

JÓZEF WZOREK

### MADONNA APOKALIPTYCZNA Z CEREKWI W TARNOWSKIM MUZEUM DIECEZJALNYM

W związku z rozwojem malarstwa tablicowego i wzrastającym kultem Maryjnym pojawia się w plastyce małopolskiej typ przedstawień Madonny z Dzieciątkiem stojącej na półksiężycu na tle promieni słonecznych i krzewu, zwanych Assuntami.

Temat ten zaczerpnięty ze sztuki czeskiej został wzbogacony na gruncie polskim o nowe elementy formalne i treściowe. Wymownym przykładem tego rodzaju przedstawień jest Madonna z Cerekwi w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym.

Wspominany często w literaturze naukowej i kilkanaście razy reprodukowany, zabytek ten nie posiada szerszego opracowania. Fragmentaryczne wzmianki o charakterze przyczynkarskim, zawarte w przedwojennych publikacjach, przynoszą wiele sprzecznych ze sobą zdań co do czasu powstania zabytku, inspiracji twórczej, oceny artystycznej i przynależności warsztatowej, a nawet techniki malowania. Nie ma również w literaturze polskiej szczegółowych opracowań odnośnie do analogicznych przedstawień.

Celem tej pracy będzie próba odpowiedzi na te sporne kwestie w oparciu o materiały i literaturę naukową związane z badanym obiektem, które nie były lub nie mogły być brane pod uwagę w poprzednich publikacjach.

**S t a n b a d a ń.** O zabytku wspomina L. Lepszy datując go błędnie na wiek XVII i widząc w nim przedstawienie Matki Boskiej Różańcowej<sup>1</sup>. Podobnie datuje obraz M. Nałęcz-Dobrowolski, widzi w nim jednak przedstawienie Madonny na tle wizji św. Jana<sup>2</sup>. Autor zwraca uwa-

<sup>1</sup> L. Lepszy, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie*, [W:] *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, Kraków 1906, t. II, s. 339, ryc. 104.

<sup>2</sup> M. Nałęcz-Dobrowolski, *Madonny polskie, Studium ikonograficzne*, Warszawa 1921, s. 38.

gę na „wyraźnie polski charakter” tego przedstawienia podkreślając walory artystyczne obrazu. Dopiero Feliks Kopera<sup>3</sup> określa właściwy czas powstania na drugą połowę XV w. i nazywa obraz przedstawieniem różańcowym, dzieląc zdanie poprzedniego autora co do wysokich walorów artystycznych i treściowych, zwraca również uwagę na prawdopodobne przemałowki w wieku XVII. M. Walicki nazywa zabytek Assuntą, a czas powstania określa na około 1480 r.<sup>4</sup> Nieco obszerniejsze na temat zabytku są wypowiedzi T. Dobrowolskiego i A. Bochnaka, z których każdy zajmuje odmienne stanowisko na temat przynależności warsztatowej.

T. Dobrowolski<sup>5</sup>, analizując dzieła sztuki śląskiej a między innymi tryptyk z Kamienicy na Śląsku Cieszyńskim, widzi w części środkowej tegoż tryptyku typ przedstawienia będącego „niemal odpowiednikiem Madonny z Cerekwi”, przy czym obraz cerekiewski zalicza do malarstwa krakowskiego. W rok później A. Bochnak poświęca Madonnie z Cerekwi<sup>6</sup> stosunkowo dużo miejsca z zaznaczeniem, że wspomni o tym obrazie między zabytkami, które zdaniem autora wyszły z jednego kręgu — Nowego Sącza. W opisie zwraca uwagę na bardzo wyraźne podobieństwo obrazu z częścią środkową tryptyku z Przydonicy, różnice widzi tylko w drobnych szczegółach. Madonna cerekiewska jest zdaniem autora mniej udolna a twarz jest „bez śladu wdzięku, nawet niemła”, sam zaś obraz jest dziełem malarza rysującego słabiej. Podobieństwa z obrazem przydonickim skłoniły autora do postawienia alternatywy, że obydwa obrazy miały wspólny pierwowzór albo obraz cerekiewski jest nieudolnym naśladownictwem — z pewnymi zmianami — obrazu przydonickiego (ku czemu bardziej skłania się autor). Bochnak nie opiera się na archiwaliach odnoszących się do Cerekwi, przyjmując za fakt umiejscowienie tam obrazu z XV wieku i na tej podstawie również wyciąga wnioski co do powstania zabytku w Nowym Sączu. Data powstania zabytku określona jest przez autora na początek drugiej połowy XV wieku. Przy omawianiu strony ikonograficznej Madonny cerekiewskiej i przydonickiej autor posługuje się opracowaniem czeskiego autora na temat genezy Madonn koronowanych na półksiężycu. Bochnak zwrócił uwagę na stronę treściową obydwu przedstawień wywodzących się z czeskich pierwowzórów oraz na istotne różnice między czeskimi a polskimi Assuntami

<sup>3</sup> F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków 1925, t. I, s. 178—179, ryc. 154.

<sup>4</sup> M. Walicki, *Stilstufen der Gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert*, Warszawa 1933, s. 23.

<sup>5</sup> T. Dobrowolski, *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933, s. 66.

<sup>6</sup> A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, VI (1934), z. 1, s. 14, 15, 39, ryc. 17, 18.

w krzewie. Odnosi się to szczególnie do motywu różanego krzewu nie spotykanego na czeskich przedstawieniach w tym okresie. W zakończeniu autor wyjaśnia, że przedstawiony przez niego materiał jest zbyt fragmentaryczny, by na jego podstawie snuć daleko idące wnioski, niemniej jednak w przypisie <sup>7</sup> odnoszącym się do promieniowania dzieł sądeckich na Śląsk przytacza zdanie Dobrowolskiego o podobieństwie Madonn z Cerekwi i Kamienicy. Stara się wyjaśnić pomyłkę Dobrowolskiego, który przy zaliczaniu obrazu cerekiewskiego do malarstwa krakowskiego sugerował się, zdaniem autora, bliskością położenia miejscowości Cerekiew od Krakowa. Podobieństwa obrazu z Cerekwi i Kamienicy, świadczą zdaniem jego o związkach sztuki Podkarpacia ze Śląskiem.

Następnie Walicki <sup>8</sup> przesuwa datę powstania zabytku na około 1450 rok nazywając go *Madonną z wizji św. Jana* i zalicza zabytek do warsztatu sądeckiego. J. Starzyński i M. Walicki <sup>9</sup> traktują obraz z Cerekwi jako echo mistyki schyłku poprzedniego stulecia (XIV wiek), posiadającego swój odrębny wyraz w sztuce XV wieku łącznie z Madonnami ze Starogo Sącza, Przydonicy, Szczyrzyc.

T. Dobrowolski <sup>10</sup> powraca do Madonny z Cerekwi przy omawianiu wpływów malarstwa Podkarpacia na Śląsk. Podkreśla, że Madonna z Cerekwi z około 1460 roku wykazuje poziom stylistyczny zbliżony do ołtarza św. Trójcy z roku 1467 na podstawie analizy porównawczej typów twarzy otoczonych pasmami włosów oraz innych nie wymienionych przez autora szczegółów. Podkreśla zupełne podobieństwo *Madonny* z Cerekwi do środkowej części tryptyku z Kamienicy koło Bielska z roku 1460. Umieszcza go również w kręgu twórczości określonego przez siebie Mistrza Maryi, od którego pochodzą Assunty z Kamienicy koło Bielska i Wołowca. *Tryptyk przydonicki* został tu zaliczony jako dzieło innego mistrza, zwanego Mistrzem Ołtarza z Łopusznej wspólnie z zabytkami z Łopusznej, Chełmca i Grzawy. To zróżnicowanie warsztatowe komasuje jednak w kręgu jednego warsztatu z 1440 do 1470 roku. Dobrowolski opowiada się tu za dominującą rolą malarstwa krakowskiego.

M. Walicki <sup>11</sup> umieszcza Madonnę między obrazami z Paczółtowic, Przydonicy, Szczyrzyc z lat 1450 do 1470. Madonny te odpowiadają analogicznym czeskim wyobrażeniom, jednak reprezentują one zdaniem autora zespół autonomiczny. Walicki zwraca uwagę na przykładzie Ma-

<sup>7</sup> Ibid., s. 39, przypis 1.

<sup>8</sup> *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, oprac. M. Walicki, Warszawa 1935, s. 42, ryc. 150.

<sup>9</sup> J. Starzyński, M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 96.

<sup>10</sup> T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 63, 64, 84, ryc. 48.

<sup>11</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 67, 121, 124, ryc. 91.

donny z Cerekwi na artystyczne związki łączące Śląsk z Małopolską porównując obraz z częścią środkową tryptyku z Kamienicy. Podpis pod reprodukcją sugeruje, że obraz jest częścią środkową tryptyku.

Po wojnie J. Dutkiewicz<sup>12</sup> umieszcza obraz cerekiewski w drugiej fazie lub grupie malarstwa sądeckiego, które cechuje uproszczone i powierzchniowe rzemiosło, nieskomplikowany nastrój wewnętrzny, lubiący pogodną reprezentację. Madonny z Cerekwi, Sącza, Przydonicy są „specjalnymi przedstawieniami Madonny w Glorii”. Następne wzmianki<sup>13</sup> w publikacjach nie wnoszą nic nowego do zagadnienia. Na uwagę zasługuje fakt umieszczenia barwnej reprodukcji *Madonny z Cerekwi* na obwolucie albumowego wydania malarstwa sakralnego w Polsce<sup>14</sup>. W tymże wydaniu podkreślono stylistyczne i ikonograficzne pokrewieństwa *Madonny z Cerekwi i Przydonicy*. Sama Madonna to Assunta, Virgo Gloriosa w glorii niebiańskiej, ukoronowana po Wniebowzięciu stosownie do wizji św. Jana.

Podane tu wypowiedzi, aczkolwiek sporne i częstokroć błędne, są jednak przydatne do dalszych badań.

