

BARBARA MIODOŃSKA

## GOTYCKA HODEGETRIA W KRAKOWSKIM KOŚCIELE ŚW. MARKA

Rozległe prace remontowe i konserwatorskie przeprowadzane od r. 1968 w krakowskim kościele p.w. św. Marka Ewangelisty staraniem jego rektora ks. prof. Wacława Świerżawskiego, a poprzedzające jubileusz 500-lecia śmierci Michała Giedroycia, pochowanego i czczonego w tym kościele, doprowadziły do interesujących odkryć z dziedziny historii sztuki i kultury.

Jednym z nich było odsłonięcie spod warstw przemalowań nieznanego obrazu gotyckiego Maryi z Dzieciątkiem, który należy do typu ikonograficznego Hodegetrii zw. „Piekarską”. Obrazu tego nie zdążył zarejestrować wydany w r. 1978 tom drugi *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* poświęcony kościołom Śródmieścia Krakowa<sup>1</sup>. Wizerunek Hodegetrii wzbogacił niewielki lecz cenny zespół dzieł sztuki gotyckiej należących do wyposażenia kościoła św. Marka, z których najszerzej znana jest „Kalwaria” umieszczona do niedawna na zewnętrznej ścianie apsydy prezbiterium. Obok krucyfiksu w nastawie głównego ołtarza, obraz Matki Boskiej jest drugim cennym zabytkiem sztuki, który pochodzi z czasów, gdy Michał Giedroyc był członkiem wspólnoty kanoników regularnych „od pokuty” pod wezwaniem błogosławionych męczenników, działającej przy tym kościele od połowy w. XIII aż po r. 1807<sup>2</sup>.

Krucyfiks i obraz Matki Boskiej w typie Hodegetrii pojawiają się w najstarszej ikonografii Giedroycia, w tym, na rycinie ilu-

---

Tekst niniejszy został odczytany w dn. 4 V 1984 na sympozjum pt: „Błogosławiony Michał Giedroyc w środowisku Krakowa. 1485—1985”, które odbyło się w Instytucie Liturgicznym PAT w Krakowie.

<sup>1</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4 *Miasto Kraków*, cz. 3 *Kościoty i klasztory Śródmieścia*, 2, Red. A. Bochnak i J. Samek, Warszawa 1978. *Kościół p.w. św. Marka i dawny klasztor marków* opracował J. Szablowski, s. 33—44.

<sup>2</sup> Cz. Skowron, *Giedroyc Michał*, w: *Hagiografia polska*, t. 1, Poznań 1971; A. G. Dyl, *Michał Giedroyc (ok. 1425—1485) z zakonu kanoników regularnych od pokuty błogosławionych męczenników. Życie i kult*, Kraków 1981 (maszynopis pracy doktorskiej, Kraków PAT).

strującej pierwodruk polskiej wersji językowej jego żywota autorstwa Jana z Trzciany (r. 1615) oraz na dwu obrazach, które powstały w związku z ceremonią podniesienia jego relikwii w r. 1624. Adoracja Matki Boskiej z Dzieciątkiem wyciągającym ręce do krzyża jest tematem obrazu, który został włączony do szesnastowiecznego tryptyku z kościoła św. Marka w 2 ćwierci w. XVII, w okresie rozwiniętego już kultu Giedroycia. Adorantami są tam patronowie Litwy — królewicz Kazimierz Jagiellończyk i Michał z Giedroyci<sup>3</sup>. Stąd powstaje pokusa, by obraz odnaleziony w r. 1968, w tzw. skarbcu kościelnym i ujawniony w swej gotyckiej postaci przez konserwację przeprowadzoną w dwu etapach, w latach 1977 i 1979—1981, uznać za relikwiarz wyposażenia kościoła lub klasztoru „marków” sprzed wielkiego pożaru, jakiemu uległy te budynki w r. 1494<sup>4</sup>.

Obecnie obraz spełnia znowu funkcję kultową umieszczony w niszy zastępującej nastawę ołtarzową w kaplicy-sanktuarium Michała Giedroycia, która powstała w r. 1981 w wyniku remontu pomieszczeń budynku poklasztornego przylegającego do północnej nawy kościoła. Do przedsionka kaplicy wiedzie gotycki portal ujawniony w trakcie remontu, zaś w jej wnętrzu — obraz Maryi z Dzieciątkiem sąsiaduje z najstarszym malarzkim wizerunkiem Giedroycia pogrążonego w modlitwie przed Chrystusem Ukrzyżowanym i obrazem Jego Matki — Hodegetrii. Stwarza to sugestywną więź między oboma wizerunkami — Maryi i jej czciociela, który sam stał się przedmiotem czci religijnej i jednym z „orędowników”.

Czy odkryty obraz jest tym samym, przed którym modlił się Michał Giedroyc w latach, gdy pełnił funkcje zakrystiana przy kościele św. Marka, a więc w ciągu trzeciej ćwierci w. XV, przed śmiercią w r. 1485? Czy można nazwać obraz „Madonną Giedroyciową”? Wobec braku źródeł pisanych lub ich milczenia, odpowiedzi na to pytanie trzeba szukać w samym obrazie. Historyk sztuki musi postawić sobie także inne pytanie: jakie miejsce zajmuje ten obraz w całej grupie małopolskich Hodegetrii typu „Piekarzkiego”?

Gotycki obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem wydobyty przez konserwację spod trzech warstw przemalowań z w. XVIII, XIX

<sup>3</sup> Jan z Trzciany, *Żywot błogosławionego Michała Giedroycia Xiążęcia Litewskiego ...*, wyd. A. Gronowski, Kraków 1615; A. G. Dyl, dz. cyt., ss. 195, 237, 238, 308 nn.; KZSP t. 4 cz. 3, 2, fig. 363, 394, 395.

