

JOLANTA GROSZCZYK SAC

Ełk

GOTYCKI OBRAZ  
*MATKI BOŻEJ Z DZIECIĄTKIEM I ANIOŁAMI*  
W KLASZTORNYM MUZEUM W SZCZYRZYCU\*

Polskie muzea klasztorne w swoich zbiorach przechowują wiele cennych zabytków sztuki malarskiej, które jak dotąd nie zostały jeszcze wystarczająco opracowane. Zasługują one na szczególną uwagę jako świadectwo kultury artystycznej i sztuki swojego czasu. Do takich zabytków należy gotycki obraz *Matki Bożej z Dzieciątkiem i aniołami* w Muzeum Klasztornym Cystersów w Szczyrzycu<sup>1</sup>. Obraz do tej pory nie posiada monografii.

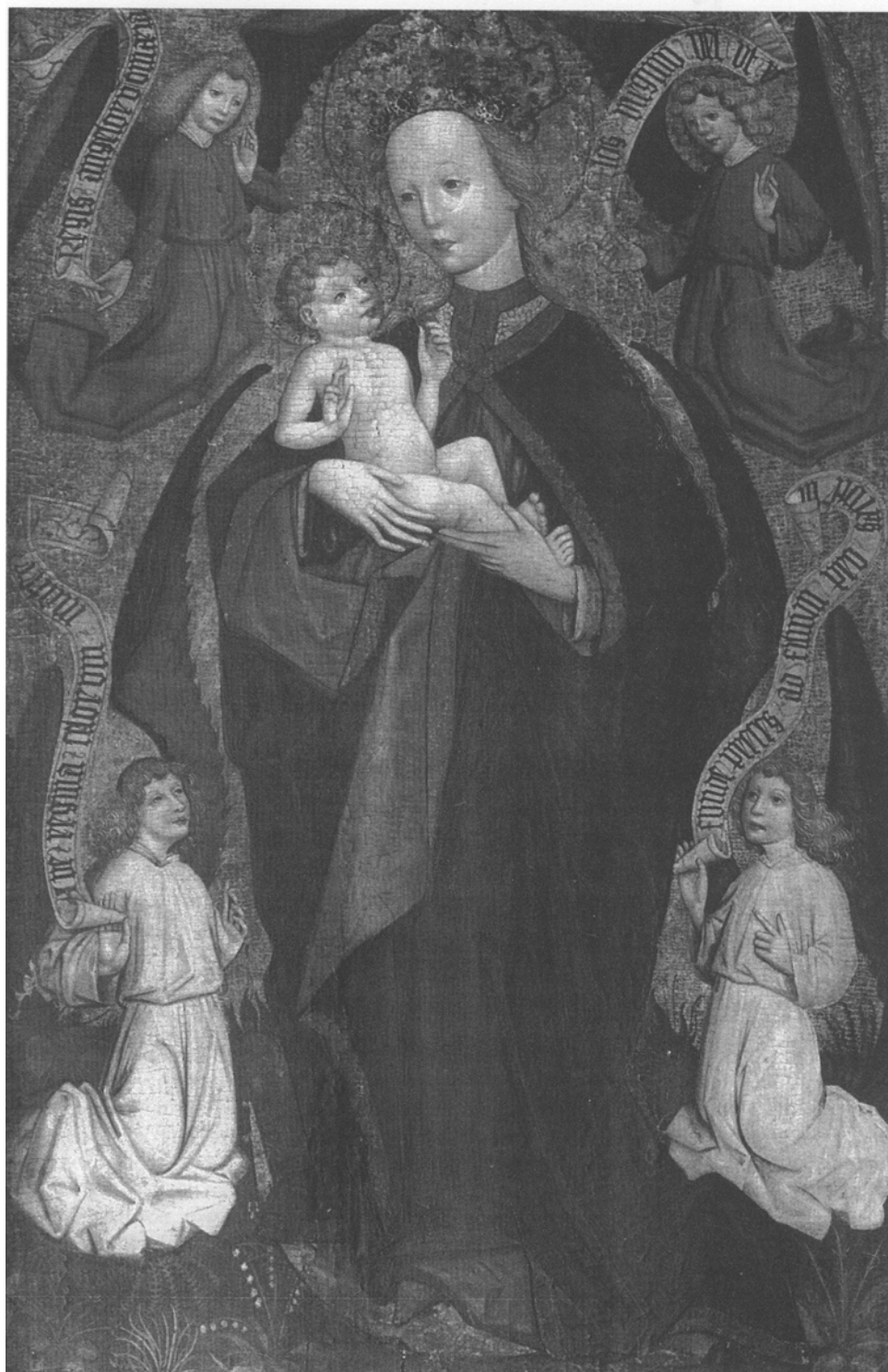
\*

Obraz szczyrzycki niejednokrotnie budził zainteresowania polskich historyków sztuki. Pierwszy zajął się nim Stanisław Tomkowicz, któremu zawdzięczamy obszerniejsze wiadomości dotyczące obrazu.

---

\* Artykuł jest poszerzonym fragmentem pracy magisterskiej napisanej w katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, Wydział Nauk Humanistycznych KUL. W tym miejscu pragnę wyrazić głęboką wdzięczność i gorące podziękowanie promotorowi pracy Pani prof. dr hab. Jadwidze Kuczyńskiej za czas poświęcony na dyskusje nad podjętymi zagadnieniami oraz za wszystkie uwagi metodyczne i merytoryczne przy opracowywaniu gotyckiego zabytku.

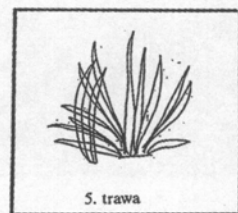
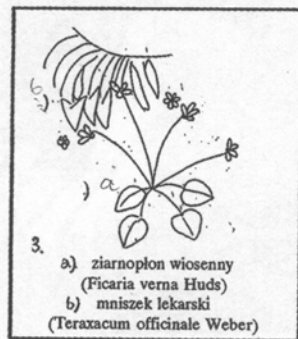
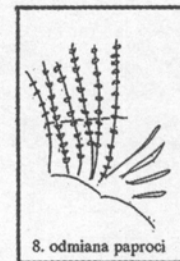
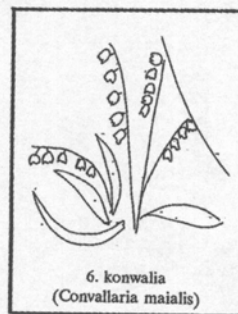
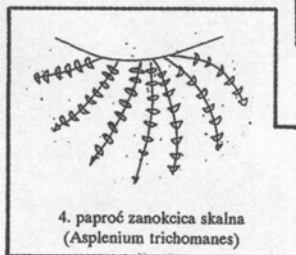
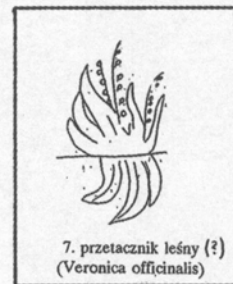
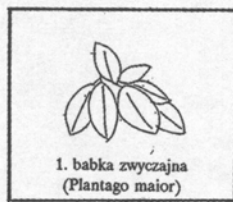
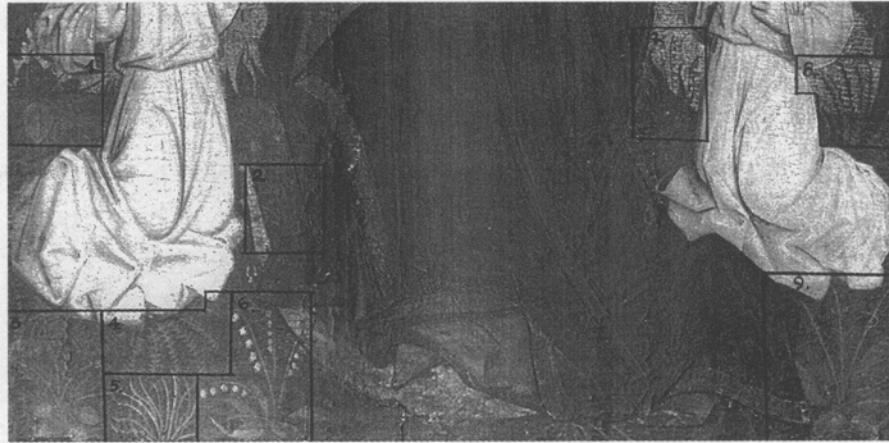
<sup>1</sup> Wieś Szczyrzyc należy do gminy Jodłownik w północnej części woj. nowosądeckiego, dawniej należała do powiatu limanowskiego w woj. krakowskim (diecezja krakowska, zob. T. G a l a r o w s k i, *Szczyrzyc*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988; H. J ę d r z e j e w s k i, *Muzeum Cystersów w Szczyrzycu*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne”, 54(1987), s. 129-131; J. B a r t o s z e w i c z, *Biskupstwo Krakowskie*, w: *Encyklopedia Powszechna Orgelbranda*, t. III, Warszawa 1860, s. 625-633; B. K u m o r, *Granice metropolii i diecezji polskich [966-1939], diecezja krakowska*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne”, 18(1969), s. 345-352.



1. Matka Boża z Dzieciątkiem i aniołami, Szczyrzyc, Muzeum Klasztorne Cystersów



2. Matka Boża z Dzieciątkiem i aniołem na obrazie w Szczyrzycu (fragm. il. 1.)



3. Rośliny łąkowe na obrazie *Matka Boża z Dzieciątkiem i aniołami* w Szczyrzycu (fragm. il. 1.)

Pierwsza wzmianka w literaturze, z 1900 roku<sup>2</sup>, pochodzi z *Teki Grona Konserwatorów*. Konserwator Tomkowicz w sprawozdaniu z wycieczki po powiecie limanowskim opisuje kościół i klasztor, a w nim interesujący nas obraz. Istotną informację stanowi fakt przeniesienia obrazu i umiejscowienia go w krużganku. Czytamy tam:

W krużganku górnym klasztoru obok zejścia do kościoła stoi rodzaj ołtarzyka na pięknej rzeźbionej jakby skrzyni z XVII w. z obrazem malowanym na gładkim tle złotym. Przedstawia *Matkę Boską z Dzieciątkiem*, które trzyma jabłko, klejnoty na koronie rzeźbione wypukło. W czterech rogach obrazu pięciu aniołów trzyma banderole z gotyckimi napisami *Ave Regina...*<sup>3</sup>.

W związku z konserwacją obrazu przeprowadzoną w pracowni prof. Władysława Pochwalskiego w Krakowie w 1908 roku, ukazała się w *Sprawozdaniach Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1908* informacja o odnowieniu obrazu staraniem i kosztem tegoż Towarzystwa<sup>4</sup>. Do sprawozdania dołączono reprodukcję obrazu przed restauracją wraz z tekstem prof. Jerzego Mycielskiego. Daje on krótki opis obrazu i ustala datowanie kwalifikujące obiekt na lata 1510-1515.

O zabytku wspomina Feliks Kopera dokonując oceny twarzy Matki Bożej, pisze: „jest nawet brzydka, ale pełna zadumy”<sup>5</sup>. Temat obrazu kilkakrotnie podejmuje również Michał Walicki. W najwcześniejszej swej pracy z 1933 roku uściśla datowanie i określa dzieło jako późnogotyckie, powstałe w latach 1470-1480. U Madonny podkreśla niezwykle piękną, wypukłą linię twarzy i zalicza obraz do ikonograficznego typu Assunty<sup>6</sup>.

Dwa lata później Michał Walicki wspólnie z Julianem Starzyńskim<sup>7</sup> uznali obraz w Szczyrzycu łącznie z *Madonnami ze Starego Sącza*, Przy-

---

<sup>2</sup> S. T o m k o w i c z, *Sprawozdanie z wycieczek inwentaryzacyjnych*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, t. I, Kraków 1900, s. 359.

<sup>3</sup> Tamże, s. 359. Mimo pewnej nieścisłości co do ilości występujących na obrazie aniołów należy przypuszczać, że chodzi o nasz obraz z 4 aniołami.

<sup>4</sup> Kraków 1909, s. 1, 8, ilustracja s. 1; zob. też: tamże, *za rok 1909*, Kraków 1910, s. 30, ilustracja s. 27 (obraz odrestaurowany, własność Kościoła Cystersów w Szczyrzycu, Mycielski określa też miejsce powstania – krakowski warsztat cechowy oraz przynależność do grupy, którą tworzą znane obrazy z Przeworska, Dębna, Nowosielec).

<sup>5</sup> *Dzieje Malarstwa w Polsce*, t. I, *Średniowieczne Malarstwo w Polsce*, Kraków 1925, s. 186.

<sup>6</sup> M. W a l i c k i, *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert*, Warszawa 1935, s. 23; *Geschichtliche Grundlagen und formale systematik*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, Wydział 2, 26(1933).

<sup>7</sup> J. S t a r z y ń s k i, M. W a l i c k i, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936.



4. *Matka Boża z Dzieciątkiem*, środkowa część tryptyku NMP, Paczółtowiec, kościół parafialny Nawiedzenia NMP



5. *Madonna Apokaliptyczna z Cerekwi*, obraz tablicowy, Tarnów, Muzeum Diecezjalne

donicy i Cerekwi za echo mistyki poprzedniego stulecia (XIV w.), mające swój odrębny wyraz w sztuce XV wieku<sup>8</sup>. Walicki w swojej przekrojowej pracy o malarstwie XV w.<sup>9</sup> powraca do zagadnienia obrazu. *Madonnę* w Szczyrzycu umieszcza między obrazami z Paczółtowic, Przydonicy i Cerekwi, powstałymi w latach 1450-1470. *Madonny* te odpowiadają analogicznym czeskim wyobrażeniom, jednak reprezentują, zdaniem autora, zespół autonomiczny. Walicki zwraca uwagę, że obraz szczyrzyckich cystersów jest najpóźniejszym obrazem w tej grupie<sup>10</sup>. W następnej publikacji z 1961 r.<sup>11</sup> przesuwa datę powstania obrazu około 1480 roku i dokładnie opisuje zabytek, podając wymiary (79 x 128 cm), klasyfikuje go do przedstawień o tematyce *Regina Angelorum*, dopatruje się podobieństwa w postaci *Madonny* z Opátówka, która jest „równie smukła i pełna szlachetnego liryzmu”. Józef Dudkiewicz<sup>12</sup> cofa czas powstania zabytku na rok 1460.