**Historia obiektu.** Wiadomości historyczne dotyczące samego obiektu są znikome mimo wykorzystania wszystkich dostępnych archiwaliów bądź to z zachowanych akt wizytacyjnych<sup>15</sup> parafii Cerekiew, z której obraz oddano w depozyt Muzeum Diecezjalnemu, bądź też z publikacji źródłowych<sup>16</sup>. Materiały te nasuwają przypuszczenie, że obraz o stosunkowo dużych rozmiarach, zapewne tryptyk, nie mógł być umieszczony w małej drewnianej kaplicy, jaka istniała w XV wieku w Cerekwi<sup>17</sup> z ołtarzem głównym pod wezwaniem św. Wawrzyńca i dwoma bocznymi, których wezwania nie zgadzają się tematycznie z opisywanym

<sup>12</sup> J. E. Dutkiewicz, *Nowy Sącz — polska Siena*, „Przegląd Artystyczny”, 1 (1946), nr 5, s. 7—8.

<sup>13</sup> T. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Katowice—Wrocław 1948, s. 165, *Historia sztuki polskiej*, pod red. T. Dobrowolskiego, Kraków 1962, t. 1, s. 374, *Sztuka polska czasów średniowiecznych (maszynopis)*, pod red. G. Chmarzyńskiego, K. Piwockiego i J. Starzyńskiego, Warszawa 1953, s. 152—153.

<sup>14</sup> *Sztuka sakralna w Polsce*, pod red. T. Dobrzeńskiego, Ruszczycowej, Niesiołowskiej-Rotherowej, Warszawa 1958, s. 338, ryc. 33.

<sup>15</sup> Acta Visitationis exterioris decanatum ad Archidiaconatum Cracoviensis... per R. D. Christ. Kazimirski A.D. 1598 Factae. Dp. Kap. Archiwum Kurii Metropolitalnej, Kraków, Cerekiew, s. 226—229. Acta Visit. 1610 Biskupa Tylickiego, Cerekiew, s. 315, 317, 318. Acta Visit. 1629, 1634.

<sup>16</sup> J. Długosz, Senioris Canonici Cracoviensis opera omnia cura Alexandri Przeździeckiego, edita. *Liber beneficiorum dioecesi Cracoviensis nunc primum e codice autographo editae*, t. 2, *Ecclesiae parochialis* (1884).

<sup>17</sup> Ibid.: Capella Czerkyew tituli Sancti Laurenti martyris, s. 158.

przedstawieniem Maryjnym<sup>18</sup>. Jedynie akta wizytacyjne z wieku XVII wymieniają istniejący już kościół a w nim ołtarz boczny pod wezwaniem Maryi Dziewicy<sup>19</sup>, w którym mógł być umieszczony obraz. Brak wzmianek na ten temat w wizytacjach nasuwa przypuszczenie, że obraz skądś sprowadzono, w każdym razie nie wcześniej niż w XVII wieku, na co jednak nie ma przekazu.

Umieszczony obecnie w Muzeum Diecezjalnym obiekt był w latach międzywojennych nieudolnie restaurowany przez nieznanego konserwatora, a następnie kilkakrotnie eksponowany na wystawach sztuki gotyckiej w Warszawie<sup>20</sup> i Tarnowie<sup>21</sup>.

**O p i s.** Obraz o wymiarach 164×108 cm malowany temperą na desce lipowej o grubości 0,8 do 10 mm przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem na ręku, stojącą na półksiężycu, otoczoną promieniami, na tle łączki, z której wyrasta krzew okalający całą postać. Górne wycinki złotego tła zajmują dwaj asystujący aniołowie (ryc. 22). Postać Madonny zajmuje prawie całą wysokość obrazu, ustawiona w pozie frontalnej z głową zwróconą *trois quatre* w prawo. Madonna stoi na półksiężycu, odwróconym do góry rogami z widoczną lewą stopą obutą w trzewik. Prawą ręką obejmuje Dzieciątko, przyciskając je dłonią z palcami lekko rozchylonymi. W drugiej ręce, wyciągniętej w lewą stronę delikatnym, finezyjnym ruchem, trzyma w dwóch palcach za łodyżkę biało-czerwony kwiat róży (ryc. 23). Dzieciątko „siedzi” swobodnie z głową zwróconą w stronę Madonny nie patrząc jednak na Nią. W tej samej dłoni, co Madonna kwiat, Dziecię trzyma w podobny sposób owoc gruszy. Prawą rączkę wyciąga ku górze z charakterystycznym gestem Pankratora. Zarówno szaty Dzieciątka, jak i Maryi okrywają całe ciało. Madonna ubrana jest bogato we wzorzysty płaszcz, obrzeżony lamą, imitujący drogie kamienie, spięty wokół małego dekoltu, okrywający nieco Dzieciątko i podtrzymywany przez łokieć lewej ręki, skąd spływa szerokimi fałdami. Spod płaszcza widoczna suknia, pokryta drobnym wzorem, przepasana wysoko pa-

<sup>18</sup> Wspomina się o nich później w aktach z roku 1610.

<sup>19</sup> Acta Visitationis 1647, s. 291, 292, 293, 294. Tamże: *Altaria tria Maius versus orientem consecratum cum imagine crucifixi, Domini Jesu Christi depicta. Aliud altare ad parte sinistra BMV. Acta Visitationis 1727, s. 181, 186. „Altaria tria murata primum Maius s. Laurenti antique structures consecratum, s. 18, Acta Visitationis 1727—1742, s. 132—136.*

<sup>20</sup> W roku 1935 na wystawie polskiej sztuki gotyckiej zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie por. *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy.*

<sup>21</sup> Ks. Wł. Smoleń, *Dwie wystawy Maryjne w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym*, Tarnów 1937, odb. z „Currendy”, nr 5/57.



Ryc. 22. *Madonna z Cerekwi*, ok. 1460 r.

skiem, widoczna w okolicy piersi, lewej ręki i dolnej części postaci. Dzieciatko ubrane jest w suknię jednolitą oblamowaną w podobny sposób co płaszcz Madonny wokół małego trójkąta dekoltu, na rękawach i dolnych brzegach szaty. Twarz Maryi na tle nimbu, podłużna z lekko za-



Ryc. 23. *Madonna z Cerekwi*, fragment.



Ryc. 24. Zestawienie dwóch przedstawień Wniebowziętej. Na prawo: iluminowany rękopis *Zwierciadło ludzkiego zbawienia* z Selestatu (Schlettstadt) z r. 1349. Na lewo: rękopis z 2 połowy XIV w. z Biblioteki Kapitulnej w Pradze.



ciśniętymi ustami, z długim nosem i wysokim czołem, z włosami spływającymi spod bogatej liściastej korony po obu stronach twarzy aż do połowy postaci. Twarz Dzieciątka ożywiona, z zadartym nieco noskiem, z włosami kędzierzawymi na tle nimbu. Obie postacie otoczone promieniami rozchodzącymi się centrycznie w formie elipsy. Tło obrazu stanowi łączka usłana kwiatami, z której wyrasta las pni krzewu różanego, którego liście biegną za formą elipsy z widocznymi pąkami kwiatów na tle złotym. Trójkątne wycinki tła zajmują dwaj aniołowie w ruchu skierowanym ku Madonnie.

Zróznicowany układ barwny składa się z białego, jakby metalicznego, płaszcza w tonacji piaskowej o wzorach ciemniejszych, czerwonej sukni Madonny i ciemniejszej nieco sukni Dzieciątka. Zieleń występuje tu na łączce i liściach krzewu, a złoto na górnych wycinkach tła, nimbach, koronie i obrzeżach szat. Twarze w kolorze cielistym z lekkim zaznaczeniem czernią w celu podkreślenia plastyki obrazu.

Przeprowadzona przed wojną konserwacja<sup>22</sup> ograniczyła się do zabezpieczenia i uzupełnienia ubytków. Obraz nie został całkowicie zrekonstruowany, a w niektórych partiach uzupełniono go niezgodnie z autentycykiem. Obecnie jest na obrazie około 40% nowych przemalówek. Promienie podczerwone wykazały jeszcze dawniejsze konserwacje. Prawdopodobnie obraz został obcięty<sup>23</sup>, a formę bucika zmieniono na skutek niestarannej konserwacji. W okolicach nimbu widoczne są ślady po gwoździach, być może, że była tu umieszczona korona z gwiazd dwunastu, zgodnie z charakterem przedstawień.

Nawet sam sposób zakomponowania płaszczyzny obrazu wyróżnia się pewną odrębnością mimo schematyzmu ujęcia. Postać wrysowana jest na osi obrazu, a środek jego jest jakby punktem dla elipsy, z którego rozchodzą się promienie. Najważniejsze miejsce zajmuje postać Madonny z Dzieciątkiem wkomponowana na całej wysokości płaszczyzny obrazu. Obydwie postacie wysuwają się na plan pierwszy łącznie z księżycem, na którym Madonna opiera swe stopy. Sama postać Madonny, stosunkowo niska, została iluzyjnie wydłużona przez spływające w dół fałdy płaszcza.

Mimo pewnych tendencji do ożywienia postaci, przez lekkie zwrócenie głowy i skrzywienie paska, sugerujące tym samym jakby zamierzony kontrapost, w całym układzie zaznacza się frontalność pozy Madonny. Frontalność ta, sprawiająca wrażenie sztywności, jest ożywiona przez ruch lewej ręki trzymającej kwiat.

Całą swą maestrię wykazał artysta na pierwszym planie wykonanym

<sup>22</sup> O przebiegu konserwacji nic nie wiadomo. Przeprowadzono ją między 1925—1933 r.; konserwator nieznany.

<sup>23</sup> Jak sugeruje A. B o c h n a k, *Z dziejów malarstwa gotyckiego*, s. 15.

gładko — wyczelowanym w odróżnieniu od mniej starannego tła, tworzącego drugi plan. W tle przeważają akcenty poziome i owalne, prostokątny pas łączki i lasku różanego.