<sup>4</sup> J. Szablowski, *Kościół i klasztor św. Marka w Krakowie*, RKR R. 22: 1929 s. 82.

i XX, pokrywających całkowicie jego pierwotną powierzchnię, przedstawia Maryję, która trzyma na lewym ramieniu Dzieciątko i kieruje ku niemu prawą dłoń o wyprostowanych palcach w geście ukazywania i modlitwy wstawienniczej (MB w kościele św. Marka w Krakowie, il. 1—4). Dzieciątko siedzi na lewym przedramieniu Matki zwrócone bokiem, podtrzymywane jej lewą dłonią skierowaną ukośnie ku dołowi. Jezus podnosi prawą rękę w geście benedictio latina, lewą opiera na zamkniętej księdze Ewangelii — małym, grubym kodeksie ustawionym pionowo na Jego kolanie. Główka Dziecka osadzona na miękko wygiętej szyi wysuwa się ku przodowi ruchem spontanicznego zainteresowania, który podąża za gestem błogosławiącej dłoni. W tym samym kierunku, ukośnie w lewo, zwracają się spojrzenia Jezusa i Jego Matki. Jej głowa widoczna w lekkim zwrocie — nie w pełni en face i nie zupełnie w trzech czwartych, przechyla się ku Dziecku. Te ruchy i gesty sugerują obecność przed obrazem adoranta, ku któremu kieruje się uwaga Matki i Syna.

Obie postacie oraz koliste nimby wokół ich głów, grawerowane na złocistej folii tła, wypełniają dość szczerlnie pole obrazu w kształcie stojącego prostokąta o wymiarach 112 na 70,2 cm. Figura Maryi mieści się w nim po biodra. Jej dłoń podtrzymującą Dziecko i jego bosc stopy, wysuwające się spod sukienki — lewa widoczna z boku, prawa od spodu podbicia, oddziela od dolnej krawędzi obrazu dość szeroka neutralna strefa szat, która stanowi jakby cokół dla obu figur.

Głowę Maryi o jajowatym zarysie i jej spadziste, „wrzecionowate” ramiona okrywa ciemnobłękitny płaszcz z purpurowym podbiciem, spięty na piersi złotniczą klamrą i obrzeżony ugrowozłocistą taśmą pasmanteryjną naszywaną czerwonymi i zielonymi kamieniami o szlifie kaboszonowym oraz białymi perłami. Taśmy te stanowią uroczyście ramę dla jasnej twarzy otoczonej pasmami rozpuszczonych, miękko falujących włosów ciemnoblonde. Podkreślają one również układ fałdów poły płaszcza załamujących się na zgiętej poziomo prawej ręce i przerzuconej miękko łukiem przez lewe przedramię, na którym siedzi Dzieciątko. Wycięcie sukni Maryi otacza pod szyją srebrna, laserowana złotem borta z jej imieniem wypisanym gotycką minuskułą. Z miękko ułożonym płaszczem Maryi kontrastują sztywne, równoległe i kąto- we fałdy sukienki Jezusa, podkreślające pionowy układ torsu i goleni nóg. Suknia Dzieciątka jest również obszyta taśmami z haftem z białych pereł ułożonych w rozetki. Nimb wokół głowy Maryi zawiera w otoku napis gotycką minuskułą. Są to początkowe słowa antyfony: „Regina celi letare alle/luia/ quia Quem /meruisti/ portare”.

Obraz zachował stosunkowo dużo substancji autentycznej, co

uwidacznia bardzo czytelnie dokumentacja fotograficzna i opisowa sporządzona w czasie przeprowadzania konserwacji<sup>5</sup>. Cechy technologiczne malowidła odpowiadają budowie obrazów szkoły małopolskiej z lat 1420—1460, scharakteryzowanej przez Józefa Nykla<sup>6</sup>. Wykonano je na podobrazii z drewna lipowego (*Tilia cordata* — lipa wąskolistna) złożonym z trzech desek nierównej szerokości (wym.: 30,5, 25 i 14 cm) sklejonych ze sobą na styk diagonalnie i wzmocnionych od strony licowej pasmami lnianego płótna. Drewno zachowało oryginalną, piętnastowieczną obróbkę widoczną na odwrociu obrazu.

Malowidło wykonano temperą na zaprawie kredowo-klejowej, pokrywając tło folią srebrną położoną na szarym pulmencie i laserowaną złotym lakierem (tzw. goldlakiem). Sposób postępowania malarza można odtworzyć następująco: na wyszlifowanej zaprawie podobrazia grawerował ryłcem główne zarysy kompozycji w oparciu o wzór rysunkowy opracowany uprzednio na kartonie<sup>7</sup>. Następnie wykonał właściwy rysunek przygotowawczy pędzlem, czarną farbą. Po pokryciu tła folią metalową grawerował na nim rysunek nimbów i ornamentów obrzeżających pole obrazu. Zastosował technikę nakłuwania radełkiem (jak świadczy regularne odstępy nakłuc zarysowujących promienie nimbów), igłą (nie-regularne punkty pokrywające sylwety liter w napisie dookoła głowy Marii) i puncami kolistymi pozostawiającymi trojaki odciski o różnych średnicach. Kombinując odciski tych narzędzi uzyskał różne rodzaje ornamentów (Fragment tła obrazu z kościoła św. Marka w Krakowie, il. 4). Powierzchnie karnacji nakładał bardzo starannie kilkoma warstwami kryjących i wólprzejrzystych farb temperowych, różnicując je w celu uzyskania modelunku, który uzupełniał białymi płaszczyznami i punktami światła

<sup>5</sup> Obraz został wstępnie zakonserwowany w r. 1977 przez mgr Martę Zurowską, która po zabezpieczeniu odspojonych warstw zaprawy i wykonaniu odkrywek na malowidle przekazała go, jako temat pracy dyplomowej, do Katedry Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej ASP w Krakowie. Konserwację i częściową rekonstrukcję malowidła przeprowadziła w l. 1978—1981 mgr Maria Sokół-Augustyńska pod kierunkiem prof. Zofii Medveckiej. Proces postępowania konserwatorskiego ukazuje dokumentacja opracowana przez mgr Augustyńską, złożona w ASP i w archiwum kościoła św. Marka. Dziękuję Konserwatorce za jej udostępnienie oraz zgodę na reprodukcję fotografii obrazu wykonanych przez mgr Henryka Gujdy.

<sup>6</sup> J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów na desce tzw. szkoły sądeckiej z lat 1420—1460*, „Ochrona Zabytków” t. 15: 1962 s. 6 nn; tenże, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły krakowskiej z lat 1420—1460*, „Ochrona Zabytków” t. 22: 1969 s. 273 nn.

<sup>7</sup> Fragmenty tych zarysów są dobrze widoczne na fotografiach wykonanych w czasie przeprowadzania konserwacji obrazu.

oraz rysunkiem konturowym o różnej grubości i barwie kreski. Partie szat malował dość sumarycznie, natomiast bardzo drobiazgowo opracował bordiury ozdobione klejnotami. W końcowej fazie pracy malowidło zostało pokryte werniksem a metalowa folia — złocistym, wólprzejrzystym lakierem. Po konserwacji ma on odcień miedziany.

