, z niektórymi motywami renesansowymi (jak w ołtarzach sulejowskich) — to styl Stopana. Utwory większej skali i z pewnym uproszczeniem motywów (jak w ołtarzach w Czernej) — to styl Negowicza. Utwory bardziej jeszcze zmonumentalizowane (jak ołtarz bł. Szymona u bernardynów w Krakowie lub odrzwia Mariackie) — to styl Pomana i Jakuba Bielawskiego.

Pierwszy zwrot ku formom bogatszym, żywszym, bardziej krętym, przejście do rokoka — to styl Stanisława Bielawskiego i Wojciecha Maciejowskiego. Utwory najżywsze, najbardziej giętkie, o największym nagromadzeniu motywów (jak w ołtarzach mariackich z czasów ks. Łopackiego) — to styl Stachowskich.

Zielascy. Dębniczanie pracowali zbiorowo i nie sygnowali swych prac. Więc choć rozeszły się one szeroko, nazwiska ich nie były znane. Z jednym tylko wyjątkiem: rodziny Zielaskich. Przedstawiciele jej umieszczali niekiedy na pracach swych podpisy. Wojciech Zielaski jest podpisany na dwu robotach, obu w Paczół-



towicach: na rytym w marmurze obrazie Matki Boskiej i na wielkim grawerowanym lichtarzu; na obu jest sygnatura «Woyciech Zielaski»; pierwsza robota nosi datę 1653, druga 1658<sup>1</sup>. Jacek Zielaski jest zaś podpisany na tablicy z czarnego marmuru na Bielanych («J. Zielaski F.») i na antepedium z r. 1686 w kaplicy bł. Szymona z Lipnicy u bernardynów krakowskich (sygnatura «J. Z. F.» jest niewątpliwie skrótem «Jacek Zielaski fecit»). Nazwisko jego jest też wypisane na epitafrum Negowicza i wymieniane w korespondencji z eremem kamedułów w Pożajściu, dla którego w r. 1685 wykonał za 1.400 złp marmurowe odrzwia, okna, fryzy, a w r. 1689 złożył kosztorys na mauzoleum Paców<sup>2</sup>. Jest też wspomniany w rachunkach konwentu z r. 1698. Ci Zielascy musieli pochodzić z Krakowa: Wojciech jest — podobnie jak Bielawscy i Poman — wymieniony w rejestrze cechu krakowskiego, mianowicie jako «starszy towarzysz» w r. 1666<sup>3</sup>. Należał on do starszego pokolenia, do epoki Negowicza; Jacek, który przy Negowiczu zaczął i już w r. 1672 należał do stałego zespołu kamieniarzy dębnickich, pracował później z Pomanem i Bielawskim. Rola ich była inna niż Negowicza, Pomana i Bielawskiego: nie byli przedsiębiorcami, «arendarzami», zarządcami, kierownikami fabryki; byli natomiast wybitnymi majstrami. Ojcowie karmelici mieli powody uskarżać się na Jacka Zielaskiego, bo choć pracował dla nich, jednocześnie «odkrył górę marmuru» w sąsiedztwie, we wsi Pisary, należącej do pani Xięskiej; stanowiło to konkurencję dla Dębника; jednakże nowe łomy nie rozwinęły się, nie miały środków potrzebnych na inwestycje, wydobywały jedynie małe sztuki; zatarg poszedł w niepamięć. Jacek pozostał i nawet w r. 1698 ojcowie wybudowali mu nowy domek w Dębniku.

Zielascy byli w Dębniku tymi kamieniarzami, którzy wykonywali najtrudniejsze, najbardziej artystyczne roboty: byli mianowicie grawerami w marmurze (fig. 1, 2, 20, 33). Właśnie na pracach grawerowanych znajdują się ich podpisy. Grawerunki ich —



14. Kraków, kościół św. Piotra i Pawła, przejście międzykapliczne. Fot. E. Kozłowska, Warszawa.

<sup>1</sup> Szablowski J., *Powiat chrzanowski* (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce I. Województwo krakowskie, Warszawa 1951). <sup>2</sup> Zarewicz l. c. <sup>3</sup> Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, AD 493: «Regestr Mularzów A. D. 1639».

głównie o tematach ornamentalnych, ale także i figuralnych, a o charakterze kaligraficznym i miniaturowym — spotyka się na antepediach, ramach tablic pamiątkowych i na kolumnach ustawianych przed kościołami. Kolumny takie z wyrytymi na nich scenami Męki Pańskiej stoją na Bielanach i przed kościołem krakowskich karmelitanek; inna kolumna (z r. 1669) stoi w Sielcu jako figura przydrożna. Wszystkie zabytki z grawerunkiem na czarnym marmurze pochodzą z wcześniejszych czasów, z w. XVII. Tomkowicz zebrał 10 takich zabytków, w tym trzy z podpisami Zielaskich<sup>1</sup>. Dziś znamy ich już więcej: w samej Czernej są cztery grawerowane antepedia, a w najbliższej okolicy piąte jest w Paczółtowicach, szóste w Chrzanowie. Jacek Zielaski robił również rzeźby figuralne (mauzoleum dla Pożajścia, dla którego składał kosztorys, miało też zawierać «osoby») Byli to rzeźbiarze w ścisłym tego słowa znaczeniu, w przeciwieństwie do wielu majstrów dębnickich, którzy byli raczej «kamieniarzami» i tak też bywali nazywani.

Marmury własne i importowane. Warsztaty dębnickie obrabiały zasadniczo marmury miejscowe, jednakże sprowadzały również zagraniczne: Poman jeździł specjalnie na Węgry po marmur czerwony. Pracowały głównie w dziedzinie rzeźby architektonicznej, ale wykonywały sporadycznie figury ludzkie do grobowców: te właśnie były wykonywane z kamienia innego niż miejscowy. Figury alabastrowe na pomniku kasztelana Morsztyna u franciszkanów nie wskazują jednak, aby na tym polu Dębnik osiągał wyniki równie dobre, jak na polu rzeźby architektonicznej.

Marmury dębnickie były przeważnie opracowywane na miejscu. Ale bywały również wysyłane w blokach do Krakowa czy Warszawy, gdzie miejscowi kamieniarze kuli z nich rzeźby — jak kamieniarz Kruceński, który w r. 1736 robił bramki do kaplic w kościele Mariackim. A także kamieniarze dębniccy wyjeżdżali za Dębnik na roboty — jak Jacek Zagurski, który w Wilanowie i Żółkwi pracował dla Jana III<sup>2</sup>.

Wiek XVIII. W osiemnastym wieku, w czasie wojen i niepokoїв warunki pracy w Dębniku nie zawsze były pomyślne. Jednakże rzeźby wychodziły dalej z pracowni i nie brak zabytków z tych lat w Krakowie i poza Krakowem. Już w w. XVIII (1721) jezuita Rzączyński pisał tę ich pochwałę: «In montibus Dębnik prope Czerniam, Eremitorium PP. Carmelitarum Discalceatorum, offerunt se marmora praestantissima, Sueticis duriora, nigra, rubra, candicantibus venis undatim inspersa, candida, cinerea. Ex his Cracovia, imo pars magna Poloniae altaria splendida, summa sepulchrorum magnifica, pavimenta aedium sacrarum solida tenet».

Wielokrotnie była powtarzana wersja o upadku kopalń dębnickich w w. XVIII. Wydaje się jednak częściowo tylko prawdziwa. Zabytków w czarnym marmurze z całego wieku XVIII jest nie mniej, niż z poprzedniego. Same roboty dla katedry wawelskiej i kościoła Mariackiego wówczas wykonane wymagały sporo lat usilnej pracy. Kamieniarze w dalszym ciągu pracowali w samym Dębniku. Gdy w r. 1771 Jerzy Mniszech budował kościół w Dukli, dla wykonania grobowca jego żony

<sup>1</sup> Teka Grona *Konserwatorów Galicji Zachodniej II*, Kraków 1906, reprodukcje na s. 36, 51, 52, 105, 275.      <sup>2</sup> Mańkowski T., *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera* (Dawna Sztuka II, Lwów 1939).

i ułożenia posadzki musiano «kamieniarza od marmurów» szukać w Czernej<sup>1</sup>. Natomiast można by powiedzieć, że wyroby były teraz mniej artystyczne, wykonane z mniejszym smakiem. Ale nie stały technicznie niżej. I przez cały w. XVIII produkcja Dębnika była ogromna.

Okres Stanisława Augusta. Stanisław August odwiedziwszy kamieniołomy zainteresował się nimi i aby je jeszcze podnieść, wydzierżawił w r. 1787 od ojców<sup>2</sup>. Płacił im 4000 złotych rocznie. Sprowadził majstrów z Włoch: najpierw przybył Domenico Schianta, «capo maestro», a wkrótce potem Odoardo Gilli i Leonardo Galli, z którym umowa podpisana została w Livorno w r. 1789. Schianta miał być biegły w sztuce dobywania marmuru, Gilli (czy Gigli) — polerowania, a Galli — «dłutem wyrabiania»<sup>3</sup>. Po blisko 150 latach czysto polskiej produkcji nastąpił nawrót do Włochów. Jednak nie całkowity, bo naczelną nadzór nad pracami otrzymał ks. Sebastian Sierakowski w Krakowie, «pełnomocny plenipotent J. K. Mci Gór Marmurowych», znakomity ówczesny znawca sztuki<sup>4</sup>. Co więcej, w Stanisławowskim okresie czynny też był «magister» M. Maciejowski, który, jak każe przypuszczać jego płaca wyższa od wynagrodzenia majstrów włoskich, był ważną postacią w fabryce; jak wskazuje jego tytuł, brał on udział w produkcji, a nie tylko w administracji, a jak wskazuje nazwisko, należał do jednej z miejscowych rodzin, z dziada pradziada trudniącej się kamieniarskim.

Byłoby błędem przypuszczać, że Stanisław August znalazł warsztaty dębnickie w zupełnym upadku. Pracowały bowiem po dawnemu: właśnie w przeddzień jego dzierżawy, w r. 1785, wykonano odrzwia do katedry gnieźnieńskiej i wiele epitafiów. Co więcej, objęcie ich przez nowych, włoskich kierowników nie zmieniło ich stylu (tak samo jak przed półtora wiekiem nie zmieniło go ustąpienie włoskich majstrów). Liczne epitafia, zakontraktowane do katedry krakowskiej w r. 1788 przez kanonika Potkańskiego, nie zdradzają nowego, klasycznego stylu Stanisława Augusta.

<sup>1</sup> Świeykowski E., *Monografia Dukli*, Kraków 1903, s. 113. <sup>2</sup> Mańkowski T., *Marmury dębnickie za Stanisława Augusta* (Prace KHS VI, s. 41). Dzięki pracy tej, opartej na bogatych źródłach (na rachunkach królewskich, przechowanych w archiwum w Jabłoncej), schyłkowy okres fabryki dębnickiej był znany dokładnie, podczas gdy o okresach dawniejszych tak mało było wiadomo. <sup>3</sup> Grabowski o. c., 6. wyd., s. 254. <sup>4</sup> Popłatek J., *Ks. Jan Sebastian Alojzy Sierakowski* (Nasza Przeszłość IV i odb., Kraków 1948).



15. Kraków, kościół wizytek, drzwi do zakrystii.

Fot. E. Kozłowska, Warszawa.



16. Warszawa, katedra św. Jana, kaplica Pana Jezusa.

*Fot. Biuro Inwentaryzacji Zabytków.*

Okres Stanisławowski Dębника był okresem bujnym. Dostarczano marmurów do tak licznych wówczas budowli królewskich, ale także wykonywano zamówienia osób prywatnych; dostarczano do Warszawy bloki marmuru, ale także po staremu wykonywano z nich rzeźby na miejscu. Pod koniec zatrudniano 19 kamieniarzy i 12 robotników do polerowania marmuru. Ale był to okres krótkotrwały. Finansowo fabryka się teraz nie opłacała, w ciągu niewielu lat król musiał włożyć w nią kilkanaście tysięcy złotych. Koszty te, a jeszcze więcej wydarzenia polityczne, spowodowały, że już w r. 1794 król rozwiązał dzierżawę Dębника. Dzierżawa królewska skończyła się, ale kamieniołomy czynne były dalej, a w nich ci sami co dawniej kamieniarze. W r. 1799 pracowało w Dębniku pięciu Maciejowskich, trzech Stachowskich, jeden Cekiera i paru innych.

Koniec fabryki dębnickiej. Włoscy majstrowie powrócili do swego kraju, z wyjątkiem wszakże Galliego, który został w Polsce i kierował produkcją prowadzoną znów przez oo. karmelitów<sup>1</sup>. W Czernej można oglądać roboty w marmurze,

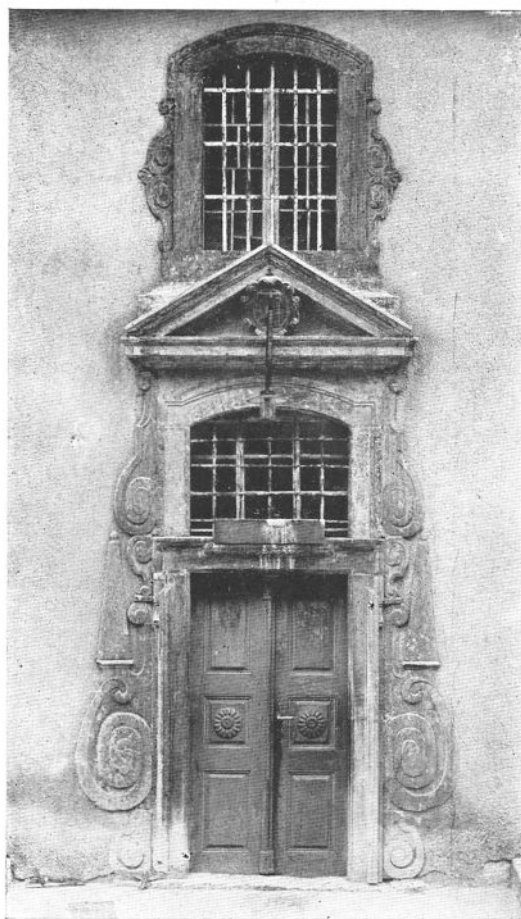
<sup>1</sup> Archiwum OO. Karmelitów Bosych w Czernej; luźne papiery dotyczące kamieniołomów.



które ufundował do ich kościoła. Jednakże ojcowie nie zawsze byli zadowoleni z jego pracy i musieli się udawać ze skargą do ks. Sierakowskiego. Zmarł w r. 1810. Potem dzierżawę kopalni objął na jakiś czas syn jego Jan Nepomucen, «rzeźbiarz i obywatel miasta Krakowa», jak o sobie pisał, «artysta Galli», jak o nim pisali ojcowie. Czynny był długo: jeszcze w latach 60-ych robił dla kościoła Mariackiego w czarnym marmurze nagrobki Hahnów i Piotra Michałowskiego.

Niemcewicz, podróżując w r. 1811 po tych stronach, znalazł krzeszowickie kopalnie w dobrym jeszcze stanie<sup>1</sup>. Są, jak pisał, «zaludnione mnóstwem najużyteczniejszych rzemieślników. Jest między innymi kamieniarz Polak, uczeń artysty w tej sztuce Włocha Galla. Warsztat i skład jego ciekawe są do widzenia». W owym czasie jeszcze Dębnik dostarczał marmuru do ważnych przedsięwzięć, jak do przyozdobienia siedziby Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie<sup>2</sup>. Przechował się z tego czasu w kłasztorze bardzo szczegółowy cennik na wszelkich rozmiarów bloki i różne wyroby z marmuru.

Niebawem jednak nastąpiła zmiana. Podczas gdy kamieniołomy kieleckie, które podczas podróży Niemcewicza były w zupełnym zapuszczeniu, główna dyrekcja górnicza Królestwa Kongresowego zorganizowała w r. 1817 na wielką skalę<sup>3</sup>, to na dębnickie łomy przyszły właśnie najgorsze czasy. W końcu lat dwudziestych i w latach trzydziestych dzierżawił je Ferdynand Kuhn, dobry rzeźbiarz krakowski (znany jako autor sarkofagu ks. Józefa i współautor kaplicy Potockich na Wawelu). Przedsiębiorczy Piotr Steinkeller za czasów Rzeczypospolitej Krakowskiej chciał łomy oczyścić, powiększyć, a także zmodernizować, wprowadzając parowe trące i wodne piły, — jednakże zniechęcony trudnościami, jakie mu stawiano, zaniechał tej myśli. Stopniowo kamieniarze-artycy zaczęli wnosić się do Krakowa. Nagrobki z dębnickiego marmuru nie przestawały powstawać, ale już przeważnie nie w samym Dębniku. Włóścianie miejscowi wyrabiali chałupniczym sposobem posadzkę, najprostsze płyty grobowe i drobne przedmioty z marmuru. Klasztor usiłował kilkakrotnie ożywić ruch w kopalniach i z tą myślą oddawał je w dzierżawę; m. i.



17. Czerna, klasztor karmelitów bosych, portal.

Fot. W. Gumuła, Kraków.

<sup>1</sup> Niemcewicz J., *Podróże historyczne*, 2. wyd., Petersburg 1859.      <sup>2</sup> Pusch G. G., *Geognostische Beschreibung von Polen I*, Stuttgart-Tübingen 1833, s. 143.      <sup>3</sup> Łabęcki o. c.



18. Sulejów, kościół pocysterski, ołtarz boczny.

*Fot. Biuro Inwentaryzacji Zabytków.*

w r. 1893 wydzierżawił je na 12 lat firmie Juliusz John i Spółka, jednakże bez większych wyników. Po roku 1945 kopalnie przeszły na własność państwa.

## II. «CONNOTATIONES OLBORAE» 1691—1711

Księga olborna. Produkcja fabryki dębnickiej była notowana z całą skrupulatnością dla opłacania olbory. Przechowała się szczególnie dokładna księga rachunkowa, obejmująca całe dwudziestolecie 1691—1711, a więc okres dość długi, a przy tym należący do najświetniejszych w dziejach Dębника. Oprawny w skórę tom *in quarto* nosi tytuł «Connotationes olborae marmoris ab Anno D. 1691 ad



19. Kraków, kościół dominikanów, ołtarz kaplicy Zbaraskich.

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

Annum 1711». Tylko tytuł jest łaciński, księga sama prowadzona była po polsku. Obejmuje rozliczenia z dwoma «mistrzami-dzierżawcami» («connotationes marmuris vulgo olborae extraditi a magistris in Dembnik, arendariis montium, seu todinarum marmorearum»), oddzielnie z Michałem Pomanem i oddzielnie z Jakubem Bielawskim. Daje ona szczegółowy obraz produkcji, jej rozmiarów, zakresu, odbiorców. Dotąd wiadomo było dokumentarnie o jednej tylko robocie Pomana (do Pożajścia) i jednej Bielawskiego (tablica pamiątkowa zwycięstwa pod Wiedniem w katedrze wawelskiej, fig. 37), teraz zaś wyszły na jaw, dzięki księdze rachunkowej, setki



20. Kraków, kościół bernardynów, ołtarz bł. Szymona z Lipnicy.

*Fot. W. Gumuła, Kraków.*

ich prac. Stosunki w produkcji Dębnika zmieniały się na ogół mało i obraz jej, jaki daje ta księga olborna, dotyczy w zasadzie całego w. XVII i XVIII.

Organizacja pracy i ceny. Poman i Bielawski dzierżawiąc kamieniołomy nie płacili klasztorowi stałej tenuty, lecz za każdy blok marmuru wydobyty i zużytkowany. Płacili «od łokcia po złotych trzy dobrą monetą bez naddatku». Więc też obliczali się wedle ilości wydobytego marmuru. Mówiąc ówczesnym językiem, płacili klasztorowi olborę: tak nazywano dochód właściciela od kopania kruszcu. Wydobyte bloki obrabiali na miejscu. Pracowali przeważnie na zamówienie. Każdy miał własne roboty, tylko w rzadkich wypadkach pracowali wspólnie nad jedną





21. Kraków, kościół franciszkanów, oltarz główny z kościoła śś. Michała i Józefa.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

robotą: w ciągu lat dwudziestu jedynie roboty dla kapiicy Kotowskich w Warszawie, dla kościoła Mariackiego, dla kościoła wizytek w Krakowie i dla wojewody kijowskiego były prowadzone w obu pracowniach. Kontrakty z klasztorem mieli roczne: co październik klasztor przeprowadzał z nimi obliczenia i odnawiał kontrakt na następny rok.

Płacili klasztorowi ceny już nieco wyższe niż te, które pół wieku temu obowiązywały dzierżawców Włochów. Za kopę posadzki półlokciowej wypadło 12 złp. A co do innych przedmiotów, tytułem przykładu, za muszlę do lawaterza, ściśle mówiąc za marmur na tę muszlę — 5 złp 18 gr; za marmur wielkości 15 cali na



22. Kraków, kościół franciszkanów, ołtarz boczny z kościoła śś. Michała i Józefa.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

15 cali na kropielnicę — 1 złp 5 gr; za marmur na ogromne pilastry do grobowca, wysokości 7 łokci 18 cali, a szerokości 1 łokieć 2 cale — 50 złp 15 gr. Większe rzeźby składano z pojedynczych «sztuk», a za każdą dzierżawca płacił oddzielnie; np. w bogatym «epitaphium do Warszawy» oddzielnie za «spodek», za dwa «krokoszyny», dwa pilastry, za «tablicę z literami», za «wirzch», za dwa «cokoły skrzydlate», dwie «leżanki gzymsu», «gzyms do wirzchu», dwa «dzbanki», dwa «cokoliki pod dzbanki» i dwie «korony». Wszystko to razem kosztowało ponad siedemdziesiąt złp.



23. Kraków, kościół św. Katarzyny, ołtarz boczny z kościoła św. Michała i Józefa.

Za cały rok 1691 Poman wypłacił klasztorowi za olborę 800 złp, w r. 1692 — 501 złp, w r. 1693 — 678 złp, w r. 1694 — około 700 złp, w r. 1695 — 1840 złp; w r. 1696 — wymiar spadł na 500 złp, w r. 1697 — został na tym samym poziomie, w r. 1698 — znów wrócił na 1800 złp, ale potem już nigdy tej wysokości nie osiągnął, od roku zaś 1702 rachunki były już zupełnie niskie: 190, 70, 120, 192 złp. Obliczenia z Bielawskim utrzymywały się w podobnych liczbach. Były to liczby ostatecznie niezbyt wysokie, choć pochodziły z lat bardzo owocnych.

Z wydobytego materiału majstrowie wykonywali przedmioty, które sprzedawali nieporównanie drożej. W cenie rzeźb marmur stanowił niewielką tylko część. Np. epitafium Beysonów z Lublina było zakontraktowane w r. 1710 za 205 złp,

a za olborę dzierżawcy zapłacili tylko 28 złp i 18 gr; epitafium kanonika Mor-  
skiego z tegoż roku kosztowało aż 450 złp, w tym olbora zaledwie 18 złp. Za kopę  
posadzki płacono 97 złp, a olbora wynosiła za nią 12 złp; za łokieć «gradusa»  
płacono 19 złp, a olbora wynosiła około 2 złp. Księga rachunkowa podaje zresztą  
zazwyczaj jedynie wysokość olbory, a tylko w nielicznych wypadkach cenę gotowej  
roboty.

Rozmiary produkcji. Rozmiary produkcji nie były w poszczególnych latach  
równe. Zależały od zamówień, a te nie przychodziły regularnie. Np. w czerwcu 1691  
sam warsztat Pomana obróbił 38 bloków marmuru, nie licząc półtorej kopy posadzki,  
w lipcu podobną ilość, w sierpniu mniej, we wrześniu nic, w październiku znów  
dużo. W r. 1694 przez całe lato produkcja była znikoma, we wrześniu i grudniu  
zerowa: «nihil in illo», jak zaznacza księga rachunkowa. W r. 1703 dopiero w czerwcu  
fabryka wypuściła pierwsze swe roboty. Po śmierci Pomana z pracowni jego nic nie  
wyszło przez cały rok i dopiero «in Februario a. 1710 trafiła się robota, dwie trumny».

Wobec niskości uzyskiwanej olbory ojcowie zdecydowali się od marca 1710  
prowadzić całą fabrykę na własny rachunek. Jak powiada księga rachunków olbor-  
nych, nastąpiło «odebranie na konwent obodwoch gór marmurowych od magistrów  
dla pewnych racji». Poman już wtedy nie żył, a Jakuba Bielawskiego ojcowie za-  
trzymali na stałej pensji jako głównego majstra i kierownika produkcji. Jacek Za-  
gurski spełniał funkcje «superintendenty» z ramienia klasztoru. Wynik finansowy  
okazał się lepszy: koszty robocizny wraz z pensją Bielawskiego wyniosły 820 złp,  
a dochód 2171 złp. W roku zaś następnym konwent uzyskał aż 4890 złp 13 gr.

Zakres produkcji. Produkcja Dębniaka była po części prosta, czysto kamie-  
niarska, gdy wykonywano posadzki czy «gradusy»; albo też była rzeźbiarsko-archi-  
tektoniczna, a wtedy stawała się bardziej skomplikowana (por. Dodatek C). Tylko  
mniejsze wyroby, jak kropielnice, bywały w jednym kawałku. Chrzcielnica obej-  
mowała trzy «sztuki»: cokół, balas i misę. Ołtarze składały się z bardzo wielu części,  
z ram, pilastrów, kolumn, gzymsów, «wirchów», do tego dochodziła mensa w kilku  
częściach oraz mniejsza lub większa ilość «gradusów». Każda z tych części jest w olbo-  
rze wymieniana oddzielnie, bo była wykonywana z innego bloku: są to opaski, fronti-  
spicja, membryty, sztorce, węgary, kredence, kartele, cokoły, cymbazy, sztuki leżane,  
kompardymenty. Z nich to dopiero składały się ołtarze, epitafia, «grobsztyny».

Terminologia, jaką się w Dębniku posługiwano, była częściowo żywcem brana  
z łaciny, jak «frontispicja», «fontana» czy «gradus». Częściowo znów z niemiec-  
kiego, jak «grobsztyn» czy «sztorc». Część terminów zachowali do dziś kamieniarze,  
jak ów «sztorc», oznaczający górny gzyms nad oknem czy drzwiami. Część pozos-  
tała nawet w mowie potocznej, jak postument, cokół, parapet, węgar czy piedestał  
(nazywany wówczas jeszcze pedestalem). Inne poszły w zapomnienie, nikt już np.  
nie mówi «kalwaria» dla oznaczenia trupiej czaszki, ani «gradus» dla oznaczenia  
stopnia. Niektórych mało dziś rozumiałych słów używał jeszcze Sierakowski, np.  
słowa «kompartment»<sup>1</sup> dla oznaczenia wszystkich czysto dekoracyjnych części

<sup>1</sup> Sierakowski S., *Architektura I*, Kraków 1812, s. 171: «To słowo (kompartment) znaczy wszystkie figury regularne, które tylko do ozdoby murów czy wewnętrznych czy zewnętrznych wchodzi. I tak wszystkie tafle posadzek, wszystkie kwadraty w drzwiach, lamperkach, boazeryach itd. Powlekanie gipsem, marmoryzacją, kamieniem, drzewem, ozdoby sufitów, sklepieniów, kopuł, dachów, zgoła wszystkie ozdoby powierzchni pod nazwisko kompartmentów podpadają».





24. Kraków, kościół franciszkanów, ołtarz boczny z kościoła śś. Michała i Józefa.

*Fot. St. Kolowca, Kraków.*

architektury. Ale wielu terminów, jak «cymbaza», «membryt» czy «leżanka» nie ma u niego, ani nawet w słownikach języka polskiego.

Roboty dla okolicy i Krakowa. Większość robót była wykonywana na zamówienie, po zawarciu kontraktu. Zamówienia przychodziły przede wszystkim z bliskiej okolicy. W r. 1706 był robiony dla ks. plebana krzeszowskiego grobsztyn; bliskiemu sąsiadowi darowano olborę, policzono tylko robotę. W r. 1709 wykonano «tablicę do Krzeszowic P. Doktora», w r. 1698 epitafium dla Gorzenic, w r. 1705 «tablicę» do Jaroszwic. W r. 1710 «pan Trawiński, obywatel krakowski kunsztu krawieckiego» ufundował w kościele w Alwerni ołtarz (za 1375 złp), posadzkę (131 złp), grobsztyn (100 złp), odrzwia marmurowe (125 złp).

Inne zamówienia szły nawet z bardzo dalekich stron Rzeczypospolitej. Najwięcej wszakże było ich z bliskiego Krakowa. W ciągu owego dwudziestolecia na przełomie w. XVII i XVIII posadzkę dostarczono do Krakowa «biskupowi» (r. 1710 za 980 złp), do Panny Marii (1696—1703), św. Piotra (1691), św. Barbary (1693—6), do wizytek (1695), św. Jędrzeja (1701), św. Anny (1701—3; w mniejszych ilościach na rachunek ks. Piskorskiego już od r. 1691), a w najbliższą okolicę Krakowa do Branic (1696), do Bielania (1699), do Tyńca (1711).

Ponadto wiele innych robót wykonano podówczas w Dębniku dla Krakowa: szły one do katedry («grobsztyny na Zamek» w r. 1695 i 1696, epitafium w r. 1710); do kościoła Mariackiego (parapety, tablice, grobsztyny w latach od 1696 do 1703); do św. Piotra (gradusy w r. 1691, różne roboty, głównie nagrobki w r. 1695, kropielnica w r. 1705); do św. Barbary («fontana» w r. 1692, «gradusy» w r. 1693 i w r. 1696); do kościoła wizytek, nazywanych «Pannami Francuskimi» lub «Pannami Zakonu S. Franciszka Salezjusza» (różne roboty w r. 1695/6); do św. Jadwigi («dla Imci X. Proboszcza s. Jadwigi» odrzwia 1695); do Bożego Ciała (epitafium 1696), do bernardynów (1701); do karmelitów («sztuka gzymsu X-dzu Stoińskiemu na Piasek» w r. 1710); do pijarów (dwie kropielnice w r. 1706); do reformatów (dwie tablice w r. 1707); do franciszkanów (odrzwia i epitafia 1697, grobsztyny 1707 i 1709); do kaplicy Włoskiej przy franciszkanach (dużo robót w latach 1697—1698); do kościoła św. Marka (odrzwia dla «WW. OO. Marków» w r. 1700). Dużo też robót na Bielany («postumencik», «grobsztyn OO. Kamaldul.» w r. 1692, kropielnica w r. 1701). W r. 1704 Jakub Bielawski dostarczył «na Zamek do grobu św. Stanisława» 5 «sztuk» i sztukę na «grobsztyn».

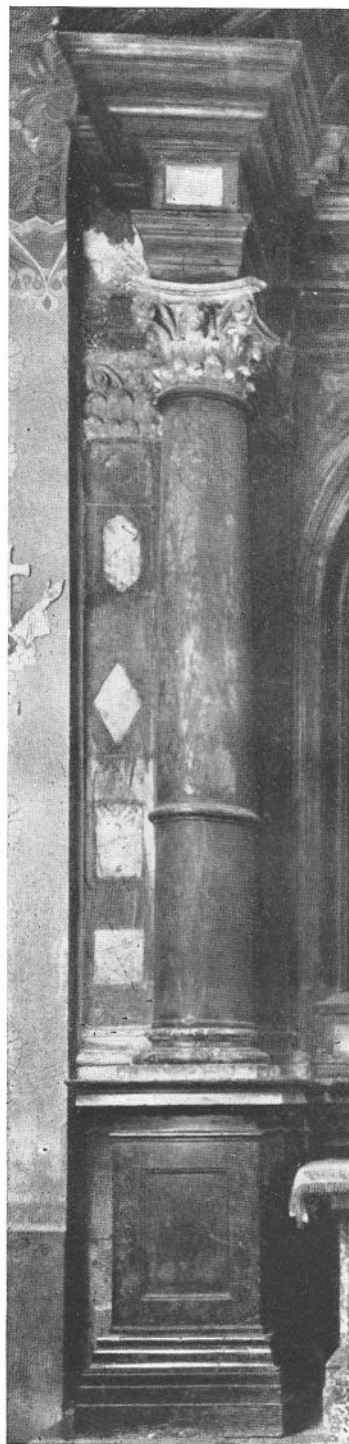
Roboty dla dalszych stron. Zamówienia szły też z dalszych stron kraju. Były roboty «dla Króla Imci do Warszawy» (dwie kropielnice w r. 1693, a duże zamówienie obejmujące 20 «sztuk» w r. 1695). Inne roboty w r. 1695 były dla wojewody ruskiego, którym był wówczas Marek Matczyński, przyjaciel króla (stoły, balustrady, kropielnice, epitafium). Jeszcze inne w tym samym roku były wspólne «dla Króla Imci y Pa. Woiew. Rus.» (postument, balasy, parapety, rama, gradusy, płazy). Duża robota była dla P. Kotowskiego w latach 1691—92 (do kaplicy Kotowskich przy kościele dominikanów w Warszawie, uratowanej od zniszczenia w r. 1944). Wspomniane już poprzednio duże, wieloczęściowe «epitaphium do Warszawy» było wykonane w r. 1691. Epitafia poszły do Pszczyzny (w latach 1691 i 1692), do Żarnowca (1696), do Wrocławia («dla biskupa Wrocławskiego» 1697), do Łowicza (1699), do Trzebnicy («epitaphium dla JM. Xieni S. S. Clarae tamecznego Konwentu», 1701), do Olkusza (1691), do Fabianic (tak nazwane są Pabianice, 1701), do Rzeszowa (1700); grobsztyny do Lublina (1701 i 1710) i do Lwowa («zakontraktował JWP. Angiołek»); trzy trumny dla Radomickich do Wielkopolski (za znaczną sumę 2062 złp), dwie do Wiśnicza («trumna Panu Hetmanowi W. K.», 1710); chrzcielnice do Piotrkowa (1697) i do Wieliczki (1698, tam też gradusy, 1691); lawaterz do Miechowa (1701), a także «odrzwia dla Imci X. Kustosza miechowskiego» (1698); ołtarze do Krasnego Stawu (1701), do Gostynia (ogromny ołtarz składający się z 65 «sztuk», fundacji starościны nowomiejskiej, 1700), do Rytwian (fundacji wojewodziny bełskiej, z Lubomirskich Sieniawskiej, 1706), do Ołoboka różne «sztuki» (1695). Wielobarwną posadzkę marmurową dostarczono w latach tych do pobliskich kościołów w Rybnej (1695) i Alwerni (1710), ale też

dalej do Starego Szańca (1696), do Miechowa (1698), do kościoła farnego w Lublinie (1700), na Jasną Górę (1706), do Lwowa («ormiańska posadzka», 1710).

Odbiorcy. Zamawiającymi byli w dużej części dygnitarze<sup>1</sup>: hetman w. kor., marszałek w. kor. (Stanisław Lubomirski), wojewoda ruski (Marek Matczyński), sandomierski (Michał Warszzycki), kijowski (Józef Potocki), bełski (Adam Sieniawski), wołyński (Adam Stadnicki), podlaski (Stefan Mikołaj Branicki), kasztelanowie poznański (Gurowski), zawichojski (Morsztyn), oświęcimski (Pigłowski), kasztelanowa wojnicka (Skarszewska), generał wielkopolski (Rafał Leszczyński), podskarbiowie koronni (Hieronim Lubomirski i Jan Jerzy Przebędowski), chorąży krakowski, halicki, sandomierski, łęczycki, wielkorządca krakowski, regent krakowski (St. Szczuka) i lwowski (Jan Kasztelli). Robił też w Dębniku zamówienia wójt krakowski. Robili je Tarnowscy, Branicy, Lubomirscy, Potoccy, Sieniawscy, Sapiehowie, Leszczyńscy, Stadnicy, Kurdwanowscy, Morscy. Ale także liczni mieszczaństwo, zwłaszcza krakowscy: Pan Krokier, Mierzynski, Szulc, Grabiański, Bem, Gałecki, Trawiński, Miszewski, Łukaszkiwicz. Występują w rachunkach nazwiska Szkotów krakowskich, Robertson i Forbes. Przede wszystkim zaś zamówienia szły od duchowieństwa, poczynając od prymasa kardynała Radziejewskiego i biskupa krakowskiego Łubieńskiego, przez dziekanów krakowskiego, łowickiego, miechowskiego czy koprzywnickiego aż po wielką ilość proboszczów po miastach i wsiach, którzy dla swych kościołów zamawiali posadzki, chrzcielnice, nagrobki. Niektóre przedmioty zamawiali architekci dla wznoszonych przez się budowli: w r. 1700 figurują «4 sztuki marmuru do Warszawy dla Pana Belottego». Epitaforium dla wojewody podlaskiego «skontraktował pan Zielski architekt». Nieco później, w r. 1713, nabywał marmur architekt Kasper Zieliński. A zaś w r. 1730 Joannes Bay, niewątpliwie z rodziny rzeźbiarzy warszawskich. Wśród klientów Dębnika stale powtarzają się nazwiska Liskowicza i Hołodyńskiego z Krakowa: można przypuszczać, iż byli to przedsiębiorcy i pośrednicy.

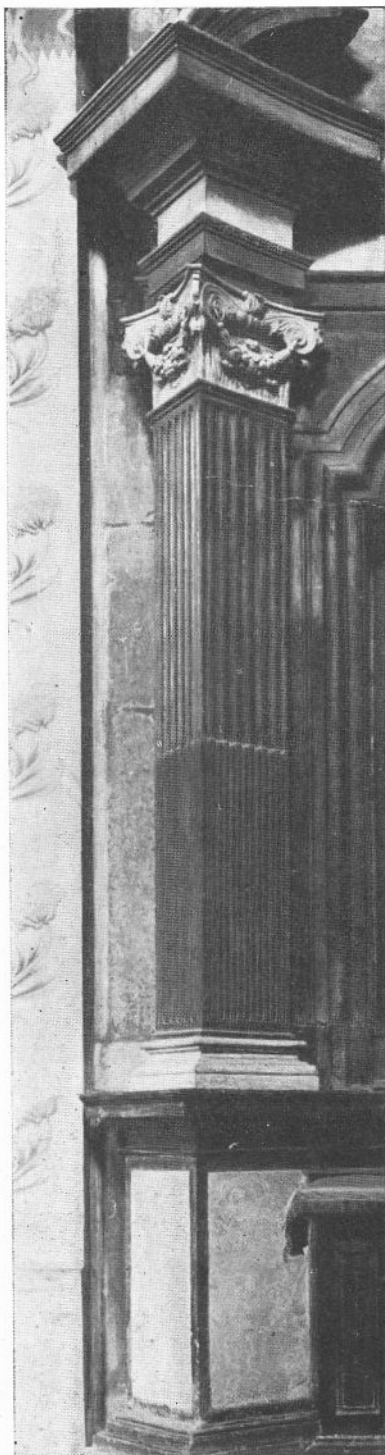
Prace dla domów mieszkalnych. Zamówień świeckich było mniej niż kościelnych. Nawet ludzie świeccy, gdy nabywali czarny marmur, to więcej na

<sup>1</sup> Nabywcy marmuru są w papierach czerneńskich wymieniani z urzędów i tytułów, a nie z nazwiska. Nazwiska ich wypadło dopiero odszukiwać. Wydatnej w tym pomocy doznał autor od Redakcji Polskiego Słownika Biograficznego.



25. Kraków, kościół franciszkański, kolumna z ołtarza gł. z kościoła św. Michała i Józefa.

Fot. St. Kolowca, Kraków.



26. Kraków, kościół franciszkanów, filar z ołtarza bocznego z kościoła śś. Michała i Józefa.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

fundacje, niż dla siebie. Jednakże marmury dębnickie szły także na wyposażenie pałaców i domów: głównie na kcminki, odrzwia, posadzki. W r. 1692 wykonano roboty dla podkomorzego krakowskiego, w r. 1694 dla podskarbiego koronnego Hieronima Lubomirskiego, w r. 1694 i 1696 dla generała wielkopolskiego Rafała Leszczyńskiego, w r. 1696 i 1699 dla Stefana Mikołaja Branickiego do Branic, w r. 1696 dla księżnej marszałkowej Lubomirskiej, w r. 1697 dla pani Wodzickiej, zapewne żony Wawrzyńca Jana, administratora żup wielkich i bocheńskich, w r. 1701 dla starosty halickiego Józefa Potockiego, który przy dalszych zamówieniach w r. 1704 występuje już jako wojewoda kijowski, w r. 1702 dla wielkorządcy krakowskiego. Poza tym drobniejsze prace dla skromniejszych klientów: były to stoliki, czasem kominki. Z wyjątkiem robót dla Branic, wykonanych u Bielawskiego, wszystkie inne pałacowe roboty wyszły z warsztatu Pomana. Od r. 1703 zamówienia pałacowe urywają się całkowicie: czasy nie były po temu, by myśleć o zdobieniu domów.

Prace zachowane. Wiele z wykonanych wówczas w Dębniku i zapisanych w księdze rachunkowej przedmiotów można dziś odnaleźć i rozpoznać: jeśli nie w domach mieszkalnych, bo te prawie wszystkie uległy zniszczeniu lub przebudowie, to w kościołach. W Krakowie tytułem przykładu można wymienić posadzki w wielu kościołach, odrzwia u wizytek i u św. Marka i wiele epitafiów, jak ks. Pieńkowskiego, Szembeka, ks. Morskiego i ks. Brudzińskiego w katedrze, ks. Przewoskiego u św. Floriana, kasztelana Morsztyna u franciszkanów, kasztelanowej Pigłowskiej u św. Katarzyny.

Podane tu wiadomości dotyczą lat 1691—1711, ale pośrednio dają obraz całej dwuwiekowej produkcji dębnickiej, bo w latach wcześniejszych i późniejszych działo się w Dębniku podobnie, jak w tych. Potwierdzają to mniej szczegółowe, jednakże wystarczająco dokładne rachunki konwentu z innych okresów, począwszy od r. 1644 aż do końca w. XVIII. A także z tych innych lat przechowały się zabytki tego samego rodzaju i w tej samej mniej więcej ilości. Ojcowie na przemian to dzierżawili łomy, to eksploatowali je sami, ale nie zmieniały się sposoby produkcji, wykonawcy, odbiorcy.

### III. KRAKOWSKIE ZABYTKI Z CZARNEGO MARMURU

Era czarnego marmuru. Zabytki z czarnego marmuru, odkąd pojawiły się w początku w. XVII,



występują już w nieprzerwanym szeregu, zwłaszcza w Krakowie, a specjalnie w jego kościołach. Stanowią w sztuce kościelnej Krakowa pozycję tak przeważającą, że można tu wręcz mówić o erze czarnego marmuru. Wypełniły nie tylko wznoszone wówczas kościoły, ale kościoły średniowieczne z katedrą i kościołem Mariackim na czele.

Jaki był początek tej ery? Eksploatowanie kopalni dębnickiej przyzwyczało do nowego materiału, wywołało doń upodobanie. Ale zapewne też odwrotnie: upodobanie do czarnego kamienia skłaniało do eksploatacji kopalni. Upodobanie to wydaje się naturalne w dobie kontrreformacji. Można też przypuszczać, że królowie z dynastii Wazów mieli w tej modzie swój udział, zwłaszcza Zygmunt III. Rzeczywiście wprowadził on czarny marmur do swego kościoła, do fary warszawskiej. Z jego czasów był tam ołtarz św. Stanisława, datowany 1630. Ale także Władysław IV w czarnym marmurze wznosił w Toruniu kaplicę dla Anny Wazówny, a Jan Kazimierz w Krakowie kaplicę rodzinną Wazów. Niewątpliwie stolica odegrała rolę w wytworzeniu «ery czarnego marmuru»; nie byłoby to w sprzeczności z tym, że później Kraków, leżący bliżej kopalni, stał się tej ery głównym wyrazicielem. I odegrali też rolę Wazowie. Można w przewadze czarnego koloru widzieć «styl Wazów». Przewaga ta odpowiada jednemu ze składników baroku, mianowicie składnikowi hiszpańskiemu. A wiadomo, że wpływy hiszpańskie w Polsce Wazów były niemałe.

Poza Krakowem w innych częściach Polski czarny marmur występował także, ale nie w takiej już ilości: był tam jednym z wielu elementów wnętrza. O epitafiach można powiedzieć, że w całej Polsce w przeciągu dwu wieków góruje w nich czarny marmur. Natomiast inaczej jest z ołtarzami: podczas gdy Kraków ma tak wiele marmurowych i czarnych, to w Warszawie i sferze jej działania przeważają drewniane i złocone, a w Wilnie i jego okolicy stiukowe i wielobarwne. Krakowska architektura barokowa ma względnie niewiele cech odrębnych<sup>1</sup>, jedną z tych niewielu cech jest właśnie przewaga w niej czarnej kamiennej dekoracji.

Nie znaczy wszakże, by dekoracja ta występowała we wszystkich budowlach Krakowa. Była bądź co bądź



27. Kraków, kościół franciszkański, kolumna z ołtarza bocznego z kościoła św. Michała i Józefa.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

<sup>1</sup> Tatarkiewicz W., *Dwa baroki, krakowski i wileński* (Prace KHS VIII).



28. Kraków, kościół Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii (św. Łazarza), ołtarz główny.

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

kosztowna, więc kościoły ubogie miały jej niewiele. A nawet wśród bogatych nie wszystkie były tak zmarmoryzowane i zczernione, jak kościoły karmelickie czy Mariacki. U św. Anny np. czarny marmur był jedynie motywem ubocznym. W jakich jednak ilościach w tych jeszcze czasach posługiwano się dębnickim marmurem, pokazuje najlepiej katedra: w niej z tego materiału wykonane są oba wejścia, cała posadzka, wszystkie wejścia do kaplic z wyjątkiem do Zygmuntońskiej, wejście do skarbcza, bezmała wszystkie ołtarze z wyjątkiem wielkiego i zygmuntońskiego, z niego zrobiony jest chór muzyczny, nim wyłożone ściany czterech kaplic, w nim wykonane jest mauzoleum św. Stanisława, grób królowej Jadwigi i przy-



29. Kraków, kościół Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii (św. Łazarza), bramka przy głównym ołtarzu.

*Fot. W. Gumuła, Kraków.*

najmniej setka pomników, prawie wszystkie jakie powstały w okresie między Padovanem a Thorwaldsenem.

Nie inaczej jest w kościele Mariackim, który z czarnego marmuru ma cztery portale, dwadzieścia trzy ołtarze, sześć bramek do kaplic (w w. XVIII nazywano je «portonami»), cztery balustrady i mnóstwo nagrobków, w tym wiele wymiarami dorównujących ołtarzom: a wszystko to, z wyjątkiem portali, pochodzi z w. XVIII. Gdyby nie polichromia Matejki, w kościele Mariackim panowałby kolor czarny. — W obu dawnych kościołach karmelitów bosych regularnie rozstawione ołtarze i balustrady z czarnego marmuru stanowiły o kompozycji wnętrza.



30. Kraków, kościół Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii (św. Łazarza), oltarz boczny.

Fot. W. Gumuła, Kraków.

Równie wiele czarnego marmuru jest w niektórych kościołach podkrakowskich. U kamedułów na Bielanych są zeń odrzwia, wejście do kaplicy Lubomirskich, balustrady, lawaterz, kropielnice, liczne pomniki, tablice pamiątkowe, posadzka. Tak samo czarny marmur przeważa u benedyktynów w Tyńcu.

Kaplice. Są nawet wnętrza w całości ozdobione czarnym marmurem: nie są to sale mieszkalne ani kościoły, ale kaplice. W Krakowie najdawniejsza jest prawdopodobnie kaplica Zbaraskich przy kościele dominikanów<sup>1</sup> (fig. 3), wzniesiona

<sup>1</sup> Tomkowicz S., *Kaplice kościoła oo. dominikanów* (Roczn. Krak. XX).



po r. 1631 przez włoskich architektów Castelli. Jedną ścianę zajmuje w niej ołtarz, dwie boczne wypełniają wielkie pomniki, w czwartej jest portal, a wszystko wykonane w czarnym marmurze, tak samo jak i ramy architektoniczne, kolumny i gzymsy. Ma jednak niewielką domieszkę jaśniejszego, różowego kamienia (typu «breccia»), z którego zrobione są trzony kolumn. Posadzka jest też nawpół czarna. Ale inne barwy bodaj jeszcze podkreślają czerń marmuru i — kaplica jest nie tylko grobowa, jak tyle innych owego czasu, ale żałobna. Radykalniej czarna jest w katedrze kaplica mansjonarzy (Batorego), przyozdobiona marmurem przez kanonika Serebryskiego w r. 1648 (fig. 4, 10). Gładkie tafle czarnego marmuru pokrywają w niej ściany aż po sklepienie; z czarnego marmuru są ganki i podtrzymujące je arkady, mensa, stalle, oprawa okien, odrzwia. Jaśniejszej barwy jest to tylko, co pozostało z dawniejszej kaplicy: polichromowane sklepienie i pomnik Batorego. Kaplica ta jest zapewne najdoskonalszym artystycznie wnętrzem z czarnego marmuru, mimo prostotę motywów i oszczędność efektów. Stylowo stoi jeszcze na pograniczu renesansu i baroku. Pochodzi z czasu, gdy w Dębniku już czynny był Negowicz, ale jeszcze pracował



31. Kraków, kościół karmelitanek na Wesolei, ołtarz główny.  
Fot. W. Gumula, Kraków.

Stopano: i raczej jego włoskiej ręki można się w jej kompozycji dopatrzeć.

Inny już charakter mają trzy pozostałe czarnomarmurowe kaplice katedry: zbliżona do tamtej chronologicznie kaplica Zadzika (św. Jana Chrzciciela) (fig. 5) i dwie późniejsze, Lipskich (św. Macieja) (fig. 6) i Wazów (psalterzystów) (fig. 7). Kaplica Lipskich, wzniesiona około r. 1630, została uzupełniona i zmieniona w połowie w. XVIII. Są już wyraźnie barokowe i wielomateriałowe, działające mnogością barw, form, kontrastów. Zwłaszcza królewska (1667) ma nastrój żałobny, choć architekt zabiegał jednocześnie i o wspaniałość, i obok czarnego marmuru obficie też szafował marmurami kolorowymi, białym stiukiem i złoceniami.



32. Czarna, kościół karmelitów bosych, ołtarz boczny. Fot. W. Gumuła, Kraków.

bniku wiele, to przechowało się ich nazbyt mało; jeśli też pominąć kandelabry, lichtarze i cyboria, bo je wyrabiano tylko wyjątkowo, — to pozostają cztery rodzaje wyrobów: odrzwia, kominki, ołtarze, nagrobki.

Czarne kaplice zachowały się również i poza Krakowem. W Toruniu jest przy kościele N.P. Marii kaplica Anny Wazówny z czarnego marmuru, skończona w r. 1637<sup>1</sup>; w katedrze gnieźnieńskiej kaplica Kołudzkich, wyposażona w r. 1652<sup>2</sup>; na Jasnej Górze kaplica św. Pawła Pustelnika, ukończona w r. 1671, fundacji Denhoffów; wreszcie w Warszawie przy kościele dominikanów kaplica Kotowskich z lat 1692—3 (robiona w obu pracowniach dębnickich, Pomana i Bielawskiego). Warszawa posiada jeszcze drugą kaplicę czarną, znacznie późniejszą, już w innym, klasycystycznym stylu: jest to kaplica Matki Boskiej przy kościele św. Krzyża, z czarnymi pilastrami na tle białych ścian, z czarnym ołtarzem i czarnym sarkofagiem Adama Czartoryskiego, fundowana w latach 1825—35 przez córkę jego, Zofię Zamoyską, niewątpliwie ostatnie wnętrze z czarnego marmuru w Polsce<sup>3</sup>.

Sztuka ramowa. Jednakże kaplice stanowią niewielką tylko pozycję wśród zabytków w czarnym marmurze; ogromna ich większość nie ma charakteru całości architektonicznych. Jeśli pominąć posadzki, bo są robotą czysto kamieniarską (choć niektóre posadzki trójbarwne, jak u św. Anny lub w kaplicy Zbaraskich, robione z płyt «spiczastych», jak je w Dębniku nazywano, dają efekt niepospolity); jeśli pominąć chrzcielnice i kropielnice, bo były zbyt jednostajne, rzeźbione wedle jednego schematu, stale «w konchę robione»; jeśli pominąć czarne marmurowe stoły, bo choć produkowano ich w Dę-

<sup>1</sup> Reprodukcyjne: Chmarzyński G., *Toruń dawny i nowy*, Toruń 1933. — Że portal kaplicy i okładziny wnętrza są z marmuru dębnickiego, potwierdził prof. Passendorfer. Inaczej jest zapewne ze znajdującym się w kaplicy grobowcem: Zernecke, *Thornische Chronik*, Berlin 1727, podaje, że zastosowano w nim «marmur paryjski i alabaster»; za nim powtarza tę informację Tync S. w *Słowie Pomorskim* nr 33—35, 1925. <sup>2</sup> Polkowski I., *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874. <sup>3</sup> Pietrzyk L., *Kościół św. Krzyża w Warszawie*, Warszawa 1920.

Rzeczy te objąć można jednym pojęciem: sztuki «ramowej», stanowią bowiem rodzaj ram: dla drzwi, dla obrazu, dla tablicy pamiątkowej, dla paleniska.

Mówiąc inaczej, bardziej technicznie, są to *aediculae*: tak bywają nazywane konstrukcje złożone z elementów architektonicznych — kolumn, pilastrów, gzymsów, szczytów — które jednak nie stoją swobodnie, ale oparte o ścianę, a spełniają zadanie jedynie dekoracyjne, nie mają głębi, nie obejmują użytkowej przestrzeni. Konstrukcje takie robiono obficie w dobie baroku przy wejściach, na ołtarzach, na grobowcach. W Krakowie robiono je najczęściej z czarnego marmuru.

Można wreszcie rzec tak: że przedmioty wykonywane z czarnego marmuru — odrzwia, ołtarze, nagrobki — stanowią «półarchitekturę»: kształtują bowiem tylko ściany, a nie przestrzeń, działają dwoma, a nie trzema wymiarami, jak pełna architektura.

Wspólne formy. Cała ta sztuka ramowa, te *aediculae*, ta półarchitektura, portale, ołtarze, nagrobki, kominki otrzymały w czarnym marmurze formy do siebie podobne. Ołtarz w kaplicy bł. Szymona z Lipnicy u bernardynów krakowskich z r. 1686 ma tę samą strukturę, co odrzwia w kościele Mariackim z r. 1685 (fig. 11 i 20). Wielki ołtarz z dawnego karmelickiego kościoła św. Michała i Józefa (dziś u franciszkanów) ma znów tę samą strukturę co nagrobki Gembickich z tegoż kościoła (dziś u bernardynów) (fig. 21 i 39): takie nagrobki nazywano wówczas wręcz «in forma altaris». W zamku w Kruszynie, wzniesionym przez Kaspra Denhoffa w r. 1630, kominki (fig. 48) mają tę samą strukturę i te same proporcje, co odrzwia. Wszędzie ten sam schemat: para kolumn lub filarów (między którymi są drzwi, obraz czy tablica z inskrypcją, czy palenisko), przykryte gzymsem, nad którym wznosi się szczyt przerwany w środku i w przerwie mieszczący taki czy



33. Czerna, kościół karmelitów bosych, ołtarz w kaplicy.

Fot. W. Gumuła, Kraków.



34. Kraków, kościół paulinów na Skałce, ołtarz boczny.

*Fot. E. Kozłowska, Warszawa.*

inny emblemat. Nawet do lawaterzy stosowano niekiedy ten sam schemat: w Krakowie np. u karmelitów na Piasku (fig. 46), poza Krakowem na Jasnej Górze lub w Smardzewicach w powiecie opoczyńskim.

Struktura ta była nie nowa: miała swój początek we Włoszech, w w. XVI, u Sansovina; ale tam była jedną z wielu możliwości, tu stała się powszechna. W w. XVII cała sztuka czarnego marmuru miała tę samą strukturę: natomiast w w. XVIII, gdy dekoracja przysłoniła architekturę, rozwinęły się odmienne formy w portalach, a odmienne w ołtarzach czy nagrobkach.





35. Sieraków, kościół, pomnik Łukasza Opalińskiego.

Fot. Biuro Inwentaryzacji Zabytków.

*Aediculae* z czarnego marmuru miały od początku charakter barokowy: wyrażał się on w obficie stosowanych wolutach i esownicach, w ramach z uszami, w gzymsach gierowanych, szczytach przerywanych, filarach i pilastrach dublowanych, kapitelach ze zwisającymi festonami. Ale był to barok najpoważniejszy i najwstrzemięźliwszy. Jego powaga i wstrzemięźliwość miała źródła nie najmniej w samym materiale: z marmuru trudno było wydostać tę ruchliwość, różnorodność, ekstrawagancję form, co z drzewa, stiuku czy metalu. Skłaniał do form umiarkowanych, spokojnych, prostych, kazał unikać zawilej dekoracji. A że form prostych jest ilość ograniczona, więc prowadził do form ustalonych, trwałych.

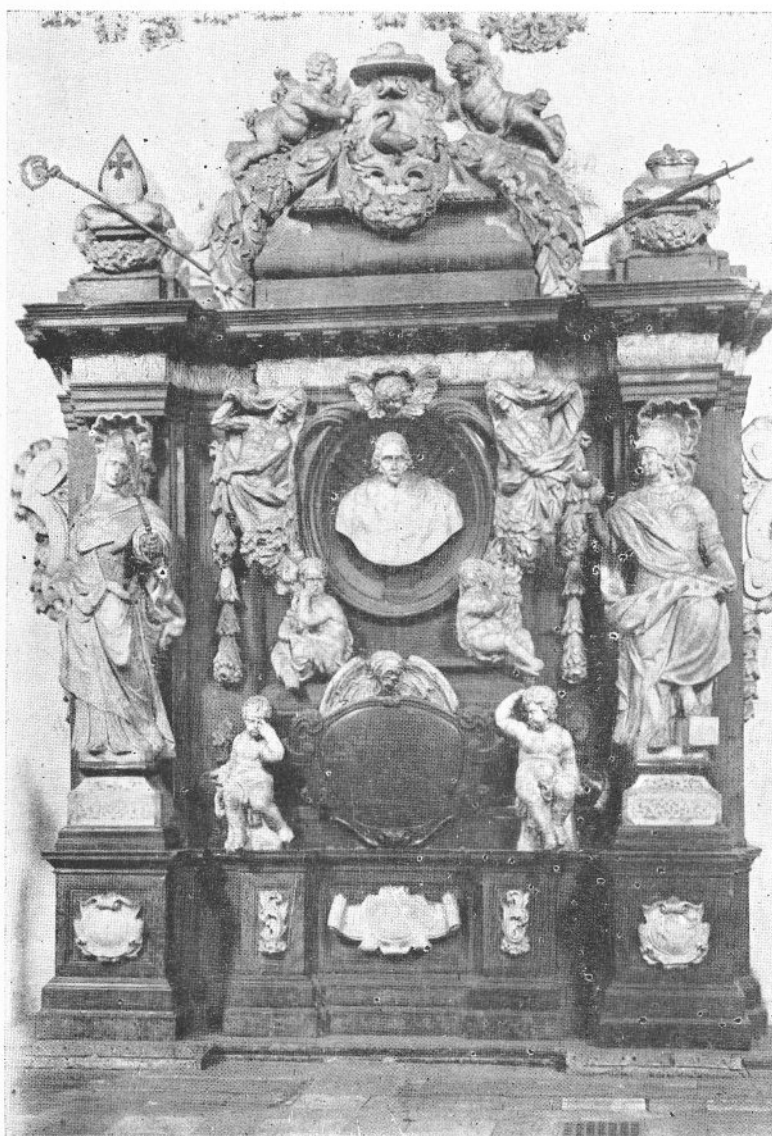
Wpływ architektów: Trevano i Placidi. Na wyroby z czarnego marmuru mieli wpływ architekci, rzecz zrozumiała skoro chodziło o półarchitekturę. W pierwszym okresie oddziałł Trevano<sup>1</sup>. Dębnickie marmurowe *aediculae* powtarzały formy jego budowli — w szczególności zaś projektowanych przezeń bramek w murze biskupa Tylickiego przy katedrze. Zresztą on sam zaprojektował jeden z wcześniejszych pomników w czarnym marmurze, mianowicie w r. 1629 dla biskupa Szyszkowskiego, jeszcze za jego życia (fig. 38). Odtąd w odrzwiach, ołtarzach, nagrobkach z czarnego marmuru gzymsy stale były gierowane, szczyty stale przerywane, panował styl ciężki, masywny, poważny, oszczędny, cechujący wczesny barok, a specjalnie sztukę Trevana. Od nagrobków późnorenesansowych (choćby Batorego) te wczesnobarokowe różnią się właśnie uproszczeniem, surowością, umiarem dekoracji, oszczędnością efektów. Styl i wzory Trevana zastosowali Włosi w Dębniku, a potem przejęli je dębniccy Polacy. I utrzymały się z nielicznymi wyjątkami do końca wieku.

Zmieniły się dopiero w w. XVIII: jak przed stuleciem Trevano, tak teraz oddziałł Placidi<sup>2</sup>. Oddziałł — choć w samym Dębniku nie pracował; wywarł wpływ zarówno swą architekturą, jak swymi projektami do czarnomarmurowej półarchitektury dostarczonymi na Wawel i do Panny Marii. Przemiana w wytwórczości Dębnika byłaby i tak przyszła, bo formy poprzedniego stulecia stały się dla nowego zbyt ciężkie, zbyt proste, zbyt martwe, ale mogła być pójść w różnych kierunkach, a w jakim poszła, o tym zdecydował Placidi.

Odrzwia. Z czarnego marmuru robiono przede wszystkim odrzwia: zarówno do szerokich bram prowadzących do kościołów, jak i do wąskich drzwi wewnętrznych, prowadzących zwłaszcza do zakrystii. Odrzwia takie, nazywane także «portami» albo po łacinie «superliminaria», znajdują się prawie we wszystkich świątyniach Krakowa. Podobne odrzwia robiono też dla domów mieszkalnych: w Krakowie się nie zachowały, ale są w zamkach w Kruszynie i Łańcucie. Struktura odrzwi powtarzała się w «portonach», bramkach oddzielających kaplice od nawy (np. w kościele Mariackim).

Z portali krakowskich dwa są zapewne najwcześniejsze: do kaplicy Włoskiej u franciszkanów (1634) (fig. 8) i do kaplicy Zbaraskich u dominikanów (po r. 1631) (fig. 9). Pierwszy ma jeszcze formy drobno rozczłonkowane, utrzymane w duchu renesansu; jest zasadniczo zrobiony z piaskowca i tylko inkrustowany czarnym marmurem; używał dębnickiego kamienia, ale niewątpliwie nie był w Dębniku wykonany. W drugim formy są bardziej masywne, bardziej barokowe, a czarny marmur jest już podstawowym materiałem. Portal kaplicy Włoskiej pozostał jednak w Krakowie odosobniony (powtórzony tylko w krużgankach franciszkańskich, 1663). Krakowskie portale w. XVII w czarnym marmurze zachowały raczej strukturę portalu kaplicy Zbaraskich. Obejmują one całą skalę od bardzo prostych do bardziej złożonych.

<sup>1</sup> Kutrzebianka K., *Mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu* (odb. z Wiary i Życia, 1925); Bochnak A., *Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano* (Prace KHS IX). <sup>2</sup> Lepiarczyk J., *Kilka uwag o działalności Franciszka Placidiego w Krakowie* (Prace KHS IX, s. 247).



36. Kraków, kościół św. Piotra i Pawła, pomnik biskupa Andrzeja Trzebieckiego.

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

1. Te, które mają postać najprostsza, składają się jedynie z ramy marmurowej, z węgarów i «sztorca», bez porządku architektonicznego. Uroda ich leży jedynie w materiale i profilu ramy. Przykładów jest wiele, są nawet w najmniejszych kościołach, jak św. Jana czy św. Wojciecha.

2. Pierwsze wzbogacenie: przykrycie gzymsem i szczytem. Gzyms jest z reguły gierowany, a szczyt (trójkątny albo sferyczny) jest przerwany i w przerwie zawiera herb czy monogram. Przykłady: odrzwia w kaplicy Loretańskiej u kapucynów, u św. Marka (1700), św. Katarzyny (fig. 13), trzynaście odrzwi w bocznych nawach u św. Piotra (fig. 14), furta do klasztoru klarysek (1693).



3. Dalsza rozbudowa odrzwi dodaje im po bokach pilastry, filary czy kolumny. I wstawia między nimi łuk. Taki jest właśnie portal kaplicy Zbaraskich (fig. 9) i wejście do kaplicy mansjonarzy na Wawelu (fig. 10), a także odrzwia u św. Jana w Warszawie (fig. 16).

4. Ostateczne wzbogacenie odrzwi polega na a) inkrustowaniu marmuru czarnego różowym, b) umieszczeniu po bokach wolut i c) (w wyjątkowych wypadkach) festonów owocowych w białym stiuku. Przykłady: wejście do zakrystii u wizytek (około r. 1695)<sup>1</sup> (fig. 15), a w kościele Mariackim zarówno portale<sup>2</sup> jak bramki oddzielające kaplice od nawy<sup>3</sup> (fig. 11, 12) (por. Dodatek D). Skomplikowane, bo dwupiętrowe odrzwia prowadzą do klasztoru w Czernej (fig. 17).

Ale nawet najbogatsze portale w. XVII należały do typu oszczędnego, prostego, monumentalnego, bez figur, złocień, bez mnożenia i wykręcania kolumn, bez wyginania płaszczyzn. W w. XVIII portale z czarnego marmuru stały się rzadsze. Jeśli zaś je robiono, to szukano oryginalnych form dla ich zwieńczenia i nieraz stosowano formy dziwaczne. Przykłady: drzwi do zakrystii na Skałce lub u franciszkanów.

W tym samym czasie, gdy czarne portale wychodziły z użycia, zwiększyła się ilość czarnych ołtarzy.

Ołtarze. Ołtarze w czarnym marmurze w okresie wcześniejszym nie były liczne: były bowiem robotą złożoną i kosztowną. W ciągu dwudziestolecia 1691—1711, dla którego mamy szczegółowe rachunki, wykonano jedynie kilka ołtarzy: 1697 «dla JMci P. Wołczyńskiego», 1700 do Gostynia, 1706 do Rytwian, 1710 do Alwerni<sup>4</sup>. Częściej robiono w marmurze same mensy czy antepedia. W czarnym marmurze są wykonane wszystkie ołtarze w Czernej (fig. 32 i 33): wielki ołtarz fun-

<sup>1</sup> Drzwi wejściowe do kościoła wizytek noszą datę 1695. Jest też o nich mowa w «Connotationes» z Czernej. Liczne roboty — węgary, cokoly, kapitele, kolumny wysokości 4 łokcie 12 cali, fryzy itd. — były wykonane dla «Panienc Francuzek» od sierpnia do października 1695 w pracowni Pomana. Dla ich kościoła szły też zapewne prace wymienione w rachunkach jako «dla P. Grabiańskiego», architekta, który urządził wnętrze kościoła. Drzwi do zakrystii są z tego samego czasu lub niewiele późniejsze. Mają one tę samą strukturę, co inne odrzwia krakowskie z czarnego marmuru; jeśli wydają się bogatsze, to dlatego, że pracujący w kościele sztukatorzy uzupełnili je stiukowymi festonami z owoców. <sup>2</sup> Odrzwia kościoła Mariackiego były wykonane za archiprezbitera Jerzego Januszowicza († 1700). Jego pomnik w kościele wspomina: «post auctam huius ecclesiae supellectilem sacram et pavimenti marmorei ac porticum extructa decora». Kontrakty przechowały się w Archiwum Mariackim VI, 4. Oba portale wykonał Jakub Bielawski. Na «drzwi wielkie od Rynku» umowa była podpisana w r. 1683; miały być gotowe w roku następnym, jednak, jak wskazuje umieszczona na nich data, wykonano je dopiero w r. 1685.

Bielawski robił «portę» «iako abrys odemnie (archiprezbitera) iest podpisany»; nie należy tego interpretować tak, że robił wedle dostarczonego mu abrysu, lecz wedle zaakceptowanego, tzn. wedle własnej kompozycji (por. Dodatek D). <sup>3</sup> Archiwum Mariackie VI, 4, posiada kontrakt z majstrem kamieniarzem Szymonem Kruceńskim na wykonanie (za 1800 złp) jednej z bramek do kaplicy. Kontrakt jest z r. 1735, ale ta «porta alias odrzwia» ma być zrobiona «według modła starych port w tymże kościele będących z czarnego marmuru z kłocami starymi i balasami białymi staremi z nasadzką czerwoną marmurową w kłocach, w pilastrach, w tryangule y w postamencikach». Te «stare porty», sądząc ze stylu, musiały być wykonane około r. 1700, za czasu archiprezbitera Januszowicza, lub co najpóźniej Lochmana.

<sup>4</sup> Z ołtarzy tych jest dziś na miejscu ołtarz w Alwerni i w Rytwianach (w kaplicy dolnej Opalińskich, por. Wiśniewski J., *Dekanat sandomierski*, Radom 1915). Co do «ołtarza dla JMci P. Wołczyńskiego» byłaby pewna podstawa do przypuszczenia, że był to ołtarz w kaplicy Archikonfraternii Literackiej u św. Jana w Warszawie; kaplica ta była pod szczególną opieką rodziny Groszkiewiczów, z którą Wołczyńscy byli spokrewnieni; leży w niej Katarzyna z Wołczyńskich Groszkiewiczowa, zmarła w r. 1699. O kaplicy tej por. Czajewski W., *Katedra św. Jana w Warszawie*, Warszawa 1899.



dacji Agnieszki Firlejowej był konsekrowany jeszcze w r. 1640, pozostałe pięć w latach 1657, 1688, 1690, 1720; były ponadto jeszcze cztery w kaplicach z lat 1688, 1690 i 1726, które uległy zniszczeniu. Wszakże warunki w Czernej były wyjątkowe: kamień był na miejscu i kamieniarze także.

Ołtarze wcześniejsze są w szczególności barokowe, jednakże z ogólnej koncepcji, z drobnych rozmiarów, z proporcji są raczej jeszcze renesansowe. Do typu tego należy ołtarz w kaplicy Najśw. Sakramentu u św. Jana w Warszawie, ołtarze św. Zyty i św. Kazimierza na Jasnej Górze, ołtarze sulejowskie, fundowane kolejno w latach 1643, 1644, 1645, 1646 (fig. 18). W Krakowie — ołtarz w kaplicy Zbawskich (fig. 19)<sup>1</sup>.

Zabytków tego wczesnego typu jest niewiele. Jeszcze w w. XVII wziął nad nim górę typ inny: ołtarz barokowy o potężnej ramie architektonicznej, o kolosalnych kolumnach, o największej skali i plastyczności. Pierwsze okazy tego nowego typu są w Krakowie: w kaplicy bł. Szymona u bernardynów (fig. 20) i liczne ołtarze z obu dawnych kościołów karmelitów bosych. W przeciwieństwie do późniejszych, osiemnastowiecznych, cechuje je jeszcze pewna surowość, względna prostota, oszczędność w motywach i efektach.

Najwięcej jest ich w dawnym karmelickim kościele Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii (dziś szpitalnym św. Łazarza); wspaniały kulisowy wielki ołtarz (fig. 28, 29) oraz pięć bocznych (fig. 30). Pochodzą z lat 1682—8, więc z doby Pomana i Bielawskiego<sup>2</sup>. Wielki ołtarz obejmuje marmurową mensę z marmurowym cyborium i marmurowe skrzydła oddzielające chór zakonny; w głębi zaś chóru wysoko na ścianie, umieszczony jest poczwórny obraz (tryptyk z nadbudową) w marmurowej ramie. Jest to unikat wśród kamiennych ołtarzy: najbliższym jego odpowiednikiem jest drewniany wielki ołtarz w warszawskim kościele karmelitów, projektowany przez Tylmana. Cztery spośród pięciu bocznych ołtarzy kościoła Niepokalanego Poczęcia są między sobą identyczne. Całe wyposażenie marmurowe tego kościoła należy jeszcze do pierwszej fazy stylowej, ale już do jej końca; jeszcze nie ma złocień, ale ma już drobne kształty, cienkie kolumnienki.

<sup>1</sup> Ten typ ołtarza występuje nie tylko w czarnym marmurze. Ogromna ilość ołtarzy podobnych do wymienionych znajduje się w bocznej nawie i ambicie katedry w Oliwie (dawny kościół cysterski). Część ich jest o kilka lat od tamtych wcześniejsza, część powstała później; są również z marmuru, ale różnych barw, nie z czarnego i zapewne nie krajowego. — Natomiast z czarnego, niewątpliwie dębnickiego w tej samej katedrze jest wielki ołtarz, wzniesiony o kilkadziesiąt lat później i w odmiennym już stylu, kolosalny i kształtów niezwykłych. Czerń jego nie jest obecnie widoczna. «Wielki ołtarz, w stylu baroku, dzieło opata Michała Antoniego Hackiego z roku 1688. Czternaście kolumn z czarnego marmuru 7,5 m. wysokości, każda zakończona korynckimi kapitelami, zdobi podstawę ołtarza. Nad kolumnadą unosi się śnieżnobiała gloria niebieska... Ponieważ czarne kolumny stały w rażącej sprzeczności z mlecznie białymi obłokami nieba, przeto zostały pomalowane około 1833 roku farbą olejną na kolor szarawy». Mirynowski K., *Katedra w Oliwie*, Gdańsk 1947. — Pomalowanie czarnego marmuru w w. XIX jest charakterystycznym objawem zmiany smaku; wiek XVIII właśnie cenił kontrast czarnego kamienia i białego stiuku; w Krakowie utrzymany został w szczególności w ołtarzach kościoła na Skalce (fig. 34). <sup>2</sup> «Liber Foundationis Conventus Cracoviensis Novitiatus sub titulo Immaculatae Conceptionis», rkps w Archiwum OO. Karmelitów Bosych w Czernej: «Horum aliqua complanata sunt anno 1649; aliqua 1653 et quarto. Finita autem fabrica anno 1682 ipsius Ecclesiae... Huius Ecclesiae dedicatio solemniter peracta est A.D. 1683 mense maio 16 die... Paucis interiectis annis in eadem Ecclesia sunt erecta Altaria quinque ex marmore et ciborium cum portieris cura et sollicitudine A.R.P. Gerardi ab Angelis et impensis variorum Benefactorum, praecipue Illustrissimi Dni Opałiński Pocillatoris Regni». (Wedle tegoż źródła, o. Gerard był przeorem 1682—8).

Drugi krakowski kościół karmelitów bosych pod wezwaniem św. Michała i Józefa<sup>1</sup> został w w. XIX skasowany, ale ołtarze jego uratowano (fig. 21—27): zostały przekazane (1854—60) do kościoła franciszkanów (z wyjątkiem jednego, oddanego do św. Katarzyny, fig. 23, i jednego, do Jaworzna). Są różnych form i z różnych dat: ołtarz św. Nikodema, dawny wielki ołtarz od św. Michała i Józefa, surowy mimo bogatą inkrustację i grawerunek, musiał być robiony w połowie w. XVII, bezpośrednio po przejęciu kamieniołomów przez zakon (fig. 21, 25); ołtarze św. Teresy i św. Józefa z Cupertino były wykonane bliżej końca stulecia (fig. 22, 26); a pozostałe trzy są późniejsze: ołtarz św. Józefa, będący repliką ołtarza św. Teresy, ufundowano dopiero po r. 1748, a dwa pozostałe w r. 1754.

Ołtarze z w. XVII mają tę samą strukturę, co współczesne im bogatsze odrzwia: te same *aediculae*, te same pilastry czy kolumny, gierowane gzymsy, przerywane szczyty.

Przełom w wieku XVIII. Po r. 1700 objawia się w ołtarzach przemiana stylu: struktura zasadnicza zostaje wprawdzie zachowana, ale ukryta pod mnogością dekoracyjnych motywów. Zaczął się wówczas drugi okres produkcji dębnickiej, okres późnobarokowy i rokokowy. Cechą jego nie była już wielka skala, lecz wielka żywość i pewna kolorowość. Przy takiej tendencji temat ołtarza stał się pońtniejszy, niż temat odrzwia: i odrzwia robiono teraz coraz mniej, a ołtarze coraz więcej. Czerni marmuru zaczęły przerywać złożone kapitele, figury ze złożonego drzewa i białego stiuku; zaczęły w ołtarzach kontrastować kolory i światła, rozmnożyły się kolumny, pilastry, gzymsy, szczyty, kartusze, figury świętych i aniołów. Powstały te ołtarze, o których późniejszy zarządca kamieniołomów dębnickich, Sierakowski, powie, że są «najświetniejszym tryumfem nierozsądku i obrażenia wszelkiej przyzwoitości»<sup>2</sup>. W w. XVIII — ściślej mówiąc, począwszy od drugiej jego ćwierci — ołtarze miały już inne intencje i efekty artystyczne niż we wczesnym baroku. Nastąpiła wówczas wielka cezura w rozwoju stylu, która objawiła się z szczególną siłą w produkcji dębnickiej, w czarnomarmurowej «półarchitekturze».

Różnicę widać dobitnie w kościele Mariackim: barokowe odrzwia z r. 1685 i barokowy ołtarz P. Jezusa z r. 1735, oddzielone od siebie dokładnie półwiekiem, mimo tożsamości materiału są całkowicie różne. Odrzwia są jeszcze z czasu, gdy archiprezbiterem był ksiądz Januszowicz, ołtarz zaś już z czasów ks. Łopackiego. Oni dwaj wprowadzili czarny marmur do kościoła N. P. Marii, ale styl ich jest różny. Podczas gdy odrzwia noszą jeszcze piętno stylu Trevana, to ołtarze skomponował już w nowym stylu zapewne Placidi.

