

## PIĘTNASTOWIECZNA RZEŻBA MATKI BOSKIEJ Z DZIECIĄTKIEM W KRZYWACZCE, JAKO PRZYKŁAD PÓŹNEGO DZIEŁA W STYLU MIĘDZYNARODOWYM OKOŁO 1400 ROKU Z TERENU MAŁOPOLSKI

W niedawnym czasie piętnastowieczna rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Krzywaczce została poddana gruntownej konserwacji, która ukazała zabytek w całkowicie nowym świetle. Dotychczas dzieło to uważane było za przykład niskiej klasy artystycznej rzeźby małopolskiej pochodzące ze schyłkowej fazy stylu międzynarodowego około 1400 roku, w związku z czym w literaturze naukowej nie poświęcono mu szczególnej uwagi. Jednakże przy obecnym stanie wiedzy udało się dokonać rewizji poglądów dotyczących zarówno datowania zabytku, jak i ośrodków artystycznych, które oddziaływały na twórcę omawianej figury. Celem niniejszego artykułu będzie również omówienie zmian uległa rzeźba w przeciągu wieków, w tym szczególnie przebiegu ostatniej konserwacji<sup>1</sup>.

Najnowsza konserwacja wykonana przez Beatę Skalmierską i Wojciecha Kurdziela przy współudziale Moniki Piotrkowskiej przyniosła wiele nowych informacji dotyczących sposobu wykonania oraz późniejszych napraw (il. 1) i renowacji zabytku (il. 2). Figurę wyrzeźbiono z jednego kawałka drewna lipowego, które przecięto, wydrążono, a następnie sklejono<sup>2</sup>. Ubytki powstałe podczas rzeźbienia wypełniono kitem żywicznym. Następnie powierzchnię przeklejono i pokryto

<sup>1</sup> Artykuł ten powstał w oparciu o pracę magisterską obronioną przeze mnie w 2011 roku na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie pod kierunkiem Prof. dr hab. Andrzeja Włodarka pt. „Dwie późnogotyckie rzeźby z kościoła parafialnego pw. Świętej Trójcy w Krzywaczce ujęcie monograficzne”.

<sup>2</sup> B. Skalmierska, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich dla rzeźby polichromowanej Madonny z Dzieciątkiem ok. 1420 r. z kościoła parafialnego pw. Św. Trójcy w Krzywaczce*, Kraków 2009-2010, s. 3.

gruntem kredowo-klejowym. Wierzchnią część płaszcz pokryto złotem płatkowym kładzionym na pulment. Polichromię wykonano farbami temperowymi i temperowo żywicznymi<sup>3</sup>. Konserwacja pozwoliła również określić zakres zmian formy, jakim została poddana rzeźba na przestrzeni wieków. Figurze Matki Boskiej odcięto głowę, po czym ponownie ją osadzono, zmieniając jednak kąt jej ustawienia, z pochylonej na lewo, na równoległą do osi pionowej postaci. Wówczas skrócono również szyję Madonny, wycinając z niej ok. 1,5 cm wysokości przy podstawie. Następnie przerzeźbiono welon, ramiona i włosy. Ścięto policzki w miejsce, których wyrzeźbiono niepoprawną formę uszu, którą następnie usiłowano poprawić poprzez doklejenie ich z tyłu policzków. Zmieniono kształt oczu. Ścięto nasadę gotyckiej korony, aby osadzić nową barokową. Dorzeźbiono ramiona oraz dosztukowano włosy, wyrzeźbione w tym celu lub wykorzystano elementy odjęte z innej figury. Wymieniono prawą dłoń oraz berło. Odklejono deskę z tyłu rzeźby. Ubytki uzupełniono gipsem, wypełniono ścięte policzki, fałdy szat, prawy pantofel oraz podstawę. Przy reperacji policzków wykorzystano również kit glutynowo pakułowy. Na koniec umieszczono rzeźbę na kwadratowej podstawie. Rzeźba Dzieciątka uległa jeszcze bardziej daleko idącym zmianom. Przerzeźbiono formę postaci, zmieniono kształt pleców z zaokrąglonych na wyprostowane, przycięto policzki i wyrzeźbiono źrenice bez zmieniania jednak kształtu oka. Uzupełniono zniszczone fragmenty, takie jak czoło, ręce i nogi, których mocowanie w późniejszych latach wzmacniano płótnem oraz gwoździami. Następnie przycięto głowę w celu osadzenia na niej barokowej korony oraz dodano jabłko królewskie.

Podczas konserwacji przywrócono pierwotny układ głowy Madonny, osadzając ją zgodnie z ułożeniem słoje drewna i cięcia, jakie biegnie wzdłuż pionowej osi płaszczyzny czołowej rzeźby (il. 3). Wypełniono przy tym ubytek w kształcie klina, podnosząc tym samym głowę o 1,5 cm. Zlikwidowano zafałszowującą formę rzeźbiarską uzupełnienia, w tym zaprawy kredowo-klejowe wraz z wypełniaczami pakułowymi oraz gipsy. Wykonano rekonstrukcję kształtu policzków, uzupełniono ubytki struktury, przywracając formę rzeźbiarską zgodną z oryginałem. Zrekonstruowano fragmenty welonu, ramiona, włosy, policzki (usuwając wtórnie dorzeźbione uszy), koronę oraz oczy, fałdy płaszcz z tyłu

<sup>3</sup> B. Skalmierska, *Dokumentacja prac konserwatorskich...*, s. 3-4.

i przodu rzeźby. Ponadto wykonano nowe berło i podstawę<sup>4</sup>. Figurze Dzieciątka przywrócono zaokrąglony kształt pleców oraz pierwotny kształt policzków, zniwelowano wgłębienie źrenic w oczach. Następnie uzupełniono czoło. Pozostawiono dorzeźbione podczas poprzedniej konserwacji ręce i nogi, pomimo iż prawa ręka Dzieciątka nie jest w pełni poprawnie anatomicznie modelowana. Na całość nałożono nowe zaprawy i polichromię oraz zrekonstruowano złocenia<sup>5</sup>.

W związku z daleko idącymi przekształceniami rzeźby, w dalszej części pracy nie będę dokonywała analizy fizjonomii Madonny jak również Dzieciątka, opierając się głównie na analizie formalnej układu szaty, który dotrwał do naszych czasów w prawie niezmienionej postaci.

Do literatury rzeźbę wprowadził Józef Edward Dutkiewicz, bardzo ogólnie stwierdzając, iż powstała „może około połowy XV w.”<sup>6</sup>. Datowanie to podtrzymano w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*<sup>7</sup>. Więcej uwagi poświęcił jej Marian Kornecki kilkakrotnie wzmiankując ją w swoich publikacjach. Po raz pierwszy w *Monografii powiatu myślenickiego*<sup>8</sup>, następnie w artykule omawiającym architekturę drewnianego kościoła pod wezwaniem Trójcy Świętej w Krzywaczce<sup>9</sup> oraz dwukrotnie wraz z Tadeuszem Chrzanowskim<sup>10</sup>. Wszędzie określono ją jako powstałą krótko przed połową XV w., względnie w drugiej ćwierci XV w. Pogląd ten podtrzymano również w *Spisie dokumentacji zabytków ruchomych*<sup>11</sup> oraz w artykule Waldemara Bukowskiego opublikowanym w *Słowniku historyczno-geograficznym ziem polskich*

<sup>4</sup> B. Skalmierska, *Dokumentacja prac konserwatorskich...*, s. 103.

<sup>5</sup> Tamże, s. 104.

<sup>6</sup> J.E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba gotycka 1300-1450*, Kraków 1949, s. 126.

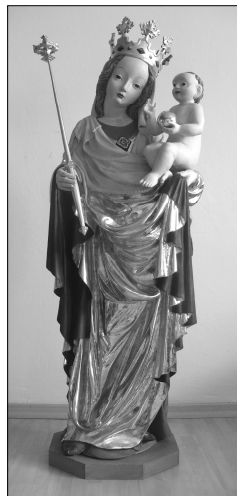
<sup>7</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, *Województwo krakowskie*, red. J. Szabłowski, z. 9, *Powiat myślenicki* Warszawa 1951, s. 262.

<sup>8</sup> M. Kornecki, *Zabytki sztuki*, [w:] *Monografia powiatu myślenickiego*, t. 1, *Historia*, Kraków 1970, s. 327-328.

<sup>9</sup> Tenże, *Dawny kościół drewniany p.w. Świętej Trójcy w Krzywaczce*, Kraków 1973, (Kościół drewniany nr 26) s. 3 nlb.

<sup>10</sup> T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, s. 117 oraz T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka w Krakowie przed Stwoszem – ciemny okres czy przełom?*, [w:] *Wit Stwosze w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stoliot, Kraków 1987, s. 26.

<sup>11</sup> *Spis dokumentacji zabytków ruchomych*, cz. I., *Dla zabytków znajdujących się poza muzeami*, Warszawa 1975 (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, T. XXXIX), s. 230.



*Od lewej:* 1. Matka Boska w Krzywaczce przed konserwacją w 1962 r.,  
2. Matka Boska w Krzywaczce w 2009 r., 3. Matka Boska  
w Krzywaczce po konserwacji w l. 2009-2010



*Od lewej:* 4. Matka Boska w Jastrzębce Nowej, 5. Matka Boska z Janowic,  
6. Matka Boska z Vimperku



w *średniowieczu*<sup>12</sup>. Z opinią Chrzanowskiego i Korneckiego zgodził się również Henryk Mędrak<sup>13</sup> oraz Andrzej Olszewski<sup>14</sup>. Odmienne zdanie w tej kwestii posiadał jedynie Jacek Dębicki, który uznał cechy stylowe rzeźby za „typowe dla okresu przejściowego”, tym samym uznał jej czas powstania za wcześniejszy<sup>15</sup>. O pierwszej konserwacji obiektu informację dostarcza dokumentacja sporządzona przez Mieczysława Świerczewskiego, w której rzeźbę określono jako powstałą około połowy XV w<sup>16</sup>. Kompletniej wiedzy na temat technologii wykonania oraz późniejszych przekształceń omawianego zabytku dostarcza najnowsza dokumentacja konserwatorska autorstwa Beaty Skalmierskiej<sup>17</sup>.

Drugą kwestią poruszaną przez badaczy były cechy stylowe omawianej rzeźby. Dutkiewicz i Dębicki podkreślali szczególnie w swoich publikacjach linearny charakter kompozycji szaty Marii w Krzywaczce. Dutkiewicz zauważył ponadto, iż jest to cecha łącząca plastykę małopolską i czeską<sup>18</sup>. Według niego, fałdy u rzeźb tego nurtu są płytkie i cienkie. Charakteryzuje je skłonność do ostrych złamań, która w następnym okresie nieco łagodnieje. Sylwetka postaci jest słabo rozwinięta i tylko nieznacznie odchyłona od pionu. Spostrzeżenia te rozwinął w swoim artykule Jacek Dębicki<sup>19</sup>. Wyszczególnił on w obrębie nurtu linearnego dwie grupy. Główną reprezentantką pierwszej jest Madonna mikuszowicka drugiej natomiast Matka Boska z Dzieciątkiem z Kruźlowej oraz Waganowic. Rzeźba w Krzywaczce została

<sup>12</sup> W. Bukowski, *Krzywaczka*, [w:] *Słownik historyczno-geograficzny ziem polskich w średniowieczu*, t. 4, *Małopolska – województwo krakowskie*, red. A. Gąsiorowski, cz. 3, z. 2, Kraków 1997, s. 263.

