

MATYLDA PTAK

MINIATURA
PRZEDSTAWIAJĄCA MATKĘ BOSKĄ APOKALIPTYCZNĄ
Z MSZAŁU KOLEGIATY KIELECKIEJ*

W księgozbiorze skarbca katedry kieleckiej znajduje się późnogotycki, rękopiśmienny mszał¹, w którym zachowała się jedna tylko miniatura inicjałowa. Ze względu na tak skromnie dochowaną do naszych czasów dekorację plastyczną, kodeks kielecki nie wzbudził szerszego zainteresowania wśród badaczy sztuki średniowiecznej polskiej. Wzmiankował o nim ks. Józef Zdanowski w pracy zatytułowanej *Iluminowane rękopisy księgozbiorów kapitułarza katedralnego i Seminarium Duchownego w Kielcach oraz kościoła parafialnego w Miechowie*². Autor ograniczył się do zwięzłej i ogólnej charakterystyki kodeksu³. Podał wymiary oraz przybliżył precyzyjnie kolorystykę miniatury, która według niego: „daje wyobrażenie o wybitnym, artystycznym

Mgr MATYLDA PTAK – absolwentka historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego;
e-mail: matibusko@tlen.pl

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Iluminacje Mistrza Pontyfikatu biskupa Fryderyka Jagiellończyka*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Jadwigi Kuczyńskiej w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w roku akademickim 2002/2003.

¹ Pomieszczenia skarbca mieszczą się nad południową nawą katedry kieleckiej pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Mszał, podobnie jak reszta kodeksów znajdujących się w skarbcu, nie posiada żadnej sygnatury.

² J. Z d a n o w s k i, *Iluminowane rękopisy księgozbiorów kapitułarza katedralnego i Seminarium Duchownego w Kielcach oraz kościoła parafialnego w Miechowie*, Kielce 1929, s. 8-10.

³ Zdanowski podaje wymiary Mszału, ilość zachowanych kart, opis skórzanej okładki oraz identyfikuje pismo tekstu jako gotycką minuskułę (dz. cyt., s. 8-9).

poczuciu [...] i rysunkowym uzdolnieniu nieznanego bliżej iluminatora”⁴. Zagadnienie autorstwa miniatury z Mszału kolegiaty kieleckiej rozstrzygnęła Barbara Miodońska łącząc wspomnianą iluminację z warsztatem Mistrza Pontyfikau biskupa Fryderyka Jagiellończyka⁵.

Zabytek zasługuje jednakże na baczniejszą uwagę badaczy i wymaga gruntowniejszego opracowania naukowego. Celem niniejszego artykułu będzie zatem omówienie cennej, zarówno pod względem artystycznym i ikonograficznym, miniatury z Mszału kolegiaty kieleckiej.

Trudności w odtworzeniu dziejów Mszału kieleckiego i znajdującej się w nim miniatury pojawiają się wobec braku zachowanych materiałów archiwalnych⁶. Utrudnień w identyfikacji rękopisu przysparza również brak incipitu i kolofonu, będących nośnikami ważnych informacji o księdze i jej wystroju⁷. Sprawę datowania Mszału determinują, w głównej mierze, kryteria stylistyczne⁸. Czas powstania rękopisu wyznacza się na koniec XV stulecia⁹. Do niewyjaśnionych, a podstawowych zagadnień należy pytanie o fundatora kodeksu. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że księga została zamówiona przez dostojnika kościelnego¹⁰. Destynariuszem iluminowanej księgi liturgicznej była kolegiata kielecka¹¹. Identyfikacja warsztatu iluminatora, dokonana przez Miodońską, pozwala na ustalenie krakowskiej prowe-

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ B. M i o d o Ń s k a, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, s. 169.

⁶ Średniowieczne i nowożytne inwentarze kolegiaty kieleckiej wymieniają jedynie liczbę ksiąg liturgicznych, będących własnością kolegiaty. Krótką wzmiankę o Mszałe (jego opis zewnętrzny) można znaleźć dopiero w spisie *Własność ruchoma kapituły katedralnej w Kielcach* z 1947 roku, znajdującym się w Archiwum Kurii Diecezjalnej w Kielcach (Akta kolegiaty kieleckiej: sygn. ADK Kap-47).

⁷ Formuły incipitu (umieszczanej na początku księgi) i kolofonu (na końcu księgi) wyodrębniane były ozdobnym pismem i pozwalały na precyzyjne wskazanie: datacji, skryptora, fundatora (zleceniodawcy), okoliczności powstania księgi, a czasem nawet nazwiska iluminatora.

⁸ Brane pod uwagę kryteria stylistyczne, to: dekoracja malarska utrzymana pod względem formalnym i kompozycyjnym w duchu gotyckim oraz badania paleograficzne zmierzające do ustalenia wykroju pisma jako gotyckiej minuskuły. Zob. Z d a n o w s k i, dz. cyt., s. 8; por. też W. S e m k o w i c z, *Paleografia łacińska*, Kraków 2002², s. 314-326.

⁹ M i o d o Ń s k a, dz. cyt., s. 169; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III, z. 4: *Powiat kielecki*, s. 31.

¹⁰ Użytkownikami i zleceniodawcami iluminowanych kodeksów, związanych ze sprawowaniem kultu eucharystycznego, byli duchowni. Zob. M i o d o Ń s k a, dz. cyt., s. 37. W przypadku księgi kieleckiej brak poszlak wskazujących konkretnego duchownego.

¹¹ M i o d o Ń s k a, dz. cyt., s. 169.

niencji księgi¹². Liczący 350 pergaminowych kart, oprawiony w skórzaną okładkę Mszal¹³ został zniszczony przez dziewiętnastowiecznych „kolekcjonerów”¹⁴. Wycięto wówczas 12 całych kart, o czym świadczą resztki winieta, natomiast 5 kart okaleczono wycięciem mniejszych miniatur¹⁵. Spowodowało to poważne ubytki w wystroju malarskim rękopisu. Z okazałego niegdyś, jak można przypuszczać, wystroju pozostała szczątkowo zachowana dekoracja marginesowa w postaci wici roślinnej, wzbogaconej efektami plastycznego złota, oraz jedna miniatura figuralna, znajdująca się w lewym górnym rogu karty 326 r.¹⁶

Miniatura zdobi początek introitu sobotniej mszy świętej i zawiera wyobrażenie półpostaci Matki Bożej z Dzieciątkiem na srebrno-złotym półksiężycu (il. 1). Przedstawienie figuralne ukazane zostało na tle ciemnoniebieskiego brzuśca litery „S”, wypełnionego błękitnym listowiem akantu. Całość wpisał iluminator w fazonowaną dwubarwną ramkę o wymiarach 7 cm (wys.) x 6,5 cm (szer.), zmieniającej w połowie swych krawędzi kolory na złotą i karminową. Wewnętrzne narożniki ramki miniaturzysta wypełnił złotem płatkowym, natomiast górny i dolny skręt litery „S” kolorem ciemnoczerwonym pokrytym