Na sztukę dębnicką wpłynął też pośrednio Baltazar Fontana. Wpłynął, choć nie był szczególnym zwolennikiem czarnego marmuru: do kościoła św. Anny, głównego swego dzieła kościelnego, wprowadził go tylko w małej ilości. Ale tym właśnie

<sup>1</sup> Langman J., *Nieistniejący kościół św. Michała i Józefa, niegdyś karmelitów bosych w Krakowie*, rkps.

<sup>2</sup> Sierakowski *o. c.* s. 232. W dalszym ciągu pisze on: «Każdy ołtarz jest osobną górą, którą składają kolumny i pilastry bez szyku, a które nic nie utrzymują. Na nich łamane, ucinane xemсы, całe i pół frontony, główki i tym podobne magazyny dowcipne na prochy i gniazda paięczyn. Niżej wazony, osoby, osóbkі, często w kolorach naturalnych twarzy, sukni, płaszczе i nie płaszczе ubogich Apostołów z galonami, inne całkiem złożone». Opinia ta dotyczy wprawdzie mniej ołtarzy marmurowych niż innych z połowy w. XVIII, ale dotyczy ich także; a jest opinią tego, kto wkrótce potem kierował produkcją.



37. Kraków, katedra, tablica na pamiątkę zwycięstwa pod Wiedniem.

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

oddziałł: spowodował, że ołtarze przestały być czysto marmurowe. Zaczął stawiać w ołtarzach kolumny i filary pod kątem. Podporządkował w ołtarzach architekturę rzeźbie, kamień stiukowi, czerń jasnym barwom. Jeśli nawet kompozycja filarów, kolumn, gzymsów, szczytów, została ta sama, to zginęła wśród złocień, figur, glorii, aniołów, obłoków. Niektóre formy były brane wprost z Fontany: dziwne odrzwia do zakrystii na Skałce są kopią ołtarza przy konfesji u św. Anny.

Wkrótce potem architekt, mający szerokie pole działania w dwu najważniejszych kościołach Krakowa, utrwalił nowy typ ołtarza. Szczególnie wiele tych ołtarzy



robiono — za sprawą ks. Łopackiego — w kościele Mariackim<sup>1</sup>. Ołtarz św. Apolonii był wykonany w r. 1732. Ołtarz P. Jezusa 1735, trzy dalsze 1738, Karola i Antoniego 1741—2, św. Małgorzaty 1743, śś. Katarzyny i Agnieszki 1745, Przemienienia Pańskiego 1747, Loretański 1753, — wszystkie bodaj roboty K. i J. Stachowskich. Są z różnych lat, ale podobne do siebie; raz przyjęty typ powtarzano w miarę fundowania nowych ołtarzy. Odmienny jest tylko ołtarz P. Jezusa, większy i bardziej monumentalny; a także ołtarz w kaplicy Loretańskiej, z krętymi kolumnami, zainaugurowanymi niegdyś przez Berniniego, bardziej związany z tradycją w. XVII; zupełnie odosobniony jest dziwaczny ołtarz Przemienienia Pańskiego z r. 1747.

Przykład kościoła Mariackiego oddziałał na inne. W wielkich ołtarzach powtarzano na ogół schemat ołtarza P. Jezusa, w bocznych — schemat jego ołtarzy nawowych. Wielkie ołtarze z czarnego marmuru ufundowano u karmelitanek (około r. 1725), św. Piotra (1735)<sup>2</sup>, św. Andrzeja (1741)<sup>3</sup>, u św. Mikołaja (częściowo), na Skałce. Na Skałce z tego materiału są też wszystkie ołtarze boczne, w których obficie uzupełniono marmur białym stiukiem, a formy architektoniczne rzeźbą figuralną. Najśmielszy, najbardziej «barokowy» jest na Skałce ołtarz św. Pawła Pustelnika, w którym kolumny zostały zastąpione przez naturalistycznie rzeźbione palmy; wykonany był w r. 1744/5 (fig. 34)<sup>4</sup> — W katedrze prawie wszystkie ołtarze w ambicie i w kaplicach są z czarnego marmuru i prawie wszystkie są już osiemnastowieczne (fig. 6): takie same były też ołtarze przy filarach nawy. Dwie repliki ołtarza Loretańskiego u N. P. Marii, pochodzące z r. 1754, były u śś. Michała i Józefa (obecnie są u franciszkanów) (fig. 24, 27). Kręte kolumny tego ołtarza powtórzone też zostały w katedrze, w kaplicy Szafranców.

Balustrady. Uzupełnienie ołtarzy z czarnego marmuru często stanowiły niskie balustrady, odgradzające ołtarze od reszty kościoła. Po łacinie nazywano je «crates». Były robione również z czarnego marmuru, zazwyczaj z dodatkiem różowego. «Parapety» i «balasy», których wiele Dębnik produkował, były przeznaczone do tych balustrad. Są one przy wszystkich ołtarzach u Niepokalanego Poczęcia, przy wszystkich na Bielanach, były przy wszystkich u św. Michała. Najbogatsza balustrada, połączona ze schodami, jest w kościele Mariackim przy cyborium Padovana. Typ balustrad ustalił się wcześniej, dawał efekt niezawodny i był powtarzany bez zmian. Jest ich nawet więcej niż ołtarzy: wielka kaplica N. P. Marii u karmelitów na Piasku ma czarny ołtarz drewniany, a balustradę marmurową; a podobnie jest w wielu innych kościołach krakowskich.

Dwie fazy. Historycznie najważniejsze było to, że era czarnego marmuru objęła w Krakowie obie fazy baroku. Odpowiadają one dwu wiekom, jedna XVII, druga XVIII. Dla pierwszej bardziej typowe są portale, dla drugiej ołtarze. Zabytki pierwszej są niewątpliwie bardziej charakterystyczne: bo w drugiej mnogość materiałów i motywów doprowadziła do zatracenia swoistych cech kamienności

<sup>1</sup> Archiwum Mariackie VI, 4. «Expensa na wystawienie ołtarza S. Apollonii V. M.» w r. 1733: «Kamieniarzom za marmury z postawieniem oprócz wapna, cegły, mularza, ołowiu, żelaza, fl. 2600». — «1735. Expensa generalna na ołtarz Krzyża»; wyniosła ona 19.149 zł 15 gr, w tym «kamieniarzom wedle kontraktu fl. 10.000» — Zob. reprodukcję w pracach KHS IX, s. 250, fig. 48.

<sup>2</sup> Załęski S., *OO. Jezuiti przy kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, Kraków 1896.

<sup>3</sup> Ekielski J. i Świszczowski S., *Kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej* (Prace KHS VII, s. 38).

<sup>4</sup> Lepiarczyk J., *Wiadomości źródłowe do dziejów budowy i urządzięcia barokowego kościoła na Skałce w Krakowie* (Spraw. PAU LII, 8, 1951).

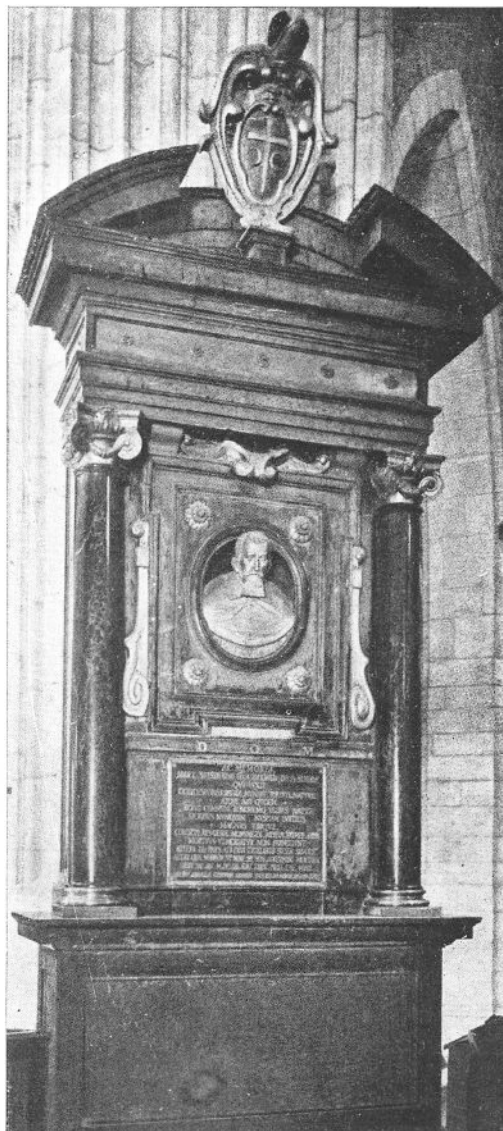


i czerni, i w końcu upodobniła wyroby dębnickie do innych wyrobów współczesnej im sztuki kościelnej.

Zabytki pierwszej fazy mają też więcej umiaru i smaku, a przez to też i wartości artystycznej. Uderza to zwłaszcza w tych, które znalazły się w dawniejszych murach, wśród gotyckich i renesansowych dzieł sztuki. «Przebudowy — napisał przed pół wiekiem Tadeusz Wojciechowski<sup>1</sup> — w w. XVII były jeszcze bądź co bądź stylowe. Ale w w. XVIII rozpoczął się okres destrukcyjny». Początkowo jednak — mniej więcej do połowy stulecia — zabytki osiemnastowiecznej fazy zachowały jeszcze pewien umiar. Zdobienie wnętrza kościoła Mariackiego czarnym marmurem przypadło na wcześniejsze i lepsze lata w. XVIII, natomiast zdobienie katedry na późniejsze i gorsze. Jeśli wzbudza już pewne wątpliwości mecenat archiprezbiterów Lochmana i Łopackiego, to znacznie większe wątpliwości — mecenaty kanoników katedralnych, w szczególności ks. Potkańskiego, który przeprowadził najwięcej bodaj robót w czarnym marmurze, ale też najsłabszych, nie umiejących wyzyskać możliwości tego materiału. Było to złe zakończenie dobrych krakowskich dzieł czarnego marmuru.

Dwie fazy, które ujawniły się przy analizie czarnych portali i ołtarzy, wystąpią również w dziejach dębnickich pomników.

Pomniki. Pomniki grobowe stanowią — w Krakowie i poza nim — największą grupę wśród zabytków z czarnego marmuru. Szeręg ich zaczął się wkrótce po r. 1600. Brąz, piaskowiec i kolorowe marmury, którymi posługiwano się dotąd, zeszyły wówczas na daleki plan, a zapanował czarny marmur, poprzednio zupełnie nie używany. Z lat 1620—1725 (mniej więcej odpowiadających pierwszej fazie czarnego marmuru) *Pomniki Krakowa* Cerchów i Kopery<sup>2</sup> podają 160 zabytków, w tym z nowego materiału jest 138, czyli 85%. A przy uwzględnieniu wszystkich zachowanych pomników stosunek wypadłby bardziej jeszcze na korzyść czarnego marmuru.



38. Kraków, katedra, pomnik biskupa Marcina Szyszkowskiego.

Fot. W. Gumula, Kraków.

<sup>1</sup> Wojciechowski T., *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900.

<sup>2</sup> Cerchowicz M. i St. Kopera F., *Pomniki Krakowa III*, Kraków 1904, podają reprodukcje większości zachowanych pomników z czarnego marmuru.

Nagrobki. Jednocześnie nastąpiła przemiana w charakterze pomników. Jeśli «nagrobkami» nazywać te z nich, których istotną część stanowi tumba (gdzie spoczywają, a w każdym razie mogłyby spocząć zwłoki zmarłego), a «epitafiami» te, których istotną częścią jest tablica z napisem (utrwalająca tylko pamięć zmarłego), to po r. 1600 stosunek liczbowy pomników zmienił się na korzyść epitafiów. W dobie renesansu nagrobki z podobizną zmarłego w całej postaci, wzorowane na nagrobkach Olbrachta i Zygmunta, były liczne. W dobie zaś baroku stały się czymś wyjątkowym: na owe 160 ówczesnych pomników Krakowa było ich tylko 10, resztę stanowią epitafia. Zwłaszcza niewiele robiono ich w czarnym marmurze. Z tych zaś, które były wykonane w tym materiale, tradycyjny układ zachowały właściwie tylko pomniki Zbaraskich u dominikanów (fig. 3).



39. Kraków, kościół bernardynów, pomnik biskupa Piotra Gembickiego przeniesiony z kościoła św. Michała i Józefa.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

Wprawdzie nagrobki, jak wszystkie wielkie przedsięwzięcia, odpowiadały w zasadzie ludziom baroku, jednakże nie znajdowali tu form, które by ich zadowolili i które by się utrwaliły tak, jak się utrwaliła forma nagrobka renesansowego. Nagrobek wawelski biskupa Trzebieckiego, nie mający żadnej ramy architektonicznej, a przedstawiający zmarłego w postaci klęczącej, jest wyjątkiem<sup>1</sup>. Wyjątkiem jest też drugi nagrobek Trzebieckiego, u św. Piotra, ukazujący tylko popiersie zmarłego, ale w tłumie alegorycznych postaci (fig. 36). Natomiast pojawiły się same tumby bez postaci zmarłego (na wzór pomnika Baltazara Castiglione roboty Giulia Romano?). W Krakowie typ ten w czarnym marmurze dobrze reprezentuje nagrobek Gabriela Stokowskiego u franciszkanów, z połowy w. XVII. Dębnik produkował wiele trumien z czarnego marmuru: w owym dwudziestoleciu 1691—1711

były m. i. dla starosty nowomiejskiego (1705), dla starosty rawskiego (1705), dla rodziny Radomickich (1710), dla hetmana w. kor. do Wiśnicza (1710).

<sup>1</sup> Ten typ pomnika, wyjątkowy w Krakowie, nie był nim w innych ośrodkach polskiej sztuki kościelnej, zwłaszcza w Gnieźnie. W tamtejszej katedrze pierwszym pomnikiem arcybiskupim z postacią klęczącą był pomnik Wojciecha Baranowskiego († 1615), ostatnim Andrzeja Olszowskiego († 1677), z czarnego marmuru, ale zupełnie nie krakowskiego typu (reprodukcje: Polkowski I., *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874). Największy i najwspanialszy pomnik tego typu «in forma altaris» to pomnik Łukasza Opałińskiego w Sierakowie (fig. 35). W Warszawie w tym typie jest pomnik prymasa Radziejowskiego u św. Krzyża; pomnik zaś Zygmunta Kazanowskiego († 1644) u św. Jana (fig. 40) uległ zniszczeniu w r. 1944.

Epitafia. Ogromną większość przechowanych robót z czarnego marmuru stanowią epitafia, tablice napisowe<sup>1</sup>. W nich rama dekoracyjna skupia zazwyczaj wysiłek artystyczny, a podobizna zmarłego jest zredukowana do twarzy, czy co najwyżej do popiersia, i włączona zwykle do ramy. W epitafiach z czarnego marmuru podobizna ta bywała odlewana w brązie albo kuta w białym marmurze czy alabastrze, nigdy w marmurze czarnym. Najczęściej zaś bywała malowana. To jeszcze jedna nowość pomników tej epoki. Miała związek z nowym ich materiałem, bo czarny marmur nie nadawał się do rzeźby figuralnej i przez to przyczynił się do powstania epitafium łączącego rzeźbę (dekoracyjną) z malarstwem (portretowym).

1. Wśród licznych epitafiów z czarnego marmuru zachodzą znaczne różnice. Najważniejsza polega na tym, że jedne mają ramę ornamentalną, inne zaś architektoniczną (*aedicula*). Te zapoczątkował Trevano we wspomnianym już pomniku biskupa Szyszkowskiego z r. 1629 (fig. 38). Jest to *aedicula* skonstruowana z kolumn, gzymsu i szczytu, podobna do współczesnych portali i ołtarzy z czarnego marmuru. W tej architektonicznej ramie popiersie umieszczone jest na górze, a na dole inskrypcja. Ten typ pomnika został zachowany w katedrze dla trzech późniejszych biskupów: Gembickiego († 1657), Małachowskiego († 1699), Łubieńskiego († 1719); w powiększonej skali — dla biskupa Zadzika († 1642); w surowszym ujęciu — dla obu biskupów Gembickich, Andrzeja (1654) i Piotra (1657) u bernardynów (dawniej u św. Michała i Józefa, fig. 39); także i poza Krakowem, np. dla biskupa Tarły u św. Krzyża w Warszawie (wystawiony w r. 1725)<sup>2</sup>. Jest to najbogatsze



40. Warszawa, katedra św. Jana, pomnik Zygmunta Kazanowskiego.

Fot. Biuro Inwentaryzacji Zabytków.

<sup>1</sup> Pomniki stanowią dla historyka materiał pożądany przez to, że prawie zawsze są datowane. Jednakże podają nie datę wzniesienia pomnika, lecz śmierci tego, komu był wzniesiony. A rachunki karmelitów z Czernej są przestrożą, by tymi datami posługiwać się ostrożnie. Np. pomnik Michała Morsztyna u franciszkanów zawiera datę 1685, rachunki zaś wskazują, iż został wykonany w r. 1698; Franciszek Szembek zmarł w r. 1693, a nagrobek jego w kościele Mariackim jest z r. 1706. <sup>2</sup> Pietrzyk L.,

*Kościół św. Krzyża w Warszawie*, Warszawa 1920. — Do tego samego typu poza Polską należy pomnik Hozjusza w kościele N. P. Marii na Zatybrzu w Rzymie. (Repr. w *Albumie pamiątek polskich w Rzymie*, 1925).



41. Warszawa, katedra św. Jana, epitafium A. Pacellego.

*Fot. Biuro Inwentaryzacji Zabytków.*

szy, specjalnie biskupi typ epitafium. Jest raczej rzadki; ilościową przewagę nad nim ma typ drugi, skromniejszy, «ramowy».

2. W nim zaś występowały dwie odmiany, wedle typu dekoracji zastosowanej w ramie: dekoracji rolwerkowej albo wolutowej. Pierwsza jest w swych motywach północna, a druga — włoska. Północna, która występowała w pomnikach polskich końca w. XVI dość często, w w. XVII stała się rzadsza, a w czarnym marmurze zupełnie wyjątkowa. W tej przynajmniej dziedzinie plastyki nastąpił wtedy w Polsce nawrót do włoskiego typu dekoracji. Tłumaczy się to tym, że kamieniołomami dębnickimi kierowali początkowo Włosi. Około r. 1630, a więc za ich czasów, typ epi-





42. Frombork, kościół, epitafium Tomasza Tretera.

Fot. Biuro Inwentaryzacji Zabytków.

tafiów wychodzących z tych kamieniólomów był już ustalony. Większe zmiany w charakterze, technice, formach stylowych nie wystąpiły nawet koło r. 1644, gdy produkcja przeszła w ręce majstrów polskich. Bo też jeden z włoskich kierowników nie od razu został zwolniony, Negowicz pracował początkowo razem z nim, zanim stał się samodzielnym kierownikiem. Co więcej, zmiana nie nastąpiła po najeździe szwedzkim: wówczas architektura polska zmieniła przy odbudowie styl, ale produkcja dębnicka została przy swoich dotychczasowych formach.

3. Epitafia z czarnego marmuru miały różny kształt: bywały owalne, bądź prostokątne. Owalne jest w katedrze epitafium Poniatowskiego († 1660), Morskiego

z r. 1711, sześć epitafiów kaplicy Wazów, tablica pamiątkowa zwycięstwa pod Wiedniem (1684/5). Jednakże są rzadsze, nie tylko dlatego, że były bardziej wyszukane, ale dlatego, że nie odpowiadały surowemu bądź co bądź stylowi czarnych marmurów; ogromna większość ma kształt prostokątny.

4. Natomiast wśród prostokątnych wystąpiła dwoistość: podczas gdy w dobie Odrodzenia epitafia miały postać leżącą, to teraz pojawiły się też w formie stojącej. A choćby sama tablica z inskrypcją była prostokątem leżącym, to elementy dekoracyjne: ramy, kartusze, woluty, obeliski, galki, urny, portrety i herby czyniły, że epitafium stawało się bardziej wysokie niż szerokie. Epitafia takie stanowią blisko trzy czwarte tych, co przechowały się z w. XVII i XVIII.

Epitafiów z czarnego marmuru jest wiele, a posługują się niewielu motywami: wciąż tymi samymi wolutami, esownicami, obeliskami, galkami, urnami (fig. 41—42). To jedne z tych motywów, to znów inne wysuwały się na pierwszy plan: około r. 1660 pojawił się motyw obelisków, umieszczanych symetrycznie na górze lub po bokach tablicy, w ciągu kilkunastu lat występował stale, a potem zanikł; podobnie w innych latach było z motywem wolut po bokach tablicy, lub urn z płomieniami na jej górze. Niektóre wzory epitafiów były powtarzane wielokrotnie: np. epitafia Sztamita († 1671) u N. P. Marii, Pieńkowskiego († 1693) i Szembeka († 1710) w katedrze, Pięłowskiej u św. Katarzyny (z r. 1699) są poza drobnymi szczegółami identyczne, a epitafia Makowieckiego († 1688) u św. Piotra i Oborskiego († 1689) w katedrze też niewiele się od nich różnią. W w. XVIII jednostajność pomników jeszcze się zwiększyła: epitafia kanoników katedralnych z drugiej połowy wieku są wręcz seryjne, powtarzają się w katedrze bez zmiany po pięć i sześć razy; a od razu wykonano ich więcej niż było potrzeba, część została zużytkowana dopiero w w. XIX dla biskupa Skórkowskiego i paru kanoników. Te same epitafia powtarzają się też i poza Krakowem: np. epitafium ks. Potkańskiego u dominikanów w Warszawie.

Podobieństwo pomników tłumaczy się tym, że były robione przez tych samych kamieniarzy, którzy posiadali swe wypróbowane schematy, a i sami odbiorcy domagali się takich pomników, jakie już znali i podziwiali. Wzory przez długie lata nie traciły swej wartości: wzór Sztamita został powtórzony jeszcze w katedrze dla Jerzego Mniszcha, który zmarł w przeszło 100 lat po tamtym. Nie to podobieństwo epitafiów powinno dziwić, lecz właśnie raczej dość znaczna ich różnorodność mimo ten sam materiał, tę samą barwę, te same niezbyt liczne motywy dekoracyjne.

Epitafia wieku XVIII. W rozwoju epitafiów z czarnego marmuru tylko raz jeden dokonała się większa przemiana: koło r. 1725, a więc w tym samym mniej więcej czasie, co przemiana w rozwoju marmurowych ołtarzy. Ona również zaczęła się w kościele Mariackim, również za patronatu ks. Łopackiego, zapewne dzięki Placidiemu. Polegała na tym, że: 1) względnie proste a masywne formy marmurowe ustąpiły miejsca bardziej złożonym, mniej regularnym, drobniejszym, żywszym; 2) dla odjęcia im sztywności upłynniona została granica między częściami pomnika, zwłaszcza między tablicą a ramą (np. herby z ramy weszły częściowo na tablicę, jak w pomniku Ankwiczowej, † 1756, u reformatów); 3) dla dodania dziełu żywości użyte zostały motywy jeśli nie nowe, to jednak rzadko dawniej używane, jak panoplia; 4) dla zwiększenia wielobarwności wprowadzone zostały nie tylko malowane portrety i marmur biały, ale coraz więcej różowego marmuru paczół-



43. Kraków, kościół św. Piotra i Pawła, epitafium Rafała Makowieckiego († 1688).

*Fot. E. Kozłowska, Warszawa.*

towskiego. Pomnik archidiecezjalnego kościoła Mariackiego Lochmana<sup>1</sup> zapoczątkował nowy typ, który w drugiej połowie wieku zaczął przyjmować formy coraz drobniejsze, wymyślniejsze i przesadniejsze.

Ewolucja pomnika porzuciła wtedy nawet podstawowy schemat: tablicę w otoku rami. Osnową jego stawał się niekiedy obelisk; napis był doń przytwierdzony fantazyjnie na imitacji zwoju papieru, a unoszące się w powietrzu putta podtrzymywały medalion z portretem zmarłego. I te pomniki bywały robione w czarnym mar-

<sup>1</sup> Zob. reprodukcję w Pracach KHS IX, s. 254, fig. 53.

murze, jednakże z dodatkiem innych materiałów i złocień. Najdawniejszym i najartystyczniejszym nagrobkiem obeliskowym w Krakowie jest nagrobek Bogusława Łubieńskiego († 1739) u bernardynów (fig. 45). Schemat obelisku i puttów został przez Placidiego włączony do pomników Michała Korybuta i Jana III w katedrze (z r. 1760)<sup>1</sup>. A także do ogromnego pomnika Szaniawskiego w katedrze. Utrzymał się do końca wieku (np. jest jeszcze w nagrobku Bienkowskiego w katedrze z r. 1793). Jednakże nie jest w Krakowie częsty i nie jest dlań typowy; w Warszawie miał liczniejsze i lepsze okazy.

Dodać jeszcze należy: Dębnik wykonywał nagrobki nie tylko dla katolików, ale także dla protestantów («Epitaphium propter Lutheranum», 1741, tak samo 1742 i 1750) oraz dla Żydów («Epit. propter Judaeos Cracov.», 1737; epitafium Chaima Lewkowicza do Tarnowa, 1738).

Panowanie marmuru. Przez oba barokowe wieki w krakowskiej rzeźbie architektonicznej czarny marmur panował niepodzielnie. W katedrze, gdzie jest go tak wiele, było go w w. XVIII więcej jeszcze, bo przy każdym z filarów stał jeszcze czarny ołtarz (teraz dwa z nich znajdują się w Porębie Żegoty, a dwa w Świątnikach Górnych, jeden w skarbcu katedry). A w kościele Mariackim miało go być więcej jeszcze niż jest obecnie: po wzniesieniu czarnych ołtarzy w nawach i kaplicach miał w końcu i wielki ołtarz Stwosza ustąpić miejsca ołtarzowi z marmuru, archiprezbiter Łopacki, umierając w r. 1761, uczynił na cel ten duży zapis: «pro ara maiore marmorea reliquit 20.000 fl.», jak podaje jego epitafium.

Panowanie w Krakowie czarnego marmuru w inny się jeszcze ujawniło sposób. Mianowicie w ten, że największe swe świętści Kraków czcił czarnym marmurem. Oba łaskami słynące krucyfiksy, w katedrze i u Panny Marii, umieszczone są w ołtarzach z czarnego marmuru, z niego też w dużej części wykonane jest mauzoleum św. Stanisława, grób św. Jacka, bł. Szymona z Lipnicy, grób królowej Jadwigi. W czarnym marmurze jest wykonany też sarkofag Jana III, a później ks. Józefa.

Imitacje czarnego marmuru. Jeszcze inny objaw panowania w Krakowie czarnego marmuru jest ten: gdzie wyposażenie kościoła nie było wykonane z czarnego marmuru, tam przynajmniej starano się go imitować. Tak było zwłaszcza z ołtarzami; gdy były z drzewa, malowano je na czarno. Takie malowane ołtarze są u św. Piotra, u św. Marka, w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej u dominikanów. W kościele karmelitanek na Wesołej tylko wielki ołtarz jest z czarnego marmuru (fig. 31), pozostałe sześć są z drzewa, malowane na czarno; odrzwia do zakrystii są z czarnego marmuru, ale nasada ich tylko go imituje; także ambona i balustrada dokoła ołtarzy są naśladownictwem marmuru. Wielki ołtarz na Skalce ma tylko cokoly marmurowe, reszta jest imitacją; w chórze muzycznym marmurowe są tylko filary. Kościół tzw. św. Łazarza, niegdyś karmelitów, który posiada tyle przedmiotów w czarnym marmurze, posiada ponadto ambonę, która jest jego imitacją w drzewie: jak wiele wyrobów dębnickich utrzymana jest w kolorze czarnym i różowym, naśladowując marmur dębnicki inkrustowany paczółtowskim.

<sup>1</sup> Przybyszewski B., *Wiadomości o historii budowy pomników królów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu* (Prace KHS IX, s. 247). — W Warszawie najokazalszym zabytkiem tego typu był pomnik Tarły roboty J. Plerscha; por. Batowski Z., *Pomnik Tarły w kościele jezuickim w Warszawie i jego twórca* (Spraw. Tow. Nauk. Warsz., 1933). — Do tego typu należy też polonicum rzymskie: pomnik Marii Klementyny Sobieskiej († 1735) w bazylice św. Piotra.

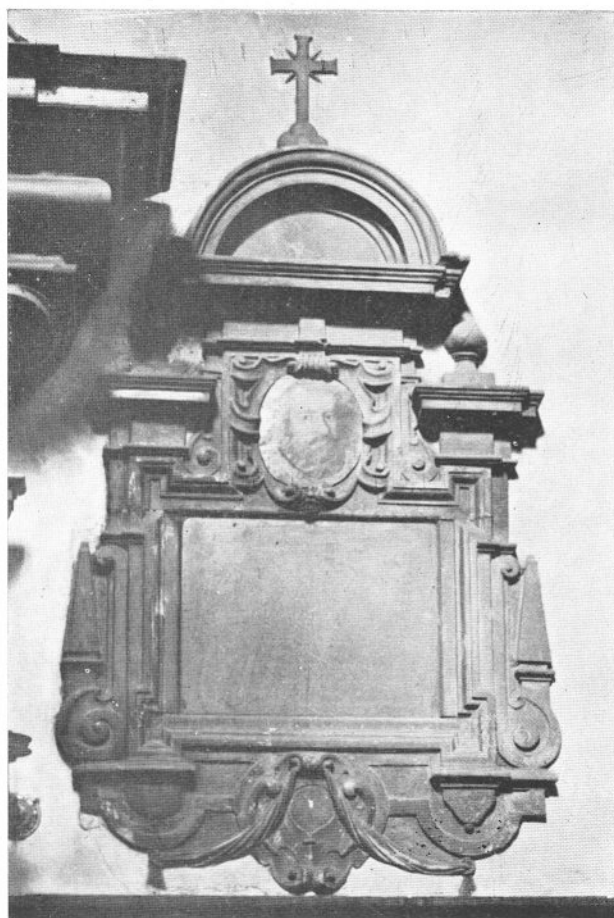


## IV. CZARNY MARMUR POZA KRAKOWEM

Czarny marmur w okolicy Krakowa. Czarny marmur zaopatrywał nie tylko Kraków. Rzecz naturalna i już wspomniana: dużo go było i zostało w okolicy samego Dębника, a także w całym dzisiejszym powiecie chrzanowskim<sup>1</sup>. Po dziś czarne marmurowe ołtarze są w Chrzanowie, Porębie Żegoty, Alwerni, epitafia są również w Chrzanowie, Porębie, Alwerni, a ponadto w Płazie, Rudawie, Sance, Kościelcu; spotyka się w tych stronach marmurowe kominiki, marmurowe figury przydrożne, a chrzcielnice i kropielnice z czarnego marmuru są po prostu we wszystkich kościołach okolicy.

Nie mniej zabytków jest w powiecie krakowskim<sup>2</sup>: nie mówiąc o Bielanych, które ostatecznie można zaliczyć do miasta, ołtarze z czarnego marmuru są w Tyńcu, w Pleszowie (z kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie), w Świątnikach Górnych (z katedry); odrzwia — w Morawicy, w kruzgankach Mogiły, w Czernichowie, w Tyńcu; epitafia — w Gaju, Bolechowicach, Ruszcy, Czernichowie; lawaterze — w Mogile (1634), Liskach, Tyńcu (1759); chrzcielnice — w Bolechowicach (1673), Modlnicy, Ruszcy, Raciborowicach, Morawicy, wszystko wczesne, z w. XVII; ale są także późniejsze w Gaju i Pleszowie (1766).

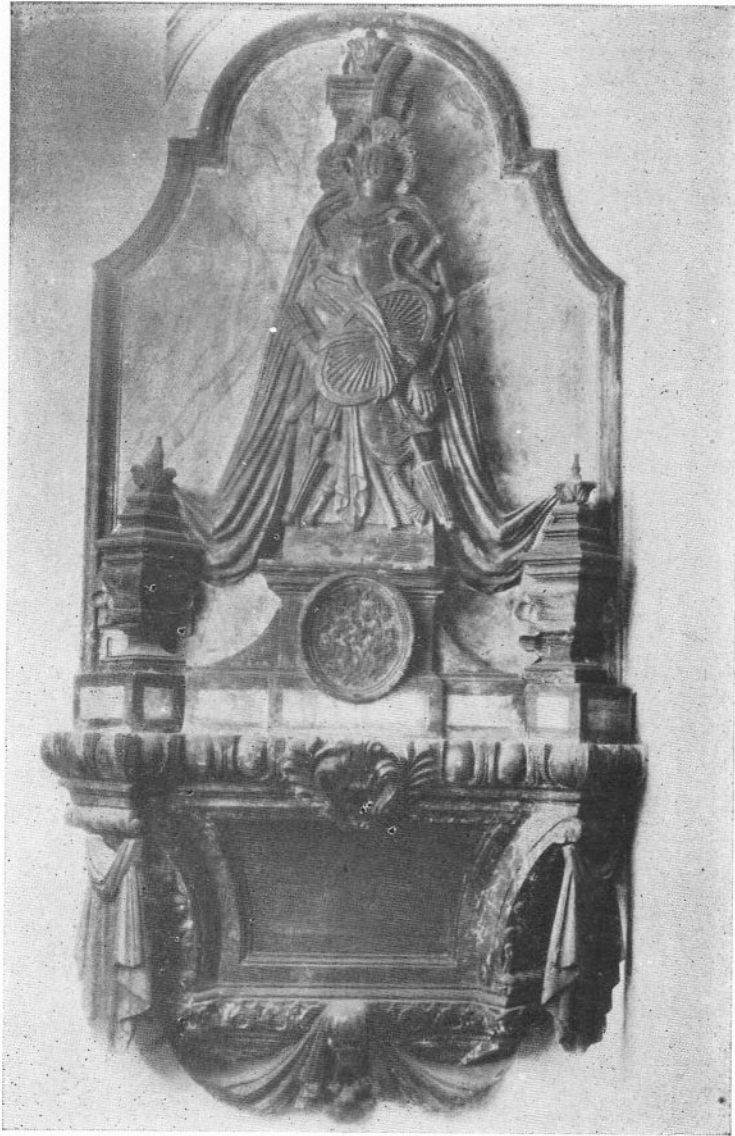
Czarny marmur w Warszawie. Zabytków najwspanialszych trzeba poza Krakowem szukać przede wszystkim w Warszawie. Pomników w czarnym marmurze było tam u św. Jana bardzo wiele, zupełnie zresztą podobnych do krakowskich, i to wczesnych, najwięcej z połowy w. XVII. Część ich zniszczył architekt Idźkowski przy przebudowie kościoła, resztę spalili Niemcy w r. 1944. Św. Jan miał też z w. XVII ołtarze i wejścia do kaplic z czarnego marmuru; część ich była z końca wieku, ale część była wczesna, zapewne należała do najpierwszych robót



44. Kraków, kościół św. Floriana, epitafium Wojciecha Papenkowicza, profesora i rektora U. J., proboszcza kościoła św. Floriana († 1681).

Fot. E. Kozłowska, Warszawa.

<sup>1</sup> Szablowski J., *Powiat chrzanowski* (Katalog zabytków sztuki w Polsce I. Województwo krakowskie, Warszawa 1951). <sup>2</sup> Lepiarczyk J., *Powiat krakowski* (Katalog zabytków sztuki w Polsce I. Województwo krakowskie, Warszawa 1951).



45. Kraków, kościół bernardynów, pomnik Bogusława Łubieńskiego przeniesiony z kościoła  
śś. Michała i Józefa. Fot. St. Kolowca, Kraków.

o większej skali w tym materiale. Z pogromu Warszawy uratowały się z tego dwa ołtarze i jeden portal; ponadto uratowało się nieco pomników u św. Krzyża i dominikanów oraz dwie kaplice z czarnego marmuru.

Rozpowszechnienie czarnego marmuru. Na południu Wisła stanowi granicę czarnego marmuru: nie ma go w powiatach wadowickim, żywieckim, bielskim. Natomiast rozchodził się w innych kierunkach. Na północny zachód szedł do Wielkopolski. Katedra gnieźnieńska ma go nie mniej niż miała warszawska: nie mówiąc o kaplicy Kołudzkich są tu nagrobki, ołtarze, odrzwia do kaplic, jedne fundowane jeszcze w połowie w. XVII (jak do kaplicy Gembickich lub do



46. Kraków, kościół karmelitów na Piasku, lawaterz w zakrystii.

*Fot. W. Gumula, Kraków.*

sufragańskiej), inne zaś dopiero po pożarze z r. 1760. Czarny marmur jest też w katedrze poznańskiej; był też w poznańskim kościele karmelitów; w Sierakowie są zeń groby Opalińskich; wysyłano go Konarzewskim do Pępowa, Leszczyńskim do Rydzyny, Radomickim do Żerkowa, wysyłano go do Gostynia. Jeszcze więcej szło go na północ, do ziem sąsiadujących z kopalniami: szedł do Olkusza, Pilicy, Żarek, Koziegłów, Koniecpola, Miechowa, Hebdowa, Jędrzejowa, Szydłowca. Wielkie skupienie prac z czarnego marmuru jest na Jasnej Górze. Ale wysyłano i dalej: do Sulejowa, Piotrkowa. Szczególniej rozpowszechniał się w miejscowościach leżących blisko Wisły: bo Wisłą najłatwiej było go dostarczać, tędy szedł do Koprzy-



47. Czarna, kościół karmelitów bosych,  
lichtarz marmurowy.

Fot. W. Gumula, Kraków.

nicy, Sandomierza czy Puław. Częściowo przynajmniej Wisłą wysyłano go w Lubelskie: wodą, potem końmi transportowano go do Lublina<sup>1</sup>, Krasnegostawu, Lubartowa. Wisłą szedł przede wszystkim do stolicy. I dalej jeszcze na północ: zabytki są w Wigrach, Pelplinie, Gdańsku, Fromborku, choć czarny marmur splawiany Wisłą z Dębника mógł się spotykać z importowanym drogą morską. Tędy marmur z Dębника szedł jeszcze dalej, aż do Pożajścia. — Promieniował też na wschód od Krakowa: czarne marmury wysyłano do Łańcuta, do Tarnowa, do Bielin pod Niskiem; czarne marmurowe nagrobki są w katedrze tarnowskiej, u N. P. Marii w Jarosławiu, u bernardynów i bożogrobowców w Przeworsku, w katedrze przemyskiej; dębnickie marmurowe posadzki — w licznych kościołach lwowskich. Aż się czarny marmur dębnicki spotykał z czarnymi alabastrami kopanymi w okolicy Lwowa.

Eksport czarnego marmuru. Marmur szedł także poza granice Rzeczypospolitej. Stale powtarzana bywała wiadomość — nawet przez tych, którzy nie umieli wymienić żadnego krajowego zeń zabytku — że z dębnickiego marmuru jest wykonany wielki ołtarz u św. Szczepana w Wiedniu i pomnik C. A. v. Arzata u św. Magdaleny we Wrocławiu<sup>2</sup>. Nie ma racji kwestionować tych wiadomości, ale należy je przyjmować z pewnym zastrzeżeniem. Z Dębника wyszedł tylko materiał, a nie same dzieła sztuki. Autorowie ich są znani: ołtarz wiedeński, wykonany w latach 1640—7, jest dziełem Jakuba Pocka, a pomnik wrocławski Macieja Rauchmüllera, wykonany przezeń w r. 1670, umieszczony w kościele w r. 1679. Oba te dzieła nie przy-

pominają swym stylem tego, co w owym czasie produkował Dębnik. Co najwyżej

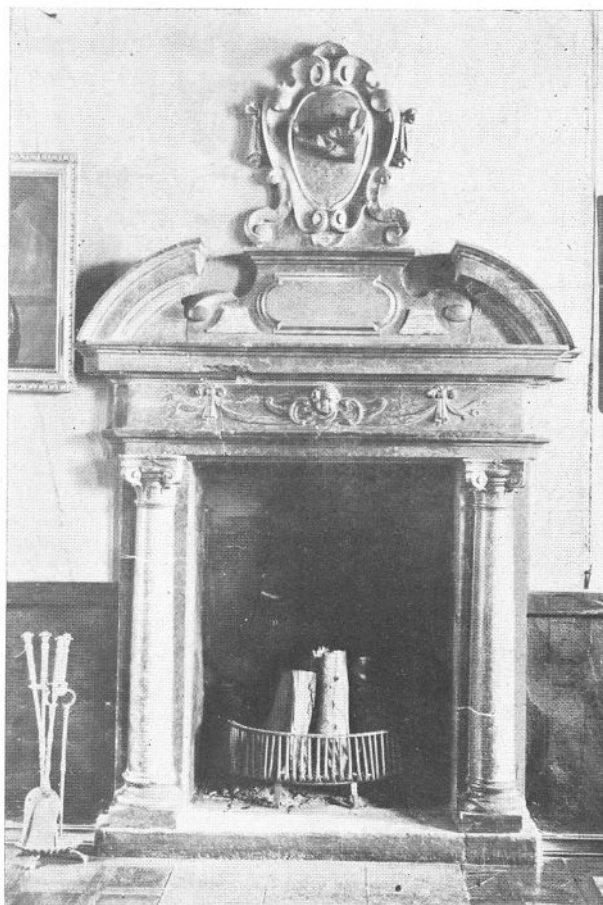
<sup>1</sup> Wadowski J. A., *Kościół lubelskie*, Kraków 1907, s. 349. <sup>2</sup> Ołtarz u św. Szczepana jest reprodukowany i opisany w *Österreichische Kunsttopographie XXIII*, bearb. v. H. Tietze, Wien 1931; pomnik wrocławski w pracy Burgemeister L. und Grundmann G., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau I*, 2, Breslau 1933. — Żadna z tych prac nie wspomina o polskim pochodzeniu marmuru. Natomiast było ono znane pracom o sto lat dawniejszym: Ziska F., *Die Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien*, Wien 1823, oraz Nosselt F., *Breslau und dessen Umgebung*, Breslau 1825. Opierając się na tych pracach A. Grabowski wprowadził te wiadomości do literatury polskiej. Za nim zaś powtarzali je inni historycy.



można przyjąć, że pewne części składowe ołtarza i pomnika, kolumny i cokoły, mogły być w gotowym stanie wysłane z Polski. — Natomiast wiadomo na podstawie rachunków z Czernej, że wysyłano inne, całkowicie wykończone roboty za granicę. Przede wszystkim na Śląsk: epitafia do Pszczyny i do Trzebnicy<sup>1</sup>, posadzki do Wrocławia i Bytomia (1739), różne prace do Głogowa (1767). Wysyłano także w innych kierunkach, zwłaszcza na Węgry (1736 — «caminus cum stemmatibus ad Hungariam»; 1738 — pavimentum ad Conventum Rubrum<sup>2</sup> in Hungaria P. Camaldensium); a także wysłano portatył do Mitawy (1766).

Znaczenie badań nad czarnym marmurem. Rozpowszechnienie w Polsce dzieł sztuki z czarnego marmuru czyni, że badania nad nimi mają niewątpliwą wagę. A przyłączają się do tego inne względy. Najpierw, że w ciągu przynajmniej półtora wieku była to sztuka wyłącznie polska, dzieło majstrów krakowskich i wiejskich rodzin z Dębника. Następnie, że sztuka ta wykazała niecodzienną w Polsce cnotę: trwałość i ciągłość.

Dokumenty i liczne zabytki dają dobrą podstawę tym badaniom. Najmniej pouczają o początkach produkcji: kto i kiedy rozpoczął eksploatację kamieniołomów dębnickich, kto sprowadził pierwszych majstrów włoskich? gdzie najpierw powstała moda na tę czarną sztukę? A także: gdzie się wykształcił Negowicz, który zapoczątkował polski okres produkcji? Natomiast dalsze dzieje fabryki dębnickiej wydają się jasne nawet w szczegółach. — Praca niniejsza zajmowała się czarnym marmurem w Dębniku i Krakowie, poza-



48. Kruszyna, zamek, kominek.

krakowskie zabytki wymieniała jedynie przykładowo. Nie mniej ważną rzeczą będzie przedstawić rozpowszechnienie zabytków z czarnego marmuru po całej Polsce, zanalizować to szczególne zjawisko: rozpromieniowanie ich z jednego punktu na cały kraj.

Nietrwałość czarnego marmuru. Marmur dębnicki nie okazał się materiałem trwałym. Kruszy się łatwo, wietrzeje, traci barwę. Czerń jego pochodzi

<sup>1</sup> Epitafium w Pszczynie nie przechowało się, musiało ulec zniszczeniu przy kasacie kaplicy zamkowej. — Zamówienie do Trzebnicy domaga się wyjaśnienia; mówi bowiem o «epitaphium dla JWPanny Xieni ordinis S. Clarae tamecznego konwentu», tymczasem klasztoru klarysek nigdy tam nie było, a w klasztorze cysterek nie ma nagrobka z tych czasów. <sup>2</sup> Czerwony Klasztor w Pieninach, po węgierskiej podóweczas stronie Dunajca.

z dużej domieszki bituminów, a te pod działaniem czynników atmosferycznych ulegają rozkładowi, głównie utlenieniu i odparowaniu — i wtedy czarny marmur zamienia się na powierzchni na biały wapień. Wszystkie wykonane zeń przedmioty, które były w ciągu stulecia wystawione na stałe działanie powietrza i słońca, zwiertawszy straciły czerń, zrobiły się jasnopopielate. Ale także w wilgotnych wnętrzach kościelnych straciły gładkość i połysk, zmatowiały, wyglądają jak z czarnego drzewa; albo też zwiertzały, poszczerbiły się i na ich czarnej powierzchni pokazały białe wapienne plamy. Najlepiej przechowały czerń i połysk posadzki, niskie balustrady, mensy, bo czyszczenie usuwało wilgoć, a zetknięcie z człowiekiem dawało tłuszcz zabezpieczający od zwiertzenia. I nieraz nad błyszczącą marmurowym połyskiem mensą wznosi się zmatowiały, jakby drewniany ołtarz.

Czarny marmur w wieku XIX. Era czarnego marmuru trwała do końca w. XVIII. W w. XIX był też używany, jednakże już w mniejszych rozmiarach. Skończyły się marmurowe portale i ołtarze. Raczej zamawiano czarne kominki do domów (np. w pałacu Pod Baranami) albo czarne kropielnice do kościołów (dominikanie i franciszkanie krakowscy po pożarze). Ale właściwie czarny materiał stał się materiałem używanym wyłącznie do pomników kościelnych. Wiek XIX wrócił do prostych tablic marmurowych, którym dawał ramy neoklasyczne albo neogotyckie. Ale wprowadził też nowe schematy klasycystyczne do nagrobków, jak kolumna złamana lub uwieńczona urną. Nieco później pojawił się też sarkofag rzymski w czarnym marmurze. Jest z tego okresu sporo pomników w Krakowie, zwłaszcza u kapucynów, u reformatów, u N. P. Marii<sup>1</sup>. Jednakże rola pomników kościelnych zmalała: bo ludzi grzebano już nie w kościołach, lecz na cmentarzach i pamięć ich czczono pomnikami cmentarnymi. Dla tych zaś czarny dębnicki marmur nie był odpowiednim materiałem. Miejsce jego zajął piaskowiec.

W początku w. XX nastąpił jednak nawrót do żałobnego czarnego kamienia. Nie był to już marmur, lecz kamień twardszy i bardziej odporny, którego dawniej nie umiano, a który teraz nauczono się obrabiać: był to granit szwedzki, drobnoziarnisty i świecący swą miką, niekiedy też bazalt wołyński z Janowej Doliny. I jak niegdyś w w. XVII kościoły, tak w w. XX cmentarze polskie wypełniły się czarnym i świecącym kamieniem.

<sup>1</sup> Epitafia z czarnego marmuru robiono w w. XIX, a zwłaszcza w pierwszej jego połowie, nie tylko w Krakowie. Dużo zwłaszcza robiono w Warszawie, głównie do kościoła kapucynów, uprzywilejowanego przez ówczesną modę. Z licznych czarnomarmurowych pomników tego kościoła jeden zwraca szczególną uwagę: jest to pomnik ówczesnego dygnitarza Wyczechowskiego z r. 1844, roboty Jakuba Tatarkiewicza. W strukturze swej bowiem powraca on do «typu Trevana», w ornamentacji zaś — do grawerunku w stylu Zielaskich. Por. Tatarkiewicz W., *Rzeźbiarz polskiego klasycyzmu* (Sztuka, 1913). — Wreszcie, przykład późnego, odległego, nie kościelnego zastosowania tego materiału: gdy w r. 1870 emigracja polska objęła Rapperswyl i w zamku zorganizowała muzeum, przed zamkiem wystawiono kolumnę z orłem na szczycie: kolumna ta jest z czarnego marmuru.

## DODATKI

**A. SPISY KAMIENIARZY DĘBNICKICH**  
(ARCHIWUM KLASZTORU W CZERNEJ)

**1672:**

**Katalog ludzi należących do włości Pustelni św. Eliasza, spisany 6 marca 1672 na Gromadzie Generalnej.**

Kamieniarze Dębniccy:

1. Adam Negowic, magister Góry Marmuru,
2. Jan Szafir,
3. Piotr,
4. Walenty Błachucki,
5. Jacek [Zielaski].

**1688:**

**Gromada Generalna poddanych wiosek pustelniczych 6 grudnia 1688.**

Dembnik, czynsz od kamieniarzy:

	Tynfów
P. Michał Pomman, Magister Góry Marm. . . . .	150
P. Jakub Bielawski, Magister Góry Marm. . . . .	150
Woyciech Kopytowski karczmarz, mieszka teraz w naszym budynku marmurowym . . . . .	30
Matyasz Bielawski . . . . .	20
Jacek Zagurski . . . . .	20
Szymon Górecki . . . . .	20
Wawrzyniec Rozmuszowski, tego dom trzyma Jakub Bielawski. Na miejscu Wawrzyńca Rozmuszowskiego posadzony jest Jan Zaleski. W chałupie zaś stolarza posadzony jest Wawrz. Rozmuszowski. Czynszu ma dawać . . . . .	20
Żadnej innej robocizny oprócz oprawy marmurowej, gdyby taka przypadła w klasztorze.	

**1718:**

**Inwentarz poddanych po wioskach pustelniczych, dnia 18 listopada 1718 r. spisał o. Gaudenty.**

Dębniczanie:

	Tynfów
1. Stanisław Bielawski (a po jego zgonie Maciey Stachowski), Magister Góry . . . . .	50
2. Woyciech Maciejowski, Magister Góry . . . . .	50
3. Jacek Zagurski — ci trzej PP. Magistrowie kamieniarscy według kontraktów z 9 lipca 1718 dają rocznie po 50 tynfów.	
4. Jan Cekiera . . . . .	20
5. Jan Molik, stolarz . . . . .	20
6. Tomasz Stachowski . . . . .	20
7. Maciey Stachowski . . . . .	6
8. Jakub Stachowski . . . . .	15
9. Błażey Stachowski . . . . .	20
10. Jędrzey Górecki . . . . .	20
11. Kazimierz Stachowski . . . . .	20
12. Maciey Stachowski młodszy . . . . .	20
13. Woyciech Maciejowski młodszy . . . . .	20

**B. UMOWA Z ZARZĄDCĄ FABRYKI (1682)**

(ARCHIWUM KLASZTORU W CZERNEJ)

Stańło pewne a nieodmienne postanowienie z strony jedney od W. Oyców Karmelitów Bosych Puszczy Śtey; a z drugiej zaś strony od P. Stephana Bystrzyckiego kamieniarza, który się podjął magistrować W. Oyców przy Gurze Marmurowey, gdzie do niego będzie należało czeladzi według potrzeby roboty zaciągać, kontrakty przy bytności Oyców, albo też gdy go będzie potrzeba do takich Panów posłać za ich wiadomością czynić, y te kontrakty y zadatki y inne pieniądze do W. Oyców oddawać, którzy sami mają czeladzi płacić. Przytym ma Abrysy wydawać y formy do kaźdey roboty, y chłopców niektórych z poddanych Oycowskich ćwiczyć, którymi na strawę i odzienie Oycowie mają z tey zapłaty, co na się chłopiec zarobi, dawać. Do tego ma przestrzegać, żeby żaden z loznych ludzi nigdy nie był przypuszczony do tych chałup, które są przy gurze, tylko z tych, co do roboty należeć będą. Ma też wszelkie naczynia, które mu będą pod Regestrem wydane, chować y owe według potrzeby kaźdego pod liczbą wydawać i odbierać. I to też W. Oycowie wymawiają, aby się starał P. Stephan Bystrzycki roboty porządnie wydawać, zeby tak nie odrażał ludzi od roboty swey y zeby ią na czas zawsze według kontraktu zmówioną wydawał, y zadney roboty bez wiadomości Oyców nie zaciągał. W. zaś Oycowie za Rok mają dać na własną tylko osobę P. Stephana Bystrzyckiego zł. polskich pięćset id est 500 fl. roznemi czasy według potrzeby ad rationem, y dom mu ten, w którym nieboszczyk P. Adam mieszkał, z tymisz gruntami, których też zażywał, bez wszelakiego czynszu puszczaią. Co dla lepszey wiary obie strony własnymi rękami się podpisują, Działo się w konwencie Śgo Eliasza na Puszczy Oyców Karmelitów Bosych, dnia 19 Stycznia Roku 1682.

Fr. Xystus a S. Laurentio, Prior Sacri Deserti Carmel. Discalc. mp.

Fr. Clemens ab Ascensione Dni

Stephan Bistrycki mp.

**C. INWENTARZ FABRYKI (1689)**

(ARCHIWUM W CZERNEJ)

Dębnik nie miał ludności rolniczej, lecz tylko rzemieślniczą; nie był wsią, lecz «przysiółkiem obejmującym 13 domów zamieszkałych przez kamieniarzy pracujących w łomach marmurowych». Zabudowania, w których mieściła się fabryka, niezmiernie skromne, są opisane w kontrakcie z Pomanem z r. 1689: «W domu drewnianym z komorą i piwnicą jest sień, gdzie są dwa warsztaty do obrabiania marmuru, w sieni komin mурowany dobry, przy nim komin kowalski z miechem kowalskim do napraw żelaz i ocelowania dłu... Z tej sieni znów prowadzi chodnik do warsztatu Towarzyszy Polerowników, gdzie jest światło dobre i piece należyte; nadto jest chlew dla bydła i szopa do pracy kamieniarskiej w lecie, wszystko z drzewa, gontem pokryte. W szopie i izbach warsztatowych koziołków wszystkich dla kamieniarzy 24».

Ten sam kontrakt podaje inwentarz narzędzi, którymi posługiwali się kamieniarze: «Narzędzi stalowych iak y żelaznych sztuk 108... Pilników z samej stali 13. Martelin żelaznych z końcami stalowemi 17. Pucek z samego żelaza 15. Dragów żelaznych 2. 1 posult albo młot wielki (kilofy z gracką). Klinów z plecakami 7, plecek par 7. Węgielnic 3, cyrklów 2. Łopat kutyh 2, taków dobryh 4 z kołkami bosemi. Lina, za którą zapłaciłem złp. 40, długa sążni 26. Piła żelazna długa 3 łokci». Narzędzia te były własnością konwentu.

**D. UMOWA O ODRZWIA DO KOŚCIOŁA MARIACKIEGO W KRAKOWIE (1683—9)**

(ARCHIWUM MARIACKIE W KRAKOWIE, VI, 4)

«Uczyniłem postanowienie z Panem Jakubem Bielawskim, mieszczaninem krakowskim y magistrem robot marmurowych, w niży opisany sposob. Że się podjął y obiecał wystawić Portę marmurową tak iako abryz odemnie iest podpisany wedle tego modeluszu z ty strony, pod którą iest podpis ręki moicy do kościoła Archyeprezbiterialnego krakowskiego we drzwiach wielkich od rynku. Względem którey roboty mam dać temuż Panu Jakubowi złotych polskich currentis monetae dwa tysiące szescset ratami niżey opisanemi... Mam także dać zelaza do spoiania sztuk marmurowych, ołowiu do zalewania y kowalowi mam zapłacić od wyrobienia tychze zelaz, cegły i wapna do wymurowania y wystawienia teyże Porty, którą tenże Pan Jakub obiecuie wystawić na dzień Świentego Michała w roku przyszłym 1684 iako nay-



przystoyni y naywspaniali wedle proporcji abrysu odemnie podpisanego y mieysca tego. Także obiecuię, że... będzie stawiał i wprawiał w tę Portę Sztuk drobnych marmurowych, które sztuki Swoim kosztem y staraniem z Sielca przywieść powinien będzie. Także próg marmurowy w Porcie samy dać będzie powinien. Działo się w Krakowie, dnia 24 Października Roku Pańskiego 1683.

Jakub Bielawski, kamieniarz krakowski».

(poniżej pokwitowania odbioru rat).

(Na odwrocie)

«Uczyniłem znowu postanowienie stymże Panem Jakubem Bielawskim, że podiał się drugą Portę marmurową wystawić w tymże kościele, w mniejszym chórze od kościoła Ś. Barbary. Za złotych tysięcy ośmset podobną pierwszey Porcie, także dać próg marmurowy czarny, iako abrys modelusz tego pokazuie... Marmury ma do Krakowa na cmentarz przywieść. Z sumy, którą weźmie na tę robotę, powinien będzie y od nich zapłacić y te porta w przyszłym roku na wiosnę pięknie z dobrą proporcją y gruntownie tenże Jakub Bielawski obowięzuie się wystawić. Dla czego pewności ten kontrakt podpisuię dnia 16 Maia Roku 1688».

(poniżej znów pokwitowania, ale tylko na 700 złp).

#### E. CHRONOLOGICZNE ZESTAWIENIE RZEŹB DĘBNICKICH

Wykaz niniejszy obejmuje tylko ważniejsze spośród wyrobów dębnickich znanych z literatury i inwentaryzacji oraz te, o których Archiwum w Czernej daje bardziej określone informacje. Te ostatnie oznaczone są gwiazdką.

- Po 1620. Pomniki w Warszawie u św. Jana (Pacellego, zm. 1623, Gissy, zm. 1624) (fig. 41).  
Pomniki w Krakowie, w katedrze (Skarszewskiego, zm. 1625, Frydrychowskiego, zm. 1625) i w kościele dominikanów (Zimorowicza, zm. 1629).  
Pomniki na prowincji, np. w Jędrzejowie (A. Makowskiego zm. 1623).
1629. Pomnik bisk. Szyszkowskiego, Kraków, katedra (Tremano) (fig. 38).
1630. Pomnik M. Wolskiego, Bielany (A. Castelli).
1630. Ołtarz św. Stanisława, Warszawa, św. Jan (zniszczony). — Z tego samego m. w. czasu (zachowany) ołtarz w kaplicy Najśw. Sakramentu tegoż kościoła.
1630. Odrzwia i kominki w zamku w Kruszyńcu, dla Kaspra Denhoffa (fig. 48).
- Ok. 1630. Kaplica Lipskich, Kraków, katedra (przebud. w w. XVIII) (fig. 6).
- Po 1631. Kaplica Zbaraskich, Kraków, kośc. dominikanów (bracia Castelli) (fig. 3, 9, 19).
1633. Odrzwia do kaplicy św. Benedykta, Bielany, fund. Władysława IV.
1634. Odrzwia do kaplicy Włoskiej, Kraków, krużganki franciszkanów (datowane) (fig. 8).
1634. Ławaterz, Mogiła, opactwo cysterskie.
1637. Kaplica Anny Wazówny, Toruń, kośc. N. P. Marii, fund. Władysława IV.
- \*1640. Wielki ołtarz, Czerna, kośc. karmelitów bosych, fund. A. Firlejowej.
- 1640—7. Wielki ołtarz, Wiedeń, kośc. św. Szczepana (J. Pock; częściowo z czarnego marmuru dębnickiego).
1642. Kaplica Lubomirskich, Bielany.
- Po 1642. Kaplica bisk. Zadzika, Kraków, katedra (fig. 5).
- 1643—6. Ołtarze, Sulejów, opactwo (datowane 1643, 1644, 1645, 1646) (fig. 18).
1648. Kaplica mansjonarska, Kraków, katedra, fund. ks. W. Serebryskiego (fig. 4 i 10).
- \*1649. Kaplica św. Katarzyny, Kraków, katedra, fund. ks. J. Grochowskiego (B. Stopano).
- Po 1649. Pomnik Z. Kazanowskiego, Warszawa, św. Jan (zniszczony) (fig. 40).
- Ok. \*1650. «Roboty do Panien Zwierzynieckich i OO. Mogińskich» (A. Negowicz).
- Ok. 1650. Ołtarz św. Nikodema, Kraków, kośc. franciszkanów (pierwotnie wielki ołtarz w kośc. św. Michała i Józefa) (fig. 21).
- \*1651. Ołtarz w Pępowie (w Wielkopolsce) dla W. Konarzewskiego (A. Negowicz).
- \*1652. Roboty dla pisarza oświęcimskiego Pisarzewskiego.

- \*Przed 1657. Boczne ołtarze, Czarna, kośc. karmelitów bosych (konsekr. 1657) (fig. 32 i 33).
- \*Po 1657. Nagrobki biskupa Piotra Gembickiego, Kraków, kościół bernardynów (fig. 39) i Kraków, katedra.
- \*1659. Lawaterz, Tyniec, opactwo benedyktynów.
- \*1662. Roboty dla Łukasza Opalińskiego, marszałka nadwornego (do Sierakowa).
- \*1662. Posadzka do kośc. dominikanów w Krakowie (A. Negowicz).
1663. Odrzwia w krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie (datowane).
- \*1664—7. Kaplica Wazów, Kraków, katedra, fund. Jana Kazimierza, pod kierown. kanonika Bodzęty, (fig. 7).
- \*1664—7. Roboty na zamku w Szydłowcu dla ks. Radziwiłła (M. Krystian).
- \*1664. Roboty w kościele bożogrobców w Miechowie (M. Krystian).
- \*1664. Kominki dla kaszt. wojnickiego (J. Wielopolskiego) (M. Krystian).
- \*1667 i n. Ołtarz i posadzka u karmelitów w Przemyślu.
- \*1667. Roboty dla Akademii krakowskiej («pro marmore ab Academicis»).
1668. Tablica pamiątkowa w Ruszczy.
1670. Pomnik A. C. v. Arzat, Wrocław, kośc. Marii Magdaleny (M. Rauchmüller).
- \*1670. Ołtarz do Grodziska (A. Negowicz).
1671. Kaplica św. Pawła Pustelnika, Jasna Góra, fund. Wł. Denhoffa (zaczęta 1645).
- \*1671. Posadzka dla jezuitów we Lwowie.
1673. Chrzcielnica, Bolechowice (datowana).
- 1667—89. Dekoracja kościoła kamedułów w Pożajściu, fundacji kanclerza litewskiego Paca (A. Negowicz, J. Zielaski, M. Poman).
- \*1678. Roboty «ad S. Stephanum» (A. Negowicz).
- Po 1677. Pomnik prymasa Olszowskiego, Gniezno, katedra.
- Po 1681. Pomnik T. Tretera, Frombork (fig. 42).
- Po 1682. Pomnik Kaz. Tarnowskiego, Tarnów, katedra.
- \*1682—6. Ołtarze karmelickiego kośc. Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii (tzw. św. Łazarza) w Krakowie (fig. 28—30).
- \*1682. Roboty dla Stadnickiego.
- \*1683. Roboty w kościele paulinów na Skałce.
- \*1682—83. Roboty w kościele karmelitów na Piasku, Kraków (lawaterz?), (fig. 46).
- \*1684—5. Roboty dla króla, zamawiane przez Wodzickiego, i dla królowej (posadzki), zamawiane przez Zdziańskiego.
- 1684—6. Tablica pamiątkowa odsieczy wiedeńskiej, Kraków, katedra (J. Bielawski) (fig. 37).
- \*1685. Epitafium dla Rudzkiego, kanonika wrocławskiego.
- \*1685. Odrzwia zachodnie kościoła Mariackiego w Krakowie (datowane); odrzwia południowe z r. 1688 (jedne i drugie roboty J. Bielawskiego); z tego samego czasu część bramek prowadzących do kaplic (pozostałe są kopią z 1736, przez Sz. Kruczeńskiego) (fig. 11 i 12).
- \*1685. Sarkofag dla J. Lubomirskiego, koniusz. w. kor.
- \*1685. Schody do kaplicy u św. Michała i Józefa w Krakowie.
1686. Ołtarz bł. Szymona z Lipnicy, Kraków, kościół bernardynów, z antepedium J. Zielaskiego (fig. 1 i 20).
- \*1686. Chrzcielnica i epitafium dla ks. Michalskiego, prepozyta św. Floriana w Krakowie (z tegoż czasu i kościoła pochodzi, fig. 44).
- \*1688. Ołtarz w chórze kościoła karmelitów bosych w Czernej (fig. 2).
- \*1689. Pomnik W. Konarzewskiego, Poznań, kośc. karmelitów (później ewangelicki).
- \*1690. Ołtarz w zakrystii kościoła karmelitów bosych w Czernej.
- \*1691—3. Kaplica Kotowskich, Warszawa, kośc. dominikanów (M. Poman i J. Bielawski).
- \*1691—1701. Posadzka kościoła św. Anny w Krakowie (M. Poman).
- \*1691. Pomniki w Olkuszu, Grodzisku, Warszawie, Pszczynie (M. Poman) i na zamku krakowskim (J. Bielawski).
- \*1692—3. Fontanna, posadzka itd., w kościele św. Barbary w Krakowie (J. Bielawski).
- \*1692. Pomnik Brudzińskiego, Kraków, katedra (J. Bielawski); pomnik na Bielanych (M. Poman).
- \*1692. Kominek dla p. podkomorzego (M. Poman).

- \*1693. Odrzwia z tablicami pamiątkowymi w kośc. reformatów w Warszawie, fund. kaszt. Skarszewskiej (M. Poman).
- \*1694. Kominki dla podskarbiego kor. Lubomirskiego (do Łańcuta?) (M. Poman).
- \*1694. Pomnik ks. Pieńkowskiego, Kraków, katedra (J. Bielawski).
- \*1694—5. Odrzwia i lawaterz dla kośc. w Koprzywnicy; tamże posadzka w r. 1697 (M. Poman).
- \*1694—5. Roboty dla króla i woj. ruskiego Matczyńskiego (M. Poman).
- \*1694—6. Kominki dla gen. wielkopolskiego Leszczyńskiego (do Rydzyny?) (M. Poman).
- \*1695. Odrzwia dla ks. kardynała (Radziejowskiego) (M. Poman).
- \*1695. Odrzwia kościoła św. Jadwigi w Krakowie (nie istnieją).
- \*1695. Roboty dla ksieni Kraińskiej: tablice, postumenty, pilastry, krzyże, cimbaza, frontispicia itd. (M. Poman).
- \*1695. Pomnik ks. Krajewskiego na Jasnej Górze, fundacji dziekana łowickiego (M. Poman).
- \*1695. Pomnik i dwie tumbi dla starościny kowalskiej (B. Morsztynowej) do Wieliczki (J. Bielawski).
- \*1695—6. Wyposażenie kościoła wizytek w Krakowie (portale, posadzka, pomnik itd.) (M. Poman i J. Bielawski); stoły 1699 (fig. 15).
- \*1695 i n. Wyposażenie kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie (portale, tumbi, pomnik itd.) (J. Bielawski) (fig. 14).
- \*1696. Odrzwia dla ks. marszałkowej Lubomirskiej (do Wiśnicza?) (M. Poman).
- \*1696—1703. Parapety, posadzki i różne «sztuki», Kraków, kośc. Mariacki (M. Poman i J. Bielawski; część posadzki zakontraktowano u Cekierskiego).
- \*1696. Pomnik Morsztyna, kaszt. zawichojskiego, Kraków, kośc. franciszkanów (J. Bielawski).
- \*1696. Pomniki do B. Ciała w Krakowie i do Gorenica (M. Poman), do Żarnowca, do kośc. Mariackiego i na zamek w Krakowie (J. Bielawski).
- \*1696—9. Kominki i posadzka dla stolnika kor. Branickiego do Branic (J. Bielawski).
- \*1697—8. Odrzwia, parapety, posadzka, pomnik itd. do kapł. Włoskiej, w kośc. franciszkanów w Krakowie (zniszczone) (M. Poman).
- \*1697. Ołtarz dla Wołczyńskiego (do św. Jana w Warszawie?) (M. Poman).
- \*1697. Pomnik dla bisk. wrocławskiego (M. Poman).
- \*1697—8. Odrzwia dla chorążego krakowskiego A. Żydowskiego (M. Poman).
- \*1697. Posadzka dla P. Wodzickiej (żony Wawrzyńca, podczaszego warszawskiego?) (M. Poman).
- \*1697—1701. Roboty «dla OO. Francuzów», m. i. lawaterz (M. Poman).
- \*1698—1701. Odrzwia, lawaterz, posadzka do kościoła bożogrobowców w Miechowie (M. Poman); 1707 odrzwia (roboty J. Bielawskiego); 1767—9 również odrzwia («porterie»).
- \*1698. Odrzwia dla klaszt. franciszkanów w Krakowie (J. Bielawski).
- \*1698. Roboty do kośc. św. Michała i Józefa w Krakowie.
- \*1699. Posadzka do kośc. kamedułów na Bielanych (M. Poman).
- \*1699. Pomnik kaszt. oświęcimskiej Pigłowskiej, Kraków, kośc. św. Katarzyny (J. Bielawski).
- \*1699. Pomnik dla ks. audytora, Łowicz (M. Poman).
- Ok. 1700. Ołtarz św. Józefa z Cupertino i św. Teresy, Kraków, pierwotnie kośc. św. Michała i Józefa (obecnie pierwszy w kośc. franciszkanów, drugi — w kościele św. Katarzyny, fig. 22 i 23).
- \*1700. Ołtarz w Gostyniu, fund. starościny nowomiejskiej (M. Poman).
- \*1700. Odrzwia i inne roboty dla kośc. św. Marka w Krakowie (M. Poman i J. Bielawski).
- \*1700. Kominek dla woj. kijowskiego (J. Bielawski).
- \*1701. Roboty dla starosty halickiego Józefa Potockiego (M. Poman i J. Bielawski).
- \*1701. Pomniki do Trzebnicy i Lublina (M. Poman), do Pabianic i dla ks. Pawlickiego do Krakowa (J. Bielawski).
- \*1701—2. Roboty dla woj. wołyńskiego Stadnickiego (do klasztoru karmelitów w Zagórze?) (M. Poman).
- \*1702. Roboty dla wielkorządcy krakowskiego (M. Poman).
- \*1703. Posadzki i parapety do kośc. karmelickiego Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii w Krakowie («nowicjackiego»).
- \*1704. Pięć «sztuk» na zamek do grobu św. Stanisława (J. Bielawski).
- \*1706. Ołtarz do Rytwian, fund. Sieniawskiej, woj. bełskiej (M. Poman).
- \*1706. Pomniki dla chorążyny sandomierskiej, dla plebana z Krzeszowic, dla podstolego Łaskowskiego, dla regenta lwowskiego, dla Szembeka w kośc. Mariackim (M. Poman).

- \*1710. Trumny dla marszałka Lubomirskiego i jego żony, Wiśnicz (J. Bielawski i J. Zagurski).
- \*1710. Trzy trumny dla Radomickich (Zofii, Wiktorii i Stefana) w kośc. w Żerkowie, zamówione przez Macieja Radomickiego.
- \*1710. Pomnik kanonika Morskiego, Kraków, katedra.
- \*1710. Balustrada do kośc. karmelickiego śś. Michała i Józefa w Krakowie (dalsze roboty w latach 1724 i 1734).
- \*1710—12. Ołtarz, odrzwia i posadzka do kośc. w Alwerni, fund. Trawińskiego, obywatela krakowskiego.
- \*1711. Posadzka do kośc. ormiańskiego we Lwowie (mniejsze roboty dla tego kościoła w r. 1747).
- \*1711. Posadzka w karmelickim kościele Niepokalanego Poczęcia N. P. Marii w Krakowie.
- \*1715. Posadzka do opactwa kanoników regularnych w Hebdowie i do kościoła w Żarkach (oddanego w r. 1706 paulinom z Jasnej Góry); schody do Jarosławia.
1716. Tablica grobowa J. Czapskiego, kaszt. elbląskiego, Pelplin, katedra.
- \*1718. Posadzka do kośc. w Łądzie.
- \*1718. Roboty w kapł. Loretańskiej u kapucynów w Krakowie, fund. Dembińskiego.
- \*1718. Odrzwia do Przeworska (do kapł. Lubomirskich w kośc. bożogrobowców?).
- \*1718. Tablice do Krasnegostawu, fund. bisk. Szembeka.
- \*1718. Posadzka do Sandomierza, fund. ks. Lochmana, oraz epitafium tamże.
- \*1719. Epitafium kard. Radziejowskiego.
- \*1719. Roboty do Krystynopola («Christianopolis») dla Potockiego, starosty bełskiego.
- \*1720. Kominki dla woj. bełskiego (Stefana Potockiego) do Bejsc.
- \*1720. Ołtarz w kapł. przy furcie klasztornej w Czernej (fig. 33).
- \*1720. Epitafium St. M. Branickiego, woj. podlaskiego, w Białymstoku.
- \*1721. Epitafium Dembińskiego, chorążego zatorskiego, u kapucynów w Krakowie.
- \*1721. Posadzka do kośc. w Staniątkach (uzupełniana 1755).
- \*1721. Posadzka dla jezuitów w Sandomierzu.
- \*1722. Epitafium ks. Piskorskiego u św. Anny w Krakowie.
- \*1723. Epitafium bisk. krakowskiego (Łubieńskiego?).
- \*1723. Odrzwia do Mielca.
- \*1723. Roboty dla L. K. Pocięja, hetmana w. lit.
1725. Pomnik bisk. Tarły w kośc. św. Krzyża w Warszawie.
- Ok. 1727. Roboty w pałacu w Łubnicach.
- \*1730. Posadzka dla kapucynów w Lublinie.
- \*1731. Posadzka dla cystersów w Koprzywnicy.
- \*1731. Odrzwia dla misjonarzy w Krakowie.
- \*1731. Płyta grobowa «lapis sepulchralis» dla Imbramowic (D. Gembickiej w kośc. norbertanek?).
- \*1731—1759. Liczne roboty w kościele Mariackim w Krakowie: ołtarze w 1732 (św. Apolonii, kons. 1733), 1734—6 (ołt. P. Jezusa: «altare S. Crucis»), 1738 (trzy ołtarze), 1739—40 (św. Sebastiana), 1741—2 (św. Karola i św. Antoniego), 1743 (św. Małgorzaty), 1745 («ołtarz radziecki», a także św. Katarzyny i św. Agnieszki), 1746 (w kapł. św. Wawrzyńca), 1747 (Przemienienia Pańskiego), 1753 (ołtarz Loretański), oraz 1755. (Wszystkie te ołtarze, a przynajmniej większość ich, wykonane przez J. i K. Stachowskich, projekty zapewne Placidiego). — Posadzkę do kośc. Mariackiego dostarczono w latach 1733, 1735—7, 1744; «portony» — w 1738 i 1743; cztery kolumny — w 1735; epitafia — w 1744, 1745, 1752. — W r. 1759 wykonana była «demolitio altaris in capella dicta Grotowska et reparatio ejusdem altaris sive epitaphii».
- \*1734—1763. Liczne roboty w katedrze na Wawelu: posadzki układano w latach 1736, 1738, 1740, 1745 («pavimentum ad capellam Eminentissimi Principis» Lipskiego), 1754; ołtarze wykonywano w latach 1743 («Altare Passionis»), 1746 («olbora a tribus parvis altaribus ad Cath. Eccl. Crac.»), 1752, 1757; sześć kolumn — w r. 1743; odrzwia — w r. 1751 («olbora od portunu i ołtarzyka na Zamek»), 1760 («za portun»), 1762—3 i 1767—9 («porteria»); zwłaszcza w sześćdziesiątych latach roboty duże i kosztowne; epitafia dla katedry wykonywano w latach 1734 (dla bisk. Szaniawskiego), 1747 (dla kardynała Lipskiego), 1757 («epitafium ks. biskupa krakowskiego» — za 1645 fl.); w r. 1758 zostały zamówione i opłacone «epitaphia królów Michała y Jana».