<sup>13</sup> H. Mędrak, *Typ Pięknej Madonny z Krumłowa w polskiej plastyce pierwszej połowy XV wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, R. XIX, 1971, z. 5, s. 59.

<sup>14</sup> A.M. Olszewski, *Styl Pięknych Madonn w Małopolsce*, [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995*, t. 1, Warszawa 1996, s. 196.

<sup>15</sup> J. Dębicki, *Małopolska rzeźba około roku 1400*, (mps w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego) Kraków 1988, s. 213; Tenże, *Główne nurty artystyczne w małopolskiej rzeźbie stylu międzynarodowego*, [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995*, t. 1, Warszawa 1996, s. 238.

<sup>16</sup> M. Świerczewski, *Dokumentacja konserwacji gotyckiej rzeźby Madonny z Krzywaczki* (mps w Archiwum Konserwatora Wojewódzkiego w Krakowie), Kraków 1962, s. 3.

<sup>17</sup> B. Skalmierska, *Dokumentacja prac konserwatorskich...*, Kraków 2011.

<sup>18</sup> J.E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba gotycka...*, s. 45.

<sup>19</sup> J. Dębicki, *Główne nurty artystyczne...*, s. 221-241.

zaliczona przez Dębickiego do drugiej grupy, nurtu linearnego wraz z Madonnami z kościoła św. Mikołaja w Krakowie oraz Rabki. Charakterystyczną cechą zabytków do niej należących jest sylwetka zbliżona kształtem do litery S, rytmiczne ułożenie fałd misowych, a także zakomponowanie fałdy agrafowej przypominającej napisaną kursywą literę „y”. Dutkiewicz zaliczył natomiast rzeźbę w Krzywaczce do wyróżnionej przez siebie tzw. czwartej grupy krakowskiej pozostającej pod silnymi wpływami plastyki czeskiej lub śląskiej<sup>20</sup>. Jego zdaniem, najbliższa pod względem kompozycji szaty w stosunku do omawianego zabytku jest figura z Iłowca. Pewne nie do końca sprecyzowane podobieństwa spostrzegł on również między rzeźbą w Krzywaczce a figurami z Jastrząbek Nowych, Kazimierza Dolnego, Krakowa (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie) oraz Dębna Podhalańskiego<sup>21</sup>. Z kolei Henryk Mędrak włączył Madonnę w Krzywaczce do tzw. grupy vimperskiej, dla których pierwowzorem często nieświadomym jest w kamienna figura Pięknej Madonny z Vimperku. Jak zauważył Mędrak: „Rzeźby tej grupy przejmują od swego pierwowzoru układ fałd misowych flankowanych po bokach dwoma festonami fałd rurkowych, zluzowaną fałdę agrafową oraz usytuowanie Dzieciątka w pozycji siedzącej. Różnice widoczne są niekiedy w ujęciu zluzowanej fałdy agrafowej, która w niektórych wypadkach odwija się u podstawy, jak w pierwowzorze, w innych natomiast, przez silniejsze podciągnięcie poły płaszcza, tworzy rodzaj fałdy jeszcze niezłączonej, podobnie jak w obiektach wcześniejszych”<sup>22</sup>. Figury te z reguły nie posiadają charakterystycznego dla rzeźby z Vimperku przegięcia postaci. Według Mędraka, Madonna w Krzywaczce oraz figura z Wąwolnicy stanowią rozwinięcie stylu zapoczątkowanego u Marii z kościoła św. Mikołaja w Krakowie<sup>23</sup>. Badacz ten, zauważył że: „w obu obiektach abstrakcyjny układ szat zatracił niemal całkowicie kontakt z postacią, stając się całkiem odmiennym rozwiązaniem plastycznym”<sup>24</sup>. Pewne podobieństwa widział on również w rzeźbie Matki Boskiej z Dębna Podhalańskiego<sup>25</sup>. Natomiast Chrzanowski i Kornecki dwukrotnie zwrócili uwagę

<sup>20</sup> J.E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba gotycka...*, s. 126.

<sup>21</sup> Tamże, s. 93, 124.

<sup>22</sup> H. Mędrak, *Typ Pięknej Madonny z Krumlowa...*, s. 56-57.

<sup>23</sup> Tamże, s. 59.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże, s. 61.

na dysharmonię cechująca układ szaty omawianej figury, stwierdzając m.in.: „Wraz z okresowym wzrostem produkcji kultowych egzemplarzy Pięknych Madonn, daje się zauważyć pewne obniżenie wartości artystycznych, wynikające jakby z mniejszych umiejętności rzeźbiarzy (niewątpliwie prowincjonalnych) jak też przeżywania się stylu, co przejawiało się z jednej strony w dążeniu do przerostu dekoracyjności, a z drugiej do częstych przypadków dysharmonii kompozycji. Przykładów tego rodzaju mankamentów dostarczają np. Madonny z Dębna Podhalańskiego lub Krzywaczki, obie wykonane już w drugiej ćwierci XV w.”<sup>26</sup>. W innym miejscu zauważyli oni, iż szata Madonny posiada abstrakcyjny układ, niejako nałożony na postać<sup>27</sup>. Na ten temat oszczędnie wypowiedział się również Olszewski zauważając, iż łukowe fałdy pośrodku płaszcza Madonny w Krzywaczce oraz boczne kaskady są nawiązaniem do motywów charakterystycznych dla pierwszej ćwierci XV w. Zwrócił on również uwagę na „przyciężkie” proporcje omawianej rzeźby<sup>28</sup>. Ostatnio Dobrosława Horzela związała omawiany zabytek z tzw. Białą Madonną z Toporca II<sup>29</sup>.

Należy wspomnieć o tym, iż już Dutkiewicz i Kornecki żywili pewne zastrzeżenia co do oryginalności niektórych elementów rzeźby w Krzywaczce. Dutkiewicz zakładał możliwość wymiany w późniejszych latach figury Dzieciątka oraz przerzeźbienia twarzy Madonny, natomiast Kornecki miał wątpliwości, czy rzeźbiarsko opracowane zaszalowanie pleców Madonny może być uważane za pierwotne<sup>30</sup>.

Niewątpliwie rzeźba z kościoła parafialnego w Krzywaczce powstała na terenie Małopolski, co udowodniono już w starszej literaturze, łącząc ją z wyżej wymienionymi figurami. Jednakże biorąc pod uwagę stopień zafałszowania wyglądu omawianego zabytku, jakiemu uległ on na przestrzeni wieków, obecnie pogląd ten należy poprzeć analizą uwzględniającą dzieła wyższej klasy artystycznej. Z proponowanych dotychczas przykładów z naszego punktu widzenia interesujące będzie jedynie porównanie omawianej figury z rzeźbą w Ja-

<sup>26</sup> T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi Krakowskiej...*, s. 117.

<sup>27</sup> Tenże, *Sztuka w Krakowie przed Stwoszem...*, s. 26.

<sup>28</sup> A.M. Olszewski, *Styl Pięknych Madonn w Małopolsce...*, s. 196.

<sup>29</sup> D. Horzela, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440-1477*, Kraków 2012, s. 33.

<sup>30</sup> M. Kornecki, *Dawny kościół drewniany...*, s. 3; J.E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba gotycka...*, s. 126.

strząbce Nowej z lat ok. 1440<sup>31</sup> (il. 4), zaliczonej przez Henryka Mędrka do wyróżnionego przez niego tzw. typu pilzneńskiego<sup>32</sup>. Warto ją w tym miejscu przywołać mimo, iż jest wyraźnie późniejsza od omawianego przez nas dzieła głównie z powodu tego, że należy do rzadkiego typu pełnoplastycznych przedstawień Marii z Dzieciątkiem. Do grupy rzeźb, które pierwotnie nie były prezentowane w ołtarzach, zaliczyć można ponadto figury ze Skrzynna, Janowic, Rajbrotu, Dalewic<sup>33</sup>. Zabytki te nie są jednorodne i nie możemy przypisać je działalności jednego warsztatu, jednak zważywszy na ich znikomą ilość i unikatowość przywołanie ich w kontekście Madonny w Krzywaczce zdaje się być istotne. Z tego grona najbardziej interesujące dla nas są figury z Jastrząbki Nowej oraz Janowic. Marię z Jastrząbki Nowej oraz Krzywaczki łączy przede wszystkim motyw okrycia chustą głowy i ramion, w taki sposób, iż klatka piersiowa jest częściowo odsłonięta, dzięki czemu widać dekolt sukni z fibułą w kształcie rombu. W obu wypadkach na brzegach chusty widoczne jest delikatne karbowanie. Tego typu motyw występował w Małopolsce, ale z reguły był znacznie bardziej zredukowany i nie tak plastyczny, jak ma to miejsce w obu przywołanych zabytkach. Zbliżona wydaje się być również poza, w obu wypadkach przypominająca kształtem literę S, jak również ogólny wolumen rzeźby. Sylweta Marii z Jastrząbki Nowej i Krzywaczki jest stosunkowo dobrze wykształcona i przestrzennie rozplanowana, choć oczywiście nie aż tak, jak ma to miejsce w wypadku kamiennych Pięknych Madonn. Niestety, stan techniczny, w jakim znajduje się obecnie Madonna z Jastrząbki Nowej, uniemożliwia analizę fizjonomii, która z pewnością jest pokryta licznymi warstwami wtórnej polichromii, a być może i gruntów. Nie mniej jednak uchwytnie są pewne podobieństwa, jakie zachodzą między obiema figurami. Układ fałdów płaszcza Marii z Jastrząbki Nowej należy do typu pilzneńskiego, pomimo tego można zobaczyć, że szata pośrodku korpusu układa się w dwie wydatne łukowe fałdy, modelowane w równie płynny sposób jak ma to miejsce w rzeźbie w Krzywaczce. Dzieciątko jednak zostało usytuowane odmiennie i wyraźnie jest prezentowane

<sup>31</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 9, *Powiat myślenicki* Warszawa 1951, fig. 606.

<sup>32</sup> H. Mędrak, *Typ Pięknej Madonny z Krumłowa...*, s. 55.