Kolejna wzmianka o obrazie w literaturze naukowej ukazała się w 1958 r. w zbiorowej pracy pt. *Sztuka sakralna w Polsce*<sup>13</sup>. Autorzy datują obraz na około 1470 r. Ważna jest podjęta przez autorów próba określenia warsztatu: „Obraz pod względem stylistycznym i tematycznym należy do licznej grupy dzieł malarskich szkoły sądeckiej”<sup>14</sup>.

Kontynuacja badań nad obiektem powiązała obraz z wieloma dziełami<sup>15</sup>. Ten związek podkreśla Tadeusz Dobrowolski<sup>16</sup>, nazywa zabytek Assuntą. Zauważa, że obraz w Szczyrzycu wraz z obrazami *Madonny* ze Starego Sącza, Przydonicy, Kamienicy, Paczółtowic stanowi jedną grupę

<sup>8</sup> Tamże, s. 96.

<sup>9</sup> *Malarstwo polskie XV wieku*, „Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej”, t. VIII, Warszawa 1938.

<sup>10</sup> Tamże, s. 67, il. 49.

<sup>11</sup> M. W a l i c k i, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 317, il. 97, autor przy ilustracji zrobił dopisek: „Malarz małopolski”.

<sup>12</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. I, woj. krakowskie, red. J. Szabowski, z. 7, pow. limanowski, oprac. J. Dudkiewicz, Warszawa 1951, s. 17, figura 19.

<sup>13</sup> T. D o b r z e n i e c k i, J. R u s z c z y c ó w n a, Z. N i e s i o ł o w s k a - R o t h e r t o w a, *Sztuka sakralna w Polsce, Malarstwo*, Warszawa 1958, s. 59.

<sup>14</sup> Tamże, s. 340.

<sup>15</sup> A. B o k s i ń s k i, *Symbolika roślin w malarstwie tablicowym polskiego średniowiecza*, Lublin 1961 (mps BKUL), s. 50-51, tablica 33. Autor wśród wielu obrazów malarstwa tablicowego rozpoznaje w obrazie w Szczyrzycu następujące rośliny: ziarnopłon wiosenny, paproć, zanokcicę skalną i konwalię. Zob. także R. S o b c z a k - J a s k u l s k a, *Motyw ogrodów i kwiatów w ikonografii maryjnej w malarstwie tablicowym późnego średniowiecza w Polsce*, Poznań 1986, s. 48, il. 10. Autorka wymienia obraz w Szczyrzycu, zaliczając go do grupy obrazów objętych tematem *Sacra Conversazione*.

<sup>16</sup> T. D o b r o w o l s k i, *Malarstwo*, w: *Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, t. I, *Sztuka średniowieczna*, Kraków 1965<sup>2</sup>.



tematyczną w obrębie średniowiecznych prac. Zdaniem autora, owe zabytki wyszły z jednego kręgu szkoły krakowsko-podkarpackiej, a obraz nasz jest „późnym dokumentem idealistycznego odłamu tej szkoły”<sup>17</sup>.

Zbigniew Strzałkowski, rozważając problematykę malarstwa tablicowego szkoły krakowsko-sądeckiej w latach 1440-1460<sup>18</sup>, zalicza zabytek do grupy o temacie ikonograficznym *Madonna Apokaliptyczna*<sup>19</sup>.

Wzmianki z lat osiemdziesiątych<sup>20</sup> oprócz pracy Jerzego Gadomskiego<sup>21</sup> nie wnoszą nic nowego do zagadnienia. Gadomski omawia cały zespół zachowanych zabytków malarstwa tablicowego powstałych w latach 1460-1500. Jego stanowisko w kwestii szczyrzyckiego obrazu jest odmienne od stanowisk wcześniejszych badaczy. Stwierdza on, że obraz *Matki Bożej Anielskiej w Szczyrzycu* jest odosobnionym warsztatowo przykładem tradycjonalizmu w malarstwie trzeciej ćwierci XV wieku (1470). Zwraca uwagę, że obraz jest starannie skomponowany i utrzymany w lirycznym nastroju<sup>22</sup> i wyróżnia się od pozostałych przede wszystkim ornamentem (rysunkiem) radełkowym w aureoli<sup>23</sup>. Dodaje, że zdobiące koronę Maryi drobne kaszty stanowiły oprawę dla wykruszonych dziś kamieni lub szkieł<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Tamże, s. 407.

<sup>18</sup> Z. S t r z a ł k o w s k i, *Problemy malarstwa tablicowego szkoły krakowsko-sądeckiej w latach 1440-1460*, „Roczniki Humanistyczne”, 18(1970), z. 5, s. 35-55.

<sup>19</sup> Tamże, s. 38. Grupę tę stanowią obrazy z Cerekwi, Przydonicy, Paczółtowic, Starego Sącza, Kamienicy, Szczyrzyca.

<sup>20</sup> Zob. T. C h r z a n o w s k i, M. K o r n e c k i, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 153. Praca ta daje nam krótką wzmiankę o obrazie: „prezentuje on duże walory”, autorzy zamieścili natomiast obszerną informację o klasztorze i kościele w Szczyrzycu; zob. s. 52, 81, 241, 319, 390, 392; *Opactwo Cystersów i cudowny obraz Matki Bożej szczyrzyckiej*, Szczyrzyc 1984, s. 19; G a l a r o w s k i, dz. cyt. s. 21; J. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981, s. 29, 42, 123.

<sup>21</sup> J. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988.

<sup>22</sup> Tamże, s. 171.

<sup>23</sup> Tamże, s. 103. Według Gadomskiego technikę radełkowania zastosowano w promieniach nimbu, nimb stanowi też przykład puncowania. Rysunek radełkowany (wykonany za pomocą radełka) omawia J. Nykiel, wyróżnia 4 odmiany rysunku charakterystycznego dla malarstwa tablicowego: grawerowany, pędzlem, radełkowany, puncowany. Zob. t e n ż e, *Budowa technologiczna obrazów Szkoły Krakowskiej z lat 1420-1460 malowanych na podłożu drewnianym*, „Ochrona Zabytków”, 22(1969), nr 4, s. 273-283.

<sup>24</sup> Tradycję zdobienia powierzchni malowidła trójwymiarowymi elementami metalowymi stosowano przed 1460 r., np. dyptyk w skarbcu Katedry na Wawelu (zob. A. B o c h n a k, J. P a g a c z e w s k i, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, il. 66-70). Po tym roku blachy, metalowe korony, wypukłe gwiazdy przybrały postać szczątkową i zamieniły się w drobne koronkowe aplikacje, jak to występuje w przypadku obrazu w Szczyrzycu. Zob. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo ... 1460-1500*, s. 105.



6. *Matka Boża z Dzieciątkiem z Kamienicy*, środkowa część tryptyku, Cieszyn, Muzeum

Ważna publikacja Józefa Nykla<sup>25</sup> potwierdziła, że zabytek pochodzi z okresu 1480-1510, a technika malowania jest kontynuacją założeń technologicznych ówczesnego malarstwa europejskiego. Autor umieszcza dwa zdjęcia zabytku<sup>26</sup> oraz zestawia w pięciu tabelach wyniki badań technologicznych.

\*

Dane archiwalne pozostawiają szczupłe wzmianki, pozwalające tylko na fragmentaryczne odtworzenie historii obiektu. Wiadomości źródłowe nie wymieniają ani miejsca, ani daty wykonania obrazu.

Dzieje obrazu należy łączyć z kościołem i klasztorem w Szczyrzycu, bowiem *List-Kontrakt* zawarty w 1726 roku ze złotnikiem Ignacym Krzysztofem Ehingierem<sup>27</sup>, nasuwający przypuszczenie, że obraz wcześniej był umieszczony w szczyrzyckim kościele i znajdował się w kulcie, przypada na lata sprawowania władzy przez opata Mikołaja Romiszowskiego. Z tego kontraktu czerpiemy wiadomości, że obraz dekorowała sukienka<sup>28</sup>:

Ja niżej podpisany dla obrazu Najświętszej Panny dla Kościoła Szczyrzyckiego, na który robię sukienkę według kontraktu uczynionego 1725 dn. 20 X, aby miał jeszcze większą aparycję, podjąłem się nowy cyrkuł Najświętszej Pannie i Panu Jezusowi sowito złoty glansownie zrobić i wikraje tego obrazu srebrne w obłoki z Aniołkami tak ze srebra zrobić [...], od dnia 5 czerwca tego roku 1726 za niedzieli 4 wystawić powinienem...<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480-ok. 1510)*, „Ochrona Zabytków”, 45(1992), nr 3, s. 201-224.

<sup>26</sup> Tamże, il. 14, jest to fragment banderoli anioła adorującego oraz il. 12 z fragmentem twarzy anioła w odprysku warstwy malarskiej, widoczne fragmenty rysunku wstępnego, wykonanego pędzlem bezpośrednio na zaprawie kredowej.

<sup>27</sup> *Kontrakt na dokończenie sukienek Najświętszej Panny z Panem Ehingierem złotnikiem krakowskim, 5 czerwca, 1726, za opata Romiszowskiego*, Archiwum Klasztorne OO. Cystersów w Szczyrzycu.

<sup>28</sup> Na krawędziach nimbu Dzieciątka i Matki Bożej widoczne są ślady po gwoździach, które służyły do umocowania ozdobnych blach. Fakt przyozdobienia obrazu srebrnymi sukienkami wydaje się być niezbitym dowodem wielkiego kultu obrazu.

<sup>29</sup> Zob. *Kontrakt*.

W *Inventarium Irzickim* z 1727 roku mamy pierwszą zapisaną wzmiankę o obrazie Matki Bożej i potwierdzenie wykonania specjalnej dekoracji w postaci srebrnej, metalowej sukienki, koron i bereł:

Sukienka na obrazie Maryi Panny Matki Bożej jest srebrna ex parte środkiem od szyi Matki Bożej pozłocista. Na Pannie Najświętszej jest korona srebrna pozłocista z kamykami, ta jest dawna, także i na Panu Jezusie z kamykami pomniejsza [...]. Na Panu Jezusie sukienka pstrozłocista [...]. Jest zaś circa cirum po całych bokach tego obrazu. Cyrkuł srebrny w obłoki z aniołkami, jest sztuk kilka [...] <sup>30</sup>.

Przytoczone wyżej wiadomości źródłowe jednoznacznie świadczą za tym, że opat Romiszowski sprawiając nową dekorację wykorzystał stare korony („dawne”). Dowodzi to wcześniejszej koronacji obrazu, na którą nie ma jednak potwierdzenia w dostępnych archiwaliach. Jest natomiast wzmianka, że w roku 1705 wojska szwedzkie grabią klasztor <sup>31</sup>. Być może zabrano sukienki, a korony zabezpieczono przed rabunkiem.

Nie można określić czasu umieszczenia naszego obiektu w kościele. Szczyrzyc pojawia się w źródłach już w roku 1245, kiedy to Teodor alias Cedron z Ruszczy Gryfita, wojewoda krakowski, po założeniu klasztoru cystersów w Ludźmierzu na Podhalu (1234) przeniósł go w roku 1245, z powodu częstych napadów rozbójniczych do wsi Szczyrzyc <sup>32</sup>.

Cystersi jako prawni posiadacze obszaru Szczyrzyc objęli patronat nad istniejącym tu kościołem <sup>33</sup>. Wkrótce zakonnicy zbudowali nowy kościół i klasztor. Z późniejszych relacji wizytatora Edwarda a Cruce, który w roku 1580 wizytował wszystkie opactwa cysterskie z upoważnienia Opatu Gene-

---

<sup>30</sup> *Inventarium Cirzickiego Kościoła omnia ormenta in Dei honorem dedicata, ordine sequenti in se conens Descriptum vero AD 1227. Conscripsit hoc Inventarium AMRP Wladyslaus Lewandowski Prior Conventus Mogilensis, AMRP Antonius Orłowski Comisari Deputati ad Monasterium Ciriciense Sub Reginine AMRP Bernard Zaleski Prioris Conventus ejusdem, Conscripsit RP Antonius Stawski Subrior Conventus ejusdem 1728*, rkps, Biblioteka Klasztorna w Szczyrzycu, s. 12.

<sup>31</sup> T. M a g i e r a, *Xenia Bernardina*, t. III, Wiedeń 1891, s. 317-323.

<sup>32</sup> Jan Długosz pisze, że Teodor nabył wieś od Sulisława, kanonika krakowskiego, syna Jana za 100 grzywien srebra. W akcie z 30 czerwca 1244 r. Sulisław potwierdza sprzedaż wsi Cyrich Teodorowi wojewodzie krakowskiemu. Zob. t e n ż e, *Senioris Canonici Cracoviensis, opera omnia, cura Alexandri Przedziecki*, t. IX, *Monasteria*, Cracoviae 1864, s. 436-439.

<sup>33</sup> Na mocy Dokumentu Sądowego wydanego w obecności arcybiskupa gnieźnieńskiego Pełki cystersi mieli prawo do kościoła.

ralnego z Citeaux i Papieża Grzegorza XII wiemy, że w czasie wizytacji zastał w Szczyrzycu kościół murowany, a klasztor drewniany<sup>34</sup>.

Z zachowanych akt wizytacyjnych jedynie akta z roku 1597 z wizytacji Kardynała Jerzego Radziwiłła wymieniają wezwania trzech ołtarzy Matki Bożej<sup>35</sup>. Jeżeli wzmianka wizytacyjna dotyczy zachowanego obrazu, to wczesna data notowania go w kościele mogłaby świadczyć za pochodzeniem z wyposażenia szesnastowiecznej świątyni w Szczyrzycu.

W 1607 roku przełożony szczyrzyckiego klasztoru, opat Stanisław Korczak Drohojewski, podjął się dzieła zbudowania nowego klasztoru oraz przebudowania kościoła. Dzieło budowy prowadził od roku 1620 do swej śmierci w 1632 r. Kontynuatorami rozpoczętych prac byli dwaj opaci następujący kolejno po sobie: Remigiusz Łukomski i Joachim Mstowski, którzy dokonali przebudowy opactwa zachowanego do dnia dzisiejszego. W maju 1642 roku biskup sufragan krakowski Tomasz Oborski konsekrował przebudowaną świątynię pod wezwaniem Wniebowzięcia Matki Bożej i św. Stanisława biskupa krakowskiego<sup>36</sup>.