- \*1737—1764. Liczne roboty dla klasztoru paulinów na Jasnej Górze: posadzki w latach 1737 («pavimentum ad Bibliothecam Częstochoviensem»), 1738 (do zakrystii), 1741, 1745, 1761; gradusy — w r. 1745 i 1764; lawaterz — w r. 1738 («Lavatorium ad Refectorium Częstochoviense PP. Paulitarum»); ołtarze — w latach 1747, 1751, 1752; małe epitafium — w r. 1737; inne w r. 1744. — Duże roboty dla Częstochowy wykonywał majster dębnicki T. Górecki; największe sumy wpływały w latach 1754—5.
- \*1732—7. Posadzki, odrzwia, okna, stopnie itd. do kośc. karmelitanek bosych na Wesołej w Krakowie (ołtarz fig. 31).
- \*1732 i n. Epitafium archiprezbitera ks. Lochmana w kośc. Mariackim w Krakowie.
- \*1732. Trumna dla Józefowej Potockiej, wojewodziny kijowskiej.
- \*1732. Posadzka dla Teodora Lubomirskiego, woj. krakowskiego.
- \*1733—4. Posadzka dla Ożarówskiego, oboźnego kor.
- \*1733—4. Parapety dla kamedułów warszawskich.
- \*1733—6. Posadzka i ołtarz do katedry w Przemyślu (K. Stachowski).
- \*1734. Epitafium dla bisk. Szaniawskiego (drugie w katedrze na Wawelu).
1735. Wielki ołtarz w kośc. św. Piotra i Pawła w Krakowie; tamże mniejsze roboty («gradus et tabula») w r. 1745.
- \*1735—7. Epitafium Szembeka.
- \*1735—6. Parapety, balustrady, odrzwia dla franciszkanów w Krakowie, fund. M. Sołtyka (K. Stachowski).
- \*1736. Wyposażenie kościoła w Odporyszowie (pow. dąbrowski).
- \*1737—8. Dwa lawaterze, odrzwia, kropielnice itd. do kośc. kapucynów w Lubartowie, fund. ks. Sanguszki (T. Górecki i P. Fontana).
- \*1737—8. Posadzka i inne roboty do kośc. w Pilicy.
- \*1737—8. Posadzka do Sędziszowa (pow. ropczycki) dla Michała Potockiego, woj. wołyńskiego.
- \*1738. «Pavimentum ad Bibliothecam Cracoviensem».
- \*1738. Epitaf żydowski dla Chaima Lewkowicza do Tarnowa (K. Stachowski i M. Maciejowski).
- \*1738. Posadzka dla kamedułów w Czerwonym Klasztorze w Pieninach («Conventum Rubrum in Hungaria») (K. Stachowski).
- \*1739. Posadzka do Bytomia (J. i K. Stachowscy).
- \*1739. Posadzka do Strzelna (ad Ecclesiam Strzelnensem).
- \*1740. «Epitaphium antiquum Leopolin — contractum fecit D. Josephus Florkowski».
- \*1740. Posadzka do pałacu ks. A. Czartoryskiego, woj. ruskiego, w Puławach (roboty i wypłaty do 1756).
- \*1740. Roboty dla Lubomirskiego, starosty bogusławskiego («contractum fecit Dominus Baier, consul Cracoviensis»).
- \*1740. Roboty dla Mieroszewskiego, kanonika krakowskiego (K. Stachowski).
1741. Wielki ołtarz w kośc. św. Andrzeja w Krakowie.
- \*1741. Urny dla Potockich.
- \*1741. Roboty dla bernardynów we Lwowie.
- \*1741. Pomnik Bogusława Łubieńskiego u św. Michała i Józefa, obecnie u bernardynów w Krakowie («contractus Illmae Łubieńska») (fig. 45).
- \*1741—2. Ołtarz w Bochni.
- \*1741. Roboty dla Akademii krakowskiej («Th. Górecki ad rationem contractus Academ. Cracov.»).
- \*1741. Odrzwia w Hebdowie; w 1743 tamże epitafium; inne roboty 1750—5.
- \*1741—2. «Epitaphium certi Lutherani»; także roboty w r. 1750.
- \*1742. «Statua Joannis Nep.».
- \*1742 i n. Roboty w kośc. paulinów na Skałce w Krakowie: w r. 1742—4 posadzka, w r. 1744 ołtarze św. Stanisława i św. Pawła, w r. 1757 — pilastry (fig. 34).
- \*1743. Chrzcielnica do Radomyśla (pow. mielecki).
- \*1743—5. Posadzka, gradusy, epitafium do kośc. w Skalmierzu (pow. pińczowski).
- \*1744. Posadzka do klasztoru norbertanek na Zwierzyńcu.
- \*1745. Posadzka do Rzeszowa i do Gręboszowa (pow. dąbrowski); w 1762 do Gręboszowa — chrzcielnica.
- \*1745 i 1757. Pomnik biskupa na Warmię («ad eccl. Varmiensem»).

- \*1746. Posadzka do kościołów Bożego Ciała oraz św. Ducha w Krakowie.
- \*1746. Dwie kropielnice do Torunia.
- \*1746. Trumna dla woj. krakowskiego Teodora Lubomirskiego.
- \*1747. Dwa lawaterze do Rzeszowa.
- \*1747. Ołtarz «in Prussia», fundacji bisk. krakowskiego.
- \*1747. Roboty dla kanoników św. Norberta (w Hebdowie).
- \*1747. Posadzka dla kośc. cystersów w Jędrzejowie.
- \*1747. Roboty dla kośc. kamedułów w Wigrach.
- \*1749. Roboty do kośc. w Jasieńcu (pow. grójecki).
- \*1749. Ołtarz w Kobylance (pow. gorlicki), fund. Ign. Wielopolskiego.
- \*1750. Roboty dla pijarów w Krakowie.
- \*1750. Ołtarz do Chelмна.
- \*1751. Ołtarz do kośc. Wszystkich Świętych w Krakowie.
- \*1752. Chrzcielnice do Beszowy i do Rogowa.
- \*1752. Pomnik ks. archiprezbitera Łopackiego w kośc. Mariackim.
- \*1752. Epitafium do kośc. pijarów w Opolu (pow. puławski).
- \*1753. Roboty w kośc. jezuitów w Ostrogu, w kościele bernardynów w Zasławiu (posadzka), w kośc. w Morawicy, w Sławkowie, w Zabrze (posadzka).
- \*1753. Mauzoleum do Tarnowa.
- \*1754. Lawaterze do klasztoru kapucynów w Winnicy.
- \*1754. Ołtarze św. Emmy i św. Anny w karmelickim kośc. śś. Michała i Józefa, obecnie u franciszkanów w Krakowie (fig. 24).
- \*1755. Roboty do Sandomierza, do klasztoru w Toruniu, do Rzeszowa (epitafium).
- \*1755—8. Posadzka do Leżajska.
- \*1757. Posadzka do Lublina.
- \*1758. Roboty do św. Mikołaja w Krakowie.
- \*1758. Parapety dla benedyktynów w Tyńcu.
- \*1759—64. Ołtarz, cyborium, relikwiarze, balustrady, posadzka i inne roboty do kośc. dominikanów w Lublinie (duże, ale nie dokończone roboty, projekt Placidiego, robota T. Góreckiego).
- \*1759. Roboty dla Franciszka Potockiego, woj. kijowskiego.
- \*1760. Roboty dla misjonarzy, dla kamedułów; posadzka dla bożogrobowców w Miechowie i do Torunia.
- \*1760—1. Ołtarze dla benedyktynów w Tyńcu, dla misjonarzy na Stradomiu, do kośc. w Osieku (pow. sandomierski).
- \*1760. Roboty dla jezuitów w Piotrkowie, dla trynitarzy.
- \*1760. Posadzka do kośc. św. Jadwigi w Krakowie; w r. 1762 do tegoż kościoła balustrada.
- \*1761. Epitafium dla prymasa (Komorowskiego?).
- \*1762. Odrzwia («porteria») dla kośc. karmelitów w Warszawie.
- \*1762. Antepedium dla bernardynów.
- \*1762. Posadzka do kośc. w Mstowie.
- \*1762. Roboty dla kapucynów.
- \*1763. Posadzka do kościołów w Tarnowie, w Żarkach, w Sieciechowie.
- \*1764. Posadzka do kośc. w Łowiczu.
- \*1764. Epitafium dla kaszt. braclawskiego (Piotra Korczak Branickiego?).
- \*1760—6. Roboty do kośc. w Koziegłowach (ołtarz 1760; «porterie» 1763; posadzki 1766), fund. kaszt. Tarnowskiego.
- \*1766. Posadzka do Koniecpola i do Lwowa dla dominikanów i dla franciszkanów.
- \*1766. «Kolosa J. O. X. Jabłonowskiego» — do jego pałacu w Warszawie.
- \*1766. Portatyl do Mitawy.
- \*1767. Posadzka do Gdańska (dla ks. Sanguszków), do Gniezna, do Warszawy, do Przeworska.
- \*1767. Chrzcielnica i kropielnice do Sanoka i kropielnica do Torunia.
- \*1767. Różne marmury do Głogowa.
- \*1767—9. «Porterie» do Miechowa.
- \*1768. Mensa do Lwowa.

- \*1768. Ołtarz do Sandomierza.
- \*1769. Posadzka do kolegiaty w Tarnowie i dla Jerzego Mniszcha do Dukli.
- \*1769. Tumba bisk. kujawskiego, nagrobek bisk. sufragana chełmskiego.
- \*1768. Dwa ołtarze do kośc. w Bielinach n. Sanem, fund. ordynatowej Zamoyskiej.
- 1785. Odrzwia kaplic św. Walentego i P. Jezusa w katedrze gnieźnińskiej, fund. M. Łubieńskiego.
- 1788. Zakontraktowanie sześciu seryjnych epitafiów do katedry krakowskiej przez kan. Potkańskiego.
- 1825—35. Kaplica N. P. Marii w kośc. św. Krzyża w Warszawie, fund. ord. Zamoyskiej.

### LE MARBRE NOIR A CRACOVIE

Le marbre noir a joué dans l'art polonais un rôle considérable au cours du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette pierre qu'on trouve dans peu de pays constitue en quelque sorte la particularité de l'art polonais. Les gisements du marbre noir se trouvent à Dębnik près de Czerna dans le palatinat de Cracovie. Auprès des carrières des ateliers de sculpteurs ont été fondés qui pendant deux siècles fournirent des oeuvres d'art à tout le pays.

Grâce aux archives des Carmes Déchaussés à Czerna qui ont servi de source au présent travail nous avons été à même de tracer l'histoire de ces ateliers et de donner un tableau d'ensemble de leur organisation, leur production, leur style et leur évolution.

L'exploitation des marbres de Dębnik fut commencée vers l'an 1600. Les premiers tenanciers des carrières et les gérants des ateliers de sculpture de Dębnik furent les Italiens Stopano et Spadi. Cependant, quand les gisements de marbre devinrent, grâce à la donation d'Agnès Firlej, la propriété de l'ordre des Carmes Déchaussés, ceux-ci s'installèrent à Czerna et vers 1644 s'occupèrent aussi de la gestion des carrières. Un Polonais, Adam Negowicz devint alors le gérant des «montagnes de marbre». Ses collaborateurs furent Adalbert et Jacinthe Zielaski, qui étaient des sculpteurs et graveurs habiles. A la mort de Negowicz, en 1681, la direction du chantier passa entre les mains des maîtres cracoviens, Michel Poman et Jacques Bielawski, puis de Jacinthe Zagurski, Stanislas Bielawski, Adalbert Maciejowski († 1732). Dans les générations suivantes les maîtres et les gérants des ateliers furent aussi des Polonais, qui provenaient de familles dans lesquelles le métier de tailleur de pierre passait de père en fils. Dans les années de 1730 à 1740 Casimir et Jacques Stachowski se trouvaient à la tête des ateliers de Dębnik. Un changement d'une plus grande importance dans leur organisation n'eut lieu qu'en 1787, quand le roi Stanislas-Auguste devint le tenancier des carrières. Il fit venir des tailleurs de pierre d'Italie. Le poste de gérant principal resta pourtant entre les mains d'un représentant de la famille Maciejowski de Dębnik et le fondé de pouvoir principal des «montagnes de marbre» devint l'abbé Sébastien Sierakowski. Le bail royal ne dura pourtant que sept années. Après la date de 1794 les moines reprirent la gestion des carrières et les tailleurs de pierre italiens retournèrent dans leur patrie, à l'exception toutefois de Léonard Galli, qui administra le chantier de la part des pères Carmes jusqu'en 1810. Il fut remplacé plus tard par son fils, Jean-Népomucène, qui exerçait encore ses fonctions en 1860. Au XIX<sup>e</sup> s. pourtant, après deux siècles d'épanouissement, les ateliers de Dębnik perdirent leur importance.

Le marbre noir, pierre molle et à gros grain ne possédant pas les qualités requises pour la statuaire, on s'en servait pour l'exécution de tombeaux, d'inscriptions commémoratives, d'autels, de portails, de cheminées, en un mot d'«aediculae» ou cadres architecturaux. Les

formes architecturales, colonnes, pilastres, corniches, pignons formaient les éléments de cet art que les grands architectes du siècle, Trevano au XVII<sup>e</sup> et Placidi au XVIII<sup>e</sup> ont marqué de leur empreinte.

Le marbre noir était recherché surtout pour la décoration des églises. A Cracovie la chapelle des princes Zbaraski (1632) a été construite presque en entier dans ce matériel, ainsi que quatre chapelles de la cathédrale, dont la chapelle du roi Etienne Batory (1648) et celle des rois de la dynastie des Vasa (1667). En dehors de Cracovie des chapelles en marbre noir se trouvent à Toruń (1637), à Gniezno (1652), au couvent de Jasna Góra (1671) et à Varsovie (1692—3).

Une fois son exploitation commencée le marbre noir devint une pierre à la mode. Le goût des rois Vasa et surtout celui de Sigismond III parait y avoir contribué. Varsovie, qui justement à «l'époque du marbre noir» devint la capitale du royaume, a inauguré cet art dont Cracovie fut plus tard le centre. C'était le siècle du style baroque et il s'en suit que grand nombre de monuments exécutés en Pologne en marbre noir portent l'empreinte de ce style, toutefois avec une nuance de sobriété, vu que le matériel ne se prêtait pas à des formes plus détaillées, plus riches et plus vives.

L'art de Dębnik avait des tendances conservatrices et restait longtemps fidèle aux formes une fois adoptées. Même en 1644, quand la direction des ateliers passa des Italiens aux Polonais, le caractère et la qualité de leurs produits n'ont subi aucun changement. Cependant cet art a évolué au cours de deux siècles et il a abandonné vers 1700 le style sévère de Trevano pour adopter le style riche de Placidi.

---



LECH KALINOWSKI

## GENEZA PIETY ŚREDNIOWIECZNEJ

Zagadnienie powstania Piety średniowiecznej było wielokrotnie w ciągu ostatnich trzydziestu lat przedmiotem szczegółowych badań naukowych<sup>1</sup>. Pomimo tego jednak nie zostało ono dotąd, jak sądzimy, wyjaśnione w sposób odpowiadający zarówno historycznym warunkom myślenia średniowiecznego człowieka jak i zasadom artystycznego kształtowania wówczas obowiązującym. Praca nasza, przynosząc krytyczną ocenę dotychczasowych poglądów na pochodzenie Piety, stanowi nową próbę znalezienia możliwie wyczerpującej odpowiedzi na pytania związane ze źródłami tematu w oparciu o wyniki poszukiwań tych historyków sztuki, którzy początki Piety upatrują w przedstawieniu Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach. W czasie jej pisania założeniem naszym było przekonanie, że układ formalny dzieła sztuki jest nie tylko przejawem swobodnego działania wyobraźni plastycznej twórcy, lecz także wartością symboliczną, która w zmiennych warunkach życia społecznego przybiera różną treść ideową. Przy ustalaniu tej treści ideowej, jaką Pietà posiadała na przełomie w. XIII i XIV — uznając tradycyjną analizę ikonograficzną za narzędzie niewystarczające — posługujemy się analizą ikonologiczną, pojętą zgodnie ze stanowiskiem Hoogewerffa jako semantyka symboli, pozwalającą dotrzeć do pierwotnego znaczenia dzieła sztuki przez interpretację współczesnych źródeł artystycznych i literackich.

<sup>1</sup> Rozprawa niniejsza w pierwszym zarysie przyjęta została jako praca magisterska na Wydziale Humanistycznym U. J. w Krakowie, następnie weszła w skład pracy doktorskiej noszącej tytuł *Że studiów nad mistrzem Pięknych Madonn*, referowanej na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki PAU w dniu 13 października 1950 r. Obecnie w postaci rozszerzonej ukazuje się drukiem dzięki wytrwałym staraniom i niezwykłej życzliwości prof. dra A. Bochnaka, którego na tym miejscu proszę o przyjęcie słów szczerzej wdzięczności. Równocześnie składam wyrazy podziękowania prof. drowi W. Molè za słowa krytycznej oceny i udostępnienie swej bogatej biblioteki, dr Z. Ameisenowej, która była uprzejma zapoznać się z rękopisem, za przyjazne rady i liczne dane bibliograficzne, doc. J. Szablowskiemu za cenne uwagi ogólne i szczegółowe oraz praktyczne wskazania, mgr A. Porębskiej i drowi J. Białostockiemu za łaskawe wypożyczenie posiadanych przez nich publikacji, drowi J. Zathewowi za pozwolenie swobodnego korzystania z biblioteki podręcznej działu rękopisów B. J. w Krakowie, prof. M. Słoneckiemu za pozwolenie wykonania zdjęcia fotograficznego jednej z kwater poliptyku toruńskiego, znajdującego się obecnie w Pracowniach Konserwacji Zabytków w Krakowie, magistrom: A. Sławskiej i J. Łozińskiemu oraz drowi Z. Świechowskiemu za pomoc w uzyskaniu potrzebnych fotografii, a Dyrekcji Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Poznaniu za ich dostarczenie, wreszcie drowi J. Lepiarczykowi za koleżeńską troskę okazywaną w czasie przygotowywania pracy do druku.

## UWAGI WSTĘPNE

Wielość terminów określających przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach i błędy w posługiwaniu się nimi, uzasadnione złożonością ideową tematu. — Pietà przedstawieniem dewocyjnym. — Trzy wyjaśnienia powstania przedstawień dewocyjnych: przez urzeczywistnianie poetyckiej wizji, przez przekształcanie przedstawień historycznych i przez przekształcanie przedstawień reprezentacyjnych, oraz trzy odpowiadające im grupy poglądów na powstanie Pieti.

Przedmiotem naszych rozważań jest przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach.

We Francji w w. XV o przedstawieniu takim mówiono *imago beatæ Virginis de pietate*<sup>1</sup>. Ta łacińska nazwa stała się podstawą francuskich terminów *Vierge de Pitié*<sup>2</sup> i *Notre Dame de Pitié*<sup>3</sup>, w skróceniu *Pitié*<sup>4</sup>, oraz włoskiego terminu *Maria Santissima della Pietà*<sup>5</sup>, w skrócie *Pietà*<sup>6</sup>. Formę *Pietà* zachowały wszystkie języki europejskie.

Niemcy używają zarówno terminu *Pietà* jak *Vesperbild*; niekiedy *Marienklage*. Termin *Vesperbild* posiada dwa znaczenia: szersze i węższe. Zgodnie z średniowiecznym zwyczajem przyporządkowywania zdarzeń Męki Pańskiej godzinom kanonicznym (*horæ canonicæ*), na chwile przed zachodem słońca, *vespera*<sup>7</sup>, przypadało w brewiarzu Zdjęcie z krzyża i Oplakiwanie<sup>8</sup>. W szerszym znaczeniu, starszym, bardziej

<sup>1</sup> Beissel S., *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1909, s. 398, przypis 4; Passarge W., *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter* (Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft I, Köln 1924 s. 3); Sauer J., *Vesperbild* (Lexikon für Theologie und Kirche X, Freiburg i. Br. 1938, s. 585). — Powstanie zwrotu *Imago beatæ Virginis de pietate* staramy się wyjaśnić niżej, s. 253. <sup>2</sup> Detzel H., *Christliche Ikonographie I*, Freiburg i. Br. 1894, s. 432; Mâle E., *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 2. wyd., Paris 1922, s. 126—132; Bréhier L., *L'art chrétien*, 2. wyd., Paris 1928, s. 369 n.; Réau L., *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*, Paris 1930, s. 358 (*sub voce* Pietà); Réau L. et Cohen G., *L'art du moyen âge. Arts plastiques, art littéraire et la civilisation française* (L'évolution de l'Humanité XL, Paris 1935, s. 49). <sup>3</sup> Kraus F. X., *Geschichte der christlichen Kunst II*, 1, Freiburg i. Br. 1897, s. 345; Réau l. c. <sup>4</sup> Mâle o. c. s. 126: «Les Pitiés: c'est ainsi qu'on désignait chez nous le groupe de la mère et du fils»; patrz również Bréhier o. c. s. 371 i Réau, o. c. s. 361 (*sub voce* Pitié). <sup>5</sup> Detzel l. c. <sup>6</sup> Włoskie słowo *pietà* po polsku znaczy: współczucie, miłosierdzie, litość; o jego pochodzeniu patrz niżej, s. 245. <sup>7</sup> *Lucernarium, duodecima*, w języku polskim nieszpory; patrz Braun J., *Liturgisches Handlexikon*, 2. wyd., Regensburg 1924, s. 361 (*sub voce* Vesper). — Przedchrześcijańskie tradycje kultowe czasu nieszpornego (świętość zachodu słońca i zmroku) przypominają w związku z interpretacją Ostatniej Wieczery Leonarda da Vinci de Tolnay Ch., *The Music of the Universe. Notes on a Painting by Bicci di Lorenzo* (The Journal of the Walters Art Gallery VI, Baltimore 1943, s. 104). <sup>8</sup> Passarge l. c. Zdaniem Passarge'a rozłożenie zdarzeń Męki Pańskiej na godziny kanoniczne nastąpiło z początkiem w. XIV. Bréhier (o. c. s. 326) podaje za Gilsonem, że św. Bonawentura (1221—1274) ułożył *officium*, w którym każda godzina kanoniczna wiąże się z jakimś epizodem pasyjnym. W rzeczywistości już w w. IV Konstytucje apostolskie VIII, 34 nakazują łączyć niektóre modlitwy, przypadające na ściśle określone godziny dnia, z odpowiednimi zdarzeniami Męki Pańskiej (*Didascalia et constitutiones Apostolorum I*, ed. Funk F. X., Paderborn 1905, s. 541): «Precationes facite mane et tertia hora ac sexta et nona et vespere atque in gallinico: 2. Mane gratias agentes, quod Dominus abducta nocte et inducto die illuminavit vos. 3. Tertia hora, quoniam in ea Dominus sententiam damnationis excepit a Pilatho. 4. Sexta, quod in ea crucifixus est. 5. Nona, quia cuncta commota sunt, cum Dominus crucifigeretur, quia horrebant impiorum Judeorum temeritatem nec ferebant contumeliam Domino illatam. 6. Vespere gratias agentes, quod vobis noctem dedit laborum diurnorum quietem. 7. In gallorum cantu, eo quod illa hora nuntiat adventum diei ad faciendam opera lucis». Tekst ten przytacza Reiners-Ernst E. w pracy *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung*, München 1939, s. 61, niestety, z kilkoma błędami. Krebs E. (*Grundfragen der kirchlichen Mystik dogmatisch erörtert und für das Leben gewertet*, Freiburg i. Br. 1921, s. 80—84) zwraca

logicznym, termin *Vesperbild* określa każde przedstawienie figuralne łączące się z rozmyślaniami wieczornego *officium*<sup>1</sup>. W węższym, będącym wynikiem świadomego unikania włoskiego *Pietà*, jedynie wyobrażenie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach<sup>2</sup>. Termin *Marienklage*<sup>3</sup> jest przeniesieniem niemieckiej nazwy średniowiecznych utworów religijnych *Planctus Mariae*, uważanych powszechnie za źródło literackie tematu *Pietà*, na dzieła rzeźby lub malarstwa.<sup>4</sup> Obok form *Vesperbild* i *Marienklage* spotykamy formy *Vespergruppe* i *Mariengruppe* oraz termin *schmerzhaftes Mutter Gottes (Mater dolorosa)*<sup>5</sup>.

W polskiej literaturze dewocyjnej i naukowej występują terminy: *Matka Boska Bolesna*<sup>6</sup> i *Pietà*<sup>7</sup>.

Wielość nazw, z których każda opiera się na odrębnej tradycji ikonograficznej, świadczy o braku jednoznacznej definicji Piety. Brak ten potwierdzają wyraźne dowolności w sposobie posługiwania się nimi. I tak francuski zwrot *Vierge de Pitié* odnoszony bywa zarówno do dwuosobowej grupy Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach, jak też do wielofigurowej sceny Oplakiwania<sup>8</sup>. Uczni niemieccy przeciwstawiają wprawdzie Pietę (*Vesperbild*) Oplakiwaniu, zachowując dla Oplakiwania termin *Beweinung*<sup>9</sup>, jest to jednak raczej dezyderat niż stale przestrzegane rozróżnienie<sup>10</sup>. W literaturze polskiej wyobrażenie Matki

uwagę, że zalecenie Konstytycji apostołskich początkami swymi sięga bezpośrednich następców apostołów, a ustalone zarysy zawdzięcza czasom Hipolita Rzymskiego (zm. 220).

O istnieniu trwałego związku między modlitwami *ad vespera* a tematem Zdjęcia z krzyża w w. XIII świadczą, oprócz *officium* św. Bonawentury, rozważania wieczorne św. Mechtyldy z Hackeborn (1241—1298), zawarte w *Liber specialis gratiae*, lib. I, caput XVIII (Reiners-Ernst *o. c.* s. 59—61) oraz wyznania św. Gertrudy (1256—1302) w *Legatus divinae pietatis*, lib. III, caput XLVI (Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae I, Pictavii—Parisiis 1875, s. 213—215).

<sup>1</sup> Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin—Neubabelsberg 1914, Wildpark—Potsdam 1929, s. 97): «Der Begriff umfasst zunächst die Abendgeschehnisse und der Abendandacht waren deren Versinnlichungen zugeordnet». Kraus (*o. c.* s. 345) zalicza do przedstawień wieczornych tylko Zdjęcie z krzyża, Oplakiwanie (utożsamiając je z Pietą) i Złożenie do grobu. Künstle K. (*Ikongraphie der christlichen Kunst I*, Freiburg i. Br. 1928, s. 476) wymienia oprócz Zdjęcia z krzyża, Oplakiwania i Złożenia do grobu tzw. *Erbärmdebilder* (patrz niżej aneks s. 254), Pietę oraz Chrystusa Bolesnego. O przedstawieniach wieczornych patrz również: *Der Grosse Herder. Nachschlagwerk für Wissenschaft und Leben XII*, 4. wyd., Freiburg i. Br. 1935, szp. 298 (*sub voce* Vesperbild) oraz Sauer J., *Vesperbild* (Lexikon für Theologie und Kirche X, 2. wyd., Freiburg i. Br. 1938, s. 585—586).

<sup>2</sup> Pinder *l. c.*: «Vesperbild heisst heute κατ'ἐξοχήν die Pietà»; Baum J., *Gotische Bildwerke Schwabens*, Augsburg—Stuttgart 1921, s. 75, przypis 1: «Es ist daher sinnlos das deutsche Vesperbild mit dem italienischen Worte Pietà zu belegen»; patrz także Jahn J., *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1940, s. 582—583 (*sub voce* Vesperbild).

<sup>3</sup> von der Osten G., *Beweinung Christi (und Erbärmdebilder)* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II, Stuttgart 1939, szp. 459 n.); Gravenkamp C., *Marienklage. Das deutsche Vesperbild im XIV. und im frühen XV. Jahrhundert* (Maria in Werken der Kunst I, Aschaffenburg 1948).

<sup>4</sup> Patrz niżej, s. 163. <sup>5</sup> Passarge *o. c.* s. 3; Künstle *o. c.* s. 476 i 483.

<sup>6</sup> Podajemy dla przykładu: Napierkowski A., *Najnowszy przewodnik po Krakowie i okolicach*, Kraków 1882, s. 19—20; Eljasz Radzikowski W., *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków 1902, s. 238; Estreicher K., *Kraków*, Kraków 1931, s. 124.

<sup>7</sup> Termin ten jest dziś u nas powszechnie przyjęty; używamy go w spolszczeniu. <sup>8</sup> Mâle *o. c.* s. 126, 131. <sup>9</sup> Pinder *o. c.* s. 97; Baum *l. c.*; Passarge *o. c.* s. 3.

<sup>10</sup> Pinder W. (*Die Pietà*, Bibliothek der Kunstgeschichte 29, Leipzig 1922, s. 8 i fig. 11) nazywa piętnastowieczny obraz z Villeneuve-les-Avignon terminem *Pietà*; Weese A. (*Skulptur und Malerei in Frankreich im XV. und XVI. Jahrhundert*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark—Potsdam 1927) w tekście pisze o nim *Beweinung* (s. 116 i 136), a pod reprodukcjami czytamy *Vesperbild* (s. 182 fig. 135 oraz tabl. VI); von der Osten (*o. c.* szp. 463) zalicza go do odmian Oplakiwania w typie Piety.

Boskiej siedzącej z ciałem martwego Syna na kolanach zazwyczaj utożsamiane bywa z Oplakiwaniem<sup>1</sup>. Włoski zaś termin *Pietà* odnajdujemy w wielu językach na określenie co najmniej pięciu tematów ikonograficznych o charakterze pasyjnym (uwaga ta dotyczy nie tylko dzieł sztuki średniowiecznej, lecz także dzieł epok późniejszych): Zdjęcia z krzyża<sup>2</sup>, Oplakiwania<sup>3</sup>, tematu  $\acute{\omicron}$   $\acute{\epsilon}\pi\iota\tau\acute{\alpha}\phi\iota\omicron\varsigma$   $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ <sup>4</sup> oraz dwóch odmian Chrystusa Umęczonego: tematu *Imago Pietatis*<sup>5</sup> i Piety Anielskiej<sup>6</sup>.

Brak jednoznacznej definicji Piety, uzasadniony na pierwszy rzut oka jej ideową i formalną złożonością, znalazł jaskrawy wyraz w sprzecznych poglądach na pochodzenie i powstanie naszego tematu.

*Pietà* jest połączeniem dwóch osób: Chrystusa i Marii, wiąże się więc z dwoma kręgami ideowymi: Męki Pańskiej, *passio Christi*, i współmęki Marii, *compassio Mariae*<sup>7</sup>. W systematyce przedtaswień figuralnych miejsce Piety znajduje się z jednej strony wśród przedstawień przypadających na czas rozmyślań wieczornych, z drugiej zaś między przedstawieniami Matki Boskiej Bolesnej. Przedstawienia tzw. wieczorne mogą być historyczne, jak Zdjęcie z krzyża, Oplakiwanie<sup>8</sup>, Złożenie do grobu, lub nie historyczne, jak liczne odmiany Chrystusa Umęczonego. Przedstawienia Matki Boskiej Bolesnej dzielimy również na historyczne: Zwiastowanie boleści Marii czyli Zwiastowanie męki Chrystusa<sup>9</sup>, Ofiarowanie Dzieciątka, Odn-

<sup>1</sup> Dutkiewicz J. E., *Małopolska rzeźba średniowieczna*, Kraków 1949, passim.      <sup>2</sup> Beissel J., *Geschichte der Verehrung Marias im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1910, s. 357 fig. 176.  
<sup>3</sup> Beissel o. c. s. 355 fig. 174 oraz s. 356; Pinder, o. c. fig. 10 do tekstu na s. 7 oraz fig. 11 do tekstu na s. 8; Walicki M., *La peinture d'autels et de retables en Pologne aux temps des Jagellons*, Paris 1937, tabl. XII do tekstu na s. 9 oraz tabl. XXIX do tekstu na s. 21; Vollmer J., *Kunstgeschichtliches Wörterbuch*, Leipzig u. Berlin 1928, s. 197 (*sub voce* *Pietà*): «*Pietà* (it.), „Beweinung“ des Leichnams Christi (auch Vesperbild genannt) als historische Szene dargestellt mit mehr oder weniger zahlreichen Begleitfiguren oder als ins Allegorische erhobene Darstellung des Schmerzes der Mutter um den göttlichen Sohn, wie in der plastischen Gruppe Michelangelo in der Peterskirche in Rom»; patrz również Tomassoni O., *Pietà* (Enciclopedia Italiana XXVII, Roma 1935, s. 213). Ostatnio utożsamia Oplakiwanie z *Pietà* Bush-Brown A., *Giotto. Two Problems in the Origin of His Style* (The Art Bulletin XXXIV, 1952, s. 42—46).  
<sup>4</sup> King G. G., *Iconographical Notes on the Passion* (The Art Bulletin XVI, 1934, s. 301).      <sup>5</sup> Millet G., *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 109, Paris 1916, s. LVII, 484 (cytat z Kondakowa), 484 przypis 2, 486 przypis 4, 590, 632 przypis 6, 668 przypis 6). Van Marle R. (*The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague 1928 n.) w tomie VI zawierającym indeks ikonograficzny do tomów poprzednich wymienia na s. 55 kilkadziesiąt «*Piet*» dugenta i trecenta, które są w rzeczywistości odmianami przedstawienia *Imago Pietatis*; patrz także Podlacha W., *Miniatury modlitewnika króla Władysława* (Modlitewnik Władysława Warneńczyka w zbiorach Biblioteki Bodlejańskiej z uwzględnieniem zapisków J. Korzeniowskiego opracowali L. Bernacki, R. Ganszyniec i W. Podlacha, Lwów 1928, s. 121 n.). O błędzie stosowania terminu *Pietà* na określenie tematu *Imago Pietatis* pisze von der Osten o. c. szp. 469.      <sup>6</sup> Tomassoni o. c. s. 214. — Temat Chrystusa Umęczonego i jego odmiany omówione są w aneksie, s. 252.      <sup>7</sup> Pinder, o. c. s. 2 n.; tenże, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalters bis zum Ende der Renaissance I*, s. 95. — Pojęcie współmęki Marii wyjaśniają m. i.: Mâle o. c. s. 118 i 123; Bréhier o. c. s. 162, 326, 345 i 359; Dimier L., *L'Église et l'art*, Paris 1935, s. 122; Wilmart A., *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen âge latin*, Paris 1932, s. 505 n.; Reiners-Ernst o. c. s. 43 n.; ostatnio Lépicier Aug.-M., *Mater Dolorosa. Notes d'histoire, de liturgie et d'iconographie sur le culte de Notre Dame de Douleurs*, Spa 1948; patrz niżej, s. 243.      <sup>8</sup> Oplakiwanie jest sceną apokryficzną o charakterze zdarzenia historycznego; patrz niżej, s. 167.      <sup>9</sup> Temat Zwiastowania męki Chrystusa omawiamy niżej, s. 216 n. Jest to właściwie przedstawienie dogmatyczne o charakterze historycznego zdarzenia.



leżenie dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni, Ukrzyżowanie<sup>1</sup>, a także Zdjęcie z krzyża, Oplakiwanie i Złożenie do grobu<sup>2</sup>, oraz nie historyczne: Eleusa<sup>3</sup>, Matka Boska Pasyjna<sup>4</sup>, Matka Boska z mieczem lub mieczami boleści (*Mater dolorosa*)<sup>5</sup> i Maria z Chrystusem Umęczonym<sup>6</sup>. Pietà nie jest historycznym przedstawieniem z życia Chrystusa, ani też historycznym przedstawieniem z życia Marii, ponieważ w ogóle nie jest zdarzeniem. Pietà: trwanie w bólu siedzącej Matki Boskiej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach jest przedstawieniem dewocyjnym<sup>7</sup>.

Pojęcie przedstawień dewocyjnych należy do najmłodszych pojęć pomocniczych ikonografii<sup>8</sup>. W literaturze naukowej o sztuce posiada ono kilka znaczeń, różnią-

<sup>1</sup> Nie każde Ukrzyżowanie posiada cechy przedstawienia historycznego. Beissel (*Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 386) wyróżnia trzy rodzaje Ukrzyżowania: historyczne, symboliczne i liturgiczne (Chrystus, Maria i św. Jan); dodajmy przedstawienie dewocyjne samego Chrystusa wiszącego na krzyżu, o czym niżej, s. 160. <sup>2</sup> Tematy Ofiarowania Dzieciątka, Odnalezienia dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni jerozolimskiej, Ukrzyżowania, Zdjęcia z krzyża, Oplakiwania i Złożenia do grobu, choć opowiadają przede wszystkim o zdarzeniach z życia Chrystusa, są równocześnie tematami mariologicznymi. Przynależność ich do kręgu ideowego współmęki Marii zaznaczana bywa niekiedy przy pomocy miecza boleści skierowanego ostrzem ku sercu Matki Boskiej, zazwyczaj przez szczególny układ ciała Marii (np. *svanimento*) lub zasmucony wyraz jej twarzy. <sup>3</sup> Patrz niżej, s. 213. <sup>4</sup> Patrz niżej, s. 221. <sup>5</sup> Patrz niżej, przypis na s. 232. <sup>6</sup> Patrz aneks na s. 252. <sup>7</sup> Tak tłumaczymy niemieckie *Andachtsbild* w oparciu o *Liturgisches Handlexikon* Brauna, który utożsamia *Andacht* (o. c. s. 28) z łacińskim terminem *devotio* (o. c. s. 77); patrz również *Der Grosse Herder* I, 4. wyd., Freiburg i. Br. 1931, szp. 571 (*sub voce* *Andacht* [lat. *devotio*]) i szp. 572 (*sub voce* *Andachtsbild* /*Devotionsbild*/). Künstle o. c. posługuje się terminami *Andachtsbild*, *Devotionsbild* i *Kultbild* promiscue. Termin *Kultbild* (przedstawienie kultowe) posiada jednak inne znaczenie niż termin *Andachtsbild* (*Devotionsbild*). Kult w Kościele katolickim może być liturgiczny lub Nieliturgiczny. Pierwszy wykonuje Kościół za pośrednictwem duchowieństwa, drugi spełniać mogą wierni sami. Kult Nieliturgiczny dzieli się na zbiorowy i prywatny. Tylko ten ostatni prowadzi do powstania przedstawień dewocyjnych. Pojęcie przedstawień kultowych częściowo wyjaśnia Braun o. c. s. 184—5 (*sub voce* *Kultus*). <sup>8</sup> Opieramy się na następującej literaturze, która podana jest w porządku chronologicznym: Dehio G., *Geschichte der deutschen Kunst* II, Text, 2. wyd., Berlin u. Leipzig 1923, s. 117—123; Pinder W., *Die dichterische Wurzel der Pietà* (Repertorium für Kunstwissenschaft XLII, Berlin u. Leipzig 1920 s. 145—163); Baum o. c. s. 41—80; Pinder *Die Pietà*; Stechow W., *Andachtsbilder gotischer Plastik*, Berlin 1923; Passarge o. c. s. 4—11; Panofsky E., *«Imago Pietatis». Ein Beitrag zur Geschichte des «Schmerzmanns» und der «Maria Mediatrix»* (Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, s. 264—268); Künstle o. c.; Sauer J., *Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins* (Sonderdruck aus dem Kunstwissenschaftlichen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 1928, Augsburg b. r.); Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* I, s. 92—107; Kurth B., *Zur Christus-Johannes Gruppe* (Zeitschrift für Kunstgeschichte II, Berlin u. Leipzig 1933, s. 290—292); Swarzenski H., *Quellen zum deutschen Andachtsbild* (Zeitschrift für Kunstgeschichte IV, Berlin u. Leipzig 1935, s. 141—144); Frey D., *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes* (Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstage, Dresden 1935, s. 30—67); Meiss M., *The Madonna of Humility* (The Art Bulletin XVIII, 1936, s. 435—464); Klein D., *Andachtsbild* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Stuttgart 1938, szp. 681—687); de Francovich G., *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso* (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II, Leipzig 1938, s. 143—261); Ford J. B. and Vickers G. S., *The Relation of Nuño Gonçalves to the Pietà from Avignon with a Consideration of the Iconography of the Pietà in France* (The Art Bulletin XXI, 1939, s. 5—43); Reiners-Ernst o. c.; Wilm H., *Die gotische Holzfigur*, 2. wyd., Stuttgart 1940, s. 1; Jahn o. c. s. 21; Stelè F., *Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci* (Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti v Ljubljani, Filozofsko-filološko-historični razred. Razprave II, Ljubljana 1944, s. 365—390); Gravenkamp o. c.; Lossow H., *Imago Pietatis. Eine Studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes* (Das Münster II, 3—4, 1948, s. 65—76). Rozprawa Freya ukazała się po raz wtóry z niewielkimi zmianami w zbiorze prac tegoż

cych się przede wszystkim zakresem. W znaczeniu pierwszym, najstarszym, przedstawieniami dewocyjnymi nazywane są wyłącznie te przedstawienia figuralne, które po raz pierwszy pojawiają się w rzeźbie drewnianej początku w. XIV czyli nowe tematy ikonograficzne<sup>1</sup>. Ilość tych przedstawień ograniczył Dehio do grupy Chrystusa ze św. Janem, Chrystusa Bolesnego, tematu *Mater misericordiae*, Piety i Chrystusa leżącego w grobie<sup>2</sup>. Wilm zalicza do przedstawień dewocyjnych tylko ruchome zabytki średniowiecznego snycerstwa, czyli figury nie wchodzące w skład wielkich ołtarzy szafiastych, a wymienia oprócz pięciu tematów Dehia krucyfiks tęczy oraz temat Marii z Dzieciątkiem<sup>3</sup>. U innych historyków sztuki pojęcie przedstawień dewocyjnych obejmuje zarówno dzieła rzeźby jak i malarstwa, liczba zaś nowych tematów ikonograficznych wzrasta do kilkunastu, nawet kilkudziesięciu<sup>4</sup>. Łączą się one ideowo bądź to z młodością Chrystusa lub Męką Pańską, bądź też z kultem Matki Boskiej. Wreszcie Künstle, nawiązując do przeprowadzonego przez Panofsky'ego podziału przedstawień figuralnych na historyczne, reprezentacyjne i dewocyjne<sup>5</sup>, widzi w przedstawieniach dewocyjnych odrębną kategorię przedstawień figuralnych obok przedstawień dydaktyczno-symbolicznych, sceniczno-historycznych i hieratyczno-reprezentacyjnych, występującą we wszystkich okresach sztuki chrześcijańskiej, szczególnie jednak rozpowszechnioną między w. XIV a XVI<sup>6</sup>.

autora noszącym tytuł *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prologomena zu einer Kunstwissenschaft*, Wien 1946, s. 106—149. Powołując się na nią w dalszym ciągu naszych rozważań, korzystać będziemy stale z drugiego wydania. — Posługujemy się niemal wyłącznie literaturą niemiecką, ponieważ uczeni francuscy (Mâle, Bréhier) ograniczają się do ogólnej charakterystyki tematów ikonograficznych XIV i XV stulecia przy pomocy przymiotników *pathétique, mystique, pittoresque, dramatique, réaliste*, nie wyodrębniając przedstawień dewocyjnych.

<sup>1</sup> Dehio *o. c.* s. 117—123; Passarge *o. c.* s. 4; Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* I, s. 82 n.; Klein *o. c.* szp. 681; Jahn *o. c.* s. 21. Dla Dehia przedstawienia dewocyjne są po prostu wynalazkami ikonograficznymi w. XIV. <sup>2</sup> Dehio *l. c.* <sup>3</sup> Wilm *o. c.* s. 1; wspomina o tym Klein *o. c.* szp. 682. <sup>4</sup> Passarge (*l. c.*) dorzuca do niej późniejszy nieco temat Matki Boskiej leżącej w łóżku (*Mariä Wochenbett*); Weise G. (*Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächste Verwandten*, Reutlingen 1924, s. 7) dodaje Smucące się Niewiasty (*Trauernde Frauen; Mariä Ohnmacht*); Panofsky (*o. c.* s. 266) Chrystusa przy kolumnie Biczowania, Chrystusa modlącego się na górze Oliwnej, Świętą Rodzinę i *Imago Pietatis*; Sauer (*o. c.* s. 16 n.) Dzieciątko z krzyżem i Dzieciątko bawiące się koroną cierniową; Pinder (*o. c.* s. 104 n.) Chrystusa dźwigającego krzyż, Madonnę z krzakiem różanym lub winnym (*Rosenstrauchmadonna, Weinstrauchmaria*, zwana też *Virgo virga*) i Madonnę na półksiężycu; Swarzenski H. (*o. c.* s. 14) Krucyfiks mistyczny; Frey (*o. c.* s. 119 n.) przedstawienie Trójcy św. w odmianie *Gnadenstuhl*, Madonnę z kłosami zboża, Madonnę brzemienną i Madonnę adorującą Dzieciątko; Meiss (*o. c.* s. 452) Madonnę *dell'Umiltà*; wreszcie Klein (*o. c.* szp. 682) Chrystusa oczekującego na Ukrzyżowanie, św. Weronikę z chustą, Zaślubiny św. Katarzyny, Chrystusa Salwatora i Matkę Boską Bolesną. Pojęcie przedstawień dewocyjnych pierwszy zastosował do dzieł malarstwa Panofsky. Nieustanny wzrost liczby dewocyjnych tematów w literaturze o sztuce jest ciekawym przykładem zbiorowego ustalania zakresu i treści nowego terminu pomocniczego ikonografii. <sup>5</sup> Panofsky *o. c.* s. 264—268. <sup>6</sup> Künstle *o. c.* s. 619. Utożsamiając pojęcie przedstawień dewocyjnych z pojęciem przedstawień kultowych, do przedstawień dewocyjnych zalicza Künstle oprócz pięciu tematów Dehia: przedstawienia Matki Boskiej począwszy od malowideł katakumbowych, a kończąc na temacie Niepokalanego Poczęcia (*o. c.* s. 618—658); przedstawienia Chrystusa zawdzięczające rozpowszechnienie bądź niezwykłym okolicznościom powstania, bądź szczególnemu wyglądowi np. *acheiropity* lub *Volto Santo* (*o. c.* s. 619); romańskie i wczesnogotyckie krucyfiksy (*o. c.* s. 456, 465); grupę św. Anny Samotrzcę (*o. c.* s. 330); dalej sceny Modlitwy na górze Oliwnej (*o. c.* s. 425), Biczowania (*o. c.* s. 434), Cierniem koronowania (*o. c.* s. 436) i scenę *Ecce Homo* (*o. c.* s. 437);

Przytoczone tu znaczenia sprowadzić można do dwóch: stosując pojęcie przedstawień dewocyjnych albo mamy na myśli nowe tematy ikonograficzne pojawiające się z początkiem w. XIV czy to w rzeźbie czy w malarstwie (stanowisko historyczne), albo szczególnego rodzaju tematy i szczególnego rodzaju ujęcia różnych tematów w różnych epokach (stanowisko systematyczne)<sup>1</sup>. W pracach naukowych poświęconych tematowi Pietà pojęcie przedstawień dewocyjnych używane bywa z reguły na określenie nowych tematów ikonograficznych w. XIV.

Jakie są charakterystyczne cechy przedstawień dewocyjnych? Przedstawienia dewocyjne stoją poza potrzebami liturgicznego kultu<sup>2</sup>, służą prywatnemu nabożeństwu wiernych<sup>3</sup>, są poetyckimi wytworami pobożnej wyobraźni, izolowanymi treściami uczuciowymi<sup>4</sup>.

Czym się różnią od pozostałych przedstawień figuralnych: symbolicznych, historycznych i reprezentacyjnych<sup>5</sup>? Przedstawienia symboliczne przemawiają do rozumu, dewocyjne zwracają się do uczucia, wzruszają<sup>6</sup>. Przedstawienia historyczne są epickim opowiadaniem, dewocyjne pozostają lirycznymi stanami<sup>7</sup>. Przedstawienia reprezentacyjne są niezależne od widza, transcendentne, obiektywne w swym istnieniu: *opus operatum*, przedstawienia dewocyjne wymagają kontemplacyjnego spojrzenia łączącego umysł ludzki w jedno z przedmiotem przedstawionym, są subiektywne: *opus operantis*<sup>8</sup>.

---

wreszcie przedstawienia związane z kultem Serca Pana Jezusa (o. c. s. 617). W świetle poprawnej analizy ikonograficznej ani wymienione przez Künstlego tematy Hodigitrii, Nikopoi, Blacherniotissy lub Platytery, ani sceny Modlitwy na górze Oliwnej, Biczowania, Cierniem Koronowania czy scena Ecce Homo nie mogą być nazwane przedstawieniami dewocyjnymi. Pierwsze należą do kultowych przedstawień reprezentacyjnych, drugie do kultowych przedstawień historycznych. Natomiast niewątpliwie pokrewny jest przedstawieniom dewocyjnym pominięty przez niego temat Eleusy, a na pewno mieści się w ramach przedstawień dewocyjnych temat Chrystusa samego modlącego się na górze Oliwnej, Chrystusa samego stojącego przy kolumnie Biczowania lub Chrystusa samego z koroną cierniową na skroniach. Błąd utożsamienia przedstawień dewocyjnych z przedstawieniami kultowymi popchnięto również Stelè (o. c. s. 387, 396), pisząc w związku z podziałem przedstawień figuralnych na reprezentacyjne i dewocyjne: «E. Panofsky möchte das östlichchristliche Representationsbild, die Ikone, von dem katholischen Andachtsbilde trennen wollen. Unserer Überzeugung nach ist es aber eher am Platze von einem Dualismus auf dem Gebiete des christlichen Andachtsbildes sprechen». Stelè używa terminu *Andachtsbild* (*nabożna podoba*) jako pojęcia nadrzędnego, obejmującego zarówno przedstawienia dewocyjne jak i reprezentacyjne. Sądzymy, że takim nadrzędnym pojęciem jest pojęcie przedstawienia kultowego; por. wyżej, s. 157 przypis 7.

<sup>1</sup> Por. Jahn o. c. s. 21.

<sup>2</sup> Dehio o. c. s. 117; Passarge o. c. s. 4; Gravenkamp o. c. s. 21.

Związki przedstawień dewocyjnych z tradycją liturgiczną podkreśla Reiners-Ernst o. c. s. 62. Stosunek przedstawień dewocyjnych do liturgii wyjaśnia Lossow o. c. s. 68.

<sup>3</sup> Passarge o. c. s. 9;

Künstle o. c. s. 619; Pinder, o. c. s. 92; Frey o. c. s. 119; Klein o. c. szp. 681; Gravenkamp l. c.; Lossow o. c. s. 74.

<sup>4</sup> Pinder o. c. s. 92—107 nazywa je naczyniami uczuć (*Gefühlsgefäße*); definiuje jako «Herauslösung, Kombination und Verdichtung von Gefühlsgehalt»; patrz także Frey o. c. s. 148: «Herauslösung, Verselbständigung und Fixation der gefühlhaltiger Momente»; Klein o. c. szp. 681—682.

<sup>5</sup> Stosunek przedstawień dewocyjnych do historycznych i reprezentacyjnych szczegółowo analizuje Panofsky o. c. s. 264 n.; poglądy jego streszcza Klein o. c. szp. 682. Przedstawienia historyczne i reprezentacyjne omawia ostatnio Weisbach W. (*Ausdrucksgestaltung in mittelalterlicher Kunst*, Zürich 1948, s. 38, 39), zastępując jednak termin przedstawienie historyczne terminem przedstawienie ilustracyjne (*illustrative Darstellung*).

<sup>6</sup> Natomiast przedstawienia reprezentacyjne oddziałują przede wszystkim na wolę.

<sup>7</sup> Przedstawienia dewocyjne mogą być ponadlogicznym powiązaniem kilku zdarzeń historycznych, np. Chrystus leżący w grobie (Passarge o. c. s. 4; Pinder o. c. s. 101 n.) lub Chrystus Bolesny (Panofsky o. c. s. 261; Pinder o. c. s. 103; Lossow o. c. s. 72 n.).

<sup>8</sup> Panofsky o. c. s. 264; Frey



Najgłębiej wnikamy w istotę przedstawień dewocyjnych, pytając się w jaki sposób powstały. U źródeł ich leży potrzeba uzupełniania modlitwy liturgicznej obrazowymi rozważaniami, zgodna ze stałym usposobieniem myśli chrześcijańskiej<sup>1</sup>. W sztuce pierwszego tysiąclecia wyrazem tej potrzeby są tematy Galaktotrofusy i Eleusy, a w twórczości romańskiej dewocyjna odmiana wiszącego na krzyżu Chrystusa<sup>2</sup>. W w. XII przemiany ideowe towarzyszące przekształceniu klasztornej kultury romańskiej w miejską kulturę gotyku, przynosząc poszerzenie kręgu artystycznego poznania, wzbogaciły realistycznymi rysami pobożną wizję. W stuleciu następnym skłonność do wyobrazeniowego współdziałania z wydarzeniami Nowego Testamentu, podsycana mistycznym niepokojem, szerzącym się w krajach na północ od Alp leżących od czasów św. Bernarda z Clairvaux (1090—1153) i Hugona od św. Wiktora (1097—1141), znalazła troskliwą opiekę w żeńskich środowiskach zakonów żebraczych<sup>3</sup>. U progu w. XIV «otwarły się bramy widzialnego i dotykającego», liryczne stany ujęte zostały w materialne kształty. Dokonało się to w trojaki sposób, zależnie od stosunku nowych tematów do poprzedzających je przedstawień figuralnych. Pierwszą możliwość wskazał Pinder: przez przetłumaczenie na język sztuk plastycznych poetyckiej wizji<sup>4</sup>. Dwie dalsze możliwości, nie obce Pinderowi, ujął w ramy przeciwieństwa Panofsky: przez wydzielenie ze scen historycznych pewnych grup osób lub poszczególnych postaci (*Verzuständlichung*)<sup>5</sup> i przez przekształcenie przedstawień reprezentacyjnych w de-

*o. c. s.* 118. Możliwość bezpośredniego obcowania z postacią wyobrażoną jest znacznie większa w rzeźbie niż w malarstwie, dlatego też najstarsze z zachowanych przedstawień dewocyjnych należą do zabytków rzeźby. Trójwymiarowe (rzeźbione) przedstawienie figuralne oddzielone jest od patrzącego tylko podstawą, na której wyobrażona postać spoczywa. Jeśli podstawę pominiemy, możemy powiedzieć, że powierzchnia dzieła jest powierzchnią przedstawienia figuralnego, tzn. gdziekolwiek dotykamy powierzchni dzieła, równocześnie dotykamy powierzchni wyobrażonej postaci. Natomiast przedstawienie figuralne dwuwymiarowe (malowane) oddzielone jest od patrzącego ponadto ramą i tymi częściami deski lub płótna, których nie zajmuje przedstawienie figuralne, a które są niezbędne ze względu na umowny kształt obrazów. Wypełnia je zazwyczaj tło neutralne, krajobraz lub wnętrze. Powierzchnia dzieła nie jest w tym wypadku powierzchnią przedstawienia figuralnego, czyli dotykając powierzchnię dzieła nie zawsze dotykamy powierzchni wyobrażonej postaci. Mimo możliwości uzyskania iluzji trzeciego wymiaru przedstawienie figuralne malowane pozostaje nam «dalekie». Powyższe uwagi wyjaśniają, dlaczego w wywoływaniu przeżyć mistycznych znacznie ważniejsza rola przypada rzeźbie niż malarstwu.

<sup>1</sup> Kładzie na to nacisk Lossow *o. c. s.* 66. <sup>2</sup> O temacie Galaktotrofusy i Eleusy patrz niżej, s. 196 i s. 213. Z przykładów dewocyjnej odmiany romańskiego krucyfiksu wymieniamy drewnianą rzeźbę datowaną na lata około r. 1070, pochodzącą z kościoła św. Jerzego w Kolonii, przechowywaną obecnie w Schnütgen Museum tamże (Appel H., *Romanische Kunst im Schnütgen Museum. Museum und Öffentlichkeit. Studien aus den Kölner Kunstsammlungen*, Köln 1933, s. 15, fig. 6; s. 17, fig. 7; s. 19, fig. 8). <sup>3</sup> Wpływ mistyki na powstanie przedstawień dewocyjnych omawiają m. i.: Passarge *o. c. s.* 12—23; Sauer *o. c.*; Pinder *o. c. s.* 92—107; tenże, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts* (Vom Wesen und Werden deutscher Formen II, 2. wyd., Leipzig 1940, s. 43 n.); Benz E., *Christliche Mystik und christliche Kunst (Zur theologischen Interpretation mittelalterlicher Kunst)* (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XII, Halle 1934, s. 118—125); Frey *o. c. s.* 118—125; Klein *o. c. szp.* 682—683; Reiners-Ernst *o. c. s.* 48—70; Gravenkamp *o. c. s.* 15—21. Rozprawę Sauera streszcza M. Walicki w artykule *Nowe poglądy na rolę prądów mistycznych w sztuce (Ze studiów nad genezą realizmu w średniowieczu)* (Życie sztuki II, Warszawa 1937, s. 105—122). <sup>4</sup> Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* I, s. 92—107. <sup>5</sup> Panofsky *o. c. s.* 265 n.: tak ze sceny Dźwigania krzyża powstało przedstawienie Chrystusa dźwigającego krzyż, ze sceny Biczowania przedstawienie Chrystusa przy kolumnie biczowania, ze sceny Modlitwy w Ogroju sam Chrystus modlący się, ze sceny Narodzin Matki Boskiej św. Anna leżąca w łóżku



wocyjne (*Verbeweglichung*)<sup>1</sup>. W pierwszym wypadku tworzy się nowy temat ikonograficzny jako ilustracja słowa, w obu następnych przedstawienie dewocyjne opiera się na treściach ideowych i układach formalnych od dawna już istniejących.

Pytanie: jaka jest geneza przedstawień dewocyjnych, prowadzi nas ku pytaniu: jaka jest geneza Piety. Trzem bowiem wyjaśnieniom powstania przedstawień dewocyjnych odpowiadają trzy grupy poglądów na powstanie naszego tematu. Pierwsza grupa wyprowadza go ze źródeł literackich: lirycznych, epickich i mistycznych; druga podkreśla związek jego z narracyjną sceną Oplakiwania; trzecia widzi w Piecie przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem Umęczonego Chrystusa zamiast Dzieciątka na kolanach<sup>2</sup>. Rozważmy szczegółowo poglądy wymienionych trzech grup, rozpoczynając od poetyckiej prehistorii.

z Marią. Klein (*o. c.* s. 682) zalicza tu ponadto: św. Weronikę z chustą, Chrystusa nowonarodzone Dzieciątko, grupę Chrystusa ze św. Janem, Chrystusa Frasobliwego (*Christus in der Rast*), Chrystusa oczekującego na Ukrzyżowanie (*Herrgottruhbild*) i Chrystusa leżącego w grobie (*das Heilige Grab*). O przekształcaniu przedstawień historycznych w dewocyjne piszą również: Stechow *o. c.*; Pinder *l. c.*; Kurth *o. c.*; Gravenkamp *o. c.* s. 23. — De Francovich (*o. c.* s. 261 fig. 217 do tekstu s. 260 n.) przytacza jako niezwykle ciekawy wypadek «redukcji» historycznego Zdjęcia z krzyża drewnianą rzeźbę z kręgu Giovanniego Pisano, datowaną na lata 1320—1330, znajdującą się w Museo dell'Opera del Duomo we Florencji, przedstawiającą Chrystusa na krzyżu, którego nogi przybite są jednym gwoździem do krzyża, nie przybite zaś ręce, zwrócone dłońmi noszącymi ślady ran ku patrzącemu (*ostentatio vulnerum*), zwisają z obu stron ciała. Do dzieł pokrewnych jej tak układem jak i treścią ideową należą tzw. krucyfiksy św. Bernarda (np. z Henrichs koło Suhl w Muzeum Miejskim w Erfurcie; w nowej katedrze w Würzburgu; z Langenstrigis koło Döbeln w drezdeńskich Zbiorach Starożytności; tryptyczek z kości słoniowej w Muzeum Niemieckim w Berlinie), o których wspomina Lossow *o. c.* s. 72. Winterswyl L. A. (*Auferstehung. Der Bilderkreis* 11, 2. wyd., Freiburg i. Br. 1941, fig. 3 do tekstu s. 4) dostrzega w rzeźbie z nowej katedry würzburskiej temat Zmartwychwstania. Czy Chrystus z Museo dell'Opera del Duomo we Florencji i tzw. krucyfiksy św. Bernarda nie są raczej dewocyjnym przekształceniem reprezentacyjnego przedstawienia Chrystusa wiszącego na krzyżu niż «redukcją» historycznego zdarzenia biblijnego? Zagadnienie to zasługuje na szczegółowe opracowanie. — Zwracając uwagę na historyczny charakter chrześcijaństwa w przeciwieństwie do innych religii, z wyjątkiem żydowskiej, pisze Lossow *o. c.* s. 66: «Es kann daher nicht zweifelhaft sein, dass jedes Andachtsbild zunächst einmal dem Zusammenhang der historischen Bildvorstellung entstammt und seine Wurzel dort gesucht werden muss».

<sup>1</sup> Panofsky *o. c.* s. 266: «So sehen wir etwa den gekreuzigten Gott der Kreuzfixe immer mehr zum leidenden Menschen werden, und das Marienbild durch eine menschliche Miteinbeziehung anderer, zum Teil neu eingeführter Figuren zur „Heiligen Familie“ sich abwandeln, und — unter unerhört gewaltsamer, aber in ihren Voraussetzungen wohl zu begreifender Sinninversion — aus der „Madonna“ die „Pietà“ entstehen». Klein (*o. c.* s. 682) uzupełnia przykłady Panofsky'ego następującymi przedstawieniami dewocyjnymi: Zaślubiny św. Katarzyny, Chrystus Salwator, Maria z kłosami zboża, Maria na półksieżycu, Maria z krzakiem różanym, *Mater Misericordiae*, Matka Boska Bolesna i Chrystus Bolesny. Patrz również Pinder *o. c.* s. 106. Swarzenski H. (*o. c.* s. 141 n.) wykazuje, że temat Chrystusa ze św. Janem występuje zarówno w układzie zapożyczonym z Ostatniej Wieczerzy, jak również w odmianie, która jest przekształceniem reprezentacyjnego przedstawienia *Maiestatis Domini* i pokrewnych przedstawień dedykacyjnych. Tematowi Chrystusa ze św. Janem poświęcił ostatnio specjalną pracę Wentzel H., *Die Christus-Johannes Gruppe des XIV. Jahrhunderts* (Kunstabrief, Berlin 1947); tam zgromadzona starsza literatura.

<sup>2</sup> Pomijamy świadomie poglądy łączące początki Piety bądź z *Festum spasmis Mariae*, wprowadzonym w r. 1423 postanowieniem synodu kolońskiego, bądź z średniowiecznymi misteriami; ocenił je krytycznie Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà* s. 146 n.; także Sauer *o. c.* s. 14. — Hipotezę o wpływie dramatu religijnego na powstanie Piety skłonny jest przyjąć dziś jeszcze Hildborough W. L., *English Alabaster Carvings as Records of the Medieval Religious Drama* (odbitka z czasopisma *Archaeologia* XCIII, Oxford 1949, s. 87).

## DOTYCHCZASOWE POGŁĄDY NA POWSTANIE PIETY

Pierwsza grupa poglądów: Pietà jako urzeczywistnienie poetyckiej wizji, zgodnie z hipotezą Pindera: liryka — epika — rzeźba. — Druga grupa poglądów: Pietà jako redukcja wieloosobowej sceny Oplakiwania, zgodnie z hipotezą Georga Swarzenskiego o włoskich źródłach tematu. — Trzecia grupa poglądów: Pietà jako przekształcenie przedstawienia reprezentacyjnego Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach. Jej trzy przesłanki: a) grupa Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem jako wzór układu formalnego Piety *corpusculum*; b) Pietà jako przekształcenie Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem i matki lamentującej nad zabitym synkiem w scenie Rzezi Niewiniątek, zgodnie z zasadą ideowego łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa; c) Pietà jako powiązanie dwóch niezależnych od siebie przedstawień: siedzącej Marii i Umęczonego Chrystusa.

Zagadnienie źródeł literackich Piety otrzymało najdoskonalsze sformułowanie w pracach Pindera, przede wszystkim w rozprawie noszącej tytuł *Die dichterische Wurzel der Pietà*<sup>1</sup>. Zawarte w niej poglądy podajemy niżej w streszczeniu z uwzględnieniem pominiętego przez Pindera artykułu Baumstarka<sup>2</sup> i podstawowego dzieła Milleta<sup>3</sup> oraz późniejszej literatury przedmiotu<sup>4</sup>.

Zawiązaniem ideowym tematu jest liryczne przeżycie Marii stojącej pod krzyżem<sup>5</sup>. «Stabat autem iuxta crucem Jesu mater eius et soror matris eius Maria, Cleophae uxor, et Maria Magdalena. Cum vidisset ergo Jesus matrem ac discipulum astantem, quem diligebat, dicit matri suae: mulier ecce filius tuus, deinde dicit discipulo: ecce mater tua» (Jan 19, 25—29). Słowa «ecce mater tua» i «ecce filius tuus» wypowiedziane przez Chrystusa do Matki Boskiej i ukochanego ucznia obudziły w Marii gorące pragnienie objęcia po raz ostatni wiszącego na krzyżu Syna<sup>6</sup>. Ślady tego pragnienia, pominiętego milczeniem w ewangeliach, zachowała literatura chrześcijańskiego Wschodu pierwszego tysiąclecia w apokryficznym opowiadaniu Nikodema według wersji *Acta Pilati B*<sup>7</sup>, w poezjach liturgicznych melodów syryjskich: Efrema (306—373)<sup>8</sup>, Jakuba z Serûgh (zm. 521)<sup>9</sup> i współczesnego mu Jana z Birty<sup>10</sup>, oraz greckich: Romanosa Meloda żyjącego w w. VI, jednego z największych poetów bizantyńskich<sup>11</sup>, Kosmasa Jerozolimskiego (Kon-

<sup>1</sup> Rozprawa ta ukazała się po raz drugi w zbiorze Pinder W., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907—1935*, herausgegeben von L. Bruhns, Leipzig 1938, s. 29—49. W dalszym ciągu naszej pracy pozwolimy się stale na wydanie pierwsze. Wyniki swych badań nad genezą Piety po raz pierwszy przedstawił Pinder w artykule *Marienklage* (*Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst, München* 1919, s. 200—208). Patrz również tegoż autora: *Die Pietà; Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, s. 96—101; *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, München 1925, s. 38—39; *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, s. 46—48). Przed ukazaniem się prac Pindera stosunek przedstawień Matki Boskiej Bolesnej (Piety) do zachodnich źródeł literackich był przedmiotem rozważań Beissla (*Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 379 n.). <sup>2</sup> Baumstark A., *Die syrisch-griechische Marienklage* (Gottesminne IV, Münster i. W. 1909, s. 208 n.). <sup>3</sup> Millet o. c. s. 489 n. <sup>4</sup> Należą tu następujące prace: Reiners-Ernst o. c.; Myslivec J., *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, s. 11—52 (*Kristus v hrobě*); Lépicier o. c. Patrz również Molè V., recenzja rozprawy Myslivca zamieszczona w *Byzantinoslavica X*, 2, Prague 1949, s. 315—321. <sup>5</sup> Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 149 n. Znaczenie śmierci Chrystusa na krzyżu dla kultu Matki Boskiej Bolesnej i Piety podkreśla już Beissel o. c. s. 379. <sup>6</sup> Pinder, o. c. s. 149. <sup>7</sup> Tamże s. 151, 161; także Millet o. c. s. 489. <sup>8</sup> Baumstark o. c. s. 208; Baum o. c. s. 72; Reiners-Ernst o. c. s. 9; Lépicier o. c. s. 105. <sup>9</sup> Baumstark l. c.; Reiners-Ernst l. c. <sup>10</sup> Baumstark l. c.; Reiners-Ernst l. c.; ogólnie o poezjach melodów wspomina Sauer o. c. s. 12. <sup>11</sup> Bréhier o. c. s. 345 przypis 1; Lépicier o. c. s. 107; patrz również Krumbacher K., *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527—1453)* (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft IX, 1, München 1891, s. 312—318).

stantyna Hagiopolitisa), od r. 743 biskupa miasta Maiuma w Fenicji, autora słynnego troparu Μη ἐποδύρου μοι μῆτηρ<sup>1</sup>, i Józefa Hymnografa z Sycylii, którego twórczość przypada na w. IX<sup>2</sup>; następnie w greckich *officjach* wielkopiątkowych i wielkosobotnich, zebranych w typikonie jerozolimskim, a przede wszystkim w enkomiach, stanowiących ważną część porannych modlitw liturgicznych<sup>3</sup>. Odnajdujemy je również w homiliach oraz kazaniach wielkanocnych Jerzego, metropolity Nikomedii, przyjaciela wielkiego Focjusza<sup>4</sup>, i Symeona Metafrasta z w. X<sup>5</sup>, wreszcie we wspaniałym dramacie, «ostatniej tragedii greckiej i pierwszym misterium średniowiecznym» Χριστὸς πάσχω, przypisywanym dawniej św. Grzegorzowi z Nazjanzu, w rzeczywistości pochodzącym z w. XI lub XII<sup>6</sup>. Tak brzmi bizantyński prolog.

Okres pierwszych wypraw krzyżowych przynosi powtórny rozwój idei, postępujący od lirycznej skargi pod krzyżem, przez epiczne opowiadanie, do przedstawienia w rzeźbie<sup>7</sup>. W w. XII pojawiają się w łacińskiej literaturze *Žale Marii*, *Planctus Mariae*, śpiewane monologi lub dialogi o lirycznym nastroju, głoszące śmierć Chrystusa na Golgocie i boleść Marii<sup>8</sup>. Najstarszym ich przykładem ma być rymowana sekwencja *Planctus ante nescia* z bolesną strofą:

«Reddite moestissime  
Corpus vel exanime,  
Ut sic minoratus  
Crescat cruciatus  
Osculis amplexibus»<sup>9</sup>,

przetłumaczona już w w. XII na język niemiecki jako «unsir vrouwen klage»<sup>10</sup>. W przypisywanej św. Bernardowi z Clairvaux prozie poetyckiej *Tractatus de planctu Beatae Mariae Virginis* liryczna skarga ustępuje miejsca epickiemu opisowi<sup>11</sup>; jesteśmy świadkami spełnienia życzenia Marii; Chrystus spoczywa na kolanach Matki: «In

<sup>1</sup> Millet *o. c.* s. 489; Bréhier *l. c.*; Reiners-Ernst *o. c.* s. 10; Myslivec *o. c.* s. 37; patrz także Krumbacher *o. c.* s. 320—321. <sup>2</sup> Myslivec *o. c.* s. 37 n.; Lépicier *o. c.* s. 107; patrz również Krumbacher *o. c.* s. 322. <sup>3</sup> Pinder *o. c.* s. 151, 161; także Millet *o. c.* s. 489—490; Brockhaus H., *Die Kunst in den Athosklöstern*, 2. wyd., Leipzig 1924, s. 130 n.; Baumstark A., *Bild und Lied des christlichen Ostens* (Festschrift Clemen, Düsseldorf—Bonn 1926, s. 176); Reiners-Ernst *o. c.* s. 11. <sup>4</sup> Millet *o. c.* s. 490; Mâle *o. c.* s. 27; Reiners-Ernst *l. c.*; Myslivec *o. c.* s. 34 n.; Lépicier *o. c.* s. 106 n. <sup>5</sup> Millet *l. c.*; Mâle *o. c.* s. 27; Bréhier *o. c.* s. 345; Reiners-Ernst *o. c.* s. 31 n.; Myslivec *o. c.* s. 35 n.; Lépicier *o. c.* s. 110. <sup>6</sup> Pinder *o. c.* s. 150 n.; Baum *o. c.* s. 72; Lill G., *Deutsche Plastik*, Berlin 1925, s. 65; Sauer *o. c.* s. 12; Myslivec *o. c.* s. 36 n.; patrz również Krumbacher *o. c.* s. 356—359; Cottas V., *L'influence du drame Χριστὸς πάσχω sur l'art chrétien d'Orient*, Paris 1931. <sup>7</sup> Pinder *o. c.* s. 162—163; tenże, *Die Pietà* s. 3—4. <sup>8</sup> Najstarsze polskie *Žale Maryjne* pochodzą z w. XV (Bruchnalski W., *Polska poezja średniowieczna*. Encyklopedia polska Polskiej Akademii Umiejętności. Dzieje literatury pięknej w Polsce I, Kraków 1918, s. 79; Brückner A., *Dzieje kultury polskiej* I, Kraków 1930, s. 383). Wśród nich słynna pieśń Słopuchowskiego z połowy stulecia. Drukują ją ostatnio Krzyżanowski J. w książeczce *Początki poezji w Polsce* (Wiedza Powszechna, Warszawa 1946, s. 5 n.); patrz również Wallicki M., *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej* (Nike I, Warszawa 1937, s. 57 n.). <sup>9</sup> Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 152, 162; także Beissel *o. c.* s. 389; Baum *o. c.* s. 73; Stechow *o. c.* s. 7; Lill *o. c.* s. 65; Sauer *o. c.* s. 12. Sekwencję tę omawia krytycznie Reiners-Ernst *o. c.* s. 14—16; patrz niżej, s. 184. <sup>10</sup> Pinder *o. c.* s. 153; Reiners-Ernst (*o. c.* s. 20) podaje w. XIII. <sup>11</sup> Pinder *l. c.*; Baum *o. c.* s. 74; Sauer *o. c.* s. 12 n. Według pierwotnej nazwy jest to *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, jak wykazuje Reiners-Ernst *o. c.* s. 11—14; patrz niżej, s. 184.



gremio enim meo te mortuum teneo, tristissima mater tua»<sup>1</sup>. Z trzynastowiecznych Żalów Maryjnych na uwagę zasługują: *Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica* Hugona z Trimbergu, w której dopatrzeć się nie trudno źródeł bizantyńskich<sup>2</sup>, opracowana w języku niemieckim dwukrotnie: przez Szwajcara Waltera z Rheinau<sup>3</sup> i przez brata Filipa Kartuzza<sup>4</sup>; *Zwierciadło z Konstancji*, rozwijające «unsir vrouwen klage» w oparciu o teksty nieznanego bliżej Capellanusa<sup>5</sup>, i rękopis królewiecki, który «przezwyjęża Stabat»<sup>6</sup>. Około r. 1300 słowo stało się rzeźbą<sup>7</sup>. Tak Wschód i Zachód, przede wszystkim niemiecki, złożyły się na powstanie Piety.

Wśród wielu redakcji, jakich doczekały Żale Maryjne w zachodnio-europejskiej literaturze średniowiecznej, dwie się wyróżniają przeciwieństwem ujęcia. Pierwszą, o charakterze mistycznej wizji, zarysował Henryk Suso z Konstancji (zm. 1366) w rozdziale XIX rozmyślań znanych pod tytułem *Büchlein von der ewigen Weisheit*, przetłumaczonych na łacinę w r. 1334 jako *Horologium sapientiae*<sup>8</sup>, a ostateczną postać nadał jej w *Orationes et meditationes de vita Christi* Tomasz Hemerken (à Kempis, zm. 1471)<sup>9</sup>. Drugą, bardziej epicką, (brzmia w niej jeszcze tradycje greckich tekstów), przekazały nam *Meditationes de vita et passione Jesu Christi* Pseudo-Bonaventury, dzieło franciszkanina Jana de Caulibus, napisane z początkiem w. XIV<sup>10</sup> oraz *Vita Jesu Christi* Ludolfa de Saxonia, przeora w Strassburgu, około r. 1330<sup>11</sup>. Tym dwóm redakcjom odpowiadają w sztuce dwa układy Matki Boskiej oplakującej Chrystusa. Pierwszy, północny, ogranicza temat do postaci Marii siedzącej z ciałem martwego Syna na kolanach (fig. 1). Drugi, południowy, rozwija wieloosobową scenę (fig. 2 i 3). W krajach północnych: monolog, rzeźba, Pietà; we Włoszech: wielogłosowa skarga, malarstwo, Oplakiwanie<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> Pinder *l. c.*; Tanqueray F. J. (*Plaintes de la Vierge en anglo-français XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1921, s. 96) zwraca uwagę w przypisie do wiersza 863, że przytoczone zdanie jest dodatkiem późniejszych rękopisów i druków; por. Reiners-Ernst *o. c. s.* 14. <sup>2</sup> Pinder *o. c. s.* 154; Reiners-Ernst *o. c. s.* 19—20. <sup>3</sup> Pinder *l. c.*; Reiners-Ernst *o. c. s.* 20. <sup>4</sup> Pinder *l. c.*; Reiners-Ernst *l. c.* <sup>5</sup> Pinder *o. c. s.* 154 n.; Stechow *o. c. s.* 7; Sauer *o. c. s.* 12 n.; Reiners-Ernst *o. c. s.* 21. Wiersze 34 i 35 brzmią: «ir kind lag vor ihr ougen vâl, es lag wunt, tot unde blint». <sup>6</sup> Beissel *o. c. s.* 383; Sauer *o. c. s.* 12. <sup>7</sup> Pinder *o. c. s.* 156. Za najstarszą Pietę w Niemczech uchodzi powszechnie nieistniejąca dziś rzeźba z kościoła karmelitów w Kolonii, już w r. 1298 ciesząca się odpustowymi nadaniami; patrz Beissel *o. c. s.* 38; Dehio *o. c. s.* 120; Pinder, *Die Pietà*, s. 3; Passarge *o. c. s.* 36. Gelenius Aeg. (*De admiranda ... Coloniae III, Coloniae Agrippinae* 1645, s. 484 n.), od którego pochodzi wiadomość o rzeźbie i odpuscie, opisuje ją następującymi słowami: «Statua B. M. Virginis, quam vespertinam et dolorosam compellant, quod Christum e crucis patibulo in matris sinu depositum repraesentet, adpositae sunt eidem aliae sanctorum mulierum statuae». Reiners-Ernst (*o. c. s.* 42), za którą tekst Geleniusa przytaczamy, polemizując z Körtem (*Deutsche Vesperbilder in Italien. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, Leipzig 1937, s. 97*) przypuszcza, że rzeźba kolońska nie była Pietą, lecz wieloosobową grupą Oplakiwania, i wobec braku materiałów źródłowych potwierdzających odpustowe nadanie uważa ją za dzieło w. XV. Stanowisko to nie wydaje się nam słuszne. Zdanie «adpositae sunt eidem aliae sanctorum mulierum statuae» wyraźnie wskazuje, że właściwym przedmiotem kultu było przedstawienie Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na łonie, inne zaś figury później zostały dostawione. <sup>8</sup> Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 156 n.; Baum *o. c. s.* 75; Stechow *o. c. s.* 7; Passarge *o. c. s.* 14; Sauer *o. c. s.* 13. Oto odnoszący się do Piety *passus*: «Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an — do waz er tot; ich lugt in aber und aber an — do enwas da wedder sin noch stimme». <sup>9</sup> Passarge *o. c. s.* 8; Sauer *l. c.* <sup>10</sup> Beissel *o. c. s.* 396 n.; Millet *o. c. s.* 490 n.; Pinder *o. c. s.* 157; Mâle *o. c. s.* 27—34; Baum *o. c. s.* 74; Bréhier *o. c. s.* 236; Sauer *l. c.*; Thode F., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, 4. wyd., Wien 1934, s. 477 n. <sup>11</sup> Pinder *o. c. s.* 154; tenże, *Die Pietà*, s. 4; Sauer *l. c.* <sup>12</sup> Pinder *o. c. s.* 157.





1. Pietà tzw. mistyczna, posąg drewniany z początku w. XIV,  
Veste Koburg.

Według Pindera, *Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*.