Obecny stan malowidła jest częściowo wynikiem rekonstrukcji. Ruchy drewna dwu szerszych desek podobrazia, których spojenie przebiega przez środek twarzy Maryi, spowodowały powstanie dużych ubytków farb wraz z zaprawą w samym środku obrazu. Obecny zarys nosa Maryi został zrekonstruowany przez konserwatorkę. Inne rozległe ubytki warstwy malarskiej znajdowały się na prawym policzku i szyi Maryi. Duży ubytek tła nad głową Dzieciątka, sięgający aż do drewna, uszkodził nimb, zarys czaszki i powierzchnię włosów Jezusa, nie tykając jednak Jego twarzy, która zachowała się bardzo dobrze. Pozostałe ubytki różnej wielkości, rozrzucone po całej powierzchni obrazu, zwłaszcza wzdłuż dolnej krawędzi, nie mają już tak istotnego znaczenia dla odczytania cech formalnystylistycznych obrazu. Pod przemalówkami zachowało się niemal w całości pierwotne tło obrazu, co jest przypadkiem nader rzadkim w grupie Madonn typu „Piekarzkiego” i przydaje obrazowi zarówno wartości artystycznych, jak poznawczych.

Tło zdobią wzdłuż ramy trzy pasy ornamentów: najszerszy, wypełniony sześciopromiennymi rozetkami rozdzielonymi przerywnikami z trzech odcisków kolistej puncy; węższy, złożony z szeregu kółek wyciśniętych tą samą puncą i trzeci, który tworzą nakłuwane arkadki odwrócone i zakończone sterczynami w kształcie lilii heraldycznych. Większość powierzchni tła wypełniają nimby. Nimb Maryi złożony z koncentrycznych kręgów pokrywają promienie różnej długości. Otok nimbu zakreślony podwójnymi kręgami przy pomocy odcisków drobnej puncy, wypełnia cytowany już incipit antyfony maryjnej. Minuskułowe litery o kroju gotyckiej tekstury, pokryte gęsto śladami nakłuc, występują matowymi sylwetkami z lśniącego, gładkiego tła; słowa rozdzielone są przerywnikami w kształcie rozetek sześciopromiennych. Wewnętrzną stronę otoku nimbu dekoruje pas ornamentu złożony z półkolistych arkadek zakończonych sterczynami w formie trójlistków wyciskanych puncą. Kolisto-krzyżowy nimb Dzieciątka wypełniały sterczynny w kształcie sylwetowo ujętych kwiatów lilii o gotyckiej stylizacji formy, rozdzielone pękami promieni. Górna sterczyna została zrekonstruowana.

Formę obrazu konstituują skontrastowane kolorystycznie i w kolorowo płaskie powierzchnie ciemnego błękitu (lazuryt) oraz czerwieni cynobrowej i karminowej (kraplak?) modelowane barwą

brunatną, z których występują jasne, wyraźnie określone, niemal zgeometryzowane płaszczyzny karnacji twarzy, dłoni i stóp modelowane lekko różem, ugiem i bielą. Mały akcent oliwkowej zieleni stanowi oprawa książki. Wszystkie barwy kładą się sylwetowo na zlocistomiedzianym lśnieniu metalowego tła lekko przytłumionym przez delikatny, matowy rysunek punktowy jego ornamentów. Płaszczyzny barw okonturowuje i różnicuje wewnętrznie wyrazisty rysunek prowadzony brunatnymi liniami. Najmocniejszy kontur znaczny zarys twarzy i akcentuje brzożę szat, delikatniejszy, bardziej giętki wydobywa kształty oczu, nosów, małżowiny ucha Dzieciątka, zarysy palców dłoni i stóp, falisty lub ślimakowy układ pasm włosów.

Uproszczony, jajowaty zarys twarzy Maryi pozbawiony wcięcia u skroni, zwężający się silnie ku dołowi, zakończony kulistą brodą z zaznaczonym podbródkiem, wypełniają gładkie, sferyczne płaszczyzny o wypukłościach i wklęsłościach uzyskanych stopniowaniem natężenia barw i wyraźnym odgraniczeniem załamujących się powierzchni. Rysunek oczu Maryi osadzonych w dużych oczodołach, na osiach mijających się nieznacznie i opadających lekko na zewnątrz, jest niemal zgeometryzowany. Miękkie, jasnobrunatne brwi o „jodełkowym” układzie włosów, łagodnymi łukami zakreślają górną krawędź oczodołów zacięzionych w pobliżu nosa i u skroni. Czarna rzęsa złożona z pojedynczych, sztywnych włosów wyrastających z jasnej powieki górnej i delikatniejsza, brunatna na starannie wycieniowanej i mocno podkreślonej dolnej powiece, zarysowują migdałowy kształt oka. Białko jest lekko zaróżowione i rozświetlone bielą przy brunatnej tęczówce z czarną obwódką oraz błyskiem przy źrenicy.

Małe, pełne usta o ciemnoróżowych, starannie modelowanych wargach, z których górną obrysowuje biała obwódka, otoczone są płaszczyznami białych świateł i ugiem brunatnych cieni nasilających się w zagłębieniach kącików. Nadaje to okolicy ust pełną uroku miękką cielesność.

Owal twarzy Dzieciątka został nakreślony giętką linią zaznaczającą finezyjnie wklęsłości i wypukłości skroni, policzków i wystającego, zaokrąglonego podbródka. Osie galek ocznych mijają się lekko, podobnie jak u Maryi. Oczy narysowano prościej: brwi zaznacza podwójna, brunatna linia, w tęczówkach brak białych punktów. Nos o szerokim grzbiecie i kulistym zakończeniu wydobyto grubym konturem i smugą cienia od strony delikatnie zakreślonego skrzydełka. Bardzo charakterystyczny jest zarys osadzonej nisko małżowiny ucha, jego otworu wewnętrznego i podwójnej chrząstki. Czapeczka loków okrywająca głowę została zrekonstruowana przez konserwatorkę; autentyczne są natomiast pasemka pojedynczych włosów, które na czole i skroni zmiękczają

kontrast gładkiej, różowej skóry i puszystych, ugiem brunatnych włosów.

