

BOŻENA NOWORYTA-KUKLIŃSKA
Lublin

KROŚNIEŃSKA MADONNA I PROBLEMY JEJ PROWENIENCJI*

W krośnieńskiej farze, w szafie barokowego ołtarza Matki Bożej Loretańskiej, za centralnym obrazem od wielu lat znajduje schronienie piękna rzeźba przedstawiająca *Madonnę z Dzieciątkiem* (il. 1). Jest to jedno z nielicznych dzieł epoki średniowiecza, a dokładniej jej schyłku, zachowanych w tym skądinąd typowo barokowym wnętrzu.

Czas przełomu gotyku i renesansu jest jednym z bardziej fascynujących okresów w rozwoju sztuki. Zmiany formy i treści z różną intensywnością przenikają dzieła powstałe na przełomie XV i XVI wieku, tworząc nowe jakości. Ich analiza przysparza niekiedy wielu problemów, ale po raz kolejny ujawnia i przekonuje nas, że granice tych, zdawałoby się różnych epok, a nawet światów, są płynne i trudne do określenia, a przejścia pomiędzy nimi bardzo łagodne...

Madonna z Krosna powstała właśnie w tym czasie przełomu, który wielokrotnie już skłaniał badaczy do refleksji i dyskusji¹. Coraz częściej oglądając dzieła z końca XV i początku XVI wieku ma się wrażenie, że wymykają się one wszelkiej klasyfikacji. Każde z nich jest odrębnym i ciekawym światem zamykającym w sobie różne tendencje i postawy. Skłania to do zastanowienia, na ile jest słuszna, stworzona przez uczennicę Paula Frankla – H. Stirnemanna, co prawda na gruncie malarstwa, koncepcja późnego gotyku jako odrębnego stylu. Jej teza, że „z końcem gotyku zamyka się średniowiecze, wraz z późnym gotykiem zaczynają się czasy nowe”², jest w stanie pociągnąć zwłaszcza tych badaczy, którzy w dziełach tego okresu dostrzegają szczególne materialne i intelektualne piękno. Należy jednak wziąć pod uwagę, że w obręb stylu zwanego późnym gotykiem we-

* Artykuł ten ma na celu zaprezentowanie tej bardzo ciekawej, zarówno pod względem treściowym jak i formalnym, rzeźby oraz zasygnalizowanie głównych problemów badawczych, nad którymi pracę zamierzam kontynuować.

¹ J. B i a ł o s t o c k i, *Późny gotyk. Rozwój pojęcia i terminu*, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962*, Warszawa 1965, s. 17-82; T. C h r z a n o w s k i, *Kilka uwag na temat sztuki czasu przełomu*, w: *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 1996*, Warszawa 1997, s. 9-13.

² *Der Stilbegriff des „Spätgotischen“ in der altdeutschen malerei*, Halle–Wittenberg–Strassburg 1929, s. 75.



1. Madonna z Dzieciątkiem, Krosno, fara, (fot. T. Pieńkowski)

szyby dzieła bardzo różne, trudne do zaklasyfikowania, łączące w sobie często to, czego zdaniem P. Frankla połączyć się nie da – tradycję średniowieczną z nowatorstwem epoki nowożytnej³.