W całości obrazu zaznacza się horror vacui. Artysta nie pozostawił nigdzie wolnego miejsca: płaszcz i suknia pokryte są wijącymi ornamentami, duża bogata korona i lamy wysadzone są drogimi kamieniami, łączka — kwiatami. Drobne liście krzewu namalowane każdy z osobna. Twórca obrazu nie zostawił nawet naturalnego złotego tła zakrywając go postaciami aniołów. To zamiłowanie do rozdrabniania płaszczyzny jest jeszcze silniej podkreślone układem barwnym. Układ ten został potraktowany w ten sposób, aby widz mógł skoncentrować swoją uwagę na głównej, pierwszoplanowej postaci Madonny. Biały jasny płaszcz o popielatym odcieniu tworzy kontrast ze stonowanymi barwami czerwieni sukni Madonny i Dzieciątka, karnacją twarzy, różowego kwiatu, brązowego księżycy i ugrowego odcienia włosów. Wszystkie te barwy odcinają się od jednolitego w zasadzie, zielonego tła. Nawet kwiaty na łączce pozostają szare, słabo odznaczając się od ciemnej zieleni. Jest to o tyle słuszne, że w obrazie wielką rolę odgrywa użycie dużej ilości złota — koloru działającego najsilniej oprócz bieli. Wprawdzie nigdzie nie pozostawiono większej złoczonej płaszczyzny oprócz górnych wycinków (zakrytych w większej części przez aniołów) i nimbu, ale użyto tu złota w promieniach słonecznych, w całej koronie, złoto połyskuje na sukni, obrzeżach płaszcza, co w sumie sprawia wrażenie świecącej płaszczyzny. Użycie tak dużej ilości złocień powoduje, że obraz jest bardzo reprezentacyjny. Już sama zresztą hieratyczna poza Madonny sprawia wrażenie pewnej sztywności podkreślonej jeszcze tym, że trzymająca na ręce Dzieciątka Madonna pozostaje w odosobnieniu. Nie widać tu uczuciowego zbliżenia Matki do Dziecka — ani Madonna, ani Dzieciątko nie zwracają na siebie uwagi. Twarz wyrażająca zamyślenie, wprawdzie zwrócona do Dzieciątka, nie patrzy jednak na nie. Również Dzieciątko z gestem błogosławieństwa jest „samotnie myślące”. Nawet dwaj aniołowie nie są zaangażowani w scenę. Postaci te nie są w żaden sposób związane w sensie scenicznym z postacią główną. Nie wiadomo też, jaką wypełniają czynność. Albo artysta zamierzał uchwycić moment koronacji a właściwie post factum koronacji (koronacji przez aniołów), na co wskazuje ruch ich rąk, albo obydwaj asystują tu Maryi ukoronowanej, czym z kolei trudno wytłumaczyć ich gesty (powinni trzymać w ręku napis<sup>24</sup>). Trudno wyjaśnić ich funkcje w obrazie. Możliwe, że artysta chciał tylko zapełnić nimi miejsca w górnych wycinkach tła. Pomimo pewnych nieporadności i braku plastyczności obraz sprawia wrażenie dzieła udanego, zharmonizowanego kolorystycznie, zgodnie z charakterem malarstwa tego okresu.

<sup>24</sup> Na przykład na obrazie Madonny z Paczółtowiec.

Artysta osiągnął tu zamierzony efekt podkreślony obfitością użytego złota, co w zupełności odpowiada tematowi Madonny w Glorii, a tym samym może usprawiedliwić brak akcji w obrazie. Postaci są tu reprezentowane, a nie „zajęte sobą”. Madonna patrzy na odbierającego widza. Artysta chce tu pokazać pewną prawdę teologiczną. Dostojność pozy Madonny podkreślona jest silniej jeszcze tym, że artysta widział w Maryi Królowę — kobietę wysoko postawioną w randze ówczesnego społeczeństwa, wskazuje na to zarówno wykwintna poza a także strój, w który jest ubrana. Już z samej twarzy widać pewne analogie z opisanymi literackimi odnoszącymi się do wyglądu Maryi<sup>25</sup>. Strój zaś jest tu typowy dla świeckiej wytwornej damy z XV wieku. Madonna ubrana jest w płaszcz zgodnie z ówczesną modą;<sup>26</sup> były to okrycia długie bez rękawów, spięte na piersiach taśmą lub agrafą. Użyty w obrazie biały kolor płaszcza został podyktowany konwencją ikonograficzną. Został on bogato rozłożony dla pokazania rysunku wzoru. Tkaniny z takimi wzorami znane były w Polsce już przed rokiem 1461<sup>27</sup>. Również i suknia Madonny jest typowa dla ówczesnej mody. Długa fałdzista z wysoko zaznaczoną linią stanu, przepasana paskiem<sup>28</sup>. Suknia Dzieciątka z wyciętym klinowatym dekoltem była stosowana jeszcze w XIV wieku u kobiet<sup>29</sup>. Obfite stosowanie ozdób, pereł, drogich kamieni, płaszcz i lekko namalowany łańcuszek na lewym ręku Madonny świadczą za modą XV-wieczną, zgadzającą się z okresem datowania zabytku. Warto zazna-

<sup>25</sup> Z zachowanych, a powstałych później od opisywanego obiektu, źródeł literackich na uwagę zasługuje opis Madonny przez Paterka z około 1504, w którym można zauważyć pewne podobieństwo z obrazem cerekiewskim. Są to dosyć „płynne” analogie. Niemniej jednak, jest to świadectwo oddziaływania ówczesnej literatury na sztukę i odwrotnie. Por. L. Malinowski, *Magistra Jana z Szamotuł Dekretów Doktora Paterkiem zwanego kazanie o Maryi Pannie Czystej*, „Sprawozdania Komisji Językowej A. U.”, I (1880) 161—294.

<sup>26</sup> Pewne analogie z ubiorem Madonny nasuwają się przy opisie, przez naocznego świadka, zaślubin Jadwigi Jagiellonki z księciem Jerzym bawarskim z r. 1475: „Panna młoda miała suknię czerwoną z najprzedniejszego atlasu, wyszywaną całkowicie perłami, które osobiście powyżej stanu były nadzwyczaj piękne. I była cała suknia haftowana w duże kwiaty barwiste [...] Suknia była do zadziwienia szeroka według obyczaju polskiego”. Sz a j n o c h a, *Nowe szkice historyczne*, Warszawa 1876, s. 117. Por. M. Gutkowska, *Historia ubiorów*, Lwów—Warszawa 1932, s. 54, W. Radzikowski, *Ubiory w Polsce i u sąsiadów w wieku XV*, Kraków 1905, s. 2, 11.

<sup>27</sup> O czym świadczą resztki całunu królowej Zofii zmarłej w 1461. Por. L. Lepszy, *Grób królowej Zofii czwartej żony Władysława Jagiełły na Wawelu*, „Sprawozdania do badania historii sztuki w Polsce”, 7 (1912) 61 n., ryc. 79. A. B o c h n a k, *Z dziejów...*, s. 11.

<sup>28</sup> M. Gutkowska, op. cit., s. 50.

<sup>29</sup> W. Radzikowski, op. cit., s. 9.

czyć, że samo uczesanie Madonny spotyka się w XIV wieku<sup>30</sup>. Nieco zagadkowy w obrazie jest półokrągły bucik na lewej stopie Madonny, według ówczesnej mody powinien być spiczasty aż do przesady, półokrągłe obuwie bowiem pojawia się w Polsce dopiero od roku 1480<sup>31</sup>. Da się to wytłumaczyć zapewne późniejszymi przemalówkami lub niestaranną konserwacją. Jedynie zresztą ten szczegół nie zgadza się z okresem datowania zabytku. Zamiłowanie artysty do ozdób przejawia się jeszcze w bogatej liściastej koronie, nieodzownej części królewskiego stroju. Wprawdzie nie można znaleźć identycznej korony dla porównania jej z formą korony Madonny z Cerekwi, ale należy ona do koron tzw. liściastych składających się z obręczy i właściwej korony, tj. zwykle liści (typowe dla gotyku). Podobne, tylko mniej bogate korony nosili królowie<sup>32</sup>. Górna część korony Madonny z Cerekwi składa się z bogatych, fantazyjnych, dekoracyjnych, sercowatych liści i nie ma swoich analogii w żadnym z dzieł ówczesnego przemysłu artystycznego. Różni się znacznie od koron malowanych na innych obrazach Matki Boskiej. Chodzi tu przede wszystkim o koronę w sensie symbolicznym<sup>33</sup> a zarazem dekoracyjnym, a nie o wierne naśladowanie piętnastowiecznych koron. Wszystkie te szczegóły stroju, korony itp. dowodzą jedynie tego, że obraz pochodzi z XV w. Ponieważ nie ma żadnych archiwaliów bezpośrednio związanych z zabytkiem, trudno jest ustalić pewne ściślejsze już dane bez uciekania się do analogicznych przedstawień pod względem treściowym i formalnym.

**Analiza ikonograficzna.** W opisywanym zabytku dopatrywano się przedstawień Madonny Różańcowej, Assunty, Madonny Apokaliptycznej, Madonny w Glorii itp. Wiąże się to z faktem, że jest to przedstawienie złożone pod względem treściowym. Głównym źródłem inspiracji twórczej do wytworzenia się tego rodzaju przedstawień jest tekst XII rozdziału Apokalipsy św. Jana. Wykazał to już J. Cibulka<sup>34</sup> w opar-

<sup>30</sup> Królowa Jadwiga ma podobnie do Madonny cerekiewskiej rozpuszczone włosy. Por. Radzikowski, op. cit., tabl. 9.

<sup>31</sup> Por. M. Gutkowska, op. cit., s. 50.

<sup>32</sup> Por. Koronę z XIV w. znalezioną w 1912 r. w Sandomierzu ze skarbca katedry w Krakowie. Wyszadzana jest ona na obręczy drogimi kamieniami, górna część w formie lilii. Por. A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 69, il. 49.