Przedstawione tu wypowiedzi Pindera stanowią trzon ideowy pierwszej grupy poglądów na powstanie Piety<sup>1</sup>. Następcy zatarli harmonię i jasność naszkicowanego obrazu, wbrew ostrzeżeniom zbyt wielką wagę przypisując źródłom mistycznym tematu<sup>2</sup>. Jedyna do niedawna monografia niemieckiej Piety średniowiecznej, napisana w roku 1924 przez Passarge'a, nie zna bizantyńskiego prologu, świadomie milczy o Żalach Marii, ograniczając się do omówienia roli, przypadającej mistyce w ukształtowaniu przedstawień dewocyjnych, a między nimi przedstawienia Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach. Nawet Sauer nie zachował czystości i przejrzystości pierwotnego wykładu. Co jednak ważniejsze, rozróżnienie północnej i południowej interpretacji Żalów dało początek twierdzeniom, że Pietà jest tworem wyłącznie niemieckim w. XIV. Sam

<sup>1</sup> Poglądy pierwszej grupy reprezentują: Dehio *o. c.* s. 120—123; Baum *o. c.* s. 72—80; Stechow *o. c.* s. 6 n.; Passarge *o. c.*; Künstle *o. c.* s. 483—485; Sauer *o. c.* s. 11—16; Frey *o. c.*; Körte *o. c.*; Lill *o. c.* s. 64—68. <sup>2</sup> Por. krytyczne uwagi Reiners-Ernst *o. c.* s. 48.



2. Oplakiwanie Chrystusa, fragment fresku z r. 1164 w Nerezi w Serbii.

Według Myslivca, *Umeni pozdni gotiky a Byzanc.*

Pinder, choć przekonany o podstawowym znaczeniu *Marienklage* dla powstania Piety, w *Die dichterische Wurzel der Pietà* wyraża się ostrożnie o narodowości rzeźbiarzy po raz pierwszy urzeczywistniających poetyckie marzenie Marii: «es spricht vieles dafür, dass es Deutsche waren»<sup>1</sup>. Już jednak dla Dehia jest Pietà tematem *par excellence* niemieckim<sup>2</sup>. Opinię jego podzielają Künstle, Körte i inni<sup>3</sup>.

W ramach pierwszej grupy poglądów osobne miejsce przypada stanowisku Myslivca, zajętemu w rozprawie *Kristus v hrobě*, przynoszącej uzupełnienie zebranego przez Pindera materiału literackiego zabytkami wschodnio-chrześcijańskiego piśmiennictwa nie tylko pierwszego, lecz również pierwszej połowy drugiego tysiąclecia<sup>4</sup>. Z niezwykłą starannością uczony czeski poddaje rozbiorowi najpierw homilie i kazania wielkanocne m. i. wielkiego humanisty bizantyńskiego Maksyma Planudes (1260—1310)<sup>5</sup> i współcześnie żyjącego patriarchy Germanosa<sup>6</sup>, następnie zaś liturgiczne hymny<sup>7</sup>, przytaczając wyjątki z kanonu apodeipnu Wielkiego Piątku nieznanego bliżej patriarchy Mikołaja<sup>8</sup> i z kanonu apodeipnu Wielkiej Soboty, para-

<sup>1</sup> Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 161. Jakżc inaczej pisze ten sam autor w *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* II, s. 120. <sup>2</sup> Dehio *o. c.* s. 120. <sup>3</sup> Künstle *o. c.* s. 484; Körte *o. c.* s. 7; *Der Grosse Brockhaus* XIV, 15. wyd., Leipzig 1933, s. 563 (*sub voce* Pietà). <sup>4</sup> Myslivec *o. c.* s. 34—39.

<sup>5</sup> Tamże s. 36; także Bréhier *o. c.* s. 345. <sup>6</sup> Myslivec *l. c.*; również Bréhier L., *La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées* (Mélanges Charles Diehl II, Art, Paris 1930, s. 4). <sup>7</sup> Myslivec *o. c.* s. 37 n. <sup>8</sup> Tamże s. 38 n.; ἀποδείπνον = *completorium* czyli ostatnia część godzinek.

frazującego starszy kanon *κύματι θαλάσσης*, przypisywany Symeonowi Logothecie z w. X lub Markosowi z w. XV<sup>1</sup>, a w wyniku porównania zabytków literackich wschodnich z zachodnimi, stwierdziwszy wyższość tekstów bizantyńskich nad środkowo-europejskimi Żalami Maryjnymi, «nie wyłączając sekwencji *Planctus ante nescia*, w której Pinder dostrzegł poetyckie źródła gotyckiej Piety», znaczenie bezpośredniego wzoru ideowego naszego tematu przypisuje bizantyńskiemu prologowi<sup>2</sup>.

Przeciwieństwem grupy pierwszej są poglądy wyprowadzające Pietę ze sceny Oplakiwania<sup>3</sup>.

Jak wiemy, Oplakiwanie należy do przedstawień tzw. wieczornych<sup>4</sup>. W porządku chronologicznym zdarzeń Męki Pańskiej zajmuje miejsce między Zdjęciem z krzyża a Złożeniem do grobu<sup>5</sup>. Przed ukształtowaniem Piety występuje w sztuce w dwóch powiązanych genetycznie układach ikonograficznych: jako bizantyńskie Treny i jako włoskie Lamentacje. Dlatego też zagadnienie zależności Piety od Oplakiwania obejmuje trzy ogniwa rozwojowe: powstanie Trenów, przemianę Trenów w Lamentacje oraz powstanie Piety z Trenów i Lamentacji.



3. Oplakiwanie Chrystusa, fragment malowanego krucyfiksu z w. XIII w Museo Civico w Pizie.

Według Myslivca, *Kristus v hrobe*.

<sup>1</sup> Tamże s. 39. <sup>2</sup> Tamże. <sup>3</sup> W ich rozwoju zarysowują się trzy stanowiska: a) utożsamianie Piety ze sceną Oplakiwania: Kraus *l. c.*; Detzel *o. c.* s. 432; Vollmer *o. c.* s. 197 (*sub voce* Pietà); Tomassoni *o. c.* s. 213—214; b) wiązanie Piety z literackimi źródłami Oplakiwania, przede wszystkim ze znanym opisem Lamentacji, zawartym w Medytacjach Jana de Caulibus (Pseudo-Bonawentury): Bréhier *o. c.* s. 370; Mâle E., *L'art français de la fin du moyen-âge: L'apparition du Pathétique* (Revue des deux mondes LXXV, Ve période, t. 29, 3, Paris 1905, s. 669); Focillon H., *L'art d'Occident*, Paris 1938, s. 297; stanowisko to, bliskie pierwszej grupie poglądów na powstanie Piety, rozpowszechnione jest w piśmiennictwie francuskim; c) wyjaśnianie powstania Piety dowolnymi przemianami tematu Oplakiwania w grupę Marii z Chrystusem: Swarzenski G., *Italienische Quellen der deutschen Pietà* (Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924, s. 127—134; Okouneff N. L., *La découverte des anciennes fresques du Monastère de Nérèz* (Slavia VI, Praha 1927—1928, s. 603—609); Vollbach W. F., recenzja pracy Passarge'a *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter* (Repertorium für Kunstwissenschaft 50, Berlin u. Leipzig 1929, s. 155—157); Kurth *o. c.* s. 290—292; Thode *o. c.* s. 480; *Der Grosse Herder* IX, Freiburg i. Br. 1934, szp. 734 b. (*sub voce* Pietà); Tomassoni *o. c.* s. 213; Körte *o. c.* s. 8—11; Balogh J., *Studien in der alten Skulpturensammlung des Museums der bildenden Künste II* (Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve IX, 1937—1939, Budapest 1940, s. 45—75); Jahn *o. c.* s. 592 (*sub voce* Vesperbild); Myslivec *o. c.* s. 40—41; Lossow *o. c.* s. 65—76. <sup>4</sup> Patrz wyżej, s. 156. <sup>5</sup> von der Osten G., *Beweinung und Erbärmdebild* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II, Stuttgart 1939, szp. 457).

Treny pojawiają się w w. XI jako wariant Złożenia do grobu<sup>1</sup>: do dźwigających ciało Chrystusa postaci Józefa z Arymatei, Nikodema i św. Jana przyłącza się Maria, pomagając nieść zmarłego<sup>2</sup>. W *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, w rozdziale « Le Thrène », Millet wymienia trzy zasadnicze typy ikonograficzne Trenów<sup>3</sup>: a) Maria siedząc na ziemi podtrzymuje górną część ciała leżącego przed nią Chrystusa; jest to ujęcie «historyczne»<sup>4</sup>; b) Maria pochyla się nad Chrystusem, leżącym na kamieniu Namaszczenia (λίθος ἐρυθρός)<sup>5</sup>; c) Maria siedzi na stołku obok Chrystusa leżącego na kamieniu Namaszczenia, podtrzymując rękami głowę zmarłego<sup>6</sup>. W sztuce dugenta i trecenta typom tym odpowiadają następujące odmiany: a) Chrystus spoczywa na kolanach oplakujących go osób; Millet nazywa ten typ przejściowym<sup>7</sup>; b) Maria pochyla się nad Chrystusem leżącym na sarkofagu; wyraźny wpływ zachodniego ujęcia Złożenia do grobu<sup>8</sup>; c) Maria siedzi na kamieniu Namaszczenia, niekiedy na sarkofagu; typ ten powstał przez dodanie kamienia Namaszczenia lub sarkofagu do «historycznego» przedstawienia Trenów<sup>9</sup>.

W malarstwie trecenta obok odmian występują czyste układy bizantyńskie, przede wszystkim typ «historyczny», do którego nawiązują rodzime Lamentacje, powiększające grono oplakujących o postać Marii Magdaleny, z czasem zaś i o inne postacie<sup>10</sup>. Najpiękniejszy przykład włoskiego Oplakiwania, oparty na poetyckim opisie Medytacji Pseudo-Bonawentury, dał Giotto w Cappella dell'Arena w Padwie, zrywając ostatnie więzy, łączące bizantyńskie Treny z tematem Złożenia do grobu<sup>11</sup>.

Istotne dla ikonograficznego usamodzielnienia Trenów zbliżenie Marii do Chrystusa w w. XII staje się przedmiotem dalszego przebiegu rozwojowego, prowadzącego przez izolowanie matki i syna od reszty osób do powstania Piety<sup>12</sup>. Oto

<sup>1</sup> Millet *o. c. s.* LVII: «Au debout, le Thrène est une simple variante de la Mise au tombeau, où Marie aide à porter la momie»; tenże *o. c. s.* 491; Baumstark *o. c. s.* 176); Swarzenski *G. o. c. s.* 127 n.; Okouneff *o. c. s.* 605; von der Osten *o. c. szp.* 458. Myli się więc Künstle (*o. c. s.* 481): «Herausgenommen sind die Beweinungsbilder aus der Kreuzabnahme».

<sup>2</sup> Millet *o. c. s.* LVII, 491 n.; von der Osten *o. c. szp.* 458: «Die Gestalt Mariä ist somit etwas für die Loslösung des Typus entscheidend Neues und zugleich auf Jahrhunderte Fruchtbare».

<sup>3</sup> Podajemy je wprowadzając systematyczny układ do zebranego przez niego materiału.

<sup>4</sup> Millet *o. c. s.* 493 n.; także s. LVII.

<sup>5</sup> Tamże s. 501; także s. LVII; Reiners-Ernst *o. c. s.* 28 n.; jest to połączenie «historycznych» Trenów z mistyczną sceną, w której ciało Chrystusa spoczywa na kamieniu Namaszczenia (*expositio in lapide*), jak na tkaninach liturgicznych zwanych ἐπιτάφιοι.

<sup>6</sup> Millet *o. c. s.* 510; także s. LVIII; typ często spotykany na zabytkach bizantyńskich i słowiańskich w. XIV, XV i XVI.

<sup>7</sup> Tamże s. 496 n.; także s. LVII.

<sup>8</sup> Tamże s. 501 n.; także s. LXII; Swarzenski *G. o. c. s.* 128; Reiners-Ernst *o. c. s.* 30 n.

<sup>9</sup> Millet *o. c. s.* 508 n.; także s. LVII; Swarzenski *G. o. c. s.* 129; Reiners-Ernst *l. c.* — Przykłady Trenów z siedzącą Marią, trzymającą na kolanach głowę lub górną część ciała Chrystusa, zestawil Gillen O., *Ikongraphische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg* (Kunstwissenschaftliche Studien IX, Berlin 1931, s. 59); powtarza je Myslivec *o. c. s.* 40, 170 przypis 150.

<sup>10</sup> Mâle *o. c. s.* 34.

<sup>11</sup> von der Osten *o. c. szp.* 459—460. Oplakiwanie Giotta z Marią Magdaleną podtrzymującą nogi Chrystusa uchodzi powszechnie za najstarszą zgodną z tekstem Medytacji realizację tematu. Przeczy temu Bush-Brown (*o. c. s.* 45, przypis 52), powołując się na wyniki badań Meissa M., *Italian Primitives at Konopiště* (The Art Bulletin XXVIII, 1946, s. 10, przypis 8). Ten ostatni jednakże (*o. c. s.* 10, przypis 81) mówi tylko o wcześniejszym występowaniu Marii Magdaleny kłęczącej u stóp Chrystusa w scenie Ukrzyżowania.

<sup>12</sup> Przebieg ten szczegółowo kreślą: Swarzenski *G. o. c.*, Körte *o. c.* i Myslivec *o. c.* Pierwszy i trzeci widzą w Oplakiwaniu źródło zarówno Piety włoskiej (malowanej) jak i północnej (rzeźbionej), drugi tylko włoskiej. Okouneff *o. c.* zwraca uwagę przede wszystkim na zabytki bizantyńskie.



w świecie rzeczy widzialnych liryczne pragnienie Matki Boskiej, aby objąć po raz ostatni Chrystusa, przebywa drogę wytyczoną wcześniej w dziedzinie literatury badaniami Pindera<sup>1</sup>. Już na bizantyńskim fresku z r. 1164 w Nerezi w Serbii (fig. 2) Maria podtrzymująca górną część ciała zmarłego tak bardzo oddalona jest od pozostałych postaci, że zdaje się tworzyć z nim samodzielną grupę<sup>2</sup>. Jednakże wydzielenia Piety z chóru oplakujących dokonała dopiero *maniera graeca* tokańskiego dugenta w bocznej scenie krucyfiksu w Museo Civico w Pizie (fig. 3)<sup>3</sup> i w mozaice florenckiego Baptysterium<sup>4</sup>, gdzie Matka Boska wyraźnie przeciwstawiona jest gronu uczniów i niewiast. Wieloosobowe ujęcie wspólnych żalów nad zmarłym rozpada się na Pietę i zespół pobożnie się jej przyglądających wiernych. W w. XIV statyści schodzą ze sceny. Pozostaje Maria siedząca z ciałem martwego Syna na kolanach. Przykładem sjeneńska Pietà paryskich zbiorów Le Roy (fig. 4), łączona to z Lippem Memmim, to z Giovannim da Milano, zbliżona do rzeźb w Koburgu (fig. 1) i Erfurcie<sup>5</sup>, oraz tokańska w Muzeum miasta Trapani na Sycylii (fig. 5)<sup>6</sup>, giotowski fresk w S. Chiara w Neapolu<sup>7</sup>, ołtarz nr 8 Pinakoteki w Volterra, niegdyś w tamtejszym szpitalu<sup>8</sup>, i część środkowa ołtarza namalowanego przez Cecco di Pietro w r. 1377, obecnie w Museo Civico w Pizie<sup>9</sup>, wreszcie obraz w Institut of Art w Detroit, w którym dawniej widziano dzieło Barny da Siena, a dziś Meiss rozpoznaje pracę tzw. Mistrza Piety<sup>10</sup>. W taki sposób przedstawienie historyczne: Oplakiwanie przemieniło się w przedstawienie dewocyjne: Pietę.

<sup>1</sup> Körte o. c. s. 9.      <sup>2</sup> Okouneff o. c. s. 607; Мессенел Ф., *История слов фреска у Нерезима* (Гласник Скопског Научног Друштва VII—VIII. Одељење друштвених наука 3—4, Скопље 1930, fig. 6 do tekstu s. 119—133; Diehl Ch., *La peinture byzantine*, Paris 1933, tabl. L do tekstu s. 81; Myslivec J., *Umění pozdní gotiky a Byzanc* (Dilo XXXII, Praha 1941—1942, fig. przed s. 89 do tekstu s. 90); tenże, *Kristus v hrobě*, fig. 13 do tekstu s. 40; Лазарев В. Н., *История византийской живописи II*, Атлас, Москва 1948, tabl. 185. Körte (o. c. s. 9 fig. 3) mylnie pisze o fresku w Mileszewie z r. 1236, opierając się zapewne na pracy Diehla, gdzie podpis odnoszący się do Mileszewa umieszczono pod reprodukcją Trenów w Nerezi. Błąd ten, popełnia go również de Francovich (o. c. s. 252 przypis 286), prostując: Middeldorf U. w recenzji z pracy Körtego (The Art Bulletin XX, 1938, s. 324—331) i Myslivec (*Kristus v hrobě* s. 169 przypis 149).      <sup>3</sup> Swarzenski G. o. c. s. 130; Körte o. c. s. 10 fig. 4 do tekstu s. 9; Balogh o. c. s. 68; Myslivec o. c. fig. 11 do tekstu s. 40.      <sup>4</sup> Swarzenski G. l. c.; Körte o. c. s. 9 n.; Balogh l. c.      <sup>5</sup> Z Lippem Memmi wiążą ją: Kauffmann H. (*Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin 1935, tabl. 36 do tekstu s. 183 n.) i Körte (o. c. s. 3 fig. 1 do tekstu s. 12); Giovannimu da Milano przypisują: de Francovich (o. c. s. 252 n.), idąc za O. Sirénem, P. Toesca i B. Berensonem, Antal F. (*Florentine Painting and Its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*, London 1947, fig. 47 do tekstu s. 144, 196), widzący w niej dzieło szkoły florenckiej, oraz Meiss (o. c. s. 9).      <sup>6</sup> Körte o. c. s. 8 fig. 2 do tekstu s. 12; Balogh l. c. Meiss o. c. fig. 16 do tekstu s. 8—10 datuje ją na lata około r. 1360 i określa jako pracę neapolitańską pod wpływem sjeneńskim. Wydaje się nam, że geometryczna budowa Piety w Trapani świadczy raczej o jej tokańskim pochodzeniu. Wpisana w trójkąt równoramienny postać Matki Boskiej z Chrystusem na kolanach, zwieńczoną trójkątem ramion krzyża, zamyka ostrołuk ramy obrazu. Głównej belce krzyża, podkreślającej pion górnej części ciała Marii i dzielącej obraz na połowy, odpowiada opuszczona ręka zmarłego i zarys lewego ramienia Matki Boskiej. Trzykrotne powtórzenie pionów równoważą trzy linie poziome: podstawa obrazu, uda Chrystusa i belka poprzeczna krzyża.      <sup>7</sup> Swarzenski G. o. c. s. 134 fig. 5 do tekstu s. 130; Körte o. c. s. 10 fig. 5 do tekstu s. 9 n.; Balogh l. c.      <sup>8</sup> Swarzenski G. o. c. s. 130.      <sup>9</sup> Swarzenski G. l. c.; Körte o. c. s. 13 fig. 17 do tekstu s. 12; Balogh l. c. Zadziwiające jest wielokrotnie podnoszone podobieństwo Piety Cecca di Pietro do Piety z Unna w Westfalii, datowanej na początek w. XV.      <sup>10</sup> Meiss o. c. fig. 15 do tekstu s. 8—10. O autorstwie Barny patrz Sandberg Vavalà E., *La croce dipinta italiana*, Verona 1929, s. 308; Kauffmann o. c. s. 183, 254 przypis 632; oraz Meiss o. c. s. 8 przypis 65. Za własnoręczne dzieła Mistrza Piety uważa



4. Pietà typu południowego, obraz Giovanniego da Milano z połowy w. XIV, zbiory M. le Roy w Paryżu.

Według Antala, *The Florentine Painting and Its Social Background*.

Stanowisko drugiej grupy poglądów po raz pierwszy zarysował Georg Swarzenski w rozprawie *Italienische Quellen der deutschen Pietà*. Zdaniem jego treść i motyw naszego tematu zaczerpnięte są z dwóch scen: Zdjęcia z krzyża i Złożenia do grobu w szerokim znaczeniu, obejmującym również Niesienie i Oplakiwanie<sup>1</sup>. Zdjęcie z krzyża stanowi artystyczne (formalne), Złożenie do grobu ikonograficzne (treściowe) źródło Pietę<sup>2</sup>. Przypisawszy stylowi giottowskiemu (fresk

Meiss m. i. Pietę w Muzeum Davida w Angers, o której niżej, s. 175, oraz Ukrzyżowanie w Oddziale Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie (o. c. fig. 6 do tekstu s. 8), za twórcę którego uchodził dotąd Taddéo di Bartolo (Berenson M. L., *Dipinti italiani a Cracovia*, Rassegna d'arte II, 1915, s. 4; Berenson B., *Italian Paintings of the Renaissance*, Oxford 1932; s. 551; Komornicki S., *Muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie*. Muzea Polskie V, Kraków 1929, fig. 36 do tekstu s. 10).

<sup>1</sup> Swarzenski G. o. c. s. 127—128: «Nicht in der Weise freilich ist dieser Zusammenhang zu deuten, als sei die Pietà als fertiger Bestandteil aus jenen Kompositionen herausgenommen und isoliert worden, sondern aus neuem religiösen Bedürfnis heraus formt sich ein neuer plastischer Stoff aus den traditionellen Themen». <sup>2</sup> Tamże o. c. s. 129.



5. Pietà typu południowego, obraz szkoły tokańskiej z połowy w. XIV, Muzeum w Trapani.

Według Körtego, *Deutsche Vesperbilder in Italien*.

w S. Chiara w Neapolu) dokonanie ostatniego kroku na drodze wiodącej ku wyodrębnieniu z Oplakiwania Matki Boskiej trzymającej na kolanach martwego Chrystusa, Swarzenski uzupełnia przeprowadzony przez Pindera podział na Północ (Pietà) i Południe (Oplakiwanie), przeciwstawiając rzeźbionej Piecie północnej południową Pietę malowaną, i wskazuje na południowe pochodzenie Pietę północnej<sup>1</sup>. W kilkanaście lat później Körte, dostrzegłszy najstarszą Pietę wydzieloną w sjeneńskim obrazie zbiorów Le Roy, przyjął Oplakiwanie wyłącznie jako źródło Pietę włoskiej, uznając samodzielność Pietę północnej<sup>2</sup>. G. de Francovich zwraca jednak uwagę, że układ ciała Chrystusa w Piecie paryskiej,

<sup>1</sup> Swarzenski G. *o. c. o. c.* s. 133.      <sup>2</sup> Körte *o. c.* s. 12. Körte ustala trzy odmiany włoskiej Pietę trecenta: w typie Oplakiwania (*o. c.* s. 8 n.), w typie Złożenia do grobu (*o. c.* s. 11) i w typie Marii siedzącej z Dzieciątkiem (*o. c.* s. 14 n; patrz niżej s. 173). Dowodem istnienia odmiany w typie Złożenia do grobu ma być obraz ołtarzowy z kręgu Jacopa degli Avanzi, znajdujący się w Pinakotece Bolońskiej (*o. c.* s. 11 fig. 6), przedstawiający Matkę Boską obejmującą Chrystusa stojącego w sarkofagu, na którym umieszczony jest napis: «O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus» (Treny Jeremiasza I, 12). Zdaniem naszym Körte słusznie odnosi słowa starotestamentowej skargi do Marii, jednakże w dziele bolońskim widzimy wariant tematu *Imago Pietatis*. Podobnie sądzi Meiss *o. c.* s. 9 przypis 72. Obraz z kręgu Jacopa degli Avanzi uznany został za najstarszy przykład Pietę przez Thodego *o. c.* s. 480—481.



6. Pietà corpusculum, posąg drewniany z początku w. XIV, St. Walburg w Eischstätt.

Według Reiners-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild*.

bliskiej Pietom północnym w Koburgu, Erfurcie i Naumburgu, uchodzącym za najstarsze, jest identyczny z układem ciała Chrystusa w scenie Zdjęcia z krzyża na reliefie z kości słoniowej z w. X w Muzeum Prowincjonalnym w Hannoverze<sup>1</sup> i na krucyfiksie malowanym z w. XII, przechowywanym w Akademii Florenckiej<sup>2</sup>, co świadczyć by miało o południowym rodowodzie zarówno Piety włoskiej, jak i północnej. Dla wielu badaczy związki Piety południowej z Oplakiwaniem są wystarczającym uzasadnieniem zależności Piety północnej od Oplakiwania. Tak sądzi m. i. Myslivec, poddając surowej krytyce połowiczne rozstrzygnięcie Körtego i podkreślając za Okuniewem ważną rolę bizantyńskiego malarstwa w ukształtowaniu naszego tematu<sup>3</sup>.

Zapytajmy z kolei, jakie są przesłanki logiczne trzeciej grupy poglądów?

Już Pinder, wymieniając najstarsze zachowane Piety, stwierdza istnienie dwóch typów ikonograficznych: pierwszy (Chrystus ma kształty dzieciątka; Pietà corpusculum; fig. 6 i 30—32), odpowiadający rzeźbie ruchomej, opiera się na starym układzie formalnym Marii siedzącej z Dzieciątkiem; drugi (Chrystus o proporcjach dorosłego mężczyzny; Pietà tzw. mistyczna; fig. 1 i 27), związany z rzeźbą architektoniczną, przesycony jest żarem słów mistycznej wizji<sup>4</sup>. Myśl Pindera o podobieństwie Piety corpusculum do kultowego

przedstawienia Matki Boskiej powtarza Passarge, charakteryzując przy pomocy pięknego porównania przemianę ideową pogodnego nastroju matki z dzieciątkiem w boleść matki oplakującej zmarłego syna: temat jak w utworze muzycznym przechodzi

<sup>1</sup> Goldschmidt A. und Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen* II, Berlin 1934, nr 40; de Francovich o. c. s. 253. <sup>2</sup> Sandberg-Vavalà o. c. s. 290 fig. 290; van Marle R., *Le scuole della pittura italiana* I, L'Aja-Milano 1932, s. 197—199; de Francovich o. c. s. 255 fig. 223 do tekstu s. 253 n. <sup>3</sup> Myslivec, *Umění pozdní gotiky a Byzanc*, s. 90; tenże, *Kristus v hrobě*, s. 40 n. Ogólnie łączą Pietę z Oplakiwaniem: Vollmer l. c.; Jahn l. c.; Ford and Vickers o. c. 1939, s. 6; Losow o. c. s. 70; Molè o. c. s. 319. Nawet Pinder (*Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, s. 46) przyznaje: «Ebenso ist das plastische Vesperbild, Maria mit dem toten Sohne gleichfalls von vielen Seiten her, formal besonders im Süden und im Osten, in byzantinischer und italienischer Kunst vorbereitet, doch zuerst in Deutschland entscheidend aufgetreten»; patrz także tego autora *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, s. 38.

<sup>4</sup> Pinder, *Die Pietà*, s. 4 n. O zależności Piety corpusculum od przedstawienia Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem pisze Pinder jeszcze dwukrotnie: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum der Ende Renaissance* I, s. 101; *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* s. 47; por. Reiners-Ernst o. c. s. 70.



z tonacji *dur* w *moll*<sup>1</sup>. Związek Piety z przedstawieniem siedzącej Marii trzymającej Dzieciątka na kolanach przyjmuje również Körte, podając jako przykład relief z końca w. XIV, znajdujący się w Palazzo Rangoni w Reggio w Emilii<sup>2</sup>.

Tak brzmi przesłanka pierwsza: podobieństwo układu formalnego. Uzupełniają ją próby wyjaśnienia treści ideowych Piety *corpusculum* przeżyciami Matki Boskiej po zdjęciu Chrystusa z krzyża w oparciu o zdanie zaczerpnięte z 55. kazania św. Bernardyna z Sjeny (1380—1444) w wielkopostnym cyklu *De christiana religione*: «Nunc vero ad doloris augmentum tenet ipsum in suo materno et virginali gremio reclinatum et officiosa pro funere cogitur involvere mortuum ex aliena ope sibi prestitis lintheis, quem natum infantem involvit vilibus pannis et ad amaritudinis cumulum contra morem matrum ipsum cogitur ponere in alieno sepulcro, quem puerum vagientem in paupere presepio reclinavit»<sup>3</sup>. Na poetycki ten opis pierwszy zwrócił uwagę Mâle przy interpretacji znanej miniatury z Grandes Heures de Rohan (Bibl. Nat. ms. 9471, fol. 41; fig. 30)<sup>4</sup>, podając jednak treść jego w streszczeniu, mimowoli przyczynił się do późniejszych błędnych tłumaczeń wizji św. Bernardyna u Justiego<sup>5</sup>, de Wittego<sup>6</sup>, Passarge'a<sup>7</sup>, Pindera<sup>8</sup>, Lilla<sup>9</sup>, Dolfena<sup>10</sup> i Panofsky'ego<sup>11</sup>, przyjmujących zgodnie, że po zdjęciu Chrystusa z krzyża Maria obejmując po raz ostatni ciało Syna myślą wracała ku jego młodości, co z kolei dało początek wiązaniu treści ideowych Piety *corpusculum* z przeżyciami Matki Boskiej wspominającej dni Betlejem<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> Passarge *o. c.* s. 34. W innym miejscu (*o. c.* s. 3) określa on Pięć za Dehiem (*o. c.* s. 120) jako «das schmerzvolle Gegenbild zu dem gewohnten der glücklichen lieblichen jungen Mutter».

<sup>2</sup> Körte *o. c.* s. 14 n.; por. Reiners-Ernst *l. c.* <sup>3</sup> Tekst ten cytujemy za Reiners-Ernst *o. c.* s. 71.

<sup>4</sup> Mâle, *L'art français de la fin du moyen âge. L'apparition du Pathétique* s. 650; tenże, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, s. 128; por. Reiners-Ernst *o. c.* s. 72. <sup>5</sup> Justi C., *Michelangelo*, Berlin 1909, s. 89; por. Reiners-Ernst *o. c.* s. 74.

<sup>6</sup> Witte F., *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln*, Berlin 1912, s. 47; por. Reiners-Ernst *o. c.* s. 73.

<sup>7</sup> Passarge *o. c.* s. 51; powstanie Piety *corpusculum* wyjaśnione jest następująco: «Und je mehr sie ihn betrachtet und mit Küssen bedeckt, um so mehr schrumpft vor ihrem geistigem Auge der geliebte Leib zusammen und wird wieder zum Kinde, das sie einst als junge Mutter auf den Knien trug»; por. Reiners-Ernst *l. c.*

<sup>8</sup> Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, s. 100; por. Reiners-Ernst *l. c.* Patrz także Pinder, *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, s. 38.

<sup>9</sup> Lill G., *Die früheste deutsche Vespergruppe* (Cicerone XVI, 2, Leipzig 1924, s. 661); por. Reiners-Ernst *l. c.* <sup>10</sup> Dolfen Chr., *Das Vesperbild des Domes zu Osnabrück* (Jahresbericht des Diözesanmuseums Osnabrück 1930), jak podaje Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»* (Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter II, Cambridge Mass. 1939, s. 491 przypis 43).

<sup>11</sup> Panofsky *l. c.* <sup>12</sup> Tekst św. Bernardyna ze Sjeny pochodzi z w. XV. Nie brak jednak starszych utworów literackich, w których obrazowi Matki Boskiej pochylonej nad martwym Chrystusem towarzyszy obraz Marii stojącej przy żłóbku. Na pierwszym miejscu wymienić należy liryczny opis Metafrasta, z którego fragmenty przytaczają: Millet (*o. c.* s. 490); Mâle (*L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, s. 27); Reiners-Ernst (*o. c.* s. 31—32) i Panofsky (*o. c.* s. 491). Następnie wypowiedzi Jerzego z Nikomedii, o których piszą: Millet (*l. c.*); Reiners-Ernst (*o. c.* s. 32 przypis 75) i Panofsky (*o. c.* s. 491 przypis 43). W dramacie *Χριστὸς πάσχων* całun, w który zawinięto zwłoki Chrystusa, przyrównany jest do pieluszek:

«Hic enim in linteis involutus jaces,  
Qui prius in fasciis eras involutus»

(Reiners-Ernst *o. c.* s. 71). W *Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica* wiersz 5966 i następny brzmią:

«Sic filii corpusculo mater incumbibat  
Amplectens illud, et ab hoc avelli vix valebat».

Pinder i Passarge dostrzegają pierwszą dwuosobową grupę Marii z ciałem martwego Chrystusa na kolanach w typie tzw. mistycznym<sup>1</sup>. Natomiast Lill, publikując w r. 1924 nieznaną dotąd Pietę *corpusculem*, drewnianą rzeźbę z opactwa św. Walburgii w Eichstätt (fig. 6), która wyróżnia się surową postawą Matki Boskiej, przypominającą reprezentacyjny układ bizantyńskiej Hodigitrii lub Nikopoi, odwraca typologiczny porządek Pindera i Passarge'a w przekonaniu, że wcześniejszym szczeblem rozwojowym średniowiecznych przedstawień figuralnych jest przedstawienie



7. Sunamitka oplakująca martwego synka, miniatura w paryskiej *Bible moralisée* z połowy w. XIII, Wiedeń, Bibl. Narod. cod. 2554, fol. 58.

Według de Laborde'a, *La bible moralisée*.

liturgiczne o charakterze reprezentacyjnym, a późniejszym mistycznie zabarwione przedstawienie dewocyjne<sup>2</sup>. Rozumowanie Lilla powraca u Panofsky'ego, gdy w *Imago Pietatis* wyjaśniając powstanie pewnej grupy przedstawień dewocyjnych mówi o niezwykle silnej inwersji ideowej, która przekształciła siedzącą Marię z Dzieciątkiem w Pietę<sup>3</sup>. Tak zarysowuje się przesłanka druga. Założenia jej najobszerniej sformułował Hanns Swarzenski w komunikacie *Quellen zum deutschen Andachtsbild*<sup>4</sup>. Istotnym rysem średniowiecznej ikonografii jest pozaczasowe ogarnianie jednym spojrzeniem początku i końca: Jezus stoi w żłóbku jak Zmartwychwstały Chrystus unoszący się nad grobem; w scenie Chrztu Chrystusa krzyż zapowiada mękę. U podstaw Pieti leży zasada łączenia przeciwieństw: Matka Boska oplakuje Dzieciątko. W świetle zebranych i ogłoszonych przez Swarzenskiego materiałów Pietà, nawiązując do tradycyjnego przedstawienia siedzącej Marii, pojawia się *in nuce* już w połowie w. XIII, jako ilustracja drugiej *Księgi Królów* w paryskiej *Bible moralisée* (Oxford, Bodl. 270<sup>b</sup>, fol. 177<sup>v</sup> oraz Wiedeń, Bibl. Narod. cod. 2554, fol. 58; fig. 7), a umieszczona obok miniatury *glossa* «moritur puer in gremio matris et oppressa dolore pro filio mulier plorabat et vehementer dolebat» urasta do symbolu treści ideowej Pieti<sup>5</sup>.

Drukuje je Pinder (*Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 154), nie zwracając uwagi na termin *corpusculem*, którego znaczenie dla powstania Pieti z Chrystusem o wielkości dziecka podkreśla dopiero Panofsky (*l. c.*). Również *Sexta tristitia* w *Speculum humanae salvationis* przynosi wspomnienie betlejemskiej stajenki:

«Quando ipsum brachiis tuis, mitissima Virgo Maria,  
Mortuum et lividum imposuit Joseph ab Arimathia;  
Quem olim crebro dulciter et lactanter vivum portaveras,  
Nunc, heu, nunc mortuum et cum magna tristitia portabas»

(Reiner-Ernst *o. c.* s. 32—33; Lépicier *o. c.* s. 217—218). Przeciwwstawienie to powraca z początkiem w. XV w angielskim misterium Digby (Reiners-Ernst *o. c.* s. 71—72); około połowy stulecia powtarza je św. Bernardyn ze Sjeny.

<sup>1</sup> Zdaniem Pindera (*Die Pietà*, s. 4) typ mistyczny jest starszy, jako bliższy słowu (Żalom Maryjnym). Za Pinderem poszedł Passarge (*o. c.* s. 36 n.). <sup>2</sup> Lill *o. c.* s. 661—662. <sup>3</sup> Panofsky, *Imago Pietatis*, s. 266, 268 i przypis 14 na s. 297; patrz wyżej, s. 161. <sup>4</sup> Swarzenski H. *o. c.* s. 141—144. <sup>5</sup> Tamże *o. c.* s. 144 fig. 8 do tekstu s. 142—143. De Francovich (*o. c.* s. 254 przypis 291) mylnie przypuszcza, że miniatura przedstawia scenę Rzezi Niewiniątek.—Glossa «Moritur puer

W sztuce dugenta Pietà z Chrystusem Dzieciątkiem przedostaje się do tematu Oplakiwania. Z niego drogą wtórnego rozwoju wyłoni się Pietà tzw. mistyczna<sup>1</sup>.

Nie wykraczając poza założenia przesłanki drugiej, o dalszy krok naprzód posunął zagadnienie pochodzenia Piety Meiss, porównując najstarszą wśród włoskich Piet trecenta, Pietę tzw. Mistrza Piety z pierwszej połowy w. XIV w Muzeum w Angers (fig. 8), z przedstawieniem Madonny *dell'Umiltà* (fig. 21 i 29) i podkreślając obok dostrzeżonej już dawniej ideowej polarności obu tematów (jeden z nich odnosi się do dzieciństwa, drugi do końca życia Chrystusa) uderzające podobieństwo formalne, co pozwala przypisać Piecie południowej i Madonnie *dell'Umiltà* jeden czas powstania: między r. 1325 a 1335<sup>2</sup>.

Z drugą przesłanką złączyć wreszcie należy poglądy tych badaczy, którzy określają Pietę jako syntezę Matki Boskiej z Dzieciątkiem i matki lamentującej w temacie Rzezi Niewiniątek, na podstawie podobieństwa zachodzącego między układem formalnym Piety lirycznej, a niektórych matek oplakujących dzieci zamordowane przez żołnierzy Heroda. Stanowisko takie zajął po raz pierwszy Hanns Swarzenski, wskazując

w jednym z przypisów swego komunikatu na publikowany przez Goldschmidta relief z kości słoniowej, datowany na w. XI, dziś w Victoria and Albert Museum w Londynie, na którym obok sceny z Rzezią Niewiniątek wyobrażona jest jako ilustracja do Mateusza 2, 18: Rachel siedząca w otoczeniu niewiast, gwałtownym ruchem podniesionej prawej ręki lamentująca nad dzieciątkiem bez głowy, leżącym na jej kolanach<sup>3</sup>. G. de Francovich, upatrujący źródła formalne Piety pół-

in gremio matris» mimowoli przywodzi na myśl słowa Marii wypowiedziane w *Tractatus de plactu Beatae Mariae Virginis (Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius św. Bernarda)*: «In gremio enim meo te mortuum teneo, tristissima mater tua» (patrz wyżej, s. 163—164). Pinder (*Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 153) zapytuje, skąd je zapożyczył autor *Tractatus*? Reiners-Ernst (*o. c.* s. 14) sądzi, że z Medytacji Pseudo-Bonawentury, w których Matka Boska woła do martwego Chrystusa po namaszczeniu jego ciała: «Fili mi dilectissime, in gremio te mortuum teneo».

<sup>1</sup> W ten sposób Hanns Swarzenski nawiązuje do pracy Geорга Swarzenskiego (*o. c.* s. 131), reprezentującego drugą grupę poglądów na powstanie Piety. <sup>2</sup> Meiss *o. c.* s. 9—10. O przeciwieństwie ideowym Piety i Madonny *dell'Umiltà* patrz tegoż *The Madonna of Humility* s. 453. <sup>3</sup> Swarzenski H. *o. c.* s. 142 przypis 8; Goldschmidt A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.—XI. Jahrhundert II*, Berlin 1918, tabl. XXII, fig. 65 do tekstu s. 32.



8. Pietà typu południowego, obraz Mistrza Piety, 1325—35, Muzeum Davida w Angers

Według Meissa, *Italian Primitives at Konopiste*.





9. Rzeź Niewiniątek, płaskorzeźba Niccola i Giovanniego Pisanich na katedrze w Sjenie.

Według Meissa, *A New Early Duccio*.

nocnej na Południu, w scenie Zdjęcie z krzyża znajdującej się na wspomnianym niżej malowanym krucyfiksie z w. XII, przechowywanym we Florencji, oceniając krytycznie stanowisko Swarzenskiego, stwierdza zbędność szukania wzorów Piety w północnym malarstwie miniaturowym z połowy w. XIII dla udowodnienia jej związków z tematem Rzezi, gdyż układ matki oplakującej dziecko podobny do układu Piety spotykamy wcześniej we włoskiej rzeźbie romańskiej, np. na jednej z kwater brązowych drzwi w Benewencie z końca w. XII lub początku w. XIII<sup>1</sup>. Rzuconą przez Swarzenskiego myśl o pokrewieństwie Piety z Rzezią Niewiniątek przejął Panofsky, porównując miniaturę w paryskiej *Bible moralisée* (Bibl. Nat., ms. 9561, fol. 138) z Pietą *corpusculum* w zbiorach Boudy w Wiedniu (fig. 31) i Pietą *corpusculum* mistrza Grandes Heures de Rohan (Bibl. Nat. ms. 9471, fol. 41; fig. 30)<sup>2</sup>. Ostatnio wiąże ogólnie Pietę z tematem Rzezi Meiss, podnosząc zależność

<sup>1</sup> de Francovich *o. c.* s. 254 przypis 291; kwaterę tę reprodukuje della Pergola P., *La porta di bronzo del duomo di Benevento* (L'Arte XL, Milano 1937, s. 97 fig. 2).

<sup>2</sup> Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, s. 499 fig. 16, 17 i 18 do tekstu s. 491. Pietę niegdyś w zbiorach prywatnych w Frankfurcie nad Menem zestawiała po raz pierwszy z Pietą Mistrza Grandes Heures de Rohan Heimann A., *Der Meister der «Grandes Heures de*





10. Matka Boska Bolesna z lat około r. 1400 z Umęczonym Chrystusem domalowanym około r. 1450, obraz w kościele parafialnym w Cirkvich w Czechach.

Według Matejka i Pesiny, *La Peinture gothique tchèque*.

lamentującej matki na obrazie Duccia w Opera del Duomo w Sjenie, w którego kręgu artystycznym powstała Pietà włoska, od reliefu zdobiącego kazalnicę Niccolò i Giovanniego Pisani w katedrze sjeneńskiej (fig. 9)<sup>1</sup>.

Przesłanka trzecia odzwierciedla złożoność układu Pietę. Odrzucając hipotezę o wydzieleniu Marii i Chrystusa z Trenów i Lamentacji, Passarge widzi w Picie Matkę Boską stojącą pod krzyżem, stopioną w jedno z siedzącą Marią, oraz

*Rohan» und seine Werkstatt* (Städel Jahrbuch VII—VIII, Frankfurt a. Main 1932, s. 50, fig. 32 i 33). W pracy *Albrecht Dürer* I, 3. wyd., Princeton 1948, s. 3, podaje Panofsky E. następującą definicję Pietę: «a lonely Madonna tragically transformed after the pattern of the grieving mothers in the Slaughter of the Innocents».

<sup>1</sup> Meiss M., *A New Early Duccio* (The Art Bulletin XXXIII, 1951, s. 102 oraz fig. 23 (Duccio) i fig. 25 (Niccolò i Giovanni Pisano).

wiszącego na krzyżu Chrystusa<sup>1</sup>. H. von Einem wprost określa Pietę jako połączenie dwóch niezależnych od siebie tematów ikonograficznych, zachowujących w stosunku do całości grupy treściową i formalną samodzielność: siedzącej Madonny i Umęczonego Chrystusa<sup>2</sup>.

Zagadnienie złożoności układu Piety pierwsza uczyniła przedmiotem szczegółowych rozważań E. Reiners-Ernst w znakomitej pracy *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung*, poddając surowej krytyce poglądy wyróżnionych przez nas grup pierwszej i drugiej oraz wszystkie usiłowania wiązania początków Piety z kultem Matki Boskiej Bolesnej, a podstawową rolę w powstaniu tematu przypisując rozwijającej się w ramach liturgicznego kultu mistyce<sup>3</sup>.

Punktem wyjścia rozprawy Reiners-Ernst jest odnalezione przed wieloma laty, lecz nie publikowane dotąd dzieło sztuki: drewniana Pietà nadludzkiej wielkości z końca w. XIII, znajdująca się obecnie w zbiorach prywatnych w Szwajcarii, pochodząca pierwotnie z klasztoru Ruggisberg byłego kluniackiego opactwa, położonego między Fryburgiem a jeziorem Thun (fig. 11)<sup>4</sup>. W świetle ustalonych przez Passarge'a formalno-ikonograficznych kryteriów rzeźba ta powinna być zaliczona do Piety typu schodowato-diagonalnego («treppenformiger Diagonaltyp»), obejmującego liczną grupę Piet nazywanych mistycznymi lub zachodnimi<sup>5</sup>. Na mechaniczne zastosowanie ustalonych zasad dotychczasowego podziału nie pozwala jednak niezwykle wyraz twarzy Marii: matka trzymająca na łonie ciało martwego syna uśmiecha się pogodnie. Tak w mroku artystycznych wypowiedzi średniowiecza zarysowuje się zagadnienie Piety radosnej i jego właśnie rozwiązaniu poświęca Reiners-Ernst swe wnikliwe uwagi.

Tłem ideowym Piety radosnej jest życie religijne trzech pierwszych wieków drugiego tysiąclecia po Chr. Z wielu jego charakterystycznych rysów na uwagę badacza ikonografii zasługuje przede wszystkim głębokie przeświadczenie, że spełnione na Golgocie dzieło odkupienia trwa nadal dwojako: w duszy ludzkiej, w której dokonuje się nieustannie od nowa, i w rzeczywistościach świata ponadmysło-

<sup>1</sup> Passarge o. c. s. 34. Połączenie stojącej Matki Boskiej z siedzącą Madonną jest zgodne z zasadą powstawania przedstawięń dewocyjnych przez scalanie treści uczuciowych kilku wyobrażeń figuralnych («Verdichtung von Gefühlsgehalt»); o zasadzie tej pisze Pinder (*Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, s. 103) w związku z tematem Chrystusa Bolesnego; por. wyżej s. 159.

<sup>2</sup> von Einem H., *Bemerkungen zur florentinischer Pietà Michelangelos* (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 61, Berlin 1940, s. 78). Chrystus Umęczony jest to równocześnie Chrystus Ukrzyżowania, Złożenia do grobu i Chrystus Bolesny; patrz aneks s. 252. Niezwykle interesującego przykładu na ikonograficzne «dodawanie» dwóch wyobrażeń dostarcza Pietà w kościele parafialnym św. Wincentego w Církvicach (fig. 10), datowana na połowę w. XV (*Česká malba gotická. Deskové malířství 1350—1450*, Praha 1938, nr 182, tabl. 134 do tekstu s. 125; Pešina J., *Pozdně gotické deskové malířství v Čechach*, Praha 1940 tabl. III na s. 204 do tekstu s. 25; tenże, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950, nr 34, tabl. 16 do tekstu s. 21—22, 104; Matějček A. et Pešina J., *La peinture gothique tchèque 1350—1450*, Prague 1950, nr 183, fig. 141 do tekstu s. 28, 58—59). Powstała ona przez domalowanie ciała martwego Chrystusa w układzie poziomym na obrazie z lat około r. 1400, przedstawiającym Matkę Boską Bolesną; rozmiary zmarłego są znacznie mniejsze od rozmiarów Marii.

<sup>3</sup> Praca ta ukazała się pod tym samym tytułem w *Abhandlungen der Bayerischer Benediktiner-Akademie II*, München 1938.

<sup>4</sup> Reiners-Ernst o. c. fig. 1—4; reprodukuje ją również Gravenkamp o. c. fig. 1 do tekstu s. 29 n. <sup>5</sup> Typ ten charakteryzują m. in.: Passarge o. c. s. 36 n.; Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, s. 97 n. Według G. Swarzenskiego «madonnenartige Pietà»; według H. Swarzenskiego «Kruzifixus-Typus der Pietà». W literaturze niemieckiej używany bywa również termin «Sitzlage» (Ford and Vickers o. c. s. 40).

wego<sup>1</sup>. Przykładem takiego przekonania, nakazującego radośnie ustosunkowywać się do śmierci Chrystusa na krzyżu, jest wydobyty przez autorkę z zapomnienia zbiór modlitw i rozmyślań, skreślony przez Jannelina z Fécamp, zmarłego w r. 1078, w oparciu o wypowiedzi św. Augustyna, ojca Kościoła, i Alkuina, wybitego współpracownika Karola Wielkiego w dziele odnowienia kultury, przeznaczony dla Agnieszki, wdowy po cesarzu Henryku III<sup>2</sup>. Zawarte w nim dowody żywego, bezpośredniego stosunku ówczesnego człowieka do Męki Pańskiej rzucają nieprzeczuwane światło zarówno na pochodzenie niektórych przedstawień dewocyjnych, np. grupy Chrystusa ze św. Janem lub realistycznego ujęcia Chrystusa umierającego na krzyżu<sup>3</sup>, jak też na obraz prywatnej pobożności w okresie pełnego średniowiecza<sup>4</sup>. W związku z tym nazywanie w. XIV czasem «nowej autonomicznej pobożności», w szczególności sposób sprzyjającej powstaniu przedstawień dewocyjnych, powinno być poniechane, tradycyjne zaś przeciwstawienie mistyki scholastyce musi ulec przewyżczeniu<sup>5</sup>. Inaczej także niż dotychczas wypadnie ocenić rolę przypadającą prądom mistycznym w ukształtowaniu Piety. Wbrew utartym poglądom, będącym wynikiem niezrozumienia teologicznych założeń mistycznego przeżycia, w mistyce w. XIV nie można upatrywać źródeł ideowych Piety bolesnej, gdyż prawdziwa mistyka, mimo pozorów, nie zna bólu dla bólu, cierpienia dla cierpienia, ale przewycięża ból i cierpienie dla wyższych wartości, które przyniosło człowiekowi dzieło zbawienia. Wolno natomiast w prądach mistycznych w. XIII szukać



11. Pietà radosna, posąg drewniany z początku w. XIV, zbiory prywatne w Szwajcarii.

Według Reiners-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild*.

<sup>1</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 53.    <sup>2</sup> Tamże s. 54.    <sup>3</sup> Tamże s. 56 n. Realistyczny opis wiszącego na krzyżu Chrystusa u Jannelina z Fécamp jest znakomitą paralełą dewocyjnych krucyfików romańskich w typie krucyfiku z kościoła św. Jerzego w Kolonii, wspomnianego wyżej, s. 160. W mistycznym wyobrażeniu średniowiecznego pisarza, szukającego fizycznego i duchowego odpoczynku na piersi Chrystusa, zadziwia brak wzmianki o Wieczery Pańskiej: «Libet sane de te loqui, de te audire, de te scribere, de te conferre, de tua beatitudine et gloria quotidie legere et lecta saepius sub corde revolvere: ut sic possim ab huius mortalitatis et periturae vitae ardoribus, periculis et sudoribus sub tuae vitalis aerae dulce refrigerium transire, et transiens in sinu tuo fessum caput dormiturus vel paullulum reclinare».    <sup>4</sup> Tamże s. 52 n.; autorka opiera się na badaniach źródłowych Wilmarta (*o. c.* s. 505—506).    <sup>5</sup> Tamże s. 48—70 (*Vesperbild und Mystik*).

uzasadnienia ideowego dla Piety radosnej, łączącej w duchu przedstawionej wyżej syntezy cierpienie (*dolere*) z radością odkupienia i przyszłej chwały (*gaudere*). Choć bowiem w literaturze mistycznej w. XIII przeważają już rysy wnikliwego realizmu w rozważaniach zdarzeń Męki Pańskiej lub z nią związanych — doprowadzi to w w. XIV do osłabienia wiary i przetłumaczenia na język mieszczkański dziejów śmierci Chrystusa — poczucie radosnego *corredemptio* jest jeszcze silne i żywe, przede wszystkim w środowiskach zakonnych związanych z liturgią<sup>1</sup>. Idea przedstawienia radosnej Marii trzymającej na łonie porękę zbawienia, zdjętego z krzyża Chrystusa, zrodziła się w benedyktyńskim opactwie w Helfta w Saksonii, gdzie duch germański i liturgiczny połączyły się szczęśliwie w podwójnym kulcie: Matki Boskiej i Chrystusa<sup>2</sup>. Kult Marii, owoc cieplarnianej atmosfery żeńskiego klasztoru, pozostawił trwałe ślady w pismach mistycznych św. Mechtyldy z Hackeborn (1241—98). W rozdziale LXI *Libri specialis gratiae* czytamy: «Zu der Vesperzeit sah sie den Herrn als vom Kreuze abgenommen. Sie sah auch, wie die Jungfrau Maria ihn in ihrem Schosse hielt; und es sprach die gebenedete Mutter zu ihr: „Tritt herzu und küsse die heilbringenden Wunden meines geliebten Sohnes, die er dir zu Liebe empfangen hat”»<sup>3</sup>. O kulcie Chrystusa ukrzyżowanego świadczy *Legatus divinae pietatis* św. Gertrudy (1256—1302), w którym uwagę naszą przykuwa rozdział XLII księgi III: «Quadam nocte dum secus lectum suum quamdam crucis Christi haberet imaginem, et eadem imago quasi casura ad ipsam esset inclinata, illa imaginem erigens sic blandiendo alloquebatur: „O dulcissime Jesule, cur inclinas te”? Cui ille protinus respondit: „Amor divini Cordis mei attrahit me tibi”. Tunc ista assumens imaginem ipsam, cordi suo imposuit dulciter constringens amplexibus et osculis blandiens, dixit: „Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi (*Cant. I. 12*)”. Cui consequentia Dominus quasi ab ore sumens adjunxit dicens: „Inter haec ubera mea commorabitur”»<sup>4</sup>. Wskazując na wielkie nabożeństwo, jakim cieszyły się w Helfta przedstawienia dewocyjne, Reiners-Ernst tłumaczy widzenie mistyczne św. Mechtyldy przykładem św. Gertrudy: «so könnte man mit dem Vesperbild Mechtilds ebenso ein wirkliches Nehmen des Gekreuzigten vom Kreuze und Niederlegen in den Schoss der heiligen Jungfrau verbunden denken»<sup>5</sup>. W taki to sposób jest Pietà połączeniem siedzącej Marii i ukrzyżowanego Chrystusa. Wobec uśmiechniętego wyrazu twarzy Matki Boskiej w Picie radosnej układ ciała zmarłego może mieć tylko znaczenie symboliczne. Czegoż więc jest symbolem? Niemieckiego pojęcia wierności, *triuwe*, któremu najlepiej odpowiada łaciński termin *pietas*<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 57. <sup>2</sup> Tamże s. 59—70 (Das Vesperbild der heiligen Mechtild und das Andachtsleben im Kloster Helfta). <sup>3</sup> Tamże s. 59 n.; wizję św. Mechtyldy pierwszy związał z Pietą Frey *o. c.* s. 119.

<sup>4</sup> Tamże s. 63—64; tekst łaciński cytujemy według *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae I*, Pictavii—Parisiis 1875, s. 206. <sup>5</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 65 n. Na potwierdzenie tego przypuszczenia przytacza autorka krucyfiksy z ciałem Chrystusa o ruchomych ramionach: w Muzeum Krajowym w Zurychu i w S. Giovanni in Saluzzo, koło Turynu. Do przykładów Piety radosnej (zastąpienie Dzieciątka siedzącego na kolanach uśmiechniętej Marii ciałem ukrzyżowanego Chrystusa) zalicza Reiners-Ernst, oprócz rzeźby z Rüggsberg, Pietę w kościele św. Marcina w Bambergu (*o. c.* fig. 12—14; reprodukcja stanu po konserwacji dokonanej w r. 1927), znaną uprzednio z publikacji Passarge'a (*Das Vesperbild in der St. Martinskirche zu Bamberg*. Der Cicerone XV, Leipzig 1923, s. 570 n.), oraz Pietę w Marienthal w Alzacji.

<sup>6</sup> Tamże s. 66 n.



Umieszczenie Piety radosnej w ramach dotychczas przyjętego następstwa typów Piety gotyckiej nie nastęrcza większych trudności. Pietà radosna jest najstarszą realizacją wyobrażenia Marii siedzącej z ciałem umęczonego syna na kolanach. W dalszym rozwoju temat przebywa drogę wprost odwrotną do drogi wytkniętej Piecie przez drugą grupę poglądów na jej powstanie. Zatraca się nagle symboliczny charakter układu ciała Chrystusa. Wyjęta z transcendentnej ponadczasowości Pietà radosna przekształca się w Pietę bolesną, a przeniesiona w świat mieszczkańskich doznań staje się najpierw historyczną, potem teatralną sceną. Pierwotny kontakt grupy z widzem, dostrzegalny jeszcze w typie tzw. mistycznym Piety bolesnej, z biegiem czasu ustępuje miejsca uczuciowemu podkreśleniu stosunku Matki Boskiej do Syna. Zewnętrznie przekształcenie Piety radosnej w bolesną przejawia się w rozluźnieniu więzów łączących Chrystusa z Marią. Ciało zmarłego opada powoli z kolan matki, by w w. XVI znaleźć się na ziemi, jak w scenie Oplakiwania<sup>1</sup>.

Omawiając dotychczasowe próby rozwiązania pokrewieństwa zachodzącego między Pietą a przedstawieniem kultowym Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem, Reiners-Ernst odrzuca zarówno inwersję ideową, przyjętą przez Panofsky'ego, jak też wszystkie wymienione w pierwszej przesłance trzeciej grupy wyjaśnienia treści ideowych Piety *corpusculum* odżywianiem w duszy Marii wspomnień dalekiego dzieciństwa Chrystusa na widok jego martwego ciała<sup>2</sup>. W Pietach bowiem typu *corpusculum* artysta średniowieczny nie przedstawia matki, która cofa się w przeszłość, aby dostrzec w Ukrzyżowanym Dzieciątko, ale matkę, która wybiega myślą w przyszłość, w Dzieciątku przeczuwając Ukrzyżowanego<sup>3</sup>. Mimo to ważne, jak sądzimy, stwierdzenie autorka nie godzi się na przypisanie Piecie *corpusculum* roli ogniwa rozwojowego między Madonną z Dzieciątkiem a Pietą o proporcjach dorosłego mężczyzny. «Pomijając fakt, że Piety liryczne występują dopiero w w. XIV, tkwiąca w nich idea wyobraża tylko wizyjny epizod z życia Chrystusa»<sup>4</sup>.

Zapatrywania Reiners-Ernst zachowuje w ogólnych zarysach ostatnia monografia Piety niemieckiej, napisana przez Gravenkampa<sup>5</sup>.

#### KRYTYKA DOTYCHCZASOWYCH POGLĄDÓW NA POWSTANIE PIETY

Rozróżnienie układu formalnego i treści ideowej w dziele sztuki. — Temat, typ i każdorazowa realizacja tematu. — Krytyka pierwszej grupy poglądów na powstanie Piety: Żale Maryjne nie są źródłem ani treści ideowych, ani układu formalnego Piety. — Krytyka drugiej grupy poglądów na powstanie Piety: Pietà nie jest redukcją Oplakiwania czyli przedstawieniem chrystologicznym o charakterze historycznego zdarzenia, ale przedstawieniem mariologicznym o charakterze symbolicznym. — Słuszność trzeciej grupy poglądów na powstanie Piety.

Tak w wielkim skrócie przedstawiają się dotychczasowe poglądy na pochodzenie i powstanie Piety. Aby otrzymać odpowiedź, gdzie znajduje się prawda naukowego poznania, zająć musimy stanowisko krytyczne wobec nagromadzonych tradycji. Przedtem jednak wprowadzimy dwa rozróżnienia, które pomogą usunąć napotkane

<sup>1</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 6 n.    <sup>2</sup> Tamże s. 70—77, (Madonnenbild und Vesperbild).    <sup>3</sup> Tamże s. 75.    <sup>4</sup> Tamże s. 77.    <sup>5</sup> Gravenkamp C., *Marienklage. Das deutsche Vesperbild im XIV. und frühen XV. Jahrhundert* (Maria in Werken der Kunst I, Aschaffenburg 1948).

sprzeczności i wskażą drogę poprawnego rozumowania. Pierwsze rozróżnienie dotyczy źródeł dzieła sztuki. Podziałowi dzieła na treść ideową i układ formalny (podział taki jest wyrazem postawy analitycznej w stosunku do badanego zjawiska i służy celom metodycznego postępowania) odpowiada podział jego źródeł na źródła tematu i źródła układu formalnego<sup>1</sup>. Źródła tematu — mogą nimi być teksty literackie, mogą być również inne przedstawienia figuralne — należą do źródeł zewnętrznych. Źródła układu formalnego tworzą wewnętrzną historię powstawania dzieła sztuki<sup>2</sup>. Drugie rozróżnienie określa związki łączące temat, typ ikonograficzny i każdorazową realizację. Temat wynurza się z atmosfery ideowej pewnej grupy społecznej i uświadomiony szuka artystycznego wyrazu w układzie formalnym, który dzięki tradycji ikonograficznej może zostać typem. Temat jest jeden, typów bywa wiele. Temat istnieje w typach, a typy w jednorazowych i niepowtarzalnych dziełach. Obok pytania, jakie są źródła tematu, jeśli zajdzie potrzeba postawimy pytanie, jakie są źródła typów i jakie są źródła każdorazowej realizacji. A teraz zastanówmy się nad słusznością przytoczonych poglądów.

W rozprawie *Die dichterische Wurzel der Pietà* przypisuje Pinder tekstom literackim rolę podwójną: źródeł idei, wydobywając na jaw liryczne założenia Piety<sup>3</sup>, oraz źródeł artystycznego układu, wskazując na życie formy, która nieskrępowana dziedziną wykonania przechodzi z jednej gałęzi twórczości (literatury) do drugiej (rzeźby)<sup>4</sup>.

Znaczenie tekstów literackich jako źródła treści ideowych Piety powinno być rozpatrywane w ramach zagadnienia ogólnych stosunków zachodzących między literaturą a sztuką: stosunków podporządkowania lub równoległego rozwoju, zmieniających się zależnie od epoki i środowiska artystycznego. W odniesieniu do średniowiecza tego rodzaju badania prowadzone były dotąd z dużą jednostronnością. Przy końcu XIX stulecia i z początkiem XX w pracach poświęconych ikonografii średniowiecznej główny nacisk kładziono na rolę piśmiennictwa. Dał temu wyraz francuski historyk sztuki w zdaniu, charakteryzującym twórczość w. XV: «Au XV<sup>e</sup> siècle, comme au XIII<sup>e</sup>, il n'est pas une oeuvre artistique qui ne s'explique par un livre»<sup>5</sup>. Dziś nauka o sztuce, nie przeceniając wpływów literatury, dostrzega przede wszystkim zgodności w rozwoju, a nawet, biorąc pod uwagę umysłowość

<sup>1</sup> Rozróżnieniu źródeł treści ideowych i źródeł układu formalnego dzieła sztuki odpowiada dwójne ujęcie ikonografii jako nauki pomocniczej historii sztuki: przedmiotowe i formalne. Oba charakteryzuje Focillon H. *Vie des formes*, 3. wyd., Paris 1947, s. 11—12) w zdaniu: «On peut concevoir l'iconographie de plusieurs manières, soit comme la variation des formes sur le même sens, soit comme la variation des sens sur la même forme».

<sup>2</sup> Pomijamy umyślnie treści uczuciowe i przeżycia artysty, składające się na wyraz dzieła sztuki; patrz Protitsch A., *Iconographie und byzantinische Kunst. Ein Beitrag zum Untersuchungsverfahren der Kunstwissenschaft*, 2. wyd., Sofia 1942, s. 1 n.

<sup>3</sup> Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, r. 148, 149 i 161.

<sup>4</sup> Pinder o. c. s. 162—163: «Die Gestaltung wandert also aus der Seele des Bildners durch die Schilderung des Epikers in die Hände des Bildhauers». Reiners-Ernst (o. c. s. 8) wątpi, czy autor ma na myśli zależność układu formalnego Piety od tekstów literackich (Żalów Maryjnych). Jedno z następnych zdań Pindera wątpliwość tę usuwa (o. c. s. 163): «Der entscheidende Vorgang, den wir hier beobachten, ist die innere Weiterwanderung einer Form aus der Tiefe des Lyrischen an die Vorderfläche des Sichtbaren». W *Die Pietà* (s. 5 n.) łączy on z Żalami Maryjnymi jedynie układ formalny Piety tzw. mistycznej. Bliskość słowu rozstrzyga o jej pierwszeństwie przed Pietą *corpusculem*, opartą na układzie formalnym siedzącej Madonny; patrz wyżej, s. 172. Uzasadnienia dla formalnego układu Piety szukają w źródłach literackich również następcy Pindera, jak podaje Reiners-Ernst l. c.

<sup>5</sup> Mâle o. c. s. II.

człowieka średniowiecza, broni czasowego pierwszeństwa obrazu przed słowem<sup>1</sup>. Wydaje się nam pożyteczne przytoczyć słowa Durandusa z Mende (ok. 1230—96), wypowiedziane w *Rationale divinatorum officiorum* I, w rozdziale drugim noszącym tytuł *De picturis et imaginibus*: «Pictura plus videtur movere animam, quam scriptura. Per picturam quidam res gesta ante oculos ponitur, quasi in praesenti geri videatur, sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus animam movet, (tantum?) ad memoriam revocatur. Hinc etiam est, quod in ecclesia non tantam reverentiam exhibimus libris, quantam imaginibus et picturis»<sup>2</sup>. Szukając źródeł ideowych Piety w Żalach Marii poszedł Pinder, jak sam wyznaje, za głosem Schlossera «das Wort meistert das Bild»<sup>3</sup> i dlatego, porzuciwszy wątek przypuszczeń o parareli rzeźbionej grupy matki z martwym synem i wzruszającego monologu z *Horologium sapientiae*, ujął przedstawienie figuralne jako ilustrację jednego z ogniów w długim łańcuchu, zaczynającym się poetycką wizją, a kończącym mistycznym uniesieniem. Rozumowanie jego nie jest jednak wolne od błędów. Literatura i rzeźba obok wspólnych warunków rozwoju i wspólnych dążeń posiadają odrębny język, odrębne możliwości wypowiedzi i odrębne cele. Zgodność zachodząca między nimi nie oznacza wcale zależności<sup>4</sup>. Jeśli więc treść ideowa wyrażona w dziele rzeźby występuje równocześnie w dziele literatury, źródeł jej szukać winniśmy najpierw we wspólnym obu dziedzinom życiu umysłowym i społecznym epoki, a następnie raczej w istniejących już tematach ikonograficznych niż w literaturze, ponieważ idea przebłyskująca w przedstawieniach figuralnych bliższa jest wyobraźni rzeźbiarza, niż ta sama idea wypowiedziana w wierszowanej sekwencji lub epicznym opowiadaniu. A czyż gorącego pragnienia Matki Boskiej, by po raz ostatni objąć Syna, nie głosi każdy temat, w którym jesteśmy świadkami zbliżenia między Marią a umęczonym Chrystusem: Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Oplakiwanie, Złożenie do grobu<sup>5</sup>?

<sup>1</sup> Wzajemnym stosunkom zachodzącym między literaturą a sztuką ogólne uwagi, utrzymane w duchu pozbawionym stronniczości i uprzedzenia, poświęca Beer H. w przedmowie pt. *Art et littérature. France et chrétienté au moyen âge* do dzieła Réau L. et Cohen G., *L'art du moyen âge. Arts plastiques, art littéraire et la civilisation française* (L'évolution de l'Humanité XL, Paris 1935, s. V—XXIII). Réau (o. c. s. 8) w następujący sposób daje wyraz swym poglądom na rolę obrazu w średniowieczu: «Ce qu'il ne faut jamais perdre de vue quand on veut donner une explication psychologique du Moyen Age, c'est la toute-puissance de l'image sur des cerveaux incultes, dont la pensée rudimentaire ne peut se nourrir que par les yeux. L'oeuvre d'art, où certains esprits prévenus ne veulent voire que la traduction plastique d'une pensée écrite, a plus d'une fois enfanté les croyances ou les cultes qu'elle est censée illustrer.» A dalej czytamy: «Il ne faut pas dire, quand on parle du Moyen Age: „Au commencement était le verbe“, mais „Au commencement était l'image“». Czyż nie potwierdza tego fakt, że drzeworyt o kilkadziesiąt lat wyprzedził pojawienie się druku w Europie? Friedländer M. J., *Der Holzschnitt*, 2. wyd., Berlin u. Leipzig 1921, s. 23: «Der Bilddruck kam deshalb früher zur Ausbildung als der Schriftdruck, weil das Bedürfnis der Vielen stärker auf das Schauen als auf das Lesen gerichtet war. Das Buch des Volkes war, wie das Buch der Kinder, das Bilderbuch». Patz: Hourticq L., *La méthode en histoire littéraire* (Revue de synthèse historique, 1914, nr 2 poświęcony historii sztuki); tenże, *L'initiation artistique*, Paris 1921; tenże, *La vie des images*, Paris 1927; Maurey P., *Arts et littérature comparés. État présent de la question* (Études françaises, Paris 1935); Giovannini G., *Method in the Study of Literature in its Relation to the other Fine Arts* (The Journal of Aesthetics and Art Criticism VIII, New York 1950, s. 181—195). <sup>2</sup> Por. nasze uwagi zamieszczone wyżej, w przypisie 8 na s. 159 n. <sup>3</sup> Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà* s. 146. <sup>4</sup> Réau o. c. s. 135: «Concordance ne signifie pas toujours dépendance». <sup>5</sup> W *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 151, 160 i 161, wymienia Pinder następujące przedstawienia figuralne, w których odnaleźć można ślady lirycznego pragnienia Marii: Ukrzyżowanie (Maria σταυροθεοκλία), ἀποκαθήλσις (Zdjęcie z krzyża), ἐπιτάφιος

O ile rozważania dotyczące ogólnego stosunku zachodzącego między sztuką a literaturą średniowieczną nakazują zachowanie ostrożności wobec pierwszej grupy poglądów na powstanie Piety, to szczegółowa analiza zarówno pochodzenia Żalów niemieckich, jak i zależności Piety od słowa pisanego prowadzi do bezwzględного odrzucenia zarówno stanowiska Pindera jak i Myslivca, w ujęciu którego bizantyńska prehistoria uległa zasadniczemu przeobrażeniu.

Z wnikliwych badań Reiners-Ernst, opartych o szeroką literaturę porównawczą, która w większości mogła być dostępna Pinderowi, wiemy, że u podstaw wszystkich Żalów Maryjnych leży *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius* czyli *Tractatus de planctu* przypisywany dawniej św. Bernardowi z Clairvaux<sup>1</sup>, niemającą zaś rolę w ich ukształtowaniu odegrał *Dialogus de passione Domini beati Anselmi*<sup>2</sup>, a także sekwencja *Planctus ante nescia* Godfryda z Breteuil (zm. 1196), zastępcy przeora w St. Victor pod Paryżem, powtarzająca zwroty zawarte w *Liber de passione Christi*<sup>3</sup>. W w. XIII i XIV pod postacią epicko-lirycznych poematów Żale Maryjne szerzą się we wszystkich niemal literaturach zachodnio-europejskich. Skoro zaś obok Żalów niemieckich istnieją Żale Maryjne w języku włoskim, hiszpańskim, prowansalskim, anglofrancuskim, anglosaskim i szwedzkim<sup>4</sup>, upada rozpowszechniona przez następców Pindera legenda o szczególnej roli przypadającej poezji niemieckiej w powstaniu Piety. Tym bardziej, że — jak stwierdza autorka — Żale w języku niemieckim, «*unser vrouwen klage*», nie tylko nie zarysowują przed słuchaczem wewnętrznego obrazu Piety, ale są właśnie w materiale dotyczącym naszego tematu znacznie uboższe od Żalów Maryjnych w innych językach pisanych<sup>5</sup>. Tym samym tracą na wartości próby łączenia Piety z germańską *Totenklage*<sup>6</sup>.

Znaczenie tekstów literackich jako źródła układu artystycznego Piety podkreślił sam Pinder w pracy *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* przyznając, że przedstawienie kultowe Matki Boskiej z Dzieciątkiem jest wzorem nie tylko Marii trzymającej martwe Dzieciątko na kolanach czyli Piety *corpusculum*, lecz także Piety tzw. mistycznej<sup>7</sup>. Poza tym porównanie zachowanych zabytków rzeźby z tymi zabytkami piśmiennictwa średniowiecznego, na których oparł on swoje rozumowanie, świadczy wymownie o braku związku między układem Piety a Żalami Maryjnymi.

θρήνος (Treny) i ἐνταφιασμός (Złożenie do grobu); patrz także Brockhaus o. c. s. 130; Baumstark, *Bild und Lied des christlichen Ostens*, s. 175 n. Między tymi przedstawieniami odpowiadającymi bizantyńskiemu prologowi a Pietą nie dostrzega on jednak żadnych związków genetycznych. Natomiast w *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, s. 46, mówi już o przygotowaniu układu formalnego Piety «na Południu i Wschodzie, w bizantyńskiej i włoskiej sztuce», mając na myśli Treny i Lamentacje; patrz wyżej, s. 172.

<sup>1</sup> Reiners-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà - Vorstellung*, s. 11—14. Żale Maryjne (*Planctus, Plaintes, Lamenti*) wyczerpująco omawia literatura dewocyjna związana z kultem Matki Boskiej Bolesnej; patrz Lépicier, *Mater Dolorosa*, s. 36—39, 191—259.

<sup>2</sup> Reiners-Ernst o. c. s. 16—19; Lépicier o. c. s. 23.

<sup>3</sup> Reiners-Ernst o. c. s. 14—16.

<sup>4</sup> Tamże s. 12 n.

<sup>5</sup> Tamże s. 20—22 (*Die deutsche Marienklage, Unser Vrouwen Klage*).

<sup>6</sup> Lipphardt, *Studien zu den Marienklagen. Marienklage und germanische Totenklage* (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 58, Halle 1934). Wobec poglądów Reiners-Ernst na germańskość Piety zajmujemy stanowisko niżej, s. 244.

<sup>7</sup> Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, s. 47; por. wyżej, s. 172.



Przeprowadzając rozbiór przekazów literackich łączonych z Pietą, Reiners-Ernst dochodzi do wniosku, że słowa Żalów, epicko-liryczne rozwinięcie pasyjnego zdarzenia, odnieść możemy do trzech kolejnych zdarzeń: Zdjęcia z krzyża, chwil, które nastąpiły bezpośrednio po Zdjęciu z krzyża, i Złożenia do grobu<sup>1</sup>. W scenie Zdjęcia z krzyża Matka Boska stoi obejmując górną część ciała Chrystusa i całując rany jego rąk<sup>2</sup>. Bezpośrednio po Zdjęciu z krzyża ciało zmarłego spoczywa na ziemi u stóp Marii<sup>3</sup>. W scenie zaś Złożenia do grobu Matka Boska siedzi obok Chrystusa<sup>4</sup>. We wszystkich trzech wypadkach mamy do czynienia z układem ciała Chrystusa i Marii zupełnie odmiennym od układu Piety. Wprawdzie w dialogu św. Anzelma z w. XIII i powtarzającej go «unser vrouven klage» z w. XIV, na którą powołuje się Pinder, Matka Boska składa głowę zmarłego na łonie: «Cum depositus esset de cruce, posuerunt eum super terram bene tres passus de loco crucis. Et ego caput eius in sinum meum recipiens amarissime flere coepi»<sup>5</sup>, ale w pierwszej połowie w. XIV nie ma Piet, w których by Maria trzymała na łonie głowę Chrystusa leżącego na ziemi, natomiast układ taki występuje często w rozpowszechnionych na Południu Trenach i Lamentacjach<sup>6</sup>.

Nie znają więc Żale Marii w w. XIII przedstawienia siedzącej Matki Boskiej z ciałem zdjętego z krzyża Chrystusa na kolanach. Nie znają dlatego, że historyczny charakter opowiadania w *Liber de passione Christi*, oparty na wschodnim zwyczaju oplakiwania zmarłego na kamieniu Namaszczenia, nie pozwala na wydzielenie postaci Marii. Nawet najbliższy Piecie swą obrazowością opis Matki Boskiej z ciałem Chrystusa na łonie w anglofrancuskich Żalach sprzed r. 1270 pozostaje w ramach zdarzeń historycznych, które nastąpiły po Zdjęciu z krzyża<sup>7</sup>. Wobec tego przyjąć musimy Żale Maryjne raczej jako odpowiednik zdarzeń pasywnych: Zdjęcia z krzyża oraz Złożenia do grobu (Namaszczenia i Oplakiwania), niż za program ideowy Piety.