Równie usprawiedliwiona może być teza łączenia obrazu z wyposażeniem nowo konsekrowanego w 1642 roku kościoła. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że właśnie opat Joachim Mstowski przygotowując kościół do uroczystej konsekracji postarał się o nowy obraz Matki Bożej. Obraz przetrwał szczęśliwie trudny okres zaboru austriackiego<sup>37</sup>.

Inwentarz klasztoru z roku 1868<sup>38</sup> potwierdza, że obraz był umieszczo-

---

<sup>34</sup> *Inventarium*, s. 46.

<sup>35</sup> Kardynał Jerzy Radziwiłł z polecenia Klemensa VIII wizytował wszystkie zakony swojej diecezji. Do Szczyrzycy przybył w roku 1597. Jego wizytacja zawiera opis klasztoru. Zob. *Acta Wizytacyjne kardynała Jerzego Radziwiłła z roku 1597*, rękopis łaciński Archiwum Kurii Krakowskiej, O. Stanisław Cist. w Opactwie Cystersów w Szczyrzycu 1954, s. 119, Biblioteka Klasztorna w Szczyrzycu. Choć wizytacja wymienia trzy ołtarze Matki Bożej, to jednak o interesującym nas obrazie nie wspomina.

<sup>36</sup> *Inventarium*, s. 46; zob. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych Krajów słowiańskich*, t. XI, red. B. Chlebowski, W. Walewski, F. Sulimierski, Warszawa 1890, s. 875.

<sup>37</sup> Po I rozbiorze Polski i zniesieniu opactwa oraz kasacji klasztoru w 1795 r. rząd austriacki skonfiskował większą część dóbr, włączając je do tak zwanych „dóbr kameralnych”. Wymienił z hrabią Dzieduszyckim dobra szczyrzyckie i inne pocysterskie dobra położone w powiecie wielickim, a Ludzimierz i Krauszów nadał innym rodzinom. Zob. *G a l a r o w s k i*, dz. cyt., s. 17.

<sup>38</sup> *Inwentarz klasztoru męskiego Księży Cystersów w Szczyrzycu diecezji Tarnowskiej a Starostwa Limanowskiego w Galicji spisany w skutek rozporządzeń rosyjskiego wysokiego CK Namiestnictwa we Lwowie z dnia 20 lutego 1868 za L 6285 i 4-tego stycznia 1869 za*

ny w kościele w ołtarzu bocznym. Na stronie 21 tego źródła czytamy: „Naprzeciw ołtarza powyżej opisanego, znajduje się po lewej stronie nawy kościoła – drugi ołtarz boczny [...]. Ołtarz zdobi obraz szkoły ...skiej<sup>39</sup> malowany olejno na drzewie i przedstawiający Matkę Bożą z Dzieciątkiem [...]”<sup>40</sup>.

W roku 1891 obraz już wisiał w krużganku górnym klasztoru, obok zejścia do kościoła<sup>41</sup>. Zmiana miejsca zabytku być może została podyktowana tym, że był on mocno zniszczony i wymagał konserwacji, która niebawem nastąpiła.

Zniszczony obraz wysłano do Pracowni Konserwacji Zabytków w Krakowie, do prof. Władysława Pochwalskiego, który dokonał konserwacji w roku 1908<sup>42</sup>.

Po odnowieniu obraz przeniesiono do szczyrzyckiego klasztoru i umieszczono w opactwie (w tzw. pomieszczeniach opata)<sup>43</sup>. Mieli go u siebie przeor, potem opat Teodor Magiera (od 1918 r.) oraz jego następca opat Benedykt Biros (†1958). Kolejny opat Stanisław Kiełtyka (od 1953 r.), urządzając w latach pięćdziesiątych muzeum<sup>44</sup>, przekazał dzieło do jego zbiorów<sup>45</sup>.

---

*L 61026*, rękopis, Biblioteka Klasztorna w Szczyrzycu, s. 21; zob. J. Ł e p k o w s k i, J. J e n m a n o w s k i, *Ułamek z podróży archeologicznej odbytej po Galicji w roku 1848*, „Biblioteka Warszawska” 1850, t. III, s. 215. Mamy notkę, że przeor Gerard Zimowicz polecił sporządzenie inwentarza majątku klasztornego (*Dekret Guberni z dnia 12.04.1827 L. 15035*).

<sup>39</sup> Wyraz słabo czytelny, poprawiany, prawdopodobnie chodzi o szkołę krakowską.

<sup>40</sup> *Inwentarz klasztoru*, s. 21.

<sup>41</sup> Konserwator Tomkowicz na posiedzeniu dnia 05.11.1891 r. składał sprawozdanie z wycieczki, którą odbył w powiecie limanowskim (Skrzydlna, Szczyrzyc, Szyk, Wilkowisko). Zob. T o m k o w i c z, dz. cyt., s. 359.

<sup>42</sup> O Władysławie Pochwalskim (1860-1924) zob. R. B i e r n a c k a, *Władysław Pochwalski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXVII, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 17-18.

<sup>43</sup> Potwierdza to o obrazie Matki Bożej Anielskiej o. Placyd (kapelan u bonifratrów w Katowicach), który był w klasztorze w czasie wojny, widział go i słyszał o nim, *List o. Antoniego Gucwy do s. Jolanty Groszczyk, Szczyrzyc*, 30.01.1997 r. (w zbiorach autorki).

<sup>44</sup> Muzeum Klasztorne – filia Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, zob. W. Z a l e s k i, *Sanktuaria Polskie*, Warszawa 1988, s. 410. Jego twórcą był o. Stanisław Kiełtyka, za datę powstania przyjmuje się rok 1958. Początkowo mieściło się w pomieszczeniach klasztornych (w przeoracie). W 1984 r. z okazji jubileuszu 750-lecia istnienia klasztoru zbiory muzealne przeniesiono do dawnego spichlerza przystosowanego do celów muzealnych.

<sup>45</sup> Nasz obraz wraz z najcenniejszymi obrazami: *Chrystus Frasobliwy, Ukrzyżowanie, Madonna Bizantyjska* (XVI w.) znajduje się w Opactwie i jest niedostępny dla zwiedzających. Zob. M. D e b o w s k a, ks. J. G i e l a, *Informator o muzeach kościelnych*

Znajdujący się w muzeum klasztorным do dnia dzisiejszego obiekt eksponowano w 1992 roku na wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Nowym Sączu<sup>46</sup>.

\*

Obraz o wymiarach 79 × 128 cm przedstawia Matkę Bożą z Dzieciątkiem, stojącą na sierpie księżycy, otoczoną adorującymi Ją aniołami. Postać Matki Bożej umieszczona jest centralnie i zajmuje całą wysokość obrazu. Jej głowa zwrócona jest *en trois quatre* w prawo, w kierunku Dzieciątka. Twarz Maryi – drobna o łagodnym owalu i jasnej, bladoróżowej karnacji – okolona jest jasnoblond włosami, które szerokimi puklami zakrywają uszy i faliście spływają wzdłuż ramion. Charakterystyczne jest wysokie czoło, wąski, długi nos, drobne, jakby lekko nabrzmiałe usta i migdałowo wykrojone oczy. Maryja poważnym, ale łagodnym wzrokiem spod ciężkich powiek spogląda w dal, w lewą stronę obrazu. Wysokie łuki brwiowe są zarysowane cienką, brązową linią. Na twarzy widoczny światłocieniowy modelunek oraz mocniejsze, szerokie cienie pod oczami. Na jej głowie znajduje się liściasta, wysoka korona, bogato zdobiona i zaznaczona brązowym konturem. Koronkową aplikację umieszczoną na obręczy korony stanowią wypukłe ornamenty w postaci sześciu drobnych kaszt z kamieniami<sup>47</sup>.

Maryja ubrana jest w szafirowy płaszcz lamowany na brzegach brązową obwódka. Obszerny płaszcz, narzucony na wąskie, spadziste ramiona, spięty jest na piersiach klamrą w kształcie pięcioliścia z zaznaczonym ciemniejszym środkiem. Draperie płaszcza załamują się ukośnie. Płaszcz z ręką podtrzymującą Dzieciątka, tworzy półkolistą płaszczyznę, w obrębie której mieszczą się drobne, zmięte fałdy. Biegnąc dalej ku dołowi, od przytrzymującej go ręki tworzy jakby muszlę, wypełnioną drobno załamanymi fałdami. Spod płaszcza w dukcie o zaostrowym wykroju widoczny jest

---

w Polsce, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne”, 62(1993), s. 313-379; zob. G a l a - r o w s k i, dz. cyt., s. 21. Autor ten nadmienia, że muzeum zostało założone już w 1954 r.; zob. J ę d r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 129-131.

<sup>46</sup> Wystawa zorganizowana z okazji 700-lecia powstania Nowego Sącza. Zob. *Sztuka gotycka na ziemi sądeckiej, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu lipiec – sierpień 1992, Katalog wystawy*, wstęp J. Gadomski, Nowy Sącz 1992.

<sup>47</sup> Z sześciu kaszt, które stanowiły oprawę dla kamieni lub sześciu szkieł, zachowały się tylko cztery z jednym ciemnoniebieskim kamieniem (trzeci z prawej strony).

u nasady szyi skrawek białej sukni, pokrytej delikatnym wzorem i ozdobionej szeroką, brązową lamówką. Suknia Matki Bożej widoczna jest jeszcze przy mankietach rękawów. Płaszcz, opadając, ukazuje w pięciu fragmentach zieloną podszewkę: przy prawej i lewej dłoni, wzdłuż krawędzi płaszcza oraz w dolnej części odwijając się do góry i poniżej tworząc zakładkę. Spod płaszcza widoczny jest czubek prawego, brązowego trzewika, opartego o sierp księżyca. Ręce Maryi o wysmukłych palcach obejmują nagie Dzieciątko. Prawa dłoń spoczywa na prawym udzie dziecka i części biodra, lewa zaś lekko podtrzymuje tę samą nogę Dzieciątka, ale pod kolankiem.

Dzieciątko oparte o prawe ramię Maryi siedzi swobodnie odchylone do tyłu, w pozycji półleżącej. Głowa Jezusa jest lekko uniesiona ku górze, a jego wzrok skierowany na Maryję. Twarz o okrągłych policzkach okalają kędzierzawe włosy koloru jasnobrązowego. Prawa ręka Dzieciątka jest zgięta w łokciu i nieco uniesiona ku górze w geście błogosławieństwa, lewa z charakterystycznym układem palców<sup>48</sup> wyciągnięta w kierunku Maryi. Nóżki Jezusa są lekko ugięte w kolanach, przy czym prawa stopa widoczna jest z góry, zaś lewa od dołu i ukazuje podbicie.

Matkę Bożą otaczają czterej kłęczący aniołowie z na wpół rozpostartymi skrzydłami. Aniołowie różnią się rysami twarzy i ułożeniem włosów oraz sposobem rozłożenia skrzydeł, natomiast szaty, atrybuty i ogólny kształt postaci są jednakowe. Reprezentują typ młodzieńca o jasnych włosach w odcieniach ugru, skręconych w loki i układających się na karku. Na strój składa się jednakowa, długa suknia, z małym trójkątnym dekoltem przy szyi, z szerokimi rękawami (oprócz anioła w lewym górnym rogu) i przepasana paskiem. Od pasa w dół szaty układają się nieregularnie. W stosunku do płaszcza Matki Bożej, mają ostrzej pozałamywane fałdy, okrywają nogi i stopy aniołów.

Dwaj aniołowie usytuowani w górnych rogach obrazu mają czerwone suknie i dwubarwne skrzydła: czerwone w części zewnętrznej, a niebieskie wewnątrz. Anioł w lewym dolnym rogu obrazu ubrany jest w jasną suknię

---

<sup>48</sup> Taki układ palców dłoni sugeruje, że Dzieciątko coś trzymało, obecnie nie ma nic. Zob. Tomkowicz, dz. cyt., s. 359. Konserwator Tomkowicz opisując obraz w 1891 r. podaje, że Dzieciątko trzyma jabłko. Tekst J. Mycielskiego dołączony do reprodukcji obrazu przed restauracją w 1908 r. przynosi nam wiadomość, że Dzieciątko w lewej ręce trzyma różę. Zob. *Sprawozdania i Wydawnictwa Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1908*, s. 1.



o odcieniu niebieskim, anioł po przeciwnej stronie w suknię o odcieniu różowym. Zarówno skrzydła aniołów górnych, jak i niebieskie po stronie zewnętrznej, a czerwone wewnątrz skrzydła aniołów w dolnej partii obrazu, okalają postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem, tworząc jakby mandrolę, i wypełniają pustą przestrzeń. Wszyscy zwróceni w trzy czwarte kierują się w stronę Maryi, lewą ręką wskazując na Nią, a w prawej trzymając pnące się fantazyjnie ku górze białe banderole z inskrypcją.

Inskrypcja wykonana jest czarnym pismem gotyckim charakteryzującym się przewagą wysokości nad szerokością. Litery mają zbite krągliczki, w konsekwencji czego otrzymują proste łaski z ostrymi i łamanymi zakończeniami. Zaopatrzone są w szeryfy podobne do rombu. Tekst każdej banderoli rozpoczynają inicjały o odmiennej, czerwonej barwie liter. Poszczególne wyrazy oddzielone są od siebie rozdzielnikami w kształcie „†” i „|”. W banderoli pierwszej i drugiej użyto znaku „†”, w banderoli trzeciej i czwartej znaku „|”. Pisane wyraźnie litery pozwalają łatwo odczytać inskrypcję łacińską<sup>49</sup>. Anioł w niebieskiej sukni trzyma banderolę rozpoczynającą pozdrowienie Maryi *Ave regina celorum mater*<sup>50</sup>. Dalszy ciąg antyfony umieszczony jest na wstędze anioła znajdującego się nad nim: *Regis angelorum o maria*. Słowa *Flos virginum velut* trzyma anioł w górnym, prawym rogu obrazu. Prośbą o wstawiennictwo u Syna: *Funde preces ad filium pro salute* anioł w różowej sukni kończy pozdrowienie Maryi.