<sup>33</sup> A.M. Olszewski, *Styl Pięknych Madonn w Małopolsce...*, s. 198-197. Do figur z pełnoplastycznym zaszalowaniem nie włączył on jednak Madonny z Krzywaczki.

przez Matkę w geście *ostensio Christi*. Więcej informacji mogłaby przynieść konserwacja zabytku, która określiłaby również sposób wykonania rzeźbiarsko opracowanego tyłu rzeźby. Mianowicie, czy jest to szalunek, czy, jak ma to miejsce w rzeźbie w Krzywaczce, figurę wykonano z jednego kawałka drewna, który przecięto na pół, wydrążono a następnie sklejono<sup>34</sup>.

Bardziej zbliżona do rzeźby w Krzywaczce zdaje się być jednak figura z Janowic (il. 5), u której ponownie występuje przywołany już wcześniej plastyczny motyw okrycia chustą ramion, tutaj przerzuconą z przodu na prawe ramię. Szata, podobnie jak w wypadku obu wcześniej przywołanych figur, posiada bardzo ornamentalny charakter, niemal cała układa się w drobne rurkowate fałdy, co widoczne jest zwłaszcza w górnej partii korpusu. Boki rzeźby ujmują rozbudowane kaskady. Jednak zarówno fałdy płaszcza, jak i sukni są znacznie bardziej linearne i mniej przestrzenne. Interesujące dla nas jest również pęknięcie, biegnące wzdłuż pionowej osi figury. Bowiern jeśli uznać je za pierwotne, stanowiłoby ono dowód na podobne wykonanie figury jak w wypadku Marii w Krzywaczce. Motywem wyraźnie odróżniającym jednak kompozycję figury w Krzywaczce od Madonn w Jastrzębce Nowej oraz z Janowic jest zlurowana fałda agrafowa opadająca do podstawy figury. Podobny motyw występuje również w pełnoplastycznej figurze ze Skrzynna, która jednak prezentuje wcześniejszą fazę rozwoju stylu, a wpływ na nią wywarły nieco odmienne środowiska artystyczne. Pierwowzorem dla niej bez wątpienia była kamienna figura Pięknej Madonny z Wrocławia, w której to warsztacie, wedle przypuszczeń Barbary Flejszer, mogła powstać<sup>35</sup>. Badaczka ta uznała ją za dzieło pracowni działającej w Krakowie<sup>36</sup>. Zwróciła również uwagę na intensywną migrację rzeźbiarzy i malarzy, jaka miała miejsce na przełomie XIV i XV w<sup>37</sup>. Wszystkie te rzeźby są z pewnością świadectwem, że w Małopolsce istniała tradycja wykonywania pełnoplastycznych figur i to być może w podobny sposób jaki miało to miejsce w rzeźbie z Krzywaczki. Stanowi to dodatkowy argument, że omawiany przez nas zabytek mógł powstać na tym terenie.

<sup>34</sup> B. Skalmierska, *Dokumentacja prac konserwatorskich...*, s. 3.

<sup>35</sup> B. Flejszer, *Gotycka rzeźba ze Skrzynna w gronie polskich Pięknych Madonn*, „Roczniki Humanistyczne”, R. XXVIII, z. 4, 1980, s. 19.

<sup>36</sup> Tamże, s. 18.

<sup>37</sup> Tamże.

Odrębną kwestią pozostaje funkcja przywołanych rzeźb, która niejednokrotnie była już poddawana dyskusji w literaturze. To zagadnienie również zostanie podniesione w artykule.

Do tej pory w literaturze za wyjątkiem Jacka Dębickiego genezę stylu rzeźby w Krzywaczce zgodnie wywodzono ze Śląska, względnie z terenu Czech. Bez wątplenia odnajdziemy tam zabytki w mniejszym lub większym stopniu powielające schemat szat i kompozycji, jaki występuje również w figurze w Krzywaczce. Biorąc jednak pod uwagę obecną wiedzę, jaką dysponujemy odnośnie interesującej nas figury warto bliżej przyjrzeć się również innym ośrodkom, skąd autor omawianej rzeźby mógł czerpać inspirację. Niewątpliwie interesująca nas Madonna powtarza schemat kompozycyjny rzeźby z Vimperku z około roku 1400 (il. 6), zaliczonej przez Jaromira Homolkę do warsztatu Pięknej Madonny z Krumłowa (il. 7)<sup>38</sup> datowanej na okres przed rokiem 1400<sup>39</sup>. Jednakże elementem wyraźnie odróżniającym ją od pierwowzoru jest zamknięta fałda agrafowa opadająca do podstawy. Motyw ten zbliża ją zatem naszym zdaniem bardziej do rzeźby z Krumłowa, a tym samym jej replik jak Madonna z Hallstadt datowana na rok 1405<sup>40</sup> czy Bad Aussee z lat dwudziestych XV w.<sup>41</sup> oraz do dzieł, które w sposób mniej lub bardziej udany naśladują układ jej szaty, jak ma to miejsce dla przykładu w figurze z Chlum datowanej na początek XV w. (il. 8)<sup>42</sup> czy nawet późniejszych realizacji jak rzeźba z St. Andrä im Lungau<sup>43</sup>. We wszystkich tych przykładach szata stanowi jakby kostium nałożony na postać, który całkowicie przesłania anatomię. Z figurą z Krumłowa łączy Madonnę w Krzywaczce dodatkowo motyw trzymania w prawej ręce krańca płaszcza, który tworzy z przodu charakterystyczne łukowe, miękkie fałdy. W wypadku rzeźby z Krumłowa koniec szaty pierwotnie podtrzymywało Dzieciątko. W rzeźbie w Krzywaczce szatę trzyma natomiast Maria. Różnica ta może wynikać z próby przekształcenia motywu występującego w czeskiej figurze.

<sup>38</sup> J. H o m o l k a, *Schöne Madonna aus Vimperk*, [w:] *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, II, Köln 1980, s. 691.

<sup>39</sup> H. M ę d r e k, *Typ Pięknej Madonny z Krumłowa*, s. 51.

<sup>40</sup> *Ausstellung Schöne Madonen 1350-1450*, Salzburg 1965, kat. nr 17, Abb. 13.

<sup>41</sup> Tamże, kat. Nr 18, Abb. 12.

<sup>42</sup> J. H o m o l k a, *Muttergottes mit Kind aus Chlum*, [w:] *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, II, Köln 1980, s. 692.

<sup>43</sup> *Ausstellung Schöne Madonen ...*, Abb. 5.

Gest podtrzymywania szaty w tej redakcji, gdzie przytrzymywany z przodu płaszcz tworzy niejako „kurtynę” przesłaniającą dolną część korpusu i nogi Marii, nie występował zbyt często. Możemy go dla przykładu zobaczyć w figurze św. Agnieszki z Berlina, zdaniem Harmutha Krohma być może pochodzącej z terenu Czech<sup>44</sup>. Ponadto w dziele w pewien sposób naśladowującym jej kompozycję, czyli Madonnie z Schulhof (il. 9)<sup>45</sup>, oraz świętej ze zbiorów Hinrichsen<sup>46</sup>. Jednak prócz tego pojedynczego motywu nie można odnaleźć bliższych analogii pomiędzy przywołanymi zabytkami a rzeźbą w Krzywaczce, pomimo iż fałdy szaty Madonny z Schulhof zbiegają się przy podstawie a Dzieciątko przyjmuje postawę siedzącą. Gest podtrzymywania z przodu poły płaszcza dłonią zobaczymy również w figurach oraz dziełach malarskich z terenu Czech, Austrii czy Śląska, jednak w nieco odmiennej redakcji. Można zatem przypuszczać, iż motyw, jaki pojawił się w figurze Pięknej Madonny z Krumłowa, został przez autora Madonny w Krzywaczce zmodyfikowany i nieco uproszczony. Snycerz prawdopodobnie nie znał oryginału, a przejął ten układ szaty drogą pośrednią. Odmienność tego gestu w figurze w Krzywaczce wynika ze zmiany ułożenia Dzieciątka, które zostało ukazane w pozycji siedzącej, w związku z czym nie mogło, jak w oryginale podtrzymywać rączką płaszcz Marii, stąd snycerz umieścił go w dłoni Madonny. Typ Madonny z Krumłowa oddziałał jedynie w pośredni sposób na plastykę małopolską, gdzie bardziej rozpowszechniona była jego uproszczona wersja, jaką reprezentuje kamienna rzeźba z Vimperku<sup>47</sup>. Niewątpliwie jednak motyw, który pojawia się w rzeźbie w Krzywaczce pozostaje świadectwem wpływu czeskich rozwiązań i spośród innych rzeźb małopolskich najmocniej wiąże interesujący nas zabytek z figurą z Krumłowa. Gest podtrzymywania poły płaszcza z przodu figury występował jeszcze w rzeźbach powstałych długo po

<sup>44</sup> H. Krohm, *Die Berliner Agnes Figur des "Schönes Stils": Ein Hauptwerk Prager Provenienz?*, [w:] *Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalter. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag*, Hrsg. A. Morahnt-Fromm, G. Weilandt, Ulm 2000, s. 75.

<sup>45</sup> Tamże, s. 83.

<sup>46</sup> L. Schulters, *Der Meister von Gloßlobming und Hans von Judenburg. Zeit- und Individualstil um 1400*, [w:] *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Hrsg. G. Pochat, B. Wagner, Graz 1990, s. 255, il. 3.

<sup>47</sup> H. Mędreń, *Typ Pięknej Madonny z Krumłowa...*, s. 53.



*Od lewej:* 7. Matka Boska z Krumłowa, 8. Matka Boska z Chlum,  
9. Matka Boska z Schulhof



*Od lewej:* 10. Matka Boska w kolegiacie cystersów w Heiligenkreutz,  
11. Matka Boska z kolegiaty w Klosterneuburgu,  
12. Matka Boska z Weildorf



roku 1400, czego przykładem może być również rzeźba z Braunau am Inn z lat 1420-1430<sup>48</sup>. W Małopolsce motyw ten, poza rzeźbą w Krzywaczce pojawia się dla przykładu w figurach z Więclawic<sup>49</sup> oraz Podegrodzia<sup>50</sup> powstałych ok. 1420 r., ale tam przyjął on całkowicie odmienny charakter.

Kolejnym motywem, który zbliża interesującą nas rzeźbę do figury z Krumłowa jest poza Madonny. W obu wypadkach Matka Boska została ukazana w lekkim kontraście z pochyloną wyraźnie na lewo głową, dzięki czemu sylwetka przypomina kształtem literę S. Ponadto obie rzeźby łączy plastyczne opracowanie tyłu. Podobnie jak jej kamienny pierwowzór była ona przeznaczona pierwotnie do oglądania ze wszystkich stron. Odmiennie natomiast jest ułożenie Dzieciątka, które w figurze w Krzywaczce przyjmuje bardziej hieratyczną pozę, siedząc wyprostowane w ramionach Matki, co ponownie jest nawrotem do starszych kompozycji. Interesująca nas rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Krzywaczce, podobnie jak Madonna z Vimperku, prezentuje późniejszy etap rozwoju typu Madonny z Krumłowa, w którym gest *ostensio* został zastąpiony siedzącą pozycją Dzieciątka, które trzyma w dłoniach jabłko, lub inny atrybut<sup>51</sup>. Podobnie jak w innych zabytkach należących do wspomnianego późniejszego wariantu, również w figurze w Krzywaczce kompozycja straciła na prze-

<sup>48</sup> *Gotika v západních Čechách (1230-1530)*, t. III, *Architektonická skulptura a plastika náhrobní skulptura sochařství „Imagines miraculosae” středověkého původu prameny a literatura rejstřík místní seznam vyobrazení*, Praha 1996, s. 670, il. 868.