<sup>33</sup> Możliwe, że zgodnie z obyczajem polskim w sensie ukoronowania cnoty pańskiej koroną ze świecideł, pozłacanych papierków i blaszek (aluzja do dziełnictwa NMP?). Por. Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1958, s. 84.

<sup>34</sup> J. Cibulka, *Korunovaná Assumpta na pŕlměstci. Sborník k'sedemátým narozeninám Karla B. Mádlá*, Praha 1929. Autor szczegółowo analizuje rozwój tych przedstawień na tle sztuki zachodnioeuropejskiej.

ciu o czeskie przedstawienie, a za nim A. Bochñak na przykładzie *Madonn* cerekiewskiej i przydonickiej<sup>35</sup>. Tekst brzmi: „I ukazał się znak wielki na niebie: <sup>36</sup> Niewiasta przyodziana w słońce, a księżyc pod jej stopami, a na głowie jej korona z gwiazd dwunastu [...]” Obj 12, 1—6. Niewiasta ta rodzi chłopczyka, którego chce pożreć smok. Istnieją przedstawienia ilustrujące ten fragment Wizji św. Jana<sup>37</sup>. Ze względu na różną interpretację teologiczną tego tekstu w średniowieczu<sup>38</sup>, a mianowicie, co oznaczać ma owa Niewiasta, czy jest to symbol Kościoła czy Matki Boskiej, powstają ilustracje, które równie dwoiście interpretują ten tekst, bądź to przedstawiają Niewiastę jako symbol Kościoła<sup>39</sup>, bądź też widzą tu Matkę Boską a Dziecię jako przyszłego Zbawiciela świata. W ostateczności zwyciężyła interpretacja mariologiczna zwłaszcza w przedstawieniach plastycznych pod wpływem Bernarda z Clairveaux<sup>40</sup>. Opisywany zabytek nie jest dosłowną ilustracją tekstu XII rozdz. Występujące tu motywy stamtąd zaczerpnięte to księżyc, promienie słoneczne wokół postaci i Dziecię, którego Niewiasta, jak wynika z tekstu, nie trzyma na ręku<sup>41</sup>. Niewiasta z XII rozdziału walczy ze smokiem, symbolem grzechu<sup>42</sup>, który chce pożreć Jej Dziecię i którego w ostateczności zwycięża. Jest więc wywyższona i ukazuje się na niebie. Istnieją w malarstwie polskim przedstawienia ukazujące Wizję św. Jana na wyspie Patmos w chwili wyobrażenia Niewiasty otoczonej słońcem. Nie ulega wątpliwości, że w tych przedstawieniach wyobrażano Matkę Boską i przez ilustrowanie tego tekstu chciano podkreślić Jej chwałę. W przedstawieniach podobnych do opisywanego występuje jeszcze smok jako symbol szatana, jak np. na obrazie Madonny ze Starego Sącza. Jest to przedstawienie Niepokalanie Poczętej z Dzieciątkiem na ręku w celu podkreślenia Jej boskiego macierzyństwa<sup>43</sup>. Obraz cerekiewski nie jest jednak ilustracją tekstu XII rozdziału w sensie narracyjnym, wybrano tu tylko pewne

<sup>35</sup> Ta część niniejszej pracy jest w zasadzie rozwinięciem interpretacji ikonograficznej A. Bochñaka a odnośnie do Madonn z Cerekwi i Przydonicy z szerszą analizą niektórych motywów, których autor nie mógł wziąć po uwagę. Por. *Z dziejów...*, s. 18 n.

<sup>36</sup> Tekst według tłumaczenia ks. L. Stefaniak, *Interpretacja XII rozdziału Apokalipsy św. Jana w świetle historii egzegezy*, Poznań 1957.

<sup>37</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 710.

<sup>38</sup> L. Stefaniak, op. cit., s. 18, 24, 30, 34, 35.

<sup>39</sup> J. Cibulka, op. cit., s. 88.

<sup>40</sup> M. Skrudlik, *Wniebowzięcie NMP w nauce Kościoła i sztuce*, Gostyń 1936.

<sup>41</sup> Podkreśla to A. Bochñak, *Z dziejów...*, s. 19.

<sup>42</sup> Moment tej walki z Obj rozdział XII—XIV jest przedstawiony w iluminowanym rękopisie zwanym *Scriptum super Apokalipsim*. J. Cibulka, op. cit., s. 89.

<sup>43</sup> W. Łuszczkiewicz nazywa pokrewny pod względem treściowym obraz z Przydonicy obrazem Niepokalanego Poczęcia. Op. cit., s. 304.

motywy. Maryja ma na głowie królewską koronę, po bokach występują dwaj aniołowie. Można tu widzieć albo moment koronacji przez aniołów, o czym świadcząby ich gest, lub też adorowanie przez nich ukoronowanej Madonny. Wiąże się to z etapem Wniebowzięcia i dalszą konsekwencją — koronacją z równoczesnym powiązaniem z Apokalipsą<sup>44</sup>. Wymownym tego przykładem jest fragment komentarza do Wizji św. Jana zawarty w wierszowanym objaśnieniu zwanym *Speculum Humanae Salvationis*, powstałym w Szwabii lub Alzacji w ośrodku dominikańskim<sup>45</sup>. Autor tego objaśnienia widzi w tym tekście Wniebowziętą i wyjaśnia równocześnie symbole Apokalipsy<sup>46</sup>.

Wniebowzięta zostaje ukoronowana. W iluminowanym tekście tegoż *Speculum* jest wyobrażony motyw Wniebowzięcia przy użyciu Apokaliptycznej Niewiasty. Maryja jest odziana w słońce — oznakę boskości, pod stopami ma księżyc, a tym samym wznosi się ponad wszystko co ziemskie i niestałe. Korona jest oznaką czci Panny, gwiazdy oznaczają dwunastu apostołów, przez dwa skrzydła rozumie się Wniebowzięcie tak duszy, jak i ciała. Wniebowzięta unosi się do nieba na dwóch skrzydłach. Zinterpretowano tu dalsze wersety Apokalipsy z dostosowaniem do Maryi Wniebowziętej. W dalszej genezie tych przedstawień Niewieście odpadają skrzydła i przedstawiona bywa sama jako Wniebowzięta z atrybutami Apokaliptycznymi (ryc. 24). Z kolei następują przedstawienia Maryi z koronacją przez Chrystusa i w drugim wariantcie z Dzieciątkiem na rękę i z motywami koronujących Ją aniołów. W tym drugim wariantcie Maryja zawsze przedstawiona jest z Dzieciątkiem. W ten sposób zarysował się typ Madonny wynikający z połączenia motywów apokaliptycznych, zinterpretowany przez *Speculum* i dostosowany do Wniebo-

<sup>44</sup> J. Cibulka, op. cit., s. 90.

<sup>45</sup> Najważniejszy fragment tego objaśnienia podaje A. Bochnak, *Z dziejów...*, op. cit., s. 19.

<sup>46</sup> Notandum autem quod assumptio Mariae iam praefata Etiam fuit Johanni in Patmos insula demonstrata Signum enim magnum in coelo apperebat Nam mulierem quandam admirabilem in coelo videbat Mulier illa sole circum amica erat Quia Maria, circumdata divinitate, in coelum ascendebet, Luna sub pedibus eius esse videbatur, Per quod perpetua stabilitas Mariae designatur: Luna instabilis est et non diu persistit plena Et designat mundum istum et omnia terrena; Haec instabilia Maria contemnes sub pedibus calcavit Et ad coelum, ubi omnia stabilia sunt anhelavit. Coronam consuevit esse honoris signum Et significat honorem Virginis Gloriosae condignum. Per duodecim stellas apostoli omnes intelliguntur, Qui in decessu Mariae omnes adfuisse creduntur. Mulieri datae sunt ad volandum duae alae Per quas intelligitur assumptio tam corporis quam animae.

wziętej Ukoronowanej Panny<sup>47</sup>. Na początku XV wieku rozpowszechnił się taki typ Assunty w połączeniu z motywem Inconronaty bez korony gwiazdnej, lecz z królewską mitrowo-cesarską. Jest to wywyższona ukoronowana Królowa Niebios. Schemat taki spotykamy na terenie Czech w drugiej połowie XIV wieku z dodatkiem krzewu<sup>48</sup>. Powyższy schemat został przeniesiony na tereny polskie na początku XV w. (Madonna starosądecka) z dodatkiem nowych treści, tj. różanego krzewu nie spotykanego w malarstwie czeskim<sup>49</sup> ani w ten sposób ujętego w sztuce zachodnioeuropejskiej.

Rozpatrywane dotąd motywy użyte w obrazie były inspirowane przez sztukę obcą. Natomiast występujący w obrazie motyw krzewu różanego jest interpretacją rodzimą przedstawienia gaju lub ogrodu rajskiego powstałego na terenie sztuki zachodniej, gdzie przedstawiano sceny „Dziewicy w krzaku róż”, Madonny z Dzieciątkiem na kolanach z żywopłotem lub w altanie róż<sup>50</sup>. Najstarszym przykładem takich przedstawień jest tak zwany „Złoty konik” z Altoettingu, dzieło paryskich złotników, zwany grupą „Goldenes Rossel”, gdzie między świętymi Dziewica siedzi w altanie róż. Altana ta pojęta jest realistycznie i zastępuje złote tło<sup>51</sup>. Motyw Madonny w altanie rozpowszechnił się w Niemczech (Maria im Rosenhag). Są to przedstawienia wyobrażające tzw. Hortus Conclusus jako symbol dziewictwa Maryi. W sztuce polskiej spotyka się ten temat na obrazach z Bzia Zameckiego z około 1450 r. i Gościeszyna ok. r. 1500<sup>52</sup>.