Madonna krośnieńska to smukła, stojąca, drewniana rzeźba wysokości 140 cm. Postać Maryi ukazana jest w kontrapoście, lekko przegięta w pasie, z głową zwróconą w prawo, w stronę nagiego⁴ Dzieciątka. Szatę Maryi tworzy srebrna suknia z czerwoną podszewką oraz złoty płaszcz z błękitnym podbiciem. Na długich, luźno opadających włosach widoczna jest dekoracyjna opaska w formie diademu. Szaty stojącej na półksiężycu postaci są bogato pofałdowane. Płaszcz z przodu ma fałd łyżkowy, z prawego boku odwija się ukazując podszewkę, w dolnej części układa się w kilka okrywających stopy garbków. Prezentowane przez Maryję Dzieciątko, o żywym i naturalnym spojrzeniu, prawą, wyciągniętą ręką ujmując błękitną kulę (il. 2). Jest ona w ikonografii chrześcijańskiej symbolem wszechświata; znajdująca się w ręczce Jezusa, mówi o Jego boskiej wszechwładzy, wszechobecności i wszechsprawczości. Pierś i lewy nadgarstek Dzieciątka ozdobione są malowanymi sznurami koralu. Już w starożytności kamienie te pełniły rolę magiczną⁵. W czasach chrześcijańskich przypisywano im moce apotropaiczne. W sztuce europejskiej ukazywanie Dzieciątka Jezus z koralowymi ozdobami rozpowszechniło się z końcem wieku XV⁶, gdyż kamienie te ze względu na swą intensywną czerwoną barwę należą do grupy wyobrażeń zapowiadających pasję Jezusa i w odróżnieniu od bieli symbolizującej boską naturę Chrystusa, wskazują na Jego człowieczeństwo. W malarstwie włoskim już w 1332 roku Ambrogio Lorenzetti umieścił na piersi Jezusa koralowy wisiołek, co wynikało zapewne z włoskiego zwyczaju zawieszania dzieciom różnorodnych przedmiotów apotropaicznych.

Krośnieńska rzeźba zainteresowała badaczy już w latach sześćdziesiątych XX w. Andrzej M. Olszewski, pisząc o kilku gotyckich rzeźbach małopolskich, łączy warsztatowo krośnieńską Madonnę z krakowską rzeźbą określaną jako przedstawienie świętej Barbary (obecnie oddział Szołayskich Muzeum Narodowego w Krakowie) oraz z rzeźbą Madonny pochodzącą z Bączala Dolnego (obecnie Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu) (il. 3). Do grupy tej dodaje również rzeźbę nieokreślonej świętej, która wieńczy barokowy ołtarz Matki Bożej Loretańskiej w farze krośnieńskiej⁷. Cztery te przedstawienia zestawia ze sobą, analizując

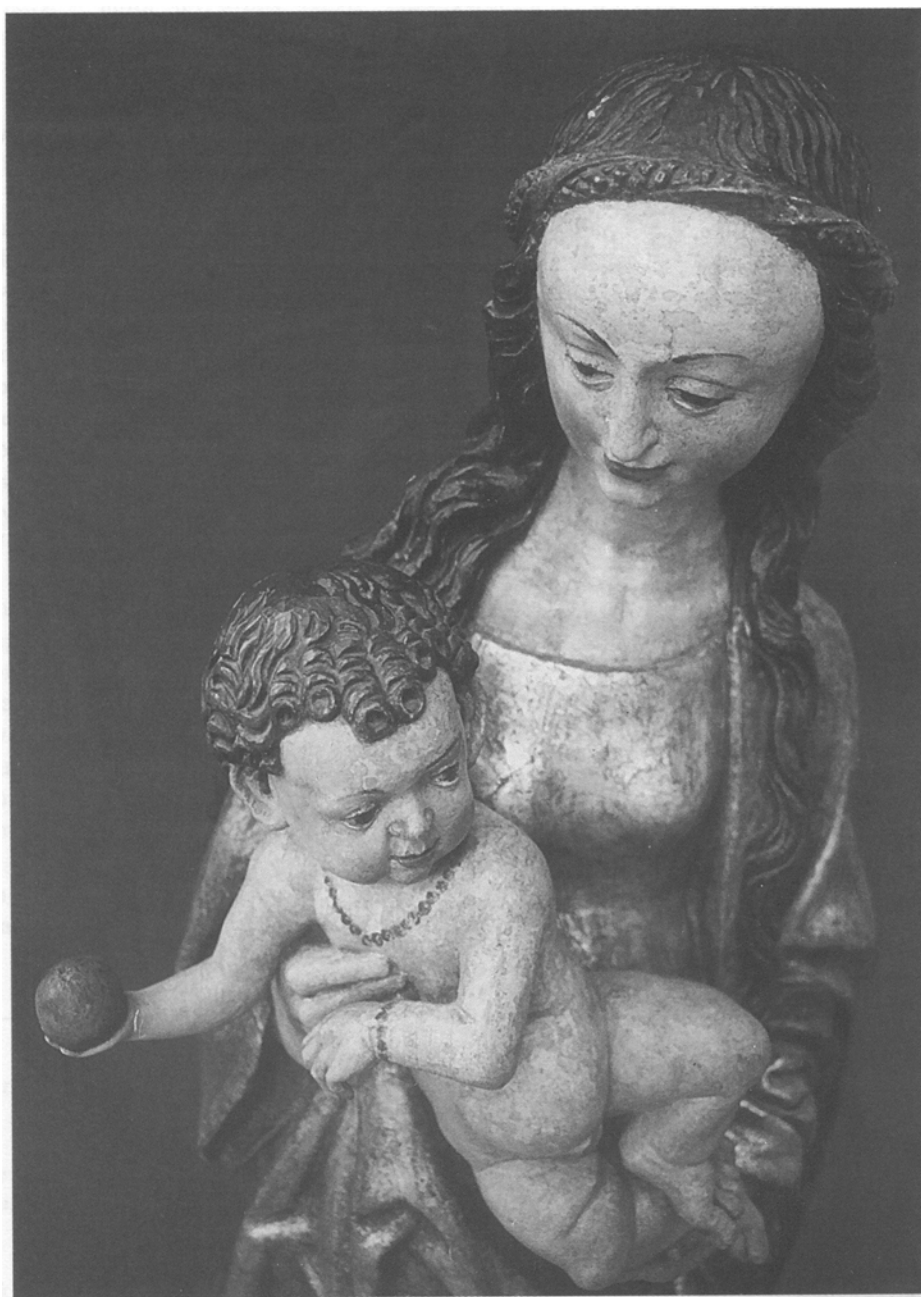
³ *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, s. 326.