Scena rozgrywa się na złotym, gładkim tle, widocznym tylko fragmentarycznie. Nieco ponad 1/3 wysokości obrazu od dołu zajmuje zielona łączka porośnięta bujną roślinnością (il. 3). Wśród bogatej dekoracji roślinnej można wyróżnić: w lewym rogu ziarnopłon wiosenny (*Ficaria verna Huds*)<sup>51</sup>, powyżej mocno stylizowane liście mniszka lekarskiego (*Teraxacum officinale Weber*)<sup>52</sup>, obok paproć zanokcicę skalną (*Asplenium trichomanes*)<sup>53</sup>, u dołu trawę o pędzie silnie rozgałęzionym i równowąskich

<sup>49</sup> Inskrypcję odczytał S. Tomkiewicz (t e n ż e, dz. cyt., s. 359) i powtórzył M. Walicki (t e n ż e, *Malarstwo polskie. Gotyk*, s. 317).

<sup>50</sup> Malarz błędnie zapisał *celorum*, zamiast *coelorum*. W dalszej części pracy stosuje konsekwentnie napis w takiej formie, jaka jest na banderoli.

<sup>51</sup> J. R o s t a f i ń s k i, *Przewodnik do oznaczania roślin w Polsce dziko rosnących*, Lwów–Warszawa–Kraków 1923, ryc. 191; zob. F. A. N o v a k, *Wielki atlas roślin*, Warszawa 1975, s. 356.

<sup>52</sup> *Leksykon roślin leczniczych*, red. A. Rumińska, A. Ożarowski, Warszawa 1990, il. 315.

<sup>53</sup> R o s t a f i ń s k i, dz. cyt., s. 2, rys. 6.

liściach. Obok rośnie kwitnący okaz konwalii (*Convallaria maialis*)<sup>54</sup>. Kwiaty rośliny znajdującej się na wysokości rogu księżycy przypominają śnieżyczkę (*Galanthus nivalis*)<sup>55</sup>, ale jej liście są zupełnie inne, stąd należy ją uważać za niezidentyfikowaną. Przy prawej ręce anioła w niebieskiej sukni widoczna jest babka zwyczajna (*Plantago maior*)<sup>56</sup>. W prawym rogu obrazu rośnie ostróżka (*Delphinium Consolida*)<sup>57</sup> o liliowoniebieskich kwiatach. Wyżej dwie rośliny trudne do zidentyfikowania. Po lewej ręce anioła być może jest to odmiana paproci, a po prawej przetacznik leśny (*Veronica officinalis*)<sup>58</sup>, co sugerują niebieskoróżowe dzwonkowe korony kwiatowe zebrane we wzniesione grona.

Scena szczyrzyckiego obrazu skomponowana jest symetrycznie. Stojąca Maryja stanowi oś kompozycji, po Jej obu stronach całość zamykają postaci aniołów. Są one podporządkowane swoistemu „prawu ram”. Kompozycja jest zwarta i starannie przemyślana<sup>59</sup>. Oprócz wyraźnych kierunków wertykalnych, wyznaczonych przez postaci aniołów oraz pnące się ku górze banderole widać horyzontalny akcent w postaci wyraźnej linii, którą jest granica naziemia. Ta precyzyjna, rygorystyczna struktura ożywiona jest rytmicznym falowaniem draperii i grą barwną. Widoczne są odchylenia, które kompozycję statyczną czynią dynamiczną. Pozornie symetryczny układ zostaje zdynamizowany przez asymetrię widoczną w każdej partii obrazu, zamiast ściśle frontalnego przedstawienia Maryi – poza *en trois quatre*, co wprowadza realniejszy motyw asymetrii. Księżyc pod stopami Maryi oraz banderole są również niesymetryczne. Pozorna symetria jest w gestach, gdyż każdy anioł wykonuje inne gesty, każdy ma inną fryzurę. Rytm skrzydeł anielskich łączy się z rytmem wznoszących się ku górze banderoli. W logice układu skrzydeł anielskich można dopatrzeć się formy pewnego rodzaju baldachimu, zamykającego całą kompozycję.

<sup>54</sup> N o v a k, dz. cyt., s. 480, il. 921; zob. *Leksykon roślin leczniczych*, s. 227.

<sup>55</sup> N o v a k, dz. cyt., s. 482, il. 924.

<sup>56</sup> *Leksykon roślin leczniczych*, s. 45; J. M o r o s z o w i c z, *Zarys systematyki roślin*, Warszawa 1974, s. 239, 242, ryc. 218.

<sup>57</sup> Z. P o d b i e l k o w s k i, *Słownik roślin użytkowych*, Warszawa 1970, s. 265, pkt. 756.

<sup>58</sup> *Leksykon roślin leczniczych*, s. 405; M. P o l a k o w s k a, *Leśne rośliny zielarskie*, Warszawa 1982, s. 190, rys. 69.

<sup>59</sup> Staranną kompozycję szczyrzyckiego obrazu podkreśla Gadomski (*Gotyckie malarstwo..., 1460-1500*, s. 171).

Światło służy podkreśleniu kierunków. Pada z góry. Widać wyraźne usiłowania modelowania twarzy za pomocą światłocienia tak, że można mówić o pewnej przestrzenności w traktowaniu twarzy. Nie ma mowy natomiast o traktowaniu przestrzennym kompozycji. Jest ona płytka, jednoplanowa.

Scena utrzymana jest zasadniczo w czerwono-niebiesko-zielonym tonie. Kolory są wyraziste, nasycone, zdecydowanie od siebie odcięte i składają się na efektowną gamę chromatyczną. W kompozycji kolorystycznej zauważamy dążność do uwydatnienia głównej postaci. Szafirowy płaszcz jest najsilniejszym akcentem obrazu, jego głęboka barwa uwydatnia się tym mocniej na tle jasnej sukni Maryi, karnacji twarzy, nagiego Dzieciątka oraz jasnych szat aniołów. Czerwone suknie aniołów oraz tego samego koloru fragmenty skrzydeł dodają obrazowi uroku i ożywiają go. Czerwień komasuje się w górnej części, natomiast zieleń (soczyście zielona roślinność naziemia oraz podszewka płaszcza) skupiona jest u dołu. Wszystkie te barwy odcinają się od jednolitego, złotego tła. Artysta osiągnął tu zamierzony efekt, podkreślony obfitością użytego złota w tle, koronie, nimbach.

Na podstawie analizy formalnej omawianego dzieła możemy stwierdzić, że obraz został wykonany przez dwóch artystów. Ręka mistrza tworzy postacie Maryi z Dzieciątkiem i aniołów z lewej strony obrazów. Natomiast mniej wprawnemu malarzowi należy przypisać postacie aniołów z prawej strony. Zarówno u mistrza, jak i ucznia, zasady postępowania z tworzywem malarskim, zasady budowania form światłocieniowych oraz ogólny sposób kształtowania są zbliżone, a inaczej namalowane zostały szczegóły. Uczeń opracował mniej precyzyjnie twarze aniołów. Brak w tych partiach obrazu łagodnych przejść między cieniem i światłem, brak rozróżnienia układów poszczególnych loków i kosmyków. Włosy jednolitą niemal masą zakrywają czoło i opadają ciężkimi, rurkowatymi zwojami na ramiona. A nade wszystko widoczne są wyraźne różnice w rozłożeniu fałd i gestach rąk. Mistrz namalował fałdy draperii czysto konwencjonalnie w powiązaniu ze światłem, bogato rozłożył je w dolnych partiach sukien aniołów. Uczeń natomiast usiłował dostosować się do mistrza. Szaty w jego wykonaniu, zmarszczone w drobniejsze fałdy, nie mają takiej swobody układu. Nieudany jest też gest lewej ręki anioła w prawym górnym rogu obrazu.

Formalne i stylistyczne cechy zbliżają nasz zabytek do dzieł malarstwa datowanych na koniec XV wieku.

Przeprowadzone przez Józefa Nykla badania<sup>60</sup> pozwalają określić budowę technologiczną szczyrzyckiego obrazu<sup>61</sup>. Obraz malowany jest techniką temperowo-żywiczną na podkładzie typowym dla temper. Tablica wykonana została z trzech desek równej szerokości, łączonych na styk i sklejonych. Grubość desek wynosi 15 mm. Tablica nie posiada śladów po szpongach<sup>62</sup>. Możemy domyślać się, że jedynym umocnieniem konstrukcji była oryginalna rama, która niestety nie zachowała się do naszych czasów<sup>63</sup>. Badania dendrologiczne drewna wykazują, że deski obrazu wykonane zostały z lipy wąskolistnej<sup>64</sup>. Nykiel również informuje o nasączeniu powierzchni drewna klejem glutynowym<sup>65</sup> i pokryciu wielowarstwową zaprawą klejowo-kredową<sup>66</sup>. Ilości warstw zaprawy nie znamy. Nykiel podaje tylko grubość mierzoną w mikronach, która nie przekracza 1 mm i wynosi 720-959  $\mu\text{m}$ <sup>67</sup>. Na gładko wypolerowaną powierzchnię zaprawy naniesiono

---

<sup>60</sup> *Technologia*, s. 201-218; Nykiel przeprowadził analizę techniki i technologii szczyrzyckiego obrazu. Są to jednak badania niepełne. Brakuje dokumentacji rentgenowskiej, fotografii fluorescencji ultrafioletowej oraz przekrojów stratygraficznych zaprawy. Cenne dla badań warsztatu są zamieszczone w dokumentacji zdjęcia w podczerwieni.

<sup>61</sup> Informacje podane przez Nykla konfrontuję z programem technologicznym obowiązującym generalnie w tablicowym malarstwie europejskim. Opieram się na traktacie Cenino Ceniniego, *Rzecz o malarstwie* (przeł. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1959) oraz na wiedzy zdobytej w trakcie studiów w zakresie technologii dzieł sztuki i konserwacji. Za konsultacje dziękuję p. mgr L. Struczyńskiej.

<sup>62</sup> Szpongi często stosowano przy łączeniu na styk.

<sup>63</sup> Rama gotycka stanowiła bowiem integralną część konstrukcji tablicy i była przygotowana łącznie z całym podobrazem. Nową ramę obrazu należy datować na 1908 r. (wtedy to przeprowadzono ostatnie zabiegi konserwatorskie). Rama wykonana z drewna dębowego o szer. 7,5 cm., połączana, zdobiona w środkowym pasie ornamentem z liści roślinnych.

<sup>64</sup> Gładkość deski od strony lica jest czymś naturalnym w obróbce warsztatowej. Prawdopodobnie gładka powierzchnia deski była jednak regularnie porysowana ostrym narzędziem w celu lepszego przylegania płótna i zapraw. To było regułą. Żeby jednak udokumentować opinię, należałoby widzieć deskę w dużej partii destruktu warstwy malarskiej i zaprawy. Nie wykazują śladów tak precyzyjnej obróbki nawet zdjęcia rentgenowskie wykonane do badań gotyckiego malarstwa w Zakładzie Technologii i Konserwacji KUL, który posiada obfitą dokumentację rentgenowską większości obrazów tablicowych z Muzeum w Tarnowie, wykonaną w pracowni KUL przez R. Kozłowskiego, później L. Struczyńską.

<sup>65</sup> Powszechnie stosowany był klej skórny albo kostny.

<sup>66</sup> Zaprawa klejowo-kredowa, specyficzna dla obszaru środkowej i północnej Europy, w odróżnieniu od tablic, gdzie stosowany był wyłącznie gips.

<sup>67</sup> Nie popełni się błędu przeliczając to na 8-10 warstw. Jest to ilość typowa dla powierzchni tablic, na których występują złocenia wymagające dużej ilości warstw zaprawy, gdyż w innym wypadku folia nie dałaby się polerować.

rysunek i kontur wgłębny<sup>68</sup>. Fotografie w podczerwieni<sup>69</sup> pokazują, że rysunek został wykonany pędzlem<sup>70</sup>. Zdumiewająca jest technika operowania pędzlem. Linia rysunku jest szeroka, energiczna, co jest szczególnie cenne, posiada indywidualny charakter. Technika pozłotnicza zastosowana w obrazie szczyrzyckim jest również typowa dla reguł warsztatowych. Użyto w obrazie folii złotej i srebrnej z podkładem bolusowym<sup>71</sup>. Przy zdobieniu złożonych powierzchni, szczególnie aureoli Matki Boskiej, zastosowano technikę radełkowania w postaci punktów kwadratowych, wykonanych już na wyłoczonej powierzchni, a na koronie zidentyfikowano wypukłe ornamenty diademów, wykonane w zaprawie klejowo-kredowej sposobem odciskania i wklejania<sup>72</sup>. W technice malowania rozróżnić można manierę typową dla regionu Europy Środkowej. Jest to tempera żółtkowo-olejna z użyciem żywic i dodatkiem balsamów. Stosowano podmalowania, które laserowano, oraz grube kryjące warstwy farb w partiach światła. W skład palety malarskiej weszły następujące barwniki: biel ołowiowa, cynober naturalny, czerwień organiczna (kraplak), azuryt, zieleń hiszpańska lub malachit, żywiczian miedzi lub zieleń hiszpańska laserunkowa<sup>73</sup>, sieny, umbry, czerń kostna.

\*

Aby odczytać możliwie najdokładniej późnośredniowieczny obraz w Szczyrzycu, należy poznać symboliczne znaczenie poszczególnych elementów przedstawienia. Składają się na nie: Maryja z Dzieciątkiem, korona na Jej głowie, księżyc pod stopami, aniołowie z banderolami oraz kwiecista łąka.

---

<sup>68</sup> Kontur wgłębny występuje w każdym obrazie tablicowym. Oddziela partie złożone od malowanych, również w obrysie nimbów czy innych elementów złożonych. Niewątpliwie posiada on walor estetyczny, jednak jest zawsze konieczny, gdy stosuje się złocenia, by po pozłoceniu malarz mógł odnaleźć rysunek kompozycji naniesiony wcześniej.

<sup>69</sup> Zdjęcia wykonane przez J. Nykla i J. Rutkowskiego otrzymałam od ojców cystersów ze Szczyrzycza.