Według Cibulki ogród kwiatowy w połączeniu z motywem koronacji symbolizuje Ogród Niebieski albo Raj Niebieski, zwłaszcza że na tego typu przedstawieniach nigdy nie występują osoby świeckie<sup>53</sup>. Madonny w kwietnym ogrodzie lub w altanie miały wpływ na kształtowanie się Madonn czeskich zwanych Madonnami w krzewie<sup>54</sup>. Czeskie przedstawienia, jak Assunta w kwietnym ogrodzie z Destnej (Galeria Praska), mają napis objaśniający sens obrazu „Beatam te fecit sicut discit — Regina coeli letaere”. Spotyka się to również na obrazach polskich Madonn (Madonna

---

<sup>47</sup> J. Cibulka przytacza jeszcze widzenie Oktawiana Augusta, któremu Sibilla przepowiedziała króla z niebios ukazując mu piękną Dziewicę trzymającą na kolanach chłopczyka oraz drugą wersję widzenia Oktawiana, który ujrzał Dziewicę z dzieckiem na ręku stojącą na ołtarzu. J. Cibulka, op. cit., s. 97.

<sup>48</sup> Por. A. Bochnak, *Z dziejów...*, s. 2.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Réau, op. cit., s. 100.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Jako odrębny od opisywanego typ przedstawień Madonny siedzącej w ogrodzie kwiatowym.

<sup>53</sup> J. Cibulka, op. cit., s. 113.

<sup>54</sup> Ibid.

z Paczółtowic). Pozostaje pytanie, czy czeskie przedstawienia mogły wywrzeć bezpośredni wpływ na polskie przedstawienia, skoro powstawały niewiele wcześniej a może równocześnie z Madonnami polskimi<sup>55</sup>. Tym bardziej, że różnią się one wzorem płaszcza oraz krzewem. Układ krzewu jest zupełnie inny na obrazach polskich, na których wyrasta on w formie równego lasku, który pnie się prosto w górę, a tylko liście są zakończone formą eliptyczną w odróżnieniu od czeskich krzewów biegnących z pniami lub bez pni za formą aureoli słonecznej. Wreszcie, co jest najistotniejsze, na Assuntach polskich występują w tle krzewy z liśćmi przypominającymi krzewy różane<sup>56</sup>. Na obrazie cerekiewskim Madonna trzyma jeszcze w ręku kwiat róży, a na pniach krzewu podkreślono kolce. A. Bochnak uważa, że jest to przedstawienie Maryi, która porównywana jest do róży<sup>57</sup>, lub też powtarza za F. Koperą, że może to być motyw Madonny Różańcowej<sup>58</sup>. Zwłaszcza, że tego typu Madonny Różańcowe posiadają kwiaty róży wokół aureoli słonecznej, a na opisywanym obrazie, jak już podkreślono, zaznaczają się pąki ok. 50 nierozwiniętych kwiatów. Wprawdzie nie istnieją przedstawienia obrazowe Madonn Różańcowych, jak twierdzi Réau<sup>59</sup>, w tym okresie, ale wspomina zarazem o kilku płaskorzeźbach alabastrowych angielskich z XV stulecia, gdzie Matka Boska przedstawiona jest obok św. Michała wążącego duszę na wadze; usiłuje Ona przechylić szalę na korzyść duszy kładąc na niej różaniec<sup>60</sup>. Na polskich zabytkach motyw różańca jest przedstawiony na dwóch obrazach, tj. na *Epitafium Jana Kota* (dzieło zaginione), Dzieciątka podaje wotantowi różaniec w niewykształconej formie (ok. 100 paciorków), oraz na obrazie rodziny Wieniawitów (k. paraf. w Drzeczkwie)<sup>61</sup> z lat ok. 1450 do 1460, gdzie Dzieciątka podaje różaniec rodzinie

<sup>55</sup> J. Cibulka przyjmuje daty wcześniejsze powstawania Assunt w krzewie, które to miały, zdaniem A. Bochnaka, wywrzeć wpływ na stronę ideową a nawet formalną polskich przedstawień. Według Cibulki obrazy te pochodzą z lat ok. 1425 do 1430. J. Cibulka, op. cit., s. 119. A. Matějček, J. Pešina, *Czech gothic painting*, Praha 1950, t. I, s. 83, ryc. 265—269, podają daty powstania tych przedstawień (podobnych do polskich Madonn, przyp. mój) na rok 1450.

<sup>56</sup> Ks. Wł. Smoleń nazywa krzew gajem różanym podkreślając to tylko u Madonny z Cerekwi. *Królewskość Maryi w sztuce polskiej*, odb. „Ateneum Kapłańskie”, 52 (1960), z. 3, s. 38.

<sup>57</sup> Ibid., s. 22.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Réau, op. cit., s. 121.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> A. Bochnak zwraca uwagę na powstające przed rokiem 1460 miedzioryty mistrza, E. S., na których przedstawiona jest Maryja bez Dzieciątka „obleczona w słońce” trzymająca na rękach różaniec, a na trzecim miedziorycie tego mistrza Maryja występuje z Dzieciątkiem i różańcem, *Z dziejów...*, s. 22, przyp. nr 2.



Wieniawitów. Künstle<sup>62</sup> uważa za różańcowe te Madonny, które powstały przed ostatnią ćwiercią XV w. W obrazie cerekiewskim występowałyby jednak przedstawienie symboliczne różańca (około 50 nierozwiniętych kwiatów). Powszechna nazwa różaniec oznacza ogród różany. Sama zaś koronka NMP jest nazwą tylko trzeciej chwalebnej części różańca, składającej się z 5 dziesiątek Pozdrowienia Anielskiego<sup>63</sup>. Ostatnią tajemnicą części chwalebnej jest ukoronowanie Maryi w niebie, a więc następuje tu powiązanie z koronacją Maryi. Logiczne jest więc w obrazie umieszczenie kwiatu i krzewu różanego jako aluzji do różańca, a konsekwentnie do koronowanej Maryi. Za przykład tego rodzaju interpretacji służą liczne powstające później Madonny Różańcowe, których układ jest podobny do cerekiewskiego. Występujące w nich atrybuty, tj. księżyc, słońce i korona, zaczerpnięte są z Apokalipsy, a wokół wielkiego wieńca otaczającego promienie umieszczono 50 białych i czerwonych róż, oznaczających ilość Pozdrowienia Anielskiego i Ojciec nasz.

W obrazie istnieją jeszcze inne drugorzędne elementy, podkreślające symbolikę przedstawienia. Jest to łączka, z której wyrasta krzew. Rosną tu mało wyraźne, zatarte już kwiaty, jak ziarnopłon wiosenny (*Ficaria verna*), rojnik pospolity (*Sempervivum soboliferum*), bez wyjaśnionego znaczenia symbolicznego<sup>64</sup>, oraz zanokcica skalna (*Asplenium trichomanes*) jako symbol pokory i szczerości. Widnieją czerwone plamki przypominające owoce poziomki, może była tu cała roślina, symbol prawości, której kwiat oznacza niewinność<sup>65</sup>. Wyróżnić można czworolist pospolity (*Paris quadrifolia*), jest to roślina uważana za szczególnie symbol męki Pańskiej<sup>66</sup>. Rośliny te wykazują pewien logiczny związek z osobą Madonny oprócz czworolistu, który należy odnieść do Dzieciątka Jezus. Przy porównywaniu kwiatów użytych w obrazie z innymi przedstawieniami (Przydonica, Paczółtowice) nie zachodzą analogie w używaniu symbolicznych roślin w tego rodzaju przedstawieniach. Oprócz czworolistu występuje jeszcze jeden motyw odnoszący się do Dzieciątka, jest to owoc gruszy symbolizujący wcielenie i jednocześnie jest aluzją miłości Chry-

<sup>62</sup> K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Br. 1928, s. 641.

<sup>63</sup> L. Fanfani, *Różaniec Najświętszej Panny Maryi*, przekład polski F. O. Gundysław i Z. Junik, Lwów 1935, s. 34.

<sup>64</sup> Na podstawie pracy: A. Boksiński, *Symbolika roślin w malarstwie tablicowym polskiego średniowiecza*, Lublin 1961 (maszynopis). Autor nie bierze pod uwagę opisywanego zabytku tłumacząc się trudnościami identyfikacji roślin na skutek zniszczenia dolnej partii obrazu.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid.

susa do rodzaju ludzkiego<sup>67</sup>. Również barwy szat wiążą się w logiczną całość z przedstawieniem. Biały płaszcz symbolizuje czystość i niewinność<sup>68</sup>. Suknia Maryi i Dzieciątka ciemnoczerwona łączy się z władzą królewską<sup>69</sup>. Złoto położone na nimbach, promieniach i tle jest zbliżone do blasku słońca i świadczy o boskim pochodzeniu osób<sup>70</sup>. Księżyc, na którym Madonna opiera stopy, ciemnoczerwony (przemalowany) zbliżony do barwy brunatnej, jest symbolem codzienności i tu również występuje zgodność pomiędzy znaczeniem symbolicznym barwy a symboliką księżyca<sup>71</sup>. Nawet imitowane malowane kamienie na obrzeżach szat symbolizują niewinność (diament i kryształ górski) i miłość (rubin i granat)<sup>72</sup>. Wyjaśnienie treściowe poszczególnych elementów użytych w obrazie wykazuje logiczny związek z ideową stroną Gloryfikacji Maryi. Prawie każdy szczegół obrazu jest powiązany z Madonną. Sama postać Dzieciątka, z pewnymi reminiscencjami przedstawienia bizantyńskiego Pantokratora (gest prawej ręki), jest wyrazem Boskiego macierzyństwa Najświętszej Maryi Panny.

Analiza stylistyczna. Madonny polskie, jak już podkreślono, różnią się stroną formalną i treściową od czeskich przedstawień przede wszystkim układem krzewu, nie spotykanym w tych obrazach motywem róży, układem płaszcza itp. Madonny powstałe w środowisku sądeckim są w pewnym sensie wyrazem zastoju form w drugiej fazie tego malarstwa<sup>73</sup>. Wszystkie posiadają krzewy trudne do zidentyfikowania, przypominające nieco krzew róży, z księżycem pod stopami, słońcem wokół postaci, w górnych wycinkach tła występują dwaj aniołowie. Są one wyrazem idealizmu<sup>74</sup>, cechującego drugą fazę stylową malarstwa sądeckiego (ryc. 25). Schemat ten przeszedł do malarstwa śląskiego (tryptyk z Kamienicy).