⁴ Na ilustracjach w publikacjach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku ciało Dzieciątka okryte jest draperią.

⁵ E. G r a b n e r, *Die Koralle in Volksmedizin und Volksglaube*, „Zeitschrift für Volkskunde” 65(1969), 2, s. 183; L. H a n s m a n n, L. K r i s s - R e t t e n b e c k, *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*, München 1966, s. 41.

⁶ S. K o b i e l u s, *Magiczne i symboliczne znaczenie koralu w przedstawieniach Matki Bożej z Dzieciątkiem na przełomie średniowiecza i renesansu*, w: *Sztuka około 1500*, s. 325-342.

⁷ A. M. O l s z e w s k i, *Kilka gotyckich rzeźb małopolskich*, „BHS” 31(1969), nr 2, s. 189-194.



2. Madonna z Dzieciątkiem (fragment), Krosno, fara, (fot. T. Pieńkowski)



3. Madonna (fragment), Przemyśl, Muzeum Archidiecezjalne, (fot. P. Gawdzik)

głównie ich cechy fizjonomiczne – zwłaszcza rysy twarzy, włosy a także dekoracyjne opaski na włosach. Olszewski sugeruje, że możliwe jest, iż krakowski mistrz – autor tej grupy rzeźb, miał związek z warsztatem Tilmana Riemenschneidera.

Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, pisząc o zabytkach plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej, również zwracają uwagę na rzeźbę krośnieńskiej Madonny⁸. Zaliczają ją do nurtu postwoszowskiego, a raczej, jak sami dodają, do „ogólnoeuropejskiej fali plastyki późnogotyckiej”⁹.

Opis *Madonny z Krosna* zawarł także w swoich dwóch pracach o zabytkach Krosna i województwa krośnieńskiego Piotr Łopatkiewicz¹⁰. Idąc za Olszewskim, Chrzanowskim i Korneckim¹¹ zaliczył rzeźbę do stylu postwoszowskiego, zwrócił uwagę głównie na „autonomię draperii”¹², ograniczył swój ogląd elementów ciała do opisanego karnacji. Wydaje się, że stanowi poważne uchybienie takie pobieżne i często formalistyczne podejście do tej rzeźby. Trudno bowiem pomijać sylwetkę postaci, jej rysy twarzy, włosy, żywość spojrzenia, tym bardziej, że to te właśnie elementy, a nie szaty, stały się dla Olszewskiego podstawą do analizy i przyporządkowania rzeźb jednemu warsztatowi lub nawet mistrzowi. Natomiast „autonomia draperii” to określenie bardziej odpowiadające rzeźbom, których szaty są wyraźniej rozbudowane i rozwiane, i które rzeczywiście wyszły z nurtu rzeźby Wita Stwosza.