<sup>49</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, *Województwo krakowskie*, red. J. Szabłowski, z. 9, *Powiat myślenicki* Warszawa 1951, fig. 604.

<sup>50</sup> Tamże, fig. 607.

<sup>51</sup> J. Homolka, *Muttergottes mit Kind aus Chlum...*, s. 691. Szerzej na ten temat wypowiedziała się M. Jakubek Raczkowska, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, stwierdzając o Madonnie z Bractwa Maryjnego, w której występuje podobny motyw: „Dla takiej redakcji przedstawienia brak jest typologicznych analogii wśród Pięknych Madonn z lat około 1390-1400. Dopiero w początku XV wieku w rzeźbie czeskiej pojawił się nurt redukcystyczny, w którym eucharystyczny gest *ostensio* został zastąpiony tradycyjną prezentacją Jezusa [...]. Czołowymi przykładami tego zjawiska są Piękne Madonny z Vimperka i Chlum nad Ohří [...]. Obie rzeźby nawiązują do Pięknej Madonny z Krumłowa, ale równocześnie znamionują kres klasycznej fazy stylu pięknego, zarówno poprzez nawrót do tradycyjnego układu gestów, jak i schematyzm kształtowania szat z charakterystycznie powiększonym wolumenem kaskad bocznych. Typologiczna innowacja została podjęta w rzeźbie drewnianej pod wpływami czeskimi [...].

strzenności i tak jak u Piękną Madonny z Vimperku górna część szaty układa się w szereg wąskich, miękkich fałd o łukowym przebiegu. W rzeźbie w Krzywacze uzyskano ten efekt, nakładając dodatkowo na suknię chustę. Motyw ten ponownie odwołuje się do starszych dzieł. Zbliżone rozwiązanie, choć nieco uproszczone, pojawiało się również na terenie Austrii, dla przykładu w rzeźbie w kolegiacie cystersów w Heiligenkreutz (il. 10)<sup>52</sup> z końca XIV w., czy Madonny z kolegiaty w Klosterneuburgu z 1405 r. (il. 11)<sup>53</sup> oraz w późniejszych dziełach, czego świadectwem jest rzeźba w szafie środkowej retabulum z Weildorf (il. 12), datowanej na 1429 rok<sup>54</sup>. W przywołanych przykładach pojawia się ponadto zbliżony układ szaty jaki występuje w figurze z Krzywaczki, z poprzecznymi fałdami misowymi oraz zbiegającymi się fałdami u podstawy.

Bardzo podobną kompozycję płaszcza odnajdziemy również w figurze z południowego portalu katedry św. Szczepana w Wiedniu datowanej na lata 1380-1390, obecnie przechowywanej w zbiorach Historisches Museum der Stadt Wien (il. 13)<sup>55</sup>. W wiedeńskim zabytku Dzieciątka siedzi w ramionach Matki, jedynie nieznacznie odchylając się od pionu, co ma również miejsce w rzeźbie w Krzywacze. Jak słusznie zauważył Lotar Schultes, Maria z katedry św. Szczepana jedynie w ograniczony sposób łączy się ze stylem Pięknych Madonn, bowiem pierwotnie silnie związana była z architekturą, pełniąc być może funkcję ozdoby kolumny międzyościeżowej portalu. Spostrzegł on również, że nie należy ona do żadnego konkretnego typu. Wiązać można ją ewentualnie z grupą toruńsko-wrocławską, za słuszością czego przemawia zwłaszcza gest podtrzymywania przez Madonnę Dzieciątka nad nogą, na której opiera się ciężar jej ciała. Zdaniem tego badacza, podobny układ pojawia się również w drewnianej rzeźbie z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu<sup>56</sup>. Powyższe przykłady ukazują nam, iż Madonna z Krumłowa, czy też jak sugerowano wcześniej

---

<sup>52</sup> L. Schultes, *Madonna*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, Hrsg. G. Brucher, München 2000, s. 381, nr 139.

<sup>53</sup> Tamże, s. 381, nr 140.

<sup>54</sup> *Ausstellung Schöne Madonen...*, kat. 52, s. 98, il. 31.

<sup>55</sup> L. Schultes, *Madonna*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, Hrsg. G. Brucher, München 2000, s. 365.

<sup>56</sup> Tenże, *Madonna*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, Bd. II, Hrsg. G. Brucher, München 2000, s. 365.

w literaturze Maria z Vimperku nie stanowiły jedyne go źródła inspi racji dla rzeźby w Krzywacze. Schemat ich kompozycji pojawiał się na terenie Austrii na długo przed ich powstaniem, o czym zaświadcza przywołana rzeźba z kościoła św. Szczepana, do której interesująca nas rzeźba jest najbardziej zbliżona.

Układ szat, w którym pojawiają się dwie fałdy misowe w partii korpusu połączone z zamkniętą fałdą agrafowa, choć nieco uproszczony, pozbawiony gestu podtrzymywania, występował zarówno w rzeźbach kamiennych, jak Madonna z Hofburgskapelle datowanej na pierwsze dziesięciolecie XV w. (il. 14)<sup>57</sup>, jak też dziełach snycerskich, jak rzeźba ze zbiorów Pasetti w Wiedniu z lat trzydziestych XV w. (il. 15)<sup>58</sup> oraz spiskiej figurze z Toporca II z lat 1440-1450 (il. 16)<sup>59</sup>. Dwa ostatnie zabytki zbliżają się kompozycją szaty, a zwłaszcza zamkniętą fałdą agrafową do wspomianej już Matki Boskiej z katedry św. Szczepana. Natomiast w figurze z Hofburgskapelle brak fałdy agrafowej, w zamian za co możemy zobaczyć zbiegające się u podstawy poły płaszcza.

Jednak najbardziej zbliżoną kompozycję, należącą do omawianego typu, posiada Piękna Madonna z Perchau (il. 17), datowana na lata 1420-1430<sup>60</sup>. Choć esowata poza została w niej silniej podkreślona przez znaczniejsze pochylenie głowy w bok, niż ma to miejsce w figurze w Krzywacze, to obie rzeźby prezentują dość zbliżony układ kompozycyjny. Sięganie do wcześniejszych wzorów nie jest charakterystyczne wyłącznie dla grupy vimperskiej. Było to również zjawisko powszechne występujące w małopolskiej plastyce, a w szczególności w zabytkach należących do wyróżnionego przez Dębickiego nurtu linearnego<sup>61</sup>. Wyżej przywołane przykłady rzeźb pozwalają nam stwierdzić, iż inspi racji jakie oddziały na twórcę omawianej rzeźby nie możemy ograniczyć jedynie do terenu Czech i Śląska. Ważnym ośrodkiem, na który należy zwrócić uwagę jest Austria, stąd bowiem prawdopodobnie wyszedł decydujący impuls, który zaważył na artystycznej formie figury w Krzywacze. Zwrócił na to już uwagę w swojej dysertacji

<sup>57</sup> L. Schultes, *Madonna*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, Bd. II, Hrsg. G. Brucher, München 2000, nr. 141.

<sup>58</sup> *Austellung Schöne Madonen...*, il. 28, nr kat. 38.

<sup>59</sup> D. Buran, *Gotika a kolektiv. Dejiny Slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 2003, s. 262, il. 217.

<sup>60</sup> [http://members.aon.at/loder/mai2003/2003\\_mai\\_17.html](http://members.aon.at/loder/mai2003/2003_mai_17.html) z dnia 19.06.2014 r.

<sup>61</sup> J. Dębicki, *Glówny nurty artystyczne...*, s. 217.

doktorskiej Jacek Dębicki<sup>62</sup>. Pogląd ten jednakże nie odbił się szerszym echem w literaturze. W swojej pracy doktorskiej Dębicki zwrócił uwagę na związki, jakie łączą Marię w Krzywacze z dziełami Mistrza z Seeon<sup>63</sup>. Autor zauważa, że od lat trzydziestych XV w. rozpoczyna się w rzeźbie powolne odejście od rozwiązań typowych dla stylu miękkiego. W procesie tym Mistrz z Seeon zajął szczególne miejsce, przenosząc nowe rozwiązania z rzeźb kamiennych na drewniane, a następnie twórczo je rozwijając<sup>64</sup>. Dieter Grossman początek tego zjawiska dostrzega już pod koniec lat 20. XV w., przypuszczając jednocześnie, iż Mistrz z Seeon kształcił się w jednym z warsztatów działających na terenie Salzburga<sup>65</sup>. Według niego Madonna z Seeon jest klasycznym przykładem końcowej fazy stylu miękkiego<sup>66</sup>. Silnie związana z jej stylem jest wspomniana już wyżej Madonna z retabulum w Weildorf<sup>67</sup>. Zarówno Marię z Seeon, jak i w retabulum w Weildorf datuje na koniec lat dwudziestych XV w.<sup>68</sup>. Zauważa on jednak, że w Madonna z Weildorf należy już do innego typu ikonograficznego, w którym Maria nie jest ukazana jako Matka, lecz bardziej jako Królowa Nieba – Niewiasta Apokaliptyczna<sup>69</sup>. Podobne dążenia uchwytnie są w rzeźbie Madonny z Inzersdorf, datowanej na lata 1430-1435 (il. 18), w której Grossman dostrzega występowanie motywów sięgających jeszcze XIV wiecznych jak fałdy misowe i diagonalne, rozchodzące się ze wspólnego punktu usytuowanego pod figurą Dzieciątka i zbiegające przy podstawie, co zbliża je kształtem do litery „y”<sup>70</sup>. To przedstawienie najbliższe jest figurze z Krzywaczki, z tą różnicą, iż w interesującej nas rzeźbie zamiast zbiegających się u podstawy fałd występuje jedna zamknięta. Pewne ogólne podobieństwa w kompozycji szat odnajdziemy również w Madonnach z Kerneid bei Bronzen, Trostberg oraz Laupheim, zaliczonych przez Grossmana do dzieł wykazujących

<sup>62</sup> T e n z e, *Malopolska rzeźba...*, s. 169, 170, 211-213, 256.

<sup>63</sup> Tamże, s. 256.

<sup>64</sup> Tamże, 1988, s. 31.

<sup>65</sup> D. G r o s s m a n, *Der Meister von Seeon*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, Bd. 19, 1974, s. 123-124.

<sup>66</sup> Tamże, s. 87.

<sup>67</sup> Tamże, s. 88.