<sup>70</sup> Nie można wykluczyć, że pierwszy rysunek z kartonu naniesiony został inną techniką (grot, ołów, przeprócha).

<sup>71</sup> Co zakłada polerowanie i silny połysk.

<sup>72</sup> N y k i e l, *Technologia*, s. 206.

<sup>73</sup> Tamże, s. 204. Autor wyróżnia zieleń malachitową o wyraźnej fakturze krystalicznej (widocznej pod mikroskopem), natomiast zieleń o słabej formie krystalicznej, łagodnych krawędziach i przezroczystej architekturze nazywa zielenią hiszpańską.

W opisywanym zabytku dopatrywano się, jak pamiętamy, przedstawienia *Madonny Apokaliptycznej*<sup>74</sup>, *Assunty*<sup>75</sup>, *Regina Coeli*<sup>76</sup> i *Regina Angelorum*<sup>77</sup>.

Szczyrzycka *Matka Boża z Dzieciątkiem*, ze stopami wspartymi na półksiężycu, nawiązuje do typu *Maryi Apokaliptycznej*. Nie jest to jednak owa nieziemska *Mulier amicta sole* – Królowa nieba opisana w XII rozdziale Apokalipsy, uosabiająca w ludzkiej, pełnej piękna postaci majestat *Ecclesiae* lub *Animae Christianae*, promieniejącej słońcem Boskości, z dwunastoma gwiazdami wokół głowy<sup>78</sup>. Maryja posiada tylko jeden wyznacznik ikonograficzny – księżyc u stóp, oznaczający ponadczasowe wyniesienie. Niemniej niezwykle silnie zaznaczone zostało jej „ziemskie” tronowanie na kwiecistej łące. Przedstawienie określane jako *Madonna Apokaliptyczna*<sup>79</sup> łączy w sobie dwie prawdy o Maryi: Niepokalanie Poczętej i Uwielbionej<sup>80</sup>. Niewiasta Apokaliptyczna pojawia się początkowo jako Kościół, który „rodzi” z siebie ochrzczonych<sup>81</sup>. W miarę jak interpretacja eklezjologiczna Niewiasty Apokaliptycznej przekształcała się powoli w interpretację mariologiczną, zaczęto dopatrywać się w Niewieście upostaciowania Maryi w konkretnym momencie Jej biografii. Momentem tym ma być Wniebowzięcie. Pogląd łączący Niewiastę Apokaliptyczną z wizją wniebowziętej Maryi – *Assunty* zawarty jest w *Speculum Humane Salvationis* napisanym ok. 1324 roku przez Rudolfa z Saksonii lub Mikołaja ze Strasburga<sup>82</sup>. *Speculum Humane Salvationis* łączy Wniebowzięcie ze znakiem wielkim, ukaza-

<sup>74</sup> S t r z a ł k o w s k i, dz. cyt., s. 38.

<sup>75</sup> D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 340; D o b r o w o l s k i, dz. cyt., s. 407.

<sup>76</sup> G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo ... 1420-1470*, s. 123 i *1460-1500*, s. 56.

<sup>77</sup> W a l i c k i, *Malarstwo polskie. Gotyk ...*, s. 317; G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo ... 1420-1470*, s. 123, i *1460-1500*, s. 56. F. Kopera (dz. cyt., t. I, s. 176) używa określenia *Madonna Anielska*.

<sup>78</sup> B. M i o d o ņ s k a, *Rex Regnum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduatu Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka*, Kraków 1979, s. 102-104 i 109-110, przyp. 4.

<sup>79</sup> Zob. J. F o n r o b e r t, *Apokaliptisches Weib*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. I, red. E. Kirschbaum i in., Freiburg im. Br. 1968, szp. 145-150.

<sup>80</sup> A. B o c h n a k, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 6(1934-1935), s. 18-22.

<sup>81</sup> H. G o l l i n g e r, *Apokaliptische Frau*, w: *Marienlexikon*, Bd. I, St. Ottilien 1988, s. 191.

<sup>82</sup> A. G r z y b k o w s k i, *Wariant ikonograficzny Assunty z kobiecą maską lunarną*, w: *Sztuka i ideologia XV w.*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 442.

nym św. Janowi w Apokalipsie<sup>83</sup>. Średniowieczny autor widzi w tekście *Apokalipsy* Wniebowziętą – Assuntę, kobietę w glorii słonecznej, z koroną królewską lub cesarską na głowie i księżycem pod stopami – już w glorii niebiańskiej, ukoronowaną po Wniebowzięciu – *VIRGINIS GLORIOSAE* – mówiąc słowami *Speculum*<sup>84</sup>.

Dobrzeniecki<sup>85</sup> i Dobrowolski<sup>86</sup>, dopatrując się w szczyrzyckim obrazie Assunty postaci Maryi, widzą w Niej tylko pewien uproszczony typ – tzw. „wyizolowaną” Assuntę z księżycem pod stopami i wysoką koroną na głowie.

Najbardziej spokrewniony z typem Assunty jest typ *Regina Coeli*, bo wyobraża Maryję Wniebowziętą. Różni się on od klasycznej Assunty brakiem promienistej glorii i wprowadzeniem aniołków u stóp Maryi<sup>87</sup>. Choć na szczyrzyckim obrazie pojawiają się anioły, nie można go jednakże określić klasycznym typem – *Regina Coeli*, bo anioły są zbyt duże i pełnią inną funkcję – gloryfikują uwielbioną Maryję.

Ze względu na źródło literackie wyjaśniające sens obrazu – Antyfonę: *Ave Regina* oraz obecność w obrazie czterech aniołów najbardziej odpowiednią nazwą dla niego wydaje się być *REGINA ANGELORUM* (*Maryja z Dzieciątkiem i aniołami*).

Takie „ahistoryczne” ujęcie wyobraża Maryję ponadczasowo, bez powiązania z jakimkolwiek momentem Jej życia. Jest to Maryja jako Królowa Niebios, której służą duchy niebieskie, a księżyc ściele się do Jej stóp<sup>88</sup>.

Ikonografię szczyrzyckiego obrazu można odnieść do pism mistycznych końca XIV wieku. Inspirację treściową obraz posiada w objawieniach św. Brygidy Szwedzkiej (1303-1373)<sup>89</sup>.

---

<sup>83</sup> „Notandum autem quod assumptio Mariae iam praefata Etiam fuit Johanni in Patmos insula demonstrata...” zob. J. K r u s z e l n i c k a, *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na Ziemi chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 5(1973), s. 46, przyp. 27.

<sup>84</sup> B o c h n a k, dz. cyt., s. 21.

<sup>85</sup> D o b r z e n i e c k i, dz. cyt., s. 340.

<sup>86</sup> D o b r o w o l s k i, dz. cyt., s. 407.

<sup>87</sup> Mianem *Regina Coeli* określa J. Kruszelnicka grupę rzeźb Matki Bożej z Dzieciątkiem i aniołkami u stóp podtrzymującymi szaty Bożej Rodzicielki i czyniącymi gesty unoszenia Jej w przestworza. Zob. J. K r u s z e l n i c k a, *Regina Coeli – grupa rzeźb późnogotyckich w ziemi chełmińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33(1971), nr 1, s. 87.

<sup>88</sup> Tamże, s. 88.

<sup>89</sup> Objawienia te nie znalazły oficjalnej aprobaty Kościoła jako prywatne, którym można wierzyć lub nie. Nie weszły też do teologii, ale urabiały poglądy licznych pokoleń wiernych. Zob. K. G ó r s k i, *Od religijności do mistyki, Zarys dziejów życia wewnętrznego w Polsce*,

W szczyrzyckim obrazie widać jeszcze inne związki z opisami literackimi. Zauważyć można zbieżność w samym temacie, dotyczącym królewskości Maryi. Z zachowanych źródeł literackich na uwagę zasługuje pieśń Władysława z Gielniowa (1440-1505)<sup>90</sup> *Już się anjeli wiesielą*. Na podstawie fragmentu *Protoewangelii Jakuba*, apokryfu opisującego Wniebowzięcie Maryi, autor układa wierszowaną pieśń, opowiadającą o wydarzeniach od zwiastowania śmierci, aż po Jej Wniebowzięcie. Przedstawienie na szczyrzyckim obrazie wydaje się być zgodne z poetyckim opisem tego wydarzenia, zawartym w strofach pieśni:

Już się anjeli wiesielą,  
Na niebie słodko śpiewają,  
Bo Maryja w niebo jidzie,  
Radujcie się wszyscy ludzie [...] 5  
Łaskawie Matkę prowadził  
Jezus, którą jest powyższył,  
Nad anioły ją posadził,  
Koronę na głowę włożył [...] 90  
Anjeli Bogu dziękują  
A wszyscy wielbią Maryję,  
Ta jest Królowna Anjelska  
Ta jest Pani Krześcijańska<sup>91</sup>.

Niewiasta zjawiająca się na firmamencie jest „wielkim znakiem” (Ap 12, 1). Przymiotnik „wielki” podkreśla znaczenie i wielkość tego znaku<sup>92</sup> oraz jego triumfalność<sup>93</sup>. Maryja jest odziana w Bożą chwałę. Nasuwa się

---

cz. 1, 966-1759, Lublin 1962, s. 149.

<sup>90</sup> Bernardyn Władysław z Gielniowa jest autorem licznych łacińskich i polskich wierszy, głównie pieśni religijnych. Rękopis tej pieśni znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, nr akc. 11575 – uprzednio stanowił własność Biblioteki Ordynacji Krasieńskich w Warszawie, nr inw. 7.

<sup>91</sup> Zob. W. W y d r a, W. R. R z e p k a, *Chrestomatia staropolska, Teksty do roku 1543*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 251, 253; zob. W. W y d r a, *Nieznane utwory Władysława z Gielniowa*, „Slavia Occidentalis”, 35(1978), s. 95-107. W pieśni tej występuje akrostych (jako forma zabezpieczenia autorstwa) zawierający imię autora – (Jesus Cristus Maria Ladislaus, Ladislaus – łac. forma imienia Władysław). Akrostych oraz bernardyński temat utworu wskazują, że pieśń ta wyszła spod pióra Władysława z Gielniowa. Zob. W. R. R z e p k a, *Pieśni Władysława z Gielniowa*, „Studia Polonistyczne”, 6(1979), s. 167-191.

<sup>92</sup> E. S z y m a n e k, *Wykład Pisma św. Nowego Testamentu*, Poznań 1990, s. 508.

<sup>93</sup> A. J a n k o w s k i, *Apokalipsa, wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Poznań 1959, s. 205.



skojarzenie z tekstem *Księgi Izajasza*, gdzie chwała Pańska jest porównana ze słońcem wschodzącym nad Jeruzalem i okrywającym sobą miasto: „Powstań, świeć, bo przyszło twe światło i chwała Pańska rozbłyśka nad tobą” (Iz 60, 1)<sup>94</sup>.

Złote tło, będąc konsekwencją uwarunkowaną celami psychologicznymi i estetycznymi średniowiecza, odgrywa zasadniczą rolę. Scena przeniesiona w płaszczyznę złotej sfery rozgrywa się w Euklidesowym złotym niebie, nie znającym „niszczącego wizję podmuchu rzeczywistości”<sup>95</sup>. Złoto korony i tła oznacza to, co piękne, bogate, chwalebne, wartościowe i względnie trwałe<sup>96</sup>, czyli wieczność, ponieważ czas nie wpływa na zmianę złota<sup>97</sup>. Jest także symbolem boskiego światła i najwyższej z cnót – miłości<sup>98</sup>.

Wyprostowana postawa Niewiasty wyraża napięcie, uwagę, cześć przed kimś wyższym i godnym szacunku<sup>99</sup>. Maryja ma na głowie koronę. Korona jest zewnętrznym znakiem władczej godności, dodaje uznania temu, kto ją otrzymuje: „Sprawiedliwego Bóg wieńczy łaską i zmiłowaniem” (Ps 103, 4). Bogate ozdoby z drogich kamieni i pereł symbolizują pełnię władzy<sup>100</sup>. Korona na głowie Maryi wskazuje, że jest Ona Królową Nieba<sup>101</sup>. Jest zarówno oznaką królewskiego dostojeństwa, jak i symbolem nagrody i świętości<sup>102</sup>. W znaczeniu przenośnym korona to symbol chwały moralnej<sup>103</sup>.

Oznaką władzy królewskiej jest szeroki, obszerny płaszcz Maryi, stanowiący *pallium regni misericordiae*<sup>104</sup>. Płaszcz w sztuce średniowiecza jest

<sup>94</sup> D. M o l l a t, *Apokalipsa dzisiaj*, Kraków 1992, s. 103.

<sup>95</sup> M. W a l i c k i, *O malarstwie polskim XV w.*, w: t e n ż e, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 39.

<sup>96</sup> X. L. D u f o u r, *Słownik Nowego Testamentu*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1990, s. 700, (Mt 2, 11; 23, 16; Dz 17, 29; 2 Tm 2, 20; Hbr 9, 4; Ap 1, 12n).

<sup>97</sup> G. F e r g u s o n, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York 1961, s. 27.

<sup>98</sup> *Lexikon Christlicher Kunst, Themen, Gestalten, Symbole*, oprac. J. Seibert, Freiburg–Basel–Wien 1980, s. 112.

<sup>99</sup> Z. K o p a l i Ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 20.

<sup>100</sup> M. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 92.

<sup>101</sup> F e r g u s o n, dz. cyt., s. 296.

<sup>102</sup> A. B r y k c z y Ń s k i, *Podręcznik praktycznej ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894, s. 18.

<sup>103</sup> D u f o u r, dz. cyt., s. 347.

<sup>104</sup> E. G u l d a n, *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966, s. 122 n.

symbolem ochrony i opieki<sup>105</sup>. Szczególnie w ikonografii płaszczka opiekuńczego Matki Bożej widać pewien symbol przysposobienia. W średniowieczu znane jest określenie *Mantelkind*<sup>106</sup> będące szczególnym wyrazem adopcji. U Jana z Kwidzyna<sup>107</sup> jest mowa o adopcji przez łaskę. Tę łaskę wyprasza nam Panna Maryja przez to, że bierze nas pod swój płaszcz. Wiara w pośredniczącą moc Matki Bożej uwidoczniła na banderolach (*funde preces ad filium pro salute [fidelium]*) znajduje jeszcze jeden wyraz w tym odwiecznym symbolu prawnym – płaszczu ochraniającym potrzebujących pomocy<sup>108</sup>.