¹² Za krakowską prowienencją księgi przemawiają przesłanki historyczne, Kraków bowiem w XV wieku stał się jedynym, prężnie rozwijającym się ośrodkiem produkcji rękopisów liturgicznych i pergaminu w Małopolsce. Ze względu na wysoki poziom artystyczny wykonywanych w skryptoriach podwawelskich i klasztornych ksiąg, do Krakowa napływały zamówienia z całej niemalże Polski. Zob. L. L e p s z y, *Pergamińscy i papiernicy krakowscy*. „Rocznik Krakowski” 4(1900), s. 237; B. M i o d o Ń s k a, *Malarstwo miniaturowe*, w: *Sztuka w Krakowie 1300-1550*, red. A. Bochnak, Kraków 1964, s. 19; E. P o t k o w s k i, *Produkcja książki rękopiśmiennej w Polsce w XV stuleciu*, Warszawa 1980, s. 28; B. M i o d o Ń s k a, *Organizacja i technika pracy iluminatorów małopolskich w latach 1400-1520*, w: *Symbolae Historiae Atrium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, red. J. Gadowski, Warszawa 1986, s. 331-332; A. K a r ł o w s k a -K a m z o w a (red.), *Słowo i obraz*, w: *Średniowieczna książka rękopiśmienna jako dzieło sztuki*, Gniezno 1993, s. 21.

¹³ Tekst Mszalu kieleckiego został napisany minuskułą gotycką, w dwóch kolumnach, przy użyciu czarnego, dobrze zachowanego inkaustu, zróżnicowany drobnymi inicjałami śródtekstowymi (w kolorach: karminowym, zielonym i niebieskim). Objasnienia liturgiczne wykonano drobnym czerwonym pismem na marginesach kart. Zachowała się oryginalna ciemnobrązowa oprawa skórzana z wygniecionym deseniem roślinnym i mosiężnymi okuciami. Zob. Z d a n o w s k i, dz. cyt., s. 8-9.

¹⁴ Tak przypuszcza prof. Miodońska, zob. t a ż, *Małopolskie malarstwo...*, s. 169.

¹⁵ Z d a n o w s k i, dz. cyt., s. 8.

¹⁶ Księga ma podwójną paginację stron: rzymska doprowadzona została do liczby CX, natomiast numeracja cyframi arabskimi (wykonana ołówkiem) urywa się po liczbie 312, następnie pojawia się nieregularnie, co kilka stron. Zdanowski mylnie podał, że miniatura znajduje się na karcie 312, (dz. cyt., s. 8). O tym, że Mszal nie doczekał się pełnego wystroju malarskiego, świadczy kilka pustych okienek inicjałowych.

złotą arabeską. Sylwetkę ukazanej frontalnie postaci Marii okrywa granatowy, mocno drapowany w dolnej części, płaszcz ze szmaragdową podszewką. Spod płaszcza wyłania się fragment prostej karminowej sukni wyciętej półkuliście pod szyją. Nagie Dzieciątko Jezus podtrzymywane przez Marię lewą dłonią oplata rączkami szyję Matki. Postacie mają głowy otoczone złotymi, okrągłymi nimbami. Przetarcia tempery i złota widoczne w górnym lewym rogu miniatury odsłaniają rudawy podkład bolusowy¹⁷, natomiast srebrna część półksiężycy nieco zczerniała. Mimo wymienionych powyżej uszczerbków stan miniatury możemy określić jako bardzo dobry.

W miniaturze kieleckiej dostrzega się wpływy sztuki południowoniemieckiej końca XV wieku. Barbara Miodońska przypuszcza, że Mistrz Pontyfikału biskupa Fryderyka Jagiellończyka znał niemieckie drzeworyty inkunabułowe¹⁸. Badaczka wskazała cykl ilustracji zdobiących *Kroniki Soboru w Konstancji* wykonane przez Urlicha von Reichental, wydane przez Antoniego Sorga w 1483 roku w Augsburgu¹⁹. Dodatkowo wymienił w tym miejscu należy drzeworyty do wydanej nieco wcześniej, w 1475 r. również w Augsburgu, Biblii²⁰. Podobieństwo między typem postaci z wyżej wymienionych drzeworytów a figurą Matki Boskiej kieleckiej zaznacza się w niemal identycznym sposobie opracowania: typu twarzy oraz fizjonomii sylwetek²¹. Ob-

¹⁷ Pod koniec XV wieku kładziono pod złoto grunt bolusowy. Por. M i o d o ń s k a, *Organizacja i technika pracy...*, s. 338; zob. też: C e n n i n o C e n n i n i, *Rzecz o malarstwie*, oprac. J. Zamoyski, Wrocław 1955, s. 71; B. D ą b ó w n a, *Warsztat malarza cechowego w Polsce*, „Studia Renesansowe” 4 (1964), s. 343; P. B l a n c h o n - L a s s e r v e, *Écriture et enluminure des manuscrits IX-XII siècle. Histoire et techniques*, Bruxelles 1926, s. 67; H. S m e y e r s, „La miniature”. *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, Brepols 1974, s. 70.

¹⁸ M i o d o ń s k a, *Małopolskie malarstwo...*, s. 170.

¹⁹ *Incunabula Que In Bibliothecis Poloniae Asservantur*, moderante A. Kawecka-Gryczowa, Ossolineum Vratislaviae–Varsovia–Cracovia 1970, nr 4729.

²⁰ Kilka drzeworytów do Biblii Augsurskiej znajduje się w Bibliotece Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

²¹ W tym miejscu warto nadmienić, że charakterystyczny kanon figuralny wykreowany przez Mistrza Pontyfikału biskupa Fryderyka Jagiellończyka stał się przyczynkiem do wyodrębnienia spośród zachowanych zabytków średniowiecznego małopolskiego malarstwa miniaturowego grupy kodeksów zawierających wystrój malarski tegoż iluminatora. Barbara Miodońska do jego dzieł zalicza: ozdobienie większości składek Pontyfikału biskupa Fryderyka Jagiellończyka (oprócz kart 2r, 4v, 8r; obecnie w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, sygn. 14 KP), pierwszej karty II części Antyfonarza Adama z Będkowa (obecnie w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, sygn. 49 KP) oraz Mszału wrocławskiego (obecnie w Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego we Wrocławku, sygn. ms 15). W ujęciu malarskim i opracowaniu formalnym styl wymienionych wyżej miniatur jest jednolity, co pozwala przypuszczać, że są dziełem jedynej ręki.

licza postaci powtarzają bowiem te same rysy: podkrążone, szeroko rozstawione oczy przykrywa do połowy wyraziście zaznaczona linia powieki górnej, wysoko osadzone łuki brwiowe o półkolistym wykroju oraz drobne usta o opadających kącikach i proste nosy. Sylwetki postaci odznaczają się natomiast przysadzistymi proporcjami. Charakteryzuje je ponadto syntetyczność formy, hieratyczne ujęcia oraz statyczność.