<sup>68</sup> Tamże, s. 90.

<sup>69</sup> Tamże, s. 110.

<sup>70</sup> D. G r o s s m a n, *Der Meister von Seeon...*, s. 112.

wpływy Mistrza z Seeon, jednak figury te są już wyraźnie późniejsze<sup>71</sup>. Należy się zgodzić z postulowanymi przez Dębickiego wpływami sztuki austriackiej na interesującą nas figurę, choć jej stylu obecnie już nie można bezpośrednio łączyć z wpływami Mistrza Seeon. Teorię tę potwierdzają jednak inne, wcześniej już przywołane przeze mnie zabytki. Podobieństwa, jakie zachodzą między jego dziełami a Marią w Krzywacze, można dziś tłumaczyć w dwojaki sposób. Twórca omawianej rzeźby podczas swojej wędrówki czeladniczej przebywał na terenie Austrii, gdzie zapoznał się z figurami wykazującymi podobne tendencje lub znał rzeźby z terenu Małopolski, które powtarzały ów schemat. Za drugim rozwiązaniem przemawia zwłaszcza wspomniany już występujący w rzeźbie w Krzywacze motyw podtrzymywania poły płaszcza przed sobą, będący przetworzeniem układu płaszcza Madonny z Krumłowa. W odróżnieniu od dzieł łączonych z Mistrzem z Seeon w Marii w Krzywacze znacznie silniej do głosu dochodzą motywy sięgające swoją genezą końca XIV w., a fałdy jej szat są jeszcze, jak zauważył Dębicki, dość plastyczne i nie uzyskuje w nich przewagi draperia ostra i sucha w takim stopniu jak w wypadku rzeźb przypisanych Mistrzowi z Seeon<sup>72</sup>. Tym samym interesująca nas figura jest mocniej związana z oddziaływaniem rzeźb kamiennych, a podobieństwa, jakie zachodzą między nią a wyżej omówionymi figurami, można tłumaczyć wspólnym kierunkiem inspiracji. Pomimo wyraźnych inspiracji sztuką czeską oraz austriacką, Madonnę w Krzywacze należy uznać za dzieło warsztatu małopolskiego. Świadczą o tym podobieństwa łączące ją z takimi rzeźbami jak figura z Janowic, Jastrząbki Nowej czy Skrzynna. Dzieło tej klasy artystycznej mogło powstać na terenie Małopolski, czego dowodzi nieco wcześniejsza, wzmiankowana już figura ze Skrzynna, choć w okresie, kiedy powstała, małopolskie środowisko rzeźbiarskie wchodziło w tzw. okres przejściowy. Niezależnie od tego należy przyjąć, iż figura w Krzywacze powieliła ogólny schemat kompozycji szat kamiennej rzeźby Pięknej Madonny z Krumłowa, choć w jej późniejszej redakcji, bliższej rzeźbie z Vimperku, w której widać nawrót do motywów występujących pod koniec XIV w. i w pierwszej ćwierci XV. Ich genezy wolno upatrywać w rzeźbie pozostającej jeszcze w silnym związku z architekturą,

<sup>71</sup> Tamże, s. 114.

<sup>72</sup> J. Dębicki, *Małopolska rzeźba...*, s. 212-213.



*Od lewej:* 13. Matka Boska z kościoła św. Szczepana w Wiedniu,  
14. Matka Boska z Hoffburgkapelle, 15. Matka Boska ze zbiorów Pasetti  
w Wiedniu, 16. Matka Boska z Toporca II



*Od lewej:* 17. Matka Boska z Perchau, 18. Matka Boska z Inzersdorf,  
19. Matka Boska ze zbiorów Staatlichen Museen w Berlinie

czego najlepszym przykładem zdaje się być figura z katedry św. Szczepana w Wiedniu. Twórca rzeźby Matki Boskiej w Krzywaczce z pewnością powtórzył kompozycję Madonny z Krumłowa czy Vimperku bez ich znajomości, powielając go za rzeźbami naśladowującymi występujący w nich układ. Typ, do którego należy zabytek, był stosunkowo popularny w Austrii, o czym świadczą omówione wyżej podobieństwa, jakie zachodzą między nim a Madonnami z Perchau, zbiorów Pasetti, jak również Staatlichen Museen w Berlinie (il. 19)<sup>73</sup>. Występował on również w innych ośrodkach czego dowodem są figury z Gierczyna oraz Toporca II.

Podsumowując, choć w Madonnie w Krzywaczce niewątpliwie występują inspiracje sztuką czeską, to jednak decydującym ośrodkiem, który zaważył na jej formie artystycznej była Austria. Mimo, iż nie da się już obecnie jej formy artystycznej wywieść bezpośrednio z dzieł Mistrza z Seeon, to należy powrócić do koncepcji upatrującej genezy jej stylu z rozwiązań występujących na terenie Austrii. Figura w Krzywaczce powstała w warsztacie, któremu nie obce były rozwiązania występujące również w sztuce czeskiej, o czym świadczy jej duże podobieństwo do Madonny Vimperskiej i innych wzmiankowanych dzieł z tego kręgu.

Odrębną kwestię stanowi funkcja jaką Madonna pełniła w przestrzeni kościoła. Wobec braku źródeł z epoki średniowiecza nie jesteśmy w stanie bezsprzecznie ustalić, w jaki sposób była ona prezentowana w świątyni. Pełnoplastyczne opracowanie sugeruje nam, iż być może nie stanowiła ona części nastawy ołtarzowej, nie można jednak tego całkowicie wykluczyć. Na temat problematyki wykorzystywania tego typu wizerunków zarówno kamiennych jak i drewnianych wypowiadało się już wielu badaczy, jednakże dotychczas brak jednoznacznej odpowiedzi. Z pewnością ich powstanie wiązało się z indywidualizacją form pobożności. W XV w. władza i znaczenie Kościoła Katolickiego uległy osłabieniu. Początek tego stanu rzeczy sięgał jeszcze XIV w., kiedy to przeniesiono Stolicę Apostolską z Rzymu do Awinionu (1309-1377)<sup>74</sup>. W tym czasie nasiliły się również ruchy

<sup>73</sup> *Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton, Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, Hrsg. E. Z i m e r m a n n, Karlsruhe 1985, s. 146, il. 92.

<sup>74</sup> D.M. K n o w l e s, D. O b o l e n s k y, *Historia Kościoła 600-1500*, t. 2, Warszawa 1988, s. 313. Pobyt papieża w Awinionie wywołany był kilkoma przyczynami. Arcy-

heretyckie. W kościołach i domach zaczęły pojawiać się rzeźby i obrazy przeznaczone do prywatnej dewocji. Według niektórych badaczy nowe przedstawienia nie były już związane z liturgią, tym samym zanikła potrzeba umieszczania ich w ołtarzach szafkowych<sup>75</sup>. Odtąd w kościołach zaczęto umieszczać przedstawienia wolnostojące, eksponowane np. bezpośrednio na mencie lub wewnątrz bezskrzydłowych tabernakulów<sup>76</sup>. Jednakże, jak zauważyła Monika Jakubek Raczkowska, obrazy lub rzeźby, które miały w założeniu służyć modlitwie pozaliturgicznej, niekoniecznie musiały być pozbawione oprawy w postaci nastawy ołtarzowej. Badaczka zauważyła, iż przedstawienia dewocyjne: „Definiuje [...] nie forma ani skala, ani nawet nie treść, lecz właśnie praktyka religijna – by mogła się stale realizować – wymagała spełnienia podstawowego warunku: stałej dostępności”<sup>77</sup>. W związku z tym owe wizerunki nie musiały być pozbawione całkowicie kontekstu liturgicznego. Ich powstanie wolno jednak wiązać z wykształceniem się nowego typu pobożności. Owa tzw. *devotio moderna* ukształtowała się w społeczeństwie mieszczańskim Niderlandów, jednak szybko rozpowszechniła się również w innych krajach. Była próbą sprzeciwienia się sformalizowaniu praktyk religijnych, niewłaściwych form pobożności ludowej oraz przerostowi modlitw liturgicznych. Celem nowego modelu dewocji było wykształcenie indywidualnej pobożności opartej w dużej mierze na kontemplacji<sup>78</sup>. W medytacyjnych rozmyślaniach miały pomagać nowe formy przedstawień dewocyjnych, tak zwanych *imago devotionis* lub *Andachtsbild*.

---

biskup Bordeaux wybrany pod nieobecność na konklawe w Perugii na papieża, zwlekał z powrotem do Rzymu z powodu prowadzonych rozmów z Filipem Pięknym, zakończonych w Awinionie w 1309 r. Drugą przyczyną były przygotowania do soboru w Wienne, który miał miejsce w latach 1311-1312, trzecią najazd Henryka VII na Italię.

<sup>75</sup> A. E ö r s i, *Gotyki międzynarodowy*, Warszawa 1986, s. 5-16.

<sup>76</sup> W. M a r c i n k o w s k i, *Co to jest Piękna Madonna? Uwagi o wzajemnym powiązaniu formy, funkcji i ikonografii sztuki późnogotyckiej*, [w:] *Prawda i twórczość*, red. M. K a p u s t k a, Wrocław 1998, s. 45.

<sup>77</sup> M. J a k u b e k - R a c z k o w s k a, *Tu ergo flecte genua tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego do połowy XV wieku*, Pelplin 2014, s. 373.

<sup>78</sup> U. B o r k o w s k a, M. D a n i ł u k, *Devotio moderna*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Ł u k a s z y k, L. B i e Ń k o w s k i, F. G r y g l e w i c z, t. 3, Lublin 1988, s. 1220-1222 szersze omówienie J. H u i z i n g a, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1996, s. 226-238.



Do przemiany sztuki religijnej przyczynił się także wzrost liczby zakonów mendikańckich jak również rozwój żeńskiej pobożności<sup>79</sup>. Próbę zdefiniowania przedstawiń nowego typu podjął Wojciech Marcinkowski. Według niego, wizerunki dewocyjne są to „rzeźby i obrazy usytuowane w przestrzeni sakralnej w sposób umożliwiający stały dostęp do nich, o tematyce wyrażającej treści pobudzające (*excitatio*) do medytatywnie pogłębionych form pobożności (*imitatio compassio*)”<sup>80</sup>. Taki cel posiadały również rzeźby Pięknych Madonn<sup>81</sup>.