Najstarsza Pietà literacka: wizja mistyczna Suzy w *Horologium sapientiae*, pochodzi z początku w. XIV. Za najstarszą datowaną Pietę uważana bywa powszechnie nieistniejąca dziś rzeźba, znajdująca się niegdyś w jednym z kościołów kolońskich, według zapiski Geleniusa z w. XVII obdarzona licznymi odpustami w r. 1298<sup>8</sup>. Ponieważ nie posiadamy żadnego dowodu czasowego pierwszeństwa Piety literackiej przed rzeźbioną, hipotezę: liryka — epika — rzeźba uznać wypada za drogę wyobraźni poetyckiej historyka sztuki, konstrukcję umysłową, charakterystyczną dla przełomu XIX i XX stulecia, która dziś już nas nie zadowala. Co więcej, należy poważnie zastanowić się nad zdaniem wypowiedzianym przez samego Pindera o rękopisie królewieckim: «fast möchte man bei den

<sup>1</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 23—37 (Das innere Bild der Pietà).    <sup>2</sup> Tamże s. 24.    <sup>3</sup> Tamże s. 35 n.    <sup>4</sup> Tamże s. 27—37 (Der Salbungstein).    <sup>5</sup> Tamże s. 16—17.    <sup>6</sup> Przykład «historycznej» odmiany Trenów.    <sup>7</sup> Tamże s. 34—35.    <sup>8</sup> Patrz wyżej, s. 164. Niemal wszyscy badacze średniowiecznej Piety zgodnie uznają, że najstarsze zachowane zabytki pochodzą z lat około r. 1300. Tak datują: Hamann R. i Kästner K. W. (*Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge* II. *Die Plastik*, Marburg an der Lahn 1929, s. 341—344) Pietę tzw. mistyczną w Muzeum Prowincjonalnym w Bonn; Frankl P. (*Das Vesperbild im Naumburger Dom*. *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 55, Berlin 1934, s. 1—8) Pietę tzw. mistyczną z Naumburga; Reiners-Ernst (*o. c.* s. 4.) Pietę radosną z Rüggeberg (koniec w. XIII); wreszcie Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, s. 497 fig. 11 do tekstu s. 491) Pietę *corpusculum* niegdyś w zbiorach Weillera w Frankfurcie nad Menem.

Worten der Königsberger Handschrift meinen, sie kenne schon den Eindruck der plastischen Pietà»<sup>1</sup>.

Związek Piety ze słowem istnieje, ale jest to związek właściwy każdemu przedstawieniu sztuki chrześcijańskiej: związek z ewangelią. W ewangelii żyje i tworzy chrześcijaństwo, i w tym tylko znaczeniu «das Wort meistert das Bild»<sup>2</sup>. Żale Maryjne, uzupełniające opis św. Jana lirycznym niepokojem słowa, nie są pośrednikiem w przekazywaniu bolesnych przeżyć Marii stojącej pod krzyżem rzeźbionemu przedstawieniu Matki Boskiej z ciałem udręczonego Syna na kolanach, a mogą być najwyżej jego ideowym komentarzem. I jak wpływ prądów mistycznych pod koniec średniowiecza przejawiał się nie tyle w bogaceniu ikonografii nowymi tematami, ile w nowym nastawieniu do istniejącego świata religijnych wyobrażeń, tak Żalom Marii zawdzięczamy nie tyle powstanie Piety, ile naturalistyczne (w duchu naturalizmu mistycznego utrzymane) retusze tematu<sup>3</sup>.

W porównaniu z poglądami grupy pierwszej poglądy grupy drugiej uderzają pozorną poprawnością logiczną. Oplakiwanie jest tematem starszym od Piety, swoją samodzielność ikonograficzną zawdzięcza postaci Marii pojawiającej się w scenie Niesienia do grobu, wydaje się więc, że nic nie stoi na przeszkodzie, by źródła ideowe Piety upatrywać w Oplakiwaniu. W rzeczywistości jednak między Pietą a Oplakiwaniem zachodzi głęboka różnica ideowa: nie podobna pojąć Piety jako Oplakiwania o ilości osób lamentujących zredukowanej do Matki Boskiej. Oplakiwanie bowiem należy do przedstawień, w których Chrystus jako główna osoba występuje na plan pierwszy. Pietà natomiast, mimo złożoności ideowej, którą staraliśmy się wydobyć i podkreślić w analizie ikonograficznej, jest przedstawieniem mariologicznym. Ponadto Oplakiwanie jest przedstawieniem historycznym, uwarunkowanym współrzędnymi przestrzeni i czasu, logiką zdarzeń pasywnych, Pietà zaś pozostaje w kręgu przedstawień dewocyjnych, jest ponadczasowym, co ważniejsze symbolicznym połączeniem zdjętego z krzyża Chrystusa z Marią<sup>4</sup>.

Poprawność logiczna rozumowania Georga Swarzenskiego w odniesieniu do źródeł artystycznych (formalnego układu) Piety jest równie pozorna, jak pozorna była poprawność rozumowania dostrzegającego w Oplakiwaniu źródła ideowe naszego tematu<sup>5</sup>. Wobec bowiem datowania Giottowskiego fresku w S. Chiara w Neapolu, w którym widzi on najstarszą Pietę wyodrębnioną ze sceny Oplakiwania, na drugą połowę w. XIV, a pozostałych włoskich Piet malowanych najwcześniej na drugą ćwierć w. XIV, Pietę południową uznać wypada za późniejszą od północnej Piety rzeźbionej<sup>6</sup>. Jeśli zaś Pietà południowa nie poprzedziła pojawienia się Piety północnej, znikają więzy łączące Pietę północną z tematem Oplakiwania. O niepraw-

<sup>1</sup> Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, s. 156; patrz również Swarzenski H. o. c. s. 141; Körte o. c. s. 101.

<sup>2</sup> W tym też tylko znaczeniu wszystkie przedstawienia figuralne sztuki chrześcijańskiej mogą być uważane za historyczne, jak tego pragnie Lossow o. c. s. 66.

<sup>3</sup> Sauer o. c. s. 22.

<sup>4</sup> Reiners-Ernst o. c. s. 4—7 (Das Problem der Schosshaltung der frühen Vesperbilder).

<sup>5</sup> O fresku Giottowskim patrz Körte o. c. s. 9—10. Pietà niegdyś w zbiorach paryskich Le Roy, najstarszy przykład Piety wydzielonej z Oplakiwania, mimo cennych spostrzeżeń de Francovicha dotyczących jej genezy, nie jest, jak wydaje się nam, starsza od Piet mistycznych w Naumburgu, Koburgu i Erfurcie.

<sup>6</sup> Chociaż Georg Swarzenski nazywa Oplakiwanie źródłem ikonograficznym Piety, jednak rozprawa jego *Italienische Quellen der deutschen Pietà* dotyczy tylko pochodzenia układu formalnego naszego tematu. Jest tak dlatego, że mówiąc o ikonografii ma on na myśli ikonografię formalną, a nie przedmiotową.

dopodobieństwie zależności Piety północnej od południowej najlepiej świadczy porównanie układu postaci Matki Boskiej na Południu i na Północy. We wszystkich malowanych Pietach włoskich Maria przedstawiona jest na pół klęcząca, na pół siedząca (niem. *Kniesitzen*), jak to dostrzegamy w scenach Trenów i Lamentacji, gdzie Matka Boska spoczywa na ziemi<sup>1</sup>, lub w temacie Madonny *dell' Umiltà*<sup>2</sup>. W Pietach zaś północnych z reguły Maria siedzi na tronie lub ławie. Zwrócić wreszcie musimy uwagę na fakt, że malowane Piety są we Włoszech w w. XIV wielką rzadkością, a rzeźbionych przez artystów włoskich nie ma w tym czasie wcale<sup>3</sup>. Jest tak dlatego, że rolę kultową, jaka na Północy przypada Piecie, spełnia na Południu przedstawienie dewocyjne Chrystusa Umęczonego<sup>4</sup>.

Choć Oplakiwanie nie jest źródłem ideowym i formalnym Piety jako nowego tematu ikonograficznego, skłonni jesteśmy przyjąć, zgodnie ze stanowiskiem Körtego<sup>5</sup>, a wbrew wywodom G. von der Osten<sup>6</sup>, że w malarstwie trecenta rzeczywiście dokonało się przekształcenie Oplakiwania w Pietę, prawdopodobnie jednak nie samodzielnie, lecz pod wpływem istniejącej od dawna na Północy Piety rzeźbionej. W powstaniu Piety południowej ważną zapewne rolę odegrało również wyobrażenie Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem. Świadczyć o tym zdaje się dostrzeżone już przez Meissa podobieństwo Piety w Angers do Madonny *dell' Umiltà*. Pietę południową, którą charakteryzuje postawa Marii na pół klęcząca, wyróżnić należy jako odrębny typ Piety czternastowiecznej, obok typu *corpusculum* (z Chrystusem Dzieciątkiem) i tzw. mistycznego. Z polskich przykładów Piety typu południowego wymieniamy Pietę szkoły sądeckiej z połowy w. XV w Muzeum Narodowym w Warszawie (fig. 12)<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> von der Osten *o. c.* s. 459; pozostałość «historycznej» odmiany Trenów. <sup>2</sup> King G. G., *The Virgin of Humility* (The Art Bulletin XVII, 1935, s. 474—491); Meiss M., *The Madonna of Humility*, s. 435—464. <sup>3</sup> Uczylił to już dawniej Swarzenski G. *o. c.* s. 131—132. <sup>4</sup> Panofsky, *Imago Pietatis* s. 268. Nawiązując do wypowiedzi Panofsky'ego, von Einem (*o. c.* s. 89) tymi słowami ujmuje stosunek Piety do tematu *Imago Pietatis* (Chrystusa Umęczonego): «Halten wir daran fest (wie eingangs gesagt), dass der Pietà — im Gegensatz zu dem Historienbild der «Beweinung» — der kultische Gedanke des geopferten Christus zugrunde liegt, so können wir für diesen Gedanken in der abendländischen Kunst des Mittelalters grundsätzlich zwei Formen unterscheiden. Entweder geht die Vorstellung von der sitzenden Mutter Gottes aus, und der geopfert Christus wird der Mutter über den Schoss gelegt, oder die Vorstellung geht von dem geopferten Christus und zwar in der Form des «Schmerzensmannes» aus, und die Mutter wird nachträglich hinzugefügt. Die erste Form — die eigentliche Pietà — ist (obwohl ihre rein formalen Voraussetzungen sich bis an die Schwelle der Antike zurückführen lassen) vorwiegend nordisch; wo sie im Süden begegnet, ist sie entweder nordischer Import nordisch beeinflusst oder aus einer Verbindung der nordischen Form mit der alten Beweinungsszene entstanden. Die zweite Form ist vorwiegend südlich. Zum ersten Male begegnet sie auf italienischem Boden in einem Tafelbild des XIII. Jahrhunderts in der Casa Horne zu Florenz». Tak — obok ustalonego przez Pindera i Georga Swarzenskiego przeciwieństwa: na Północy Pietà, przedstawienie dewocyjne, rzeźba; na Południu Oplakiwanie, przedstawienie historyczne, malarstwo — przyjąć musimy inne przeciwieństwo: na Południu *Imago Pietatis*, przedstawienie chrystologiczne, malarstwo; na Północy *Imago beatae Virginis de pietate*, przedstawienie mariologiczne, rzeźba. <sup>5</sup> Körte *o. c.* s. 14. <sup>6</sup> von der Osten *l. c.*

<sup>7</sup> Walicki M. (*Nowe nabytki w dziale polskiej sztuki cechowej. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie I, Warszawa 1938, s. 117—124, tabl. barwna przed tekstem oraz tabl. IX—XIII*), nie znalazłszy na obszarze środkowej i wschodniej Europy bezpośrednich analogii dla Piety sądeckiej poza kreteńskowenecką ikoną z w. XVI, podnosi oryginalność polskiego zabytku, wskazując na «reminiscencje wzorów włoskich, i to w bizantynizującej wersji». Porównanie Piety Muzeum Narodowego w Warszawie z Pietą w Trapani (fig. 5) i Pietą w Angers (fig. 11) potwierdza włoską interpretację Walickiego, rzucając jednak



12. Pietà typu południowego, obraz szkoły sądeckiej z połowy w. XV, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Fot. Muzeum Narodowego w Warszawie.

Najtrafniej ujmuje zagadnienie pochodzenia i powstania Piety trzecia grupa poglądów, ponieważ wysunąwszy na pierwszy plan stosunek przedstawienia Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach do tradycyjnych przedstawień Matki Boskiej, prowadzi ku jednolitemu wyjaśnieniu zarówno układu formalnego jak i treści ideowych.

znacznie więcej światła na ikonograficzne i stylistyczne źródła sądeckiego obrazu niż późniejsza od niego ikona Pinakoteki Bolońskiej. Cztery cechy wyróżniają typ ikonograficzny obu Piet włoskich: a) sposób w jaki Maria siedzi na pół klęcząc; b) obecność aniołów; c) krzyż; d) sarkofag lub grób. Cechy te są śladami genetycznego związku Piety południowej z tematem Oplakiwania. Trzy pierwsze posiada również Pietà warszawska. Picie kreteńsko-weneckiej brak cechy najważniejszej: Matka Boska nie klęczy na ziemi, układ bowiem jej ciała oparty jest na tradycjach rzeźbionych Piet Północy. O zależności ikon Piet od Piety północnej pisze obszernie Körte *o. c.* s. 104 n.

W kompozycji Pietà w Trapani, Pietà w Angers i Pietà w Warszawie obok podobieństw wykazują uderzające różnice. Wszystkim trzem malowidłom wspólny jest trójkątny zarys, któremu podporządkowano postacie Marii i Chrystusa. W Picie tokańskiej powstał on przez umiejętne połączenie Matki Boskiej



## ŹRÓDŁA UKŁADU FORMALNEGO PIETY

Zagadnienie źródeł artystycznych (wewnętrznych) Piety. — Układ formalny Piety średniowiecznej jest układem formalnym kobiety siedzącej z mężczyzną lub dzieckiem na pół leżącym na kolanach. — Jego występowanie w sztuce przedchrześcijańskiej i współczesnej chrześcijaństwu niechrześcijańskiej. — Jego występowanie w sztuce starochrześcijańskiej i średniowiecznej ze szczególnym uwzględnieniem przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem. — Układ formalny Piety wyraża ideę miłości macierzyńskiej.

Określenie Piety jako odmiany przedstawienia kultowego Marii wyznacza krąg przedstawień figuralnych, w granicach którego dostrzegamy przede wszystkim źródła artystyczne (wewnętrzne) naszego tematu. Pinder i Passarge ograniczyli się do podania ogólnego wzoru Piety: postaci Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem. Hanns Swarzenski, Panofsky, G. de Francovich i Meiss wzbogacili materiał porównawczy przedstawieniem matki oplakującej zabite dziecko w scenie Rzezi Niewiniątek<sup>1</sup>. Możemy jednak, rozwijając ich myśl, posunąć się o krok dalej w badaniach i wskazać układ formalny najbliższy Piecie: przedstawienie siedzącej Marii, trzymającej na kolanach Dzieciątko bądź to leżące, bądź też na pół leżące z nogami zwisającymi swobodnie z boku. Dla przedstawienia takiego nauka o sztuce nie zna dotych-

zwróconej w lewo i ciała Chrystusa opadającego w prawo, przy czym ciało zmarłego o proporcjach dorosłego mężczyzny, przygniatając swym ciężarem kolana Marii, wyraźnie spełnia funkcję tektoniczną: nogi budują lewy bok trójkąta, bezwładnie zwisająca prawa ręka jest ważnym elementem geometrii obrazu. W Piecie sjeneńskiej Matka Boska siedzi na ziemi zwrócona w trzech czwartych w lewo jak w Piecie toskańskiej, tym razem jednakże zarys trójkątny uzyskany został tylko dzięki pochyleniu Marii nad zmarłym. Ciało Chrystusa, choć przeciwstawione Matce Boskiej, wydaje się nie posiadać konstrukcyjnego znaczenia. W Piecie sądeckiej zarys trójkątny grupy powstał wyłącznie przez symetryczne rozłożenie szat Marii, która siedzi na wprost patrzącego. Drobne, młodzieńcze ciało Zbawiciela nie służy już prawom tektoniki; pozbawione ciężaru przekształca się w dekoracyjny układ: niby ptaka rannego z rozpostartymi skrzydłami. W Piecie toskańskiej głowa Matki Boskiej i głowa Chrystusa znajdują się na linii ramion krzyża, włączone w geometryczne rusztowanie. W Piecie sjeneńskiej i sądeckiej ramiona krzyża rozpięte są nad głowami obu postaci. W Piecie sjeneńskiej głowa Marii zbliża się do głowy Chrystusa, jak w scenie Oplakiwania. W Piecie sądeckiej przechylona do tyłu głowa zmarłego, oparta na prawej dłoni Matki Boskiej, śmiało wykracza poza lewy bok trójkąta, równoważona po stronie przeciwnej wyśiąającą dłonią zgiętej w łokciu lewej ręki Chrystusa. W taki sposób surowości toskańskiego trecenta przeciwstawia się sjeneńska miękkość sądeckiej szkoły, łącząca zmysł konstrukcji z lirycznym wdziękiem, uproszczenie form z dekoracyjnym bogactwem szczegółów. Na elementy sjeneńskie w malarstwie szkoły sądeckiej zwraca uwagę Dutkiewicz J. E., *Nowy Sącz — Polska Sjena* (Przegląd Artystyczny I, 5, 1946, s. 6—7).

Przeprowadzone porównanie upoważnia do wniosku, że Pietà Muzeum Narodowego w Warszawie jest późnym przykładem ikonograficznej tradycji włoskich Piet trecenta, niezmiernie rzadkich tak na Północy jak i na Południu, a Pietà w Trapani i Pietà w Angers jej ikonograficzną i stylistyczną analogią. Natomiast ikona Pinakoteki Bolońskiej nie jest analogią ikonograficzną i nie może być uznana za analogię kompozycyjną, ponieważ grupa Marii i Chrystusa sama nie tworzy tu monumentalnego trójkąta; artysta uzyskał go dopiero przez dodanie skalistego wzgórza.

<sup>1</sup> W związku z układem formalnym Piety Passarge (*o. c. s.* 34) zwraca ponadto uwagę na temat św. Anny Samotrzcę, którego najstarsze przykłady pochodzą z w. XIII; wśród nich drewniana rzeźba z ostatniej ćwierci stulecia w Bawarskim Muzeum Narodowym (Halm P. M. u. Lill G., *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, I. Abteilung: Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450*. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums XIII, Augsburg 1924, nr 69, fig. 8 do tekstu s. 38—39). Równoległość rozwoju obu przedstawień podkreśla Körte *o. c. s.* 16—17. Zagadnienie stosunku św. Anny Samotrzcę do Piety porusza również Heydenreich L. H. w związku z obrazem Łukasza Tomé w Sjenie w artykule *La Sainte Anne de Leonardo da Vinci* (*Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> période, tome X, 1933, 2<sup>e</sup> semestre, Paris 1933, s. 216, przypis 4). Ikonografię św. Anny Samotrzcę omawia Kleinschmidt B., *Die Heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf 1930.

czas odrębnej nazwy, chociaż posiada ją przedstawienie Matki Boskiej stojącej z Dzieciątkiem na lewej ręce (Hodigitria), siedzącej na wprost patrzącego na tronie z Dzieciątkiem przed sobą na kolanach (Nikopoia), stojącej w pozie orantki z Dzieciątkiem w medalionie na piersiach (Blacherniotissa) lub bez Dzieciątka (Platytera). Nie doczekało się ono również rozbioru treści ideowych, jakie wyraża. Wydaje się wobec tego uzasadnione, jeśli szukając źródeł układu formalnego Piety, sięgniemy po tradycje najstarsze, nawet gdy są to tradycje przedchrześcijańskie lub współczesne chrześcijaństwu, lecz z innego podłoża kulturowego wyrastające. Być może rzuca one pewne światło nie tylko na pochodzenie, lecz także na symboliczność naszego tematu. Przykłady obejmują zabytki malarstwa monumentalnego, sztalugowego i miniaturowego, rzeźby architektonicznej wolnostojącej i reliefu z kości słoniowej oraz złotnictwa.

W granicach basenu Morza Śródziemnego układ formalny pokrewny układowi Piety po raz pierwszy pojawia się w II tysiącleciu przed n. e. w figuralnej plastyce cykladzkiej epoki brązu, jak o tym świadczy niewielki marmurowy posążek siedzącej na krześle kobiety z dzieckiem na pół leżącym na kolanach, niegdyś na wyspie Tegei, dziś zagubiony<sup>1</sup>, a następnie w Egipcie w glinianej figurce Amenofisa IV (1370—1350) z córeczką, z Tell el Amarna<sup>2</sup>, i na pięknym reliefie z Abydos, wyobrażającym Setiego I (około 1318—1310), siedzącego na kolanach bogini Izydy<sup>3</sup>, właściwy jednak okres jego rozpowszechnienia przypada dopiero na I tysiąclecie przed n. e. Odnajdujemy go wtedy bez trudu: przede wszystkim na Sardynii w «madre del ucciso», patetycznym brązie z Urzulei (Nuoro), loc. Sa Domu e s'Orcu, z w. VII, przechowywanym w Museo Archeologico Nazionale w Cagliari, przedstawiającym mężczyznę w hełmie na głowie i z mieczem u boku, leżącego na kolanach kobiety, która lewą rękę złożyła na ramieniu zmarłego, a prawą, zgiętą w łokciu, unosi do góry (fig. 13)<sup>4</sup>, oraz w późniejszym nieco od niego brązie «grazia» z Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dziś również w Cagliari, o tej samej treści i podobnym wyglądzie<sup>5</sup>; następnie w Grecji w reliefowym wyobrażeniu Afrodyty z uskrzydłym Erosem na przykrywie zwierciadła z końca w. V z Ere-

<sup>1</sup> Majewski K., *Figuralna plastyka cykladzka. Geneza i rozwój form* (Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie, dział I, tom VI, zeszyt 3, Lwów 1935, nr 183, tabl. LXXVIII do tekstu s. 139); Bossert H. Th., *Altkreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und in der Agäis von den Anfängen bis zur Eisenzeit* (Die ältesten Kulturen des Mittelmeerkreises 1, Berlin 1937, s. 246, fig. 424); reprodukuje ją również Kulczycki J., *Praformy mebli na obszarze Europy* (Archeologia I, Wrocław 1947, tabl. III, fig. 15).

<sup>2</sup> Fechheimer H., *Kleinplastik der Ägypter* (Die Kunst des Ostens III, Berlin 1922, tabl. 80 i 81); *Le Musée du Caire* (Encyclopédie photographique de l'art, Éditions «Tel» 1949, fig. 106); Deonna W., *Du miracle grec au miracle chrétien* II, Bâle 1946, tabl. XXIII do tekstu s. 358.

<sup>3</sup> Frankfort H., *Ancient Egyptian Religion. An Interpretation*, New York 1948, tabl. przed tekstem do tekstu s. 6—7. W egipskim systemie mitopeicznym Izyda, której imię pisze się jakby oznaczało po prostu tron, jest od czasów pierwszej dynastii matką każdego faraona w taki sam sposób, w jaki tron, insygnium władzy, nadaje władzę królewską księciu, zasiadającemu na nim w chwili koronacji. Patrz również Frankfort H. and H. A., Wilson J. A., Jacobsen Th. and Irwin W. A., *The Intellectual Adventure of Ancient Man. An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East* (An Oriental Essay, Chicago 1946, s. 17); Frankfort H., *Kingship and the Gods. A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature* (An Oriental Essay, Chicago 1948, s. 43—44).

<sup>4</sup> *Bronzetti Nuragici. Catalogo illustrato della Mostra a cura di G. Pesce e G. Lilliu*, Venezia 1948, nr 15, tabl. XV do tekstu s. 33; także Körte o. c. s. 17, fig. 10 do tekstu s. 16—17.

<sup>5</sup> *Bronzetti Nuragici*, nr 43, tabl. XXXV do tekstu s. 38—39.



13. »Madre del ucciso», posążek brązowy z Urzulei, w. VII przed n. e. Museo Archeologico Nazionale w Cagliari.

Według Bronzetti Nuragici.

trii<sup>1</sup> i w płaskorzeźbionej grupie kobiety z dzieckiem, zdobiącej niegdyś fryz Erechteionu (409—406)<sup>2</sup>; w Etrurii w archaicznej rzeźbie z Chianciano, służącej pierwotnie jako pomieszczenie dla wazy z prochami zmarłego, wykonanej pod koniec w. V lub z początkiem w. IV, obecnie w Museo di Firenze, posiadającej kształt kobiety siedzącej na tronie, którego poręcze zakończone są głowami sfink-sów, z leżącym na kolanach dzieckiem owiniętym w pieluszki (fig. 14)<sup>3</sup>; a dalej

<sup>1</sup> Lulies R., *Griechische Klappspiegel* (Die Antike Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums XX, 1, Berlin 1944, r. 78 fig 1 do tekstu s. 82).

<sup>2</sup> Richter G., *The Sculpture and Sculptures of the Greeks*, New Haven 1950, s. 444 fig. 296 do tekstu s. 101.

<sup>3</sup> Ducati P., *Storia dell'arte etrusca* II, Firenze 1927, tabl. 138, fig. 356 do tekstu t. I s. 320; Giglioli G. Qu., *L'arte etrusca*, Milano 1935, tabl. CCXXI do tekstu s. 42; Salmi M., *L'arte italiana I. Dalle origini cristiane a tutto il periodo romanico*, Firenze 1941, s. 60, fig. 98 do tekstu s. 61 (Mater Matuta); Pallottino M., recenzja pracy Galassi G., *La scultura fiorentina del quattrocento*, Milano 1948 (Archeologia classica. Revista dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Roma II, 1, Roma 1950, s. 104, tabl. XXVII do tekstu s. 104).



14. Matka z martwym dzieckiem, posąg z Chianciano służący na pomieszczenie wazy z prochami zmarłego, koniec w. V lub pocz. w. IV przed n. e. Museo di Firenze.

Według Giglioli, *L'arte etrusca*.

w licznie zachowanych egipskich posągach brązowych Izydy karmiącej małego Horusa lub Horpokratesa, m. i. w ptolemejskim brązie znajdującym się w Oddziale Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie (fig. 15)<sup>1</sup>; w rozrzuconych po całym

<sup>1</sup> della Seta A., *Religione e arte figurata*, Roma 1912, fig. 34 do tekstu s. 70; Jeremias A., *Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients*, 3. wyd., Leipzig 1916, s. 597 fig. 270 i 271 oraz s. 598 fig. 272 (Hathora z Ozyrysem) do tekstu s. 598; Fehheimer o. c. tabl. 93; Ebert M., *Reallexikon der Vorgeschichte I*, Berlin 1924, tabl. 77 a: brąz z Hildesheimu nr 1201; Schäfer H. u. Andrae W., *Die Kunst des Alten Orients*



obszarze antycznego świata terrakotowych figurkach greckich i rzymskich, znanych z publikacji Rodena i Winklera, których tematem jest postać kobieca bądź tylko trzymająca na kolanach nagie lub owinięte w pieluszki dziecko, bądź też karmiąca je piersią<sup>1</sup>; w pochodzącym z Samsun posążku glinianym nimfy Ino *κούροτρόφος* i małego Dionizosa z w. II lub w. I przed n. e. w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie<sup>2</sup>; wreszcie w częstych wyobrażeniach Junony Luciny karmiącej Marsa lub Herkulesa, jak w brązie syryjskim z epoki rzymskiej w Bibliotece Narodowej w Paryżu, z nagim dzieciątkiem wyciągającym prawą rękę ku piersiom matki<sup>3</sup>.

Poza granicami basenu Morza Śródziemnego ten sam układ występuje po narodzeniu Chrystusa w ikonografii buddyjskiej, w temacie Hâritî karmiącej najmłodsze

(Propyläen Kunstgeschichte II, Berlin 1925, fig. na s. 278 do tekstu s. 597: posążek miedziany w Berlinie nr 14078 z okresu Średniego Państwa; s. 425, fig. 1 do tekstu s. 661: brąz w Berlinie nr 8286 z okresu Nowego Państwa); Gressmann H., *Die Umwandlung der orientalischen Religionen unter dem Einfluss hellenischen Geistes* (Vorträge der Bibliothek Warburg 1923—1924, Leipzig—Berlin 1926, tabl. IX fig. 20 do tekstu s. 190); Komornicki o. c. nr VII 266, fig. 17 do tekstu s. 5; Gjerstad E., Lindros J., Sjöquist E. and Westholm A., *The Swedish Cyprus Expedition. Finds and Results of the Excavations in Cyprus 1927—1931* III, Plates, Stockholm 1937, tabl. LXIV, nr 62 do tekstu Text s. 233; Ermann A., *Die Religion der Ägypter. Ihr Werden und Vergehen in vier Jahrtausenden*, Berlin u. Leipzig 1934, s. 391, fig. 161: Berlin nr 8704; *Le Musée du Louvre* I. (Encyclopédie photographique de l'art. Éditions «Tel» 1936, s. 113: brąz z epoki saickiej przedstawiający Izydę karmiącą Horusa, utożsamioną, jak wskazuje «modius» wzbogacony dwoma wielkimi rogami, z boginią-krową Hathorą; s. 119: brąz z epoki saickiej przedstawiający boginię z głową zwierzęcą Seta i fryzurą bogini Hathory zakończoną ogonem bogini-skorpionia Selkit); Dolzani C., *Bronzetti egiziani del Civico Museo di storia ed arte di Trieste* (Annali Triestini XIX, Trieste 1949, s. 107—109: nr 15, 16 [fig. 2 A] i 17). Powstanie w Egipcie mitu o Izydzie, Wielkiej Bogini, Horusie i Ozyrysie oraz kult Izydy jako wcielania macierzyńskiej miłości w stosunku do wszystkich ludzi w religijnych wierzeniach epoki cesarstwa rzymskiego wyjaśniają: Frankfort H. and H. A., Wilson J. A., Jacobsen Th. and Irwin W. A. l. c.; Frankfort, *Kingship and the Gods*, s. 44; tenże, *Ancient Egyptian Religion*, s. 6—7, 102 n., 126—131; Haydon A. E., *Biography of the Gods*, New York 1948, s. 42. Związek między przedstawieniami Matki Boskiej z Dzieciątkiem a Izydy z Horusem omawiają: Dalton O. M., *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, s. 683; Showerman G., *Isis* (Encyclopaedia of Religion and Ethics edited by J. Hastings VII, Edinburgh 1914, s. 436); Jeremias o. c. s. 598; Gressmann o. c. s. 170—195; Grabar A., *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe* (L'art byzantin chez les Slaves: Les Balkans, premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenski, deuxième partie, Paris 1930, s. 264—276); Schweinfurth Ph., *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, s. 439; Ermann o. c. s. 391; Lasareff V., *Studies in the Iconography of the Virgin* (The Art Bulletin XX, 1938, s. 28—29); Haydon o. c. s. 42—43; Nilsson M. P., *Geschichte der griechischen Religion* II (Handbuch der Altertumswissenschaft, fünfte Abteilung, zweiter Teil, zweiter Band, München 1950, s. 605).

<sup>1</sup> Rohden H., *Die Terracotten von Pompeji* (Die antiken Terracotten I, Stuttgart 1880, tabl. XLV do tekstu s. 55); Winter F., *Typen der figürlichen Terrakotten* (Die antiken Terracotten III, 1, Berlin und Stuttgart 1903, s. 139—155); patrz także Froehner W., *Antiquités. Collections du Château de Goluchów*, Paris 1899, nr 28 tabl. IX do tekstu s. 113; Tramoyeres B., *La Virgen de la Leche en el arte* (Museum III, Barcelona 1919, s. 80 fig. [B]).

<sup>2</sup> Oroszlán Z., *Tanagrafiguren und ihre Genossen* (Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve X, 1940, Budapest 1941, nr 38, fig. 170 do tekstu s. 154 n.). Temat karmionego Dionizosa o podobnym układzie dostrzegamy na fresku w willi Farnesinie w Rzymie; patrz *Monumenti inediti publicati dall' Instituto di Corrispondenza Archeologica* XII, Roma 1884—1885, tabl. XVIII i XX; także Weitzmann K., *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio* (Princeton Monographs in Art and Archeology 26, Princeton 1951, tabl. XVIII fig. 32 do tekstu s. 31).

<sup>3</sup> Babelon E. et Blanchet J. A., *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1895, nr 56 fig. na s. 25 do tekstu s. 26. O Junonie Lucina patrz Pauly A. u. Wissowa W., *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 19 Halbband, Stuttgart 1917, szp. 1115—1116.



15. Izyda karmiąca Horusa, brąz ptolemejski w Oddziale Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie.

Fot. Wl. Gumula.

dziecko<sup>1</sup>; w grecko-indyjskiej sztuce Gandary<sup>2</sup>; w malowanej na płótnie Madonnie buddyjskiej z w. VII, znalezionej w Yâr Khoto koło Turfanu we wschodnim Turkiestanie, będącej własnością Museum für Völkerkunde w Berlinie<sup>3</sup>; na Jawie w reliefach z Chandi Mendout<sup>4</sup> i w brązach Batawii<sup>5</sup>; wreszcie w snycerstwie Chin, Japonii i Indochin (Annam)<sup>6</sup>.

W sztuce europejskiej starochrześcijańskiej oraz średniowiecznej poprzedzającej powstanie naszego tematu i jemu współczesnej układ formalny podobny do układu Piety spotykamy zarówno w przedstawieniach świeckich, np. syreny karmiącej dziecko trzymające w lewej ręce ptaka na kapitulu romańskim w Fryburgu w Bryzgowii<sup>7</sup>, jak też religijnych, np. Ewy z dzieckiem przy piersi na jednej z kwater drzwi brązowych w Hildesheimie, datowanych na lata 1007—1015, fundacji znakomitego opiekuna sztuki i organizatora ruchu artystycznego biskupa Bernwarda, przeznaczonych pierwotnie do kościoła św. Michała, w r. 1030 przeniesionych do katedry (fig. 16)<sup>8</sup>. Wśród przedstawień religijnych najczęściej się on powtarza w temacie Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na pół leżącym na kolanach. Ze względu na tożsamość osób występujących

w temacie Marii z Dzieciątkiem i Piecie te ostatnie przykłady omówimy szczegółowo w porządku chronologicznym, zaczynając od sztuki starochrześcijańskiej.

<sup>1</sup> Pierwotnie *yaksha*, demon porywający dzieci, później bóstwo opiekuńcze macierzyństwa, *matrona boni augurii*; Foucher A., *La Madone Bouddique* (Fondation Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres XVII, Paris 1909, s. 263—267); Coomaraswamy A. K., *Jakṣas* (Smithsonian Miscellaneous Collections LXXX, 6, Washington 1928, s. 9—10). <sup>2</sup> Foucher o. c. s. 264 fig. 3; Weber W., *Der Siegeszug des Griechentum in Orient* (Die Antike I, Berlin—Leipzig 1924, s. 137 fig. 17).

<sup>3</sup> Foucher o. c. s. 255—259, tabl. XVII; reprodukuje ją również Strzygowski J., *Das Irreführende am Begriffe «Mittelalter»* (Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter I, Cambridge Mass. 1939, s. 28 fig. 9). <sup>4</sup> Foucher o. c. s. 268 fig. 6; Weber o. c. s. 136, fig. 16. <sup>5</sup> Foucher o. c. s. 267. <sup>6</sup> Tamże s. 270—272; na Dalekim Wschodzie wyobrażenie jej nosi nazwę «podobizna bogini matki synów demonów»: w Chinach Kouci-tseu-mou-chen już od w. VII, w Japonii Ki-simo-djin.

<sup>7</sup> Cahier Ch., *Du bestiaire et de plusieurs questions qui s'y rattachent* (Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge. Curiosités mystérieuses, Paris 1874, s. 142, fig. B); także Adhémar J. (*Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Studies of the Warburg Institute 7, London 1939, tabl. XIV, fig. 46 do tekstu s. 182—185), który błędnie pisze o kapitulu w Bazylei. <sup>8</sup> Beenken H., *Romanische Skulptur in Deutschland (XI. und XII. Jahrhundert)* (Handbücher der Kunstgeschichte, Leipzig 1924, s. 11 fig. 5 do tekstu s. 4—11); Goldschmidt A., *Die deutschen Bronzetenzen des frühen Mittelalters* (Die frühmittelalterlichen Bronzetenzen,



16. Ewa karmiąca dziecko, szczegół drzwi brązowych z lat 1007—1015 w katedrze w Hildesheimie.

Według Goldschmidta, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*.

Do pierwszych przedstawień Matki Boskiej siedzącej z na pół leżącym Chrystusem zaliczamy malowidło ścienne z w. III zachowane w komorze grobowej katakumby Priscilli (fig. 17)<sup>1</sup> oraz koptyjską stelę grobową z Medinet el Fajum z prze-

Marburg a. d. L. 1926, tabl. XVIII, XXXI—XXXII do tekstu s. 17—18); Pinder W., *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik* (Wesen und Werden deutscher Formen: Geschichtliche Betrachtungen I, Bilder, fig. s. 66 i 68 do tekstu s. 413—414); Weisbach o. c. fig. 39 do tekstu s. 97. Wymienić tu można również trzynastowieczną miniaturę z Liège w Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku, ms. 183 fol. 13 (Meiss o. c. fig. 28), przedstawiającą Ewę w pozycji leżącej, karmiącą owinięte w pieluszki dziecko.

<sup>1</sup> Wilpert J., *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg i. Br. 1903, Tafelband, tabl. 81; Кондаковъ Н. П., *Иконография Богоматери* I, Ст. Петербургъ 1914, s. 89 fig. 68 do tekstu s. 90; Cabrol et Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* X, 2, Paris 1932, tabl. barwna 7706 poza tekstem, do tekstu szp. 1999 n. Prawdopodobnie taki sam układ miało również przedstawienie Madonny Galaktotrofusy w katakumbach Priscilli, datowane na w. II, zachowane w stanie dużego zniszczenia: Matka Boska, obok której z lewej strony stoi prorok Izajasz, lekko pochylona w lewo, karmi prawą pierśią Chrystusa odwracającego twarz ku patrzącemu; nad głową Marii ośmioramienna gwiazda. Patrz: Wil-



17. Matka Boska z Dzieciątkiem, fresk z w. III w katakumbie Priscilli w Rzymie

Według Wilperta *Die Malereien der Katakomben Roms*

lomu stulecia V na VI, znajdującą się obecnie w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie. W przykładzie starszym iluzjonizm przestrzenny, charakterystyczny dla sztuki późnoantycznej, idzie w parze z przeciwieństwem frontalności i profilu przypomi-

pert *o. c.* tabl. 21 i 22; Кондаковъ *o. c.* I, s. 21 fig. 1 do tekstu s. 20—23; Tramoyeres *o. c.* s. 81 fig. (E); Meiss *o. c.* fig. 23 do tekstu s. 454; Lasareff *o. c.* s. 27—78. — Z bogatej literatury poświęconej tematowi Galaktotrofusy wymieniamy: Foucher *o. c.*; Кондаковъ *o. c.* I, s. 18—25, 53—55, 340, 255—258; Tramoyeres *o. c.* s. 79—118; Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, s. 105—106; Matějček A. i Myslivec J., *České Madony gotické byzantských typů* (Památky Archeologické, skupina historická, nové řady IV—V [díl XXXX], Praha 1937, s. 1—24); Cuřinova J., *Obraz Madony Deřtové v kostele na Vyšehradě* (Památky Archeologické, skupina historická, nové řady VI—VIII [díl XXXXI], Praha 1940, s. 53—67); Lasareff *o. c.* s. 27—36; Mirković L., *Die nährende Gottesmutter (Galaktotrophusa)* (Atti del V Congresso Internazionale di studii bizantini II, Roma 1940, s. 297—304). Rzadkie przykłady Marii karmiącej Dzieciątko w sztuce romańskiej wylicza Swarzenski H., *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau* (Denkmäler deutscher Kunst. Die deutsche Buchmalerei des XIII. Jahrhunderts, Berlin 1936, Textband, s. 162, przypis 4).





18. Matka Boska z Dzieciątkiem na pól leżącym, miniatura w Book of Kells z końca w. VIII lub początku IX, Trinity College w Dublinie.

Według Sullivan, *The Book of Kells*.

nającym egipskie kanony. Matka Boska górną część ciała zwrócona ku patrzącemu, nogi zaś mając skierowane w prawo, siedzi na wysokiej ławie o niskim oparciu, widocznej z boku, unosząc z lewej strony na dłoniach Dzieciątko wyciągające do niej lewą rękę. Niespokojny układ ciała Chrystusa, wzrok Marii biegnący w lewo oraz impresjonistyczny styl dzieła sprawiają, że wbrew powadze malującej się na twarzy Matki Boskiej grupa pozbawiona jest charakteru reprezentacyjnego. Przykład młodszy, mniej czytelny niż fresk katakumbowy, zachował w czystej postaci aleksandryjską tradycję sztuki helenistycznej. Siedząca na wprost widza Maria prawą ręką dotyka twarzy Dzieciątka leżącego na lewej dłoni matki<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wulff O., *Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke* (Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen III, 2. wyd., Berlin 1909, nr 79, s. 36); *Die neue Propyläen Weltgeschichte I*, Berlin 1940, fig. na s. 415. Być może, mamy tu do czynienia tylko portretowym przedstawieniem zmarłej.



19. Matka Boska z Dzieciątkiem na pół leżącym,  
posążek z w. XI w skarbcu katedry w Essen.  
Według Panofsky'ego, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts.*

Oba wymienione tu wyobrażenia są raczej zapowiedzią niż bezpośrednim wzorem układu formalnego Piety. Matka Boska bowiem zdaje się jeszcze nie odczuwać ciężaru drobnego ciała Chrystusa. Natomiast na miniaturze iryjskiego kodeksu *Book of Kells* z końca w. VIII i początku IX, przechowywanego w Trinity College w Dublinie (fig. 18), układ formalny podobny do układu Piety występuje równie jasno jak w przytoczonych wyżej dziełach niechrześcijańskich<sup>1</sup>. Wprawdzie ramiona Marii i głowa ujęte frontalnie, jej nogi i tron niski o wysokim oparciu, widziane niemal z profilu, oraz wyciągnięta lewa ręka Dzieciątka przypominają malowidło z katakumby Priscilli, tym razem jednak Chrystus wyraźnie siedzi na kolanach Matki Boskiej z nogami swobodnie zwisającymi z boku, w pozycji zbliżonej do leżenia, lewą dłonią chwytając prawą rękę Marii. Znikła również ruch-

<sup>1</sup> Sullivan E., *The Book of Kells*, 3. wyd., London 1927, tabl. II; Pfister K., *Irische Buchmalerei des frühen Mittelalters*, Potsdam 1927, tabl. I przed tekstem; Baum J., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters II. Deutschland, Frankreich und Britannien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark—Potsdam 1930, s. 64 fig. 67); Masai F., *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise* (Les Publications de Scriptorium I, Bruxelles 1947, tabl. XXIX do tekstu s. 56—57).

liwość Dzieciątka podkreślająca pogodny nastrój chwili. Surowe twarze obu postaci, obecność adorujących aniołów i linearny styl miniatury składają się na całość niezwykle uroczystą.

Intymność i radość powraca w Matce Boskiej z Essen z początku w. XI, wolno stojącym posązką z blachy złotej, osadzonej na drewnianym rdzeniu (fig. 19)<sup>1</sup>. Maria, głowę lekko przechyliwszy w prawo, lewą rękę złożyła na ramionach Chrystusa, w prawej trzyma jabłko. Dzieciątko lewą dłonią przyciska do piersi bogato oprawioną książkę, prawą zaś rękę unosi nieco w górę, jakby pragnąc dosięgnąć owocu.

Pod koniec w. XII lub z początkiem XIII reprezentacyjną powagę iryjskiej miniatury powtarza płaskorzeźba zdobiąca tympanon romańskiej kolegiaty w Tumie pod Łęczycą (fig. 20)<sup>2</sup>. Matka Boska żadnym ruchem nie zakłóca surowej symetrii, nadającej przedstawieniu piętno monumentalności, właściwe rzeźbie architektonicznej. Chrystus leży spokojnie, z twarzą zwróconą ku patrzącemu. Układ rąk Marii i Dzieciątka jest wierną i zadziwiającą kopią układu rąk tych samych postaci na miniaturze w Book of Kells<sup>3</sup>. Płaskorzeźba tympanonu w Tumie tak bardzo przypomina przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Syna na kolumnach, że Walicki uważa ją za nieśmiałą redakcję Piety<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 183 fig. 66 do tekstu s. 162—164; Beenken o. c. s. 23 fig. 11 do tekstu s. 22; Panofsky E., *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, Tafelband, tabl. 1 do tekstu Textband, s. 73; Baum o. c. tabl. X do tekstu s. 188 i 205; Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*, Bilder s. 73 do tekstu s. 414; Jantzen H., *Ottotonische Kunst*, München 1947, tabl. 118—119 do tekstu s. 133; Weisbach o. c. fig. 48 do tekstu s. 97. Równieżniczką Matki Boskiej z Essen na terenie Belgii jest Notre-Dame de Walcourt, drewniany posązek pokryty srebrną blachą, wielokrotnie odnawiany, m. i. w w. XIII i w r. 1626. Siedzące na kolanach Marii Dzieciątko, którego nogi zwisają swobodnie z lewej strony, prawą ręką wykonuje ruch błogosławieństwa; na jego udach spoczywa prawa dłoń Matki Boskiej, jak często w Pietach w. XIV i pierwszej połowy w. XV. Patrz de Borchgrave d'Altena J., *Les Madones anciennes conservées en Belgique* (L'Art en Belgique, 2. wyd., Bruxelles 1945, tabl. 1 do tekstu s. 6—7). W w. XII taki sam układ występuje w rzeźbie przypisywanej przez Bonaciniego Z. (*Una scultura di Wiligelmo*. L'Arte XXXIII, Torino 1930, fig. 1 na s. 251 do tekstu s. 255—6) mistrzowi Wilhelmowi z Modeny. <sup>2</sup> Walicki M., *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą*, Łódź 1938, tabl. 5 fig. 1 w tekście i tabl. XVI poza tekstem. W sprawie datowania zobacz recenzję Gębarowicza M. w Dawnej Sztuce I, Lwów 1938, s. 344—349. <sup>3</sup> W Book of Kells Dzieciątko chwyta rękę Marii «z góry», w Tumie pod Łęczycą «z dołu». <sup>4</sup> Walicki o. c. s. 50: «Jako zamknięcie tych uwag jedno jeszcze wypadnie podkreślić. Układ ciała Chrystusa spoczywającego na kolanach Marii budzi raczej myśl o scenie Pietà, niż o grupie Matki z Dzieciątkiem. Wrażenie to potęguje się z chwilą, gdy przypomnimy sobie ruch dłoni anioła, który w jednej ręce trzyma krzyż, drugą zaś dotyka krzyżowego nimbu okalającego głowę Chrystusa. Może niedalekie od prawdy byłoby przypuszczenie, że mamy przed sobą nieśmiałą i bardzo wczesną redakcję Piety, której powstania, rzecz znamienna, zgodnie dziś wszyscy szukamy na włoskim właśnie terenie». Literatura, którą Walicki podaje w przypisie 3 na dowód zgodności w szukaniu powstania Piety na włoskim terenie, jest wynikiem pomyłki. Panofsky bowiem w rozprawie «*Imago Pietatis*» broni stanowiska Północy («das nordische Vesperbild»), a Millet w *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* w ogóle nie porusza zagadnienia Piety, używając kilkakrotnie terminu Pietà na oznaczenie przedstawień Chrystusa Umęczonego; por. wyżej, s. 156. Z dwunastowiecznych przykładów polskich wspomnieć jeszcze warto płaskorzeźbę zdobiącą tympanon umieszczony dziś nad wejściem do dormitorium przy kościele ponorbertańskim św. Trójcy w Strzelnie, przedstawiający Marię stojącą z owiniętym w pieluszki Dzieciątkiem; Frankenstein J., *Działalność budowlana rodu Łabędziów na Śląsku i Kujawach w XII w.* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury III, Warszawa 1935, s. 359, fig. 10 do tekstu s. 358—359). Starzyński J. i Walicki M. (*Rzeźba architektoniczna w Polsce wieków średnich*, Warszawa 1931, fig. 11 do tekstu na s. 29; *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 25, fig. 19 do tekstu s. 29) przypuszczają, że chodzi o św. Annę z Matką Boską. W podobny sposób trzyma dziecko lamentująca matka w scenie Rzezi Niewiniątek na archiwol-



20. Matka Boska Pasyjna, płaskorzeźbiony tympanon z 2. połowy w. XII, północny portal kolegiaty w Tumie pod Łęczycą.

Fot. w posiadaniu dra Z. Świechowskiego.

W w. XIII podniosły nastrój reliefu tumskiego raz jeszcze ustępuje miejsca pogodnej atmosferze rodzajowej sceny w drewnianej rzeźbie z Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie<sup>1</sup>. Na niskiej, długiej ławie bez oparcia Maria siedzi z szeroko rozstawionymi nogami, górną część ciała lekko pochyliwszy ku przodowi; lewą ręką podnosi ku górze ramiona i głowę leżącego na jej kolanach Chrystusa, którego

cie portalu z trzeciej ćwierci w. XII w Moradillo (Burgos) (Kingsley Porter A., *Romanische Plastik in Spanien II*, Firenze — München 1928, tabl. 155).

<sup>1</sup> Gumbel H., *Deutsche Kultur vom Zeitalter der Mystik bis zur Gegenreformation* (Handbuch der Kulturgeschichte, Potsdam 1936, s. 129 fig. 114). Jako inny przykład z w. XIII podajemy Notre-Dame de Hal, drewniany posązek przedstawiający Matkę Boską siedzącą na tronie niby *Sedes Sapientiae* karmiącą lewą piersią na pół leżące Dzieciątko. Rzeźba ta należała niegdyś do Elżbiety węgierskiej, a później do córki jej Zofii, żony Henryka Wielkodusznego, księcia Brabancji, o czym informuje Justus Lipsius. Patrz de Borchgrave d'Altena *o. c.* tabl. VI fig. B do tekstu s. 14. Z trzynastowiecznych wyobrażeń Marii Galaktotrofusy w sztuce Islamu wymieniamy gliniane naczynie z Rhages w Persji, dziś w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie, posiadające kształt matki karmiącej dziecko. Reprodukują je: Kühnel E. (*Islamische Kleinkunst*. Bibliothek für Kunst und Antiquitäten-Sammler XXV, Berlin 1925, s. 91, fig. 52) i Glück H. (*Die Kunst des Islam*. Propyläen-Kunstgeschichte V, Berlin 1924, fig. na s. 407 do tekstu s. 570).





21. Madonna dell'Umiltà, obraz ze szkoły Simona Martiniego, około r. 1325, Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie.

Według Meissa, *The Madonna of Humility*.

krótkie, wyciągnięte nóżki nie sięgają nawet prawego kolana matki, prawą zaś ręką podaje pierś Dzieciątka.

Następny przykład, opublikowana przez Lilla rzeźba z Eichstätt z początku w. XIV (fig. 6)<sup>1</sup>, zachowując układ formalny Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na pół leżącym na kolanach, zmienia treść ideową i na podstawie prawa łączącego przedstawienia pokrewne w formie mimo odmiennej treści, staje się nowym tematem ikonograficznym — Pietą<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Lill, *Die früheste deutsche Vespergruppe*, fig. na s. 664 (reprodukcja z Dzieciątkiem «odwróconym»); Reiners-Ernst *o. c.* fig. 15 do tekstu s. 73. <sup>2</sup> Panofsky («*Imago Pietatis*», s. 294 n.) nazywa badanie stosunków zachodzących między przedstawieniami figuralnymi pokrewnymi sobie treścią przy

różnicach w układzie formalnym lub między przedstawieniami figuralnymi pokrewnymi sobie układem formalnym przy różnicach treściowych, terminem «Typenlehre». W sprawie dalszego uzasadnienia wskazanego wyżej postępowania patrz: Panofsky E. a. Saxl F., *Classical Mythology in Mediaeval Art* (Metropolitan Museum Studies IV, 2, New York 1933, s. 228—280); Panofsky E., *Studies in Iconology. Humanistic*

Współcześnie z pojawieniem się na Północy Piety rzeźbionej, na Południu ten sam układ występuje w temacie Madonny *dell' Umiltà*. Dla przykładu przytaczamy obraz z warsztatu Siomna Martiniego, będący odmianą tematu *Maria lactans* czyli *Madonna del latte* lub *Galaktotrofusa*, wykonany, jak sądzi Meiss, między r. 1335 a 1345, do ostatniej wojny przechowywany w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (fig. 21)<sup>1</sup>. Obok podobieństw między Pietą północną a Madonną *dell' Umiltà* zachodzi jednak ważna różnica. Gdy w Piecie północnej Matka Boska zawsze siedzi na ławie lub tronie, Maria karmiąca Dzieciątka jako *Madonna dell' Umiltà* z reguły spoczywa na ziemi na pół klęcząc, na pół siedząc w sposób charakterystyczny dla malowanych Piet południowych i niektórych odmian Trenów oraz Lamentacji.

Opierając się na wymienionych zabytkach, możemy śmiało wysunąć twierdzenie, że układ formalny Piety: siedząca na ławie postać kobieca, podtrzymująca górną część ciała na pół leżącego na jej kolanach chłopca lub dorosłego mężczyzny, którego nogi zwisają swobodnie z boku, nie jest dziełem wyobraźni artystycznej zbliżającej się «jesieni średniowiecza», lecz istniał od dawna w tradycjach sztuki przedchrześcijańskiej, niechrześcijańskiej współczesnej chrześcijaństwu i chrześcijańskiej<sup>2</sup>. Możemy również określić jego treść symboliczną. Wśród zebranych przykładów

---

*Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939. W *Classical Mythology in Mediaeval Art* autorowie zwracają uwagę na odmienne drogi, jakimi kroczyły w średniowieczu tradycja przedstawieniowa i tradycja literacka. We wstępie do *Studies in Iconology* (s. 3—31) ustala Panofsky pojęcie motywu (układu formalnego) oraz tematu, obok innych podstawowych pojęć ikonologii, i raz jeszcze udowadnia, że w średniowieczu klasyczne motywy były stosowane do nieklasycznych tematów, podobnie jak klasyczne tematy były wyrażane przy pomocy nieklasycznych motywów. Metodę Panofsky'ego z powodzeniem zastosował Białostocki J. w artykule «*Ignavia*» gotycka i Orion łowca zający (Meander IV, 4, Warszawa 1949, s. 151—162). — Wśród przytoczonych przykładów siedzącej Madonny z Dzieciątkiem leżącym lub na pół leżącym na kolanach pominięta została przez nas świadomie płaskorzeźba z kości słoniowej niegdyś w Metz, dziś w Bibl. Nat. w Paryżu, służąca pierwotnie jako oprawa książki, publikowana m. i. przez Fouchera w związku z Madonną Buddyjską. Przedstawia ona Matkę Boską w otoczeniu dwóch postaci: stojącej i klęczącej, karmiącą Dzieciątka zawinięte w pieluszki (kwatery dolna) i Ukrzyżowanie (kwatery górna). Foucher (*o. c.* s. 261 fig. 1 do tekstu s. 261) i К о н д а к о в ъ (*o. c.* s. 258, fig. 161 do tekstu s. 256—257) datują ją na w. IX. Natomiast Goldschmidt A. (*Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.—XI. Jahrhundert* II, Berlin 1918, tabl. XXXII, fig. 79 do tekstu s. 44) widzi w niej fałszerstwo circa 1800.

<sup>1</sup> Meiss *o. c.* fig. 1 do tekstu s. 436. — Zatrzymujemy się na przykładach czternastowiecznych, jednakże układ formalny podobny do układu Piety śledzić by można w licznych przedstawieniach Marii z Dzieciątkiem na kolanach również w wiekach późniejszych. Pomijamy je dla braku miejsca, ograniczając się do przypomnienia obrazu Jerzego de la Tour w Muzeum w Rennes, z wyobrażeniem nowonarodzonego Chrystusa owiniętego w pieluszki, leżącego na kolanach Matki Boskiej (Paris et F. G., *Georges de la Tour*, Paris 1948, tabl. 19 do tekstu s. 181—184). Obraz ten, w równym stopniu realistyczny co mistyczny, zasługuje na naszą uwagę z dwóch powodów. Przede wszystkim dlatego, że układ ciała Jezusa i rąk Marii jest identyczny z układem dziecka i rąk matki w rzeźbie etruskiej z Chianciano (fig. 14). Po wtóre, ponieważ środowisko, w którym powstało dzieło lotaryńskiego artysty, upatrywało w pieluszkach aluzję do Odkupienia (tamże s. 175—177 oraz 182—183).

<sup>2</sup> Poziomy lub ukośny układ Dzieciątka na kolanach Marii, niekiedy owiniętego w pieluszki, występuje także często w przedstawieniach historycznych odnoszących się do pierwszych lat życia Chrystusa na ziemi. Tak w scenie Bożego Narodzenia na miniaturze w kodeksie z w. XIII, znajdującym się w Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku (ms. 729 f. 246 v.; Meiss *o. c.* fig. 27 do tekstu s. 455), lub na obrazie Taddea Gaddiego w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (Meiss *o. c.* fig. 25 do tekstu s. 455); w scenie Pokłonu Pasterzy na romańskim kapitelu w Santo Tomé w Zamora w Hiszpanii (Gudiol J. R. y Gaya Nuño J. A., *Arquitectura y escultura románicas*. *Ars Hispaniae*. *Historia Universal del Arte Hispanico* V, Madrid 1948, s. 228, fig. 365 do tekstu s. 229—230); w scenie Pokłonu Trzech Króli na płasko-

większość przedstawia postać kobiety z niemowlęciem. Nawet jeśli się nie da odczytać tematu, lub gdy nieznana pozostaje podbudowa kulturowa, z której temat wyrasta, jest rzeczą niewątpliwą, że mamy tu do czynienia z ideą macierzyństwa, bądź to wyrażoną wyłącznie przez szczególny sposób połączenia kobiety z dzieckiem, bądź także przez ruch ręki dziecka wyciągniętej ku piersiom matki, lub wyraźnie zaznaczoną czynność karmienia. W przykładzie brązów z Urzulei idea ziemskiego macierzyństwa (jeśli matką jest kobieta śmiertelna) lub macierzyństwa religijnego (jeśli matką jest bóstwo) wiąże się z ideą oplakiwania zmarłego, wracającego do łona, z którego wyszedł. Być może, w tym wypadku układ formalny jest równocześnie szczególnym dowodem wiernej miłości w stosunku do zmarłego. Takie bowiem właśnie znaczenie przypisuje mu średniowieczna poezja rycerska francuska i niemiecka. W *Contes de Graal* Chrétien de Troyes opisuje dziewczynę, która obejmuje leżące na jej kolanach zwłoki ukochanego rycerza z odciętej głową<sup>1</sup>. Wolfram von Eschenbach opowiada w *Parsifalu* o trzykrotnym spotkaniu bohatera z nieszczęsną Sigune trzymającą na kolanach martwe ciało ukochanego, jak to widzimy na reprodukowanej przez Reiners-Ernst miniaturze z Landesbibliothek w Dreźnie (cod. 66), wykazującej wpływy piętnastowiecznej Piety (fig. 22)<sup>2</sup>.

rzeźbionych sarkofagach starochrześcijańskich (Wilpert G., *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma 1932, I, testo, s. 281 fig. 174; II, tavole, tabl. CCXXII fig. 1, 2, 4—7; tabl. CCXXIV fig. 5; tabl. CCXXV fig. 1 do tekstu I, s. 284—289), a także na drzwiach brązowych z w. XI w Hildesheimie (Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Tafelband, tabl. 4 do tekstu Textband, s. 74—77; Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren*, tabl. XLVI, do tekstu s. 19); w scenie Ucieczki po Egipcie: na jednej z kwater drewnianych drzwi z połowy w. XI w kościele Panny Marii na Kapitolu w Kolonii (Schardt A. J., *Die Kunst des Mittelalters in Deutschland*, Berlin 1941, fig. na s. 218; Weisbach o. c. fig. 42 do tekstu s. 98), na płaskorzeźbie z w. XII zdobiącej przedsionek południowego portalu w kościele św. Piotra przy opactwie benedyktyńskim w Moissac (Vitry P. et Brière G., *Documents de sculpture française*, Paris 1904 tabl. VI fig. 4; Aubert M., *L'art français à l'époque romane. Architecture et sculpture IV. Languedoc et Provence*, Paris 1950, tabl. 14, fig. B), na płaskorzeźbie Benedetta Antelami z r. 1196 w Baptysterium w Parmie (Sinibaldi G., *La scultura protocristiana, preromanica e romanica*, Firenze 1935, s. 39), na malowidle ściennym circa 1250 w Brook (Kent) (Tristram E. W., *English Medieval Painting. The Thirteenth Century*, Oxford 1950, t. II, fig. 130 do tekstu t. I s. 512), na malowidle ściennym z lat 1250—1275 w Wiston (Suffolk) (Tristram o. c. t. II, fig. 182 i 183 do tekstu t. I, s. 627) oraz na malowidle ściennym z początku w. XIV w Croughton (Northamptonshire) (Borenius T. und Tristram E. W., *Englische Malerei des Mittelalters*, Firenze—München 1927, fig. 51). W podobnym układzie formalnym przedstawia duszę zbawionego nędzarza na łonie Abrahama płaskorzeźba z w. XII w przedsionku północnego portalu wspomnianego wyżej kościoła św. Piotra w Moissac (Vitry et Brière o. c. tabl. VI fig. 6).

<sup>1</sup> Leicher R., *Die Totenklage in der deutschen Epik von der ältesten Zeit bis zur Nibelungen Klage* (Germanische Abhandlungen 58, Breslau 1927, s. 117—118); Cohen G., *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XIII<sup>e</sup> siècle Chrétien de Troyes et son oeuvre*, Paris 1931, s. 412; Reiners-Ernst o. c. s. 69. <sup>2</sup> Leicher (o. c. s. 116—119) daje szczegółowy opis wszystkich czterech spotkań; patrz także Schwieterring J., *Deutsche Dichtung des Mittelalters* (Handbuch der Literaturwissenschaft, Potsdam 1932, s. 164); Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit* s. 47; Reiners-Ernst o. c. fig. 21 do tekstu s. 69. Układ mężczyzny na pół leżącego na kolanach kobiety dostrzegamy również w *Hypnerotomachii Poliphili* Francesca Colonna, w scenie wyobrażającej Polię z Polifilem wracającym do życia po śmiertelnym omdleniu; patrz Appel J. W., *The Dream of Poliphilus. Fac-similies of one hundred and sixty-eight woodcuts in «Poliphili Hypnerotomachia» Venice 1499*, London 1888, fig. 158; patrz także *Le Songe de Poliphile ou Hypnerotomachie de frère Francesco Colonna II*, Paris 1883 fig. na s. 358.

<sup>3</sup> Występowanie układu formalnego Piety w różnych czasowo i przestrzennie środowiskach kulturowych nasuwa myśl, że układ ten posiada powszechnie zrozumiałą symbolikę. Być może, jest on wytworem zbiorowej podświadomości i łączy się z archetypem *Magnae matris*, o którym patrz Jacobi J., *Die Psychologie von C. G. Jung*, 2. wyd., Zürich 1945, s. 193—196 oraz fig. 4 do tekstu

## ZASADA ŁĄCZENIA DZIECIŃSTWA I MĘKI CHRYSZTUSA

Przekształcenie Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach w Pięte dokonało się zgodnie z zasadą ideowego łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa. — Przykłady łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa w sztuce starochrześcijańskiej, średniowiecznej i nowożytnej: 1) zestawianie obok siebie dwóch przedstawień, z których jedno odnosi się do dzieciństwa Zbawiciela a drugie do jego męki; 2) zdobienie przedstawieniami Dzieciątka lub zaczerpniętymi z dzieciństwa Jezusa takich przedmiotów kultowych jak krzyże lub relikwiarze w kształcie krzyża; 3) wprowadzanie symboliki pasyjnej do przedstawień chrystologicznych, w których Chrystus występuje jako dziecko; 4) wprowadzanie symboliki pasyjnej do podobnych przedstawień mariologicznych: a) przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w których Dzieciątko trzyma w ręce krzyż; b) przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w których Maria trzyma w ręce krzyż; c) przedstawienia mariologiczne, w których myśl pasyjna dochodzi do głosu bądź przy pomocy symboli ukazywanych Chrystusowi przez aniołów lub świętych biorących udział w *santa conversazione*, bądź dzięki szczególnemu układowi ciała Chrystusa: Eleusa, Zwiastowanie męki Chrystusa, Matka Boska Pasyjna i Maria składająca w ofierze liturgicznej Chrystusa *artosa*.

Wyjaśniliśmy źródła artystyczne (wewnętrzne) naszego tematu, zastanowimy się z kolei, w jaki sposób dokonało się przekształcenie Marii siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach w Matkę Boską siedzącą z ciałem martwego Chrystusa na łonie. Z trzech przesłanek trzeciej grupy poglądów na powstanie Piety najbliższa prawdy wydaje się nam przesłanka druga, spośród zaś składających się na nią wypowiedzi najtrafniejsza wypowiedź Hansa Swarzenskiego, przy czym znaczenie jego komunikatu upatrujemy nie tylko, jak to czyni Körte, w szczęśliwym odnalezieniu średniowiecznej miniatury z biblijną matką lamentującą nad zmarłym synkiem<sup>1</sup>, lecz przede wszystkim w wydobyciu z zapomnienia zasady ideowego łączenia odległych od siebie w czasie zdarzeń, głęboko przenikającej wyobraźnię średniowiecza<sup>2</sup>. Jak bowiem umieszczenie Piety na linii rozwojowej przedstawień kultowych Marii prowadzi do słusznego powiązania jej układu formalnego z układem formalnym Matki Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem na pół leżącym na kolanach, tak zasada ogarniania jednym rzutem oka początku i końca podporządkowuje jednorazowy przebieg powstania tematu ogólnym prawom rządzącym myślą religijną średniowiecza, rzucając niespodziewany snop światła na źródła ikonograficzne (zewewnętrzne) naszego tematu.

Idea łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa wyrażana bywa w sztuce w sposób trojaki: przez zestawianie obok siebie dwóch przedstawień, z których jedno odnosi się do dzieciństwa Zbawiciela a drugie do jego męki, przez zdobienie przedstawie-

s. 194. Pojęcie zbiorowej podświadomości i archetypu w użytych tu znaczeniach wyjaśniają: Jung C. G., *Zur Psychologie des Kind-Archetypus* (Jung C. G. u. Kerényi K., *Das göttliche Kind*. Albae Vigiliae VI—VII, Leipzig 1940, s. 85—96); Jacobi o. c. s. 26—29, 72—85; Schmaltz G., *Über die Beziehungen der Tiefenpsychologie zu den Geisteswissenschaften (mit einer Symbolik des Auges als Beispiel)* (Studium Generale III, 7, Heidelberg 1950, s. 331—348). — Zagadnienie symboliczności *Magnae matris* z punktu widzenia stosunku dziecka do matki interesująco omawia Goodenough E. R., *The Evolution of Symbols Recurrent in Time, as illustrated in Judaism* (Eranos Jahrbuch XX, 1951, Mensch und Zeit, Zürich 1952, s. 285—319).

<sup>1</sup> Körte o. c. s. 113. <sup>2</sup> W sztuce starochrześcijańskiej i średniowiecznej znalazła ona wyraz przede wszystkim w *dittochaeum* jako *concordia Veteris et Novi Testamenti*, a od w. XII w typologii, wiążącej symboliczną paralelę wybrane przedstawienia Starego i Nowego Testamentu. Nazwa *dittochaeum* pochodzi od poetyckiego utworu Prudencjusza (348—410), składającego się z 24 wierszowanych *titulusów* do 24 scen Starego i takiej samej liczby odpowiadających im scen Nowego Testamentu; patrz Morey Ch. R., *Medieval Art*, New York 1942, s. 77, 103. Pojęcie typologii wyjaśnia Künstle o. c. I s. 58—60, 82.





22. Parsifal spotyka Sigune oplakującą ukochanego, miniatura z w. XV w rękopisie Parsifala (cod. 66) w Landesbibliothek w Dreźnie.

*Wediug Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild.*

niami Dzieciątka lub zaczerpniętymi z dzieciństwa Jezusa takich przedmiotów kultowych jak relikwiarze w kształcie krzyża lub krzyże oraz przez wprowadzanie symbolów pasyjnych do przedstawień, w których Chrystus występuje jako dziecko.

Do najstarszych przykładów pierwszego sposobu postępowania zaliczamy malowidło ścienne Theodotusa z w. VIII znajdujące się w kaplicy św. Cyriaka i św. Julitty w kościele S. Maria Antiqua w Rzymie, złożone z dwóch kompozycji: dolna wyobraża Matkę Boską siedzącą na tronie z Dzieciątkiem na kolanach i krzyżem osadzonym na długiej lasce w prawej ręce, w otoczeniu śś. Piotra i Pawła, św. Julitty i św. Cyriaka, fundatora i papieża Zachariasza; górna, umieszczona nad środkową grupą Marii i Chrystusa, scenę Ukrzyżowania<sup>1</sup>. Jako następny

<sup>1</sup> Wilpert J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert IV*, Freiburg i. Br. 1916, tabl. 179; Grabar A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, album, Paris 1943, tabl. XLIV, fig. 3 do tekstu w t. II, Paris 1946, s. 288—289.

w porządku czasowym przykład wymienić można płaskorzeźbę w kości słoniowej z w. IX niegdyś w zbiorach hr. Harracha na zamku Hradek w Czechach, służącą jako oprawa książki, podzieloną na cztery równej wielkości pola zamykające cztery nowotestamentowe sceny rozmieszczone tak, że Zwiastowaniu w polu górnym od strony lewej odpowiada w polu dolnym Ukrzyżowanie, a Bożemu Narodzeniu z prawej u góry — grupa trzech Niewiast u grobu w dole<sup>1</sup>. W francuskiej *Bible moralisée* z w. XIII często dwa przedstawienia, z których pierwsze opowiada o dzieciństwie Chrystusa, drugie o jego męce, graniczą z sobą w ramach jednej kompozycji. Tak Zwiastowaniu przeciwstawiona jest starotestamentowa scena ofiary składanej z baranka jako ilustracja I *Księgi Królów* 30<sup>2</sup>, obok zaś wiszącego na krzyżu Chrystusa widzimy kolejno: na karcie z ilustracją do III *Księgi Królów* 18 Marię siedzącą na ławie z Dzieciątkiem<sup>3</sup>, na karcie z ilustracjami do Mateusza 18 i Łukasza 15 Zwiastowanie<sup>4</sup>, na karcie z ilustracjami do II *Pieśni nad Pieśniami* Boże Narodzenie<sup>5</sup>. Niezwykle pouczającego połączenia dzieciństwa i męki Zbawiciela dostarcza reliefowa dekoracja portalu głównego prowadzącego do cerkwi w klasztorze Moracza w Czarnogórze, zbudowanej w r. 1252, jak głosi wyryty na nadprożu napis, z fundacji Stefana, syna wielkiego księcia Wukana, a wnuka wielkiego żupana Stefana Nemani<sup>6</sup>. Na fryzie, biegnącym nad węgarami na wysokości nadproża, z lewej strony wyobrażona jest Maria z na pół leżącym (jak w temacie Pietà) Dzieciątkiem ściskającym w prawej dłoni jabłuszko, z prawej zaś Chrystus ukrzyżowany (z wyciągniętymi w bok ramionami, lecz bez krzyża) w towarzystwie małych postaci smucącej się Matki Boskiej podpierającej twarz prawą ręką i św. Jana trzymającego w lewej dłoni książkę. W w. XIV układ ikonograficzny malowidła w S. Maria Antiqua powraca dwukrotnie w dekoracji ścian ołtarzowych na zamku w Karlštejnie pod Pragą: w kaplicy św. Krzyża (wzbogacony tematem Chrystusa Umęczonego) i w kaplicy św. Katarzyny. W przykładzie pierwszym tuż nad mensą wisi przybity do ściany tryptyczek Tomasza z Modeny, przedstawiający w polu środkowym Marię z Dzieciątkiem na rękach, na skrzydłach postaci świętych; wyżej równy mu rozmiarami tryptyk z Chrystusem «w studni» między dwoma aniołami i trzema Mariami; jeszcze wyżej duże Ukrzyżowanie w odmianie liturgicznej, dzieło — podobnie jak poprzednie — Teodoryka z Pragi<sup>7</sup>. W przykładzie drugim zmianie ulega tylko miejsce występowania i porządek tematów: w dole, na kamiennym antepedium nieznany artysta odtworzył historyczną scenę Ukrzyżowania; nad nią w architektonicznej niszy ołtarzowej wyobrażona jest Matka Boska na tronie z Dzie-

<sup>1</sup> Goldschmidt A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.—IX. Jahrhundert* I, Berlin 1914, tabl. X do tekstu s. 15. <sup>2</sup> Oxford, Bod. 270 b, fol. 145 v.; de Laborde A., *La Bible moralisée conservée à Oxford, Paris et Londres. Reproduction intégrale du manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle* I, Paris 1911, tabl. 145. <sup>3</sup> Oxford, Bod. 270 b, fol. 168 (de Laborde o. c. I, tabl. 168); Toledo, Biblioteka Kapitulna katedry, t. I, fol. 136 (de Laborde o. c. IV, tabl. 629). <sup>4</sup> Londyn, Brit. Mus., Harley 1527, fol. 34 v. (de Laborde o. c. IV, tabl. 505). <sup>5</sup> Paryż, Bibl. Nat., lat. 11560, fol. 13 v. (de Laborde o. c. II, tabl. 297). <sup>6</sup> Millet G., *Étude sur les églises de Rascie* (L'art byzantin chez les Slaves: Les Balkans, premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenski), deuxième partie, Paris 1930, tabl. XVIII do tekstu s. 177); Okunev N. L., *Монастырь Мораца в Черногории* (Zvláštní otisk ze sborníku «Byzantinoslavica» VIII 1939—1946, Praha 1946, tabl. IV do tekstu s. 115). <sup>7</sup> *Česká malba gotická*, fig. 52, 54, 60—63 do tekstu s. 69—70; Měnclová D., *Hrad Karlštejn*, Praha 1946, s. 89 fig. 30 do tekstu s. 81, s. 99 fig. 35 do tekstu s. 83; Matějček et Pešina, o. c. fig. 54, 58, 59—62 do tekstu s. 20—21, 49—51.

ciątkiem na kolanach, adorowana przez Karola IV i jedną z jego żon<sup>1</sup>. Z tego samego czasu pochodzi część środkowa tryptyku w Akademii Weneckiej, przypisywanego mistrzowi Paolo, składająca się z dwóch kwater<sup>2</sup>: dolną wypełnia przedstawienie Marii siedzącej na tronie z Jezusem, na którego szyi wisi apotropaiczny koral<sup>3</sup>, w górze grupie tej odpowiada Chrystus Umęczony w odmianie *Imago Pietatis* z Matką Boską i św. Janem.

W sztuce w. XV przykłady są coraz częstsze. Ograniczamy je do trzech. Na miniaturze z harmonią sfer w *Bible historiée* z lat około r. 1400 w British Museum w Londynie (Harley 4381, fol. 3 v), nad astronomiczną przestrzenią zaznaczoną przy pomocy siedmiu odcinków koła umieszczonych nad sobą w równych odstępach, przedstawiona jest Trójca św. z Chrystusem rozpiętym na krzyżu; u stóp jej leży Maria karmiąca piersią Dzieciątka<sup>4</sup>. Późniejsze nieco epitafium Walburgi Prünsterer (zm. 1434), pierwotnie w kościele dominikanów w Norymberdze, dziś w Germańskim Muzeum Narodowym tamże (nr 117), podzielone jest na dwa nierównej wielkości pola<sup>5</sup>. W górnym polu, większym, Matka Boska i św. Józef klęczą przed nowonarodzonym Jezusem w otwartej ku patrzącemu stajence. W polu dolnym, mniejszym, Chrystus w grobie okazujący rany (*ostentatio vulnerum*) stoi między symetrycznie rozmieszczonymi postaciami świętych, fundatora i jego żony. Jako przykład trzeci wymienić wypada piękne rzeźby zdobiące smukłe kapitele kolumn podtrzymujących baldachim symbolizujący niebo nad tumbą Kazimierza Jagiellończyka. Odkuł je w marmurze Jorg Huber z Passawy według projektu Wita Stwosza z r. 1492<sup>6</sup>. Na jednym z nich od strony południowej znajdujemy Boże Narodzenie, Śmierć Chrystusa na krzyżu i Sąd Ostateczny, na innym Boże Narodzenie oraz Pietę z Marią Magdaleną i św. Janem.

Jako przykład drugiego sposobu postępowania służyć może relikwiarz w kształcie krzyża przechowywany w skarbcu kaplicy Sancta Sanctorum na Lateranie, dzieło zapewne w. VI<sup>7</sup>. Jego przednią stronę wyróżnia pięć złotych płytek pokrytych emalią z siedmioma scenami: Zwiastowania i Nawiedzenia (ramię górne), Bożego Narodzenia (w środku), Hołdu Trzech Króli (prawe ramię), Ucieczki do Egiptu (lewe ramię), Ofiarowania Dzieciątka w świątyni i Chrztu Chrystusa (ramię dolne). Sceny te opowiadają o dzieciństwie i młodości Zbawiciela, chociaż staurotekę zdobić powinny tematy pasyjne<sup>8</sup>. Do tej samej grupy przykładów zaliczamy liczne

<sup>1</sup> Menclová o. c. s. 63 fig. 22, s. 67 fig. 23, s. 69 fig. 24 do tekstu s. 76—78. Kaplica ta była oratorium prywatnym Karola IV i nie służyła stale kultowi liturgicznemu, gdyż mensa nie posiada niezbędnego zagłębienia na relikwie. <sup>2</sup> Testi L., *La storia della pittura veneziana* I, Bergamo 1909, s. 157.

<sup>3</sup> Callisen S. A., *The Evil Eye in Italian Art* (The Art Bulletin XIX, 1937, s. 450—462).

<sup>4</sup> Harley 4381, fol. 3 v. (Millar E. G., *Souvenir de l'exposition de manuscrits français à peintures organisée à la Grenville Library (British Museum) en Janvier—Mars 1932*. Publications de la Société Française de reproductions de manuscrits à peintures XVII, Paris 1933, tabl. XLII do tekstu s. 32—33); reprodukuje ją również de Tolnay, *The Music of the Universe*, s. 82, fig. 10 do tekstu s. 93.