Obrazy z Assuntą umieszczone były w części środkowej tryptyków<sup>75</sup> (Przydonica, Kamienica itp.), gdzie na awersach skrzydeł umieszczano

<sup>67</sup> E. Trajdos, *Z ikonologii polskiej sztuki gotyckiej. Portal południowy katedry w Tarnowie*, [W:] *Studia źródłoznawcze*, P. W. N. Warszawa 1961, s. 124. G. Fergusson, *Sings and Symbols in Christian Art.*, New York 1954, s. 42, ryc. 2.

<sup>68</sup> Por. Fergusson, op. cit., s. 271.

<sup>69</sup> Ibid., s. 271—275.

<sup>70</sup> Por. Zieliński, *Sztuka sakralna*, Poznań 1960, s. 470.

<sup>71</sup> Jak w tekście *Speculum* por. przyp. 46. w niniejszej pracy.

<sup>72</sup> Na podstawie Ch. Zieliński, op. cit., s. 525.

<sup>73</sup> J. Dutkiewicz, *Nowy Sącz — polska Siena*, s. 7.

<sup>74</sup> Por. T. Dobrowolski, [W:] *Historia sztuki polskiej*, s. 374—375.

<sup>75</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1959, s. 20.



Ryc. 25. *Assunta* z Przydonicy, część środkowa tryptyku, ok. 1450—1460 r.



Ryc. 26. Tryptyk z Kamienicy koło Bielska z ok. 1460 r.

dwóch asystujących świętych tworzących popularny motyw, tzw. Sacra Conversazione <sup>76</sup> (por. część środkową tryptyku z Wołowca — Warszawa, Muzeum Narodowe), jak np. w obrazie z Kamienicy.

W oparciu o te przedstawienia można odtworzyć prawdopodobną treść skrzydeł w obrazie z Cerekwi <sup>77</sup>.

Na rewersach skrzydeł umieszczono prawdopodobnie Zwiastowanie (por. tryptyk z Łopusznej, Kamienicy, Wołowca). Na awersach dwóch świętych: Stanisława (?) i Wojciecha (?), por. Kamienica. Jest to najprawdopodobniejszy układ oparty na analogicznych, pod względem treściowym, przedstawieniach. Tak odtworzony tryptyk posiada bardzo duże rozmiary: 164 cm na 108, w chwili rozwarcia się skrzydeł tryptyk miał około 250 cm szerokości, wliczając w to konstrukcję ramową ołtarza; dodając do tego predellę z ewentualnym zwieńczeniem, otrzymujemy w sumie okazały, bogato złożony ołtarz. Wobec braku dowodów, świadczących o umiejscowieniu obrazu w XV-wiecznej kaplicy w Cerekwi, należałoby raczej twierdzić, że obrazu tam jeszcze nie było, lecz został sprowadzony później. Następuje pytanie, skąd wobec tego mógł zostać przywieziony obraz? T. Dobrowolski <sup>78</sup> i inni <sup>79</sup> opowiadają się za masowym wycofywaniem dzieł sztuki gotyckiej z Krakowa w okresie baroku i rokoka do kościołów prowincjonalnych diecezji krakowskiej. Możliwe, że analogiczna sytuacja powstała w związku z opisywanym zabytkiem. W tym okresie (XVII wiek) może zniszczone skrzydła tryptyku usunięto, a odnowiony środek tryptyku przywieziono z Krakowa <sup>80</sup> do pobliskiej Cerekwi i tu umiejscowiono go w ołtarzu pod wezwaniem Matki Bożej Dziewicy. Podane racje wskazują na Kraków jako na miejsce powstania zabytku. Natomiast pewne podobieństwa formalne, (a nawet topografia miejsca) skłoniły Bochnaka do wyciągnięcia wniosku o powstaniu zabytku w Nowym Sączu i przynależności obrazu do szkoły sądeckiej <sup>81</sup>, a ściślej obraz ma być nieudolną kopią środkowej części

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Sugeruje to Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, s. 121.

<sup>78</sup> Por. T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, s. 86. Rec. książki Walickiego, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, rec.: T. Dobrowolski, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, VIII (1946), nr 1, 2, s. 70—84.

<sup>79</sup> J. Szablowski, *Tryptyk w Mikuszowicach (ze studiów nad malarstwem krakowskim z drugiej połowy XV wieku)* „Rocznik Krakowski”, 27 (1936) 1—44: K. Estreicher, *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu*, „Rocznik Krakowski”, 27 (1936) 50.

<sup>80</sup> Warto zwrócić uwagę na problem transportu tryptyku. Tak duży obraz (tryptyk) łatwiej było przewieźć z pobliskiego Krakowa niż z odległego Nowego Sącza. Byłby to jeszcze jeden z dalszych argumentów przemawiających za Krakowem, nawet wtedy, gdyby obraz był w Cerekwi w XV wieku.

<sup>81</sup> Powtarzane później przez wszystkich oprócz T. Dobrowolskiego, *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933, s. 66.

tryptyku przydonickiego. W jakim stopniu można tu mówić o podobieństwie por. ryc. 22 i 25. Wydaje się, że w grę wchodzi analogie treściowe, typ przedstawienia Assunty. Nawet sam układ kompozycyjny jest odmienny, zupełnie inne rozplanowanie płaszczyzny obrazu. Jedynie podobieństwa zaznaczają się w niemal identycznym układzie płaszcza (szablon powszechnie stosowany w malarstwie polskim), w podobnym ruchu lewej ręki Dzieciątka i trzymania kwiatu lilii w lewym ręku Madonny. Wzory na płaszczach różnią się zupełnie. Sama poza Madonny jest ściśle frontalna, podczas gdy u cerekiewskiej występuje tendencja do skrzywienia postaci (układ paska) oraz zwrócenie twarzy Madonny w prawo. Te odmiennie cechy są dosyć wyraźne w sposobie wykonania fakturalnego powierzchni obrazu. Twórcę przydonickiego obrazu cechuje dokładność i staranność w modelowaniu oraz w rysunku. Rysunek ten jest podkreślony czarną grubą linią, podczas gdy u Madonny z Cerekwi artysta delikatnie podkreśla kontur. W detalach zaś jest bardzo szczegółowy, drobiazgowy, lecz mniej dokładny, rezygnuje nawet w niektórych partiach z czarnego duktu linii. Zupełnie odmienny jest układ barwny w obu przedstawieniach. Obraz przydonicki cechuje ubogi stonowany koloryt, oprócz umownego białego płaszcza artysta stosuje kolory brązowe (suknia Dzieciątka), nieco jaśniejszych włosów w tonie brązów i prawie czarnej sukni. Nie ma tu więc zestrojenia kontrastowego barw i silnie błyszczących kamieni malowanych na obrzeżach szat, cechujących obraz cerekiewski. Warto zaznaczyć, że w obrazie przydonickim zabrakło asystujących aniołów. Wszystkie te odmiennie cechy (zupełnie inna forma korony, odwrócony srebrny księżyc z twarzą ludzką, rodzaj promieni, spięcie płaszcza, brak róży, sposób wykonania krzewu, nimby<sup>82</sup> itp.) nie wykazują ścisłych analogii formalnych, lecz treściowe i to częściowo (brak podkreślenia motywu róży). Ponieważ treści ikonograficzne warunkują także formę, np. w odniesieniu do kompozycji<sup>83</sup>, trudno jest na tej podstawie mówić o naśladowaniu *Madonny* z Przydonicy przez twórcę obrazu cerekiewskiego. Już sam sposób wykonania obrazu świadczy o pewnej odrębności w stosunku do obrazu szkoły sądeckiej<sup>84</sup>. Z prze-

<sup>82</sup> Podkreślone przez A. Bochnaka nimby jako identyczne „prążkowane nimbusy” Madonn z Cerekwi i Przydonicy, różnią się zupełnie i nie są prążkowane. W obrazie przydonickim nimb tworzy płaska, okrągła płaszczyzna z zarysowanym cienkim obrzeżem, w cerekiewskim występują tendencje do zróżnicowania płaszczyzny nimbów, szczególnie Maryi, jest tu szeroki pas, prawdopodobnie z napisem (zatartym) oraz z zastosowaniem wokół obrzeża możliwe, że gwiazd, o czym świadczą ślady. Sam nimb nie jest typowy dla Assunt branych pod uwagę, lecz w ogóle dla nimbów szkoły sądeckiej. Pewne podobieństwa nasuwają się z nimbem na czeskiej Assuncie z Lanna.

<sup>83</sup> T. Dobrowolski, *Historia sztuki polskiej*, s. 283.