Podczas gdy zdefiniowanie przedstawiń dewocyjnych nie nastreca nam większych trudności, to dokładne uściślenie samego terminu „Piękna Madonna” przysparza nieco problemów. Próbę tę podjęło kilku badaczy, między innymi Dieter Großman, który stwierdził, iż „za Piękne Madonny w ścisłym rozumieniu tego słowa uważaliśmy dzieła ze sztucznego kamienia, względnie z wapienia. W rzeźbach snycerskich upatrywaliśmy dokonania poprzedzające, współczesne paralele, bezpośrednie i pośrednie następstwa”<sup>82</sup>. Tym samym najważniejszym kryterium osądu jest dla niego materiał, z jakiego wykonano rzeźbę. Podobnego zdania był Theodor Müller<sup>83</sup>. Najbardziej rygorystyczne stanowisko zajął jednak Michael Viktor Schwarz, który wymienił sześć warunków, jakie musi spełniać rzeźba, by mogła być określona tym terminem<sup>84</sup>. Po pierwsze powinna być to pełnoplastyczna, stojąca figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Układ fałdów szaty musi być „kunsztownie skomponowany”, tak by powstało „wrażenie najwyższej, pełnej napięcia doskonałości.”<sup>85</sup>. Maria jest skoncentrowana wyłącznie na Dzieciątku lub na trzymanym przez nią atrybucie. Według Schwarza, „nie zdarza się, aby jedna dłoń Madonny wykonywała jakąś inną czynność, np. trzymała berło.”<sup>86</sup>. Ważne w roz-

<sup>79</sup> J.F. Hamburger, *The Visual and the Visionary, Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, s. 112.

<sup>80</sup> W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, s. 48.

<sup>81</sup> M. Jakubek-Raczkowska, *Tu ergo flecte genua tua...*, 2014, s. 222.

<sup>82</sup> D. Großmann, *Der Meister von Seeon...*, s. 44.

<sup>83</sup> T. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, s. 38.

<sup>84</sup> M.V. Schwarz, *Piękna Madonna jako kompleksowa forma obrazowa. Zarys Problematyki*, [w:] *Dzieła i interpretacje*, I, 1993, s. 7-24.

<sup>85</sup> Tamże, s. 89.

<sup>86</sup> Tamże.

strzyganiu typologicznym rzeźby, według autora artykułu, jest również kryterium estetyczne. Zdaniem Schwarza, dla tego typu przedstawień kultowych charakterystyczna jest niezwykła uroda Matki Boskiej, jej silnie podkreślona kobiecość oraz całkowicie nagie Dzieciątko przybierające pozę pozbawioną jakiegokolwiek sztywności. Ostatnim warunkiem postawionym przez autora artykułu jest miejsce powstania rzeźby. Uważa on bowiem, iż Piękne Madonny występowały wyłącznie na obszarze Europy Środkowowschodniej. Próbę zdefiniowania tego typu przedstawień dewocyjnych podjął także Wojciech Marcinkowski, który, podobnie jak wcześniej wzmiankowani badacze, opowiedział się za zawężeniem terminu. Jego zdaniem, sam fakt przynależności formalnej dzieła do stylu międzynarodowego nie sprawia, że może ono zostać nazwane Piękną Madonną. Dla Marcinkowskiego warunkiem determinującym przynależność rzeźby do omawianej grupy jest jej przeznaczenie do prywatnej dewocji, czyli jej pozaołtarzowa ekspozycja. Stwierdza on nawet, iż wtórnie wpasowane w ołtarz rzeźby przestają być Pięknymi Madonnami, bowiem przestają spełniać swoją funkcję dewocyjną, a ich rola zostaje zredukowana wyłącznie do funkcji kultowych. Dzieje się tak dlatego, iż zamykana czasowo nastawa ołtarzowa ogranicza stały kontakt odbiorcy z rzeźbą, a tym samym uniemożliwia prywatną dewocję<sup>87</sup>. Umieszczanie w retabulach rzeźb przeznaczonych pierwotnie do ekspozycji poza nimi miało, zdaniem Marcinkowskiego, zapobiec przerostowi ich kultu. Bardziej prawdopodobny wydaje się być jednak pogląd wyrażony przez Monikę Jakubek-Raczkowską, której zdaniem owo pozbawianie wolnostojących figur ich pozaołtarzowych funkcji wywołane było pragnieniem nadania im odpowiedniej oprawy<sup>88</sup>. Badaczka ta przychyliła się w swojej pracy do wyżej wspomnianych definicji, stwierdzając m.in.: „To właśnie w materiale kamiennym najpełniej realizował się styl piękny w jego czystej postaci. Wszystkie znane rzeźby z typologicznej grupy Pięknych Madonn i Pięknych Piet zostały wykonane z wapienia lub w jego pozyskanej sztucznej imitacji. Struktura owego kamienia, stosunkowo łatwego w obróbce, decydowała w istocie o najważniejszym kryterium formalnym w rzeźbie stylu międzynarodowego – miękkim modelunku brył i płynnej linii konturów. Liczne zachowane

---

<sup>87</sup> W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne...*, s. 72-73.

<sup>88</sup> M. Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska...*, s. 114.

figury snycerskie z początku XV w. powstawały na ogół w nawiązaniu do kamiennych pierwowzorów, częstokroć stanowiły ich kompozycyjne powtórzenie, ale nie osiągały już ani tego stopnia miękkości opracowania, ani takich efektów przestrzennych i światłocieniowych; ich stylistyczna redukcja zdążyła w kierunku linearyzmu.”<sup>89</sup>.

Należy także zauważyć, iż *de facto* nie znamy pierwotnego przeznaczenia Pięknych Madonn, a jedynie możemy się go domyślać. Ich rola w przestrzeni kościoła była poddawana dyskusji. Mniej uwagi poświęcono natomiast ich drewnianym naśladownictwom, które z racji omawianej rzeźby interesują nas w większym stopniu. Zdaniem Großmana, Piękne Madonny zwykle traktowane były samoistnie<sup>90</sup>. Schmidt na podstawie faktu, iż większość rzeźb posiada wielokątną podstawę wyciągnął wniosek, że były one prawdopodobnie ustawione na konsolach przyściennych lub przyfilarowych<sup>91</sup>. Podobnego zdania był Müller, który stwierdził iż Piękne Madonny: „nie są już związane z architekturą, lecz istnieją niezależnie, we wnętrzach kościelnych, jako piękne przedstawienia dewocyjne (...)”<sup>92</sup>. Jednak, jak słusznie spostrzegł Zbigniew Kruszelnicki, taki sposób ekspozycji nie jest wcale pewny, bo chociaż większość rzeźb Pięknych Madonn posiada wieloboczne podstawy, to do naszych czasów przetrwała zaledwie jedna konsola – toruńska<sup>93</sup>. Zdaniem Dutkiewicza, tego typu zabytki, zwłaszcza drewniane naśladownictwa prawdopodobnie nie były prezentowane w ołtarzach i od samego początku wykorzystywano je do obnoszenia lub bliskiego nabożeństwa<sup>94</sup>. Pogląd ten podzielał Olszewski, który przypuszczał, iż mogły być one wykorzystywane podczas procesji<sup>95</sup>. Co oczywiste figurze w Krzywaczce nie przysługuje miano Pięknej Madonny, jednakże jest ona pewnego typu naśladownictwem owych wizerunków. Jej pełnoplastyczne opracowanie nie wyklucza jednak całkowicie umieszczenia jej w retabulum ołtarzowym.

<sup>89</sup> Tamże, s. 115.

<sup>90</sup> D. G r o ß m a n n, *Der Meister von Seon...*, s. 30.

<sup>91</sup> G. S c h m i d t, 1978, cyt. za Z. K r u s z e l n i c k i, „*Piękne Madonny*” – *problem otwarty*, TeKa Komisji Historii Sztuki VIII, 1992, s. 40.

<sup>92</sup> T. M ü l l e r, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, s. 38.

<sup>93</sup> Z. K r u s z e l n i c k i, *Piękne Madonny...*, s. 46-47.

<sup>94</sup> J.E. D u t k i e w i c z, *Małopolska rzeźba gotycka...*, s. 11.

<sup>95</sup> A.M. O l s z e w s k i, *Styl Pięknych Madonn w Małopolsce...*, s. 198-197.

Nawet jeżeli była ona w pierwotnym zamyśle planowana jako rzeźba wolnostojąca, to mogła być już nawet w epoce późnego średniowiecza wpasowana w nastawę ołtarzową<sup>96</sup>. Jednocześnie nie wyklucza to jej użytkowania w modlitwie pozaliturgicznej, bowiem mogła być ona wyjmowana z retabulum i obnoszona w procesjach. Zwyczaj taki istnieje w parafii w Krzywaczce po dziś dzień. Współcześnie rzeźba umieszczona jest w późnobarokowym ołtarzu. Nie wiadomo jednak, kiedy dokładnie znalazła się ona w Krzywaczce i czy była od samego początku przeznaczona do tutejszego kościoła parafialnego. Kwerenda archiwalna nie daje nam niestety jednoznacznych odpowiedzi, bowiem najstarsze zapisy odnoszące się być może do interesującej nas rzeźby pochodzą dopiero z XVIII w.

Prawdopodobnie można do omawianej przez nas rzeźby odnieść zapis w wizytacji kapitulnej, jak również biskupiej z 1729 roku: „Drewniana figura BV Maria, którą noszą na Procesyjach, na tey sukienka kitajkowa zielona, wierzchnia pomarańczowa na Panu Jezusie biała.”<sup>97</sup>. Być może również stosunkowo niejasny zapis w wizytacji kapitulnej z 1748 r.: „Et est statua Bma Virg Maria Częstochowień intra coopertimentum, opere sculptoris exstructum et depictum, quod similiter in Procesionibus defertur”<sup>98</sup>. Nie zrozumiałe jest w tym wypadku określenie statuy, jako wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej, która to jak wiadomo jest przedstawieniem malowanym, natomiast zapis ten potwierdza obecność w kościele drewnianej rzeźby obnoszonej w procesjach, w bliżej nieokreślony sposób kojarzącej się wizytatorowi z Jasnogórskim obrazem. Jednocześnie wzmianka ta świadczy, że nie znajdowała się ona w żadnym z ołtarzy, choć w świątyni, jak i w pobliskim kościele filialnym św. Wojciecha były retabula poświęcone Marii. Dowodem na istnienie ołtarzy o takim wezwaniu może być zapis z wyżej wzmiankowanej wizytacji biskupiej a także kapitulnej z 1729 r., w którym wymieniony został, jako drugi ołtarz poświęcony Matce Boskiej: „In Maioro Choro a parte dextera BMV sat decens mensam habes lapideum”. Dalej czytamy: „Sub hac Parochia Est Ecclesia filialis sub titulo St. Adalberti non procul a domo

<sup>96</sup> Przykłady takich dzieł podają J. Dębicki, *Główne nurty artystyczne...*, s. 205; M. Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska...*, s. 113.

<sup>97</sup> AV 23, 1729, s. 408 „Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie” (dalej „AKM”); AV Cap 61, 1729, s. 450, „AKM”.

<sup>98</sup> AV 36, 1748, s. 31 „AKM”.