Łagodny wdzięk cechuje obie twarze: dziewczęcą, pełną powagi twarz Matki i dziecięcą twarz Syna, zarazem skupioną i zaciękawioną. Urzeka szczególnie delikatna i żywa twarz Dziecka, do której chciało by się odnieść epitet: „Jesus amabilis”.

Formę obrazu można określić jako zwięzłą, oszczędną, uproszczoną. Charakteryzuje ją wyraziste zaakcentowanie struktury linearnej, staranne opracowanie powierzchni karnacji, których gładkość i obłość przypomina efekty emalii, wreszcie — graficzno-plastyczne ujęcie szczegółów. Wyczuwa się w obrazie obecność cech formalnych właściwych malarstwu małopolskiemu w drugiej ćwierci w. XV, co wzmocnia jeszcze sposób opracowania tła. Zostały one jednak poddane wymogom konwencji formalnej znacznie młodszej, w której dochodzą do głosu wtórny linearyzm i zaczątki usztywnienia formy właściwe tradycyjnemu nurtowi malarstwa małopolskiego w trzeciej ćwierci XV stulecia.

## II

Obraz z kościoła św. Marka należy do typu ikonograficznego określanego mianem Matki Boskiej Piekarskiej. Typ ten był rozpowszechniony od drugiej ćwierci w. XV na ziemiach Polski południowej, znany współcześnie na Śląsku i w południowych Czechach, a nieco później także w Polsce centralnej. We wczesnej, piętnastowiecznej postaci była to zokcydentalizowana w swej formie malarskiej ikona, należąca do wielkiej rodziny wizerunków Matki Boskiej objętych grecką nazwą Hodegetrii.

Panagia Hodegetria — Najświętsza Przewodniczka, „Ukazująca drogę” (gr. hodos) — to pierwotnie nazwa ikony Matki Boskiej (Theotókos) z Dzieciątkiem — Emmanuelem, którą otaczano czcią w jednym z sanktuariów maryjnych Konstantynopola, przy klasztorze Hodegoi (Przewodników). Według świadectwa z w. X, mnisi tego klasztoru służyli za przewodników niewidomym, którzy pielgrzymowali do źródła znajdującego się w sanktuarium, by doznać uzdrowienia za wstawiennictwem Maryi w jej cudownym wizerunku. Ikona Hodegetrii, według legendy dzieło św. Łukasza, miała zostać przywieziona do Jerozolimy do Konstantynopola przez cesarzową Eudoksję około połowy V w. Była tam czczona aż do r. 1453, kiedy wraz z klasztorem uległa zniszczeniu w czasie zdobycia miasta przez Turków<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> H. Skrobucha, *Maria, Marienbild*, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, Herder Verlag 1971 s. 168 nn.; K. Wessel, *Die autonome Marienbild des Ostens*, w: G. Schiller, *Ikonographie*

Nazwa związana z konkretną ikoną przeniosła się rychło na kopie i warianty ikonograficzne cudownego wizerunku, które rozpowszechniły się na całym obszarze wpływów cesarstwa bizantyńskiego. Historycy sztuki, usiłując usystematyzować typy ikonograficzne przedstawień Maryi powstałe na terenie Kościoła wschodniego, objęli tą nazwą wizerunki Matki Boskiej trzymającej na ramieniu (zazwyczaj lewym) małego Chrystusa. Prawa dłoń Matki kieruje się ku Synowi; Chrystus jest przedstawiony jako Słowo wcielone, z rotulusem Ewangelii w ręku i z gestem błogosławieństwa. Ta formuła ikonograficzna ma wiele odmian, które obejmują wizerunki Maryi w całej postaci stojącej lub siedzącej na tronie, a także ukazują ją tylko w półfigurze, jak ikona z Ton Hodegon.

Ikony Hodegetrii stanowiące zobrazowanie nauki soboru efeskiego (r. 431) o Bożym Macierzyństwie Maryi — Theotókos, cieszyły się wielką czcią po okresie obrazoburstwa (726—843). Ich kult był wyznaniem prawowierności. W ciągu średniowiecza docierały również na Zachód, podobnie jak inne wschodnie przedstawienia maryjne, zwłaszcza Eleuza (Miłosierna) i Glykofilouza (Słodko miłująca). Po zdobyciu Konstantynopola przez krzyżowców w r. 1204, w okresie istnienia tam cesarstwa łacińskiego (1204—1261) napływały ze Wschodu na Zachód relikwie, sprzęty liturgiczne, księgi i ikony. Wśród wizerunków Maryi przywożonych zwłaszcza do Italii, znalazły się również ikony Hodegetrii, które wywarły widoczny wpływ na kształtowanie się przedstawień maryjnych w sztuce zachodniej i południowej Europy<sup>9</sup>.

Po odnowieniu cesarstwa greckiego w Konstantynopolu, w okresie tzw. renesansu Paleologów, który stał się ostatnią epoką rozkwitu sztuki bizantyńskiej przed katastrofą roku 1453, ikony Hodegetrii malowane w mieście cesarskim sprowadzono do Macedonii, na Balkany, na rozległe ziemie ruskie. Historycy i badacze dziejów sztuki odnotowali wiele konkretnych faktów, dat, osób i miejscowości, które się z tym wiążą. Zidentyfikowali i opi-

der christlichen Kunst, t. 4, cz. 2, Gütersloch 1980 s. 19 nn., 22 nn.; T. Mroczo, B. Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, Wrocław 1969 s. 18—71; E. Śnieżyńska-Stolot, *Geneza, styl i historia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*, „Folia Historiae Artium” t. 9: 1973 s. 5—44, zwłaszcza s. 16 nn.

<sup>9</sup> Przykładem Hodegetrii w półfigurze naśladowującej pierwowzór bizantyński jest np. obraz włoskiego malarza z Lucci — Berlinghiera (1228—1236) w Nowym Jorku (The Metropolitan Museum of Art.) Guide. N. York 1983 s. 112; R. Jacques, *Die Ikonographie der Madonna in Trono in der Malerei des Dugento*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” t. 5: 1937 s. 1—94; V. Lasariw, *Studies in the Iconography of the Virgin*, „The Art Bulletin” t. 20: 1938.

sali liczne „cudowne” ikony, które jako dary i zamówienia wysoko postawionych osób duchownych i świeckich przewieziono z Konstantynopola do wschodnioeuropejskich cerkwi i monasterów, gdzie zyskiwały sławę wizerunków „słyszanych łaskami” oraz przydomki wywodzące się najczęściej od nazw miejscowości, w których oddawano im cześć. Tam też stawały się modelami dla licznych kopii, które powtarzały cudowny pierwowzór nierzadko w ciągu kilku stuleci<sup>10</sup>. Powstawały w ten sposób i na Wschodzie i na Zachodzie długie serie wizerunków maryjnych określonych nazwą geograficzną.