Włączenie miniatury kieleckiej w ramy nurtu graficznego z lat 1490-1505, dokonane przez Barbarę Miodońską, ma ścisłe uzasadnienie w sposobie malowania Mistrza Pontyfikatu biskupa Fryderyka Jagiellończyka²². Mimo użycia matowej farby temperowej, plastyka barwnych powierzchni wydobyta została dzięki szrafowaniu, a więc przez malowanie długich lub krótkich krzyżujących się kresczek²³. Atrakcyjnością malarską odznacza się w miniaturze kieleckiej sposób modelowania formy za pomocą ukośnych pociągnięć pędzla²⁴. Największym wyrafinowaniem modelunku odznaczają się twarze Marii i Dzieciątka. W stosowanej przez Mistrza technice uwidaczniają się znamiona grafiki – uzyskiwanie światłocienia za pomocą ostrych i drobnych kresczek przypomina do złudzenia szrafowanie stosowane w drzeworytach. Graficznego charakteru omawianej miniaturze nadają również suche liście akantu w brzuscu litery „S” oraz mocno łamane draperie szat płaszcza Matki Bożej. Przeciwnieństwem subtelnego wydobywania światłocienia jest mocne, wręcz „brutalne” okonturowanie czarną grubą kreską sylwetek postaci Marii i Dzieciątka Jezus²⁵.

Indywidualizm iluminatora objawił się w umiejętności zróżnicowania fakturalnego powierzchni miniatury. Matowość kolorystyki naszej miniatury²⁶ skontrastował z miękką świetlistością bardzo dobrze położonego i wypolero-

²² Nurt graficzny w iluminatorstwie został zapoczątkowany przed 1490 r. w Krakowie i wiązał się z przełomami zachodzącymi w miniaturstwie krajów południowoniemieckich. Więcej zob. M i o d o Ń s k a, *Małopolskie malarstwo...*, s. 168-169. Te same przemiany można odnotować na Śląsku. Zob. E. K l o s s, *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, s. 162.

²³ M i o d o Ń s k a, *Małopolskie malarstwo...*, s. 169.

²⁴ O pędzelkach z włosia używanych przy wykończeniu miniatur pisze D. Diringier (*The hand – produced book*, New York 1953, s. 544).

²⁵ Silny kontur w miniaturze nasuwa skojarzenia z malarstwem witrażowym. O wpływie iluminacji na witraż i odwrotnie można przeczytać u Z. Obertyńskiego. Zob. t e n ż e, *Pontificale Arcybiskupa lwowskiego Jana Rzeszowskiego w Bibliotece kapitulnej w Gnieźnie*, Lwów 1930, s. 249 oraz J. L. F i s c h e r, *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig 1914, s. 76.

²⁶ Matowość przesądza o stosowaniu farb suchych. Zob. H. P i e Ń k o w s k a, *Sredniowieczna pracownia malarska w Krakowie*, Kraków 1951, s. 48.

wanego złota płatkowego²⁷. Efekty iluministyczne w miniaturze spotęgował dzięki zastosowaniu puncowania wzdłuż wewnętrznych krawędzi narożników okienka inicjałowego oraz w nimbach Marii i Dzieciątka i w srebrnej części półksiężyca²⁸.

Finezyjną kolorystykę iluminacji kieleckiej cechuje żywy, ale jednocześnie stonowany koloryt. Tworzą go bowiem barwy czyste i nasycone, odważnie zestawione przez Mistrza. Miniatura utrzymana jest w ciepłym kolorycie z dominantą czerwieni i złota. Przeciwwagę stanowią akcenty zimnego błękitu i granatu. Mocny akcent kolorystyczny stanowi szmaragdowa zieleń.

Znamienną cechą miniatury kieleckiej jest pewna dwoistość w charakterze stylu. Ujęcie fazowanymi listwami malarskiego obramienia oraz próba wydobycia światłocienia sugerują dążność do uzyskania kompozycji trójwymiarowej. Zastosowanie jednakże złotego i arabskiego tła eliminuje głębię obrazu, sprawiając, że miniatura wydaje się skomponowana całkowicie płaszczynowo. W całości miniatury odznacza się *horror vacui*, artysta nie pozostawił wolnego miejsca, nawet tło w skrzydłach inicjału pokryte jest arabeską. Płaszczynę iluminacji ożywiają układające się w ostre fałdy draperie szaty Marii. Niespokojny rysunek wprowadza listowie akantu w brzuscu inicjału. Z tak dekoracyjnego tła wyłania się zamyślona twarz Marii. Taka konwencja obrazowa – a więc skontrastowanie dekoracyjności z pełnym liryzmu obrazem Matki Bożej – tkwi głęboko w atmosferze kultury artystycznej późnego gotyku²⁹.

Miniatura Mszалу kolegiaty kieleckiej zwraca uwagę interesującą koncepcją ikonograficzno-formalną w ujęciu Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Atrybutem pozwalającym zidentyfikować kielecką Madonnę jako Apokaliptyczną jest znajdujący się u Jej stóp półksiężyc³⁰. Geneza ikonograficzna przedstawienia Matki Boskiej Apokaliptycznej jest bardzo złożona. Kształtowała się stopnio-

²⁷ O zlocie płatkowym zob. S m e y e r s, dz. cyt., s. 70; B l a n c h o n - L a s s e r v e, dz. cyt., s. 63; C e n n i n o C e n n i n i, dz. cyt., s. 71, 75, 87.

²⁸ W malarstwie miniaturowym puncowania stosowano już na początku XV wieku. Cennino Cennini pisze, że trzeba było wykonać je „stylusikiem z różgi” po wypolerowaniu złota. Zob. t e n ż e, dz. cyt., s. 75; J. G a d o m s k i, *Małopolskie malarstwo tablicowe*, Warszawa: PWN 1981, s. 72.

²⁹ Por. W. P o d l a c h a (red.), *Miniatury modlitewnika króla Władysława Warneńczyka*, w: *Modlitewnik Władysława Warneńczyka w zbiorach Biblioteki Bodleańskiej*, Lwów 1929, s. 128.