<sup>5</sup> Lutze E. und Wiegand E., *Die Gemälde des XIII. bis XVI. Jahrhunderts* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, Leipzig 1937, Bilderband, fig. 20 do tekstu w tomie Beschreibender Text, s. 119).

<sup>6</sup> Lossnitzer M., *Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 58—59.

<sup>7</sup> Cabrol et Leclercq o. c. III, 2, Paris 1914, tabl. po szp. 3116 do tekstu szp. 3115—3119 (*sub voce croix*); Diehl Ch., *Manuel d'art byzantin* I, Paris 1926, s. 306, fig. 153 do tekstu s. 307; Grisar H., *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg i. Br. 1908, fig. 31, tabl. I i II do tekstu s. 58—82.

<sup>8</sup> Grabar A. o. c. II, Paris 1946, s. 256, przypis 1.

krzyże relikwiarzowe złote, srebrne, niekiedy brązowe, starsze rzeźbione, młodsze w cdlowie, przypadające na okres od w. VI do XIV, znajduwane na terenie Egiptu, gdzie występują najliczniej, w Syrii, Grecji, północnej Afryce i południowej Italii, a także na Krymie i na kaukaskich wybrzeżach Morza Czarnego<sup>1</sup>. Awers z reguły poświęcony jest przedstawieniu wiszącego na krzyżu Chrystusa, na rewersie odpowiada mu przedstawienie Matki Boskiej w typach ikonograficznych: Orantki<sup>2</sup>, Orantki z Chrystusem Dzieciątkiem stojącym u stóp<sup>3</sup>, Matki Boskiej siedzącej na tronie, trzymającej przed sobą Dzieciątko stojące na ziemi, jak na malowidle ściennym w rzymskich katakumbach św. Agnieszki<sup>4</sup>, oraz Hodigitrii<sup>5</sup>. Tego rodzaju krzyż, pochodzący prawdopodobnie z południowej Italii, znajdował się niegdyś w zbiorach Działyńskich w Gołuchowie<sup>6</sup>. Jedną jego stronę ozdobiło wyobrażenie ukrzyżowanego Chrystusa i napis REX REGNANTI (UM) alfabetem greckim, drugą *niketerion* czyli popiersie Boga Ojca między dwoma aniołami, dwaj święci i «widoczna do połowy Maria z głową siedzącego przed nią Dzieciątko». Z zabytków większej wartości artystycznej wymieńmy na koniec srebrny krzyż kuropalata Dawida z w. X, wykonany przez mistrza Asata, dziś w Muzeum «Metechi» w Gruzji, na którym pod przedstawieniem wiszącego na krzyżu Chrystusa stoi Hodigitria z Dzieciątkiem na lewej ręce<sup>7</sup>.

Sposób trzeci znany w dwóch odmianach. Do pierwszej należą przedstawienia chrystologiczne z Dzieciątkiem, wzbogacane symboliką pasyjną, do drugiej zaś podobnie ujęte przedstawienia mariologiczne. Obie odmiany posiadają liczne warianty.

<sup>1</sup> Zabytki te omawia szczegółowo Кондаковъ *o. c.* I, s. 258—266; wspomina o nich de Grüneisen *Sainte Marie-Antique. Le caractère et le style des peintures du VI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1911, s. 102—103; ich ikonograficzne znaczenie wyjaśnia Lépiciér (*o. c.* s. 20), mając na myśli przede wszystkim krzyże procesyjne; patrz niżej, s. 229. <sup>2</sup> Кондаковъ *o. c.* I, s. 259 fig. 162, s. 260 fig. 163, s. 261 fig. 166 do tekstu s. 262; tu także należy emaliowany krzyż w Victoria and Albert Museum w Londynie, który Dalton O. M. (*Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, s. 506 fig. 302) datuje na w. VIII, a Кондаковъ (*o. c.* I, s. 265 fig. 175 do tekstu s. 263—265) na w. IX—X. <sup>3</sup> Кондаковъ *o. c.* I, s. 261 fig. 165, s. 262 fig. 168, s. 263 fig. 171 do tekstu s. 262. Autor wymienia również krzyż (s. 261 fig. 164), na którym Maria przedstawiona jest z rękami spoczywającymi na piersi, i krzyż (s. 261 fig. 167), na reprodukcji nieczytelny; patrz także Кондаковъ *o. c.* II, s. 104 fig. 32 i 33 do tekstu s. 104—105. Grüneisen (*o. c.* s. 103 fig. 267) podaje jako przykład enkolpion z w. IX w Muzeum miasta Kapui. Zdaniem Kondakowa w wyobrażeniach tego rodzaju Dzieciątko siedzi przed Matką Boską. Czy nie mamy tu raczej Marii orantki z Chrystusem na piersi w typie Blacherniotissy Platyttery, o którym patrz Jacques R., *Blacherniotissa* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II, Stuttgart 1941, szp. 821—828). <sup>4</sup> Кондаковъ *o. c.* I, s. 263 fig. 170, s. 264 fig. 173 do tekstu s. 262—263. Inny przykład reprodukuje Кондаковъ w prasie *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения*, Ст. Петербург 1911, s. 192 fig. 138 do tekstu s. 192—193; patrz tenże, *Иконография Богоматери* II, s. 137 fig. 60 do tekstu s. 136; Grabar *o. c.* album, tabl. LXII fig. 8. <sup>5</sup> Кондаковъ, *Иконография Богоматери* I, s. 264 fig. 172 do tekstu s. 263; tamże s. 166 fig. 75 (krzyż syryjski w Muzeum w Kijowie), s. 240 fig. 119 (złoty krzyż z w. XI w zakrystii klasztoru Martivili w Gruzji) i s. 241 fig. 120 (krzyż z w. XIV w zakrystii cerkwi św. Niny w Sygnache); Grabar A. *o. c.*, album, tabl. LXII, fig. 7. <sup>6</sup> Fröhner W., *Collection du château de Gołuchów. L'orfèvrerie*, Paris 1897, tabl. III; Cabrol et Leclercq *o. c.* I, 2, Paris 1907, fig. 1027 do tekstu szp. 29—30 Кондаковъ *o. c.* I s. 266 fig. 176, do tekstu s. 265—266; Grabar A. *o. c.*, album, tabl. LXII, fig. 6. <sup>7</sup> Амиранашвили С. И., *История грузинского искусства* I, Москва 1950, tabl. 118 do tekstu s. 215.



Wśród przykładów odmiany pierwszej ważne miejsce przypada przedstawieniom historycznym. W Pokłonie Trzech Króli na płaskorzeźbionej piksydzie z w. VI, przechowywanej w Bargello we Florencji, Dzieciątko w lewej ręce trzyma krzyż łaciński<sup>1</sup>. W Pokłonie Trzech Króli na obrazie Rogera van der Weyden w Monachium nad żłóbkiem wisi przybity do ściany krucyfiks<sup>2</sup>. Na miniaturze w Psalterium ze Strassburga, datowanym na pierwszą połowę w. XIII, Dzieciątko stoi w żłóbku z jedną nóżką na zewnątrz, jak Chrystus zmartwychwstały wychodzący z grobu<sup>3</sup>, na drzeworycie zaś Łukasza Cranacha Starszego, wyobrażającym Zmartwychwstanie, Chrystus w postaci Dzieciątka unosi się nad otwartym sarkofagiem<sup>4</sup>.

Przykładem powiązania idei wcielenia i odkupienia w reprezentacyjnym przedstawieniu chrystologicznym jest miniatura z Trójcą św. w manuskrypcie z w. XIV w Pierpont Morgan Library (nr 331): na kolanach Boga Ojca siedzi Dzieciątko z dużym krzyżem na ramieniu<sup>5</sup>.

Z przedstawień dewocyjnych na uwagę zasługują pojawiające się w w. XV, a ulubione w okresie kontreformacji i baroku przedstawienia Dzieciątka z narzędziami męki w rękach, już to samego, jak na ulotnych drukach (niem. *Einblattdrucke*) z życzeniami noworocznymi (*Festum nominis Jesu*), zebranych i wydanych przez Heitza<sup>6</sup>, bądź też w towarzystwie aniołów, czy to pomagających Dzieciątku dźwigać *arma Christi*, jak na sztychu Hieronima Wierixa (1553—1619)<sup>7</sup>, czy też ukazujących Zbawicielowi leżącemu w żłóbku krzyż, jak na renesansowym ołtarzu skrzydłowym o gotyckich tradycjach w lewej nawie

<sup>1</sup> Кондаковъ о. с. I, s. 50 fig. 32 i s. 51 fig. 33 do tekstu s. 51—52; Vezin G., *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif* (Forme et style. Essais et mémoires d'art et d'archéologie, Paris 1950, s. 65 fig. 10 do tekstu s. 64). Kondakow przypuszcza, że Chrystus trzyma w ręce krzyż ołtarzowy przypominający wyglądem krzyż relikwiarzowe.

<sup>2</sup> Friedländer M. J., *Altniederländische Malerei II. Roger van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin 1924, tabl. XLII do tekstu s. 107. Na motyw krzyża w scenie Bożego Narodzenia zwraca uwagę Swarzenski H., *Quellen zum deutschen Andachtsbild*, s. 142.

<sup>3</sup> Swarzenski H., *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Tafelband s. 84 fig. 496, Text s. 121 przypis 2. Do podobnych przykładów ideowego łączenia początku i końca życia Chrystusa zalicza Swarzenski scenę Chrztu Chrystusa, w której występuje krzyż, oraz uzupełniające się przedstawienia Piety w typie Nikopoi i Trójcy św. w typie *Gnadenstuhl*. O krzyżu w scenie Chrztu Chrystusa patrz Swarzenski H., *Quellen zum deutschen Andachtsbild*.

<sup>4</sup> Schrade H., *Die Auferstehung Christi* (Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltformen I, Berlin u. Leipzig 1932, tabl. 8 fig. 39 do tekstu s. 109); Swarzenski H., *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Text s. 121 przypis 2. Stosunek tematu Zmartwychwstania Chrystusa do tematu Bożego Narodzenia omawia Schrade o. c. s. 104—109.

<sup>5</sup> Morey Ch. R., *A Group of Gothic Ivories in the Walters Art Gallery* (The Art Bulletin XVIII, 1936, fig. 13 do tekstu s. 200).

<sup>6</sup> Heitz P., *Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts*. Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts I, 3. wyd., Strassburg 1909, fig. 1—2 (Dzieciątko i *arma Christi*); fig. 3—8 (Dzieciątko z krzyżem w ręce na kwiecie); fig. 18 (Dzieciątko z krzyżem, gołąbkim i zającem); fig. 20 (Dzieciątko z krzyżem i symboliczną kulą). W związku z tematem Piety *corpusculum* na przedstawienia te zwróciła uwagę Reiners-Ernst o. c. s. 76 fig. 22 do tekstu s. 75. Przykłady Dzieciątka otoczonego narzędziami męki, siedzącego lub stojącego w sercu Jezusa, Dzieciątka leżącego na krzyżu i Dzieciątka bawiącego się koroną cierniową wspomina Sauer o. c. s. 18. Temat Dzieciątka z symbolami pasyjnymi w sztuce okresu kontreformacji w Niderlandach omawia Knipping B., *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden I*, Hilversum 1939, s. 152—155.

<sup>7</sup> Knipping o. c. s. 154 fig. 101 do tekstu s. 155.

bocznej kościoła św. Marka w Krakowie<sup>1</sup>, albo na sztychu Krzysztofa Jeghera (zm. 1653)<sup>2</sup>.

Dla wyjaśnienia powstania Piety szczególne znaczenie posiada odmiana druga, obejmująca przedstawienia mariologiczne wzbogacone symboliką pasyjną. Do wyjątków zaliczamy wyobrażenie Matki Boskiej bez Dzieciątka, z krzyżem w ręce, jak na płycie z kości słoniowej, publikowanej przez Grüneisen, z Marią siedzącą w pozycji frontalnej, trzymającą w prawej ręce długie berło zakończone krzyżem, w lewej zaś dwa wrzeczona<sup>3</sup>, lub na miniaturze w *Sacramentarium* z Gellone z w. VIII, będącej jakby ilustracją apokryficznego *Transitus Mariae*, gdzie Matka Boska stoi z krzyżem w podniesionej ku górze ręce prawej i kadzielnicą w opuszczonej lewej<sup>4</sup>, lub na miniaturze z Petershausen, datowanej na w. X, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Heidelbergu, której tematem jest Maria w koronie na głowie, siedząca na tronie, z książką w dłoni lewej i berłem zakończonym krzyżem wysadzonym drogimi kamieniami w prawej<sup>5</sup>. Pozostałe przykłady dzielimy na trzy grupy.

Do pierwszej należą przede wszystkim reprezentacyjne przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem trzymającym w ręce krzyż, znak wiary i symbol męki, bądź to Hodigitrii, jak na płaskorzeźbionej w kości słoniowej oprawie książki z w. VI w Bibliotece Narodowej w Paryżu (nr 9384)<sup>6</sup>, lub na anglosaskiej miniaturze w Bibliotece Kapitulnej w Kolonii<sup>7</sup>, bądź też Nikopoi, jak na kaflu znalezionym w Kartaginie<sup>8</sup> lub na miniaturze odtwarzającej *Vierge d'or* z Clermont, zamówionej przez biskupa Stefana II około r. 946 u kłeryka Aleaume, w manuskrypcie 145 z w. X w Bibliotece w Clermont<sup>9</sup>, albo na mozaice z w. XIII, którą arcybiskup Ugo polecił ozdobić apsydę katedry w Capui<sup>10</sup>, a także wyobrażenie Marii z Jezusem obejmującym obiema rękami równy mu wielkością krzyż w kształcie litery T (*crux commissa*) na sztychu mistrza J. A. von Zwolle<sup>11</sup> oraz wypowiedające tę samą myśl językiem renesansowej dewocji liczne Madonny z Dzieciątkiem Botticellego (1446—1510), jak na obrazie w Muzeum Poldi Pezzoli w Mediolanie, gdzie artysta wprowadza

<sup>1</sup> Tryptyk ten jest równocześnie przykładem łączenia w jednym dziele sztuki dwóch scen z życia Chrystusa, z których pierwsza odnosi się do jego dzieciństwa, a druga do męki, kompozycji bowiem środkowego pola z Dzieciątkiem odpowiada w nasadzie historyczna scena Oplakiwania pod krzyżem. Na rewersach skrzydeł postacie świętych (z lewej strony św. Piotr u góry, św. Paweł i św. Krzysztof u dołu; z prawej zaś św. Anna Samotrzeć w kwaterze górnej, św. Dorota i św. Klara w kwaterze dolnej) oraz fundatorzy w układzie wiecznej adoracji, o którym patrz Bruns L., *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts* (Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte IV, Wien 1940, s. 253—432). Motywem tym zajmujemy się w osobnej rozprawie.

<sup>2</sup> Knipping *o. c.* s. 153 fig. 100.  
<sup>3</sup> de Grüneisen *o. c.* s. 102 fig. 265 (typ monetarny); Кондаковъ *o. c.* I, s. 297 fig. 200 do tekstu s. 298 przypis 1; Lawrence M., *Maria Regina* (The Art Bulletin VII, 1924 s. 155 przypis 58).  
<sup>4</sup> Paryż, Bibl. Nat., lat. 12048; de Grüneisen *o. c.* s. 102 fig. 266 (typ liturgiczny); Кондаковъ *o. c.* I, s. 298 fig. 201 do tekstu s. 297 przypis 1; Lawrence *l. c.*  
<sup>5</sup> Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, fig. 63 do tekstu s. 57.  
<sup>6</sup> Кондаковъ *o. c.* I, s. 225 fig. 146 do tekstu s. 224—225.  
<sup>7</sup> Beissel *o. c.* fig. 64 do tekstu s. 158.  
<sup>8</sup> Cabrol et Leclercq *o. c.* II, 2, 1, Paris 1910, fig. 2150 do tekstu szp. 2301; Кондаковъ *o. c.* I, s. 221 fig. 143 do tekstu s. 220—221.  
<sup>9</sup> Bibliothèque de Clermont, ms 145; Bréhier, *L'art chrétien*, s. 240 fig. 126 do tekstu s. 240—241.  
<sup>10</sup> Bertaux E., *L'art dans l'Italie Méridionale* I, Paris 1904, s. 187 fig. 74 do tekstu s. 186; Lawrence *o. c.* tabl. CVIII fig. 9 do tekstu s. 155.  
<sup>11</sup> Lehrs M., *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert* VII, Wien 1930, tabl. 193 nr 481.

zamiast krzyża gwoździe, widoczne w lewej dłoni Jezusa i koronę cierniową, wiążącą na lewej jego ręczce<sup>1</sup>.

Drugą grupę tworzą te przedstawienia Marii z Dzieciątkiem, w których nie Chrystus, ale Matka Boska występuje z krzyżem. W sztuce wczesnego i pełnego średniowiecza typem ich jest siedząca na tronie Nikopoia, jak na relikwiarzu z w. V lub VI w Grado<sup>2</sup>, na trzech freskach w Rzymie: z w. VIII w Santa Maria Antiqua, gdzie głowę Dzieciątka otacza nimb krzyżowy<sup>3</sup>, z w. IX w kościele S. Clemente<sup>4</sup> i z w. XII w apsydzie kaplicy św. Mikołaja w pałacu lateraneńskim<sup>5</sup>, oraz na obrazie z początku w. XIII w S. Maria in Trastevere, przedstawiającym Madonnę *della Clemenza* z krzyżem opartym o tron w prawej ręce<sup>6</sup>. W sztuce późnego średniowiecza przykładem tym odpowiada Matka Boska stojąca na półksiężycu, z krucyfiksem w prawej ręce, lewą podtrzymująca na pół leżące Dzieciątko z jabłuszkiem w prawej dłoni, w *Missale* z początku w. XV w dawnej Bibliotece Miejskiej we Wrocławiu (karta 7 v)<sup>7</sup> i współczesna jej Maria tzw. Jackowa «sculpta in alabastrillo», *virgo-virga* z Dzieciątkiem na lewej ręce, prawą oparta o *lignum vitae* z ukrzyżowanym Zbawicielem, oplecione ciałem węża, z kościoła dominikanów we Lwowie (fig. 23)<sup>8</sup>.

W trzeciej grupie myśl pasyjna dochodzi do głosu bądź przy pomocy symboli ukazywanych Chrystusowi przez świętych biorących udział w *santa conversazione*, bądź dzięki szczególnemu układowi ciała Dzieciątka. Niekiedy potwierdza ją napis lub zasmucony wyraz twarzy Matki Boskiej.

W siódmym dziesięcioleciu w. XIII w rzeźbie francuskiej zamiast krzyża w rękach Jezusa pojawia się szczygiełek, symbol m. i. ofiary, męczeństwa i śmierci, motyw ulubiony w malarstwie włoskim trecenta<sup>9</sup>. Chrystus zazwyczaj bawi się z ptaszkiem pogodnie uśmiechnięty. Na pięknym jednak tondzie Michała Anioła, wykona-

<sup>1</sup> van Marle *o. c.* XII, The Hague 1931, s. 99 fig. 49 do tekstu s. 97; Skrudlik M., *Obraz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy. Studium ikonograficzne*, Tuchów 1938, fig. IX do tekstu s. 17. Madonny Botticellego porównuje z tematem Matki Boskiej Pasyjnej Кондаковъ, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения*, s. 146—150.  
<sup>2</sup> de Grüneisen, *o. c.* s. 54 fig. 225; tenże, *Les caractéristiques de l'art copte*, Florence 1922, s. 117 fig. 60; Кондаковъ, *Иконография Богоматери* I, s. 295 fig. 199 do tekstu s. 295—297. <sup>3</sup> de Grüneisen, *Sainte Marie-Antique* s. 101; Кондаковъ *o. c.* I, s. 292 fig. 195. <sup>4</sup> de Grüneisen *l. c.* Wilpert *o. c.*; IV, tabl. 274.; Кондаковъ *o. c.* I, s. 299 fig. 202 i s. 300 fig. 203 do tekstu s. 297—300.  
<sup>5</sup> Lawrence *o. c.* tabl. CVIII fig. 11 do tekstu s. 156. <sup>6</sup> Кондаковъ *o. c.* I, s. 302 fig. 204 do tekstu s. 301—304; kopia w Nowogrodzie Niżnym (tamże s. 303 fig. 205 do tekstu s. 303—304).  
<sup>7</sup> Podlacha W., *Miniatury śląskie do końca w. XIV* (Historia Śląska od czasów najdawniejszych do roku 1400 III, Kraków 1936, tabl. LXXVII do tekstu s. 235); Kloss E., *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, tabl. III barwna do tekstu s. 111—112, 221. O krucyfiksie w ręku Matki Boskiej pisze Podlacha *o. c.* s. 236: «Z podobnym dodatkiem, nie notowanym w ikonografii u Krausa i Detzla, ani u Bergnera i Künstlego, spotykamy się jeszcze raz w kodeksie nr 162»; patrz Kloss *o. c.* tabl. 211 do tekstu s. 138—139, 220. <sup>8</sup> Spraw. KHS VII, Kraków 1906, szp. CCCVII fig. 16 do tekstu szp. CCCVI—CCCXII; Dutkiewicz *o. c.* s. 304, fig. 115 do tekstu s. 149—150. <sup>9</sup> Friedmann H., *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art* (The Bollingen Series VII, Pantheon Books 1946, s. 3, 9—10). Związek szczygiełka z ideą ofiary i męki wyjaśnia znana legenda o ptaszku, który wyciągając cierń z głowy Chrystusa krwią poplamiał sobie pióra, a także tradycja Physiologusa smyrneńskiego, w którym charadrius, utożsamiany później ze szczygiełkiem, jest symbolem wiszącego na krzyżu Zbawiciela; patrz Strzygowski J., *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna* (Byzantinisches Archiv 2, Leipzig 1899, s. 13—14, 84). Z ideą śmierci łączy szczygiełka Leonardo da Vinci; Richter J.-P.



23. Matka Boska Jackowa, posążek alabastrowy z pocz. w. XV z kościoła dominikanów we Lwowie.

Fot. Wl. Gumula.

nym dla Taddea Taddei, obecnie w Burlington House w Londynie, Dzieciątko, dostrzegłszy ptaka na wyciągniętej ręce św. Jana Chrzciciela w przeobrażeniu szuka ratunku u matki, uświadamiając sobie ofiarę krzyża, której szczygieł jest zapowiedzią<sup>1</sup>.

Innym razem rolę symbolu pasywnego spełniają stygmaty św. Franciszka. Na obrazie wotywnym Piotra Lorenzetti, znajdującym się w nawie poprzecznej dolnego kościoła św. Franciszka w Assyżu, w środku kompozycji o kształcie wydłużonego prostokąta leżącego przedstawiona jest Maria zwrócona w trzech czwartych w prawo i lekko pochylona ku przodowi, z Chrystusem na lewej ręce, w towarzystwie św. Franciszka z lewej strony i św. Jana Ewangelisty z prawej. Między Matką Boską a Dzieciątkiem toczy się rozmowa bez słów. Jezus pytający wzrok zatrzymał na twarzy matki, która wielkim palcem lewej ręki wskazuje na stygmaty św. Franciszka<sup>2</sup>.

Te same treści ideowe najprostszymi środkami wypowiedział Jan van Eyck, wyobrażając jako symbol nieba — wewnątrz gotyckiego kościoła widzianego z zachodu, w którego nawie głównej na pierwszym planie stoi Maria z Dzieciątkiem na prawej ręce, w głębi zaś na belce tęczowej między Matką Boską a św. Janem wznosi się krzyż z rozpiętym Chrystusem<sup>3</sup>.

Niekiedy miejsce krzyża, ptaka lub krucyfiksu zajmuje klepsydra. Na rysunku kredką Michała Anioła w kolekcji księcia Portland w Londynie, przedstawiającym tzw. *Madonnę del Silenzio*, na

długiej ławie z lewej strony siedzi Maria, z prawej zaś leży śpiące Dzieciątko, głowę oparłszy na kolanach matki. Prawa ręka Chrystusa zwisa bezwładnie jak w Pietach. Po bokach święci: z prawej strony zamyślony św. Józef z głową podpartą lewą ręką, z lewej św. Jan Chrzciciel w skórze lwa. Umieszczona na ziemi kle-

and Richter I. A., *The Literary Works of Leonardo da Vinci II*, Oxford University Press 1939, s. 309, nr 1316: «Il calderugio dà il titimalo(?) ai figliuoli ingabbiati; — prima morte che perdere libertà».

<sup>1</sup> Friedmann *o. c.* fig. 138—130 do tekstu s. 126—135. Tu również niezwykle interesująca interpretacja polityczna zabytku. Z innych publikowanych przez Friedmanna przykładów Matki Boskiej ze szczygiełkiem zapowiadającym mękę Chrystusa przytaczamy obraz Juana de Juanes (1523—1579) w kolekcji John G. Johnsona w Filadelfii, ze św. Hieronimem oraz dwoma aniołami trzymającymi w rękach krzyż i włócznię (Friedmann *o. c.* fig. 19 do tekstu s. 50).

<sup>2</sup> Кондаковъ, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения*, s. 146 fig. 96 i s. 147 fig. 97 do tekstu s. 145 i 146. Fragment wspomnianego fresku reprodukuje de Francovich (*o. c.* s. 257 fig. 225) i van Marle (*o. c.* II, The Hague 1924, s. 250 fig. 232 do tekstu s. 251).

<sup>3</sup> Friedländer *o. c.* I. *Die van Eycks. Petrus Christus*, tabl. XXXIII do tekstu s. 78—79.



psydra wskazuje na symboliczne znaczenie tematu, mierząc bowiem nieubłaganie czas zapowiada śmierć: *momento mori*<sup>1</sup>.

Symbol pasyjny kryje się również pod postacią baranka na obrazie św. Anny Samotrzec Leonarda da Vinci w Luwrze, jak wynika ze sprawozdania o czynnościach artysty przesłanego przez Fra Pietro de Nuvolaria w dniu 3 kwietnia 1501 Izabeli d'Este<sup>2</sup>.

Z trzecią grupą przykładów ideowego łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa w przedstawieniach mariologicznych wiążą się ściśle cztery tematy, które, zbliżając nas do źródeł artystycznych Piety, pozwalają lepiej jeszcze zrozumieć zasady, zgodnie z którymi przedstawienie Marii z Dzieciątkiem uległo przekształceniu w przedstawienie Matki z ciałem martwego Syna na kolanach. Tematami tymi są: Eleusa, Zwiastowanie męki Chrystusa, Matka Boska Pasyjna i Maria składająca w ofierze liturgicznej Chrystusa *artosa*.

Termin grecki *ἐλεῦσα*, któremu odpowiada polskie miłościwa, używany bywa w nauce o sztuce w dwóch znaczeniach. W pierwszym, rzadszym, służy do charakterystyki każdego kultowego przedstawienia Matki Boskiej, szczególnie jednak tej odmiany Hodigitrii, w której Maria zwraca się do Syna, szukając u niego miłosierdzia dla ludzkości, a Chrystus spoglądając na matkę, na prośbę jej i świata odpowiada błogosławieństwem, jak na obrazie z w. XIV, przechowywanym na szczycie Monte della Guardia koło Bolonii<sup>3</sup>. W znaczeniu drugim, powszechnie przyjętym, określa Hodigitrię bądź to siedzącą, bądź też stojącą, niekiedy widoczną do połowy, z siedzącym lub stojącym na ręce Marii Dzieciątkiem, obejmującym ją za szyję i tulącym swą twarzyczkę do jej twarzy pełnej smutku, zadumy i jakby boleśnie uśmiechniętej. W sztuce ruskiej ten typ Eleusy nosi nazwę *Umilenie*<sup>4</sup>.

Do niedawna sądzono, że temat Eleusy w węższym znaczeniu powstał na Wschodzie w drugim okresie rozkwitu sztuki bizantyńskiej za panowania cesarza dynastii macedońskiej i Komnenów (w. IX—XII), a za najstarszy jej przykład

<sup>1</sup> Gould C., *Some Addenda to Michelangelo Studies. The Original Drawing of the «Madonna del Silenzio»* (The Burlington Magazine XCIII, nr 582, September 1951, s. 279—281 fig. 1). Idea przyszłej męki Chrystusa zaznaczona jest przy pomocy motywu krzyża w następujących powtórzeniach kompozycji Michała Anioła: na sztychu wykonanym przez Bonasone w r. 1561 oraz na malowanych kopiach w Londynie (National Gallery), w Dreźnie i w Orleanie. Symbolikę pasyjną Madonny *del Silenzio* omawia de Tolnay Ch., *Werk und Weltbild des Michelangelo* (Albae Vigiliae N. F. VIII, Zürich 1949, s. 70—71).

<sup>2</sup> Heydenreich *o. c.* s. 208 przypis 1; Marazza A., *Ritorno a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita* (L'Arte LI, nuova serie 18, Milano 1948—1951, s. 9). <sup>3</sup> Кондаковъ, *Иконография Богоматери* II, s. 211—217, 237; tenże, *Русская икона* IV, Praga 1933, s. 219. Zazwyczaj jest to odmiana Hodigitrii zbliżona do zachodnio-europejskiej *Madre di Consolazione*. O używaniu terminu Eleusa na oznaczenie Hodigitrii wzmiankuje Grabar I., *Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Éléousa* (Mélanges Charles Diehl II. Art, Paris 1930, s. 29 przypis 1). <sup>4</sup> Alpatoff M. und Lasareff V., *Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche* (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XLVI, Berlin 1925, s. 140—155); Grabar I. *o. c.* s. 29—42; Schweinfurth *o. c.* s. 434—439; Lasareff *o. c.* s. 26—65, rozdz. II s. 36—42). Pomijamy świadomie prace:

Лихачевъ Н. П., *Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери въ произведенияхъ итало-греческихъ иконописцевъ и ихъ влияние на композицію некоторыхъ прославленныхъ русскихъ иконъ*, Ст. Петербургъ 1911, s. 168—192 i Кондаковъ Н. П., *Иконография Богоматери. Связи италической и русской иконописи съ италянскою живописью ранняго Возрожденія*, s. 150—165, uprawiające początki typu na Zachodzie, w szkole italo-bizantyńskiej. Nadmienić należy, że Kondokowowi (*o. c.* s. 151) nie obca była myśl szukania źródeł Eleusy w sztuce bizantyńskiej w. XII i XIII, co słusznie podnosi Grabar I. *o. c.* s. 29.

uchodziła słynna ikona z końca w. XI lub początku XII niegdyś w cerkwi Wniebowstąpienia P. Marii w Włodzimierzu Suzdalskim, dziś znajdująca się w Muzeum Historycznym w Moskwie<sup>1</sup>. Jak wykazał w ostatnich latach Poglayen-Neuwall, pierwszeństwo wśród zachowanych do naszych czasów przedstawień Eleusy należy się pięknemu reliefowi na wypukłym kawałku kości słoniowej w Walters Art Gallery w Baltimore (fig. 24), wykonanemu w w. VI lub z początkiem VII prawdopodobnie w koptyjskim Egipcie lub, być może, w Syrii, głośnemu dopiero od czasów wystawy *The Dark Ages*, urządzonej w r. 1937 w Muzeum Sztuki w Worcester (Mass.). Matka Boska na tronie, lekko zwrócona w prawo, trzyma na prawej dłoni Dzieciątko w pozycji siedzącej, twarzą skierowane w lewą stronę; lewą rękę złożyła na lewym ramieniu Chrystusa, który obejmując matkę rączkami za szyję tuli się do niej w taki sposób, że lewy policzek Marii i jego prawy stykają się z sobą. Po bokach stoją dwaj aniołowie, mniejsi nieco rozmiarami od Matki Boskiej, gdyż nogi ich ledwie sięgają ławy, na której ona spoczywa, choć głowy na tej samej umieszczone są wysokości, co głowa Marii<sup>2</sup>.

Zwracając uwagę na nieuchwytność i niejasność idei wyrażonej w temacie Eleusy, Igor Grabar upatruje w naturalnej miłości matki i dziecka powszechnie zrozumiałą treść przedstawienia<sup>3</sup>. Wydaje się jednak, że pod postacią łatwych dla każdego do odczytania uczuciowych wartości układ Eleusy kryje w sobie symboliczne znaczenie. Trafnie ujął je już w r. 1911 Kondakow, wiążąc nasz temat z Matką Boską Pasyjną<sup>4</sup>. Oto smutek, zadumę i bolesny uśmiech Marii wytłumaczyć

<sup>1</sup> Alpatoff u. Lasareff, *Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche*, s. 142 fig. 1, s. 143 fig. 2; Weigelt C. H., *Über die mütterliche Madonna in der italienischen Malerei des XIII. Jahrhunderts* (Art Studies. Mediaeval, Renaissance and Modern VI, Cambridge, Harvard University Press 1928, fig. 8 do tekstu s. 199); Анисимовъ А. И., *Владимирская икона Божией Матери*, Прага 1928; Halle F. W., *Die Bauplastik von Wladimir Susdal. Russische Romanik*, Berlin-Wien-Zürich 1929, tabl. 4; Grabar I., *o. c.* s. 31 fig. 1, s. 32 fig. 2, s. 33 fig. 3; Лазарев В. Н., *История византийской живописи I*, Москва 1947, tabl. XXXVIII do tekstu s. 125 oraz przypis 76 na s. 324. Przykłady Eleusy w sztuce bizantyjskiej w. XI i XII wymieniają: Alpatoff u. Lasareff *o. c.* s. 148—150; Schweinfurth *o. c.* s. 436—437; Lasareff *o. c.* s. 37. W *Истории византийской живописи* przyjmuje Łazariew za najstarsze przedstawienie Eleusy fresk w Tokale-Kilissé z lat 963—969. Do najwcześniejszych przykładów Eleusy na Zachodzie zaliczane bywają tradycyjnie: miniatura francuska w Komentarzu św. Hieronima do Izajasza z r. 1134 w Bibliotece w Dijon (Alpatoff u. Lasareff *o. c.* s. 150 fig. 9; Lasareff, *o. c.* fig. 5 do tekstu s. 37); miniatura w łacińskim zwoju *Exultet* datowanym na lata około r. 1115 w Bibl. Nat. w Paryżu, Nlles Aq. lat. 710 (Alpatoff u. Lasareff *o. c.* s. 152 fig. 11; Lasareff *o. c.* fig. 2 do tekstu s. 37); emaliowana dekoracja przenośnego ołtarzyka z lat około r. 1115, dzieło mistrza Eilberta, w Welfenschatz w Hildesheimie (Lasareff *o. c.* s. 37) oraz miniatura Matthew Paris (1192—1259) w *Historia Anglorum* w Brit. Mus. w Londynie, Royal 14 (Alpatoff u. Lasareff *o. c.* s. 150 fig. 10; Lasareff *l. c.*). Prawdopodobnie jednak temat ten znany był sztuce Zachodu już w w. X, jak pozwala wnioskować niezwykle ikonograficznie przedstawienie Trójcy św. w Psalterzu Harley 603 (fol. 1) z końca w. X i początku XI w Brit. Mus. w Londynie (Kendrick T. D., *Late Saxon and Viking Art*, London 1949, tabl. XIV do tekstu s. 15—16), pochodzącym ze szkoły mistrza wspaniałego Ukrzyżowania w kodeksie Harley 2904 z lat 974—986 (Niver Ch., *The Psalter in the British Museum, Harley 2904*. Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter II, Cambridge Mass. 1939, s. 667—687): Bóg Ojciec, którego głowę otacza nimb krzyżowy, tuli do siebie siedzącego na jego lewym kolanie Chrystusa; twarze obu postaci stykają się ze sobą jak w temacie Eleusy. O miniaturze tej pisze Kantorowicz E. w *The Art Bulletin* XXIX, 1949, s. 84, jak podaje Kendrick *o. c.* s. 16 przypis 1. <sup>2</sup> Poglayen-Neuwall S., *Eine frühe Darstellung der «Eleusa»* (Orientalia Christiana Periodica VII, 1—2, Rom 1941, s. 293—294, fig. po s. 294). <sup>3</sup> Grabar I. *o. c.* s. 29 przypis 1. <sup>4</sup> Кондаковъ, *o. c.* s. 153—155; tenże, *Русская икона III*, Praga 1931 s. 168.

można tylko jako przeczucie przyszłych cierpień Chrystusa. Właściwą treść Eleusy stanowi myśl Matki Boskiej o dobrowolnej, ofiarnej śmierci jej Syna. Spostrzegłszy wyraz cierpienia na twarzy matki, Dzieciątko zwraca się do niej z gorącą pieśczołą, na którą Matka Boska odpowiada łagodnym uśmiechem. O słuszności powyższej interpretacji tematu świadczy miejsce, jakie Eleusa zajmuje między innymi przedstawieniami figuralnymi. Na włoskim obrazie deskowym z w. XIII w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (nr 1042) w kształcie kwadratu zamkniętego od góry trójkątem, podzielonego na trzy pionowe pola, w środkowym polu, większym, wyobrażona jest Glykofilusa, odmiana Eleusy, w której Dzieciątko tuli się do matki i zbliża swą twarz do jej twarzy, nie obejmując jednak Marii rączkami za szyję, a po bokach, w węższych polach, podzielonych poziomo na połowy, widzimy z lewej strony u góry Chrystusa wstępującego po drabinie na krzyż, na dole Zdjęcie z krzyża; po prawej stronie w górze Ukrzyżowanie, u dołu scenę Oplakiwania pod krzyżem<sup>1</sup>. Podobnie rozmieszczone zostały przedstawienia figuralne na tryptyku Bonaventury Berlinghieri z Lukki z drugiej połowy w. XIII, należącym do zbiorów Grüneisena. Środek jego zajmuje duże przedstawienie Glykofilusy, górną kwaterę lewego skrzydła Zwiastowanie, dolną Biczowanie; całe prawe skrzydło wypełnia wydłużona kompozycja sceny Ukrzyżowania<sup>2</sup>. Te same wreszcie treści dochodzą do głosu w czeskim dyptychu z lat około r. 1360 w zbiorach prywatnych w Wied-



24. Eleusa, płaskorzeźba w kości słoniowej z w. VII, Walters Art Gallery w Baltimore.

Według Poglayen-Neuwalla, *Eine frühe Darstellung der «Eleusa»*.

<sup>1</sup> Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* fig. 670 do tekstu s. 685. Typ Glykofilusy omawia Weigelt *o. c.* s. 195—221. W związku z tematem Marii Glykofilusy warto zwrócić uwagę na typ Symeona Glykofilona wyobrażanego bądź to w całej postaci, jak na malowidle z ostatniej ćwierci w. XII w zamku Eppan w Tyrolu czy na miniaturze w Nowym Testamencie z w. XIII ze zbiorów Rockefeller McCormick w Bibliotece Uniwersyteckiej w Chicago (ms. 2400; Shorr *o. c.* fig. 24 do tekstu s. 24), bądź też do połowy, jak na miniaturze w tetraewangeliarzu z Karahissar z r. 1265 w Leningradzkiej Bibliotece Państwowej (ms. gr. 105; Shorr *o. c.* fig. 20 do tekstu s. 24), albo na malowidle ściennym z w. XVI lub XVII w jednym z klasztorów mołdawskich (Ștefănescu J. D., *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*. Annuaire de l'Institut de Philosophie et d'Histoire Orientales I, 1932—1933, Bruxelles 1933, tabl. XIX; Shorr *o. c.* s. 24). <sup>2</sup> de Grüneisen W., *Tête archaïque de Pallas Athéna, Madone du triptique inédit de Bonaventura Berlinghieri*. *Études sur la stylisation archaïque grecque et médiévale* (Studien zur Kunst des Ostens Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstage von seinen Freunden und Schülern, Wien u. Hellerau 1923, s. 197—212, tabl. XXIV fig. 1). W sprawie atrybucji patrz Weigelt *o. c.* s. 219 przypis 3.



niu<sup>1</sup>. Wyobrażeniu *Pelagonitissy*<sup>2</sup> będącej odmianą Eleusy na skrzydle lewym odpowiada Chrystus Umęczony w typie włoskiego *Imago Pietatis* na skrzydle prawym. Nie dziwimy się więc, gdy Millet nazywa Eleusę terminem *Vierge de la compassion*<sup>3</sup>.

Temat Eleusy, wyraz bolesnych przeżyć Marii wywołanych myślą o przyszłej męce Chrystusa, jest przedstawieniem *par excellence* dewocyjnym. W przeciwieństwie do niego temat Zwiastowania męki Chrystusa z natury swej ma charakter przedstawienia historycznego: przed Marią z Dzieciątkiem na rękach zjawia się Chrystus pod postacią Gabriela, zapowiadając śmierć swoją na krzyżu<sup>4</sup>.

Najprostszą postacią Zwiastowania męki Chrystusa jest dwuosobowa scena ewangelicznego opowiadania, w której archanioł Gabriel trzyma w ręce krótki krzyż podobny do krzyży ołtarzowych, lub krzyż procesyjny, bądź też berło zakończone krzyżem zamiast tradycyjnego kwiatu lilii czy kuli symbolizującej niebo<sup>5</sup>. Takie właśnie Zwiastowanie męki Chrystusa widzimy m. i. na płycie z kości słoniowej z w. V lub VI w zbiorach Uwarowych<sup>6</sup> i na złotym medalionie z w. VI lub VII w kolekcji von Gans<sup>7</sup>, na płaskorzeźbionej w kości słoniowej oprawie książki z w. IX, zaliczonej przez Goldschmidta do grupy Liutarda, znajdującej się obecnie w Bibliotece Państwowej w Monachium (Clm. 10077, cim. 143)<sup>8</sup>, na miniaturze w kodeksie napisanym przez mnichów Keralda i Heriberta dla Egberta (977—93), arcybiskupa Trewiru, dziś w Bibliotece Miejskiej w tymże mieście<sup>9</sup>, na jednej z kwater drzwi brązowych w Hildesheimie, z lat 1007—1015<sup>10</sup>, lub na kwaterze drewnianych drzwi w kościele Panny Marii na Kapitolu w Kolonii, datowanych na lata 1050—1065<sup>11</sup>, na miniaturze w koptyjskim tetraewangeliarzu z w. XII w Bibliotece Narodowej w Paryżu (Parisinus Copte 13)<sup>12</sup>, albo na miniaturze w tetraewangeliarzu serbskim z Macedonii z w. XIII w Bibliotece Narodowej w Belgradzie (nr 297)<sup>13</sup>.

<sup>1</sup> *Ceska malba gotická* nr 19—20, fig. 45—46 do tekstu s. 60—61; Matějček et Pešina *o. c.* nr 20—21 fig. 46—47 do tekstu s. 19—20, 48. <sup>2</sup> Dzieciątko prawą rączką dotyka twarzy Marii. Typ ten omawiają: Бѣляевъ Н., *Образъ Божьей Матери Пелагонитисы* (Byzantinoslavica II, 2, Praha 1930, s. 386—394); Matějček a Myslivec *o. c.* s. 11—14. <sup>3</sup> Millet *o. c.* s. 685. <sup>4</sup> Pojęcie Zwiastowania męki Chrystusa wyjaśnia Osieczkowska C. w artykule *Les peintures byzantines de Lublin* (Byzantion VII, Bruxelles 1932, s. 241—252) oraz w rozprawie *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyńskiego*, Kraków 1936, s. 6—7, przytaczając interesujące teksty Ruperta z Deutz i Berengaudusa. Jednym z najstarszych zabytków utożsamiających Chrystusa z Gabrielem jest starochrześcijańska gemma znajdująca się w Muzeum przy Campo Santo Tedesco w Rzymie, ozdobiona monogramem X P otoczonym imieniem Gabriel; Cabrol et Leclercq *o. c.* VII, 1, Paris 1924, szp. 29 fig. 4780. <sup>5</sup> Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne* II, Paris 18—90, s. 15; Bauerreiss R., *Arbor vitae. Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes* (Abhandlungen der Bayerischer Benediktiner-Akademie I, München 1938, s. 111). Niekiedy tylko ruch ręki Gabriela świadczy o jego poselstwie. <sup>6</sup> Dennison W., *A Gold Treasure of the Late Roman Period from Egypt* (Dennison W. and Morey Ch. R., *Studies in East Christian and Roman Art*. University of Michigan Studies. Humanistic Series XII, New York 1918, s. 132 fig. 31 do tekstu s. 130); Lemerle P., *Un bois sculpté de l'Annonciation* (Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 43, Paris 1949, s. 112, fig. 11 do tekstu s. 111). <sup>7</sup> Dennison *o. c.* tabl. XV i XVII do tekstu s. 127—135. <sup>8</sup> Goldschmidt *o. c.* I, tabl. XXVII fig. 67 do tekstu s. 35. <sup>9</sup> Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 177 fig. 75 do tekstu s. 175—176, gdzie dalsze przykłady zaczerpnięte z ewangeliarzy w Trewirze, Gotha (z Echternach) i Hildesheimie; Künstle K., *Ikongraphie der christlichen Kunst* I, Freiburg i. Br. 1928, s. 337 fig. 143. <sup>10</sup> Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, tabl. XII, XXXIX i XL do tekstu s. 18. <sup>11</sup> Schardt *o. c.* fig. s. 215—217. <sup>12</sup> Lemerle *o. c.* s. 114 fig. 14 do tekstu s. 113. <sup>13</sup> Grabar A., *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe* (L'art byzantin chez les Slaves: Les Balkans, premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenski, deuxième partie, Paris 1930, s. 267).



Inną odmianę tematu tworzą te przedstawienia historycznego Zwiastowania, w których idea męki Zbawiciela zaznaczona jest przy pomocy Dzieciątka z dużym krzyżem na ramionach, lecącego ku Marii wzdłuż promieni biorących początek w postaci Boga Ojca unoszącego się wśród obłoków<sup>1</sup>. Odmianę tę, rozpowszechnioną dopiero od końca w. XIV, spotykamy wyłącznie w dziełach malarstwa: czterokrotnie w pracach mistrza Bertrama z Minden, a mianowicie na jednej z kwater ołtarza z Grabowa z lat 1379—83 w Kunsthalle w Hamburgu<sup>2</sup>, na awersie lewego skrzydła ołtarza pasyjnego z r. 1394 w Muzeum Krajowym w Hannoverze<sup>3</sup>, na jednej z kwater ołtarza z Nowego Klasztoru koło Buxtehude w hamburskiej Kunsthalle, datowanego na ostatnie dziesięciolecie w. XIV<sup>4</sup>, i na jednej z kwater ołtarza Apokalipsy z lat około r. 1400 w South-Kensington Museum w Londynie<sup>5</sup>; w w. XV na miniaturze w *Vesperale* i *Matutinale* z lat około r. 1410, dziele nieznanego artysty ze szkoły Laurina z Klatowy, przechowywanym w Bibliotece Miejskiej w Żytawie<sup>6</sup>, na ołtarzu głównym w kościele Panny Marii w Lubece z lat około r. 1420<sup>7</sup>, na ołtarzu z Brenken z lat 1420—1430 w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie, przypisywanym przez Schmitza mistrzowi Hermanowi Wynrichowi ze szkoły kolońskiej<sup>8</sup>, na miniaturze w *Graduale* proboszcza Mikołaja z r. 1442 w klasztorze Neustift koło Brixen<sup>9</sup>, na obrazie z r. 1443 w kościele św. Marii Magdaleny w Aix w Prowancji<sup>10</sup>, na ołtarzu mistrza z Flémalle (Roberta Campin) ze zbiorów Merode<sup>11</sup>, a także na sztychu Jana Duveta z lat około r. 1520 w Cabinet des dessins w Luwrze<sup>12</sup>. Tu, być może, zaliczyć również wypada alabastrowe Zwiastowanie z motywem krucyfiksu, które opisuje Hildburgh<sup>13</sup>.

<sup>1</sup> Robb D. M., *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (The Art Bulletin XVIII, 1936, s. 480—526; patrz aneks, s. 523—526). <sup>2</sup> Heubach H., *Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen* (Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege X, 1916, Wien 1916, s. 114 fig. 66 i tabl. XIV); Burger F., Schmitz H. u. Beth I., *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin—Neubabelsberg 1917, s. 423 fig. 517 do tekstu s. 412); Dörner W., *Meister Bertram von Minden*, Berlin 1937, Faltafel I. <sup>3</sup> Dörner o. c. Faltafel II. <sup>4</sup> Heubach o. c. s. 129 fig. 70; Burger, Schmitz u. Beth o. c. II, s. 424 fig. 518 do tekstu s. 413; Dörner o. c. Faltafel III. <sup>5</sup> Heubach o. c. fig. 77; Burger, Schmitz u. Beth o. c. II, s. 422 fig. 516 do tekstu s. 411; Robb o. c. s. 493 fig. 14 do tekstu s. 525; Dörner o. c. s. 33 fig. 45. W sprawie datowania patrz Stange A., *Deutsche Malerei der Gotik III. Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*, Berlin 1938, s. 197. <sup>6</sup> Burger, Schmitz u. Beth o. c. I, Berlin—Neubabelsberg 1913, tabl. XVII. <sup>7</sup> Burger, Schmitz u. Beth o. c. II, s. 429 fig. 527 do tekstu s. 418. <sup>8</sup> Tamże s. 384 fig. 466 do tekstu s. 380. <sup>9</sup> Tamże s. 263 fig. 322. <sup>10</sup> Robb o. c. s. 79 do tekstu s. 517—518, 525. <sup>11</sup> Tamże s. 29 do tekstu s. 500, 525. <sup>12</sup> Tietze-Conrat E., *Un dessin de Jean Duvet* (Gazette des Beaux-Arts 6<sup>e</sup> période, tome XX, 80 année, 1938 1<sup>er</sup> semestre, Paris 1938, s. 127 fig. 1). <sup>13</sup> Hildburgh W. L., *An Alabaster Table of the Annunciation with the Crucifix. A Study in English Iconography* (Archaeologia LXXIV, Oxford 1923—1924, s. 203—232), jak podają Bauerreiss o. c. s. 115 i de Francovich, o. c. s. 147 przypis 24. Krucyfiks w scenie Zwiastowania jest dalekim echem tradycji, łączącej święto *Annunciationis* z świętem *Crucifixionis Domini*; patrz Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 54—55; także Bauerreiss o. c. s. 115—117. Dzień 25 marca, na który w Kościele katolickim przypada uroczystość Zwiastowania, był pierwotnie związany z Chrystusem, nie z Marią, i dlatego we wszystkich wydaniach *Martyrologium* św. Hieronima do r. 772 określany bywa jako dzień Ukrzyżowania. Później uważany był równocześnie za dzień wcielenia Chrystusa i zbawienia ludzkości przez śmierć jego na krzyżu. Św. Augustyn pisze w *De Trinitate* 4, c. 5 (Migne, *Pat. lat.* XLII, Parisiis 1886, szp. 894): «Octavo enim calendis conceptus creditus, quo et passus»; patrz Cabrol et Leclercq o. c. I, 2, Paris 1907, szp. 2284 (*sub voce* Annonciation Fête); także Beissel l. c. Dalsze

W trzeciej odmianie Zwiastowania męki Chrystusa archanioł Gabriel bez krzyża lub z krzyżem zjawia się przed Marią siedzącą lub stojącą z Dzieciątkiem na rękach, jak na koptyjskiej tkaninie z Achmim Panopolis opublikowanej przez Forrera<sup>1</sup>, albo na starochrześcijańskiej płaskorzeźbie z Kartaginy<sup>2</sup>, lub na miniaturach francuskiej *Bible moralisée*, w kodeksach przechowywanych w Bodlejanie w Oxfordzie<sup>3</sup>, w Bibliotece Narodowej w Paryżu<sup>4</sup> i w Muzeum Brytyjskim w Londynie<sup>5</sup>. Do tej odmiany zaliczamy również przedstawienie siedzącej na tronie Hodigitrii, między dwoma aniołami, z Dzieciątkiem unoszącym w lewej ręce krzyż, na reliefie z kości słoniowej z w.VI w Bibliotece Narodowej w Paryżu (nr 9384)<sup>6</sup>. Anioł z lewej strony stojący ruchem zwiastującego Gabriela podnosi w górę prawą rękę dłonią zwróconą ku patrzącemu. Na współczesnej płaskorzeźbie z kości słoniowej w Muzeum Brytyjskim w Londynie Zwiastowanie męki Chrystusowej występuje równocześnie z Pokłonem Trzech Króli jako jedna scena. Środek kompozycji zajmuje Nikopoią: Chrystus w prawej ręce trzyma zwój, lewą błogosławi. Na lewo od Matki Boskiej, na pierwszym planie, wyobrażony jest jeden z trzech króli w czapce frygijskiej na głowie, na drugim zaś anioł z krzyżem w ręce lewej. Z prawej strony stoją podobnie rozmieszczeni pozostali dwaj królowie<sup>7</sup>.

Najpiękniejszy przykład trzeciej odmiany zachował się w paryskim kodeksie *Liber floridus* z lat po r. 1250, pochodzącym z St. Omer w północno-wschodniej Francji (Paris, Bibl. Nat. lat. 8865, fol. 33 r.; fig. 25)<sup>8</sup>. Na szerokim tronie, którego boki zdobią dwa lichtarze z zapalonymi świecami, siedzi Maria w koronie na głowie, z Dzieciątkiem na lewym kolanie, twarzą zwróconą ku postaci skrzydlatego młodzieńca, przynoszącego zapowiedź przyszłej męki Chrystusa. Scena ma charakter niezwykle podniosły: reprezentacyjność przebija z surowej postawy Matki Boskiej i ru-

teksty zaczerpnięte z *Martyrologium* Hrabanus Maura (Migne, Pat. lat. CX, 1864, szp. 1137), *Martyrologium* Wandalberta (Migne, Pat. lat. CXXI, 1830, szp. 593) i *Rationale divinarum officiorum* Durandusa (I, 7, c. 9) zebrał Beissel o. c. s. 54.

<sup>1</sup> Zamiast krzyża anioł trzyma w ręce książkę; patrz Forrer R., *Römische und byzantinische Seidentextilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, Strassburg 1891, tabl. XVII fig. 10; tenże, *Die früh-christlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis*, Strassburg 1893, tabl. XVI fig. 15; patrz również Osieczkowska, *Les peintures byzantines de Lublin*, s. 245 przypis 1. <sup>2</sup> Cabrol et Leclercq o. c. VII 1, Paris 1924 szp. 26, fig. 4778 do tekstu szp. 28. <sup>3</sup> Oxford, Bodl. 270 b, fol. 27 v. (de Laborde, o. c. I tabl. 27; patrz także Osieczkowska o. c. s. 246 d. c. przypisu ze s. 245; Heimann o. c. s. 43; Robb o. c. s. 523); fol. 59, v. (de Laborde o. c. I tabl. 59; Osieczkowska l. c.; Heimann l. c.; Robb l. c.); fol. 208 (de Laborde o. c. II tabl. 208; Osieczkowska l. c.; Heimann o. c. t. II tabl. 297; Osieczkowska l. c.; Robb o. c. s. 523); fol. 219 (de Laborde o. c. t. III tabl. 443; Osieczkowska l. c.) <sup>4</sup> Paryż, Bibl. Nat., lat. 11560, fol. 73 v. (de Laborde o. c. t. II tabl. 297; Osieczkowska l. c.; Robb o. c. s. 523); fol. 219 (de Laborde o. c. t. III tabl. 443; Osieczkowska l. c.) <sup>5</sup> Londyn, Brit. Museum, Harley 1527, fol. 44 (de Laborde o. c. III, tabl. 515; Osieczkowska l. c.; Heimann l. c.; Robb l. c.); fol. 121 (de Laborde o. c. IV, tabl. 592; Osieczkowska l. c.; Heimann l. c.; Robb l. c.). Londyn, Brit. Museum, ms. add. 18719, fol. 262 v. (de Laborde o. c. IV, tabl. 712; Osieczkowska l. c.) <sup>6</sup> Patrz wyżej s. 210. <sup>7</sup> Dalton O. M., *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era*, London 1909, tabl. IX do tekstu s. 12; tenże, *Byzantine Art and Archaeology*, s. 211 fig. 126 do tekstu s. 210; tenże, *East Christian Art*, Oxford 1925, tabl. XXVI do tekstu s. 205; Кондаковъ, *Иконография Богоматери I*, s. 220 fig. 141, dostrzega dwóch aniołów i dwóch króli. Ani Dalton, ani Kondakov nie wspominają o Zwiastowaniu. <sup>8</sup> Vitzthum v. Eckstädt G., *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig 1907, tabl. XXV; Pfister K., *Mittelalterliche Buchmalerei*, München 1922, tabl. 34; Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters II*, s. 350 fig. 394. W związku z tematem Piety na miniaturę tę zwrócił uwagę Skrudlik o. c. s. 9.



25. Zwiastowanie męki Chrystusa, miniatura w *Liber floridus* z St.Omer, po r. 1250, Paryż, Bibl. Nat., lat. 8865, fol. 33 r.

Według Vitzthuma, *Die Pariser Miniaturmalerei*.

chów Dzieciątka, prawą ręką udzielającego błogosławieństwa, w lewej ściskającego jabłko. Scena ma również charakter liturgiczny: wskazują na to płonące świece<sup>1</sup>. Nas uderza przede wszystkim dwoistość treści ideowych, zawartych w jednym

<sup>1</sup> Świece pojawiają się na ołtarzu w w. XII; patrz Schultze A., *The Catholic Encyclopedia* I, London 1907, s. 350; Shorr o. c. s. 27 przypis 63. W scenie tradycyjnego Zwiastowania płonące świece występują na płaskorzeźbie z początku w. XIV zdobiącej dzwonnice katedry w Splicie; patrz Васић М. М., *Архитектура и Скульптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века*. Цркве, Београд 1922, s. 203 fig. 218 do tekstu s. 303—305. O motywie zapalanej świecy i jej roli w kulci: Oczyszczenia Marii pisze w związku z tematem Ofiarowania Dzieciątka Shorr o. c. s. 18. W w. VII Sergiusz I wprowadził zwyczaj odbywania procesji z zapalonymi świecami w dniu Oczyszczenia. Ponieważ święto *Purificationis B. Mariae Virginis* zastąpiło *Lupercalia*, być może, źródła tego zwyczaju szukać należy w pogańskim rytuale, tym bardziej, że Jacobus de Voragine wspomina w *Legenda aurea* o rzymskich uroczystościach ku czci Plutona i Prozerpiny, połączonych z procesjami kobiet niosących zapalone świece. Shorr przypuszcza, że chodzi tu o późne tradycje misterii mniejszych ku czci Persfony, obchodzonych pierwotnie w Agrae koło Aten.

temacie: powiązanie dzieciństwa Zbawiciela i jego przyszłej ofiary, radosnego macierzyństwa Marii i jej cierpienia po stracie Syna. Choć język, którym przemawia miniatura francuska, daleki jest od uczuciowych wypowiedzi Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach, śledząc jednak sprzeczne wątki tematu Zwiastowania boleści Marii trudno nie dostrzec w nim ideowego zawiązania Piety.

Właściwy temat Zwiastowania męki Chrystusa rozpowszechniony jest przede wszystkim w sztuce wschodniej: Matka Boska występuje z Dzieciątkiem, archanioł Gabriel z krzyżem naturalnej wielkości w rękach, jak na rozpoczynającym cykl pasyjny fresku z początku w. XV, zdobiącym południową ścianę kaplicy św. Trójcy na zamku w Lublinie, gdzie otwór okienny oddziela postać anioła od postaci Marii<sup>1</sup>. Wśród licznych przykładów na szczególną uwagę zasługuje nowogrodzka ikona z początku w. XVI ze zbiorów Lichaczewa, z napisem w języku starorusyjskim: «Mówi Bogurodzica do archanioła: O archaniele, czyś nie zwiastował mi radości, że pocznę i porodzę Syna, którego królestwu nie będzie końca, a teraz, zraniona w łonie, widzę jak krzyż trzymasz przypominający Symeonowe prorocтво: Twoje zaś serce przeniknie miecz. Odpowiadając archanioł rzecze: Podobało się Synowi Człowieczemu wiele wycierpieć i rozpiętym być na krzyżu, i w trzeci dzień zmartwychwstać»<sup>2</sup>.

W sztuce zachodnio-europejskiej późnego średniowiecza Zwiastowanie męki Chrystusa przybiera postać sceny rodzajowej. Na jednej z kwater ołtarza w Buxtehude z końcowych lat w. XIV, przypisywanego mistrzowi Bertramowi z Minden, z prawej strony przedstawiona jest Matka Boska na tronie, szyjąca dla Dzieciątka koszulkę, którą średniowieczna legenda obdarzyła cudowną właściwością powiększania się w miarę jak Chrystus dorastał<sup>3</sup>. Siedzący na ziemi Jezus z nimbem krzyżowym wokół głowy, odrywając wzrok od otwartej książki obok leżącej, z ciekawością spogląda na zbliżających się aniołów. Pierwszy z nich niesie w lewej ręce naturalnej wielkości krzyż, drugi w prawej ręce włócznię, w lewej zaś koronę cierniową.

Z późniejszych przykładów wspomnieć tu można obraz niemiecki z w. XV w Muzeum w Klosterneuburgu, na którym Maria, widoczna do połowy, podpira siedzącego na stole Jezusa spoglądającego ku lecącemu z krzyżem aniołowi<sup>4</sup>, oraz reprodukowany przez Friedländera obraz Rogera van der Weyden z Dzieciątkiem na kolanach Matki Boskiej, obejmującym rączkami podtrzymywany przez unoszącego się w powietrzu anioła krzyż w kształcie litery T, jak na sztychu mistrza J. A. von Zwolle<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Walicki M., *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie* (Studia do dziejów sztuki w Polsce III, Warszawa 1930, tabl. XI fig. 1); temat rozpoznała Osieczkowska, *Les peintures byzantines de Lublin*, s. 244.

<sup>2</sup> Лихачевъ Н. П., *Материалы для истории русскаго иконописания. Атласъ снимковъ I*, Ст. Петербургъ 1906, tabl. CLII, fig. 264; Henze C., *Mater de perpetuo succursu. Prodigiosae iconae marialis ita nuncupatae monographia*, Bonnae 1926, s. 9 fig. 16 do tekstu s. 12; Kondakow, *Ruská ikona II* Praha 1929, tabl. 94 do tekstu *Русская икона IV*, Praha 1933, s. 295; Schweinfurth o. c. s. 227 fig. 81 do tekstu s. 228.

<sup>3</sup> Heubach o. c. fig. 71 i tabl. XVI; Dörner o. c. Faltafel III.

<sup>4</sup> Wspomina o nim Osieczkowska l. c. <sup>5</sup> Friedländer o. c. I, tabl. XXXV, fig. 40 A do tekstu s. 104. Podobny w układzie sztych mistrza J. A. von Zwolle zaliczyliśmy wyżej do przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem trzymającym w ręce krzyż. W związku z obrazem Rogera van der Weyden Friedländer wymienia dwa dalsze przykłady «motywu Dzieciątka z krzyżem»: obraz nr 321 w zbiorach Johnsona w Filadelfii i obraz w zbiorach Traumanna w Madrycie. Być może pierwszym z nich jest





26. Matka Boska Pasyjna, obraz z początku w. XV, dawniej we Florencji, Galleria dei Uffizi, nr 1, obecnie we Fiesole, Museo Bandini, nr 3898.

Według Henzego, *Mater de perpetuo succursu*.

Dalszym przekształceniem tematu Zwiastowania męki Chrystusa jest Matka Boska Pasyjna (fig. 26), znana na Zachodzie pod nazwą Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, *Mater de perpetuo succursu*<sup>1</sup>. Przed Chrystusem siedzącym na lewej ręce

dzieło Juana de Juanes wspomniane przez nas wyżej (s. 212 przypis 1) wśród przedstawień Madonny z Dzieciątkiem i szczygielkiem zapowiadającym mękę Chrystusa.

<sup>1</sup> *Страстная, Vierge de la Passion, Passionsmadonna*, niekiedy zwana *ἀμώλυτος* = Immaculata; Кондаковъ Н. П., *Памятника христiанскаго искусства на Афони*, Ст. Петербургъ 1902, s. 144 fig. 56; Лихачевъ о. с. I, tabl. XXXII—XXVIV fig. 63—55; tabl. XXVIII fig. 70; tabl. XLVIII fig. 81; tenże, o. c. *Атласъ снимковъ II*, tabl. CCLXXX fig. 520; Кондаковъ, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденiя*, Ст. Петербургъ 1911, s. 144—145; s. 141 fig. 94; s. 145 fig. 95; Лихачевъ, *Историческое значенiе итало-греческой иконописи*, s. 17 n., 193 n.; Keyes H. E., *The Princeton Madonna and Some Related Paintings* (*American Journal of Archaeology*, Second Series VII, Norwood 1913, s. 210—222); Réau L., *L'art russe des origines à Pierre le Grand I*, Paris 1921, s. 152; Wulff O. u. Alpatoff M., *Denkmäler der Ikonmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Hellerau bei Dresden 1925 s. 222—224, 291; Henze o. c.; Schweinfurth o. c.

Marii, jak w typie Hodigitrii, zjawiają się dwaj aniołowie w półpostaci, z narzędziami Męki Pańskiej w rękach (*arma Christi*): z prawej strony archanioł Gabriel z krzyżem i gwoździami, z lewej archanioł Michał z włócznią i gąbką. Dzieciątko, którego głowa zwrócona jest ku Gabrielowi, z przerażeniem chwyta obiema rękami prawą dłoń Matki Boskiej, poruszając tak gwałtownie skrzyżowanymi nogami, że z prawej spada sandałek. Znaczenie ideowe tematu wyjaśniają zgodne w treści napisy raz greckie, raz łacińskie:

«Qui primo Candidissimae gaudium indixit,  
praeindicat nunc Passionis signacula;  
carnem vero Christus mortalem indutus  
timensque letum, talia pavet cernendo»<sup>1</sup>

Kondakow wymienia Matkę Boską Pasyjną wśród wyobrażeń mistyczno-dydaktycznych w. XV i XVI<sup>2</sup>. Według Alpatowa i Wulffa oraz opierającego się na ich autorytecie Schweinfurtha typ Matki Boskiej Pasyjnej, zrodzony z ducha wczesnego renesansu, pojawia się po raz pierwszy w twórczości Andrea Rico, reprezentanta szkoły italo-bizantyńskiej, działającego we Włoszech na przełomie w. XIV i XV<sup>3</sup>, zapewne w oparciu o starszy wzór formalny w rodzaju ikony ze zbiorów cerkwi św. Klemensa w Ochrydzie, przedstawiającej Marię trzymającą na lewej ręce Dzieciątka odwracające głowę w prawo, bez aniołów, wykonanej w pierwszej połowie w. XIV, jak wskazują postacie arcybiskupa ochrydzkiego Mikołaja i Stefana Duszana, wytłaczane na srebrnej oprawie pokrywającej ramę i tył ikony<sup>4</sup>. Mirković wykazał, że tradycje ikonograficzne tematu sięgają w. XIV, przytaczając na dowód dwa serbskie freski: pierwszy z początku w. XIV w cerkwi w Żiczy<sup>5</sup>, drugi,

s. 442—445; Кондаковъ, *Русская икона* III, Praga 1931, s. 168—169; Mirković L., *Die italo-byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico* (Actes du IV<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines Sofia, Septembre 1936, II. Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare X, Sofia 1936, s. 129—134); Myslivec J., *Italczeckie ikony* (Dilo XXXII, Praha 1941—1942, s. 56); tenże, *Ikona*, Praha 1947, s. 21.

<sup>1</sup> Opis szczegółowy daje, znaczenie pierwotne (źródła biblijne, liturgiczne i historyczne) wyjaśnia oraz treść symboliczną przedstawienia tłumaczy Henze *o. c.* rozdz. II s. 7—16. <sup>2</sup> Кондаковъ *l. c.*

<sup>3</sup> Wulff-Alpatoff *o. c.* s. 222—224; Schweinfurth *o. c.* s. 442—444. Zachowały się dwa przedstawienia Matki Boskiej Pasyjnej podpisane nazwiskiem Rico. Pierwszym jest obraz dawniej w Galleria degli Uffizi we Florencji pod nr 1, obecnie w Museo Bandini we Fiesole nr 3898, a nie w Reale Galleria w Parmie nr 447, jak błędnie podają Wulff i Alpatoff (*o. c.* s. 291) i Mirković (*o. c.* s. 129), podpisany: «Andreas Rico de Candia pinxit» (Henze *o. c.* s. 18). Reprodukują go m. i.: Keyes *o. c.* s. 211 fig. 1; Wulff u. Alpatoff *o. c.* s. 224 fig. 95; Henze *o. c.* s. (13) fig. 23 do tekstu s. 18. Drugim zaś obraz w Parmie, Reale Galleria nr 447, z podpisem: «Andreas Ricio de Candia pinxit» (Лихачевъ, *Историческое значение итало-греческой иконописи*, s. 17; Henze *o. c.* s. 21). Z innych przykładów tego typu wymieniamy Matkę Boską w kościele św. Alfonsa Liguori w Rzymie: słynną *Mater de perpetuo succursu* (Henze *o. c.* tabl. barwna oraz tabl. I—II), i pochodzącą z Casa Bertramini w Wenecji Madonnę w Princeton (Keyes *o. c.* s. 212 fig. 2; patrz także Wulff u. Alpatoff *o. c.* s. 22—225, 291; Henze *o. c.* s. 21). Dalsze zabytki omawiają Henze (*o. c.* s. 17—24) i Mirković (*o. c.* s. 131). Starsze próby ustalenia, kiedy żył Andrea Rico, wahają się między w. XI a XVI; Henze *o. c.* s. 25—31; Mirković *o. c.* s. 129.

<sup>4</sup> Кондаковъ, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрождения*, s. 85 fig. 73 do tekstu s. 84 n.; Wulff u. Alpatoff *o. c.* s. 221 fig. 94 do tekstu s. 220—222. W roku 1331 Mikołaj, arcybiskup ochrydzki, koronował Stefana Duszana na króla serbskiego; patrz Myslivec, *Ikona*, s. 37. <sup>5</sup> Mirković *o. c.* s. 132. Fresk w Żiczy opisuje Петковичъ В. Р., *Жича IV* (Старинар, орган Српског Археолошког Друштва, повог реда година IV, 1909, Београд 1911, s. 64). O źródłach Matki Boskiej Pasyjnej w serbskim malarstwie ściennym w. XIV wspomina dwukrotnie Myslivec: *Italczeckie ikony*, s. 56 (mylnie wydrukowano w. XIII); *Ikona*, s. 21.

określany terminem Matki Boskiej *Chilandarini*, w cerkwi św. Stefana w Koncze, założonej przed r. 1366 przez wielkiego wojewodę Mikołaja Stanjevicia<sup>1</sup>. Wygląd fresku w Żiczy nie jest nam znany. Na fresku w Koncze Maria zwrócona lekko w prawo stoi z Dzieciątkiem na rękach, spoglądając ze smutkiem na widocznego do połowy anioła, unoszącego krzyż. Chrystus, spostrzegłszy narzędzie męki, gwałtownie wyciąga ręce do matki. W rzeczywistości temat Matki Boskiej Pasyjnej zdradza tak wielkie podobieństwo z tematem Zwiastowania męki Chrystusa i tak silnie przeniknięty jest duchem średniowiecza, że budzą się poważne wątpliwości czy nie mamy przed sobą przedstawienia dewocyjnego, będącego przekształceniem starszego, reprezentacyjnego pierwowzoru. W wątpliwościach utwierdza nas analiza ikonograficzna zabytku, który, zapewne z powodu skromnej wartości artystycznej, nie wzbudził dotąd swą treścią ideową zainteresowania, na jakie zasługuje. Mamy na myśli płaskorzeźbę tympanonu tumskiego, przytoczoną wyżej wśród wzorów układu formalnego Piety (fig. 20). Po obu stronach Marii siedzącej z Chrystusem, w środku półkolem zamkniętej płaszczyzny tła stoją dwaj aniołowie, z których jeden lewą ręką dotyka nimbu krzyżowego Dzieciątka, w prawej unosząc krzyż, drugi zaś prawą ręką podpira stopy Chrystusa, w lewej trzymając kwiat lilii. Intuicja Walickiego, przeczuwającego Pietę, jest niezwykle trafna. Piety jednak płaskorzeźba nie przedstawia. Aniołem unoszącym krzyż jest archanioł Gabriel<sup>2</sup>, aniołem trzymającym kwiat lilii jest archanioł Michał<sup>3</sup>. Wyciągając prawą rękę ku piersiom Matki Boskiej — Dzieciątko wyraża pragnienie pokarmu<sup>4</sup>, chwytając kurczowo lewą dłonią prawą rękę Marii — zwraca się do niej jakby z prośbą o pomoc<sup>5</sup>. Oto reprezentacyjne przedstawienie Zwiastowania męki Chrystusa, którego rozwinięciem dewocyjnym jest temat Matki Boskiej Pasyjnej. Oto zarazem bezpośrednie źródło artystyczne Piety.

Podobieństwo układu formalnego Marii z Dzieciątkiem w Tumie pod Łęczycą do układu formalnego Marii z Dzieciątkiem w Book of Kells nasuwa z kolei przypuszczenie, że między obu dziełami zachodzi również pokrewieństwo ideowe.

Wśród tematów ikonograficznych wczesnego średniowiecza Matka Boska iryjskiego kodeksu zajmuje miejsce odosobnione, ponieważ nie opiera się na powszechnie stosowanych wzorach bizantyńskich, ale na rzadkich przedstawieniach Marii

<sup>1</sup> Mirković *o. c.* s. 132 fig. 65; także Petković V. R., *La peinture serbe du Moyen Age I* (Musée d'histoire de l'art. Monuments serbes VI, Beograd 1930, tabl. 148 b). <sup>2</sup> Jak w temacie Zwiastowania męki Chrystusa.

<sup>3</sup> Archanioł Michał przedstawiany bywa zazwyczaj z włócznią (Künstle *o. c.* I, Freiburg i. Br. 1928, s. 246—247), niekiedy jednak trzyma w ręce berło zakończone kwiatem lilii (Swarzenski G., *Die Salzburger Malerei*. Denkmäler der südostdeutschen Malerei des frühen Mittelalters, Leipzig 1908, tabl. LXXXV fig. 286; Hattmann M., *Die Kunst des frühen Mittelalters*. Propyläen-Kunstgeschichte VI, 2. wyd., Berlin 1929, s. 612). Lilia w naszym przykładzie przeciwstawiona krzyżowi oznacza drzewo życia (Bauerreiss *o. c.* s. 16—17), oba zaś atrybuty łączą się niewątpliwie z symboliką budynku kościelnego (tamże s. 65—73). Archaniołowie Gabriel i Michał niezwykle często występują razem w sztuce bizantyńskiej, co podkreślają Henze (*o. c.* s. 8) i Künstle (*o. c.* s. 248).

<sup>4</sup> Meiss (*The Madonna of Humility* s. 543 przypis 58) widzi w ręce Dzieciątka wyciągniętej ku piersiom Marii znak czynności karmienia i przytacza dla przykładu Madonnę z Anzy-le-Duc, obecnie w Muzeum w Paray-le-Monial, oraz «Vierge de la rue de St. Gengoulf» w Metz, obie z w. XII. Podobny ruch charakteryzuje liczne przedstawienia karmiącej matki wymienione niżej, s. 193 przypis 1.