W tworzonych na Zachodzie wersjach importowanych ikon zachowywano zasadnicze motywy i ich układ właściwy dla archetypu i decydujący o kultowej tożsamości wizerunku<sup>11</sup>. Równocześnie dokonywano swobodnego przekładu ich warstwy malarzkiej na język sztuki zachodniej w jego różnych odmianach lokalnych. Proces ten obserwować można w ciągu w. XIV i XV w wielu krajach Europy, m.in. w Czechach<sup>12</sup> i w Polsce.

Na ziemiach Królestwa Polskiego ikony Hodegetrii występowały w XV wieku równolegle w dwóch kręgach religijno-kulturowych. Na gruncie prawosławia stanowi to naturalną kontynuację tradycji wychodzących z Bizancjum<sup>13</sup>. W orbicie katolicyzmu zaś mamy do czynienia ze swoistym przeniesieniem wschodniochrześcijańskiej koncepcji wizerunku osób świętych na teren zachodniej liturgii i sztuki sakralnej oraz kształtującej się w ich zasięgu

<sup>10</sup> K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miätev, S. Radojčić, *Icones Sinai, Grece, Bulgarie, Yugoslavie*, Paris—Grenoble 1966; K. Onasch, *Ikony*, Berlin 1961; H. Skrobuch, *Maria. Russische Gnadebilder*, Recklinghausen 1967; J. A. Lebedewa, *Andrej Rubliow und seine Zeitgenossen*, Dresden 1962 s. 22 nn.

<sup>11</sup> A. Różycka-Bryzek, *Pojęcie oryginału i kopii w malarstwie bizantyńskim*, w: *Oryginał, replika, kopia. Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 1968*, Warszawa 1971 s. 99—110, zwłaszcza s. 105—107.

<sup>12</sup> A. Matějček a J. Myslivec, *Cecké Madony gotické byzantských typu*, „Památky Archeologicke” 40: 1934/35 s. 1—24; E. Śnieżyńska-Stolot, *Kult italo-bizantyńskich obrazów maryjnych w Europie środkowej w w. XV*, „Studia Claromontana” t. 5: 1984 s. 14—26.

<sup>13</sup> J. Kłosińska, *Karpackie malarstwo ikonowe*, w: *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi Zbiorów I*, Kraków 1973 s. 7—58; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńska sztuka sakralna w Polsce*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 1, Lublin 1976 s. 639—642. Patrz także: R. Biskupski, *Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanku” t. 14: 1971 s. 35—53; R. Grządziela, *Twórczość malarza ikon z Zehatyna*, „Folia Historiae Artium”, t. 10: 1974 s. 51—80; R. Biskupski, *Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku*, „Folia Historiae Artium” t. 18: 1982 s. 25—42.

obyczajowości. W tym drugim kręgu kult Madonny Hodegetrii wyraził się głównie, choć nie wyłącznie, poprzez dwa wizerunki: Jasnogórski i tzw. Piekarski, z których każdy reprezentuje inną odmianę ikonograficzną tego typu, powielaną w wielkiej ilości kopii.

W wypadku Hodegetrii Jasnogórskiej obraz, który zapoczątkował kult i pozostał jego głównym ośrodkiem, zachował się, choć w ograniczonej mierze, do naszych dni. Inaczej w przypadku Hodegetrii typu „Piekarskiego”<sup>14</sup>. Tu obraz, który stał się punktem wyjścia kultu żywego w ciągu kilku stuleci, nie został dotąd zidentyfikowany. Bądź uległ zniszczeniu, bądź kryje się jeszcze pod przemalowaniami, którymi poddawano gotyckie Madonny Piekarskie w ciągu następných wieków. Obraz z Piekar Śląskich (przenoszony kilkakrotnie do Opolą), od którego pochodzi nazwa typu utworzona stosunkowo niedawno<sup>15</sup>, stanowi późną, bo powstałą około r. 1480, kopię zaginionego pierwowzoru. Jego kult poświadczony przez liczne, wcześniejsze chronologicznie powtórzenia, rozwijał się już od kilkudziesięciu lat. Najstarsze z dotąd ujawnionych obrazów Hodegetrii Piekarskich datują badacze na drugą ćwierć w. XV.

Zdaniem Teresy Mroczo i Barbary Dąb, które w r. 1966 zarysowały najpełniej, jak dotąd, problem „Hodegetrii polskich”, typ Matki Boskiej Piekarskiej powstał w oparciu o nieuchwytną dziś ikonę importowaną do środkowej Europy raczej z Bałkanów niż z Włoch. Jerzy Gadomski, monografista małopolskich Hodegetrii typu „Piekarskiego”, upatruje ich prototyp w bizantyzującym malarstwie włoskim okresu Ducenta, w Toskanii i Wenecji<sup>16</sup>.

Schemat układu ikonograficznego tego wizerunku sprowadza się do następujących motywów: a. głowy Maryi i Dzieciątka, ujęte w trzech czwartych, nachylają się ku sobie; b. prawa dłoń Maryi o wyprostowanych palcach, wyciągnięta poziomo na wysokości kolan Jezusa, kieruje się ku niemu lecz go nie dotyka; c. Jezus o cechach dziecięcych, obcych bizantyńskiemu wcielonemu Logosowi, widoczny od lewego boku, odchyła lekko do tyłu głowę osadzoną na wyciągniętej szyi; d. prawa dłoń Dzieciątka błogosławi, lewa

<sup>14</sup> Bibliografię typu „Piekarskiego” zestawiają: T. Mroczo i B. Dąb, *dz. cyt.*, s. 32 (do r. 1963) oraz J. Gadomski (do r. 1934, zob. przypis 26).

<sup>15</sup> T. Dobrowolski i E. Szramek, *Obraz Matki Boskiej Piekarskiej w Opolu na tle gotyckich wizerunków podobnego typu*, odbitka z Roczników Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku, t. 6: 1937, T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937 s. 58; S. Baldy, *Matka Boska Opolska*, Opole 1983.