³⁰ A. M. O l s z e w s k i, *Mulier Amicta Sole w sztuce gotyku w Polsce*, „Nasza Przyszłość” 82(1994), s. 61 – autor włącza Matkę Boską z Mszалу kieleckiego do późnogotyckiego repertuaru przedstawień Madonny Apokaliptycznej.

wo na przestrzeni wieków pod wpływem ciągle rozwijających się dogmatycznych sformułowań mariologicznych, mających swe źródła w rosnącym kulcie Najświętszej Marii Panny³¹. Zasadniczym źródłem inspiracji twórczej do powstania wizerunku Matki Boskiej Apokaliptycznej były pierwsze wersety XII rozdziału Objawienia św. Jana³². Brak jednolitości w rozumieniu postaci „Niewiasty obleczonej w słońce” w myśli teologicznej średniowiecza oraz płynna interpretacja tekstu św. Jana przyczyniły się do powstania wielu wariantów ikonograficznych³³. We wczesnych wiekach średnich egzegeza eklezjologiczna identyfikowała Niewiastę z Kościołem upersonifikowanym w postaci kobiecej³⁴. W XII wieku pod wpływem Bernarda z Clairvaux³⁵ przed interpretację eklezjologiczną wysunęła się mariologiczna, widząca w Niewieście Apokaliptycznej obraz Matki Chrystusa³⁶. Krystalizacja kanonu plastycznego przypadła na XIV stulecie. Do rozwoju samodzielnego wizerunku Marii z Dzieciątkiem na sierpie księżycy, otoczonej glorią słoneczną i z

³¹ Literatura podmiotu jest bardzo obszerna, kilkakrotnie dokonywano streszczeń i podsumowań. Wymieni należy chociażby: J. C i b u l k a, *Kuronowana Assumpta na pâlmesici*, w: *Sbornik ku sedmdesátym naroženiám Karla Mádlá*, Praha 1929; E. M â l e, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*, Paris 1949; M. L e v i D ` A n c o n a, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957; A. C u l t e r, *Mulier Amicta Sole and Her Attendants*, „Journal of Warburg and Courtland Instituts” 29(1966) oraz O l s z e w s k i, dz. cyt., s. 35-95.

³² Zob. A. J a n k o w s k i, *Apokalipsa św. Jana. Wstęp, przekład z oryginału i komentarz*, Poznań 1959, s. 307-310.

³³ 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. 44-46.

³⁴ Apokalipsa była księgą proroczą, w której obraz i wizje miały formę symboli. Wyjaśnienie symboliczne XII rozdziału tekstu św. Jana polegało na zrozumieniu Niewiasty jako Kościoła bezskutecznie zwalczanego przez smoka, w którym upatrywano Szatana. Takie pojmowanie odzwierciedlały w plastyce cykle narracyjne, składające się z trzech scen ilustrujących dosłownie trzy kolejne części XII rozdz. Apokalipsy. Zob. W. P i e t k u n, *Maryja Matka Chrystusa. Rozwój dogmatu maryjnego*, Warszawa 1954, s. 91; J. K r u s z e l n i c k a, *Dawny ołtarz Pięknjej Madonny toruńskiej*, „Teki Komisji Historii Sztuki IV”, Toruń 1968, s. 23; O. S t e i n m a n n, *Apokaliptische Frau*, w: *Marienlexicon*, red. R. Baumer, St. Ottilien 1994, t. I, s. 191.

³⁵ J. W z o r e k, *Madonna Apokaliptyczna z Cerekwi*, „Roczniki Humanistyczne” 13(1965), s. 129.

³⁶ S. K o w a l s k i, *Wielki znak na Niebie (Apok.12,1-6)*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 4(1951), s. 214; L. S t e f a n i a k, *Interpretacja 12 rozdziału Apokalipsy w świetle historii egzegezy*, Poznań 1957, s. 37-65; K. W i n i a r s k i, *Matka Najświętsza w Piśmie Świętym*, w: *Gratia Plena. Studium teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski OP, Poznań 1965, s. 57.

koroną na głowie³⁷, przyczynił się rymowany komentarz do Pisma św. *Speculum Humanae Salvationis*, dający maryjne wyjaśnienie wizji św. Jana³⁸. Przedstawienia Matki Boskiej Apokaliptycznej zawierały wielkie bogactwo symboliczne. Były plastycznym symbolem wyrażenia Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, Marii jako Królowej Nieba, a przede wszystkim doktryny immaculistycznej, gdyż prawda o Niepokalanym Poczęciu mogła być zilustrowana tylko w sposób symboliczny i umowny³⁹. Powszechność kultu *Immaculata Conceptio* w XV wieku przyniosły konstytucje sykstyńskie⁴⁰. Ze względu na szerokie prerogatywy odpustowe przyznane przez papieża Sykstusa IV, wizerunek *Mulier Amicta Sole* zyskał w XV wieku ogromną popularność. Kościół Polski za pośrednictwem stolicy krakowskiej przyjął i głosił naukę o Niepokalanym Poczęciu⁴¹. Przyjęcie wydoskonalonego dogma-

³⁷ A. Grzybkowski podaje, że wizerunki takie pojawiły się w 3. ćw. XIV wieku. Zob. A. G r z y b k o w s k i, *Wariant ikonograficzny Assunty z kobiecą maską lunarną*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 442; B. M i o d o Ń s k a, *Rex regum i rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduatu Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka*, Kraków 1979, s. 103.

³⁸ *Speculum Humanae Salvationis* (Zwierciadło Ludzkiego Zbawienia) napisane w 1324 roku w Strasburgu przez dominikanina Ludolfa z Saksonii. Zob. L. H. v a n L o o v e r e n, *Speculum Humanae Salvationis*, w: *Lexicon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, Nachträge 1972, t. IV, s. 182 n; zob. też: *Speculum Humanae Salvationis*, wyd. J. Lütz, P. Perdrizet, Muhlhausen–Leipzig 1907, s. 75.

³⁹ Święto Niepokalanego Poczęcia obchodzone było już w VII wieku przez mnichów bizantyńskich. U źródeł genezy tego święta nie leżała jednak myśl dogmatu o tej samej nazwie, lecz wiara w to, że Maria w chwili poczęcia była wolna od grzechu pierworodnego. Na gruncie zachodnim propagatorami kultu byli franciszkanie, którzy od 1263 roku zalecali obchodzenie tego święta. Zob. W. S m o l e Ń, *Ilustracje kościelnych świąt w Polsce*, Lublin 1981, s. 27; M. B i e r n a c k a, *Niepokalone Poczęcie*, w: *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. Pasierb, t. I: *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987, s. 76. Dodać należy, że gdy w XV wieku wzrosło zainteresowanie modlitwą różańcową, wizerunek *Mulier Amicta Sole* poprzez domalowywanie różańca w dłoniach Marii lub Dzieciątka Jezus był ilustracją Matki Bożej Różańcowej. Zob. O l s z e w s k i, dz. cyt., s. 58.