Dla kompletności symboliki obrazu należy wyłożyć symbolikę kolorów. Kolory w szatach Maryi nie są stosowane przypadkowo. Kolory biały i niebieski oznaczają w sposób widzialny doskonałość Maryi, Jej wielkość, godność wynikającą z Boskiego macierzyństwa. W symbolice maryjnej niebieski kolor płaszczka jest kolorem tradycyjnie symbolizującym czystość<sup>109</sup>, człowieczeństwo Maryi<sup>110</sup>, ponadto niebo i miłość niebiańską. Jest także kolorem prawdy, ponieważ błękit nieba pojawia się, gdy nikną chmury, co nasuwa porównanie z odsłonięciem prawdy<sup>111</sup>. Maryja przez narodzenie Chrystusa otwiera ludzkości drogę Prawdy. Biała suknia oznacza czystość, niewinność duszy i świętość życia Maryi<sup>112</sup>. Jest odzieniem mieszkańców nieba oraz podobieństwem do Boga, który jest „odziany we wspaniałość i majestat, światłem okryty jak płaszczem” (Ps 104, 2). Maryja trzyma na ręku Dzieciątka, co podkreśla Jej boskie macierzyństwo<sup>113</sup>. Teksty biblijne wyraźnie akcentują Jej boskie macierzyństwo. Aby przekazać tę prawdę, używają różnych formuł, rzeczowników – „Maryja Matka Jezu-

<sup>105</sup> *Lexikon Christlicher*, s. 213.

<sup>106</sup> Kiedy matka brała w czasie ślubu pozamałżeńskie dziecko pod swój płaszcz.

<sup>107</sup> Jan z Kwidzyna zawiera w swym najważniejszym dziele *Expositio symboli apostolorum* głębokie treści teologiczne, wyjaśniając ikonografię Pomorskich Madonn Szafkowych. Zob. R. C i e c h o l e w s k i, *Problematyka badawcza pomorskich Madonn Szafkowych*, „Studia Pelplińskie”, 8(1977), s. 127-152, a także J. S. P a s i e r b, J. C i e m n o ł o Ń s k i, *Pelplin. Pomorze w zabytkach sztuki*, Wrocław 1978, s. 289.

<sup>108</sup> V. C. H a b i c h t, *Maria*, Oldenburg 1926, s. 112n.

<sup>109</sup> *Lexikon Christlicher*, s. 112.

<sup>110</sup> L. B a r t o l i, *Simbologia Mariana*, Rovigo 1949, s. 61.

<sup>111</sup> F e r g u s o n, dz. cyt., s. 151.

<sup>112</sup> Tamże, s. 152.

<sup>113</sup> *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce. Maryja Matka Chrystusa*, t. I, red. J. S. Pasierb, Warszawa 1987, s. 35.

sa”, „Matka Jego”, „Matka” (por. Łk 2, 33. 34. 48. 51; Dz 1, 14), a potem czasowników – „począć” (Łk 1, 31), „być brzemienną” (Łk 2, 5), „porodzić syna” (Łk 1, 31.35; 2, 7), „przynieść Go do świątyni, ofiarować Bogu” (Łk 2, 22. 27)<sup>114</sup>.

Dzieciątko Jezus ze szczyrzyckiego obrazu posiada pewne reminiscencje przedstawienia bizantyjskiego Pantokratora. Widoczne jest to w geście prawej ręki. Przez rezygnację z ubrania, symbolu powiązania ze światem, nagość Jezusa oznacza ascezę oraz przypomnienie, że wszyscy rodzimy się nadzy. Jest symbolem bezwarunkowego poddania się woli Bożej, czystości i prawdy<sup>115</sup>. Nagość Jezusa to Bóg w całej swej postaci. Przed Nim nic, co stworzone, nie jest ukryte, wszystko leży nagie i otwarte przed Jego oczyma (por. Hbr 4, 13)<sup>116</sup>.

Symbolika księżycy pod stopami Maryi jest skomplikowana i wieloznaczna<sup>117</sup>. Podstawę dla przedstawienia księżycy stanowi fragment XII rozdziału *Apokalipsy*: „A księżyc pod Jej stopami” (Ap 12, 1-2). Od wczesnego średniowiecza (*Beda Venerabilis*, *Alkuin*) wszyscy komentatorzy interpretują zmieniający się księżyc jako symbol przemijania<sup>118</sup>. Zimny, świecący odbitym blaskiem oznacza nietrwałość, znikomość ziemskiego świata, jest symbolem zła. Wówczas deptanie go przez Maryję rozumiano jako zwycięstwo nad grzechem<sup>119</sup>. Od XII wieku księżyc nie tylko wyraża triumf nad głupotą świata, lecz także wyniesienie Maryi nad sferę ziemską<sup>120</sup>. Szczególnie dla teologów średniowiecznych (św. Bernarda i Aleksandra Neckhama) księżyc jest znakiem władzy nad bytami podległymi, nad szaleństwem ducha i głupotą świata<sup>121</sup>.

<sup>114</sup> J. K u d a s i e w i c z, *Matka Odkupiciela*, Kielce 1991, s. 289.

<sup>115</sup> *Lexikon Christlicher*, s. 60.

<sup>116</sup> L u r k e r, dz. cyt., s. 134.

<sup>117</sup> P a s i e r b, dz. cyt., s. 31.

<sup>118</sup> G r z y b k o w s k i, dz. cyt., s. 442. Księżyc jest symbolem przemijania, a to z powodu zmienności tarczy księżycowej, która raz powiększa się, to znów maleje. Zob. K r u s z e l n i c k a, *Regina Coeli*, s. 87.

<sup>119</sup> P a s i e r b, dz. cyt., s. 31.

<sup>120</sup> G r z y b k o w s k i, dz. cyt., s. 442.

<sup>121</sup> P a s i e r b, dz. cyt., s. 31.

Adorującą Maryję aniołowie przedstawieni są w postaci ludzkiej<sup>122</sup> jako wysłannicy Boga (Hbr 1, 14)<sup>123</sup>. Aby zaznaczyć nadprzyrodzony charakter i szybkość tych posłańców Bożych, ukazano ich jako istoty uskrzydłone gotowe zawsze na rozkazy Boże i na pomoc człowiekowi (Ps 91, 11)<sup>124</sup>, o czym mają przypominać skrzydła. Skrzydła są obrazem prędkiego biegu, pędu niebiańskiego. Ich lekkość wskazuje, że te wzniosłe istoty nie mają nic ziemskiego, i że żadne zepsucie nie obciąża ich pochodzącego do niebios<sup>125</sup>. Młodość ich oznacza nieśmiertelność będącą wiekiową młodością<sup>126</sup>. Aniołowie wyrażają nastrój nadziemskiego szczęścia i harmonii<sup>127</sup>. Liczba czterech aniołów w szczyrzyckim obrazie ma znaczenie symboliczne. Oznacza (ze względu na cztery strony świata) zupełność i całość<sup>128</sup>, wyraża też ideę kosmicznej całości<sup>129</sup>. Określa więc całą ziemię (Rdz 2, 10; Ez 37, 9), którą ogarnia moc Boga (Iz 11, 12) i w czterech epokach świata – odpowiednio do pór roku – całość historii. (Dn 7)<sup>130</sup>.

Czterej aniołowie w narożnikach szczyrzyckiego obrazu są dopełnieniem całej kompozycji. Jako strażnicy Maryi i Jej opiekunowie są wyrazem ogarniającej Maryję mocy Boga. Również barwy szat aniołów wiążą się w logiczną całość z przedstawieniem i wyrażają tradycje ikonograficzne. W malarstwie średniowiecznym rozróżniano za pomocą barwy chóry aniel-

<sup>122</sup> W odróżnieniu od tajemniczych, obarczonych transcendentnym znaczeniem istot pierwszej triady nie opuszczających siedziby Boga i nie stykających się ze światem materialnym, dla których uzmysłowienia ikonografia posługiwała się mieszanymi formami zwierzęco-ludzkimi, o aniołach zob. A. R ó ż y c k a - B r y z e k, *Wyobrażenie aniołów w bizantyjsko – ruskich malowidłach kaplicy Świętej Trójcy na Zamku w Lublinie (1418)*, „Folia Historiae Artium”, 13(1977), s. 40.

<sup>123</sup> R. G o s t k o w s k i, W. O l e c h, *Anioł*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. I, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1985, szp. 611.

<sup>124</sup> Tamże, s. 248.

<sup>125</sup> D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 451.

<sup>126</sup> *Encyklopedia Kościelna*, t. I, red. M. Nowodworski, A. Zaremba, S. Biskupski, Warszawa–Płock–Włocławek 1873, s. 248.

<sup>127</sup> G o s t k o w s k i, dz. cyt., szp. 611.

<sup>128</sup> Podział świata na cztery części należy do pojęć kosmograficznych, a nie geograficznych. W średniowiecznej geografii ptolemejskiej panowało przekonanie o trójdzielności ziemi: Europa-Azja-Afryka, czterodzielność wywodzi się z Egiptu, odpowiednikiem tego pojęcia jest często w Biblii motyw czterech wiatrów. Zob. B r y z e k, dz. cyt., s. 40 n.

<sup>129</sup> L u r k e r, dz. cyt., s. 40.

<sup>130</sup> G. H e r r g o t t, *Anioł*, w: *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Heider, Warszawa 1994, szp. 214.

skie<sup>131</sup>. Czerwonym kolorem określano serafinów, niebieski przeznaczono dla cherubinów<sup>132</sup>.

Kolor czerwonych sukien szczyrzyckich aniołów wskazuje na przynależność do serafinów<sup>133</sup>, a umieszczenie ich w górnych partiach obrazu zgodne jest z przeznaczeniem „czerwonego anioła dnia”, zamieszkującego świetliste sfery eteru. Słowo *sârâph* znaczy „płonać”. Ich związek z ogniem bierze się stąd, że jeden z nich, wzięwszy z ołtarzy rozpalony węgiel, dotknął nim ust Izajasza i uwolnił go w ten sposób od jego grzechów (por. Iz 6, 6)<sup>134</sup>. Kolor czerwonych serafinów odpowiada naturalnie znanemu symbolowi miłości do Boga<sup>135</sup>.

Błękitna suknia anioła w kolorze nieba i boskości<sup>136</sup>, kojarząca się z cherubinem, jest symbolem bezpośredniego obcowania z Najwyższym<sup>137</sup> oraz trwania przy prawdzie<sup>138</sup>, co jest zgodne z funkcją i zadaniami cherubina pełniącego straż u wejścia do świątyni i u tronu władcy<sup>139</sup>. Stąd anioł w niebieskiej szacie znajduje miejsce w dolnej partii obrazu.

Występowanie różowego koloru w obrazie i powiązanie go z aniołem jest bliżej nie znane i trudne do zbadania. Być może w delikatnym różu, odcieniu barwy czerwonej, średniowiecze widziało inne istoty niebiańskie. Nie można jednak przytoczyć żadnego tekstu, który by to potwierdzał<sup>140</sup>.

---

<sup>131</sup> Według Soboru Konstantynopolskiego II (Kan. 2 i 14) są różne stopnie i godności aniołów: trzy hierarchie anielskie podzielone każda na trzy chóry. Pismo św. wymienia różne nazwy duchów anielskich: I hierarchia – cherubiny (Rdz 3, 24), – serafiny (Iz 6, 2. 19), – trony (Ef 1, 21); II hierarchia – panowania, moce, zwierzchności (Jd 6; Kol 1, 16); III hierarchia – księstwa (Ef 1, 21), archaniołowie i aniołowie.

<sup>132</sup> O aniołach czerwonych i niebieskich zob. E. K i r s c h b a u m, *L'angelo rosso el angelo turchino*, „Rivista di archeologia cristiana”, 17(1940), s. 237.

<sup>133</sup> Jest to tylko rozróżnienie pod względem kolorystyki. W sztuce serafiny otrzymują 6 skrzydeł lub 4, z których 2 służą do zasłaniania się przed blaskiem Boga (zob. L u r k e r, dz. cyt., s. 32), cherubiny mają w Ez 4 skrzydła, a niekiedy 2 (1 Krl 6, 27), lub 6 (według *Apokalipsy* (tamże, s. 32), i pokryte oczami, symbolem wszechobecności i wszechwiedzy wyższych światów duchowych.

<sup>134</sup> L u r k e r, dz. cyt., s. 31.

<sup>135</sup> K i r s c h b a u m, dz. cyt., s. 237.

<sup>136</sup> *Lexikon Christlicher*, s. 112.

<sup>137</sup> F o r s t n e r, dz. cyt., s. 116.

<sup>138</sup> *Lexikon Christlicher*, s. 112.

<sup>139</sup> L u r k e r, dz. cyt., s. 32.

<sup>140</sup> Występowanie anioła w różowej szacie jest w sztuce średniowiecznej dość popularne, np. – B. Angelico, *Zwiastowanie* (1430-1440), fresk 187 x 157 cm, Florencja, Klasztor św. Marka; B. Gozzoli, *Aniołowie adoranci* (1459-1461), al fresco, Florencja, Kaplica Pałacu Medici Ricardi; Giotto, *Ukrzyżowanie* (ok. 1303-1313), al fresco, Padwa, Kaplica Skrownich; H. Memling, *Sąd Ostateczny* (1467-1471), 221 x 161 cm, Gdańsk,

Czterech szczyrzyckich aniołów można by rozumieć w sensie ogólnym jako obraz wszystkich już bezimiennych mocy niebiańskich.

Banderole w rękach owego wojska niebiańskiego (1 Krl 22, 19; Ps 148, 2) wskazują na ich funkcje współuczestniczenia w czci oddawanej Maryi przez Kościół ziemski.