<sup>16</sup> T. Mroczo, B. Dąb, *dz. cyt.*, s. 32 nn; J. Gadomski, zob. przypis 26.

wspiera się na zamkniętym kodeksie, który zastąpił antyczny zwój Pisma.

Jak dotąd, nie odnaleziono na obszarze wpływów sztuki bizantyńskiej — ani w Europie wschodniej, ani w basenie Morza Śródziemnego — ikony, którą można by uznać za bezpośredni pierwowzór Madonn Piekarskich<sup>17</sup>. Natomiast poszczególne motywy ikonograficzne charakterystyczne dla typu piekarskiego pojawiały się z osobna w różnych przedstawieniach Hodegetrii stojącej, zasiadającej na tronie lub ujętej w półpostaci, zarówno w malarstwie ściennym i tablicowym, jak w wyrobach rzemiosła artystycznego — małych dyptykach i tryptykach z kości słoniowej, w płaskorzeźbach w kamieniu i metalu oraz na pieczęciach<sup>18</sup>. Większość tych motywów, zrazu rozproszonych pojedynczo, rozpowszechniła się w w. XIII, który stanowi, jak się zdaje, dolną granicę czasu powstania wzorca — półfigurowej ikony.

W świetle znanego materiału porównawczego wydaje się prawdopodobne, że pierwowzór ten pochodził raczej z terenów południowo-wschodniej Europy niż z Włoch. W sztuce bizantyńskiej epoki Paleologów pojawiły się w ciągu XIV w. nowe warianty Hodegetrii, które znalazły żywy oddźwięk w lokalnych szkołach malarskich na Bałkanach i na Rusi. Przykładem — tzw. Psychostria (Ratownicza dusz), przedstawienie Maryi z Dzieciątkiem na awersie dwustronnej ikony procesyjnej, dzieło cesarskich pracowników malarskich z początku XIV w. przewiezione do Ohrid w Macedonii jako dar dla tamtejszego arcybiskupa Grzegorza<sup>19</sup>. W tej ikonie i w pokrewnych jej wizerunkach Maryi z Dzieciątkiem określanych niekiedy nazwą Periblepta (Przepiękna, Przewspa-

<sup>17</sup> Nie jest nią, moim zdaniem, obraz o cechach stylistycznych tzw. maniery greckiej malarstwa włoskiego przed Giottem przyczony w kościele NP Marii w Starym Brnie w Czechach, jak to przyjęła E. Snieżyńska-Stolot („*Studia Claromontana*” t. 5: 1984 s. 15, 19). Przemawiają przeciw takiemu przypuszczeniu m. in. zbyt zasadnicze różnice ikonograficzne. Słuszniej można dostrzec w obrazie z Brna pewne analogie z wizerunkiem Matki Boskiej Jasnogórskiej (A. Różycka-Bryzek i J. Gadomski, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki*, „*Studia Claromontana*” t. 5: 1984 s. 37).

<sup>18</sup> Np. Hodegetria stojąca, bizantyńska płaskorzeźba z kości słoniowej z w. XI w Muzeum Arcybiskupim w Utrechcie (D. T. Rice, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, tabl. 143): poziomy układ prawej ręki Maryi; Hodegetria na tronie, malowidło ścienne w krypcie katedry w Anagni, 1 poł. w. XIII, Włochy pod wpływem Bizancjum (F. Bologna, *Die Anfänge der Italienischen Malerei*, Dresden 1964, tabl. 48): nachylenie głowy Maryi, kłamra spinająca maforion, poza Dzieciątka.

<sup>19</sup> Ohrid, Muzeum Narodowe (*Katalog wystawy: S. Radojčić, V. J. Durrić, Icones de Jugoslavie*, Belgrade 1961, poz. 14, tabl. XVII—XXI, 24—25, 51—52; K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miačev, S. Radojčić, *Icones, Sinai, Grece, Bulgarie, Jugoslavie, Paris—Grenoble* (1966) tabl. 159.

niała) zachodzą znamienne przekształcenia. W miejsce hieratyizmu i surowej powagi właściwych starszym odmianom typu Hodegetrii, w których Maryja i Jezus wyprostowani patrzą z dystansem wprost przed siebie, pojawiają się oznaki liryzmu. Są one widoczne w pozach i spojrzeniach: Jezus spogląda na Maryję, Maryja przechylając głowę kieruje wzrok ukośnie ku adorantowi stojącemu przed obrazem, jakby wzywając go i zapraszając do nawiązania kontaktu z jej Synem. Twarz Matki Boskiej, nie tracąc wyrazu powagi i skupienia, staje się miększa, łagodniejsza<sup>20</sup>. Są to cechy, które łatwo mogły znaleźć oddźwięk w sztuce Europy środkowo-wschodniej, w okresie około r. 1400. Ożywienie póż — skłon głowy Maryi, odchylenie do tyłu głowy Jezusa, należą do tego samego nurtu ewolucji, z którego wyłonił się prototyp Matki Boskiej Piekarskiej. Jednakże są i poważne różnice a najistotniejszą stanowi układ prawej ręki Maryi.

Motywym ikonograficznym, który najwyraziściej wyróżnia typ Hodegetrii Piekarskiej jest gest prawej dłoni Matki Boskiej ułożonej poziomo, a nie skierowanej ukośnie ku górze, jak w większości odmian. Trzeba go odczytywać w podwójnym znaczeniu, jako gest ukazywania i wstawiennictwa. Maryja ukazuje jedyną drogę do Boga, którą jest jej Syn — Słowo wcielone. Zarazem jednak gest jej prawej dłoni, poparty skłonem głowy, wyraża modlitwę wstawienniczą: Matka jest Pośredniczką, drogą, która prowadzi do Jezusa. To znaczenie staje się w pełni czytelne przez porównanie z pozą i gestem Maryi w scenie Deesis (Modlitwa wstawiennicza), stanowiącej m.in. jądro ikonostasów, a także w niektórych przedstawieniach Maryi Orędowniczki — Theomene<sup>21</sup>. Maryja stojąc przed Chrystusem — Kyriosem, Pantokratozem, zwraca się ku niemu w modlitwie błagalnej i pochylając głowę wyciąga w jego stronę obie ręce z otwartymi dłońmi. Układ prawej ręki Matki Boskiej w scenie modlitwy wstawienniczej zanoszonej przez nią i innych orędowników (Jana Chrzciciela, aniołów, świętych) przed oblicze Boga wcielonego, został powtórzony w nieznanym ikonie — prototypie Madonn Piekarskich. Pośrednictwo i wstawiennictwo Maryi stanowiło, nie tylko w Kościele wschodnim, lecz i zachodnim, jeden z wielkich tematów ma-

<sup>20</sup> E. Snieżyńska-Stolot, *Geneza*, s. 17; J. A. Lebedeva, *dz. cyt.*, s. 22—23, 27, tabl. 4, 9. Znamienna dla kierunku przemian zachodzących w XIV w. w wizerunkach Hodegetrii jest ikona moskiewska z 2 poł. stulecia pochodząca z cerkwi św. Kiriylla nad Jeziorem Białym (Moskwa, Galeria Tretiakowska).