<sup>5</sup> W temacie Matki Boskiej Pasyjnej Chrystus chwyta obiema rękami prawą dłoń Marii, skąd nazwa *Vierge au pouce*, na którą zwraca uwagę Réau *o. c.* s. 152. Zazwyczaj dziecko trzyma matkę za rękę w scenie karmienia.

karmiącej Dzieciątka<sup>1</sup>. Musimy się więc zastanowić, czy układu formalnego miniatury w Book of Kells nie uzasadniają szczególne treści ideowe. Za słusznością tego przypuszczenia przemawia, oprócz ruchu rąk Chrystusa przypominającego ruch rąk Dzieciątka na płaskorzeźbie w Tumie pod Łęczycą, zarówno nimb krzyżowy Matki Boskiej, złożony z trzech maleńkich krzyżyków, zaznaczonych po bokach i nad jej głową, wskazujący że Maria występuje jako *Regina martyrum*<sup>2</sup>, jak też symbolika aniołów rozmieszczonych symetrycznie w narożnikach prostokątnego pola miniatury, obramowanego bogatą plecionką. Spośród dwóch aniołów stojących na dole anioł z prawej strony od patrzącego trzyma w lewej ręce opuszczoną ku dołowi gałązkę, która rozdwaja się i kończy parą spirali z trójliściem w środku, drugi zaś unosi w górę łaskę zakończoną koncentrycznymi kołami, otaczającymi rozetę<sup>3</sup>. Są to zapewne *ἄγγελος θεοῦ* i *ἄγγελος κυρίου*, jak na fresku z w. VI lub VII w Bawit w Egipcie<sup>4</sup>. W lasce widzimy *flabellum*, czyli wachlarz liturgiczny<sup>5</sup>. Obydwaj aniołowie w górnych na-

<sup>1</sup> Odrębność układu formalnego Madonny w Book of Kells podnosi Baum, (*Malerei und Plastik des Mittelalters* II, s. 188), wymieniając oprócz iryjskiej miniatury następujące atypiczne przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem: Marię na oprawie kodeksu św. Nazariusza z Lorsch z w. IX, dziś w Victoria and Albert Museum w Londynie (Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*, Leipzig 1943, Bilder, s. 33 do tekstu s. 412), znaną już nam «złotą» figurkę z Essen (fig. 13) i również ze złotej blachy osadzonej na drewnianym rdzeniu Matkę Boską biskupa Imada z Paderbornu (1051—1076) w Muzeum Diecezjalnym tamże (Beenken *o. c.* s. 25 fig. 12 do tekstu s. 24; Pinder *o. c.* s. 128 do tekstu s. 417). Zdaniem Bauma przedstawienia te są «własnymi wynalazkami północnej sztuki». W rzeczywistości jednak Maria w Book of Kells i z Essen opierają się na starym układzie matki karmiącej dziecko, którego tradycje w basenie Morza Śródziemnego wykazaliśmy wyżej, Matka Boska zaś na oprawie kodeksu św. Nazariusza z Lorsch i Maria biskupa Imada reprezentują egipsko-syryjski typ siedzącej Hodigitrii, którego pochodzenie i rozprzestrzenienie na Wschodzie i Zachodzie szczegółowo omawia Lasareff *o. c.* rozdz. IV, s. 46—65. <sup>2</sup> Motyw krzyżyka jako znaku wyróżniającego Matkę Boską dostrzegamy w trzech przykładach na jej szatach: w scenie Sądu Heroda przed Rzezią Niewiątek na mozaice łuku tęczowego z w. VI w S. Maria Maggiore w Rzymie (de Grūncisen, *Sainte Marie-Antique* s. 99—100), w przedstawieniu siedzącej Hodigitrii na wspomnianej wyżej płaskorzeźbie z kości słoniowej z w. IX, niegdyś zdobiącej ewangeliarz w Lorsch (Pinder *l. c.*) i jedenaście razy powtórzone w przedstawieniu Marii orantki na marmurowej płaskorzeźbie z w. IX—XI w kościele S. Maria in Portu koło Rawenny (Кондаковъ, *Иконография Богоматери* I, s. 86 fig. 19 do tekstu s. 85; Wulff O., *Altchristliche und byzantinische Kunst* II. Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark—Potsdam 1924, s. 607 fig. 516 do tekstu s. 606; Henze *o. c.* s. (28) fig. 51 do tekstu s. 110). <sup>3</sup> Oba atrybuty powtarzają się w Book of Kells w rękach postaci przedstawionej na drzwiach świątyni w scenie Kuszenia Chrystusa (Read H. W., *Sources of the Irish Illuminative Art*. Art Studies: Mediaeval, Renaissance and Modern VI, New York 1926, fig. 22 do tekstu s. 116; Henry F., *Irish Art in the Early Christian Period*, London 1940, tabl. 33 do tekstu s. 143). Widzimy je także u św. Łukasza na jego portrecie w Book of Chad z Cathedral Library w Lichfield (Read *o. c.* fig. 18 do tekstu s. 111). Tym razem jednak *baculus*, zakończony rozetą otoczoną koncentrycznymi kołami, przybrał w lewej ręce Ewangelisty postać tzw. *Scheibenkreuz*, o którym patrz Braun J., *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, s. 655. Wreszcie w scenie Sądu Ostatecznego na kamiennym krzyżu opata Muiredach (zm. 923) w Monasterboice (Louth) w Irlandii Chrystus trzyma w rękach te same przedmioty, co św. Łukasz w Book of Chad: w lewej krzyż, w prawej zaś zakończoną spiralami gałązkę, uproszczone przekształcenie «kwitającego berła» z Book of Kells (Henry *o. c.* tabl. 77 do tekstu s. 181). <sup>4</sup> Кондаковъ *o. c.* I, s. 305 fig. 206 i s. 306 fig. 207 do tekstu 304—306. <sup>5</sup> O wachlarzach liturgicznych (*flabella, rhipidia*) patrz Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, s. 521; przede wszystkim jednak Braun *o. c.* s. 642—660. Przyjmując datowanie kodeksu iryjskiego na w. VII, Braun wątpi, czy zakończone na wzór wachlarzy łaski aniołów na miniaturze z Matką Boską są rzeczywiście wachlarzami liturgicznymi i czy w czasie powstawania Book of Kells wachlarze takie w ogóle



roznikach, różniący się od dolnych wielkością i bogatszym strojem, w rękach wewnętrznych trzymają *flabella* w postaci lasek zakończonych jasnymi kołami z zarysem ciemnego krzyża w środku<sup>1</sup>, a wyciągniętymi palcami zewnętrznych rąk wskazują ku środkowi miniatury na Chrystusa i Marię, jakby przemawiając. O czym mówią? Sądząc po liturgicznych szatach i wachlarzach wskazują na ofiarę odkupienia.

F. Henry porównując miniaturę w Book of Kells z miniaturą w koptyjskim ewangeliarzu datowanym na w. IX z Pierpont Morgan Library, zwraca uwagę na zależność iryjskiego kodeksu od iluminacji wschodniej<sup>2</sup>. Rozumowanie jej wydaje się nam niezwykle trafne. Najstarszą bowiem zapowiedź Matki Boskiej Pasyjnej upatrujemy w koptyjskiej płaskorzeźbie z Teb w Egipcie, dziś w Muzeum w Kairze, przedstawiającej Nikopoię z Chrystusem trzymającym książkę opartą o lewe kolano, w otoczeniu dwóch aniołów z krzyżami w rękach zewnętrznych, z rękami wewnętrznymi wyciągniętymi ku Dzieciątku i Marii<sup>3</sup>. Jakby na znak opieki nad Chrystusem, skrzydła aniołów zakrywają tron, na którym spoczywa Matka Boska. Wielokrotnie podkreślane związki sztuki iryjskiej z tradycją koptyjską przynoszą odpowiedź na pytanie, w jaki sposób typ Zwiastowania męki Chrystusa z dwoma aniołami, będący równocześnie wzbogaceniem Zwiastowania męki Chrystusa z jednym aniołem i zapowiedzią późniejszej Matki Boskiej Pasyjnej, mógł się dostać

były na Zachodzie w użyciu, a to dlatego, że najstarsze przekazy pisane o *flabellach* w kulcie Kościoła zachodniego pochodzą z czasów karolińskich. Sceptyczne to stanowisko nie da się utrzymać dla dwóch powodów. Po pierwsze, wyraźne wpływy koptyjskie w sztuce iryjskiej, o których niżej w przypisie 1 na s. 226, czynią całkowicie prawdopodobnym wczesne zapożyczenie *flabellów* ze Wschodu, gdzie po raz pierwszy wachlarze liturgiczne wspomniane są w *Constitutiones apostolicae* około r. 400, o czym pisze sam Braun *o. c.* s. 632—647. Po wtóre, w świetle ostatnich badań Book of Kells powstała na wyspie Jona bądź w latach 795—806, jak przypuszcza Friend A. M. Jr. (*The Canon Tables of the Book of Kells. Medieval Studies in Memory of A. Kigsley Porter II*, Cambridge Mass. 1939, s. 639), bądź w dwóch okresach: w latach 760—770 i 815—820, jak przyjmuje Henry *o. c.* s. 149. Już zaś w inwentarzu Centuli z r. 831 czytamy: «flabellum argenteum unum» (Braun *o. c.* s. 648—651). Zależność kodeksu iryjskiego od wczesnego renesansu karolińskiego podkreśla z naciskiem Friend *o. c.* s. 640. Obecność elementów karolińskich potwierdza, choć z zastrzeżeniami, Henry *o. c.* s. 144. Przypomnieć na koniec należy, że Sullivan (*o. c.* s. 8) ustala związki ornamentu na portrecie św. Mateusza w Book of Kells z motywem *flabellum*; patrz także Read *o. c.* s. 111. Dekorację o wzorze wachlarza liturgicznego dostrzegamy w tym samym kodeksie również na karcie umieszczonej przed ewangelią św. Jana (Henry F., *o. c.* tabl. 60).

<sup>1</sup> Są to *flabella* o wyglądzie rozpowszechnionego na Zachodzie «krzyża w kole», o którym wspomnieliśmy wyżej, s. 224 przypis 3. Wachlarze liturgiczne w kulcie Kościoła zachodniego, tracąc cel praktyczny, często spełniają rolę wyłącznie dekoracyjną. Na miniaturze naszej zdają się jednak posiadać znaczenie symboliczne. Podobnie bowiem ustawieni aniołowie z *rhypidiami* zdobią zazwyczaj bizantyjskie tkaniny liturgiczne *ἐπιτάφιοι*, np. tkaninę z w. XII—XIII w Museo di S. Marco w Wenecji (Panofsky, «*Imago Pietatis*» s. 267 fig. 5); dalsze przykłady publikują: Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, s. 499 fig. 536 do tekstu s. 499; Millet G. et des Ylouses H., *Broderies religieuses de style byzantin* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences Religieuses LV, Paris 1939—1947, texte s. 86—108, album tabl. CXCII—CCXVI), <sup>2</sup> *The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts Held at the New York Public Library, Introduction by Ch. R. Morey, Catalogue of the Manuscripts by Belle da Costa Greene and Meta P. Harrsen, New York, November 1933 to April 1934*, tabl. 1 i 2 do tekstu s. 1 i 2; Henry *o. c.* tabl. 61 do tekstu s. 143. Miniatura przedstawia Marię na tronie z Dzieciątkiem na lewym kolanie (siedzącą Hodi-gitrię) w towarzystwie dwóch aniołów unoszących się u góry. Read (*o. c.* fig. 25 do tekstu s. 118) zestawia Matkę Boską w Book of Kells z Madonną na fresku koptyjskim w Saqqara. <sup>3</sup> Кондаковъ *o. c.* I, s. 223 fig. 144 do tekstu s. 222—223.

do kodeksu Book of Kells, skąd — prawdopodobnie za pośrednictwem malarstwa miniaturowego — dotarł do Tumu pod Łęczycą<sup>1</sup>.

Czwartym po temacie Eleusy, Zwiastowania męki Chrystusa i Matki Boskiej Pasyjnej, przedstawieniem figuralnym, którego treści urzeczywistniają zasadę ideowego łączenia początku i końca życia Zbawiciela, jest przedstawienie Matki Boskiej z Chrystusem *artosem* składanym w ofierze odkupienia.

Omawiając w VI rozdziale II tomu *Иконография Богоматери* temat Hodigitrii Kondakow wyróżnia dwie jego odmiany: grupę Marii z Chrystusem na pół leżącym na lewej ręce matki i grupę Marii z Chrystusem siedzącym<sup>2</sup>. Wśród wszystkich przedstawień stojącej Matki Boskiej w sztuce średniowiecznej odmiana Hodigitrii z Chrystusem na pół leżącym jest Piecie najbliższa, zwłaszcza ten jej wariant, w którym Maria unosi Dzieciątka na obu rękach.

Najstarszy przykład Hodigitrii z na pół leżącym Chrystusem zachował się na niewielkim, trzyczęściowym ołtarzyku składanym, pokrytym obustronnie emalią, pochodzącym z w. XI lub XII, znajdującym się w sajdanajskim klasztorze w pobliżu Damaszku, założonym według pobożnej tradycji przez cesarza Justyniana<sup>3</sup>. Umieszczona na jego odwrotnej stronie srebrna płytka trybowana, datowana na w. VIII lub IX, a najpóźniej na w. X, prawdopodobnie odtwarza słynną niegdyś sajdanajską «szarugę». Chrystus, owinięty w pieluszki przewiązane sznurem siedzi z wyciągniętymi do przodu nogami na lewej ręce widocznej do połowy matki, która prawą rękę składa na piersi. Podobny układ obu postaci powraca z niewielkimi zmianami z początkiem w. XI na mozaice w Hosios Lukas w Focydzie<sup>4</sup>. Dzieciątka ubrane w długi himation, sięgający do stóp, lewą nogę wyciągnęło do przodu; pod nią widoczna stopa nogi prawej zgiętej w kolanie i zwróconej ku patrzącemu. Również tym razem prawa ręka Matki Boskiej spoczywa na piersi. Trzeciego z kolei przykładu dostarcza wykonana z jasnoturkusowego kamienia *panagia artosna* cesarza Aleksego Komnena Anioła (1195—1204), o kształcie kwiatu z dwunastoma płatkami, przechowywana w zakrystii cerkwi św. Pantalejmona na górze Athos<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Wpływ koptyjskiego Egiptu na sztukę iryjską wykazują m. i.: Ebersolt J., *Miniature irlandaise à sujets iconographiques* (Revue Archéologique, cinquième série, tome XIII, Paris 1921, s. 1—6); Read o. c.; Kingsley Porter A., *An Egyptian Legend in Ireland* (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft V, Marburg a. d. Lahn 1929, s. 25—38); Henry o. c. passim; Åberg N., *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century. The British Isles* (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar 56, 1, Stockholm 1943); Masai o. c.; Read (o. c. s. 111 przypis 4) porównuje postawę św. Łukasza w Book of Chad, trzymającego zakończoną spiralami laskę («kwitnące berło») w prawej ręce i krzyż w lewej, z postawą Ozyrysa, sędziego przedstawianego z symbolami swego urzędu w egipskich księgach zmarłych; patrz także Henry o. c. s. 133. Read (o. c. s. 111) zwraca również uwagę na podobieństwo «kwitnącego berła» św. Łukasza do przedmiotów widocznych w rękach postaci zachowanej na fragmencie tkaniny koptyjskiej z Achmim Panopolis; patrz Forrer, *Römische und byzantinische Seidentextilien*, tabl. XV.

<sup>2</sup> Кондаковъ о. с. II, s. 250—293.  
<sup>3</sup> Tamże s. 252 fig. 134 do tekstu s. 250—253.  
<sup>4</sup> Tamże s. 254 fig. 136 do tekstu s. 254; patrz również Matějček A. i Myslivec o. c. s. 5 fig. 3.  
<sup>5</sup> Айналовъ Д. В., *Византийские памятники Афона* (Византийский Временник VI, Ст. Петербургъ 1899, s. 73—75 tabl. X); Кондаковъ, *Памятники христианского искусства на Афоне*, tabl. 31 do tekstu s. 222—224; tenże, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения*, 1911, s. 71 fig. 59 do tekstu s. 72—73; tenże, *Иконография Богоматери II*, s. 255 fig. 137 do tekstu s. 254—256; Миятевъ Кр., *Бронзовый рельеф с изображением Богоматери из пловдивского музея* (Seminarium Kondakovianum V, Praga 1932, s. 42).

Środek wypukło rzeźbionej czary otoczonej napisem ἀνάνδρε μήτηρ παρθένε βρεφοτρόφε Κομνήνον Ἀλέξιον Ἄγγελον σκέποις zdobi do połowy widoczna postać Marii, unoszącej na obu rękach Chrystusa ubranego w tak krótką koszulkę, że nogi jego od kolan pozostają obnażone<sup>1</sup>. Prawa ręka Dzieciątka wyciągnięta wzdłuż ciała dotyka swego prawego kolana, lewa chwyta za dłoń Matki Boskiej. Na płatkach rozmieszczone są promieniście popiersia proroków Dawida, Salomona, Ezechiela, Habakuka, Daniela, Malachiasza, Jeremiasza, Izajasza, Sofoniasza, Zachariasza i Mojżesza. Brzegiem czary biegnie wyryty zwartymi literami tekst o symbolicznej treści. Dalsze przykłady pochodzą z Włoch. Należą do nich: Madonna *del bacio*, relief z w. XII, przywieziony z Konstantynopola lub kopia włoska nieznanego greckiego pierwowzoru, umieszczony na zachodniej ścianie pierwszego filaru nawy poprzecznej w kościele św. Marka w Wenecji<sup>2</sup>, powtórzony pod koniec w. XIV na zewnątrz tej świątyni w kluczu łęku zamykającego jeden z bocznych portali fasady zachodniej<sup>3</sup>; marmurowy relief Matki Boskiej Antiochijskiej z pierwszej połowy w. XIII również w kościele św. Marka w Wenecji, na którym Maria występuje w całej postaci, jak zazwyczaj w temacie Hodigitrii<sup>4</sup>; wreszcie mozaika z końca w. XIII, zdobiąca tympanon południowego portalu bocznego w kościele S. Maria in Aracoeli w Rzymie<sup>5</sup>. W ostatnim dziele środek kompozycji zajmuje zamknięta w kole postać Matki Boskiej, widoczna do połowy, z Chrystusem leżącym na obu jej rękach. Dzieciątko, którego głowę zwróconą twarzą ku Marii otacza nimb krzyżowy, w lewej dłoni ściska zwój pergaminowy. Po obu stronach koła stoją dwaj aniołowie, trzymający w rękach lichtarze z płonącymi świecami.

Przytoczone za Kondakowem przykłady uzupełnia brązowy relief w Muzeum w Płowdiwie, wykopany w r. 1916 w Bułgarii, datowany na w. XII lub XIII<sup>6</sup>. Matka Boska, wyobrażona w całej postaci, na lewej ręce trzyma zwrócone w prawo Dzieciątko, prawą ręką podpierając jego plecy. Chrystus w lewej ręce trzyma zwój, prawą ręką udziela błogosławieństwa. Do tej samej grupy ikonograficznej zaliczamy na koniec malowidło zachowane na tympanonie portalu prowadzącego z narteksu

<sup>1</sup> Айняловъ *l. c.* i Wulff O. (*Die Malereien der Asketenhöhlen des Latmos*. Königliche Museen zu Berlin, Millet III, 1. Der Latmos von Theodor Wiegand Berlin 1913, s. 200) interpretują βρεφο-τροφος jako *Virgo lactans*. Zdaniem Lasareffa (*o. c.* s. 30 przypis 37) brak ruchu ręki Dzieciątka ku pierścionom Marii, który by pozwolił dostrzec w przedstawieniu typ Galaktotrofusy. <sup>2</sup> Кондаковъ, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью ранняго Возрождения*, s. 71 fig. 60 do tekstu s. 73; Кондаковъ, *Иконография Богоматери* II, s. 256; patrz Миятевъ, *l. c.* <sup>3</sup> Кондаковъ, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью ранняго Возрождения*, s. 73; tenże, *Иконография Богоматери* II, s. 256 fig. 138 do tekstu s. 256—257. <sup>4</sup> Кондаковъ, *Иконография Богоматери* II, s. 257 fig. 139 do tekstu s. 258. <sup>5</sup> Кондаковъ *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью ранняго Возрождения* s. 72 fig. 61 do tekstu s. 73; tenże, *Иконография Богоматери* II, s. 258 fig. 140 i tabl. barwna po s. 256 do tekstu s. 258—259; Wilpert J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom VI.—XIII. Jahrhundert* IV, tabl. 226 do tekstu w t. III s. 1145—1149; patrz również Миятевъ *l. c.* <sup>6</sup> Миятевъ *o. c.* tabl. II fig. 2. Podobny układ Dzieciątka jak na reliefie w Płowdiwie dostrzegamy w przedstawieniu Glykofilusy na dyptychu w Akademii we Florencji nr 28, 29, datowanym na lata 1260—1270, przypisywanym szkole Bonawentury Berlinghieri (Sirén O., *Toskanische Malerei im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922, fig. 22 do tekstu s. 89 n.; Weigelt *o. c.* tabl. 8 do tekstu s. 217—218) oraz na obrazie florenckim z lat około r. 1260 w zbiorach Arthura Actona we Florencji (Weigelt *o. c.* tabl. 9 do tekstu s. 218—219).

do cerkwi w Moraczy w Czarnogórze, być może pochodzące z w. XIII<sup>1</sup>. Maria widoczna do połowy, głowę lekko skłoniwszy w lewo unosi na prawej ręce leżącego Chrystusa, lewą ręką podtrzymując jego nogi. Prawa ręka Dzieciątka przerzucona przez prawe ramię Matki Boskiej zwisa bezwładnie w sposób przypominający niektóre Piety tzw. mistyczne. Scena pełna jest smutku i rezygnacji. Grupie matki z Dzieciątkiem towarzyszą aniołowie: z lewej strony archanioł Michał, z prawej zaś archanioł Gabriel.

Jaka jest treść ideowa wariantu Hodigitrii z Dzieciątkiem na pół leżącym na rękach matki? Wyjaśnia ją napis zdobiący *panagę artosną* Aleksego Komnena. Chrystus jest chlebem, który Maria składa na ołtarzu w ofierze odkupienia<sup>2</sup>. Potwierdza to układ ciała Dzieciątka i ruch rąk Matki Boskiej, która zdaje się Chrystusa komuś podawać<sup>3</sup>.

Idea ofiarnego chleba w postaci Dzieciątka pojawia się już w w. IV. w pismach św. Cyryla Jerozolimskiego i św. Jana Chryzostoma. Odpowiada jej symbolika apsydy, która według zgodnych wypowiedzi św. Cyryla Jerozolimskiego i Pseudo-Sofroniosa jest równocześnie grota narodzenia Zbawiciela i jego śmierci<sup>4</sup>. W w. XIV podobne myśli odnajdujemy w tekstach mistycznych Symeona Soluńskiego i Mikołaja Kabasileasa, arcybiskupa Salonik, dostrzegających w eucharystycznym chlebie składanym na ołtarzu nie nauczającego Chrystusa, ale nowonarodzone Dzieciątko, w apsydzie zaś betlejemską stajenkę<sup>5</sup>.

W sztuce bizantyńskiej ideę Chrystusa *artosą* wyraża również temat Chrystusa Baranka pod postacią Dzieciątka, *ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ*, związany ściśle z malarstwem ściennym<sup>6</sup>. Zazwyczaj Chrystus leży na patenie ustawionej na ołtarzu obok kielicha, jak w prothesis w Chilandari na fresku z w. XIV<sup>7</sup>, niekiedy w otoczeniu aniołów unoszących *rhpidia*, np. w Sopoczanach, w Čučer i w Studenicy<sup>8</sup>, lub w towarzystwie archaniołów Michała i Gabriela, trzymających w rękach zakrytych liturgicznymi chustami *arma Christi*, jak na fresku z w. XVII w klasztorze św. Krzyża w Jerozolimie<sup>9</sup>, albo między postaciami ojców Kościoła, z których jeden lancetowatym nożem wyjmuje cząsteczki chleba, a drugi wykonuje ruch błogosławieństwa, np. w Ljuboten w Serbii<sup>10</sup>.

O wyraźnym związku Chrystusa Baranka z ofiarą odkupienia świadczy, oprócz tekstów liturgicznych, umieszczenie tej sceny na tkaninie *epitafios* z Ochridy da-

<sup>1</sup> Petković *o. c.* I, tabl. 5 fig. c; Millet, *Étude sur les églises de Rascie*, tabl. XVIII do tekstu s. 177); Миятевъ *o. c.* s. 43 fig. 2 do tekstu s. 43. Okuniew (*Монасты в Морача в Черногории*, tabl. V do tekstu s. 132) sądzi, że malowidło w dzisiejszym stanie pochodzi z w. XVI, oparte jest jednak, jak słusznie przypuszcza Petković, na pierwotnej kompozycji z w. XIII. Uderza podobieństwo ikonograficzne do płaskorzeźby zdobiącej tympanon kolegiaty w Tumie pod Łęczycą. <sup>2</sup> Кондаковъ, *Иконография Богоматери* II, s. 255—256; Миятевъ *o. c.* s. 42. <sup>3</sup> Миятевъ *l. c.* <sup>4</sup> Ștefănescu J. D., *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient* (Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales III [1935], volume offert à Jean Capart, Bruxelles 1935, s. 436—437); Grabar A., *Martyrium*, Texte II, Paris 1946, s. 273 przypis 1. <sup>5</sup> Ștefănescu *o. c.* s. 437; Myslivec, *Kristus v hrobě*, s. 33—34). Panofsky (*Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maître des Grandes Heures de Rohan»*, s. 491) przypomina, że Kościół patrzy na *corporale* równocześnie jako na symbol całunu, który okrywał ciało Chrystusa w grobie, i pieluszek, w które owinięte było nowonarodzone Dzieciątko. <sup>6</sup> Ștefănescu *o. c.* s. 435—349; Myslivec *l. c.* <sup>7</sup> Ștefănescu *o. c.* tabl. LVII do tekstu s. 437. <sup>8</sup> Tamże s. 437—438; tabl. LXIX (Studenica). <sup>9</sup> Henze *o. c.* s. (9) fig. 17 do tekstu s. 12—13. <sup>10</sup> Ștefănescu *o. c.* tabl. LXVIII do tekstu s. 437—438.



owanej na w. XIV, przedstawiającej jako główny temat martwego Chrystusa leżącego na kamieniu Namaszczenia, adorowanego przez dwóch aniołów z *rhipidiami*<sup>1</sup>.

#### ŹRÓDŁA IDEOWE PIETY

Kult Matki Boskiej Bolesnej jako źródło ideowe (zewnątrzne) przekształcenia Marii karmiącej Dzieciątka na pół leżące na jej kolanach w Pietę. — Przepowiednia Symeona pierwszym na kartach Nowego Testamentu skojarzeniem radosnego macierzyństwa Marii z przyszłą męką Chrystusa. — Komentarz Ruperta z Deutz do słów Oblubienicy w II księdze *Pieśni nad Pieśniami*. — Treści ideowe Piety *corpusculum*: Matka Boska w karmionym Dzieciątku dostrzega Ukrzyżowanego. — Pietà *corpusculum* jest tematem wcześniejszym niż temat Ukrzyżowania i starszym niż Pietà tzw. mistyczna. — Tradycje komentarza Ruperta z Deutz w środowiskach zakonnych w. XIII i XIV. — Powstanie Piety *corpusculum*. — Przekształcenie Piety *corpusculum* w Pietę tzw. mistyczną pod wpływem kultu Umęczonego Chrystusa. — Znaczenie terminu *pietas*. — Pietà radosna. — Wpływ Piety *corpusculum* na przedstawienie Matki Boskiej siedzącej ze śpiącym Dzieciątkiem.

Zakres pokrewnych Piecie przedstawień urzeczywistniających zasadę ogarniania jednym spojrzeniem początku i końca życia Chrystusa wskazuje na kult Matki Boskiej Bolesnej, jako na źródło ideowe przekształcenia Marii karmiącej Dzieciątka w Pietę<sup>2</sup>.

Kult Matki Boskiej Bolesnej początkami sięga czasów starochrześcijańskich, kiedy cierpienia Marii na wzór cierpień męczenników pojmowano jako *martyrium*, najstarsze zaś ślady jego w sztuce zachowały się na wspomnianych wyżej krzyżach kadzielnicowych oraz na enkolpionach z wyobrażeniami ukrzyżowanego Chrystusa na awersie i Matki Boskiej z Dzieciątkiem lub bez Dzieciątka na rewersie<sup>3</sup>. W w. XI w literaturze religijnej zachodnio-europejskiej krystalizuje się pojęcie współmęki Marii (*compassio Mariae*), a od w. XII szerzy się kult Matki Boskiej Bolesnej w postaci Żalów Maryjnych, opartych na tradycjach wschodniej poezji liturgicznej i dewocyjnej prozy<sup>4</sup>. Jeden z najstarszych ołtarzy poświęcony Matce Bolesnej wzniesiony został w klasztorze Schönau w Dolnej Frankonii w r. 1221<sup>5</sup>. Do rozpowszechnienia kultu w dużej mierze przyczynił się zakon serwitów, założony około r. 1240 we Florencji<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Tamże *o. c.* s. 439, tabl. LXX; Bréhier Ch., *Manuel d'art byzantin* II, wyd. 2., Paris 1926, s. 890 fig. 442; Millet et des Ylouses *o. c.*, album, tabl. CLXXVIII do tekstu s. 89—94. <sup>2</sup> Z bogatej literatury poświęconej kultowi Matki Boskiej Bolesnej przytaczamy następujące prace, na których oparte są nasze rozważania: Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, s. 379—415; Hofmann K., *Schmerzen Mariae* (Lexikon für Theologie und Kirche IX, Freiburg i. Br. 1937, s. 280—281); Reiners-Ernst *o. c.* s. 38—47; Lépiciér Aug. M., *Mater Dolorosa. Notes d'histoire, de liturgie et d'iconographie sur le culte de Notre-Dame des Douleurs*, Spa 1948, gdzie pełna bibliografia przedmiotu. <sup>3</sup> Patrz wyżej s. 208; Lépiciér (*o. c.* s. 19) ma na myśli krzyże procesyjne.

<sup>4</sup> Patrz wyżej s. 160. Różne znaczenia zwrotu *compassio Mariae* podaje Lépiciér *o. c.* s. 4. Wilmart (*o. c.* s. 506) tłumaczy go jedynie jako nasze współczucie z Marią, co prostuje Reiners-Ernst *o. c.* s. 43 przypis 103. Rozpowszechnienie kultu Matki Boskiej Bolesnej na Zachodzie już w w. XI uzasadnia Lépiciér (*o. c.* s. 25). Niezwykle trafną ocenę uczuciowego nastawienia w. XI daje Taylor H. O. we wciąż jeszcze aktualnej pracy *The Mediaeval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages* II, London 1911, s. 330—350. <sup>5</sup> Beissel *o. c.* s. 407; Hofmann *o. c.* s. 280; Lépiciér *o. c.* s. 44 przypis 2. <sup>6</sup> «Servi B. Mariae Virginis zawiązani na podstawie reguły augustiańskiej w dniu Wniebowzięcia Matki Boskiej w r. 1233 we Florencji przez siedmiu bogatych kupców florenckich», jak informuje Umiński J., *Historia Kościoła* I, Lwów 1933, s. 115;

W połowie w. XIII, wzorem rozmyślań o radościach Matki Boskiej, utarł się w Niemczech zwyczaj otaczania szczególną czcią wybranych przeżyć bolesnych Marii, łączonych w grupy<sup>1</sup>. Liczba boleści, w w. XIV wahająca się między pięć a dziewięć, z biegiem lat wzrasta do 150<sup>2</sup>. Z początkiem w. XV kult boleści Matki Boskiej przedostaje się do liturgii. Postanowieniem z r. 1423 synod w Kolonii wprowadza, jako odpowiedź na wystąpienia husytów, święto «trwóg i boleści Panny Marii»<sup>3</sup>.

W jaki sposób kult Matki Boskiej Bolesnej wpłynął na powstanie Piety?

Już Reiners-Ernst, poświęcając osobny rozdział swej wartościowej pracy stonkowi Piety do kultu Matki Boskiej Bolesnej, wykazała brak jakichkolwiek związków, łączących Pietę z kultem boleści Marii<sup>4</sup>. Wprawdzie wśród najstarszych grup 5 boleści na miejscu ostatnim (gdy 7 boleści na przedostatnim) znajduje się temat Matki Boskiej oplakującej zdjętego z krzyża Chrystusa<sup>5</sup> i na pierwszy rzut oka sądzić by można, że najdoskonalszą jego realizacją jest rzeźbiona lub malowana Pietà, na próżno jednak szukać by nam tu przyszło zarysów dwuosobowej grupy matki siedzącej na ławie z ciałem martwego syna na kolanach. Występującemu bowiem w ramach kultu boleści Marii tematowi Matki Boskiej z umęczonym Chrystusem odpowiada bądź scena Zdjęcia z krzyża, bądź Namaszczenia lub historycznego Oplakiwania, bądź wreszcie Złożenia do grobu.

Jedynie w niemieckiej literaturze religijnej w. XIII wyobrażenie Marii obejmującej po raz ostatni Chrystusa nabiera rysów pokrewnych Piecie. W przypisywanych św. Gertrudzie modlitwach do 5 mieczów boleści czytamy: «Dolorissima Virgo, Maria, admoneo Te illius gladii, qui animam tuam pertransivit, quando Filium Tuum de cruce depositum in sinum Tuum accepisti lacrimisque totum corpus eius rigasti»<sup>6</sup>. Regenbogen zaś w r. 1318 tymi słowy charakteryzuje boleść Matki Boskiej ostatnią:

«Mein letztes Leid war schwer,  
da Jesus ward so nackt und bloss  
vom Kreuz gelöst mit seinen tiefen Wunden.  
Josephus kam gegangen her  
und legt ihn in Mariens Schoss,  
fast wären ihr die Sinne da geschwunden»<sup>7</sup>.

Pomimo braku w w. XIII bezpośredniej zależności Piety od kultu boleści Marii, w dalszym rozwoju kult ten podporządkowuje sobie Pietę i nawet nabiera znacze-

patrz również: *Ordinum religiosorum in Ecclesia Militanti catalogus, eorum indumenta in iconibus expressa et oblata Clementi XI. Pont. Max. a P. Philippo Bonanni Societatis Jesu. Pars prima, complectens virorum ordines*, Romae MDCCVI, tabl. 87; Hofmann *l. c.*; Antal *o. c.* s. 87; Lépicier *o. c.* s. 27—28. Reiners-Ernst (*o. c.* s. 46 przypis 14) wymienia rok 1242.

<sup>1</sup> Beissel *o. c.* s. 404. Kult Matki Boskiej Bolesnej znalazł wyraz przede wszystkim w pieśniach liturgicznych (hymnach, sekwencjach i tropach) oraz komentarzach do ewangelii, natomiast kult poszczególnych boleści Marii w prywatnych modlitwach i rozmyślaniach; patrz Reiners-Ernst *o. c.* s. 42—43. Wpływ kultu radości Marii na powstanie kultu jej boleści podnoszą: Wilmart *o. c.* s. 317; Lépicier *o. c.* s. 29—35. <sup>2</sup> Beissel *l. c.*; Hofmann *o. c.* s. 281; Lépicier *l. c.* <sup>3</sup> Lépicier *o. c.* s. 44—47. W modlitwach liturgicznych świętu Matki Boskiej Bolesnej odpowiadają *officia*, świętu zaś Siedmiu Boleści, tę bowiem liczbę ostatecznie przyjęto, *responsoria*; patrz Beissel *o. c.* s. 407; Hofmann *o. c.* s. 280.

<sup>4</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 38—47. <sup>5</sup> Beissel *o. c.* s. 404—405. <sup>6</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 46. <sup>7</sup> Beissel *o. c.* s. 408; Reiners-Ernst *o. c.* s. 47.

nia jej ideowego zaplecza. Od końca w. XIV miecz lub miecze boleści pojawiają się jako atrybuty najpierw w malowanych, później także w graficznych przedstawieniach Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach (fig. 27)<sup>1</sup>. Nic więc dziwnego, że we Francji, gdzie najstarsza malowana Pietà datowana jest na lata około r. 1380, a za najstarszą Pietę rzeźbioną uchodzi zaginione dzieło Slutera, umieszczone w r. 1390 w kaplicy kartuzji w Dijon, temat nasz wyprowadzany bywa z kultu boleści Matki Boskiej<sup>2</sup>.

Uwagi Reiners-Ernst, trafne w ocenie stosunku Piety do wyobrażenia Marii z martwym Chrystusem, zarysowanego w ramach kultu odrębnych boleści, niesłusznie pomijają milczeniem zasadę ogarniania jednym spojrzeniem dzieciństwa i męki Zbawiciela, występującą tak w kulcie boleści Marii ujętych w grupy, jak i w kulcie Matki Boskiej Bolesnej w szerokim, pierwotnym znaczeniu, obejmującym pojęcie świadomej współmęki i świadomego współodkupienia.

Poszukiwanie początków zasady ideowego wiązania odległych od siebie w czasie zdarzeń z życia Chrystusa w kulcie Matki Boskiej Bolesnej skierowuje nas ku tekstom ewangelii.

Opisując scenę Ofiarowania czterdziestodniowego Dzieciątka w świątyni jerozolimskiej św. Łukasz (II, 34—35) przytacza następujące słowa Symeona, wypowiedziane do Marii: «Ecce positus est hic in ruinam et in signum cui contradicetur, et tuam ipsius animam pertransibit gladius». Przepowiednia sędziwego starca, pierwsze na kartach Nowego Testamentu skojarzenie radosnego macierzyństwa Marii z przyszłą męką Chrystusa, jest najstarszym źródłem pisanym kultu Matki Boskiej Bolesnej i najstarszym źródłem pisanym przekształcenia Madonny karmiącej Dzieciątka w Pietę.

Rolę przepowiedni Symeona w powstaniu i rozwinięciu kultu Matki Boskiej Bolesnej i kultu boleści Marii łączonych w grupy wyjaśnia bogata literatura religijna zarówno wschodniego, jak i zachodniego chrześcijaństwa. Omawia ją wyczerpująco Lépiciér w pracy *Mater Dolorosa*<sup>3</sup>. Uzupełniając bogaty wybór opublikowanych przez niego tekstów, przytaczamy dla przykładu zdanie Ruperta z Deutz (zm. 1135), umieszczone w komentarzu *in Johannem*: «Stabat, inquit, mater juxta crucem, sine dubio dolens, et dolores tanquam parturientis habens. Cruce namque eius nimium ipsa cruciatur, sicut ei praedicens Simeon: „Et tuam ipsius, inquit, animam pertransibit gladius (Luc. II)”»<sup>4</sup>. Jako ilustracja tych słów służyć może czternastowieczna miniatura w manuskrypcie Biblioteki w Darmstadt: z prawej strony drzewa życia, na którym wisi rozpięty Zbawiciel, niemal w samym narożniku pergaminowej karty klęczy Symeon z pobożnie złożonymi do modlitwy rękami, z lewej zaś okrągły medalion, którego brzegiem biegnie napis: «Et tuam

<sup>1</sup> Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, s. 124—126 i s. 123 fig. 66 (witraż w Brienne-la-Ville); Baltrušaitis J., *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du moyen-âge* (Gazette des Beaux-Arts, 6<sup>e</sup> période, tome XXI, 81<sup>e</sup> année, 1939, 1<sup>er</sup> semestre, Paris 1939, s. 65—84). <sup>2</sup> Mâle *o. c.* s. 122—132; Reiners-Ernst *o. c.* s. 43; Lépiciér *o. c.* s. 40—43. O najstarszych Pietach we Francji patrz wyżej, s. 167. <sup>3</sup> Lépiciér *o. c.* s. 100—203 (wybór tekstów). Egzegezę przepowiedni Symeona przeprowadzają m. i.: św. Efraim Syryjczyk, św. Hieronim, Kassiodor, Beda Venerabilis, św. Jan Damascęński i św. Piotr Damiani. Termin Ofiarowanie Dzieciątka obejmuje trzy pojęcia: na Wschodzie *Hypapante* czyli *Occursus Domini* (spotkanie z Symeonem), na Zachodzie zaś *Purificatio B. Mariae Virginis* (święto Oczyszczenia, wprowadzone w Rzymie pod koniec w. V przez Gelazjusza I) i właściwe Ofiarowanie Chrystusa. Pisze o tym Shorr *o. c.* s. 17—32. <sup>4</sup> Migne, *Pat. lat.* 169, Parisiis 1894, szp. 789.

ipsius animam pertransibit gladius», zamyka postać mdlejącej Marii, podtrzymywanej przez św. Jana<sup>1</sup>.

Rola natomiast przepowiedni Symeona w powstaniu Piety jest całkowicie zrozumiała w świetle zgromadzonego przez nas materiału ikonograficznego, potwierdzającego występowanie zasady łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa w przedstawieniach mariologicznych. Wprawdzie w rozprawie o poetyckim pochodzeniu Piety wysunął Pinder Ukrzyżowanie jako zawiązanie lirycznego życzenia Matki Boskiej stojącej pod krzyżem, a przez Żale Maryjne również jako zawiązanie wątku ideowego naszego tematu, jednak w historycznym porządku przeżyć Marii śmierć Chrystusa na krzyżu była ostatnim aktem w dramacie, którego ekspozycję oglądały mury Jerozolimy, gdy Jezus liczył zaledwie dni czterdzieści<sup>2</sup>. Dał temu wyraz średniowieczny artysta, wyobrażając na jednej z kwater polptyku datowanego na lata około r. 1390 w kościele francusko-niemieckim Panny Marii w Toruniu Matkę Boską siedzącą u stóp krzyża z ciałem martwego Syna na kolanach między klęczącymi pobożnie postaciami: z prawej strony Symeona trzymającego wstęgę z napisem «Simeon: Et tuam ipsius animam pertransibit gladius», z lewej zaś św. Jana Ewangelisty, ulubionego ucznia Chrystusa, na którego wstędze czytamy «Johannes: Ecce filius tuus» (fig. 27)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Beissel *o. c.* s. 413, fig. 186; Morey, *A Group of Gothic Ivories in the Walters Art Gallery*, fig. 10 do tekstu s. 204. Związek przepowiedni Symeona z Ukrzyżowaniem zaznaczany bywa w średniowieczu przy pomocy miecza przeszywającego serce Matki Boskiej stojącej pod krzyżem. Pochodzenie tego motywu, występującego po raz pierwszy w w. XIII w środowisku dominikanów lub cystersów niemieckich, wyjaśnia Swarzenski H., *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Textband, s. 107 przypis 1; patrz także Morey *o. c.* s. 203—205, gdzie zebrane liczne przykłady w. XIII i XIV. Mieczem przeszywającym serce Marii jest nóż, który Symeon trzyma w ręce w scenie Ofiarowania Dzieciątka, jak na miniaturze z w. XI w północno-włoskim Ewangeliarzu Matyldy Toskańskiej w Pierpont Morgan Library (ms. 492, fol. 59 v); patrz *The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts Held at the New York Public Library* nr 27 tabl. 26, do tekstu s. X—XI, 15—16; Swarzenski H. *l. c.*; Morey *o. c.* s. 205. — Za najstarszy przykład Marii z mieczem boleści w temacie Ofiarowania Dzieciątka uchodzi powszechnie fresk z początku w. XIV (po r. 1318) w kościele parafialnym w Mülheim am Eins (Pfalz); patrz Clemen P., *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande* (Denkmäler deutscher Kunst herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde XLI, Textband, Düsseldorf 1930, s. 32, fig. 33); Swarzenski H. *l. c.*; Morey *l. c.*; Shorr *o. c.* fig. 25 do tekstu s. 26). Do najciekawszych ikonograficznie wyobrażeń Ofiarowania Dzieciątka z mieczem boleści zaliczyć należy malowidło zdobiące jedną z kwater ołtarza maryjnego w styryjskich zbiorach prywatnych: Symeon obiema rękami wbija miecz w serce Matki Boskiej; patrz Rathe K., *Aus der Frühzeit der Kärntner Tafelmalerei* (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen N. F. IX, Wien 1935, tabl. V do tekstu s. 68—72, Ikonographischer Exkurs). Zaznaczyć trzeba, że miecz boleści nie wyczerpuje symboliki pasyjnej tematu Ofiarowania. Na wspomnianej wyżej miniaturze w Nowym Testamencie ze zbiorów Rockefeller Mc Cormick przysłała mękę Chrystusa zapowiada smutek Marii, wyrażony ruchem jej lewej ręki dotykającej twarzy (Shorr *o. c.* s. 30 przypis 78); na obrazie zaś Stefana Lochnera w Hessisches Landesmuseum w Darmstadt myśl pasyjna zaznaczona została trzykrotnie: przy pomocy przedstawienia ofiary Abrahama i Izaaka na frontale ołtarzowym, liter alfa i omega umieszczonych pod świecami stojącymi na ołtarzu oraz postaci Boga Ojca z aniołami, unoszącego się nad ołtarzem (Shorr *o. c.* fig. 29 do tekstu s. 30). <sup>2</sup> Związek przepowiedni Symeona z Pietą w podobny sposób utrwaliła późnośredniowieczna dewocja na witrażach szampańskich w Bérulles, Nogent-sur-Aube, Granville i Longpré (Aube); patrz Mâle *o. c.* s. 124 fig. 67 do tekstu s. 126. <sup>3</sup> W świetle wypowiedzi niektórych pisarzy kościelnych (Eadmera zm. 1124 lub św. Wawrzyńca Justiniani zm. 1450) Matka Boska świadoma była przyszłej śmierci Chrystusa na krzyżu od chwili jego wcielenia i dlatego fiat Golgoty jest jakby odpowiedzią na fiat Zwiastowania; patrz Lépicier





27. Pietà tzw. mistyczna z Symeonem Starcem i św. Janem Ewangelistą, kwaterna polptyku z lat około r. 1390 w kościele św. Jana w Toruniu.

Fot. Wl. Gumuła.

Głębsze uzasadnienie wpływu przepowiedni Symeona na powstanie Piety przynosi komentarz Ruperta z Deutz do słów Oblubienicy w drugiej księdze *Pieśni*

*o. c. s. 2, 5—6, 112—113, 119.* Tę bolesną świadomość Marii wyraża temat Zwiastowania męki Chrystusa. — Na tym miejscu wspomnieć należy rzadkie w sztuce późnego średniowiecza przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem na półksiężycu, odnoszące się do tajemnicy wcielenia, wzbogacone symboliką pasyjną. Odnajdujemy je dwukrotnie w dziełach warsztatu mistrza Grandes Heures de Rohan. Na karcie w Godzinkach Mr. Roberta Garretta w Baltimore (census 48, fol. 1) z początku w. XV Glykofilusa z Dzieciątkiem na prawej ręce stoi na półksiężycu podtrzymywanym przez dwóch aniołów (Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the Maître des Grandes Heures de Rohan*, s. 493 fig. 7 do tekstu s. 488). Na miniaturze zaś z lat około r. 1425 w Harvard College Library (fig. 28) Maria w pozycji stojącej tuli swą twarz do leżącego na jej dłoniach Dzieciątka, którego głowę otacza nimb krzyżowy, oczy są zamknięte, a prawa ręka zwisa bezwładnie jak w Pietach; wygięta półkolistą tkaniną symbolizująca całun, unoszona przez dwóch aniołów, zastępuje półksiężyc (*The Walters Art Gallery. Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance. An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art January 27 — March 13, Baltimore 1949, s. 36, nr 96, tabl. XLIII; o miniaturze tej pisze Panofsky E. w Harvard Library Bulletin, Spring 1949*). Wzajemne stosunki łączące Zwiastowanie, Ukrzyżowanie i Pietę wyjaśnia para malowanych skrzydeł znajdujących się w Institut of Art w Detroit,



28. Glykofilusa z aniołami trzymającymi całun zamiast półksiężyca, miniatura z początku w. XV, warsztat Mistrza Grandes Heures de Rohan, zbiory Mr. Garrita w Baltimore.

Według The Walters Art Gallery, *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*.

nad *Pieśniami*<sup>1</sup>. Wbrew tradycji, upatrującej w Sulamitce Kościół lub duszę ludzką, Rupertus utożsamia ją z Marią<sup>2</sup>: «Ecce dico vobis: „Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur”. Conferte istud illi dicto unius ex vobis, unius ex amicis, justi Simeonis: „Ecce, inquit, hic positus est in ruinam et in resurrectionem multorum in Israel, et in signum cui contradicetur, et tuam ipsius animam pertransibit gladius (Luc. II)”. Dico adhuc: „Botrus Cypri dilectus meus mihi in vineis Engadi”. Si haec scitis, si ista rite perpenditis, profecto in me invenietis, et unde mecum compugnami, et unde mecum dulciter consolemini. Nolite solam

przypisanych przez Meissa (*Italian Primitives at Konopiště*, fig. 15 do tekstu s. 8—10) tzw. Mistrzowi Piety; lewe z nich przedstawia w polu głównym znaną już nam Pietę na tle krzyża i krajobrazu, a w trójkątym zwieńczeniu archaniola Gabriela w półpostaci głoszącego *Ave Maria*, prawe zaś Ukrzyżowanie u dołu i odpowiadającą Gabrielowi półpostać Matki Boskiej u góry.

<sup>1</sup> Migne, *Pat. lat.* 168, Parisii 1893, szp. 855—856. <sup>2</sup> de Bruyne E., *Études d'esthétique médiévale* III. *Le XIII<sup>e</sup> siècle* (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren 99, Brugge 1946, s. 33).

attendere horam vel diem illam, in qua vidi talem dilectum ab impiis comprehensum male tractari, scilicet illudi, spinis coronari, flagellari, crucifigi, felle et aceto potari, lanceari, mori et sepeliri. Nam tunc quidem gladius animam meam pertransiuit, sed, antequam sic pertransiret, longum per me transitum fecit. Prophetissa namque eram, et ex quo mater eius facta sum, scivi eum ista passurum. Cum igitur carne mea taliter progenitum, talem filium sinu meo foverem, ulnis gestarem, uberibus lactarem, et talem eius futuram mortem semper prae oculis haberem, et prophetica, imo plus quam prophetica mente praeviderem, qualem, quantam, quam prolixam me putatis materni doloris pertulisse passionem? Hoc est quod dico: „Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur”. O commoratio, dulcis quidem, sed plena gemitibus inenarrabilibus! Ad ubera deforis stringebatur, et eisdem lactabatur uberibus, simulque inter ubera intus in corde futurorum praescio, semper parebat quali esset morte moriturus»<sup>1</sup>.

Słowa Oblubienicy z *Pieśni nad pieśniami* w komentarzu Ruperta z Deutz przynoszą przede wszystkim odpowiedź na pytanie, w jaki sposób powstała Pietà *corpusculum*: Matka Boska w karmionym Dzieciątku dostrzega Ukrzyżowanego<sup>2</sup>.

Jest zaś przedstawienie Marii siedzącej z ciałem martwego Chrystusa o wielkości dziecka na kolanach nie tylko realizacją wizyjnego epizodu z jej życia, jak by można na pierwszy rzut oka przypuszczać, lecz także, zgodnie z średniowiecznym sposobem myślenia, wyznaniem wiary w tajemnicę wcielenia dokonanego w celu wypełnienia dzieła zbawienia.

Na wielkiej miniaturze fol. 41 w *Grandes Heures de Rohan* (Paris, Bibl. Nat. lat. 9471, fig. 30), do której przylega mniejsza rozmiarami miniatura z wyobrażeniem



29. Madonna dell' Umiltà i Trójca św., obraz z kręgu Agnolo Gaddiego, w. XIV, Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie.

Według Meissa, *The Madonna of Humility*.

<sup>1</sup> Wiązka mirry oznacza w symbolice pasyjnej «pamięć serdeczną o cierpieniach Chrystusa»; patrz Reiners-Ernst *o. c.* s. 64. Zdanie «fasciculus myrrhae dilectus meus mihi» przytacza Lépicier (*o. c.* s. 99) wśród tekstów egzegetycznych świadczących o kulcie Matki Boskiej Bolesnej w średniowieczu.

<sup>2</sup> Przykładem Marii karmiącej Chrystusa z myślą o jego przyszłej męce jest obraz *Madonny dell' Umiltà* z warsztatu Agnolo Gaddiego w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (fig. 29): nad Matką Boską karmiącą Dzieciątka otoczoną aniołami, nieznaną artysta umieścił gołębicę Ducha św., a wyżej, w goetyckim czteroliściu, widoczną do połowy postać Boga Ojca w towarzystwie czterech aniołów z *arma Christi* w rękach; patrz Meiss, *The Madonna of Humility*, fig. 12 do tekstu s. 447.



30. Pietà corpusculum i starotestamentowa scena ofiary, miniatura w Grandes Heures des Rohan, początek w. XV, Paryż Bibl. Nat. lat. 9471, fol. 41.

Według *Le Livre. Les plus beaux exemplaires de la Bibliothèque Nationale.*

starotestamentowej ofiary, na kolanach Matki Boskiej, siedzącej pod krzyżem z uniesionymi w górę dłońmi i twarzą zwróconą ku postaci Boga Ojca ukazującego się wśród obłoków, leży okryte ranami ciało Ukrzyżowanego o wielkości dziecka, a proporcjach dorosłego mężczyzny<sup>1</sup>. Reiners-Ernst określa to przedstawienie jako daleką od Piety moralizującą scenę «bez pretensji do rzeczywistości i historycznej prawdy»: Matka Boska wyraża gotowość ofiary, Bóg Ojciec zaś ofiarę tę przyjmuje<sup>2</sup>. Sądzymy, że w gotowości Marii do ofiary upatrywać należy właściwą

<sup>1</sup> Reiners-Ernst *o. c.* fig. 18 do tekstu s. 72; także Mâle *o. c.* s. 125 fig. 68 (brak sceny bocznej); Heimann *o. c.* s. 50 fig. 32 do tekstu s. 49; szczegółowy opis u Leroquais V., *Les livres d'Heures. Manuscrits de la Bibliothèque Nationale I*, Paris 1927, s. 285—286.

<sup>2</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 73. Heimann (*o. c.* s. 50 i 53), a za nią von Einem (*o. c.* s. 90) błędnie interpretują tę miniaturę jako ilustrację piątej (ostatniej w tym wypadku) boleści Matki Boskiej. Ruch bowiem dłoni Marii nie jest tu równoznaczny z układem rąk orantki i nie wyraża idei wstawiennictwa, lecz pokorną zgodę Matki Boskiej na rolę współodkupicielki, jak świadczy starotestamentowa scena ofiary i postać błogosławiącego Boga Ojca unoszącego się nad krzyżem.



treść ideową Piety *corpusculum*. Czyż bowiem Chrystus nie jest tu tym samym symbolem, co na *panagii artosnej* Aleksego Komnena, na płaskorzeźbie tympanonu w Tumie pod Łęczycą lub na malowidle zdobiącym tympanon cerkwi w Moraczy?

Słowa Oblubienicy z *Pieśni nad pieśniami* w komentarzu Ruperta z Deutz utwierdzają nas równocześnie w przekonaniu, że Pietà z Dzieciątkiem jest w porządku myśli średniowiecznej tematem wcześniejszym niż temat Ukrzyżowania, dlatego daremnym byłoby szukać jej wśród zdarzeń pasyjnych, które nastąpiły po zdjęciu Chrystusa z krzyża. Pierwszeństwo Piety *corpusculum* przed tematem Ukrzyżowania wskazuje z kolei na ideowe pierwszeństwo Piety z Dzieciątkiem przed Pietą z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny czy to radosną, jak Pietà z Rüggeberg w szwajcarskich zbiorach prywatnych (fig. 11), czy też bolesną, mistyczną, jak Pietà z Veste Koburg (fig. 1) lub Naumburga. Wprawdzie pierwszeństwa tego nie jesteśmy w stanie udowodnić żadną z dotychczas znanych nam Piet z przełomu w. XIII na XIV, ponieważ brak zabytków datowanych, jednakże o prawdopodobnym istnieniu Piety *corpusculum* w w. XIII świadczy płaskorzeźbiony tympanon kolegiaty w Tumie pod Łęczycą z końca w. XII lub początku XIII, gdzie układ formalny i treść ideowa pozwalają dostrzec zarysy naszego tematu (fig. 20). Ikonograficzne usamodzielnienie Piety z Dzieciątkiem nastąpiło zapewne w w. XIII w środowisku pielęgnującym obok starych tradycji egzegezy biblijnej także młode tradycje mistyki.

Związana z ośrodkami zakonnej wspólnoty teologia mistyczna szerzy się w zachodniej Europie od czasów św. Bernarda z Clairvaux, znakomitego trubadura Marii, i Hugona od św. Wiktora, przyjaciela wielkiego opata Sugeriusa (1081—1151), początkowo jako uzupełnienie teologii scholastycznej, w wieku zaś XIV i XV, po upadku scholastyki, jako pierwsza zasada życia religijnego późnego średniowiecza<sup>1</sup>. Rozwój jej dokonuje się równoległe z przemianami społecznymi, uwarunkowanymi ożywieniem wytwórczym i handlowym, zapoczątkowanym w w. XI i XII powstaniem i rozkwitem miast oraz upowszechnieniem gospodarki pieniężnej<sup>2</sup>. Stanowisko kierownicze zajmowane w dziedzinie kultury artystycznej przez *religio* czyli duchowieństwo zakonne, odcięte doskonałością wyrzeczenia się świata od *saeculum* czyli duchowieństwa niezakonnego i warstw świeckich, przypada teraz złożonej z bogatego patrycjatu, przedstawicieli cechów i pospólstwa gminie miejskiej, której członkowie zebrani w obszernej późnogotyckiej hali, w równym stopniu zbliżającej człowieka do człowieka jak ogromem swym wywołującej nastroje ekstazy i mistycznej tęsknoty, występują jako świadoma swego znaczenia grupa społeczna, zdolna przeciwstawić się

<sup>1</sup> W sprawie zagadnień mistyki średniowiecznej patrz wyżej s. 160 przypis 3 oraz: Grabmann M., *Wesen und Grundlagen der katholischen Mystik*, München 1922; Umiński o. c. s. 469—470, 551—554; Grundmann H., *Die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik* (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 12, Halle a. d. Salle 1934, s. 400—429). <sup>2</sup> Społeczne i gospodarcze przekształcenia pełnego średniowiecza omawia Pirenne H., *Economic and Social History of Medieval Europe*, London 1947; tenże *Medieval Cities*, 5. wyd., Princeton 1949; z punktu widzenia historii politycznej La Monte J. L., *The World of the Middle Ages. A Reorientation of Medieval History*, New York 1949, s. 362—375; z punktu widzenia powstania kultury miejskiej Сидорова Н. А., *Зарождение городской культуры во Франции (Конец XI—первая половина XII столетия)* (Средние века III, Москва 1951, s. 143—160); z punktu widzenia sztuki Morey, *Mediaeval Art*, s. 253—256, przede wszystkim zaś Hauser A., *The Social History of Art I*, London 1951, s. 232—244. W zwięzłym skrócie, lecz niezwykle sugestywnie ogólny charakter przemian odtwarza Ferguson W. K.,

duchowemu kierownictwu Kościoła<sup>1</sup>. W dziedzinie myśli filozoficznej przekształceniom tym odpowiada zastąpienie realizmu, scholastycznej zasady głoszącej rzeczywistość pojęć ogólnych (*universalia in rebus*), nominalizmem określającym świat jako zespół rzeczy jednostkowych i indywidualnych (*universalia post rem*)<sup>2</sup>. W sztuce oznacza to przejście od kamiennego odbicia encyklopedycznej wiedzy o naturze, moralności, teologicznej doktrynie i historii człowieka do przedstawień dewocyjnych, uzupełniających wspólną liturgiczną modlitwę prywatnym rozmyślaniem, którego celem najdoskonalszym, dostępnym tylko dla wybranych, jest *unio mystica, visio beata*<sup>3</sup>.

Pomimo równowagi wewnętrznej, jaką osiągnęła sztuka w XII i XIII w ramach średniowiecznego dualizmu, związek mistyki z antykatedralnym nastawieniem niższych warstw społecznych, przygotowany reformatorską działalnością św. Bernarda, dochodzi do głosu z niezwykłą siłą już na przełomie w. XII i XIII<sup>4</sup>. W tym bowiem czasie na obszarze całej niemal Europy zachodniej mnożą się prądy religijne o charakterze ruchów społecznych, zagrażając jedności Kościoła i jego dotychczasowej organizacji<sup>5</sup>. Celem szerzących się gwałtownie herezji jest nawrót do starochrześcijańskiej prostoty obyczajów, realizowanie zasad Chrystusa w oparciu o ewangelie i pisma apostołskie, jako rozstrzygający autorytet. Najradykałniejsze spośród nowych gmin chrześcijańskich pozostały poza zasięgiem władzy papieskiej, inne zdołał sobie Kościół podporządkować w ramach zakonów żebraczych, ale wiara w większym stopniu, niż było to możliwe dotychczas, staje się sprawą bezpośredniego uczuciowego stosunku człowieka do Boga.

W w. XIII, gdy na Południu św. Franciszek z Assyżu, spadkobierca mistycznej tradycji św. Bernarda, głosił włoskim komunom zasady ewangelicznego ubóstwa, na ziemiach Europy północnej: we Flandrii, Brabancji i Nadrenii mistyczna dewocja podsycana płomieniami żarliwej *Gottesminne* znalazła schronienie w środowisku beginek, zajmujących pośrednie miejsce między wspólnotą zakonną a społeczeństwem świeckim<sup>6</sup>. Zadaniem tych żeńskich ugrupowań religijnych jest pielęgnowanie chorych i odbywanie wspólnych praktyk pobożnych przy zachowaniu zasad dobrowolnego ubóstwa. Podstawę ich życia stanowi praca fizyczna i jałmużna. Nie znajdując zrozumienia wśród cysterek i norbertanek, trwających przy starych ideałach *religionis*, beginki tłumnie garną się do zakonów żebraczych mimo jawnej niechęci, jaką początkowo okazywali im tak dominikanie jak franciszkanie. Myślom o dobrowolnym ubóstwie towarzyszą pragnienia zbliżenia człowieka do Boga, sprzyjające mistycznemu uniesieniu.

Zapoczątkowana przez Ruperta z Deutz egzegeza prorocтва Symeona nie była obca ani starym benedyktyńskim wspólnotom przenikniętym silnymi trady-

*The Interpretation of the Renaissance. Suggestions for a Synthesis* (Journal of the History of Ideas XII, New York 1951, s. 483—495).

<sup>1</sup> Pojęcie *religionis* i *saeculum* wyjaśnia Grundmann *o. c.* s. 411. Rolę elementu świeckiego w rozwoju życia religijnego późnego średniowiecza podkreśla Bechtel H., *Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters. Der Ausdruck der Lebensform in Wirtschaft, Gesellschaftsaufbau und Kunst von 1350 bis um 1500*, München und Leipzig 1930, s. 80—90.

<sup>2</sup> Morey *o. c.* s. 257; Hauser *o. c.* s. 238. <sup>3</sup> Benz *o. c.* s. 25; Lossow *o. c.* s. 65—76; Gravenkamp *o. c.* s. 15. Wizję w szerokim znaczeniu poznania zmysłowego wymienia Sedlmayr H. (*Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, s. 478) jako drugie obok poezji źródło artystycznego natchnienia w średniowieczu.

<sup>4</sup> Grundmann *o. c.* s. 410. <sup>5</sup> Antal *o. c.* s. 65 n. <sup>6</sup> Grundmann *o. c.* s. 412—415.

cjami liturgicznymi, jak klasztor cysterek w Helfta koło Eisleben, gdzie ostatnie lata swego niespokojnego życia spędziła św. Mechtylda z Magdeburga, niegdyś beginka, i gdzie spisane zostały religijne przeżycia św. Mechtyldy z Hackeborn i św. Gertrudy, ani młodym ośrodkiem mistycznym.

W *Buch der besonderen Gnade* Matka Boska mówi do św. Mechtyldy: «Alle meine Freude ist durch die Worte Simeons in Traurigkeit gewandelt worden. Gar so oft danach, wenn ich meinen Sohn in meinem Schosse hielt und im Übermass der Süßigkeit und Andacht mein Haupt zu dem seinen neigte, vergoss ich so viele Tränen, dass ich sein Haupt und sein Angesicht mit meinen Zähren benetzte»...<sup>1</sup>.

Św. Brygida (1302—73) widzi w Marii najsmutniejszą z matek: «I zaprawdę bez wątpienia wierzyć mamy, że z natchnienia Ducha Świętego ona doskonalej wiedziała, cokolwiek mowy prorockie figurowały, niż sami prorocy, którzy z tegoż Ducha Świętego ustnie powiadali; dlatego prawdziwie wierzyć mamy, że kiedy Panna Syna Bożego, skoro go porodziła, naprzód na swych rękach piastować poczęła, zaraz jej do myśli przychodziło, jako on prorockie pisma wypełnić miał. Kiedy go zaś w pieluszki uwijała, na ten czas w sercu swym uważała, jako okrutnymi biczami wszystkie jego ciało zranione być miało, także też jakoby trędowaty pokazać się miał; uwijając też Panna Swego Synaczka rączki i nóżki pomaleńku w pieluszki, wspominała sobie jak okrutnie żelaznymi gwoździami miały być przebite»<sup>2</sup>.

Oderwana od architektury, w ramach której spełniała liturgiczną funkcję zapowiadając ofiarę składaną na ołtarzu wewnątrz świątyni, Pietà *corpusculum* staje się w w. XIV przedmiotem prywatnego kultu, nie tracąc dogmatycznej treści<sup>3</sup>. Tak przedstawienie reprezentacyjne (*opus operatum*) przemienia się w przedstawienie dewocyjne (*opus operantis*), a zespół konwencjonalnych form romańskich w grupę ujętą realistycznie, lecz symboliczną. Żywe ślady tej przemiany zachowała Pietà z Dzieciątkiem, niegdyś znajdująca się w opactwie benedyktyńskim St. Wahlburg koło Eichstätt, bogata w rysy przedstawienia reprezentacyjnego (fig. 6)<sup>4</sup>.

Być może, usamodzielnienie Piety *corpusculum* przygotowane zostało przez malarstwo książkowe, jak świadczy miniatura z Sunamitką, na której kolanach umiera dzieciątko, we francuskiej *Bible moralisée* (fig. 7)<sup>5</sup>, i miniatura z lamentującą matką

<sup>1</sup> Reiners-Ernst o. c. s. 76.      <sup>2</sup> Skarby niebieskich tajemnic tj. księgi objawienia Świętej Matki Briggity, Zamość 1698, s. 440; patrz także S. Brigida, *La Madre di Dio e degli uomini descritta nei libri delle sue rivelazioni*. Florilegio edito per cura del B. R. Ballerini D. C. D. G., Roma 1895, s. 9, 23; Reiners-Ernst o. c. s. 77; Lépiciér o. c. s. 145.

<sup>3</sup> Dalekim echem pierwotnych związków Piety z liturgią jest rozpowszechniony w w. XV zwyczaj umieszczania przedstawienia Matki Boskiej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach w tympanonach głównego portalu kościoła, jak np. w Arbe w Dalmacji; patrz Kowalczyk G. u. Gurlitt C., *Denkmäler der Kunst in Dalmatien*, Berlin 1910, tabl. 115; Iveković C. M., *Dalmatiens Architektur und Plastik. Gesamtansichten und Details mit reichillustriertem Text V—VI*, Wien b. r., tabl. 181; Körte o. c. s. 111 fig. 72.

<sup>4</sup> Lill o. c. s. 660—662; Reiners-Ernst o. c. fig. 15 do tekstu s. 73—74.      <sup>5</sup> Oxford, Bodl. 270 b, fol. 177 v. (de Laborde o. c. I, tabl. 177); Wiedeń, Bibl. Narod. cod. 2554, fol. 58 (de Laborde, o. c. IV, tabl. 757; Swarzenski H., *Quellen zum deutschen Andachtsbild*, s. 144 fig. 8 do tekstu s. 142—143); patrz również wyżej s. 174. Körte (o. c. s. 102, 113) wątpi, czy miniatura z Sunamitką mogła odegrać jakąkolwiek rolę w powstaniu Piety. Jeśli się jednak zważy, że glossa «Moritur puer in gremio matris et oppressa dolore mulier plorebat et vehementer dolebat» brzmi zgodnie ze zdaniem «In gremio enim meo te mortuum teneo tristissima mater tua», występującym w *Liber de passione Christi*, i że w poetyckim opisie Henryka Suzy, łączonym przez Pindera z Pietą tzw. mistyczną, odnajdujemy zapożyczenia z IV *Księgi królów* 4, 30, przypuszczenie Swarzenskiego H. wydaje się bardzo prawdopodobne.



31. Pietà corpusculum, posąg drewniany z początku w. XIV w zbiorach Boudy w Wiedniu.

Według Reiners-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild*.



32. Pietà corpusculum z Jezewa, posązek drewniany z 3. ćwierci w. XIV w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Fot. Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

w scenie Rzezi Niewiniątek w innym egzemplarzu tego samego dzieła<sup>1</sup>, o układzie, który stanie się w w. XIV wzorem dla Piety z Dzieciątkiem ze zbiorów Boudy w Wiedniu (do roku 1927 w zbiorach Weillera we Frankfurcie nad Menem, fig. 31)<sup>2</sup> i Piety z Dzieciątkiem z Jezewa w Muzeum Narodowym w Poznaniu (fig. 32), a w w. XV najpierw dla Piety corpusculum w *Grandes Heures de Rohan* (fig. 30)<sup>3</sup>, następnie zaś dla pokrewnej jej ideowo Matki Boskiej z Dzieciątkiem Giovanniego Belliniego (fig. 34).

Uznanie pierwszeństwa Piety corpusculum przed Pietą z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny prowadzi nas z kolei do odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób

<sup>1</sup> Paris, Bibl. Nat., Mss. fr. 9561, fol. 138 (Panofsky, *Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the «Maitre des Grandes Heures de Rohan»*, s. 499 fig. 16 do tekstu s. 491).

<sup>2</sup> Reiners-Ernst *o. c.* fig. 20 do tekstu s. 75. <sup>3</sup> Passarge *o. c.* s. 124 fig. 18 do tekstu s. 50; Heimann *o. c.* s. 50 fig. 33 do tekstu s. 52; Panofsky *o. c.* s. 499 fig. 17 do tekstu s. 491; Lossow *o. c.* fig. na s. 69 do tekstu s. 72; Gravenkamp *o. c.* fig. 10 do tekstu s. 39—41.



powstała Pietà z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny: miejsce Dzieciątka, w którym Maria dostrzegła Ukrzyżowanego, zajmuje ciało zdjętego z krzyża Zbawiciela. To przekształcenie Piety *corpusculum* w Pietę bolesną z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny dokonało się z początkiem w. XIV zapewne pod wpływem szerzącego się kultu Umęczonego Chrystusa.

Już w w. XII sztuka przestaje być zbiorem umownych znaków o treści symbolicznej, stając się obrazem rzeczywistości<sup>1</sup>. Pięknym przykładem nowej postawy ideowej i artystycznej jest katedra gotycka, owoc odrodzonej w w. XII neoplatonickiej myśli: «realistycznie» odtworzone Jeruzalem Niebieskie<sup>2</sup>.

Równocześnie ze zstąpieniem nieba na ziemię rodzi się w średniowiecznym człowieku potrzeba zmysłowego obcowania z przedmiotami liturgicznego kultu<sup>3</sup>, wyrazem zaś tej potrzeby jest pojawienie się w w. XII przeźroczyстых monstrancji relikwiarzowych w miejsce tradycyjnych relikwiarzy o ściankach metalowych<sup>4</sup>, a przede wszystkim nieznaną dotąd na Zachodzie zwyczaj podnoszenia hostii w czasie

<sup>1</sup> Uwagi powyższe oparte są przede wszystkim na wspomnianej wyżej pracy Sedlmayra *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 304—327 (Die religionsgeschichtlichen Voraussetzungen der Kathedrale); s. 476—500 (Das Erbe der Kathedrale). <sup>2</sup> Katedrę gotycką jako odbicie Jeruzalem Niebieskiego na ziemi interpretuje po raz pierwszy Sedlmayr w artykule *Die dichterische Wurzel der Kathedrale* (Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband IX, Festschrift Hans Hirsch, Innsbruck 1939, s. 275—276), następnie w rozprawie *Architektur als abbildende Kunst* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 225. Band, 3. Abhandlung, Wien 1948), ostatnio w *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 95—164. Poglądy jego podziela Алпатов М. В., *Всеобщая история искусства I*, Москва-Ленинград 1948, s. 332—333. Zaznaczyć tu należy, że rozszerzenie wąskiego pierwotnie kręgu badań nad architektonicznym systemem gotyku na katedrę gotycką jako «Gesamtkunstwerk» i dzieło sztuk przedstawiających zawdzięcza Sedlmayr cennym wypowiedziom Alpatowa z r. 1934; patrz *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 10. Rolę mistyki światła i myśli neoplatonickiej w powstawaniu gotyckiej katedry wyjaśnia Panofsky E. we wstępie do pism Sugeriusa, wydanych po łacinie i w tłumaczeniu angielskim pod tytułem *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, 2. wyd., Princeton 1948, s. 1—37. Wyniki Panofsky'ego przejął Sedlmayr o. c. s. 314—321. Sugeriusowi znane były pisma Pseudo-Dionizego Areopagity z tłumaczenia i komentarza Jana Szkota Eriugeny, «honorowego gościa Ludwika Łysego», sporządzonych na podstawie znajdującego się w opactwie św. Dionizego pod Paryżem tekstu greckiego, ofiarowanego królowi Ludwikowi Pobożnemu przez cesarza bizantyńskiego Michała Jakałę. Na kilka lat przed przebudową kościoła św. Dionizego przez Sugeriusa pisma Pseudo-Areopagity ponownie zaopatrzył komentarzem Hugo od św. Wiktora (1096—1141). Stosunek Sugeriusa do mistyki omawia również Aubert M., *Suger (Figures monastiques, Éditions de Fontenelle 1950, s. 46—50)*. <sup>3</sup> Sedlmayr *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 311—313. Udział mistyki w rozwoju zmysłowego nastawienia gotyku trafnie charakteryzuje Worringer W., *Formprobleme der Gotik*, München 1922, s. 122: «Mit der Mystik setzt das sinnliche Element in der Gotik ein, wenn es auch anfänglich so zart und subtil ist, dass es sich nur als Übersinnlichkeit darstellt». W słynnej polemice z św. Bernardem z Clairvaux Sugerius przeprowadza obronę sztuki *anagogico more*, uzasadniając potrzebę zmysłowego obcowania z przedmiotami liturgicznego kultu w następujący sposób:

«Mens hebes ad verum per materialia surgit,  
Et demersa prius hac visa luce resurgit»;

patrz Panofsky o. c. s. 23, 48. <sup>4</sup> Sedlmayr o. c. s. 313; także Braun J., *Die Reliquiare des christlichen Kultus und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940, s. 301 n.; Andrien M., *Aux origines du culte du Saint-Sacrement. Reliquaires et monstrances eucharistiques* (Analecta Bollandiana LXVIII. Mélanges Paul Peeters II, Bruxelles 1950, s. 397—418).

mszy św., ustalony już około r. 1200<sup>1</sup>. Tak eucharystia staje się epifanią, pociągając za sobą czynności przyklęknięcia przed Sanctissimum, dzwonienie i zapalanie świec w czasie podniesienia oraz inne<sup>2</sup>. Prowadzi to w pierwszej połowie w. XIII do zawiązania odrębnego nabożeństwa do Najświętszego Sakramentu, którego jednym z przejawów jest święto Bożego Ciała, ustanowione dla Niderlandów w r. 1246, wprowadzone przez Urbana IV w r. 1264 jako ogólnokościelna uroczystość<sup>3</sup>, zatwierdzone przez Klemensa V w r. 1311<sup>4</sup>, zawdzięczające wreszcie rozpowszechnienie szczęśliwej interwencji Jana XXII z r. 1317<sup>5</sup>, innym zaś powstanie eucharystycznej monstrancji<sup>6</sup>. Wtedy kult liturgiczny wzbogaca się tradycją wystawiania Sanctissimum i uroczystego błogosławienia Najświętszym Sakramentem<sup>7</sup>.

Nowy stosunek człowieka do świata religijnych pojęć, zapoczątkowany przez mistykę spekulatywną, urzeczywistniony po raz pierwszy w gotyckiej katedrze, dziele związanego z francuskim królestwem episkopatu, rozwija dalej mistyka afektywna, uzupełniając myślenie abstrakcyjne wczesnego średniowiecza obrazowym rozważaniem, budząc pragnienie widzenia i dotykania ziemskiego, historycznego Chrystusa<sup>8</sup>. *Deus propinquior*<sup>9</sup>. Strach przed Bogiem, *terror Dei*, jako źródło religijnego kultu, ustępuje miejsca miłości. «Magnam ergo vim habet caritas. Tu sola Deum trahere potuisti de coelo ad terram»<sup>10</sup>. Wyobraźnia artystyczna zatrzymuje się na postaci Chrystusa *humilitatis*<sup>11</sup>. Tworzy się odrębna ikonologia, a dwoma jej biegunami są: stajenka betlejemka i krzyż Golgoty<sup>12</sup>.

Jakie w nowej dewocji zadanie przypada przedstawieniu Matki Boskiej siedzącej z martwym Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny na kolanach? Ma-

<sup>1</sup> Sedlmayr o. c. s. 313; Andrien o. c. s. 398; Kennedy V. L., *The Moment of Consecration and the Elevation of the Host* (Mediaeval Studies VI, Toronto 1944, s. 121—150); tenże, *The Date of the Parisian Decree on the Elevation of the Host* (Mediaeval Studies VIII, Toronto 1946, s. 87—106). <sup>2</sup> Sedlmayr o. c. s. 306; patrz również Dumoutet E., *Le désir de voir l'Hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, Paris 1926. <sup>3</sup> Umiński o. c. s. 451; Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, s. 355; Sedlmayr o. c. s. 479. <sup>4</sup> Braun l. c. <sup>5</sup> Andrien o. c. s. 397. <sup>6</sup> Sedlmayr o. c. s. 313; także Braun o. c. s. 349—411. Najstarsze monstrancje eucharystyczne mają postać monstrancji relikwiarzowych: szklanych walców osadzonych pionowo lub poziomo na nóżce służącej za uchwyt, i wzbogacone są tylko lunulą. Jak bowiem kult relikwii starszy jest od kultu Najświętszego Sakramentu, tak monstrancje relikwiarzowe wcześniej pojawiają się niż monstrancje eucharystyczne. <sup>7</sup> Andrien l. c. <sup>8</sup> Chociaż mistyka afektywna odegrała ważną rolę w powstaniu gotyckiej katedry, już jednak w w. XII zajmuje krytyczne stanowisko wobec nowego porządku, w stuleciu następnym przechodząc zdecydowanie na pozycje antykatedralne, przede wszystkim w działalności św. Franciszka z Assyżu; piszemy o tym wyżej, s. 238; patrz także Sedlmayr o. c. s. 310—311. Polityczne znaczenie katedry gotyckiej i związku jej z koroną francuską uzasadnia Sedlmayr H. w rozprawie *Die gotische Kathedrale als europäische Königskirche* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Anzeiger 1949, nr 1—25, Wien 1950, s. 390—409), zawierającej interesujące wzmianki o katedrze krakowskiej i gnieźnieńskiej; patrz również *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 466—475. <sup>9</sup> Według św. Bernarda z Clairvaux (1090—1153); Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 305—309. <sup>10</sup> Słowa Hugona od św. Wiktora; Sedlmayr o. c. s. 307. <sup>11</sup> Sedlmayr o. c. s. 485—490. <sup>12</sup> Tamże s. 487: «Die neue Ikonologie hat ihrerseits zwei klar erkennbare Brennpunkte, an denen der Gottmensch in seiner „Niedrigkeit“ geschaut wird, und die auch die übrigen Themen bestimmen und verfärben: „Kreuz“ und „Stall.“» Słowa te żywo przypominają zwięzłą charakterystykę ikonografii starochrześcijańskiej, jaką dał Grabar A., *Martyrium*, tekst II, Paris 1946, s. 137—138: «Par dessus la partie centrale du récit évangélique, la Passion et l'Enfance se rejoignent comme deux périodes marquées de théophanies-visions et il est remarquable que ces apparitions surnaturelles (comme les visions dans le songe) soient toutes concentrées aux deux extrémités du récit évangélique».

donna *in throno*, niby ostensorium służy ekspozycji ciała umęczonego Syna, *corporis Christi*, spełniając rolę szczególnej pośredniczki łask<sup>1</sup>. Oto dowód wiernej miłości Matki do dziecka, duszy ludzkiej do Chrystusa Oblubieńca, a także symbol wtórnego macierzyństwa Marii<sup>2</sup>.