Plebanali consecrata (?). In hac Ecclesia Altaria tria (?) Maius BVM Portalile sunt consecratum<sup>99</sup>. Dalszy zapis pozwala nam jednak przypuszczać, iż w ołtarzu znajdował się wizerunek malowany: „Ołtarz Nay Panny, na Obrazie korona srebrna pozłacana, druga mniejsza nad głową Pana Jezusa<sup>100</sup>. Sprawę komplikuje dodatkowo fakt, iż w wizytacji kapitulnej z 1748 r. wspomniany jest jeszcze jeden wizerunek: „Item Imago sub arcu Ecclesia pensilis sculpta Bmà Virg's Maria Rosariana. Confraternitas ad (?) Ecclesiam nulla est introducta, nihilominus Parochiani ex Devotione Coronam Bm'a Virg Maria Diebus Dominus et Festis sollenibus decantare consveverunt<sup>101</sup>. Wiadomo, że do roku 1951 znajdowała się w kościele osiemnastowieczna figura Matki Boskiej Niepokalanie poczętej w mandorli, z którą być może wolno identyfikować wyżej przywołany zapis<sup>102</sup>. Obecnie interesująca nas rzeźba jest umieszczona w jednym z ołtarzy bocznych, poświęconym Matce Boskiej Różańcowej, sprawionym w 1886 r. do kościoła. W tym właśnie czasie do świątyni zostały zakupione przez plebana świątyni Walezego Dziadkowca i kolatora Wincentego Szmida dwa bliźniacze retabula, o czym świadczy zapis w księdze parafialnej: „W tym to roku sprawiło się za staraniem miejscowego ks. plebana i ówczesnego kollatora kościoła P. Wincentego Schmidta, dziedzica Krzywaczki i Bęczarki dwa całkiem nowe boczne ołtarze. Ołtarze te zrobił i złożył P. Józef Feledyn pozłotnik z Myślenic, obrazy zaś do nich jak oto: Chrystus Pan na krzyżu Serca Pana Jezusa i obraz Niepokalanego Poczęcia N. Maryi Panny malował P. Antonii Stopa malarz z Makowa; ze starych obrazów została tylko statua Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus, która została odnowioną. Te dwa ołtarze kosztowały 600 zł a w dodatku został oczyszczony nieco wielki Ołtarz<sup>103</sup>. Ołtarz ten, podobnie jak drugi bliźniaczy, został złożony wtórnie z elementów powstałych w drugiej połowie XVIII w. i starszych,

<sup>99</sup> AV Cap 61, 1729, s. 447 „AKM”; AV 23, 1729, s. 398, 399 „AKM”.

<sup>100</sup> AV 23, s. 398 „AKM”.

<sup>101</sup> AV 36, 1748, s. 31 „AKM”.

<sup>102</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. I, *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 5, *Powiat myślenicki*, Warszawa 1953, s. 271.

<sup>103</sup> M. Świerczewski, *Dokumentacja konserwacji...*, s. 2, *Liber memorabilium Parochiae Krzywaczka*, s. 46 (Krzywaczka 1886, „Archiwum parafialne w kościoła Krzywaczce” dalej „APKK”).

jak np. kartusz z drugiej połowy XVII w.<sup>104</sup>. Pierwotnie w retabulum umieszczony był obraz Matki Boskiej, jednak prawdopodobnie na początku XX w. strukturę ołtarza przekształcono dodając niszę, w której następnie umieszczono drewnianą figurę Madonny<sup>105</sup>. Wcześniejsze retabula nie przetrwały niestety do naszych czasów. Prawdopodobnie rzeźba była naprawiana już w okresie baroku, kiedy to dodano jej nowożytny korony, co wykazała konserwacja z 1963. W niedługim czasie po konserwacji, wykonanej przez Mieczysława Świerczewskiego w 1963 r., figurę przemalowano. Być może kolejna reparaacja miała miejsce w latach 1986-1998, ponieważ pod tą datą znajduje się w kronice parafialnej zapis, informujący o pomalowaniu bocznych ołtarzy Serca Pana Jezusa i Matki Bożej<sup>106</sup>. Nie jest też pewne, czy Madonna już od momentu zakupu ołtarza bocznego była do niego wpasowana, ponieważ figura Najświętszego Serca Jezusa, w bliźniaczym ołtarzu została zakupiona do kościoła dopiero w 1901 r., co oznacza, że wcześniej w retabulum znajdował się inny wizerunek<sup>107</sup>. Można przypuszczać, iż rzeźbę Madonny umieszczono w ołtarzu bocznym albo od razu po jego zakupie, albo po przeniesieniu ołtarzy do nowego murowanego kościoła w 1912 r. Interesująca nas późnogyotycka rzeźba, jak wspomniano wyżej, była obnoszona w procesjach. Świadectwem dawnej tradycji, która nie zanikła mimo wpasowania dzieła w retabulum ołtarzowe jest zapis w kronice parafialnej pod datą 1949 r., gdzie wzmiankowane są obchody misji parafialnych, w przeddzień zakończenia, których odbyła się procesja, i wówczas, obnoszono figurę Matki Boskiej „wśród pochodni i świateł”<sup>108</sup>. Nie można jednak jednoznacznie stwierdzić, iż była to ta sama rzeźba. Pomimo tego, za wykorzystywaniem w tym celu interesującego nas zabytku

---

<sup>104</sup> B. Skalmierska, W. Kurdziel, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich dla ołtarza bocznego Matki Boskiej Różańcowej z 2. poł. XVIII w., w kościele parafialnym p.w. Trójcy Przenajświętszej w Krzywaczce*, Kraków 2011, s. 46 (mps w Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Sztuki w Krakowie).

<sup>105</sup> Tamże, s. 46.

<sup>106</sup> *Liber memorabilium parochiae Krzywaczka*, s. 3. (Krzywaczka 1986-1998, „APKK”).

<sup>107</sup> (...) Kółko rolnicze kupiło do kościoła dwa lichtarze mosiężne za 64 korony – a przedtem jeszcze dwie lampki przed boczne ołtarze za 56 koron. Mimo, że tutejsi parafianie ubodzy – a przeciw ofiarni! Franciszek Starowicz sprawił do bocznego ołtarza figurę serca Jezusa za 150 koron (...). Cyt. *Liber memorabilium parochiae Krzywaczka*, s. 55 (Krzywaczka 1901, „APKK”).

<sup>108</sup> *Liber memorabilium parochiae Krzywaczka*, s. 78. (Krzywaczka 1949, „APKK”).

przemawiają zmiany formy, jakim go poddano. Istotny jest również fakt oddzielenia Dzieciątka od figury Madonny i osadzenia go na trzpieniu. Odłączone od siebie figury, z pewnością łatwiej było ubierać w sukienki. Dowodem na to, że figura była użytkowana w wiekach późniejszych jest również próba nadania jej obliczu bardziej „współczesnego” charakteru poprzez osadzenie wyżej oczu, czy dodanie jej głęboko rzeźbionych pukli włosów w miejsce welonu. Wydaje się jednak, iż dzieło tej klasy artystycznej pierwotnie nie było przeznaczone do kościoła w Krzywaczce, do którego pewnie trafiło w okresie baroku, kiedy zabytki gotyckie nie cieszyły się już popularnością. Z powodu braku jakichkolwiek wzmianek źródłowych nie da się jednak ustalić, skąd interesująca nas rzeźba pochodzi, niewykluczone jest nawet, że z jednego z kościołów krakowskich.

Pomimo braku powyższych informacji Madonna w Krzywaczce pozostaje jednym z najciekawszych dzieł tego okresu w Małopolsce, należy bowiem do rzadkiej grupy pełnoplastycznych, drewnianych figur Madonn z Dzieciątkiem. Niedawno przeprowadzona konserwacja umożliwiła nam poznanie sposobu jej wykonania, co rzuca wiele światła na działalność małopolskich warsztatów snycerskich, a szczególnie sposobu ich pracy. Jest to tym bardziej ciekawe, iż wspomniana wyżej przeze mnie Madonna z Janowic może stanowić dowód na to, że podobny sposób wykonania jaki miał miejsce w figurze w Krzywaczce nie był odosobnionym przypadkiem. Należy pamiętać, iż do naszych czasów dotrwał jedynie ułamek gotyckiej rzeźby, stanowiącej niegdyś wyposażenie wszystkich kościołów katolickich. Prawdopodobnie większość z nich, lub przynajmniej część w XV w. posiadała figury służące do prywatnej dewocji. Obecnie poza interesującym nas zabytkiem wymienić możemy zaledwie cztery podobne przedstawienia Madonn. Wobec tego faktu, ustalenie funkcji, jaką pełniła omawiana rzeźba w kościele parafialnym w Krzywaczce, zdaje się być niezwykle ważne, bowiem sugeruje ono, iż pozostałe dzieła mogły być wykorzystywane w podobnych celach. Mimo, iż kwerenda archiwalna nie dała nam jednoznacznych odpowiedzi, to pozwala ona nam przypuszczać, że figura była obnoszona w procesjach. Praktyka ta zdaje się być świadectwem trwania tradycji o jeszcze średniowiecznej genezie. Jednocześnie ze wszystkich znanych małopolskich figur tego okresu rzeźba w Krzywaczce jest najsilniej związana z figurą z Kru-

młowa, która to, jak wiadomo, jedynie w pośredni sposób oddziałała na nasze środowisko rzeźbiarskie, co czyni ją unikatową nawet na tle wyróżnionej przez Mędrka tzw. grupy vimperskiej, dla której pierwowzorem była przytoczona czeska rzeźba. Środowiskiem które najsilniej oddziało na styl Marii w Krzywaczce była jednak Austria, gdzie podobne rozwiązania pojawiały się jeszcze w XIV w. o czym zaświadcza rzeźba z kolumny międzyościeżowej z kościoła św. Szczepana w Wiedniu czy takie figury jak Madonna z kolegiaty cystersów w Heiligenkreutz oraz kolegiaty w Klosterneuburgu. Schemat ten był następnie rozwijany w rzeźbach piętnastowiecznych z tego terenu czego przykładem może być Maria z Hofburgskapelle. Podobieństwa do takich figur jak Madonna z Bad Aussee, Weildorf, Madonna ze zbiorów Pasetti w Wiedniu, Perchau, Inzersdorf wskazują poza genezą stylu ponadto na przesunięcie proponowanego przez Dębickiego czasu powstania Madonny w Krzywaczce z połowy lat trzydziestych XV w. na okres obejmujący początek lat dwudziestych i sięgający końca trzydziestych tegoż wieku<sup>109</sup>. W tym, bowiem okresie uchwytny były podobne dążenia w innych dziełach. Tego typu układ pojawiał się nawet w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, jak ma to miejsce w figurze z Toporca II ale tam fałdy mają już nieco ostrzejszy przebieg, lub jak w innych wypadkach są silniej zornamentalizowane.

---

<sup>109</sup> J. Dębicki, *Małopolska rzeźba...*, s. 213.