<sup>21</sup> Z wielu możliwych przykładów przytaczamy jeden: Maryję w scenie modlitwy wstawienniczej we wspaniałej mozaice z lat 1315—1320 w narteksie wewnętrznym kościoła Zbawiciela na Chora w Konstantynopolu (Kariye-Cami). D. T. Rice, *Kunsthauz Byzanz*, München 1959, s. 83, tabl. XXXI; K. Wessel, *dz. cyt.*, s. 26.

riologii, która nadała Matce Chrystusa tytuły: Ductrix — Przewodniczka, Advocata — Orędowniczka, Mediatrix — Pośredniczka<sup>22</sup>. Stąd przedstawienie wyrażające te treści mogło być łatwo przyswojone pobożności katolickiej.

Zachowane i odnotowane obrazy Matki Boskiej Piekarskiej z w. XV i XVI stanowią obecnie dużą i wciąż rozrastającą się grupę. Większość pochodzi z terenów historycznej Małopolski i Śląska; znane były także w Polsce centralnej. Dwa zachowały się w południowych Czechach<sup>23</sup>. Rozmieszczenie geograficzne Madonn Piekarskich w Polsce wskazuje na istnienie dwu skupisk tych wizerunków. Jedno znajduje się na terenie dawnego księstwa opolsko-raciborskiego, drugim jest Kraków jako ośrodek promieniowania kultu na wschód i na północ a zarazem siedlisko warsztatów malarskich, które mogły sprostać zapotrzebowaniu na ten rodzaj obrazów. Oba ośrodki leżą na szlaku handlowym wiodącym z Rusi, przez Małopolskę i Śląsk, na Zachód.

Obrazy Matki Boskiej Piekarskiej pełniły funkcje kultowe na ogół nieprzerwanie w ciągu kilku stuleci, stąd wynikała konieczność poddawania ich wielokrotnym restauracjom i modernizacjom, które zniekształcały i zacierały ich pierwotne cechy stylowe. Zgodnie ze zwyczajem panującym od XVI w., przesłaniano je metalowymi lub drewnianymi „sukienkami”, co dodatkowo utrudnia ich rozeznanie badawcze. Stąd autorki „Hodegetrii polskich” oparły morfologię całego typu przede wszystkim na kryteriach ikonograficznych, wyróżniając w jego ramach trzy główne odmiany<sup>24</sup>. Datowanie poszczególnych obrazów i określenie ich cech formalno-stylowych napotykało na liczne przeszkody obiektywne, wynikające z ich stanu zachowania.

Prace konserwatorskie przeprowadzone w ciągu ostatnich dwudziestu lat zmieniły korzystnie tę sytuację, ujawniając relikty gotyckich Hodegetrii pod kryjącymi je późniejszymi przemalowaniami<sup>25</sup>. Pozwoliło to Jerzemu Gadowskiemu na próbę usystema-

<sup>22</sup> F. Dziasek, *Wszecpośrednictwo Najświętszej Marii Panny*, w: *Gratia Plena*. Praca zbiorowa pod red. B. Przybylskiego O.P., Poznań 1965 s. 304—340.

<sup>23</sup> Są to: obraz z Doudleb k. Czeskich Budziejowic, obecnie w Galerii Narodowej w pradze, datowany ostatnio ok. r. 1440 (A. Matějček, J. Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350—1450*, Praha (1955) s. 85, il. 343 oraz obraz z Kamenného Újezda, niewątpliwie późniejszy; oba reprezentują tę samą odmianę ikonograficzną I. Kořan, *K českému vývoji typu Madony Doudlebské*, „Umění” t. 27: 1979 s. 119—182, il. 11.

<sup>24</sup> T. Mroczko, B. Dąb, *dz. cyt.*, s. 49 nn.

<sup>25</sup> Dotyczy to obrazów w kościołach parafialnych w Jakubkowicach (Łososina Dolna) i Jazdowsku (d. pow. nowosądecki), Rudawie (d. pow. chrzanowski), Kętach (d. pow. oświęcimski), Wojkowicach Kościel-

tyzowania najstarszej grupy małopolskich Madonn Piekarskich z lat 1430—1470 według kryteriów analizy formalno-stylowej, na zarysowanie ich chronologii i określenie powiązań warsztatowych niektórych spośród nich<sup>26</sup>.

Najstarsze małopolskie wizerunki Matki Boskiej Piekarskiej — obrazy z klasztoru dominikanów w Krakowie (MB dominikanów, il. 5) i z Jakubkowic k. Nowego Sącza (MB z Jakubkowic, il. 6), którym przyznać trzeba wysoką rangę artystyczną, różnią się wyraźnie od najstarszego obrazu Hodegetrii z Koźła na Śląsku (około r. 1430). Reprezentują odmianę ikonograficzną bliższą czeskiej Hodegetrii z kościoła św. Wincentego w Doudlebach (niedaleko Kłodzka) datowanej obecnie na lata około 1440. Na pewno nie ona jednak była ich pierwowzorem. Przemawia za tym odmienne ujęcie niektórych szczegółów ikonograficznych powtórzone w nieco późniejszym obrazie z Kamenného Újezda, a także styl obrazu i jego wyraźnie niższa wartość artystyczna. Zdaniem Ivo Kořána jest to prowincjonalna kopia starszego wzoru. Przyjmuje się, że już na etapie poprzedzającym obecnie znane, najstarsze obrazy Matki Boskiej Piekarskiej musiały istnieć warianty wizerunku, które stanowiły „pierwsze pokolenie” wywodzące się od ikony-archetypu. Szereg szczegółów obrazów należących do „drugiego pokolenia”, przede wszystkim typ głowy Dzieciątka obcy sztuce