<sup>84</sup> Por. J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły sądeckiej, „Ochrona Zabytków”*, Warszawa 4 (1962), nr 59, s. 6—31.

badanych szesnastu obrazów szkoły sądeckiej pod względem technologicznym, obraz cerekiewski wyróżnia się od pozostałych przede wszystkim zastosowaniem w obrazie prawdziwego złota płatkowego i bolusu czerwonego, podkładu pod złocenia<sup>85</sup>. Powszechnym materiałem do złocień była folia cynowa (oprócz obrazu przydonickiego, w którym użyto srebra). Sam zaś rysunek obrazu cerekiewskiego został wykonany dwoma sposobami, tj. rysunkiem grawerowanym i radełkowym, ten ostatni sposób został użyty jedynie w *Zdjęciu z Krzyża z Chomranic*<sup>86</sup> i nie spotyka się go w innych przebadanych obrazach szkoły sądeckiej. Toteż analogie z dziełami sądeckimi nasuwają się tylko przy układzie płaszczka. Pierwsze zastosowanie takiego układu występuje na obrazie starsądeckich klarysek, nie zbadanym dotychczas dokładnie<sup>87</sup>, a datowanym w przybliżeniu na 1445 rok<sup>88</sup>. W obrazie starsądeckim dostrzega się jeszcze pewne reminiscencje form tzw. miękkiego stylu. Schemat rysunku białego płaszczka został niemal dosłownie przeniesiony ze wszystkimi układami fałd na podobne przedstawienia z tego małego obrazu (41 cm×25 cm), różnice zaznaczają się tylko w większym nachyleniu kątów załamań fałd, zgodnie z charakterem tzw. stylu łamanego. Jedynie w górnej części pozostaje zmieniony w zależności od tego, w którym ręku Maryja trzyma Dziecię. Dolne partie pozostają identyczne aż do lat siedemdziesiątych piątych XV w. (por. *Sacra Conversazione z tryptyku z Wołowca 1475*). Kolor i układ pozostaje (pewne odcięcie od koloru spotyka się na obrazie Madonny z Paczółtowic), zmieniają się tylko wzory na płaszczkach. Wzór na płaszczu Madonny starsądeckiej jest najbardziej zbliżony do obrazu cerekiewskiego, ale tylko w sposobie wykonania wijących się sztywno motywów roślinnych. Poza tym niemal identyczny wzór oraz układ kompozycyjny z obrazem sądeckim spotyka się na płaszczu Maryi z tryptyku z Wołowca<sup>89</sup>. W pozostałych Assuntach z Przydonicy, Kamienicy, Paczółtowic itp. wzory na płaszczu są zupełnie inne, w formie zbliżonej do granatu. Tym samym pierwowzorem płaszczka Madonny z Cerekwi, mógł być płaszcz Madonny starsądeckiej i w tym należałoby dopatrywać się związku z malarstwem sądeckim w połączeniu ze schematem kompozycyjnym Madonny z Przydonicy (o ile przyjąć można hipotetyczną datę zabytku przydonickiego na ok. 1450). Na podstawie tych dwóch zabytków można datować obraz na przełom drugiej połowy XV w. Jednak

<sup>85</sup> Tenże autor opracował technologię następujących obrazów: Skrzydło tryptyku z Ptaszkowej, *Misericordia Domini* ze Zbylitowskiej Góry, skrzydła tryptyku z Kamionki Wielkiej, *Ukrzyżowanie* z Korzennej k. Grybowa, tryptyk z Przydonicy, *Zdjęcie z Krzyża z Chomranic* oraz *Madonnę z Cerekwi* i inne.

<sup>86</sup> Por. J. Nykiel, l. c.

<sup>87</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, s. 17.

<sup>88</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, s. 119.

<sup>89</sup> *Ibid.*, s. 119, il. 95, 96.

zaznaczające się już, co prawda mało wyraźne, tendencje realistyczne, tj. usiłowanie osiągnięcia trójwymiarowości w obrazie, odcinają zabytek cerekiewski od dzieł tzw. pełnych idealizmu Madonn grupy sądeckiej, które cechuje konserwatyzm, płaskość i zastój form; zaznacza się to prawie we wszystkich szczegółach. Pewne odcięcie od szablonu widać w samej pozie (zwrot głowy Madonny w stronę Dziecka, użycie gdzie indziej w tej grupie nie spotykanego motywu róży, potraktowanie lasku, sęczki w krzewie, zielone pączki róży oraz nie pojedyncza, lecz zwarta masa liści; twarz Madonny wydłużona, sucha nie okrągła, w przeciwieństwie do frontalnej twarzy Madonny z Przydonicy, Łopusznej itp.). Na marginesie warto porównać wymiary części środkowych tryptyków. Przydonica —  $174 \times 94,6$  cm, Kamienica  $132 \times 93$  cm, Łopuszna  $124 \times 67$  cm i Cerekiew —  $164 \times 108$  cm itd. Obraz cerekiewski w stosunku do wymiarów obrazów ze szkoły sądeckiej jest największy. Dodając do niego skrzydła otrzymujemy (z ewentualną predellą i zwieńczeniem) duży tryptyk umieszczony zapewne w którymś z ołtarzy krakowskich<sup>90</sup>. Powyższe wnioski ustawiają zabytek w kręgu oddziaływań szkoły sądeckiej (schemat ikonograficzny), on sam zaś musiał powstać w środowisku krakowskim. W jakim sensie Assunta z Cerekwi łączy się z malarstwem krakowskim? Poszukiwanie zależności stylistycznych jest o tyle trudne, że w samym obrazie występuje szereg elementów potraktowanych drugorzędnie (np. aniołowie) i przemaalówek (księżyc i łączka). Pozostaje zatem sama postać Madonny z Dzieciątkiem i łączka z krzewem. Madonna z Cerekwi odcina się wyraźnie od pozostałych Assunt w krzewie. O podobieństwach można mówić tylko w sensie kompozycyjnym, wynikającym z założeń treściowych. W tym sensie łączy się obraz z dziełami drugiej grupy sądeckiej<sup>91</sup>.

Trudno również dopatrywać się realizmu w obrazie. Artysta, spod którego pędzla wyszła Madonna cerekiewska, nie jest wielkim mistrzem, a narzucony przez zamawiającego temat, nie pozostawił mu dużych możliwości twórczych. Tłumaczyć to można również tym, że nowe prądy

<sup>90</sup> Por. T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1959. „Podług przekazów źródłowych pracowało w Krakowie w ciągu XV wieku przeszło stu malarzy, a wśród nich kilkudziesięciu Polaków. W stosunku do tej liczby artystów ilość zachowanych w Krakowie zabytków malarstwa jest znikoma”, s. 226. Tenże, [W:] *Historia sztuki polskiej*, „W stolicy [Krakowie — przyp. własny] najczęściej wymieniano dzieła niemodne, niezgodne np. z duchem epoki — na nowe”, s. 368.

<sup>91</sup> Co do których istnieją poważne zastrzeżenia, czy powstały w środowisku sądeckim, np. tryptyk z Wołowca pierwotnie zaliczony do szkoły sądeckiej: M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, s. 119, a obecnie tenże autor *Malarstwo polskie. Gotyk...*, s. 305 skłonny jest dopatrywać się w tym tryptyku dzieła środowiska krakowsko-sądeckiego.



artystyczne dosyć wolno przenikały do malarstwa krakowskiego<sup>92</sup>, mimo to jednak tendencje realistyczne zarysowują się w obrazie, a użycie motywu róży jest pewnym echem sztuki nadreńskiej, gdzie spotykamy się z motywem Madonny w krzewach<sup>93</sup>, często różanych, nie przypominających jednak schematu układu Madonn polskich. I tu w obrazie cerekiewskim połączono czeskie przedstawienia (motyw krzewu<sup>94</sup>) poprzez układy Madonn ze szkoły sądeckiej (Przydonica) z dodaniem motywu symbolicznego różańca, najsilniej podkreślonego w tym obrazie. W samym motywie krzewu i łączki nie należy się raczej dopatrywać nowatorstwa i tendencji do naturalizmu. Jest to w zasadzie motyw podyktowany treścią ikonograficzną, pod względem formalnym zaczerpnięty ze sztuki czeskiej<sup>95</sup>. Toteż odgrywa tu rolę tylko sposób wykonania krzewu, gdyż nie jest to świadome zrezygnowanie ze złotego tła kosztem pejzażu. Wszak złote, gładkie tło pozostaje w górnych wycinkach obrazu. Sam temat Madonny na półksiężycu był bardzo popularnym motywem w Polsce zarówno w rzeźbie (rozpowszechniony już na początku XV w.), jak w grafice<sup>96</sup> i przemyśle artystycznym, również w środowisku krakowskim i śląskim. Przykładem tego jest część środkowa tryptyku z Kamienicy z Assuntą z roku 1460 (ryc. 26), podobna do cerekiewskiej i będąca, zdaniem Dobrowolskiego, niemal identyczną z Madonną z Cerekwi<sup>97</sup>. Podobieństwa zaznaczają się tu w układzie postaci i motywu róży trzymanej w lewym ręku przez Madonnę, rodzajem promieni i odwróconym do góry rogami księżycu.

Sam krzew został tu zamalowany prawdopodobnie w roku 1575, a potem jeszcze w XVII w. Ostatnio przeprowadzona konserwacja potwierdziła przypuszczenia Dobrowolskiego o istnieniu krzewu za plecami Maryi. Odkryta została łączka i gaj różany<sup>98</sup>, Madonna ta jest mniej

<sup>92</sup> Por. M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, s. 20—21.

<sup>93</sup> Por. E. Heidrich, *Die Alt Deutsche Malerei*, Jena 1909, s. 53, tabl. 1, 3, 13.

<sup>94</sup> Por. A. Matějček, J. Pešina, op. cit., t. I, repr. barwna Assunty z Lanna, tabl. 226, 265 (płaszcz niebieski). J. Pešina, *Tafelmalerei der Spätgothic und der Renaissance in Böhmen*, Praga 1958, tabl. 4, s. 65.

<sup>95</sup> Z powiązaniem idei ikonograficznej przedstawień tzw. Madonn w krzewie (Maria im Rosenkranz, Maria im Rosenhag) lub motywu ogrodu rajskiego (Hortus conclusus).

<sup>96</sup> W modlitewniku Władysława Warneńczyka (ok. 1434) król modli się u stóp Madonny otoczonej słońcem i z księżycem pod stopami, F. K o p e r a, *Dzieje malarstwa w Polsce*. Op. cit. fig. 52, portret kardynała Oleśnickiego z roku 1445; wyobrażony jest tu kardynał klęczący przed stojącą Madonną z Dzieciątkiem na prawej ręce i w koronie liściastej na głowie z zaznaczonymi promieniami wokół postaci i księżycem pod stopami. F. K o p e r a, op. cit., s. 64 ryc. 54.

<sup>97</sup> T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo...*, s. 63.