⁴⁰ Sykstus IV propagował kontrowersyjną wówczas myśl o Niepokalanym Poczęciu Marii. Wszystkim, którzy czcili to święto i odmawiającym modlitwy przy wizerunku *Virginis in Sole* obiecał odpusty. Konstytucje regulujące stosunek Kościoła do doktryny Niepokalanego Poczęcia pochodzą z lat 1476 i 1480. Zob. S. R i n g b o m, *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*, „Journal of Warburg and Courtland Instituts” 25(1962), s. 326.

⁴¹ J. W o j t k o w s k i, *Dogmat Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Marii w średniowiecznej liturgii polskiej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 6(1953), s. 99, 101; J. B u x a k o w s k i, *Najświętsza Maria Panna w liturgii*, w: *Gratia Plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski OP, Poznań 1965, s. 105.

tycznie kultu wyraziło się we wzroście liczby przedstawień Matki Apokaliptycznej w sztuce Krakowa⁴².

Przedstawienia Madonny Apokaliptycznej stały się częstym motywem w iluminatorstwie krakowskim. W późnośredniowiecznych tekstach łączyły się z tekstami świąt maryjnych – Poczęcia i Wniebowzięcia, hymnu *Salve Regina*, a także ilustrowały lekcje mszy św. wspólnych na święta Matki Bożej, w skład których wchodzi introit *Salve sancta parens* oraz dekorowały modlitewniki do prywatnego nabożeństwa, zwłaszcza *Godzinki o Matce Bożej*⁴³. W Mszale kolegiaty kieleckiej wizerunek ten poprzedza wersety hymnu *Carmen Paschale* Seduliusza⁴⁴, stanowiące *introit* sobotniej mszy św. wotywniej *Salve sancta parens (Bądź pozdrowiona Święta Rodzicielko)*. Sens ideowy umieszczenia Matki Boskiej Apokaliptycznej precyzuje kontekst liturgiczny. Sobota bowiem już od XIII wieku była dniem przeznaczonym specjalnej czci Najświętszej Marii Panny⁴⁵. Formularz liturgiczny wymienia natomiast tytuł Świętej Rodzicielki⁴⁶. Hymn *Salve* jest więc apologią Boskiego Macierzyństwa Marii, a plastyczną ilustracją tej idei jest Matka Boska Apokaliptyczna.

W miniaturze kieleckiej barwy szat Marii łączą się z przedstawieniem w logiczną całość. Ciemnoniebieski płaszcz symbolizuje nieskazitelnność i czystość, a także pośrednictwo Marii między Niebem a ziemią⁴⁷. Czerwień sukni wyraża ideę przeżycia macierzyństwa⁴⁸, ale również jest symbolem zbawczej Krwi Chrystusa⁴⁹. Wolna od grzechu pierworodnego poczęła Syna, któ-

⁴² Wizerunek ten był szczególnie propagowany przez biskupów krakowskich (np. przez Zbigniewa Oleśnickiego) oraz przez zakon bernardynów. Zob. F. B r a c h a, *Historia mariologii polskiej*, w: *Gratia Plena. Studium teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski OP, Poznań 1965, s. 458.

⁴³ M i o d o Ń s k a, *Rex regum...*, s. 103, 106.

⁴⁴ „Salve sancta parens enixa puerperum regem, qui caelum terramque tenet par saecula” Cytowany fragment pieśni *Carmen Paschale* – Sedulisa podał w całości: B. Gładysz (*Dogmatyczne teksty w poetyckich utworach Seduliusza. Studium z historii dogmatów V wieku*, Poznań 1930, s. 64); Zob. też: B u x a k o w s k i, dz. cyt., s. 103.

⁴⁵ T. S i t k o w s k i, *Dlaczego Kościół poświęcił Matce Bożej Dzień Sobotni?*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1(1948), s. 315; B u x a k o w s k i, dz. cyt., s. 114. Autorzy przytaczają według liturgisty Duranda z Mende († 1296) 5 racji wybrania soboty dniem Marii.

⁴⁶ Zob. B. G ł a d y s z, *Sekwencje mszalne XV wieku*, „Ateneum Kapłańskie” 33(1934), z. 4, s. 363.

⁴⁷ Kolor niebieski zyskał to samo znaczenie, co biały i stał się barwą Matki Bożej. Zob. D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa: Instytut PAX 1990, s. 119.

⁴⁸ M. R z e p i ń s k a, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1979, t. I, s. 111.

⁴⁹ F o r s t n e r, dz. cyt., s. 120.

ry dał początek naszemu zbawieniu. Szmaragdowa zieleń podszewki jest w tym kontekście symbolem nadziei na szczęście wiekuiste, osiągnięte dzięki zbawieniu przez Chrystusa⁵⁰.

Bogate w symbolikę atrybuty Niewiasty Apokaliptycznej przybierały na przestrzeni XIV i XV wieku różne formy⁵¹, nie zawsze występując razem w jednym dziele plastycznym⁵². Przykładem takiej redukcji jest miniatura kielecka, w której występuje tylko półksiężyc, natomiast brakuje mandorli słonecznej, otaczającej Marię, oraz korony na Jej głowie. W kieleckiej miniaturze Marię od „klasycznych” całopostaciowych przedstawień odróżnia ujęcie w półfigurze. Poszukując najbliższych analogii stylistycznych dla naszej miniatury należy odnieść się do sztuki Krakowa XIV i XV stulecia. Jednakże trzeba w tym miejscu nadmienić, że podane przykłady, zaczerpnięte z małopolskiego malarstwa książkowego, w odróżnieniu od miniatury kieleckiej nie zawierają półksiężyca, łącząc się z nią jedynie w zakresie ujęcia półpostaciowego.

Jednym z wczesnych przykładów zastosowania ujęcia Matki Bożej z Dzieciątkiem w półpostaci jest miniatura z Mszału katedry wawelskiej nr 3 KP, datowana na lata 1350-1360 (il. 2)⁵³. Takie samo ujęcie półpostaciowe znajdziemy również w scenie Poświęcenia Obrazu Najświętszej Marii Panny w Pontyfikale Zbigniewa Oleśnickiego (1430-1440 r.) (il. 3)⁵⁴ oraz w nieco późniejszym Antyfonarzu bernardyńskim o. Prokopa z Lublina na karcie 25 w inicjale V(erum) (il. 4)⁵⁵. Na wymienionych miniaturach zbieżności widoczne są ponadto w sposobie zakomponowania postaci oraz w podobnej redakcji scen. Maria otulona drapowanym płaszczem schyla głowę ku nagiemu Dzieciątku Jezus próbującemu objąć Jej szyję rączkami.