Przyporządkowanie niemal wszystkiego, co powstało w Krakowie po zakończeniu prac nad ołtarzem mariackim, do stylu postwoszowskiego nie musi być koncepcją słuszną. Wiadomym jest, że schyłek każdej epoki stylowej charakteryzują różnorodne poszukiwania, które bardzo często odbywają się na płaszczyźnie formalnej. Tak też działo się w fazie późnego gotyku. Szaty rzeźbionych i malowanych postaci stały się materią doświadczalną – ta fala ogarnęła całą Północną Europę. I w tym nurcie na przełomie XV i XVI wieku powstała krośnieńska Madonna. Dla Małopolski chronologicznie jest to okres stylu postwoszowskiego, ale korzeni krośnieńskiej rzeźby należy szukać – moim zdaniem – poza Małopolską.

Bardzo ciekawa i słuszną wydaje się uwaga Olszewskiego, w której uwzględnia on powiązania krośnieńskiej rzeźby z plastyką obcą, mianowicie rzeźbiarskim warsztatem Tilmana Riemenschneidera¹³.

⁸ T. C h r z a n o w s k i, M. K o r n e c k i, *Zabytki plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej*, „Nasza Przeszłość”, 46(1976), s. 132, 133.

⁹ Tamże, s. 132.

¹⁰ *Krośnieńska fara w wiekach średnich*, „Biblioteka Krośnieńska”, 3(1994), s. 25-26; t e n ż e, *Zabytki plastyki gotyckiej województwa krośnieńskiego. Rzeźba drewniana, malarstwo tablicowe*, Krosno 1996, s. 39.

¹¹ Porównaj przypisy nr 6 i 7.

¹² Ł o p a t k i e w i c z, *Zabytki plastyki gotyckiej*, s. 38 za: L. K a l i n o w s k i, *Kryzysy w sztuce późnego średniowiecza*, w: *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Lublin 1985, Warszawa 1988, s. 47.

¹³ Dz. cyt., s. 192 i 194.

Riemenschneider był jednym z największych mistrzów niemieckiej rzeźby późnego gotyku. Stworzony przez niego styl, pełen siły i realizmu, pod wieloma względami stanowił zapowiedź nadejścia sztuki renesansu. Artysta zwracał szczególną uwagę na indywidualizację rysów twarzy, naturalność i swobodę gestów i postaw oraz na jasny sposób komponowania postaci i grup.

Madonna z Krosna posiada cechy, które zbliżają ją do twórczości Riemenschneidera. Jej rozbudowana szata nie jest w stanie ukryć naturalności i swobody postawy, łączącej figurę Maryi z przedstawieniem nagiej Ewy (il. 4) niemieckiego mistrza (Würzburg, Mainfränkisches Museum)¹⁴. Opracowanie włosów Madonny, szczególnie opracowanie opadającego na Jej pierś kosmyku, jest identyczne jak w rzeźbie świętej Barbary (il. 5) (München, Bayerisches Nationalmuseum)¹⁵, natomiast w rzeźbie Riemenschneidera *Madonna z Dzieciątkiem* (il. 6) (Würzburg, Pfarrkirche, St. Burkard)¹⁶ widzimy opaskę na włosach Maryi, swoim ukształtowaniem przypominającą tę z krośnieńskiej rzeźby. Uformowanie włosów Dzieciątka; charakterystycznie zwinięte nad czołem loki, prostujące się na środku głowy, także przywodzą na myśl rzeźby Riemenschneidera. Można je porównać z włosami Jezusa z przedstawień *Madonny z Dzieciątkiem z Würzburga* (il. 7) (Mainfränkisches Museum)¹⁷ oraz z Hassfurtu (Stadtpfarrkirche)¹⁸, a także z figurą św. Filipa (il. 8) z Würzburga (Mainfränkisches Museum)¹⁹. Również swoboda w ułożeniu postaci Dzieciątka, sposób ukazania Jego ciała, znajdują analogię w rzeźbach *Madonn z Dzieciątkiem* niemieckiego mistrza. Szczególnie bliskie pokrewieństwo widoczne jest w rzeźbie *Madonny z Dzieciątkiem z Würzburga* (Mainfränkisches Museum)²⁰, gdzie niemalże identyczne jest zarówno ułożenie całego ciała Jezusa, jak też sposób ukazania poszczególnych jego części, a także układ nówek. W rzeźbach Riemenschneidera odnaleźć możemy również podobne opracowanie szat jak w rzeźbie krośnieńskiej, szczególnie bliski jest sposób gięcia materii w przedstawieniu *Madonny z Dzieciątkiem* (il. 9) z Neumünster w Würzburgu²¹. Te liczne analogie występujące między rzeźbą krośnieńskiej Madonny a dziełami Tilmana Riemenschneidera skłaniają do pełniejszego rozważenia problemu możliwości bezpośredniego kontaktu krakowskiego rzeźbiarza z warsztatem niemieckiego mistrza.