<sup>98</sup> Obraz konserwowano w r. 1960.

udana<sup>99</sup> od cerekiewskiej, z tego też powodu przypuszcza się, że jest to dzieło naśladowcze *Madonny z Cerekwi*<sup>100</sup>. Poza obrazem z Kamienicy nie spotyka się podobnych obrazów do cerekiewskiego, ale to nie znaczy, że ich nie było. Istnieje tyle zachowanych skrzydeł ze Zwiastowaniem, iż należy przypuszczać, że miejsca środkowe zdekompletowanych tryptyków zajmowały właśnie Assunty lub koronacje Maryi<sup>101</sup>.

Motyw *Madonny Apokaliptycznej* widoczny jest na jednej części kwatery tryptyku z Mikuszowic — *Widzenie św. Jana na Patmos* — będącym najbardziej wymownym przykładem wyobrażeń niewiasty z XII rozdziału *Apokalipsy*<sup>102</sup>. *Madonna* ta ukazująca się św. Janowi jest podobna w układzie do cerekiewskiej ( *Dziecię w prawym ręku, promienie słoneczne* — ryc. 27). Jednakże nie tylko ten temat łączy *Madonnę z Cerekwi* z malarstwem krakowskim. Typ twarzy *Madonny* jest nieco zbliżony do typów twarzy z tryptyku św. Trójcy w katedrze na Wawelu<sup>103</sup> (pociągłe twarze, wąskie usta, długie nosy, wysoko podniesione cienkie brwi oraz sposób traktowania pejzażu — św. Eustachy na polowaniu — i kolorytu). Nie można jednak przeprowadzić ściślejszej analogii w oparciu o analizę stylistyczną ze względu na inny charakter przedstawień. Artysta ograniczony tematem musiał się trzymać pewnych konwencjonalnych reguł. Przy datowaniu zabytku cerekiewskiego nie można jednak opierać się ściśle na czasie powstania tryptyku św. Trójcy, ze względu na przeważające w obrazie cechy typowe dla malarstwa małopolskiego z lat 1420—1460<sup>104</sup>, tj. operowanie łamanymi fałdami (płaszcz Maryi), sztywność linii i konturu, drobiazgowa detalizacja przebijająca się we wszystkich szczegółach (suknia, lamy płaszcza, klejnoty itp.) nie pozostawianie wolnego miejsca w obrazie, czego wymownym przykładem są dwaj aniołowie, zajmujący górne wycinki tła, układ włosów, dyskretne użycie tak dużej ilości złocień, wzory na płaszczu, imitacje drogich kamieni itp.

Ale nie brak tu pewnych usiłowań świadczących o tendencjach realistycznych, zapoczątkowanych już we wrocławskim poliptyku św. Barba-

<sup>99</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, s. 124.

<sup>100</sup> T. Dobrowolski, *Sztuka województwa śląskiego...*, s. 60.

<sup>101</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, rec.: T. Dobrowolski, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, VIII (1964), nr 1, 2, s. 70—84.

<sup>102</sup> Rzadki ten motyw został przeniesiony do tego tryptyku pod wpływem rycin mistrza E. S. z górnego Renu, który wywarł wpływ nie tylko na kompozycję tego przedstawienia. Por. J. Szablowski, l. c., s. 23—26, 37. K. Estreicher, l. c., s. 121—123. Sam zaś mistrz E. S. (†1467) przedstawił *Matkę Boską Różańcową*. Pozostaje to nie bez związku z obrazem cerekiewskim. Por. A. Bochnak, *Z dziejów...*, s. 22—23.

<sup>103</sup> K. Estreicher, l. c., s. 74. M. Walicki, *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*, Paris 1937, s. 12. Tenże, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, tabl. 64, 65, 66, 67, s. 309.

<sup>104</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, s. 20, 21 n.



Ryc. 27. Tryptyk z Mikuszowic, fragment kwatery. Wizja św. Jana na Patmos, z ok. 1470 r. Muzeum Narodowe w Krakowie.

ry z r. 1447<sup>105</sup>, przejawiających się wyraźnie w dziejach krakowskiego Mistrza Pasji Dominikańskiej<sup>106</sup>, które to dzieła musiały wpłynąć pośrednio na twórcę obrazu cerekiewskiego.

Samego zabytku nie można związać ściśle pod względem stylistycznym z żadnym z dzieł szkoły sądeckiej, ale również nie można mówić o ścisłych analogiach z malarstwem krakowskim, nie wyrobiony jeszcze w sztuce malarskiej artysta wykonujący zamówienie, nie omieszkał wprowadzić pewnych nowości w obrazie, które spotykamy w innych dziełach malarstwa krakowskiego tego czasu.

<sup>105</sup> Por. M. Otto, *Zagadnienie wrocławskiego polptyku św. Barbary*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 17 (1955) 426.

<sup>106</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, s. 306, tabl. 53, IV, 54, 57.

U w a g i k o ń c o w e. Opisany zabytek nie jest dziełem wysokiej klasy artystycznej. Omówienie go wydaje się jednak celowe. Przede wszystkim dlatego, że charakter przedstawienia pod względem treści i układu formalnego, posiada wiele cech rodzimych. Inspiracje obce są tu dosyć odległe. Uwidacznia się to zwłaszcza w postaci Madonny reprezentującej typ „polskiej białogłowy” podkreślony w układzie włosów, w twarzy i postaci.

Sama strona ikonograficzna może ilustrować wznrastający kult maryjny. W przedstawieniu zawarta jest treść kilku nie ogłoszonych jeszcze formalnie dogmatów, które podbudowywała w tym czasie Akademia Krakowska.

Na uwagę zasługuje również to, że opisywany zabytek był może pierwowzorem dla powstających później Madonn Różańcowych.

Przedstawienie to w całej swej złożonej postaci odnosi się do radosnych stron życia Maryi. Jest to jakby połączenie kilku radości na jednym przedstawieniu. Obraz nie przedstawia żadnego epizodu, jest przedstawieniem częściowo reprezentacyjnym, a częściowo dogmatycznym ukazując Madonnę w Glorii i w logicznym połączeniu z ideą Jej Boskiego macierzyństwa. Assunta Apokaliptyczna — jest to najbardziej adekwatna nazwa obrazu ze względu na główne źródło inspiracji — wizję XII rozdziału Apokalipsy św. Jana.

Podane w niniejszej pracy racje wskazują na Kraków jako na miejsce powstania zabytku wraz z datowaniem go na lata sześćdziesiąte XV w. Łączy się to bowiem z pewnymi aczkolwiek nieporadnymi „nowościami” widocznymi na obrazie, nie spotykanymi we wcześniejszym okresie naszego malarstwa.

Podobieństwa stylistyczne i treściowe między zabytkami cerekiewskim, w pewnej mierze i przydonickim, a częścią środkową tryptyku z Kamienicy koło Bielska są jednym z licznych przykładów oddziaływania sztuki małopolskiej na Śląsk.

Szczegółowa analiza tych przedstawień (Przydonica, Kamienica) podkreśliłaby jeszcze silniej rodzimą twórczość artystyczną tak wyraźnie zaznaczającą się w obrazie z Cerekwi.

LA MADONE APOCALYPTIQUE DE CEREKIEW  
AU MUSÉE DIOCÉSAIN DE TARNÓW

Parmi les productions mariales de la peinture polonaise du XV<sup>e</sup> siècle, il faut distinguer un groupe d'oeuvres représentant la Madone avec Enfant, les pieds appuyées sur un croissant et le tout sur un fond de rosiers. Une place spéciale est réservée dans le groupe au tableau de la Madone apocalyptique. Les opinions con-

cernant le tableau différent entre elles et sont souvent contradictoires quant à la date du monument, quant à l'école dont il est issu et en ce qui concerne le côté iconographique, etc.

La présente étude se donne pour but d'essayer de trouver une réponse à ces questions en litige et d'effectuer l'analyse iconographique et technologique de l'oeuvre. Le tableau de la Madone apocalyptique, classé d'ordinaire parmi les oeuvres de la peinture de Sącz, diffère sensiblement d'autres monuments de cette école.

Les recherches dans les archives doublées d'une analyse comparée et technologique semblent prouver que le monument appartient à la peinture cracovienne avec influences de l'école de Sącz. Les raisons suivantes en témoignent: 1<sup>o</sup> aucune mention dans des archives locales: ceci permet de supposer que le tableau a été transporté à l'église orthodoxe plus tard, probablement de Cracovie voisine; 2<sup>o</sup> l'analyse technologique relève certaines différences dans la technique de la peinture, par rapport à l'école de Sącz; 3<sup>o</sup> l'analyse comparée fait situer l'origine du tableau à Cracovie vers 1460 et montre des ressemblances de style avec l'autel de la Trinité à la Cathédrale de Wawel.

L'analyse iconographique faite d'après l'étude de A. Bochnak *Histoire de la peinture gothique dans la région de Podkarpacie*, et d'après d'autres travaux, a mis en question l'opinion généralement admise qui voyait dans les Madones tchèques le modèle des productions polonaises.

Ce qui différencie les unes des autres est p. ex. le motif des rosiers à la disposition caractéristique des feuilles et des fleurs, propre seulement aux peintures polonaises. La Madone de l'église orthodoxe tient en outre une rose à la main gauche. La disposition des feuilles et des boutons de rose présente des analogies avec les tableaux postérieurs qui représentent les Madones du Rosaire.

Le côté iconographique constitue un ensemble logique. Dans sa recherche de l'inspiration, l'auteur du tableau puisa sans doute dans l'Apocalypse de St. Jean, chapitre XII, d'où il prit certains motifs comme la lune, l'Enfant, deux anges et le motif du couronnement.

Le tableau est donc une glorification de Marie de l'Apocalypse, de la Femme miraculeusement enlevée au ciel, de la Reine couronnée, avec certains motifs de Notre-Dame du Rosaire. Tous les motifs se lient logiquement avec la troisième partie. Il faudrait peut-être voir dans le tableau le prototype des Madones du Rosaire, motif plus tard fréquent dans la peinture polonaise.

Au terme de ce travail il paraît opportun de mettre l'accent sur le caractère polonais des productions de ce type et ceci au point de vue de la forme et du contenu.