Półpostaciowe ujęcia Marii z Dzieciątkiem na półksiężycu można spotkać również pośród francuskiego malarstwa miniaturowego z ostatniego trzydzies-

⁵⁰ R z e p i ń s k a, dz. cyt., s. 111.

⁵¹ Półksiężyc pod stopami Matki Bożej mógł mieć rogi skierowane w dół lub ku górze, czasami nadawano mu kobiece lub męskie rysy (tzw. maska lunarna. Zob. G r z y b k o w s k i, dz. cyt., s. 441-459). W XIV wieku słońce przybrało formę glorii słonecznej o promieniach w kształcie wydłużonych trójkątów lub falujących linii tworzących wokół Marii mandorłę. Korona natomiast mogła być z gwiazd, na przełomie XIV i XV wieku zastąpiono ją koroną królewską.

⁵² Jednakże każde przedstawienie Marii – zawierające choćby jeden atrybut apokaliptyczny: mandorłę słoneczną, półksiężyc lub koronę z gwiazd (czasem zamiennie koronę królewską) – kwalifikowane jest jako „Apokaliptyczne”. Por. O l s z e w s k i, dz. cyt., s. 60-61.

⁵³ Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, sygn. 3 KP, k. 245, inicjał G(audeamus).

⁵⁴ Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, sygn. 12 KP, k. 158v, inicjał B(enedictio).

⁵⁵ Sandomierz. Muzeum Diecezjalne, sygn. 1689, k. 25, ok. 1480 r.

tolecia XIV stulecia oraz początku XV. Wymienić należy: miniaturę z Księgi Modlitw Filipa Śmiałego (1376-1378) (il. 5)⁵⁶ oraz iluminację z przedstawieniem wizji Sybillii z rękopisu *Trés Riches Heures du duc de Berry* (1413-1416) (il. 6)⁵⁷.

Mając na uwadze wpływ niemieckich drzeworytów na miniaturę kielecką, możemy przypuszczać, że inspirację do przedstawienia właśnie w takim ujęciu Matki Boskiej mogła stanowić rycina wspomnianego już wcześniej Ulricha von Reichenbacha. Być może właśnie z niej iluminator zaczerpnął wzór kompozycyjny, gdyż bogactwo formalne rycin miało zasadnicze znaczenie w przekazywaniu popularnych wzorów. Drzeworyt przedstawia scenę wizji Sybillii tyburtyńskiej, której ukazuje się Matka Boska w ujęciu półpostaciowym na półksiężycu⁵⁸. Konwencja przedstawieniowa Matki Boskiej w półpostaci na półksiężycu znana i stosowana była w niemieckiej grafice XV wieku⁵⁹. Taka formuła ikonograficzna rozpowszechniona przez grafikę zyskała wielką popularność w krakowskim drzeworytnictwie I. połowy XVI wieku⁶⁰.

BIBLIOGRAFIA

- B i e r n a c k a M., Niepokalane Poczęcie, w: *Ikonomia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. Pasierb, t. I: *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987.
- B l a n c h o n - L a s s e r v e P., *Écriture et enluminure des manuscrits IX-XII siècle. Histoire et techniques*, Bruxelles 1926.
- B r a c h a F., *Historia mariologii polskiej*, w: *Gratia Plena. Studium teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski OP, Poznań 1965.
- B u x a k o w s k i J., *Najświętsza Maria Panna w liturgii*, w: *Gratia Plena. Studium teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski OP, Poznań 1965.
- C e n n i n o C e n n i n i, *Rzecz o malarstwie*, oprac. J. Zamoyski, Wrocław 1955.
- C i b u l k a J., *Kuronowana Asumpta na palmisici*, w: *Sbornik ku sedmdesátym narozením Karla Mádlá*, Praha 1929.

⁵⁶ Dekoracja malarska wykonana przez Mistrza Brewiarza Jean sans Peur, fol. 6 v, ob. Bibliothèque Royale, Bruksela, Belgia.

⁵⁷ Rękopis iluminowany przez braci Limbourg (Hermana, Jana i Pola), ukończony dopiero po śmierci księcia de Berry między 1485-1489, fol. 22r, obecnie w Musée Condée, Chantilly, Francja.

⁵⁸ A. S c h r a m m, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Leipzig 1921, t. I, nr 2968.

⁵⁹ Niekiedy grafiki opatrywane były napisami *Concepto sine peccata* lub opatrzone tekstem modlitwy. Zob. B i e r n a c k a, dz. cyt., s. 29; M â l e, *L'art religieux...*, Paris 1949, s. 210-211.

⁶⁰ B i e r n a c k a, dz. cyt., s. 29; M i o d o Ń s k a, *Małopolskie malarstwo...*, s. 170.