Antyfona maryjna jest kluczem do szczegółowego wyjaśnienia treści ideowych obrazu, które związane są z liturgią. Antyfonę pojawiającą się na banderoli szczyrzyckiej należy rozpatrywać łącznie z hymnem, *AVE COELORUM REGINA*<sup>141</sup>. Każda strofa hymnu rozpoczyna się od słowa AVE, tak, jak antyfona stanowiąca responsorium hymnu. Brzmi ona następująco:

AVE REGINA COELORUM  
MATER REGIS ANGELORUM  
O MARIA, FLOS VIRGINUM  
VELUT RO[SA VEL LILIUM]

FUNDE PRECES AD FILIUM  
PRO SALUTE FI[DELIUM]

Trudno określić autora i czas powstania hymnu i antyfony. Na podstawie treści można stwierdzić, że obydwa utwory powstały w średniowiecznej atmosferze monastycznej, w której dominował element kontemplacyjny i spekulatywny oraz artystyczny symbolizm.

Mone ogranicza się tylko do krótkiej informacji, podając, że maryjna antyfona *Ave Regina coelorum* występowała w rękopisie z XIV wieku i śpiewano ją w Nieszporach od Kompletu mszy św. Ofiarowania Pańskiego aż do Wielkiego Czwartku<sup>142</sup>.

Antyfona charakteryzuje się klarowną i logiczną formą. Jest krótka lecz urzekająca swą prostotą i zwięzłością, a równocześnie bogata. Stanowi utwór o charakterze pochwalno-błagalnym. Podmiotem lirycznym jest Maryja. Generalnie jest to mariologia tradycyjna, odwołująca się do przywilejów: Matka Boga, Królowa, Pośredniczka. Na poszczególne elementy antyfony składają się obrazy biblijne oraz zwroty Ojców Kościoła.

---

Muzeum Narodowe.

<sup>141</sup> Zob. U. C h e v a l i e r, *Repertorium hymnologicum, catalogue des chants, hymnes, proses, sequences, tropes, en usage dans L'Eglise latine depuis les origines jusqu'à nos Jours*, t. I, Louvain 1892, s. 122, nr 2072; *Lateinische Hymnen des Mittelalters aus Handschriften*, Bd. II, hrsg. und erklärt von F. J. Mone, Bd. II, Marienlieder, Freiburg im Breisgau 1854, s. 201 i 202, nr hymnu 484.

<sup>142</sup> M o n e, dz. cyt., s. 202.

Po pozdrowieniu Maryi jako Królowej Nieba, *REGINA CELORUM*, Matki Króla Aniołów, *MATER REGIS ANGELORUM*, Maryi Dziewicy – *FLOS VIRGINUM*, pełnej czułości i piękna porównanego do kwiatów: róży – *ROSA* i lili – *LILIUM* następuje prośba o wstawiennictwo u Syna – *FUNDE PRECES AD FILIUM PRO SALUTE FIDELIUM*. Antyfona pozwala odkryć miejsce Maryi w Kościele i zakłada szczególną relację Maryi do Jej Syna.

Z krajobrazu przedostaje się do tablicy fragment łączki pod stopami Matki Bożej i dwóch aniołów z pojedynczymi roślinkami malowanymi bardzo starannie i ze znajomością gatunków. Nie znajdują się one przypadkowo w tym przedstawieniu, lecz są ważnymi elementami ikonograficznymi. Rośliny podporządkowane są całkowicie postaciom ludzkim, przynoszą dodatkową informację o zasługach Maryi, oznaczają raj, a także przybliżają wiernym osobę Matki Bożej. Jedynie symboliczne znaczenie ziarnoplonu wiosennego jest nieznane.

P a p r o t k a z a n o k c i c a s k a l n a (*Asplenium trichomanes*) występująca często na polskich obrazach<sup>143</sup>, jest symbolem ukrytej pokory i szczerości, gdyż jej piękno ukryte w cieniu lasów dostępne jest tylko dla tych, którzy szczerze i sumiennie jej szukają<sup>144</sup>.

K o n w a l i a (*Convalaria maialis*). W piśmiennictwie europejskim XV i XVI wieku roślina ta nazywana jest *Lilium convalium* – lilia dolin (nazwa ta jako popularna przechowała się do dziś w języku angielskim)<sup>145</sup>. Jest uznawana za kwiat maryjny. Podstawą do wiązania tego kwiatu z osobą Matki Bożej są słowa z *Pieśni nad Pieśniami* (2, 1) „Jam Narcyz Saronu, lilia dolin”. Jest symbolem Dziewicy z powodu białości kwiatów i słodkości zapachu, oznacza słodycz, łagodność i łaskawość Maryi<sup>146</sup>. Jako jeden z najwcześniejszych kwiatów wiosny zwiastuje jej powrót, jest symbolem chrześcijańskiego adwentu – oczekiwania na Chrystusa<sup>147</sup>.

---

<sup>143</sup> Por. *Matka Boża z Paczółtowic, tryptyk z Kamionki Małej*; zob. W a l i c k i, *Malarstwo polskie XV wieku*, s. 67, 68.

<sup>144</sup> F e r g u s o n, dz. cyt., s. 36.

<sup>145</sup> *Leksykon roślin leczniczych*, s. 227.

<sup>146</sup> F e r g u s o n, dz. cyt., s. 42. Konwalia występuje na wielu obrazach maryjnych np.: *Matka Boża z Dzieciątkiem* na środkowym obrazie poliptyku z Szańca (zaginiony) (zob. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo ... 1460-1500*, il. 191) oraz *Matka Boża z Dzieciątkiem* na środkowym obrazie tryptyku, Włocławek, katedra (tamże, il. 189).

<sup>147</sup> C o o p e r, dz. cyt., s. 98.

B a b k a z w y c z a j n a (*Plantago Maior*) jest jedną z najstarszych roślin leczniczych. W średniowieczu zaliczano ją do cennych leków przeciw bezsenności i lekarstw na złamane kości<sup>148</sup>.

Jest symbolem wiernych, którzy poszukują dróg do Chrystusa<sup>149</sup>, a także symbolem samego Chrystusa, którego łaska stała się dla ludzkości lekiem uzdrawiającym ją ze słabości spowodowanej upadkiem pierwszych ludzi<sup>150</sup>.

M n i s z e k l e k a r s k i (*Teraxacum officinale Weber*) często określany jako mniszek pospolity, dmuchawiec, niebo, męska stałość. Polska nazwa mniszek lekarski pochodzi od łacińskiego określenia *caput monachi*. Po zdmuchnięciu dojrzałych owoców pozostaje białe, nagie dno koszyczka, otoczone wieńcem zeschniętych listków, co przypomina ogoloną, otoczoną resztką włosów głowę mnicha<sup>151</sup>. Średniowieczne zielniki dają mu różne nazwy: *flos campi*, *rostrum*, *parcimum*, *Lebenzandt*. Jest rośliną leczniczą i trującą zarazem<sup>152</sup>. To gorzkie (lecz pożyteczne) ziele jest symbolem pasji Chrystusa jako gorzkiej, ale zbawiennej ofiary, stąd znajdujemy je w scenach ukrzyżowania<sup>153</sup>. Dodawany bywa Madonnie z Dzieciątkiem<sup>154</sup>. Niemiecka nazwa *Löwenzahn*, zawierająca słowo „lew”, czyni mniszek symbolem zmartwychwstania<sup>155</sup>. Symbolika ta wywodzi się od znanej w średniowieczu legendy o lwie. Małe, które lwica wydaje na świat, są zmartwychwstaniem Jezusa Chrystusa dnia trzeciego<sup>156</sup>.

O s t r ó ż k a (O s t r ó ż e c z k a – *Delphinium Consolida*) jako środek leczniczy do przemywania oczu we wszystkich stanach zapalnych, symbolizuje wybawienie od duchowej ślepoty przez Chrystusa i Maryję. W średniowieczu ze względu na kwiaty przypominające ostrogi łączona

---

<sup>148</sup> Hildegarda poleca babkę z miodem. Zob. H i l d e g a r d i s d e B i n g e n, *Physica Liber I, De plantis*, Patrologie cursus completus. Series Latina, CXCVII, Paris 1882, s. 168.

<sup>149</sup> F e r g u s o n, dz. cyt., s. 36.

<sup>150</sup> Np. *Madonna w Ogrodzie* z Gościeszyna.

<sup>151</sup> *Leksykon roślin leczniczych*, s. 315.

<sup>152</sup> W. T y m r a k i e w i c z, *Atlas chwastów*, Warszawa 1959, s. 332.

<sup>153</sup> *Poliptyk olkuski*, zob. J. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo ... 1460-1500*, il. 91-94.

<sup>154</sup> Np. *Wniebowzięcie z Warty*, ok. 1480, zob. W a l i c k i, *Malarstwo polskie. Gotyk ...*, il. 98.

<sup>155</sup> *Lexikon Christlicher*, s. 209.

<sup>156</sup> L u r k e r, dz. cyt., s. 112.



z rycerstwem, jako symbol rycerskich cnót oraz atrybut najszlachetniejszej z dam – Maryi, a także symbol jej godności jako Matki Bożej<sup>157</sup>.

P r z e t a c z n i k l e ś n y (*Veronica officinalis*). Łacińska jej nazwa wywodzi się być może od greckiego słowa „*Berenice*” (przynosząca zwycięstwo). Później stworzono stąd grę słów „*vere unica medicina*” i symbolicznie odniesiono tę roślinę do Chrystusa jako „prawdziwego jedyne leku”, jako Zbawcy świata<sup>158</sup>.

Treści symboliczne kwiatów stanowią swoisty komentarz tej sceny, wyjaśniający przyczyny tak wielkiego wywyższenia Maryi. To zestawienie roślin wyraża ukryte cnoty Maryi – najszlachetniejszej z dam (ostróżka), szczególnie takie przymioty, jak: łagodność, łaskawość (konwalia), pokorę i szczerłość (paprotka). Maryja będąc zawsze Dziewicą i żyjąc w czystości (konwalia) urodziła Chrystusa. Zostaje nienaruszona w swym wiecznym dziewictwie i zostaje Matką Boga (ostróżka). Jej Syn, Zbawca świata (przetacznik leśny) przez śmierć i zmartwychwstanie (mniszek lekarski) otwiera niebo wiernym, którzy podążą za Nim (babka). Jako pierwszą osobę zabiera do Nieba tę, która jest najbardziej godna tego wywyższenia – Swoją Matkę.

Obraz w Szczyrzycu kryje w sobie wiele alegorii natury teologicznej i filozoficznej. Zawiera symbole oczywiste i zrozumiałe w epoce średniowiecza. Zrozumienie ich mowy wymaga odwołania się do średniowiecznych źródeł literackich, w których świetle związek tematu i jego scenerii staje się historycznym faktem artystycznym.

W programie ikonograficznym zauważa się przemieszanie dwóch tradycyjnych wątków dotyczących życia Maryi, które obrazują istotę Matki Chrystusa i Jej panowanie zarówno w niebie, jak i na ziemi.

Pierwszy wątek to motyw Maryi Apokaliptycznej. Zawiera się w nim idea Jej wolności od grzechu pierwotnego – Niepokalanego Poczęcia. Został wzięty fragmentarycznie i częściowo poprzez przywołanie jednego elementu – księżycy.

Drugi, to wątek sławiący postać Maryi Assunty – Wniebowziętej (korona) oraz Królowej Aniołów.

Kompozycja kreuje skupiony, modlitewny nastrój, wiążący sześć postaci we wspólne uczestnictwo w uroczystym akcie uwielbienia. Wizerunki aniołów dopełniają majestatu i treści kompozycji. Nie są to aniołowie, którzy w ścisłych układach z Maryją tworzą wariant nakładania korony – korono-

<sup>157</sup> *Lexikon Christlicher*, s. 267.

<sup>158</sup> Tamże, s. 91.

wania czy podtrzymywania lub unoszenia Maryi. W obrazie szczyrzyckim aniołowie adorują Maryję z Dzieciątkiem.

Napisy na banderolach ułatwiają rozwiązanie programu ikonograficznego. Antyfona jest kluczem do szczegółowego wyjaśnienia treści ideowych obrazu. Wskazuje, że jest to przedstawienie należące do typu *Regina Angelorum*. Pozdrowienia „Królowo Niebios” zasyłane Matce Boga przywodzą na myśl chwałę niebiańską Maryi. Matka Boża Anielska to dowód przypisywania triumfu Maryi, osiągniętego na wzór Jej Boskiego Syna. Uwielbienie Maryi jest darem i łaską Trójcy Świętej, jest również nagrodą za Jej święte życie.

Przeprowadzona w pracy analiza ikonograficznych treści obrazu przekonuje nas, że wokół obrazu *Matki Bożej z Dzieciątkiem* pełnej macierzyńskiego i królewskiego dostojęstwa z koroną na głowie, adorowanej przez aniołów stanowiących Jej niebiański orszak, twórca zgrupował prawdy teologiczne odnoszące się do Maryi. Autor znał zapewne problemy teologiczno-filozoficzne epoki, przy czym za pomocą swojego dzieła malarskiego zajął wobec nich określone stanowisko.

Być może koncepcję wykorzystania w obrazie tematu *Regina Angelorum* należałoby uzasadnić potrzebami liturgicznymi oraz wynikającą z nich może treścią zamówienia. Zamawiający obraz, zapewne cystersi pragnęli widocznie, by nawiązywał on do świąt maryjnych i stanowił pogładową lekcję aktualnych w XV wieku problemów teologicznych.

\*

Wykorzystując skąpy materiał porównawczy wśród polskich przykładów malarstwa tablicowego połowy XV wieku należy zacieśnić krąg wpływów, które ukształtowały wykonawcę szczyrzyckiego obrazu.

Dotychczasowe opinie badaczy<sup>159</sup> każą nam przyjąć, że obraz jest wytworem lokalnym, a przyswojonych przez jego mistrza wartości należy szukać w sztuce Krakowa 2. poł. XV wieku.

Za możliwością powstania obrazu w strefie oddziaływania sztuki Krakowa przemawia analiza wątku ikonograficznego<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> Zob. Stan badań.

<sup>160</sup> Małopolska jest tym regionem, w którym występowanie atrybutów Madonny Apokaliptycznej dostrzegamy stosunkowo wcześniej, już w 1390/1400 r. A. Olszewski ukazuje na wybranych przykładach masowość pojawiania się Niewiasty obleczonej w słońce w

Pierwszą grupę obrazów o temacie *Matka Boża w otoczeniu aniołów* tworzą dwa małopolskie zabytki z Paczółtowic (il. 5), Cerekwi<sup>161</sup> (il. 4), oraz śląski zabytek z Kamienicy (il. 6)<sup>162</sup>.