## Bibliografia

### Źródła niepublikowane

- AV 23, 1729, „Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie” (dalej „AKM”).  
 AV Cap 61, 1729, „AKM”.  
 AV 36, 1748 „AKM”.  
 Liber memorabilium Parochiae Krzywaczka, s. 46 (Krzywaczka 1886, „Archiwum parafialne w kościoła Krzywaczce”).  
 Liber memorabilium parochiae Krzywaczka, s. 3 (Krzywaczka 1986-1998, „Archiwum parafialne w kościoła Krzywaczce”).  
 Liber memorabilium parochiae Krzywaczka, s. 78 (Krzywaczka 1949, „Archiwum parafialne w kościoła Krzywaczce”).

### Publikacje

- Ausstellung Schöne Madonen 1350-1450, Salzburg 1965.  
 Borkowska U., Daniluk M., *Devotio moderna*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. 3, Lublin 1988, s. 1220-1222.  
 Bukowski W., *Krzywaczka* [w:] *Słownik historyczno-geograficzny ziem polskich w średniowieczu*, t. 4, *Małopolska, wojwództwo krakowskie*, red. Gąsiorowski A., cz. 3, z. 2, Kraków 1997, s. 259.  
 Buran D., *Gotika a kolektiv. Dejiny Slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 2003.  
 Chrzanowski T., Kornecki M., *Sztuka w Krakowie przed Stwoszem-ciemny okres czy przełom?*, [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. Kalinowski L., Stollot F., Kraków 1987, s. 23-31.  
 Chrzanowski T., Kornecki M., *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982.  
 Dębicki J., *Główne nurty artystyczne w małopolskiej rzeźbie stylu międzynarodowego*, [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, t. 1, Warszawa 1996, s. 205-249.  
 Dębicki J., *Małopolska rzeźba około roku 1400* (mps w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego), Kraków 1988.  
*Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton, Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, Hrsg. E. Zimmermann, Karlsruhe 1985.  
 Dutkiewicz J.E., *Małopolska rzeźba gotycka 1300-1450*, Kraków 1949.  
 Flejszer B., *Gotycka rzeźba ze Skrzynna w gronie Polskich Pięknych Madonn*, *Roczniki Humanistyczne*, z. 4, XXVIII, 1980, s. 17-19.  
 Hamburger J.F., *The Visual and the Visionary, Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.  
 Homolka J., *Muttergottes mit Kind aus Chlum*, [w:] *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, II, Köln 1980, s. 692.

- Homolka J., *Muttergottes mit Kind aus Chlum*, [w:] *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, II, Köln 1980, s. 692.
- Homolka J., *Schöne Madonna aus Vimperk*, [w:] *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, II, Köln 1980, s. 691.
- Horzela D., *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440-1477*, Kraków 2012.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1996, s. 226-238.
- Jakubek-Raczkowska M., *Tu ergo flecte genua tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego do połowy XV wieku*, Pelplin 2014.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 9, *Powiat myślenicki*, Warszawa 1951.
- Knowles D.M., Obolensky D., *Historia Kościoła 600-1500*, t. 2, Warszawa 1988.
- Kornecki M., *Dawny kościół drewniany p.w. Świętej Trójcy w Krzywaczce*, Kraków 1973 (Kościół drewniany nr 26).
- Kornecki M., *Zabytki sztuki*, [w:] *Monografia powiatu myślenickiego*, t. 1, *Historia*, Kraków 1970, s. 327-328.
- Marcinkowski W., *Co to jest Piękna Madonna? Uwagi o wzajemnym powiązaniu formy, funkcji i ikonografii sztuki późnogotyckiej*, [w:] *Prawda i Twórczość*, red. Kapustka M., Wrocław 1998, s. 39-53.
- Marcinkowski W., *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994.
- Mędrak H., *Typ Pięknej Madonny z Krumlowa w polskiej plastyce pierwszej połowy XV wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, XIX, 1971, z. 5, s. 47-62.
- Müller T., *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966.
- Müller T., *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966.
- Olszewski A.M., *Styl Pięknych Madonn w Małopolsce*, [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, t. 1, Warszawa 1996, s. 189-203.
- Schultes L., *Madonna*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, Bd. II, Hrsg. G. Brucher, München 2000, s. 365.
- Schultes L., *Madonna*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, Bd. II, Hrsg. G. Brucher, München 2000, nr. 141.
- Schultes L., *Madonna*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, Bd. II, Hrsg. G. Brucher, München 2000, s. 381, nr 139.
- Schwarz M.V., *Piękna Madonna jako kompleksowa forma obrazowa. Zarys Problematyki*, [w:] *Dzieła i Interpretacje*, I, Wrocław 1993, s. 7-24.

Skalmierska B., *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich dla rzeźby polichromowanej Madonny z Dzieciątkiem ok. 1420 r. z kościoła parafialnego pw. Św. Trójcy w Krzywaczce*, Kraków 2009-2010.

Skalmierska B., Kurdziel W., *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich dla ołtarza bocznego Matki Boskiej Różańcowej z 2. poł. XVIII w., w kościele parafialnym p.w. Trójcy Przenajświętszej w Krzywaczce, Kraków 2011*, s. 46 (mps w Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Sztuki w Krakowie).

*Spis dokumentacji zabytków ruchomych*, cz. I., *Dla zabytków znajdujących się poza muzeami*, Warszawa 1975, (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, T. XXXIX), s. 230.

Świerczewski M., *Dokumentacja konserwacji gotyckiej rzeźby Madonny z Krzywaczki* (mps w Archiwum Konserwatora Wojewódzkiego w Krakowie), Kraków 1962.

### Źródła internetowe

[http://members.aon.at/loder/mai2003/2003\\_mai\\_17.html](http://members.aon.at/loder/mai2003/2003_mai_17.html) z dnia 19.06.2014 r.

### Spis ilustracji

1. *Matka Boska w Kościele Parafialnym pw. Trójcy Świętej w Krzywaczce*, archiwum parafialne.
2. *Matka Boska w kościele Parafialnym pw. Trójcy Świętej w Krzywaczce*, fot. Darska I.
3. *Matka Boska w kościele parafialnym pw. Trójcy Świętej w Krzywaczce*, fot. Skalmierska B.
4. *Matka Boska z Dzieciątkiem z Jastrzębek Nowych*, fot. za: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. I, *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, Warszawa 1953, il. 606.
5. *Matka Boska z Dzieciątkiem z Janowic*, fot. T. Bukowski.
6. *Matka Boska z Dzieciątkiem z Vimperku*, fot. za: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, II, Köln 1978 il. na s. 691.
7. *Matka Boska z Dzieciątkiem z Krumłowa*, fot. za: *Ausstellung Schöne Madonnen 1350-1450*, Salzburg 1965, il. 43.
8. *Matka Boska z Dzieciątkiem z Chlum*, fot. za: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, II, Köln 1978, il. na s. 292.
7. *Matka Boska z Dzieciątkiem z katedry św. Stefana w Wiedniu*, obecnie w zbiorach *Historisches Museum der Stadt Wien*, fot. za: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, Hrsg. Brucher G., München 2000, il. na s. 365.

8. *Matka Boska z Dzieciątkiem z Hofburgskapelle*, fot. za: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, Hrsg. Brucher G., München 2000, il. na s. 382.
  9. *Matka Boska z Dzieciątkiem z Schulhof*, fot. za: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, Hrsg. Brucher G., München 2000, il. na s. 365.
  10. *Matka Boska z Dzieciątkiem z kolegiaty w Heiligenkreutz*, fot. za: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, Hrsg. Brucher G., München 2000, il. na s. 361.
  11. *Matka Boska z Dzieciątkiem z kolegiaty w Klosterneuburgu*, fot. za: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, Hrsg. Brucher G., München 2000, il. na s. 382.
  12. *Matka Boska z Dzieciątkiem z szafy retabulum z Weildorf*, fot. za: *Ausstellung Schöne Madonen 1350-1450*, Salzburg 1965, il. 31.
  13. *Matka Boska z Dzieciątkiem z katedry św. Stefana w Wiedniu, obecnie w zbiorach Historisches Museum der Stadt Wien*, fot. za: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, Hrsg. Brucher G., München 2000, il. na s. 365.
  14. *Madonna z Hoffburgskapelle*,
  15. *Matka Boska z Dzieciątkiem ze zbiorów Pasetti w Wiedniu*, fot. za: *Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton, Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, Hrsg. Zimmermann E., Karlsruhe 1985, il. 92 na s. 146.
  16. *Madonna z Toporca II*, fot. za: D. Buran, *Sztuka gotycka na Słowacji*, Kraków 2003, il. na s. 262.
  17. *Madonna z Perchau*, fot. za: [http://members.aon.at/loder/mai2003/2003\\_mai\\_17.html](http://members.aon.at/loder/mai2003/2003_mai_17.html)
  18. *Madonna z Inzersdorf*, fot. za: <http://www.oberes-kremstal.at/de/ortegemeinden/inzersdorf/impressionen.html>
  19. *Matka Boska z Dzieciątkiem ze zbiorów Staatlichen Museen in Berlin*, fot. za: *Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton, Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, Hrsg. Zimmermann E., Karlsruhe 1985, il. 92 na s. 146.
-

IWONA DARSKA

**15<sup>TH</sup> CENTURY STATUE OF THE VIRGIN MARY AND CHILD  
IN KRZYWACZKA AS AN EXAMPLE OF A LATE WORK  
IN INTERNATIONAL STYLE FROM THE LESSER  
POLAND REGION ABOUT 1400**

**Abstract**

The article presents the history of the statue of Virgin Mary and Child in Krzywaczka, from the fifteenth century, especially the changes it was subjected to over the centuries as a result of different unprofessional repairs. The last conservation revealed in details the range of those repairs and therefore made it possible to find a more precise date of creation and the artistic genesis of the sculpture. Despite the strong inspiration from Czech and Austrian art, the Virgin in Krzywaczka, has to be seen as the work of the Lesser Poland School. The statue of such artistry level could have been created in this region, although in this period Lesser Poland School was going through its so called transitional period. Regardless of this fact, it can be assumed that the statue in Krzywaczka copies the general rhythm of draperies of stone sculpture of the 'Beautiful Madonna of Krumlow', although in its later edition, more similar to this of statue from Vimperk, showing a relapse of motives common at the end of the fourteenth century and in the first quarter of the fifteenth century. Their origins can be traced back to the sculpture still in the strong connection with architecture, with the statue from Saint Stephen's Cathedral in Vienna as the most prominent example. The author of Virgin Mary and Child in Krzywaczka must have repeated the composition of Madonna of Krumlow or Vimperk without knowing these examples, copying it from sculptures imitating those mentioned above. This type of statue was quite popular in Austria. It could also be found in other centres. Although Mary in Krzywaczka without a doubt shows an inspiration with Czech art, Austria was the most influential centre when it comes to the figure's form. Even though currently it is not possible to find the genesis of the style directly in works of Master of Seeon, it is still right to come back to the concept of its origins coming from the way it was formed in Austria. The statue in Krzywaczka was created in a school, which was familiar with Czech art, as indicated by its similarity to – for instance – Madonna of Vimperk.

*Translated by Hanna Rybkowska*