- Culter A., *Mulier Amicta Sole and Her Attendants*, „Journal of Warburg and Courtland Instituts” 29(1966).
- Dąbówna B., *Warsztat malarza cechowego w Polsce*, „Studia Renesansowe” 4(1964).
- Diringer D., *The hand – produced book*, New York 1953.
- Fischer J. L., *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig 1914.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa: Instytut PAX 1990.
- Gadomski J., *Małopolskie malarstwo tablicowe*, Warszawa: PWN 1981.
- Gładysz B., *Dogmatyczne teksty w poetyckich utworach Seduliusza. Studium z historii dogmatów V wieku*, Poznań 1930.
- Gładysz B., *Sekwencje mszalne XV wieku*, „Ateneum Kapłańskie” 33(1934).
- Grzybowski A., *Wariant ikonograficzny Assunty z kobiecą maską lunarną*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978.
- Incunabulae Que In Bibliothecis Poloniae Asservantur. moderante A. Kawecka-Gryczowa. Vratislaviae–Varsovia–Cracovia* 1970.
- Jankowski A., *Apokalipsa św. Jana. Wstęp, przekład z oryginału i komentarz*, Poznań 1959.
- Karłowska - Kamzowa A., *Słowo i obraz*, w: *Średniowieczna książka rękopiśmienna jako dzieło sztuki*, Gniezno 1993.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III, z. 4: Powiat kielecki.
- Kloss E., *Die schlessichte Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942.
- Kowalski S., *Wielki znak na Niebie (Apok. 21,1-6)*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 4 (1951).
- Kruszelnicka J., *Dawny Ołtarz Pięknnej Madonny toruńskiej*, „Teki Komisji Historii Sztuki IV”, Toruń 1968.
- Kruszelnicka J., *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na ziemi chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 5(1973).
- Lepszy L., *Pergamiński i papiernicy krakowscy*, „Rocznik Krakowski” 4(1900).
- Levi D`Ancona M., *The Iconographie of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957.
- Looverten van L. H., *Speculum Humanae Salvationis*, w: *Lexicon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, Nachträge 1972, t. IV.
- Mâle E., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*, Paris 1949.
- Miodońska B., *Malarstwo miniaturowe*, w: *Sztuka w Krakowie 1300-1550*, red. A. Bochnak, Kraków 1964.
- Miodońska B., *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993.
- Miodońska B., *Organizacja i technika pracy iluminatorów małopolskich w latach 1400-1520*, w: *Symbolae Historiae Artium*, Warszawa 1986.
- Miodońska B., *Rex Regum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka*, Kraków 1979.
- Obertyński Z., *Pontificale Arcybiskupa lwowskiego Jana Rzeszowskiego w Bibliotece Kapitulnej w Gnieźnie*, Lwów 1930.
- Olśzewski A. M., *Mulier Amicta Sole w sztuce gotyku w Polsce*, „Nasza Przeszość” 82 (1994).
- Pieńkowska H., *Średniowieczna pracownia malarska w Krakowie*, Kraków 1951.
- Pietkun W., *Maryja Matka Chrystusa. Rozwój dogmatu maryjnego*, Warszawa 1954.
- Podlach W., *Miniatury modlitewnika króla Władysława Warneńczyka*, w: *Modlitewnik Władysława Warneńczyka w zbiorach Biblioteki Bodleańskiej*, Lwów 1929.
- Potkowski E., *Produkcja książki rękopiśmiennej w Polsce w XV stuleciu*, Warszawa 1980.

- R i n g b o m S., Maria in Sole and the Virgin of the Rosary, „Journal of Warburg and Courtland Instituts” 25(1962).
- R z e p i ń s k a M., Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Kraków 1979.
- S c h r a m m A., Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Leipzig 1921, t. I.
- S e m k o w i c z W., Paleografia łacińska, Kraków 2002, wydanie II, poprawione.
- S i t k o w s k i T., Dłaczego Kościół poświęcił Matce Bożej Dzień Sobotni?, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1(1948).
- S m e y e r s H., „La miniature”. Typologie des sources du Moyen Âge Occidental, Brepols 1974.
- S m o l e ń W., Ilustracja kościelnych świąt w Polsce, Lublin 1981.
- Speculum Humanae Salvationis, wyd. J. Lütz, P. Perdrizet, Muhlhausen–Leipzig 1907.
- S t e f a n i a k L., Interpretacja 12 rozdziału Apokalipsy w świetle historii egzegezy, Poznań 1957.
- S t e i n m a n n O., Apokaliptische Frau, w: Marienlexicon, red. R. Baumer, St. Ottilien 1994, t. I.
- W i n i a r s k i K., Matka Najświętsza w Piśmie Świętym, w: Gratia Plena. Studium teologiczne o Bogurodzicy, red. B. Przybylski OP, Poznań 1965.
- „Własność ruchoma kapituły katedralnej w Kielcach”, Archiwum Kurii Diecezjalnej w Kielcach. Akta kolegiaty kieleckiej; sygn. ADK Kap – 47.
- W o j t k o w s k i J., Dogmat Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w średnio-wiecznej liturgii polskiej, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 6(1953).
- W z o r e k J., Madonna Apokaliptyczna z Cerekwii, „Roczniki Humanistyczne” 13(1965).
- V l o b e r g M., La Vierge et L’Enfant dans l’art français, Grenoble 1939.
- Z d a n o w s k i J., Iluminowane rękopisy księgozbiorów kapitułarza katedralnego i Seminarium Duchownego w Kielcach oraz kościoła parafialnego w Miechowie, Kielce 1929.

SPIS ILUSTRACJI

1. Matka Boska Apokaliptyczna, inicjał S(alve), Mszał Kolegiaty kieleckiej, fol. 326 r, ok. 1495 r, obecnie Skarbiec katedry p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kielcach, bez. sygn.; fot. M. Ptak.
2. Matka Boska z Dzieciątkiem, inicjał G(rates), Mszał Katedry Wawelskiej nr 3 KP, fol. 245, 1350-1360 r., obecnie w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, sygn. 3 KP; według B. M i o d o ń s k a, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, il. 39.
3. Poświęcenie obrazu NMP, inicjał B(enedictio), miniatura z pontyfikatu biskupa Zbigniewa Oleśnickiego, fol. 158v, ok. 1430 r., obecnie w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, sygn. 12 KP; według B. M i o d o ń s k a, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, tabl. V.
4. Matka Boska z Dzieciątkiem, inicjał V(erum), Antyfonarz bernardyński o. Prokopa z Lublina, fol. 25, 1480 r., obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu, sygn. 1689; według M i o d o ń s k a, *Małopolskie malarstwo...*, il. 167.
5. Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu, Księga Modlitw Filipa Śmiałego iluminowana przez Mistrza Brewiarza Jana Nieustraszonego (Jean sans Peur), fol. 6v, ok. 1376-1378, obecnie Bibliothèque Royale, Bruksela, Belgia; według M. V l o b e r g, *La Vierge et L’Enfant dans l’art français*, Grenoble 1939, t. 1, s. 83.
6. Matka Boska na półksiężycu z wizji Sybili tyburtyńskiej, Trés Riches Heures du duc de Berry, księga iluminowana przez braci Limbourg, fol. 22r, ok. 1413-1416, ob. Musée Condé, Chantilly, Francja; według <http://www.christusrex.org/www2/berry/f22r.html>.

THE MINIATURE PRESENTING APOCALYPTIC HOLY MOTHER
FROM COLLEGIATE MISSAL OF KIELCE

S u m m a r y

The miniature depicting *Holy Mother and Child upon a crescent* (measures: 7cm height x 6.5 cm width) is situated on a 326th sheet of a *Collegiate Missal of Kielce* (currently held in the Vault of a Kielce cathedral, bereft of signature). The illumination dates back to the end of XV century, and the authorship is being attributed to a krakovian Pontifical Master of bishop Fryderyk Jagiellonczyk.

The miniature itself is a very valuable artifact by both artistical and iconographical means. It was attached to the graphical trend, characteristic of gothic book painting widely spread in Małopolska in the period 1490-1505. It also displays a vast influence of south-german woodcut of the end of XV century. This influence can be observed in (the archetypical characters and) the technique of the Master used by the illuminator, which emphasize the very traits of a graphic medium.