U schyłku średniowiecza Krosno urosło do rangi liczącego się pod wieloma względami ośrodka gospodarczego oraz kulturalnego. Ambitni mieszczanie porównywali swoje miasto ze stolicą i ubogacali je na jej wzór²². Stąd nie budzi

¹⁴ L. B r u h n s, *Tilman Riemenschneider*, Königstein im Taunus 1988, il. s. 29.

¹⁵ Tamże, il. s. 102.

¹⁶ A. O h m a y e r, *Riemenschneider in Franken*, Königstein im Taunus (brw), il. s. 18.

¹⁷ B r u h n s, dz. cyt., il. s. 94.

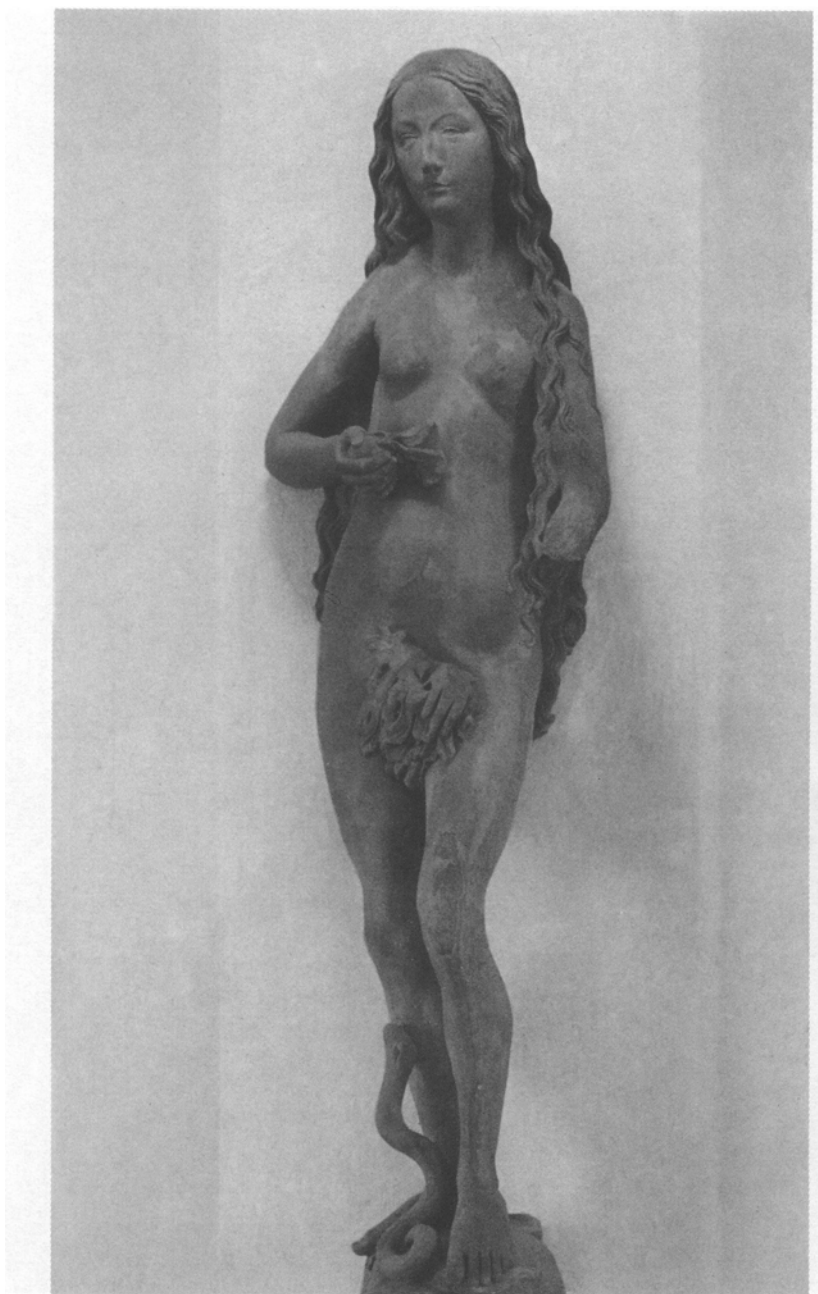
¹⁸ O h m a y e r, dz. cyt., il. s. 37.