Aby zrozumieć właściwą treść ideową Piety bolesnej z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny, uświadomić sobie musimy, jakie miejsce zajmuje Matka Boska w zdarzeniach pasywnych.

Ukrzyżowanie jest szczytowym punktem życia Chrystusa. Nie będąc zawiązaniem poetyckiego wątku Piety, przez życie Chrystusa jest ono równocześnie punktem szczytowym życia Matki Boskiej. Pod krzyżem bowiem Maria, przeciwstawiona Ewie, stała się matką wszystkich ludzi; dzięki współmęce z Chrystusem (*compassio*) nabyła praw współodkupicielki (*corredemptio*).

Myśl o udziale Matki Boskiej w dokonaniu ofiary zbawienia występuje już w pierwszych wiekach n. e. w pismach ojców Kościoła: św. Justyna, Ireneusza, ucznia jego Hipolita, św. Grzegorza Cudotwórcy, który był uczniem Orygenesusa, i wielu innych<sup>3</sup>. W malarstwie katakumbowym oraz późniejszej sztuce Kościoła tryumfującego wyraża ją przedstawienie Marii pod postacią orantki. Ruch jej rąk wzniesionych w górę, przypominając kształt krzyża, podkreśla ideę współodkupienia i intercesji<sup>4</sup>.

W literaturze egzegetycznej i hymnologii w. XII i XIII stojąca pod krzyżem Maria *corredemptionis* przyrównywana jest zazwyczaj do matki rodzącej dziecko. W komentarzu Ruperta z Deutz *in Johannem* czytamy: «*Quo jure discipulus, quem diligebat Jesus, matris Domini Filius, vel ipse mater eius est? Eo videlicet, quia salutis omnium causam et tunc sine dolore peperit, quando Deum hominem factum de carne sua genuit; et nunc magno dolore parturiebat, quando, ut praedictum est, juxta crucem eius stabat*»<sup>5</sup>. A w innym miejscu: «*Quanto magis mulierem hanc, stantem juxta crucem suam, mulieri parturienti, talem matrem talis filius recte similem duxit. Quid autem dico similem, cum vere sit mulier, et vere mater, et veros habebat in illa hora partus sui dolores? Non enim habuit haec mulier hanc poenam, ut in dolore pareret sicut caeterae matres, quando infans sibi natus est; sed nunc dolet, cruciatur et tristitiam habet, quia venit hora eius, illa videlicet hora, propter quam de Spiritu sancto concepit, propter quam gravida facta, propter quam completi sunt dies ut pareret, propter quam omnino de utero eius Deus homo factus est*»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Tak określa Pietę Lossow *o. c.* s. 71—72. Myli się on jednak przenosząc punkt ciężkości Piety z Marii na historycznego Chrystusa. Pietà bowiem jest przede wszystkim przedstawieniem mariologicznym, tak samo jak Matka Boska stojąca lub siedząca z Dzieciątkiem. Powstanie Piety łączy z kultem Bożego Ciała: Ford and Vickers *o. c.* s. 6; Evans J., *Art in Mediaeval France 987—1498*, London, New-York, Toronto 1948, s. 239 przypis 3. Osobną pracę poświęconą stosunkowi Piety do wyobrażeń sakramentalnego Chrystusa zapowiada von Einem *o. c.* s. 78 przypis 3.

<sup>2</sup> Trafnie charakteryzuje Pietę jako symbol wiernej miłości duszy ludzkiej do Chrystusa Oblubieńca Benz *o. c.* s. 40: «*Wenn in der Pietà-Gruppe ein Symbolcharakter steckt, so ist es die Darstellung des Verhältnisses der minnenden Seele zum Seelenbräutigam Christus*».

<sup>3</sup> Lépiciér *o. c.* s. 17. <sup>4</sup> Lépiciér *l. c.*; tu wymienione przykłady i podana szczegółowa literatura. <sup>5</sup> Migne, *Pat. lat.* 169, Parisiis 1894, szp. 789. Podobne porównanie po raz pierwszy spotykamy u św. Ambrożego w kazaniu o Wniebowzięciu; patrz Lépiciér *o. c.* s. 20.

<sup>6</sup> Migne, *Pat. lat.* 169, szp. 789—790; wyjątki drukuje Reiners-Ernst *o. c.* s. 39.

Podobne myśli powtarza sekwencja *De compassione beatae Mariae*, wiązana z tradycją Ruperta, w zdaniach głoszących boleść Matki Boskiej stojącej pod krzyżem:

«Nunc, nunc parit, nunc scit vere  
 Quam maternum sit dolere,  
 Quam amarum parere,  
 Nunc se dolor orbitati  
 Dilatus in partu nati  
 Presentat in funere.  
 Nunc fit mater, sed doloris...»<sup>1</sup>

Skoro pod krzyżem Maria po raz drugi została matką, nic dziwnego, że najstosowniejszym układem dla wyrażenia tej idei był układ siedzącej kobiety karmiącej dzieciątko na pół leżące na kolanach. W taki sposób religijne wyobrazenie wtórnego macierzyństwa, zrodzone i rozwinięte w ramach kultu Matki Boskiej Bolesnej, dało początek czysto dewocyjnemu połączeniu Marii z Umęczonym Chrystusem, tworząc bolesną paralelę do przedstawienia szczęśliwej matki trzymającej na rękach bawiące się jabłuszkiem dzieciątko<sup>2</sup>.

Symboliczność układu ciała Chrystusa w Piecie potwierdza analiza nazwy tematu.

Termin Pietà odpowiada łacińskiemu *pietas* w zwrocie *Imago beatae Virginis de pietate*. Co znaczy w średniowiecznym słownictwie łacińskie *pietas*? W oparciu o pisma mistyczne św. Mechtyldy z Hackeborn i św. Gertrudy, Reiners-Ernst upatruje w nim odpowiednik miłości, jaką Bóg darzy człowieka na podstawie przynależności stworzonego do stwórcy, i utożsamia *pietas* z germańskim pojęciem wierności *triuwe*<sup>3</sup>. W *Legatus divinae pietatis*, w rozdziale LXIII księgi III, św. Gertruda opowiada, jak to dla okazania swej wiernej miłości «assumpsit eam Dominus in sinum suum quasi tenellum infantulum»<sup>4</sup>. Wzór wiernej miłości do czło-

<sup>1</sup> *Analecta hymnica medii aevi VIII*, Freiburg i. Br. 1898, s. 55; Reiners-Ernst *o. c.* s. 38—39. Tradycję bolesnego macierzyństwa Marii stojącej pod krzyżem przejmują w w. XVI Canisius; patrz Reiners-Ernst *o. c.* s. 38 przypis 87. <sup>2</sup> Ideowe przeciwieństwo Madonny *dell'Umiltà* Piety włoskiej w. XIV uzasadnia Meiss w rozprawie *The Madonna of Humility* s. 453. Formalne podobieństwo obu tematów podkreśla w artykule *Italian Primitives at Konopiště*, s. 9, nie wyjaśniając jednak, dlaczego układ formalny Piety południowej i układ formalny Madonny *dell'Umiltà* zgodne są ze sobą, i nie zastanawiając się nad szczególnymi treściami ideowymi tego układu. — Karmiąc Dzieciątko jabłuszkiem mówi Maria: «Non quomodo Eva invitavit virum suum ego invito dilectum meum. Illa invitavit virum suum ad comedendum pomum non suum, pomum alienum, pomum interdictum; ego invito dilectum meum ad hortum suum, ad comedendum fructum pomorum non alienorum, sed fructum pomorum suorum, quemadmodum dicit: „Meus cibus est, ut faciam voluntatem Patris“ (Johan. IV), salus et vita est generis humani, quod ipse plasmavit, quod benedixit, quod perditum reparavit». (Rupertus z Deutz, *Commentarium in Cantica Canticorum IV*; Migne, *Pat. lat.* 168, szp. 901—902). Na symboliczne znaczenie jabłka w romańskich przedstawieniach Matki Boskiej z Dzieciątkiem zwraca uwagę Morelowski M., *Tympanon Marii Włostowiczowej i Świętosława na tle wrocławskiej rzeźby XII wieku* (Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego IV, 1949, dodatek 1, Wrocław 1950, s. 17), opierając się na pracy Beitza E., *Rupertus von Deutz, seine Werke und die bildende Kunst* (Geschichts-Verein E. V, 4, Köln 1930). <sup>3</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 40—41; 66—70. Oba terminy zestawia ze sobą już Schwietering J., *Die deutsche Dichtung des Mittelalters* (Handbuch der Literaturwissenschaft, Potsdam 1932, s. 165). <sup>4</sup> *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae I*, s. 236; Reiners-Ernst *o. c.* s. 67.



wieka dał Chrystus zstępując do piekieł, gdy ciało jego spoczywało w grobie. W sztuce Kościoła wschodniego miłość tę uzmysławia temat βασιλεύς τῆς δόξης przejęty przez trecento pod zmienioną nazwą *Pietas Christi*<sup>1</sup>. Pewnego dnia św. Gertruda zamiast przepisanego *officium* ku czci Matki Boskiej za radą Chrystusa odmawiała krótkie godzinki. Na *vespera* Zbawiciel zalecał jej: «Lauda me in fide constantissima, qua beata Virgo sola tempore mortis meae, recedentibus Apostolis et desperantibus universis, in vera fide perstitit immobilis; et imitata est me in fidelitate illa, qua jam mortuus, de cruce positus, subsecutus sum hominem etiam usque ad limbum inferni, unde ipsum omnipotentis manu misericordiae meae eripiens, transvexi ad gaudia paradisi»<sup>2</sup>.

Uwagi Reiners-Ernst dotyczące symbolicznego układu ciała Chrystusa w Piecie, poparte przykładami z dworskiego eposu niemieckiego, wydają się nam przekonujące, zwrócić jednak musimy uwagę na to, że termin *pietas* nie jest wyrazem wprowadzonym dopiero przez chrześcijaństwo, znany bowiem był już w starożytnym Rzymie jako jedna z kategorii moralnych, odpowiednik pojęcia powinności spełnionej w stosunku do osób najbliższych zarówno co do ciała, jak i co do ducha<sup>3</sup>. Zgodnie z procesem rozwojowym właściwym myśli religijnej antycznej pojęcie *pietatis* w w. II przed n. e. nabrało cech bóstwa kobiecego. W r. 181 przed n. e. staraniem M. Aceliusa Glabrona na *forum holitorium* w Rzymie przed bramą *Carmentalis*, gdzie dziś teatr Marcellusa, wzniesiona została osobna świątynia ku czci bogini *Pietas*. W czasach cesarstwa łączono miejsce budowli i bóstwo z legendą o córce, która własną piersią nakarmiła uwięzionego ojca (czy matkę)<sup>4</sup>. Dlatego zapewne w sztuce rzymskiej *Pietas* przedstawiana bywa często w postaci kobiety karmiącej dziecko. Tak na monecie Teodory, drugiej żony Konstantyna Chlora, po odrzuceniu Heleny w r. 292<sup>5</sup>. Nie jest więc średniowieczna *pietas* odpowiednikiem szczególnej germańskiej wierności, lecz po prostu przeniesieniem pojęcia znanego w starożytności w świat pojęć chrześcijańskich o dobrowolnym obowiązku przyjętym i spełnionym pod wpływem wiernej miłości w pokorze i poddaniu. «Est enim humilitas vas et vehiculum ac nutrix caritatis et pietatis»<sup>6</sup>. Termin ten tej samej treści służy w odnoszącym się do Chrystusa zwrocie *Pietas Christi* (nie ma tu chyba mowy o germańskiej wiernej miłości), co w charakteryzującym Marię określeniu *Imago beatæ Virginis de pietate*. W świetle jego semantycznej tradycji zrozumiała jest zarówno zamiana greckiego βασιλεύς τῆς δόξης

<sup>1</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 67—58.

<sup>2</sup> *Legatus divinæ pietatis* s. 215.

<sup>3</sup> Znaczenie terminu

*pietas* w starożytności wyjaśniają: Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* III, 2, Leipzig 1897—1909, szp. 2499—2506 (*sub voce* *Pietas*); Forcellini Ae., Furlanetto J., Corradini F., Perin J., *Lexicon totius latinitatis* III, Patavii 1940, s. 709—710 (*sub voce* *Pietas*); Kerényi K., *Die antike Religion. Eine Grundlegung*, Leipzig 1940, s. 92 n., 121 n., 176 n.; Koch C., *Pietas* (Pauly-Wissowa *o. c.* XX, Halbband 39, Stuttgart 1941, szp. 1221—1232); Burck E., *Die altvömische Familie* (Das neue Bild der Antike II: Rom, Leipzig 1942, s. 14 n).

<sup>4</sup> Plin., *Nat. hist.* VII, 121 i Val. Max. V, 4, 7 mówią o matce; Fest. 209 i Solin. I, 124 o ojcu.

<sup>5</sup> Piper F., *Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins sechzehnte Jahrhundert* II, Weimar 1851, s. 684. W związku z pojęciem *pietas* Koch (*o. c.* szp. 1224) zwraca uwagę na częsty w literaturze i sztuce greckiej motyw kobiety karmiącej piersią męczyznę, znany pod nazwą *Ksantypy* i *Mykona*, *Pero* i *Kimona*, *Aerii* i *Tektafosa*, *Pero* i *Mykona*, a rozpowszechniony w sztuce rzymskiej wczesnego cesarstwa, jak świadczą pompejańskie malowidła i terrakoty.

<sup>6</sup> S. Bonaventuræ *Opera omnia* VIII, ad *Claras Aquas* (Quaracchi) prope Florentiam 1898, s. 659.



33. Trójca św., obraz temperowy z początku w. XVI, część środkowa tryptyku w Chochołowie, pow. nowotarski.

Fot. T. Przykowski.

w *Pietas Christi*, jak też przekształcenie Madonny karmiącej Dzieciątko w przedstawienie Matki Boskiej siedzącej z ciałem martwego Syna na kolanach. Jak bowiem Chrystus spełnił dzieło miłosierdzia w stosunku do człowieka, tak Maria karmiąc Zbawiciela spełniła akt miłości macierzyńskiej, i to podwójnej: w stosunku do swego Syna i w stosunku do wszystkich ludzi. Pietà bolesna z ciałem martwego Chrystusa o wielkości dorosłego mężczyzny jest tego aktu dewocyjnym zakończeniem.

Wszelkie wątpliwości co do symbolicznego, a nie historycznego układu ciała Chrystusa w Piecie usuwa porównanie naszego tematu z tą odmianą Trójcy św., w której Chrystus martwy leży na kolanach Boga Ojca, jak na kolanach Matki Boskiej w Piecie (fig. 33)<sup>1</sup>. Bóg Ojciec z martwym Chrystusem nie jest przedsta-

<sup>1</sup> Szydłowski T., *Powiat nowotarski* (Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny III. Województwo krakowskie I, 1, Warszawa 1938, s. 31, fig. 9 do tekstu s. 30). Inny przykład, w *Heures à l'usage de Rome* z atelier Jean Du Pré, datowanych 1488, publikuje Mâle *o. c.* s. 143 fig. 83 do tekstu s. 144.

wieniem historycznym. Zapożyczony od Piety układ ciała Zbawiciela może mieć tylko symboliczne znaczenie wiernej miłości Boga w stosunku do ludzi: dokonawszy dzieła odkupienia, Chrystus wraca do nieba, gdzie trwa na łonie Boga Ojca jako poręka zbawienia. Myśli tej dał wyraz Dürer w *Die sieben Betstunden*, tymi słowami opisując boleść Marii ostatnią:

«Zur Vesperzeit, da nahm man ihn  
Vom Kreuz, bracht ihn zur Mutter hin.  
Die Allmacht still verborgen lag  
In Gottes Schoss an jenem Tag.  
O Mensch! betrachte diesen Tod,  
Heilmittel für die grösste Noth!  
Maria, aller Jungfrau'n Kron',  
Sieh' da, das Schwert des Simeon!  
Hier lieget aller Ehren Hort,  
Der von uns nimmt die Sünden fort.»<sup>1</sup>

Podobnie i w Picie Chrystus trwa na kolanach Matki Boskiej jako poręka zbawienia. *Corredemptio* nadaje Marii łaskę skutecznego pośrednictwa. Dlatego Matka Boska z ciałem martwego Chrystusa na łonie jest w szczególny sposób Marią *Mediatrix*, a Piety słyną szeroko cudami (niem. *Gnadenbilder*)<sup>2</sup>.

Pietà *corpusculum* i Pietà z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny to dwa bieguny, z których jeden jest zapowiedzią przyszłej męki Zbawiciela, drugi zaś dowodem spełnionego dzieła odkupienia. Oba realizują najdoskonalej zasadę ideowego wiązania początku i końca życia Chrystusa, polarność ich nie wyczerpuje

<sup>1</sup> Thausing M., *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance III, Wien 1872, s. 154). <sup>2</sup> Pojęcie Marii *Mediatrix* wyjaśniają: Perdrizet P., *La Vierge de la Miséricorde*, Paris 1908, passim; Panofsky, *Imago Pietatis*, s. 261—308; Meiss o. c. s. 460. Ideę pośrednictwa podkreśla niekiedy w Pietach ruch rąk Matki Boskiej przypominający orantkę, jak na polskim drzeworycie ludowym reprodukowanym u Piwockiego K., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934, s. 47. O ruchu tym pisze von Einem (o. c. s. 90) w związku z Pietą Michała Anioła w Muzeum Watykańskim, wykonaną dla Wiktorii Colonna. Inne znaczenie wzniesionych w górę rąk Marii w Picie wskazaliśmy wyżej s. 236. Dowodem na przypisywanie Matce Boskiej Bolesnej w średniowieczu szczególnego daru intercesji jest fakt, że obraz, który stał się podstawą jej kultu od w. XV, opiera się na przedstawieniu Matki Boskiej *Aracoeli*, będącym typem Marii wstawienniczki, jak w kompozycji *Deesis*; patrz Lépicière o. c. s. 49. Zagadnienie «cudowności» Piet omawiają m. i. Körte o. c. passim; Lossow o. c. s. 7. Nie historyczny, czysto dewocyjny charakter naszego tematu i złożony mechanizm średniowiecznego sposobu myślenia znajdują potwierdzenie w niezwykle interesującym malowidle ściennym z początku w. XV, odkrytym w r. 1939 w kościele św. Jana Ewangelisty w Corby (Lincolnshire) w Anglii, przedstawiającym Pietę i siedem grzechów głównych jako przestrożę dla tych, którzy grzeszą; patrz Rouse C. E., *Wall Painting in the Church of St. John the Evangelist Crosby, Lincolnshire* (The Archaeological Journal C for 1943, London 1945, s. 150—176, tabl. VII do tekstu s. 157—163). W środku wieloosobowej kompozycji siedzi na tronie ukoronowana Maria z «uszkodzonym» przez artystę ciałem umęczonego Chrystusa na kolanach. Z lewej i prawej strony stoją postacie siedmiu kuszących diabłów i siedmiu kuszonych, wytwornie ubranych młodzieńców, ustawione parami w trzech rzędach. Głowę Matki Boskiej i Chrystusa otaczają czarne nimby, głowę zmarłego nimb krzyżowy. Podobny przykład Piety ostrzeżenia dla grzeszników bez diabłów, z młodzieńcami trzymającymi w rękach «odcięte» części ciała Chrystusa na znak powtórnej jego męki i powtórnej współmęki Marii, spowodowanych przekleństwami, zachował się w Broughton (Bucks) (Rouse o. c. s. 159, tabl. V fig. a); dwa dalsze przykłady występują na witrażu w Heyden (Norfolk) i na fresku w Walshamle-Willows (Suffolk) (Rouse o. c. s. 160). Pokrewne ideowo przedstawienie Chrystusa rzemieślników (*Christ of Trades*) omówione jest w aneksie, s. 255.

jednak symbolicznego znaczenia naszego tematu, o czym świadczy opublikowana przez Reiners-Ernst Pietà z Rüggeberg (fig. 11): trzymając na kolanach ciało martwego Chrystusa, Maria uśmiecha się pogodnie. Niezrozumiałą na pierwszy rzut oka treść ideową Piety radosnej wyjaśnia tekst Ruperta z Deutz: «Cum autem haec hora praeteriit, cum totus iste gladius parturientem eius animam pertransibit, iam non erit memor passurae propter gaudium. Quia natus erit homo in mundum, quia declaratus erit novus homo, qui totum renovet genus humanum»<sup>1</sup>. Matka Boska cieszy się u stóp krzyża, gdyż łącząc swoje cierpienia z cierpieniami Chrystusa staje się matką wszystkich odkupionych. Świadomość tego macierzyństwa jest jej siódmą radością.

W procesie przekształcania Marii karmiącej Dzieciątka w przedstawienie Marii z ciałem martwego Chrystusa na kolanach Pietà radosna stanowi ogniwo ostatnie<sup>2</sup>. Jak Pietà *corpusculum* głosi cel tajemnicy wcielenia, a Pietà bolesna z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny wyraża myśl o podwójnym odkupieniu: przez Chrystusa i Matkę Boską, tak Pietà radosna jest hymnem uwielbienia ku czci Marii. «Tamen quia glorificata sum, amplius flere non possum»<sup>3</sup>. Odmianę radosną Piety przejmie i z upodobaniem rozwijać będzie sztuka baroku w typie *Mater pietatis*<sup>4</sup>.

Rozważania nasze dobiegają końca. Przeprowadziwszy krytykę dotychczasowych poglądów na pochodzenie i powstanie Piety, przekonałiśmy się, że wbrew

<sup>1</sup> Migne, *Pa. lat.* CLXIX, szp. 789. <sup>2</sup> Oczywiście w porządku ideowym, który nie rozstrzyga o historycznym następstwie realizacji tematów.

<sup>3</sup> Reiners-Ernst *o. c.* s. 58, przypis 142.

<sup>4</sup> Na barokowym obrazie Antonia Zanchi z r. 1673 w kościele S. Niccolò w Treviso Matka Boska z ciałem martwego Chrystusa ukazuje się wśród obłoków św. Albertowi zajętemu pracą, który na jej widok kresli w leżącej przed nim księdze następujące słowa:

«Salve Mater Pietatis  
Et totius Trinitatis  
Nobile trichinium»,

(Körte *o. c.* s. 100, fig. 66 do tekstu s. 100—102). Opierając się na autorytecie żyjącego w w. XV Jakuba z Soest, przypisującego sekwencję *Salve Mater Salvatoris*, z której słowa te są wyjęte, św. Albertowi Wielkiemu, oraz w wyniku analizy dzieła Antonia Zanchi i dwóch malowideł Carboncina z w. XVII, wiążących w tym samym kościele po obu stronach rzeźbionej Piety z lat 1414—1415, a przedstawiających zjawienie się Marii z ciałem martwego Chrystusa Henrykowi Suzo (tamże s. 99 fig. 65 do tekstu s. 97—102), Körte utożsamia *Mater pietatis* z *Imago beatae Virginis de pietate* i wysuwa daleko sięgające wnioski o powstaniu Piety bolesnej w środowisku dominikanów niemieckich. Błąd jego prostuje Reiners-Ernst *o. c.* s. 40—42. Sekwencja *Salve Mater Salvatoris* jest dziełem Adama od św. Wiktora. Ponieważ dalszy ciąg zapisywanych przez św. Alberta słów brzmi:

«Verbi tamen incarnati  
Speciale maiestati  
Praeparans hospitium»,

odnieć więc je należy w całości do tajemnicy cudownego poczęcia Chrystusa w łonie Marii, a nie do boleści Matki Boskiej po stracie Syna. Zdaniem Reiners-Ernst (*o. c.* s. 40—41) «*Mater pietatis* ist himmelweit von der Pietà». Jednakże podobieństwo formalne i ideowe tematu *Mater pietatis* do Piety radosnej jest tak wielkie, że skłonni jesteśmy widzieć w *Mater pietatis* przekształcenie ideowe Piety radosnej. Na kartach z tajemnicami różańcowymi w *Speculum christianae professionis* z lat 1574—1580 w Gabinetie Rycin B. J. w Krakowie wśród pięciu scen tajemnicy radosnej przedstawiona jest Maria karmiąca Dzieciątka (*mysteria laeta B. Mariae Virginis*; nr inw. 13.457), a wśród pięciu scen tajemnicy chwalebnej *Mater pietatis*: Maria z ciałem martwego Chrystusa zsuwającego się z jej kolana (*mysteria gloriosa B. Mariae Virginis*; nr inw. 13.458). Jest więc *Mater pietatis* nie tylko symbolem tajemnicy wcielenia, lecz także wyrazem uwielbienia dla Marii współodkupicielki.



podkreślanym przez Pindera zależnościami sztuki od literatury nie jest Pietà epifenomenem lirycznej poezji i mistycznej prozy, ale tematem, którego powstanie mieści się całkowicie w ramach przedstawień figuralnych od dawna wchodzących w skład ikonograficznego arsenału sztuki średniowiecznej, i wbrew pokrewieństwu z historycznym Oplakiwaniem, gdzie uwaga osób lamentujących i widza skupia się na postaci martwego Chrystusa, nie jest dwufigurową sceną z życia Zbawiciela, ale odmianą przedstawienia kultowego Matki Boskiej. Wprawdzie już Pinder wskazał na siedzącą Marię, jako na wzór zarówno Piety *corpusculum*, jak i Piety bolesnej z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny, Georg Swarzenski zaś wprost nazwał typ mistyczny *Madonnen-Typus der Pietà*, jednak między wypowiedziami obu tych badaczy a stanowiskiem naszym zachodzi podstawowa różnica. Dla Pindera łączność przedstawienia Matki Boskiej z Pietą jest czysto zewnętrzna (przedmiotowa). Swarzenski Georg mówi o podobieństwie jako o cesze przypadkowej. Zdaniem naszym zgodność układu formalnego obu tematów jest wynikiem bezpośrednich związków ideowych. Z perspektywy rozwoju myśli religijnej i życia duchowego średniowiecza widzimy w Piecie, zgodnie z zasadą łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa, uwarunkowane stopniowym dojrzewaniem zbiorowej uczuciowości przekształcenie przedstawienia reprezentacyjnego Marii karmiącej Dzieciątka na pół leżące na kolanach w przedstawienie dewocyjne *Matris lamentatoriae*. Trzecia grupa tłumaczy pochodzenie i powstanie Piety w sposób tak organiczny, jak organicznie związane są z sobą treść i forma dzieła sztuki.

W systematyce przedstawień mariologicznych tematy Madonny z Dzieciątkiem i Matki Boskiej z ciałem martwego Chrystusa na kolanach pozostają zawsze ideowym przeciwieństwem, nawet gdy zaciera się świadomość genetycznej zależności układu formalnego Piety od układu formalnego Madonny. Za przykład służyć mogą malowidła zdobiące rewersy skrzydeł niemieckiego ołtarzyka pasyjnego z końca w. XIV w Germańskim Muzeum Narodowym w Norymberdze (nr 106)<sup>1</sup>. Górną kwaterę skrzydła prawego zajmuje Matka Boska siedząca na szerokiej ławie z Dzieciątkiem na prawej ręce, dolną Chrystus Bolesny wskazujący palcami prawej ręki na ranę w boku (*ostentatio vulnerum*); w kwaterze górnej skrzydła lewego wyobrazona jest Pietà na tle samotnego krzyża, w dolnej postać św. Tomasza Apostoła. Rozmieszczenie tematów pozwala bez trudu odczytać myśl religijną, jaka kierowała zamawiającym lub artystą: związkowi św. Tomasza z Chrystusem Bolesnym na dole odpowiada w górze związek Matki Boskiej trzymającej na kolanach martwego Chrystusa z uśmiechającą się do Dzieciątka Madonną.

Przeciwieństwo ideowe Piety i Marii z Dzieciątkiem nie było obce również sztuce renesansu. W r. 1521 w chórze kościoła S. Maria Maggiore w Spello (Umbria) maluje Pietro Perugino naprzeciwko siebie dwa freski z tematem *Santa conversazione* na tle rozległego krajobrazu<sup>2</sup>. W obu grupę środkową tworzy Madonna z Chrystusem siedząca na takim samym tronie, w podobnej pozie. Gdy jednak w kompozycji pierwszej na kolanach Matki Boskiej stoi Dzieciątko, w drugiej siedzi Umęczony Chrystus z zamkniętymi oczami.

<sup>1</sup> Lutze u. Wiegand o. c., Bilderband, fig. 253 do tekstu Textband, s. 140 nr 106). <sup>2</sup> Körte o. c. s. 112 fig. 73 i 74 do tekstu s. 111—112.



34. Matka Boska z śpiącym Dzieciątkiem, obraz Giovanniego Belliniego, Akademia Sztuk Pięknych w Wenecji.

Według Henty i Goldscheidera, Giovanni Bellini.

Dialektyka rozwoju nie kończy się na ideowym przeciwieństwie. Stosunek bowiem układu formalnego Piety do układu formalnego Marii siedzącej z Dzieciątkiem na kolanach nie jest stosunkiem jednostronnego podporządkowania. W w. XV zapożyczona niegdyś forma wraca do tematu Madonny, przekształcając go z kolei w duchu nowej treści. W północnych Włoszech, w okolicach Werony, a także we Włoszech środkowych, w Marchii, Umbrii i Abruzzach, wzorem Piety tworzy się odrębny typ Matki Boskiej z Dzieciątkiem, niby złagodzona odmiana Piety *corpusculum*: Maria siedzi na tronie modląc się do śpiącego na jej kolanach Dzieciątka,



35. Pietà, posąg marmurowy Michała Anioła z r. 1506 w bazylice św. Piotra na Watykanie.

Według Bodego, *Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas*.

jak Matka Boska w Piccie z kościoła św. Tomasza w Brnie lub w innych Pietach włoskich modli się do Umęczonego Chrystusa<sup>1</sup>. Wtedy w malarstwie Giovan-

<sup>1</sup> Balogh *o. c.* fig. 33, 34, 35, 91 do tekstu s. 51—52. Stosunek tematu siedzącej Matki Boskiej z Dzieciątkiem śpiącym na jej kolanach do tematu Pietà omawia Firestone G. w artykule *The Sleeping Christ Child in Italian Renaissance Representations of the Madonna* (Marsyas II, 1942, s. 43—62). Artykuł ten nie był nam dostępny w czasie pisania naszej pracy. Do najciekawszych przedstawień Marii z śpiącym Dzieciątkiem o symbolice pasyjnej należy niewątpliwie obraz ołtarzowy Piera della Francesca w Brerze w Mediolanie, którego trafną interpretację przeprowadza ostatnio Gilbert C., *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures* (The Art Bulletin XXXIV, 3, 1952, s. 202—216, fig. 6 do tekstu s. 209—211). Przecistawiając się jednakże ogólnemu wynikowi badań Firestone'a przeczy Gilbert pasyjnej symbolice snu Dzieciątka w innych niż u Piera della Francesca wyobrażeniach tego rodzaju i przypisuje motywowi śpiącego Jezusa tylko tzw. symbolizm bezpośredni (*imminent symbolism*), czyni zaś to wyłącznie w oparciu o teksty pedagogiczne kardynała Giovanniego Dominici (1357—1419). W świetle zebranego przez nas w rozdziale poprzednim materiału porównawczego wnioski Gilberta wydają się całkowicie nieuzasadnione.

niego Belliniego krystalizuje się to wyobrażenie Marii proroczko wybiegającej myślami w przyszłość (fig. 34), którego zarysy powrócą u Michała Anioła w marmurowej Piecie w bazylice św. Piotra w Rzymie (fig. 35)<sup>1</sup>.

#### ANEKS

Temat Chrystusa Umęczonego (w terminologii niemieckiej *Beweinter Christus*) występuje w sztuce średniowiecznej w następujących układach<sup>2</sup>:

1. Βασιλεύς τῆς δόξης, po łacinie *Rex gloriae*, w tłumaczeniu polskim Król chwały, bizantyński pierwowzór tematu: Chrystus zmarły (oczy zamknięte, rany od gwoździ na rękach i rana zadana włócznią w boku), widoczny do bioder, stoi oparty o krzyż, z rękami opuszczonymi w dół lub skrzyżowanymi przed sobą<sup>3</sup>. Zdaniem Panofsky'ego jest to połączenie Chrystusa ukrzyżowanego i Chrystusa w grobie<sup>4</sup>. Do najstarszych zachowanych na Wschodzie przykładów tego wyobrażenia zalicza Millet za Kondakowem: na pierwszym miejscu gruzińską ikonę z w. XII znajdującą się w Jerozolimie w skarbcu bazyliki św. Grobu, na dalszym zaś dwie miniatury dwunastowiecznego kodeksu Petropol. 105 i trzynastowieczny fresk w diakonikon w Gradač<sup>5</sup>. Myslivec dorzuca srebrną oprawę ewangeliarza w gruzińskiej wiosce Vani, datowaną przez Kondakowa na w. XII lub początek w. XIII<sup>6</sup>.

Jakie znaczenie przypisać należy przedstawieniu βασιλεύς τῆς δόξης? Millet dostrzega w nim odmianę nadprzyrodzonego Zdjęcia z krzyża i wariant starszych typów Ukrzyżowania<sup>7</sup>. Umieszczane z reguły w niewielkiej apsydzie, w której kapłan przygotowuje dary przed ofiarą mszy świętej zgodnie z liturgią Kościoła greckiego (προσκομιδή), ideowo łączy się ono z eucharystią. Napis *Rex gloriae* zamiast spodziewanego *Rex Judeorum*, przywołujący na myśl kanon wielkosobotni, ułożony przez Marka z Otranto, Ἄνω σὲ ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν ταφῇ, wielkanocne enkomnia i recytowaną po proskomidii akolucję, głosi zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią<sup>8</sup>.

Bizantyński βασιλεύς τῆς δόξης dał początek licznym odmianom Chrystusa Umęczonego, które rozprzestrzeniały się w w. XIV i XV przede wszystkim we Włoszech, a następnie we Francji i krajach Europy środkowej. Wszystkie te odmiany podzielić można na dwie grupy w zależności od tego, czy Chrystus wyobrażony jest jako człowiek zmarły, czy też jako człowiek żywy, choć z ranami<sup>9</sup>. Włosi i Francuzi trzymają się ujęcia pierwszego. Ujęcie drugie spotykamy na terenie środkowej i wschodniej Europy. Za najstarsze przykłady tematu w sztuce zachodniej uważane są powszechnie: miniatura mszału wykonanego w r. 1252 w dominikańskim kościele św. Sabiny w Rzymie oraz płaskorzeźba zdobiąca kazalnicę Giovanniego Pisano z r. 1310 w katedrze w Pizie<sup>10</sup>. Oba dzieła powtarzają niestniejącą ikonę bizantyńską,

<sup>1</sup> Proroczy charakter Marii w Piecie z kościoła św. Piotra w Rzymie podkreśla Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, s. 66—67: Matka Boska nie boleje po stracie Syna, ale w poddaniu podporządkowuje się nieubłaganemu przeznaczeniu przeczwanemu od dawna. O proroczym charakterze Madonn Michała Anioła patrz tamże s. 59, 63—64, 70—71; patrz również wyżej, s. 212 n. <sup>2</sup> Terminu *Beweinter Christus* używa von der Osten, *Beweinung Christi und Erbarmdebild*, szp. 468—472; tam starsza literatura przedmiotu. Z prac późniejszych wymieniamy doskonałą rozprawę Myslivca *Kristus v hrobě*, zamieszczoną w zbiorze *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Na uwagę zasługuje również artykuł Lossowa *Imago Pietatis*. <sup>3</sup> Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, s. 483—488. <sup>4</sup> Panofsky, *Imago Pietatis*, s. 261. <sup>5</sup> Millet *o. c.* s. 484; Myslivec *o. c.* s. 15 n. <sup>6</sup> Myslivec *o. c.* s. 23. <sup>7</sup> Millet *o. c.* s. 486 n. <sup>8</sup> Tamże s. LVII i 486. <sup>9</sup> Tamże s. 487; patrz także Myslivec *o. c.* s. 16 i 32. <sup>10</sup> Panofsky *o. c.* s. 276 n.



przechowywaną niegdyś w kościele Santa Croce in Gerusalemme w Rzymie, znaną z reprodukcji wybitnego rytownika flamandzkiego Izraela van Meckenem (1444—1503)<sup>1</sup>. Według późnośredniowiecznej legendy w utrwalonej przez niego postaci objawił się Chrystus św. Grzegorzowi Wielkiemu odprawiającemu mszę świętą<sup>2</sup>. Dlatego na Zachodzie często się łączy Chrystusa Umęczonego z osobą św. Grzegorza.

Artyści trecenta, przejmując ze Wschodu wykształcony typ ikonograficzny, zmienili grecki napis βασιλεὺς τῆς δόξης na łacińskie *Pietas Christi*<sup>3</sup>. Przyczyniło się to niewątpliwie do rozpowszechnienia terminów *Pietas* i *Pietà* na określenie przedstawień Chrystusa Umęczonego, a także dało początek francuskiemu terminowi *Christ de Pitié*. Tu, jak przypuszczamy, szukać należy również wyjaśnienia najstarszej nazwy łacińskiej Piety *Imago beatæ Virginis de pietate* i włoskiego terminu *Maria Santissima della Pietà* oraz ich francuskich odpowiedników *Notre Dame de Pitié* i *Vierge de Pitié*.

W polskiej sztuce średniowiecznej włoskim echem bizantyńskiej tradycji jest czternastowieczne przedstawienie Chrystusa Umęczonego w kościele św. Jana w Gnieźnie, mylnie rozpoznane przez Koperę jako *Ecce Homo*<sup>4</sup>.

2. *Imago Pietatis*. We Włoszech w w. XIV miejsce ramy, gzymsu lub ołtarza zakrywającego dolną część ciała Chrystusa zajmuje krawędź sarkofagu, w którym zmarły stoi z zamkniętymi oczyma, jak na znanym obrazie w Casa Horne we Florencji<sup>5</sup>. Rozróżniamy cztery warianty tematu: przedstawienie jednoosobowe (Chrystus sam jako βασιλεὺς τῆς δόξης), dwuosobowe (Chrystus z Marią stojącą obok, zazwyczaj po prawej ręce zmarłego), trzyosobowe (Chrystus w otoczeniu Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty) oraz wieloosobowe w charakterze *santa conversazione* (Chrystus, Maria, św. Jan Ewangelista i święci pańscy). Temat *Imago Pietatis* szczegółowo omawia Panofsky w przytoczonej wielokrotnie rozprawie; ostatnio Myslivec.

3. *Misericordia Domini*, czyli Chrystus «w studni»; środkowo-europejska odmiana włoskiego układu Chrystusa Umęczonego. Chrystus żywy (oczy otwarte), z ranami na rękach i raną w boku, często w koronie cierniowej na skroniach, stoi w sarkofagu: sam, jak na obrazie wotywnym z Domasławic w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie<sup>6</sup>, albo na miniaturze w tzw. Modlitewniku Władysława Warneńczyka, przechowywanym w Oxfordzie w Bodlejanie<sup>7</sup>; w towarzystwie Marii, jak na fresku z w. XV w krużgankach przy kościele św. Katarzyny w Kra-

<sup>1</sup> Bréhier *o. c.* s. 338; Myslivec *o. c.* s. 24—25. <sup>2</sup> Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, s. 99 oraz s. 110, fig. 49; Bréhier *l. c.*; Myslivec *o. c.* s. 17; Stelè F., *Ikonografski kompleks slike «Svete Nedelje» v Crngrobu* (Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti v Ljubljani. Filozofsko-filološko-historični razred. Razprave II, Ljubljana 1944, s. 403 n.). <sup>3</sup> Millet *o. c.* s. 483—484; Mâle *o. c.* s. 98—99; Bréhier *l. c.* Dało to początek tematowi Mszy św. Grzegorza czyli *Sacramentarium S. Gregorii*, wyobrażonemu m. i. na obrazie Bernta Notke z r. 1504 w kościele Panny Marii w Lubecie; patrz Heise C. G., *Die Gregorsmesse des Bernt Notke*, Hamburg 1941. Średniowieczna legenda głosiła, że Chrystus ukazał się św. Grzegorzowi »in specie pastoris sub effigie pietatis»; patrz Stelè *o. c.* s. 403. W porządku typologicznym myśli średniowiecznej wizji św. Grzegorza odpowiada wizja Mojżesza; tak na obrazie Enguerranda Charantona, z r. 1453 w Villeneuve-les-Avignon przedstawiającym Koronację Matki Boskiej; patrz Ring G., *La peinture française du quinzième siècle*, Éditions Phaidon 1949, fig. 67 do tekstu s. 209—210, nr 116. <sup>4</sup> Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce I*, Kraków 1925, s. 89, fig. 83; patrz także Pajzderski N., *Konserwacja średniowiecznych malowideł ściennych w kościele św. Jana w Gnieźnie* (Ochrona Zabytków Sztuki, Warszawa 1930—31, s. 192 fig. 190). <sup>5</sup> Millet *o. c.* s. 488; patrz również von der Osten *o. c.* s. 470 n. Obraz z Casa Horne reprodukuje Panofsky *o. c.* fig. 1. <sup>6</sup> Kopera *o. c.* s. 232 fig. 199; Walicki M., *Malarstwo polskie XV wieku* (Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej VIII, Warszawa 1938, s. 164 fig. 143). <sup>7</sup> Podlacha, *Miniatury Modlitewnika króla Władysława*, tabl. VIII.

kowie<sup>1</sup>, na współczesnych mu obrazach w farze w Bieczu<sup>2</sup> i w kościele parafialnym w Iwanowicach<sup>3</sup> lub na obrazie cechowym z w. XVII w kościele Miłosierdzia Bożego w Krakowie; między Matką Boską a św. Janem Ewangelistą, jak na piętnastowiecznym obrazie ze Zbylitowskiej Góry w tarnowskim Muzeum Diecezjalnym<sup>4</sup>, albo na predelli z połowy w. XVI w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. 156289) i na szesnastowiecznym obrazie w kościele św. Wojciecha w tymże mieście; wreszcie w gronie Marii, św. Jana Ewangelisty i innych świętych, jak na predelli tryptyku z w. XV w kościele drewnianym w Lipnicy Murowanej<sup>5</sup>.

4. *Vir dolorum*, niemiecki *Schmerzmann* (*Gregorianischer*)<sup>6</sup>, w języku angielskim *Man of Sorrow*, po polsku Chrystus Bolejący czyli Pięcioranny<sup>7</sup>, Boleściwy<sup>8</sup> lub Bolesny<sup>9</sup>: Chrystus w postawie stojącej, widoczny od stóp do głów, ze śladami ran na rękach, nogach i w boku, z oczami otwartymi, więc żywy, w koronie cierniowej na skroniach; niekiedy otaczają go symbole Męki Pańskiej tzw. *arma Christi*.

Obok przedstawień jednoosobowych częste są, na wzór tematów *Imago Pietatis* i *Misericordia Domini*, dwu- i więcej osobowe wyobrażenia Chrystusa Bolesnego. Jako przykład wyobrażeń dwuosobowych podajemy epitafium Barbary Polani z r. 1409 (?) w kościele św. Barbary we Wrocławiu ze św. Janem Ewangelistą<sup>10</sup> i obraz wotywny z r. 1443 w kościele św. Mikołaja w Brzegu<sup>11</sup>; jako przykład wyobrażeń wieloosobowych obraz ołtarzowy z początku w. XVI w Kurozwękach<sup>12</sup>.

Gert von der Osten proponuje dla dwu- i więcej osobowych przedstawień Chrystusa Bolesnego termin *Erbärmdebilder*<sup>13</sup>. Termin ten używany bywa w niemieckiej literaturze naukowej bardzo dowolnie i nie posiada ustalonego znaczenia<sup>14</sup>.

Temat ikonograficzny *Vir dolorum* łączy się zazwyczaj z aktem pokazywania ran, zwanym *ostentatio vulnerum*<sup>15</sup>: Chrystus podnosi w górę jedną rękę dłoń zwróconą na zewnątrz, jak w rzeźbie z pierwszej połowy w. XVI w kościele Panny Marii w Krakowie, którą Mańkowski stara się związać z warsztatem Miklasa Haberschraka<sup>16</sup>, i na malowanym skrzydle tryptyku z początku w. XVI w kościele parafialnym w Łękawicy<sup>17</sup>, lub obie, jak na malowanym skrzydle tryptyku z kościoła św. Marka w Żywcu z lat 1445—50, obecnie w Muzeum Narodowym

<sup>1</sup> Ameisenówna Z., *Średniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie* (Rocznik Krakowski XIX, Kraków 1923, s. 81 fig. 4); Kopera o. c. fig. 108. <sup>2</sup> Walicki o. c. s. 69 fig. 45. <sup>3</sup> Tamże s. 132 fig. 107. <sup>4</sup> Tamże s. 19 fig. 8; Walicki, *La peinture d'autels et de retables en Pologne aux temps des Jagellons*, tabl. III. <sup>5</sup> Kopera o. c. s. 208, fig. 177. <sup>6</sup> von der Osten G., *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935. <sup>7</sup> Brosig A., *Rzeźba gotycka 1400—1450* (Biblioteka Zabytków Wielkopolskich. Sztuka gotycka II, Poznań 1928, s. 44). <sup>8</sup> Chmarzyński G., *Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy*, Poznań 1936, s. 29, nr 101. <sup>9</sup> Tym terminem nazywa Walicki drewniany posąg z kościoła św. Jana w Toruniu, przedstawiający *Ecce Homo* (*Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935, s. 28 nr 78, tabl. XXXVI); tym terminem posługują się stale: Dobrowolski T. (*Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937) oraz Szablowski J. (*Powiat Żywiecki. Zabytki sztuki w Polsce, Inwentarz topograficzny III, Województwo Krakowskie*, Warszawa 1948). <sup>10</sup> Dobrowolski T., *Śląskie malarstwo ścienne i sztalugowe* (Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400 III, Kraków 1938, s. 146 fig. 26). <sup>11</sup> Genthon L., *A régi magyar festőművészet*, Budapest 1932, fig. 13; Dobrowolski o. c. tabl. LVII. <sup>12</sup> Kopera o. c. II, Kraków 1926, tabl. 20 oraz s. 101 fig. 113; Walicki, *La peinture d'autels et de retables en Pologne*, tabl. LVII. <sup>13</sup> von der Osten, *Beweinung Christi (und Erbärmdebild)*, szp. 470. <sup>14</sup> Künstle o. c. s. 486; Ritz J. M., *Erbärnde* (Lexikon für Theologie und Kirche III, 2. wyd., Freiburg i. Br. 1936, szp. 737—738). <sup>15</sup> Panofsky o. c. s. 283—292 (rozd. III). <sup>16</sup> Mańkowski T., *Do dziejów rzeźby późnogotyckiej (Miklas Haberschrak)* (Prace KHS VIII, Kraków 1939—46, s. 256, fig. 4). <sup>17</sup> Szablowski o. c. s. 104, fig. 68.

wym w Krakowie<sup>1</sup>, oraz w rzeźbach z lat około r. 1500 niegdyś w kościele franciszkanów w Gnieźnie i w kościele we Wronkach<sup>2</sup>, bądź też wskazuje ranę w boku jedną ręką, jak w rzeźbie z początku w. XV, pierwotnie znajdującej się w kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu<sup>3</sup> i w rzeźbie z lat około r. 1430 w kościele pojezuickim w Poznaniu<sup>4</sup>, lub dwiema rękami, jak w rzeźbie z początku w. XV niegdyś w kościele św. Doroty we Wrocławiu<sup>5</sup> i na wspomnianym wyżej obrazie w Brzegu.

Akt *ostentationis vulnerum* w szczególności wyraża ideę pośrednictwa: *intercessionis Christi*<sup>6</sup>. Idea ta jest powodem, dla którego temat Chrystusa Bolesnego niezwykle często występuje na płytach i obrazach nagrobnych, np. na epitafium kanonika Jana Sacranusa, zmarłego w r. 1526, w kościele misjonarzy w Krakowie<sup>7</sup>, lub na epitafium nożownika Grzegorza z r. 1532 niegdyś w kościele dominikanów, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>8</sup>.

Czasami Chrystus Bolesny wyobrażony jest w chwili, gdy spełnia jakąś czynność liturgiczną; tak na miniaturze w Modlitewniku Zygmunta Starego w British Museum w Londynie, gdzie podaje komunię świętą klęczącemu przed nim królowi<sup>9</sup>.

Zdarza się również, że Chrystus Bolesny widoczny jest tylko do połowy. Dzieje się tak pod wpływem przedstawień βασιλεύς τῆς δόξης, *Imago Pietatis* i *Misericordia Domini*. Przykłady zebrał Gert von der Osten w rozprawie *Südostdeutsche Schmerzensmänner und «böhmische» Marienklagen*<sup>10</sup>.

W polskim malarstwie cechowym postaci Chrystusa Bolesnego na rewersie prawego skrzydła tryptyku odpowiada zwykle na skrzydle lewym postać Matki Boski Bolesnej, np. na wspomnianych wyżej skrzydłach z kościoła św. Marka w Żywcu lub na piętnastowiecznym tryptyku z Moszczenicy w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>11</sup> i tryptyku z Maniowych, datowanym na rok 1540, tamże<sup>12</sup>.

5. Święta Niedziela, w języku słoweńskim *Sveta Nedelja*<sup>13</sup>; angielski *Christ of the Trades*, niesłusznie utożsamiany z bohaterem poematu Williama Langlanda (1332—99) *Piers Plowman*<sup>14</sup>: Chrystus Bolesny stoi na wprost patrzącego, okazując rany; otaczają go narzędzia pracy rzemieślniczej lub sceny przedstawiające codzienne zajęcia rzemieślników; liczba narzędzi i scen dochodzi nawet do kilkudziesięciu<sup>15</sup>. Przykłady angielskie publikuje Tristram, środkowo- i południowo-europejskie Stelè. Wyobrażenie to jest ostrzeżeniem dla wiernych wykonujących prace służebne w niedziele i dni świąteczne, o czym świadczy napis «In questo modo offendemo la

<sup>1</sup> Szablowski *o. c.* s. 274, fig. 245. <sup>2</sup> Brosig *o. c.* tabl. XIX i XX do tekstu s. 47, gdzie typ ten nazwany jest praskim od drewnianego posągu Chrystusa Bolesnego w Muzeum Narodowym w Pradze (*Dějepis výtvarného umění v Čechách* I, Praha 1931, s. 229, fig. 181). <sup>3</sup> Wiese E., *Schlesische Plastik*, Leipzig 1923, tabl. XXXVI. <sup>4</sup> Brosig *o. c.* tabl. XIX. <sup>5</sup> Wiese *o. c.* tabl. XXXVII. <sup>6</sup> Panofsky *l. c.* <sup>7</sup> Walicki *o. c.* tabl. LXV. O wyobrażeniach nagrobnych Chrystusa Bolesnego patrz Panofsky *o. c.* s. 283 n. i Bréhier *o. c.* s. 338. <sup>8</sup> Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV—XVI*, Kraków 1929, nr 58, fig. 72 do tekstu s. 82. <sup>9</sup> Kopera *o. c.* II, tabl. XIV; Przybyszewski B., *Stanisław Samostrzelnik* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury XIII, Warszawa 1951, s. 55, fig. 8). <sup>10</sup> Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft I, Berlin 1935, s. 519—529. <sup>11</sup> Kopera i Kwiatkowski *o. c.* nr 20, s. 34—35. <sup>12</sup> Tamże nr 32, s. 54—56. <sup>13</sup> Stelè *o. c.* s. 399—438. <sup>14</sup> Tristram E. W., *Piers Plowman in English Wall Painting* (The Burlington Magazine XXXI, London 1917, s. 135—140); Borenius T. und Tristram E. W., *Englische Malerei des Mittelalters*, München und Firenze 1927, s. 29—35. Poglądy Tristrama poddaje krytycznej ocenie Christopher Woodforde; patrz Evans J., *English Art 1307—1461* (The Oxford History of English Art, edited by T. S. R. Boase, V, London 1949, s. 225—226). <sup>15</sup> Ryan R. (recenzja angielskiego wydania pracy Boreniusa i Tristrama, The Art Bulletin XI, 1929, s. 302—303) w narzędziach pracy rzemieślniczej rozpoznaje *arma Christi*; patrz także Evans *l. c.*



sancta domenicam», umieszczony na malowidle ściennym Paola da Visso z lat 1470—80 w kościele S. Martino w Castel S. Angelo<sup>1</sup>.

6. Chrystus Frasobliwy, w języku niemieckim *Christus im Elend*, *Christus in der Rast*<sup>2</sup>; Chrystus Bolesny siedzi na skalistym wzgórzu, prawą ręką podpierając przechyloną w bok głowę, lewą rękę złożywszy na kolanie lub obie trzymając przy twarzy; jedna z jego nóg oparta niekiedy na czaszce Adama. Za najstarszy przykład uchodzi rycina będąca kartą tytułową Małej Pasji Dürera<sup>3</sup>.

Przedstawienie Chrystusa Frasobliwego należy do ulubionych tematów polskiej sztuki ludowej, która z reguły jednak utożsamia Chrystusa Bolesnego z Chrystusem przeżywającym ostatnie chwile przed śmiercią, opuszczając rany na jego rękach i nogach oraz ranę w boku, dodając zaś purpurowy płaszcz i trzcinę, jak w temacie *Ecce Homo*. Utożsamianie takie znajduje uzasadnienie w późnośredniowiecznej tradycji, o której świadczy m. i. drewniana rzeźba z początku w. XVI w schowku koło zakrytych w kościele bernardynów w Krakowie, wyobrażająca Chrystusa Frasobliwego bez śladów ran<sup>4</sup>.

Obok przedstawień Chrystusa Frasobliwego samotnego, ograniczonych niemal do rzeźby, spotkać można w malarstwie przedstawienia Chrystusa Frasobliwego z Matką Boską stojącą przy nim, jak na miniaturze w Mszale Erazma Ciolka, łączonym ostatnio z warsztatem Stanisława Samostrzelnika<sup>5</sup>, i na kwaterze tryptyku z Korzenny koło Grybowa z lat około r. 1525 w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. 7788), lub w typie *santa conversazione* z Marią, św. Janem Chrzcicielem i świętymi pańskimi, jak na obrazie wotywnym z początku w. XVI w klasztorze cystersów w Szczyrzycu<sup>6</sup>.

Od tematu Chrystusa Frasobliwego odróżniać należy temat historycznego Chrystusa siedzącego z rękami związanymi sznurem przed przybiciem do krzyża<sup>7</sup>.

7. Pietà Anielska, niemieckie *Engelpietà*<sup>8</sup> lub *Engelbeweinung*<sup>9</sup>; odmiana Chrystusa Umęczonego rozpowszechniona w zachodniej Europie. Najstarszym jej przykładem ma być nieistniejące dziś malowidło ścienne z końca w. XIII w bazylice S. Paolo fuori le mura w Rzymie, przedstawiające anioła siedzącego z ciałem martwego Chrystusa leżącym na jego kolanach, jak na kolanach Matki Boskiej w Piecie<sup>10</sup>.

Za Panofskym wymieniamy trzy zasadnicze układy Piety Anielskiej: a) po obu stronach Chrystusa «w studni» stoją aniołowie, których ręce zakrywa *velum* wskazujące na eucharystyczny charakter jego ciała; tak na środkowej części tryptyku w Donaborowie z w. XV, gdzie Chrystus Umęczony prawą ręką wyjmując z rany w boku komunikanty i wkłada do kielicha spoczywającego na jego prawej dłoni<sup>11</sup>; b) anioł lub dwaj aniołowie podtrzymują górną część ciała Chrystusa «w studni», jak na znanym obrazie Mistrza Francke w Kunsthalle w Hamburgu<sup>12</sup> i na pięknej miniaturze Jacquemarta de Hesdin w Très Belles Heures de Notre Dame du Duc de Berry sprzed r. 1413<sup>13</sup>, lub tylko jego ręce, jak na predelli z początku w. XVI w kościele

<sup>1</sup> van Marle o. c. XIV, The Hague 1933, s. 12 fig. 5 do tekstu s. 13.      <sup>2</sup> Brosig o. c. s. 44—45.

<sup>3</sup> Dehio o. c. III Abbildungen, 2. wyd., Berlin u. Leipzig 1931, s. 40 fig. 42; patrz również Panofsky, *Albrecht Dürer II*, s. 32 nr 236.      <sup>4</sup> Żarnecki J., *Zabytki krakowskiego kościoła oo. bernardynów* (Kantak K., Szablowski J. i Żarnecki J., *Kościół i klasztor oo. bernardynów w Krakowie*. Biblioteka Krakowska 96, Kraków 1938, fig. 12 do tekstu s. 112); patrz także Braune H. und Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1929, tabl. 161, nr 157—160, gdzie reprodukowane są cztery podobne przykłady śląskie.

<sup>5</sup> Przybyszewski o. c. s. 54 fig. 6.      <sup>6</sup> Kopera o. c. II, s. 129 fig. 132.      <sup>7</sup> Pisz o nim Mâle o. c. s. 94 n., fig. 44 i 48.      <sup>8</sup> von der Osten, *Beweinung Christi (und Erbärmdebild)*, szp. 471—472.      <sup>9</sup> Panofsky o. c. s. 297.      <sup>10</sup> Wilpert o. c. II, Textband, s. 629 fig. 288.      <sup>11</sup> Walicki o. c. tabl. XLIX.      <sup>12</sup> Martens B., *Meister Francke II*, Tafelband, Hamburg 1929, tabl. XLVII.      <sup>13</sup> Mâle o. c. s. 101 fig. 50; Martens o. c. I, Textband, fig. 94.



kamedulów na Bielanach pod Krakowem<sup>1</sup>; c) aniołowie unoszą górną część ciała Chrystusa Bolesnego siedzącego na płycie grobowej; w tym układzie wyobraził Pietę Anielską Giovanni Bellini na obrazie w Museo Civico w Rimini<sup>2</sup> oraz Antonello de Seliba<sup>3</sup>.

8. Prezentacja Chrystusa czyli Bóg Ojciec z Chrystusem Umęczonym; typ ikonograficzny pochodzenia francuskiego, występujący zazwyczaj w ramach przedstawienia Trójcy św. w odmianie noszącej w języku niemieckim nazwę *Gnadenstuhl*<sup>4</sup>. Oto trzy najczęściej spotykane ujęcia Prezentacji Chrystusa: a) Bóg Ojciec podtrzymuje z tyłu Chrystusa Bolesnego widocznego do połowy, jak na wspaniałym obrazie Jana Malouela lub Henryka Bellechosa z początku w. XV w Luwrze, z towarzyszącymi postaciami Matki Boskiej, św. Jana Ewangelisty i aniołów<sup>5</sup>; b) Bóg Ojciec siedząc podtrzymuje stojącego obok niego Chrystusa Bolesnego ślaniającego się na nogach; przykładem rzeźbiona grupa z kościoła parafialnego w Świerczyńkach, datowana na lata około r. 1500<sup>6</sup>; c) Chrystus Umęczony siedzi lub leży na kolanach Boga Ojca jak na kolanach Marii w Piecie, np. na wspomnianym już obrazie z Chochołowa (fig. 33), lub na obrazie z w. XVI w klasztorze cystersów w Mogile<sup>7</sup>.

## GENÈSE DE LA PIETÀ MÉDIÉVALE

### Résumé

La genèse de la Pietà médiévale a fait, au cours de trente dernières années, maintes fois l'objet d'études détaillées, néanmoins, elle n'a pas été, jusqu'à présent, éclairée de manière conforme, à la fois, aux conditions de pensée de l'homme du moyen âge et aux lois de la création artistique alors en vigueur. Notre travail, apportant une appréciation critique des points de vue énoncés jusqu'à nos jours, constitue un nouvel essai de réponse à la question soulevée par les sources du sujet, à la base des résultats obtenus par ces historiens d'art qui voient les origines de la Pietà dans la représentation de la Vierge assise l'enfant sur ses genoux. Nous avons posé, pour notre part, que la composition formelle de l'oeuvre d'art non seulement manifeste le libre jeu de l'imagination plastique des créateurs, mais a, en outre, une valeur symbolique qui, au gré des fluctuations de la vie sociale, revêt divers contenus idéologiques. Pour déterminer celui que possède la Pietà au tournant des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles et jugeant l'analyse iconographique traditionnelle instrument insuffisant — nous employons l'analyse iconologique envisagée d'accord avec la position d'Hoogewerff en tant que sémantique du symbole permettant de percer jusqu'au tout premier sens de l'oeuvre d'art par l'interprétation des sources artistiques et littéraires contemporaines.

Le sujet de notre travail est la représentation de la Vierge assise tenant sur ses genoux le corps du Christ mort et désignée selon la terminaison du moyen âge, en latin: *Imago*

<sup>1</sup> Walicki *o. c.* tabl. LXIII.    <sup>2</sup> Hendy and Goldscheider *o. c.* fig. 26.    <sup>3</sup> Künstle *o. c.* s. 258, fig. 101.    <sup>4</sup> Mâle *o. c.* s. 140—144; Panofsky *o. c.* s. 274—283; Dettloff S., recenzja pracy Podlasy Miniatury *Modlitewnika króla Władysława* zamieszczona w Przeglądzie Historii Sztuki I, Kraków 1928, s. 100—102; Obertyński Wł., *Wyobrażenia Trójcy św. w tzw. Modlitewniku Warneńczyka* (Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury II, Lwów 1935, s. 249—265); von der Osten *l. c.*; von Einem *o. c.* s. 77—95.    <sup>5</sup> Ring *o. c.* s. 198 fig. 18.    <sup>6</sup> Walicki, *Polska sztuka gotycka*, s. 29, nr 85, tabl. XL.    <sup>7</sup> Lepiarczyk J., *Powiat Krakowski* (Katalog zabytków sztuki w Polsce I. Województwo Krakowskie pod redakcją doc. dra J. Szablowskiego, zeszyt 6, Warszawa 1951, fig. 27). Tu zaliczamy również wyobrażenie Trójcy św. na poliptyku Jana Bellegambe z lat 1511—20, dawniej w opactwie Anchin, obecnie w Muzeum w Douai, z Chrystusem Bolesnym siedzącym na prawym kolanie Boga Ojca; patrz Sterling Ch., *La peinture française. Les Primitifs*, Paris 1938, s. 142 fig. 181.

*beatae Virginis de pietate* en français Vierge de Pitié ou tout court Pitié, en italien: *Maria Santissima della Pietà* ou Pietà et en allemand: *Vesperbild*, parfois *Marienklage*, aussi *Schmerzhaftes Mutter Gottes*.

La multitude des appellations dont chacune s'appuie sur une tradition iconographique différente et leur emploi erroné, par ex.: identification de la Pietà avec la Lamentation ou emploi du terme Pietà pour désigner la Descente de croix, le sujet ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος, *Imago Pietatis* et la Pietà angélique (en allemand: *Engel Pietà*), témoignent d'un manque de définition univoque. Ce défaut, légitimé par la complicité idéologique et formelle de la Pietà — laquelle en tant que jonction de deux personnes: le Christ et Marie est liée à deux orbites idéologiques: la passion, *passio Christi* et la compassion de Marie, *compassio Mariae* — apparaît nettement dans les points de vue contradictoires relatifs à notre sujet.

La Pietà est une représentation dévotionnelle (en allemand: *Andachtsbild*) au même titre que le Christ de Pitié, le Christ avec Saint Jean reposant sa tête sur la poitrine du Seigneur, le Christ au tombeau (en allemand: *das Heilige Grab*), *Mater Misericordiae* et autres nouveaux thèmes du XIV<sup>e</sup> siècle, destinés au culte privé et différents par leur contenu émotif des figurations antérieures symboliques, historiques et représentatives. De quelle manière sont nées les représentations dévotionnelles? Soit par la réalisation de visions poétiques, soit par la séparation d'une figure ou d'un groupe appartenant précédemment à une représentation historique, soit enfin par la transformation de figurations représentatives. A ces trois possibilités d'origines des thèmes dévotionnels, correspondent trois groupes d'opinions sur la genèse de la Pietà.

Le premier propose d'accord avec l'hypothèse de Pinder: la lyrique, l'épique, la sculpture («das Wort meistert das Bild») de voir dans la Pietà l'accomplissement du désir lyrique de Marie, debout aux pieds de la croix, d'êtreindre une dernière fois le Christ, désir conservé à la fois dans la littérature de l'Orient chrétien et dans les Plaintes de Notre Dame, à l'Occident. Aux deux rédactions de ces Plaintes: septentrionale et méridionale correspondent dans l'art deux manières de traiter ledit sujet: au Nord — la Pietà, représentation dévotionnelle: sculpture, au Sud: la Lamentation, représentation historique: peinture. D'après Pinder, les Pietà de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle se manifestent sous deux variantes. La première, dite mystique, où le corps du Christ a les dimensions d'un adulte (fig. 1), la seconde, Pietà *corpusculum* c'est à dire où le corps du Christ est de dimension enfantine (fig. 31). La première seulement garde les traces d'une vision poétique et c'est pourquoi Pinder la considère comme le type le plus ancien. Le deuxième groupe voit dans la Pietà la réduction de la scène à plusieurs personnages de la Lamentation en accord avec l'hypothèse de Georges Swarzenski sur les sources italiennes du sujet et les suppositions d'Okouneff reprises par Myslivec sur les traditions byzantines encore plus anciennes. Il en résulte que la Pietà septentrionale est née au Sud dans l'orbite de l'art soit de Giotto (Georges Swarzenski) soit de Simone Martini (Meiss). Enfin, selon les opinions du troisième groupe la Pietà n'est qu'une transformation dévotionnelle de la figuration représentative de la Vierge assise, l'Enfant sur les genoux. Ces opinions se fondent sur trois prémisses: a) la Vierge assise à l'Enfant comme modèle de composition formelle pour la Pietà *corpusculum* (Pinder, Passarge) et même pour la Pietà dite mystique (Lill); b) la Pietà en tant que motif dérivé de la Vierge à l'Enfant et de la mère se désolant sur son fils tué de la scène du Massacre des Innocents, en accord avec le principe de l'union idéologique entre l'enfance et la passion du Christ (Hanns Swarzenski, Panofsky, Meiss); c) la Pietà en tant que synthèse de deux représentations indépendantes l'une de l'autre: Marie assise et le Christ de Pitié (Reiners-Ernst, H. von Einem; le Christ de Pitié est le Christ crucifié, le Christ de la Descente de croix et le Christ de la Lamentation).

Ainsi se présentent jusqu'ici les points de vue énoncés sur la genèse de la Pietà. Une

fois établie la distinction entre les sources de la composition formelle de l'oeuvre d'art et celles de son contenu idéologique, demandons-nous, à notre tour, où gît la vérité de la connaissance scientifique. Les idées du premier groupe éveillent les plus sérieuses réserves. Déjà Pinder lui-même, qui, dans *Die Kunst der deutschen Bürgerzeit*, complète ses idées ultérieures, reconnaît, que les Plaintes de Marie ne constituent pas la source de la composition formelle de la Pietà, et Reiners-Ernst dans son ouvrage éminent *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà Vorstellung* a prouvé, qu'elles ne sont pas non plus la source du contenu idéologique de notre sujet. Faute de preuves attestant l'antériorité de la Pietà poétique par rapport à la Pietà sculptée, nous sommes forcés de considérer l'opinion de ce groupe uniquement comme une belle construction qui ne nous satisfait plus aujourd'hui. La Pietà n'est pas non plus une Lamentation multipersonnelle réduite à deux figurants, car elle n'est pas une représentation historique d'un événement christologique, mais une représentation mariologique symbolique. Par contre, l'opinion du troisième groupe nous paraît justifiée. Pour le prouver, nous discuterons d'abord le problème des sources artistiques (internes) de la Pietà et ensuite celui des sources idéologiques (extérieures) du sujet.

La composition formelle de la Pietà est celle d'une femme assise sur un banc avec un homme ou un enfant à demi couché sur ses genoux de telle sorte que ses jambes pendent librement sur le côté. Cette composition apparaît aussi bien dans l'art préchrétien: égéen, égyptien, sardien, grec, étrusque, romain (entre autres fig. 13—15) et dans l'art païen équivalent au christianisme (par ex. Madone Bouddhique) que dans l'art chrétien ancien et médiéval. Dans ces derniers, elle se manifeste particulièrement souvent sous l'aspect de Notre Dame à l'Enfant (fig. 16—20). De l'analyse des exemples réunis par nous, il résulte que la composition formelle de la Pietà n'est pas le produit du proche «automne du moyen âge», mais la composition parlante à tous de la mère allaitant son enfant, composition symbolique, exprimant l'idée de la maternité ou celle de l'amour fidèle.

La transformation en Pietà de la Vierge assise avec l'Enfant qu'elle allaite sur ses genoux s'est produite conformément au principe de l'union idéologique de l'enfance et de la passion du Christ, qui dans l'art chrétien ancien, moyennageux et moderne s'exprime: 1) soit par la juxtaposition dans le cadre d'une même oeuvre artistique de deux représentations dont l'une concerne l'enfance du Sauveur et l'autre sa passion; 2) soit par l'ornementation des objets du culte comme crucifix ou reliquaires en forme de crucifix avec des représentations de l'Enfant Jésus lui-même ou d'autres empruntées à son enfance; 3) soit par l'introduction de la symbolique de la passion dans les représentations christologiques où le Christ apparaît en tant qu'enfant; 4) soit enfin, par l'insertion des symboles de la passion dans les représentations mariologiques analogues, par ex.: a) Notre Dame avec l'Enfant tenant à la main une croix; b) Notre Dame, la croix en main, avec l'Enfant; c) Notre Dame avec l'Enfant où l'idée de la passion se fait jour moyennant les symboles montrés au Christ par les anges ou les saints prenant part dans la *santa conversazione* ou bien par la forme particulière du corps du Christ. C'est cette dernière manifestation qui a le plus d'importance pour la genèse de la Pietà. Lui appartiennent entre autres: Éléouza (fig. 24); l'Annociation de la passion du Christ qui revêt trois formes: a) l'Annonciation où l'archange Gabriel tient en main la croix; b) l'Annonciation où l'Enfant descend vers Marie avec la croix sur l'épaule; c) l'Annonciation où Marie porte l'Enfant (fig. 25); la Vierge de la passion (fig. 26) dont l'idée est nettement esquissée au tympan datant du XIII<sup>e</sup> siècle à Tum sous Łęczycza (fig. 20), et d'une façon timide sur la miniature de la fin du VIII<sup>e</sup> ou du début du IX<sup>e</sup> siècle au Book of Kells (fig. 18); enfin Marie présentant, en offrande liturgique, le Christ-Artos.

Le cycle des exemples apparentés à la Pietà et réalisant l'union de l'enfance du Christ et de sa passion indique, au seuil du nouveau Testament, la prophétie de Siméon comme la première association de la maternité joyeuse de Marie avec la passion future du Christ, par suite le culte de Notre Dame des Douleurs (qu'il ne faut pas identifier à celui des douleurs particulières) comme la source idéologique de la transformation de Marie assise l'Enfant à demi-couché sur ses genoux en Pietà. Le rôle de la prophétie de Siméon dans la genèse de la Pietà explique le commentaire de Robert de Liège (Rupert de Deutz) des paroles de l'Épouse au livre III du Cantique des Cantiques: «Fasciculus myrrhae dilectus meus, inter ubera mea commorabitur» (cf. p. 234—235). Notre Dame pressent dans l'Enfant allaité, le crucifié. Il résulte de ce commentaire, que le sujet de la Pietà *corpusculum* est antérieur (dans l'ordre idéologique) à la Crucifixion et plus ancien que la Pietà dite mystique. La Pietà *corpusculum* est née, vraisemblablement en milieu conventuel, déjà au XIII<sup>e</sup> siècle comme en témoigne le relief qui orne le tympan de l'église collégiale de Tum sous Łęczycza, mentionné ci-dessus, datant de la fin du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 20) ainsi que la miniature de la Bible moralisée publiée par Hanns Swarzenski (fig. 9). Au tournant des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles se produit à son tour, sous l'influence du culte eucharistique de plus en plus répandu à partir du XII<sup>e</sup> siècle, la transformation de la Pietà *corpusculum* en Pietà dite mystique. Le Christ de Pitié prit alors, sur les genoux de Marie la place de l'enfant allaité, en qui elle voyait le crucifié. Madone *in throno* tel un ostensoire sert dorénavant à l'exposition du corps de son Fils supplicié (*corporis Christi*) accomplissant le rôle de médiatrice particulière de toutes les grâces. Voici la preuve de l'amour de la mère pour son enfant, de l'âme humaine pour le Christ son Époux, et aussi le symbole de la seconde maternité de Marie.

Le symbolisme de la composition formelle de la Pietà trouve sa confirmation dans la représentation de la Ste Trinité du type *Gnadenstuhl*, où le Christ repose sur le genoux de Dieu le Père de la même manière que sur les genoux de Marie dans la Pietà (fig. 33). Le symbolisme de la composition formelle de la Pietà est confirmé aussi par l'analyse du nom de son sujet: Pietà vient du mot latin *pietas*. Reiners-Ernst identifie le *pietas* moyennageux au concept germanique de fidélité: *triuwe*. Nous sommes cependant obligés d'attirer l'attention du lecteur sur le fait que le terme *pietas* n'a pas été introduit par le christianisme, il était connu déjà dans l'ancienne Rome et désignait l'une des catégories morales correspondant au devoir à remplir vis à vis des proches tant eu égard aux besoins de leur corps qu'à ceux de leur âme.

La Pietà *corpusculum* et la Pietà où le Christ a la taille d'un homme adulte, tels sont les deux pôles, dont l'un est l'annonce de la passion future du Sauveur, l'autre — la preuve de la rédemption accomplie. Tous deux réalisent de façon parfaite l'idée de l'union du commencement et de la fin de la vie du Christ. Leur polarité n'épuise cependant pas la signification symbolique du sujet. La Pietà dite joyeuse (*das freudvolle Versperbild* de Reiners-Ernst; fig. 9) constituant le troisième et dernier chaînon en témoigne: Marie, le corps mort de son Fils sur ses genoux, sourit avec une sérénité exprimant la joie de l'oeuvre de la rédemption accomplie.

Ainsi le troisième groupe d'opinions explique l'origine et la genèse de la Pietà d'une façon aussi organique que celle de l'union du sujet et de la forme dans l'oeuvre d'art. Mais la dialectique de l'évolution ne s'arrête pas là. Au XV<sup>e</sup> siècle la Pietà *corpusculum* influence à son tour la représentation de Notre Dame assise avec l'Enfant. C'est alors que dans les oeuvres de Giovanni Bellini s'esquisse cette vision prophétique de Marie avec l'Enfant endormi sur ses genoux dont les contours reviendront chez Michel-Ange dans sa Pietà de la basilique de St. Pierre à Rome (fig. 33 et 34).



## T R E Ś Ć

	Str.
<b>TADEUSZ MAŃKOWSKI: Marcello Bacciarelli . . . . .</b>	1— 31
Przybycie do Polski . . . . .	1— 2
Urzędowe stanowisko . . . . .	2— 4
Stosunek do króla . . . . .	5— 8
Udział w królewskim kolekcjonerstwie . . . . .	8— 11
Podróż do Włoch w r. 1787 . . . . .	11— 13
Pracownia malarska . . . . .	13— 14
Geneza sztuki Bacciarellego . . . . .	14— 15
Dekoracja plafonów . . . . .	15— 16
Cykle obrazów historycznej treści . . . . .	16— 20
Portrety . . . . .	20— 24
Charakterystyka twórczości . . . . .	24— 26
Stanowisko w dziejach sztuki . . . . .	26— 28
Koniec życia . . . . .	27— 29
Marcello Bacciarelli, Résumé . . . . .	29— 31
 <b>WITOLD DALBOR: Związki Wielkopolski i Śląska w architekturze drugiej po- łowy wieku XVIII . . . . .</b>	33— 60
Les relations architectoniques entre la Silésie et la Grande Pologne au XVIII <sup>e</sup> siècle. Résumé.	58— 60
 <b>ADAM BOCHNAK: Gobeliny katedry wawelskiej z Historią Jakuba . . . . .</b>	61— 75
Les tapisseries représentant l'histoire de Jacob de la cathédrale de Cracovie. Résumé . . . . .	75— 77
 <b>WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ: Czarny marmur w Krakowie . . . . .</b>	79—152
Wstęp . . . . .	79— 80
I. Losy kamieniołomów dębnickich . . . . .	80—102
II. «Connotationes olborae» 1691—1711 . . . . .	102—112
III. Krakowskie zabytki z czarnego marmuru . . . . .	112—136
IV. Czarny marmur poza Krakowem . . . . .	132—142
Dodatki. A. Spisy kamieniarzy dębnickich (Archiwum klasztoru w Czernej) (143). — B. Umowa z zarządcą fabryki (1682) (Archiwum klasztoru w Czernej) (144). — C. Inwentarz fabryki (1689) (Archiwum w Czernej) (144). — D. Umowa o odrzwia do kościoła Mariackiego w Krakowie (1683—9) (Archiwum Mariackie w Krakowie, VI, 4) (144—145). — E. Chronologiczne zestawienie rzeźb dębnickich (145—151) . . . . .	143—151
Le marbre noir à Cracovie. Résumé . . . . .	151—152
 <b>LECH KALINOWSKI: Geneza Piety średniowiecznej . . . . .</b>	153—260
Uwagi wstępne . . . . .	154—161
Dotychczasowe poglądy na powstanie Piety . . . . .	162—181
Krytyka dotychczasowych poglądów na powstanie Piety . . . . .	18—188
Źródła układu formalnego Piety . . . . .	189—203
Zasada łączenia dzieciństwa i męki Chrystusa . . . . .	204—229
Źródła ideowe Piety . . . . .	229—252
Aneks . . . . .	252—257
Génèse de la Pietà médiévale. Résumé . . . . .	257—260

2/2/19

40  
Ch

Cena zi 62'60

60  
PAN