Collegiate Missal of Kielce miniature, draws attention due to it's interesting iconographical concept.

The key to the recognition of Madonna of Kielce as Apocaliptical, is a crescent lying by Her feet.

The „half-figure” frame technique of presentation used here differs from a classical whole-figure’ative, and in the same time is an example of reduction of attributes – we can see only a crescent, without glorious beams of light nor a crown on Her head. This „half-figure” painting convention used in *Holy Mother and Child upon a crescent*, had been known and widely used in german graphics of the XV century. Such iconographic form widespread by graphic has gained a great popularity especially in krakovian woodcut of the 1-st. period of XV century.

Translated by: Jarosław Wawro

Słowa kluczowe: gotyckie małopolskie malarstwo miniaturowe, kolegiata kielecka, mszał, Matka Boska Apokaliptyczna, Mistrz Pontyfikału biskupa Fryderyka Jagiellończyka.

Key words: gothic małopolski miniature painting, Collegiate of Kielce, Missal, Apoliptical Madonna, Pontifical Master of bishop Fryderyk Jagiellonczyk.



1. Matka Boska Apokaliptyczna, inicjał S (alve). Miniatura z Mszału Kolegiaty kieleckiej



2. Matka Boska z Dzieciątkiem, inicjał G (rates). Miniatura z Mszału Katedry Wawelskiej 3 KP



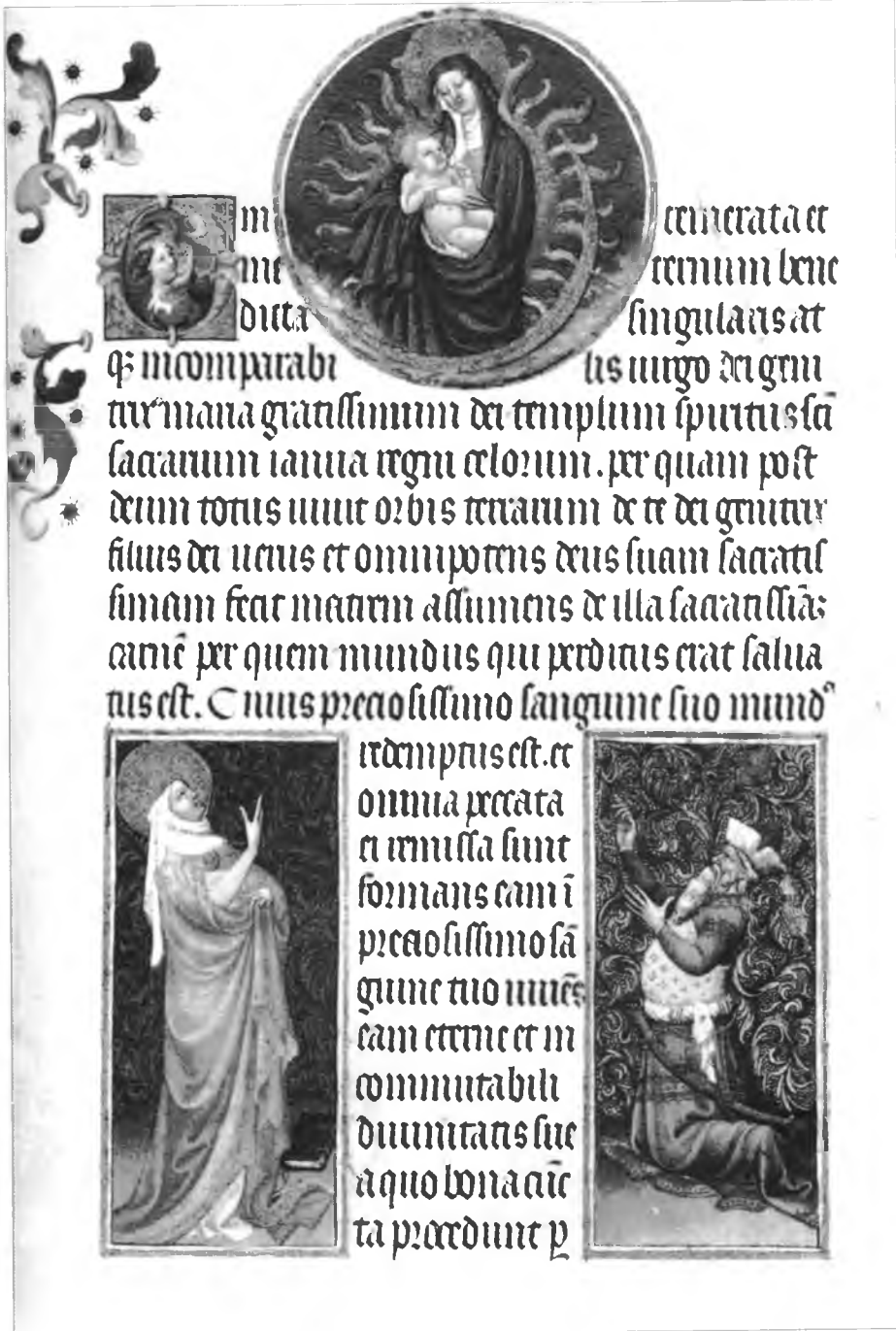
3. Poświęcenie obrazu NMP, inicjał B (enedictio). Miniatura z Pontyfikału biskupa Zbigniewa Oleśnickiego



4. Matka Boska z Dzieciątkiem, inicjał v (erum). Inicjał z Antyfonarza bernardyńskiego o. Prokopa z Lublina



5. Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu. Miniatura z Księgi Modlitw Filipa Śmiałego



Matka Boska na półksiężycu w wizji Sybili tyburtyńskiej. Illuminacje karty z
 Très Riches Heures du duc de Berry

m
 me
 dita
 q; incomparabi
 tur mana gratissimum dei templum spiritus sc̄i
 sacrarium ianua regni celorum. per quam post
 deum totus uiuit orbis terrarum de te dei genitrix
 filius dei uerus et omnipotens deus suam sacratissimam
 fecit matrem assumens de illa sacratissimam
 carnē per quem mundus qui perditus erat salua
 tus est. Cuius preciosissimo sanguine suo mundus
 redemptus est. et
 omnia peccata
 ei remissa sunt
 formans eam i
 preciosissimo sā
 guine tuo uiues
 eam eterne et in
 commutabili
 diuinitatis sue
 a quo bona cūc
 ta procedunt p

6. Matka Boska na półksiężycu w wizji Sybili tyburtyńskiej. Illuminacje karty z Très Riches Heures du duc de Berry