¹⁹ Tamże, il. s. 4.

²⁰ B r u h n s, dz. cyt., il. s. 94.

²¹ Tamże, il. s. 19.

²² W. B e ł z a, *Iwonicz i okolice*, Lwów 1885, s. 60.



4. T. Riemenschneider, Ewa, Würzburg, Mainfränkisches Museum,
(L. Bruhns: Tilman Riemenschneider. Königstein im Taunus 1988, il. s. 29)



5. T. Riemenschneider, Św. Barbara, München, Bayerisches Nationalmuseum,
(Bruhns, il. s. 102)



6. T. Riemenschneider, Maryja z Dzieciątkiem, Würzburg, Pfarrkirche, St. Burkard,
(A. Ohmayer: Riemenschneider in Franken, Königstein im Taunus (brw) il. s. 18)



7. T. Riemenschneider, Madonna z Dzieciątkiem, Würzburg, Mainfränkisches Museum,
(Bruhns, il. s. 94)



8. T. Riemenschneider, Św. Filip, Würzburg, Mainfränkisches Museum,
(Ohmayer, il. s. 4)



9. T. Riemenschneider, Madonna z Dzieciątkiem, Würzburg, Neumünster,
(Bruhns, il. s. 19)

wątpliwości fakt sprowadzania z Krakowa i zamawiania tam dzieł sztuki. Prawdopodobnie takąż drogą przybyła tu rzeźba *Madonny z Dzieciątkiem*, by zwieńczyć nowo powstający w krośnieńskiej farze ołtarz główny²³.

Ogląd tej pięknej krośnieńskiej rzeźby; swobody w upozowaniu Maryi i Jezusa, ich naturalnych gestów oraz ciepłego spojrzenia, jakim Matka ogarnia Syna, pozwala dostrzec i zwrócić uwagę, w jak niezwykle sposób nowożytnie treści łączą się w tym wypadku z późnogotycką jeszcze formą.

THE MADONNA OF KROSNO AND THE PROBLEMS OF ITS ORIGIN

S u m m a r y

In the Krosno parish church, in the wardrobe of the baroque Virgin Mary of Loreto altar, behind the central painting, for many years a beautiful sculpture of Madonna with Child has found shelter. It is one of the few medieval works preserved in this typically baroque interior. It is a slender, upright wooden sculpture. The figure of Virgin Mary is shown in contrapposto, slightly bent in her waist, with her head turned right towards the naked Child, supported and presented by the Mother. The robes of Mary standing on a half-moon are richly pleated. On her long hair there is a decorative band. The Child with a lively and natural look, with His hand grasping a sphere – the symbol of supremacy, omnipresence and omni-causality. His breast and left wrist are decorated with painted string of coral beads that symbolise apotropaic powers, pointing also to the subsequent Jesus' Passion.

Researchers became interested in the Krosno sculpture in the 1960s. They situated it in the trend of post-Stoss sculpture, as a work of one of the Cracow workshops. A. M. Olszewski accurately noticed its similarity to Tilman Riemenschneider's workshop, which seems proper and justified on all accounts.

Translated by Tadeusz Karłowicz

²³ Ks. W. P a r t y k a, *Gotycki obraz Koronacji Maryi w kościele farnym w Krośnie*, Lublin 1985, mps BKUL, s. 42.