*Matka Boża szczyrzycka*, należąca do drugiej grupy<sup>163</sup> jest najpóźniejsza i najbardziej odbiegająca od wspomnianych malowideł.

Podobieństwa w zabytkach zaznaczają się w układzie postaci Maryi, wysokiej koronie na głowie, Dzieciątka trzymanym na prawej ręce i sierpie księżycy zwróconego rogami ku górze oraz w motywach kwiatów<sup>164</sup>. Jednak tym, co specjalnie łączy omawiane dzieła, jest poza Dzieciątka i zakomponowanie płaszcza Matki.

Zabytki z Paczółtowic, Kamienicy i Szczyrzyca są zbliżone do czeskich obrazów z Desztny (il. 8) i Duban (il. 7), które niewątpliwie stają się wzorem dla polskich zabytków<sup>165</sup>. Opierają się one zarówno w Polsce jak

---

Małopolsce i innych regionach Polski oraz istnienie w tym typie różnych odcieni znaczeniowych. Zob. A. M. O l s z e w s k i, *Mulier Amicta Sole w sztuce gotyku w Polsce*, „Nasza Przeszłość”, 82(1994), s. 33-95.

<sup>161</sup> Aniołowie w górnych partiach obrazu zostali potraktowani drugorzędnie, nie wiadomo też, jaką wypełniają czynność, trudno wytłumaczyć ich gesty (powinni trzymać w ręku napis) stąd zabytek ten nie wystąpi w dalszej części pracy. O zabytku zob. J. W z o r e k, *Madonna Apokaliptyczna z Cerekwi w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym*, „Roczniki Humanistyczne”, 13(1965), z. 4, s. 117-144.

<sup>162</sup> Maryja z Paczółtowic należy do najwcześniejszych tego typu przedstawień, powstałych zapewne zaraz po 1450 roku. Gadomski przyjmując taką datację uważa, że zindywidualizowany charakter tego dzieła zapowiada ogólną sytuację stylistyczno-warsztatową w krakowskim malarstwie lat późniejszych. Zob. J. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, s. 173. Około 1460 roku powstał zabytek z Kamienicy koło Bielska, tak datowany przez Dobrowolskiego. Zob. T. D o b r o w o l s k i, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 106, tab. 75.

<sup>163</sup> Drugą grupę przedstawień *Regina Angelorum* stanowią obrazy w Szczyrzycu, z Szańca i Włocławka. Zob. W a l i c k i, *Malarstwo polskie. Gotyk ...*, s. 317-318.

<sup>164</sup> Oprócz tych analogii występują znaczne różnice. Obrazy z Paczółtowic i Kamienicy różnią się od tablicy w Szczyrzycu ilością, wielkością i rozmieszczeniem aniołów, a przede wszystkim zaś tym, że przedstawiono w nich Matkę Bożą w glorii. Maryja trzyma na prawej ręce Dzieciątka ubrane w sukienkę, otoczona jest promieniami (w Paczółtowicach falującymi). W Paczółtowicach w tle znajduje się gaj (na drzewach którego umieszczono płomyki, na co zwróciła uwagę Helena Małkiewiczówna, zob. A. M. O l s z e w s k i, *Mulier Amicta*, dz. cyt., s. 47). W górnych narożach obrazów aniołowie trzymają banderole z antyfoną *Regina Coeli*.

<sup>165</sup> J. C i b u l k a, *Koronovaná Assumpta na pùlmisici, Sbornik k'sedmsátym narozeninam Karla B. Mádlá*, Praha 1929, s. 127.

i częściowo w Czechach na uniwersalnym schemacie „Koronowanej As-sunty” w gaju różanym<sup>166</sup>.

Zestawiając ze sobą zabytki czeskie i polskie da się zauważyć, że w grupie przedstawień z Paczółtowic, Kamienicy i Szczyrzyca zaznaczają się tylko fragmentaryczne związki w zakresie ikonografii<sup>167</sup>. Madonny polskie odpowiadają analogicznym czeskim wyobrażeniom, jednak reprezentują zespół autonomiczny<sup>168</sup>, styl odrębnego, polskiego środowiska.

Scena szczyrzyckiego obrazu jest bardziej odległa od polskich wizerunków, a bliższa czeskim obrazom. Nie da się wywieść wprost od obrazu z Desztny, ale do niego nawiązuje. Od momentu powstania deszteńskiej Madonny na przestrzeni trzydziestu lat do czasu powstania szczyrzyckiego obrazu dokonują się zmiany widoczne szczególnie w typie Maryi. Głowa Maryi ma inny charakterystyczny typ, odbiegający od czeskiego typu<sup>169</sup>. Zgodnie z panującą modą czoło ma wysokie, podgolone, wystrzyżone aż do gołej skóry (il. 10)<sup>170</sup>.

W obrazie z Desztny mają swój odległy wzór zarówno twarze szczyrzyckich aniołów, jak i forma skrzydeł<sup>171</sup>. Malarz obrazu wyznacza im także taką samą funkcję – trzymanie banderoeli. Czerpiąc dalej z tego samego

---

<sup>166</sup> Zob. M. W a l i c k i, *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki (Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienia. Wyniki naukowe. Rezonans społeczny)*, „Nike”, 1(1937) nr 2, s. 59.

<sup>167</sup> Zależność obrazów małopolskich od czeskich podawali w wątpliwość, zwracając uwagę na ich odmienne cechy: M. Walicki (*Po wystawie*, s. 58-59); J. Wzorek (dz. cyt., s. 132-134); E. Polak-Trajdos (*Twórczość Mistrza Maciejowickiego na tle malarstwa rejonu sądeckiego XV w.*, „Rocznik Historii Sztuki”, 9(1973), s. 103-106).

<sup>168</sup> W a l i c k i, *Malarstwo polskie XV wieku*, s. 67, 121, 124.

<sup>169</sup> Typ czesko-śląski zostaje zapowiedziany przez św. Agnieszkę w obrazie w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu. W podobnym typie utrzymane są *Zofia z Grybowa*, *Assunta* z tryptyku z Przydonicy (zob. Z. M a ś l i ń s k a - N o w a k o w a, *Tryptyk z Łagiewnik*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” nr 45, „Prace z Historii Sztuki”, 1962, z. 1, s. 35).

<sup>170</sup> Maryja ma idealną według ówczesnych pojęć urodę: wąskie usta, wydłużony nos, wysokie czoło. T. Dobrowolski zwraca uwagę na wykształcenie się ok. 1450 r. obok głów kobiecych dawnego czesko-śląskiego typu, nowego typu głowy, zbudowanej bardziej masywnie, otoczonej splotami włosów jednolitej grubości lub (rzadziej) ułożonych w kształt trójkątny, rozszerzony gwałtownie ku barkom (zob. D o b r o w o l s k i, *Rzeźba*, s. 53).

<sup>171</sup> Pominąwszy typ fizyczny aniołów malarz obrazu powtarza ten sam układ włosów, grube pukle spadające na kark, podobnym łukiem zarysowuje brwi i w taki sam sposób oddaje kąciki ust. Anioły w górnej partii obrazu ubiera w czerwone szaty o podobnym kroju i wprowadza ten sam rodzaj dużych dwubarwnych skrzydeł, z tą różnicą, że na obrazie z Desztny skrzydła aniołów są czerwono-zielone, a w Szczyrzycu czerwono-niebieskie.



7. *Assunta w kwiatach*, ołtarz z Duban, Litomierzyce, Muzeum Diecezjalne



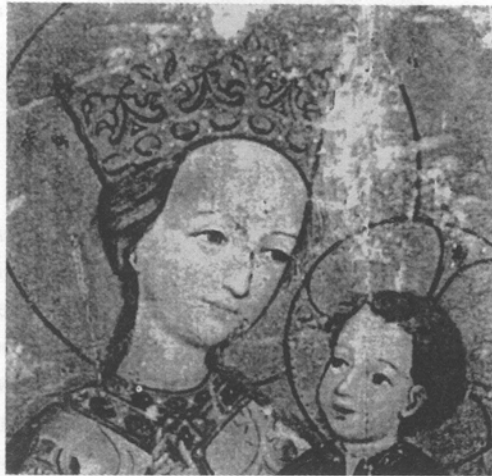
8. *Assunta z Desztny*, Czechy, Praga, Galeria Narodowa



A.



B.



C.



D.



E.



F.

9. Zestawienie typów twarzy: A. *Matka Boża* (fragm.), Tryptyk z Melun; B. *Św. Dziewica* (fragm.), obraz ze Strażok; C. *Matka Boża* (fragm.) Wołowiec; D. *Matka Boża* (fragm.), Opatówek; E. *Św. Dziewica* (fragm.), Raclawice Olkuski; F. *Matka Boża* (fragm.), Szczyrzyc



10. Zestawienie aniołów: *Matka Boża z Dzieciątkiem*, Czechy, Czeskie Budziejowice, Muzeum Miejskie oraz *Matka Boża z aniołami* na obrazie w Szczyrzycu (fragm. il. 1)



pierwowzoru malarz wykorzystuje nagą postać Dzieciątka Jezus, motyw korony z wypukłymi kamieniami, jednobarwny, ciemny płaszcz Maryi oraz wprowadza w miejsce klęczących donatorów postacie aniołów z identycznie uniesionymi głowami, wzrokiem utkwionym w Maryję i włosami ułożonymi na czole.

Rozpostarte skrzydła aniołów zdają się świadczyć, że malarzowi nie są obce inne dzieła sztuki czeskiej. Być może widział obraz z Czeskich Budziejowic z ok. 1450 roku<sup>172</sup>, z którego mógł wziąć wzór dla szczyrzyckiego obrazu. W tym wypadku nie chodzi o identyczność, lecz o zasadę struktury tablicowej, o motyw rozłożonych skrzydeł aniołów w górnej partii obrazu (il. 9).

\*

Obraz stanowi jedno z nielicznych w tym czasie na terenie Małopolski wyobrażeń o temacie *Regina Angelorum*. Wytycza nowe drogi, staje się pierwowzorem dla powstających później *Madonn Anielskich*. Rozpoczyna temat *Regina Coeli* i *Regina Angelorum*, który zostaje podjęty w różnych odmianach, na tryptykach we Włocławku i w Szańcu. *Matka Boża Anielska* w Szczyrzycu i cały szereg późniejszych *Madonn Anielskich*, to przejawy artystycznej twórczości, wypływające z ducha czasu, a dążące do stworzenia najdoskonalszego i najpiękniejszego wyrazu miłości ku Maryi. Na tle ówczesnych osiągnięć krakowskiego malarstwa sam program ikonograficzny jest wyraźnym *novum*.

Treść obrazu ma na celu przedstawienie chwały Maryi, której doznaje w niebie jako Królowa aniołów. Pełna dostojeństwa, swoistego wdzięku postać Maryi jest adorowana przez aniołów, pozdrawiających Ją słowami „*Ave regina celorum*”. Jej nadziemskie wyniesienie podkreśla rąbek księżycyca u stóp, czyniąc Ją przez ten jeden wyznacznik „Niewiastą Apokaliptyczną”. Semantycznie złote tło, aniołowie i banderole symbolizujące promienie odpowiadają glorii promienistej, wyrażonej przez „słowo i postać”. Łąka z kwiatami jako ogród niebiański, czyli raj, posiada także drugi sens, kwiaty symbolizują cnoty Maryi.

---

<sup>172</sup> *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1450, Czeskie Budziejowice, Muzeum Miejskie.

Kto był odbiorcą obrazu tego typu? Można przyjąć, że chodzi o elitarny krąg ludzi wykształconych, zapewne cystersów. Zakon cystersów w swej ascezie, liturgii i pracy duszpasterskiej podkreśla wielką cześć dla Bożej Rodzicielki, którą zaszczepił mu św. Bernard. Bardzo ciekawe mogłoby być prześledzenie roli, jaką odgrywał obraz *Matki Bożej z Dzieciątkiem i aniołami* w duszpasterskiej działalności zakonu cystersów w Szczyrzycu. Wymaga to jednak osobnej rozprawy.

Niestety, ze względu na brak przekazów źródłowych nie udało się ustalić, od kiedy obraz *Regina Angelorum* znajduje się w Szczyrzycu oraz, czy jego pierwotne przeznaczenie związane było z kościołem. Również srebrne sukienki na obrazie przenoszą nas w sferę domysłów i hipotez. Czy anonimowy obraz w Muzeum Klasztornym, którego idee wiążą się z kręgiem cysterskim, nie stanowił otaczanego szczególnym kultem obrazu z ołtarza bocznego w świątyni szczyrzyckich cystersów?

THE GOTHIC PAINTING OF THE MOTHER OF GOD WITH INFANT  
JEZUS AND ANGELS IN THE CISTERCIAN CONVENT MUSEUM  
IN SZCZYRZYCE

S u m m a r y

The painting of the Mother of God with Infant Jezus and angels in the Cistercian convent museum in Szczyrzycze belongs to Polish Gothic pictorial art.

The early history of the painting is difficult to ascertain because there is a lack of data. Later references relate it to the Cistercian's church and monastery in Szczyrzycze.

The painting is one of a few created at that time in Małopolska on the theme *Regina Angelorum*. It indicates a new approach, and it is an archetype for later paintings of Angelic Madonnas. It is the first do introduce the theme of *Regina Coeli* and *Regina Angelorum*, which is later taken up in different ways in triptychs in Włocławek and in Szaniec.

Compared to typical Cracow region paintings of that period, the iconography used in this picture is a definite novelty. Mary's glory in heaven as the Queen of Angels is the main topic of the painting. The dignified figure of Mary receives the adoration of angels, who greet her saying : *Ave Regina celorum*.

The crescent moon at her feet emphasizes her celestial position and it makes her *The Apocalyptic Woman*. Semantically, the golden background and the angels and the banderole symbolizing rays correspond to radiant glory, which is expressed by *the word and the shape*. A meadow with flowers as the divine garden means paradise and it also has the second sense – flowers symbolize the virtues of Virgin Mary.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*