nych (d. pow. będziński), Skalniku (d. pow. jasielski), Płokach (d. pow. chrzanowski), Błotnicy k. Radomia (d. pow. Białobrzegi), Błędowie na Mazowszu (d. pow. grójecki), Pustelniku k. Mińska Mazowieckiego i Wrocierza k. Pińczowa. Konserwacji poddano również obraz z Opoła. Obrazy z Jakubkowic, Rudawy i Modlnicy uczestniczyły w wystawie „Dzieło sztuki w konserwacji” (Kraków 1976) i zostały odnotowane w jej katalogu. Równolegle pojawiały się opracowania monograficzne poszczególnych obrazów: Z. Knaus, *Nowo odkryty obraz gotycki*, NP t. 38: 1972 s. 85—92; I. Galicka, H. Sygietyńska, „Hodegetria” z Błędowa, BHS R. 42: 1980 s. 35—44; ks. S. Baldy, dz. cyt., M. Schuster-Gawłowska, *Konserwacja obrazu z przedstawieniem „Matki Boskiej z Dzieciątkiem” typu „Piekarskiego” z Pustelnika*, „Ochrona Zabytków” t. 39 z. 3: 1986 s. 178—195.

<sup>26</sup> J. Gadomski, *Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420—1470)*, „Folia Historiae Artium” t. 11: 1975 s. 57; Tenże, *Grupa małopolskich obrazów Madonny z Dzieciątkiem z połowy XV wieku*, Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie 19/1, styczeń—czerwiec 1975/1976) s. 119—120; Tenże, *Związki małopolskiego malarstwa cechowego w latach 1420—1460 z malarstwem innych środowisk artystycznych w Europie*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, Warszawa 1978, s. 317—318; Tenże, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski. 1420—1470*, Warszawa 1981; Tenże, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium” t. 22: 1986 s. 29—48. Ta ostatnia rozprawa zawierająca bibliografię przedmiotu ukazała się po złożeniu do druku niniejszego tekstu.

bizantyńskiej, przemawia za wykonaniem tych kopii w Europie środkowo-wschodniej<sup>27</sup>. Jedna z nich znajdowała się w Krakowie.

Wskazuje na to duża stabilność cech ikonograficznych obrazów grupy małopolskiej i zwolniony rytm ich przemian stylistycznych. Kopie powstawały nie systemem „łańcuskowym”, lecz w grupach warsztatowych, które wyraźnie nawiązywały do wspólnego pierwowzoru. Stąd zdaje się wynikać, że obraz, który kopiowano był w ciągu XV stulecia łatwo dostępny, a więc znajdował się w miejscu eksponowanym. Zwrócono uwagę, w tym kontekście, na wcześnie zapisy archiwalne świadczące, że zarówno w kościele Mariackim, jak w katedrze wawelskiej znajdowały się obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem ofiarowane tym świątyniom przez Andegawenów zasiadających na tronie polskim<sup>28</sup>. Trzeba jednak brać także pod uwagę możliwość importu ikony-wzorca z obszaru wpływów kultury bizantyńskiej we wschodniej Europie, do czego nie brakło historycznych okazji ani w drugiej połowie w. XIV, ani później<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Patrz przypis 23; T. Mroczo, B. Dąb, dz. cyt., s. 63. Wedle I. Kořána niezachowany prototyp Madonn z Doudlebach i Kamenného Újezda powstał w latach 1370—1390; świadczy o tym twarz Dzieciątka o cechach sztuki czeskiej z tego okresu.

<sup>28</sup> Świadczą o tym herby Królestw — polskiego i węgierskiego na złotniczych ramach obu obrazów. Patrz: *Kodeks dyplomatyczny miasta Krakowa*. Wyd. F. Piekosiński, t. 2, cz. 2—4, Kraków 1882 nr 399; F. Piekosiński, *Najstarsze inwentarz skarbcza kościoła NP Marii w Krakowie z XV wieku*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki AU” t. 4: 1891 s. 65, 69; J. Gadomski, *Grupa małopolskich obrazów i Gotyckie malarstwo*, s. 24—25; *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*. Opracował A. Bochnak. *Zróżdka do dziejów Wawelu*, 10, Kraków 1979, 34. Nie można wykluczyć, że z obrazem podarowanym kościołowi Mariackiemu przez królową Jadwigę, który się nie zachował, wiąże się dwa inne pochodzące z XV w. Są to: obraz w ramie relikwiarzowej przechowywany w skarbcu kościelnym (repr. I. Kořán, o.c. 121; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, tabl. 94) oraz tryptyczek relikwiarzowy z Kaplicy cechu kuźnierzy, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, nr dep. 23a. Oba mają pewne cechy ikonograficzne wspólne z typem Madonny Piekarskiej, choć do niego nie należą. E. Śnieżyńska-Stolot przymuje, że obrazy z kościoła Mariackiego i katedry pochodziły z Włoch, podobnie jak obrazy w złotniczych ramach ofiarowane przez ojca Jadwigi, Ludwika Wielkiego do katedry w Akwizgranie (E. Śnieżyńska-Stolot dz. cyt., s. 32, 37, 40 i taż sama, *Akwizgrańskie dary złotnicze z herbami polskimi w kaplicy węgierskiej w Akwizgranie*, „Folia Historia Artium” t. 11: 1975 s. 24—28).

<sup>29</sup> M. in. inwentarz katedry na Wawelu wymieniają malowidła określone jako „picturae Graecae” (J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, s. 25). Inwentarz z r. 1563 wymienia na k. 27w obraz procesyjny przechowywany w skarbcu: „tabula nona parva Beatae Virginis ad instar



Niemal wszystkie obrazy Matki Boskiej Piekarskiej z XV w. są stosunkowo dużymi tablicami złożonymi z trzech desek. Ich wymiary wahają się w granicach 1 m i kilku lub kilkunastu cm wysokości oraz około siedemdziesięciu do osiemdziesięciu kilku cm szerokości. Mogły one pełnić funkcję samodzielnych nastaw ołtarzowych, co potwierdzają niejednokrotnie inwentarze kościelne z w. XVII. Większość zachowanych obrazów pochodzi z kościołów parafialnych. Częstotliwość ich występowania na obszarze diecezji krakowskiej pozwala przypuszczać, że ich kult był popierany przez władze diecezjalne. Logicznym wydaje się przypuszczenie, że jego punktem wyjścia była stolica diecezji, z której promieniował na diecezje sąsiednie. Zagadnieniem otwartym, wymagającym szczegółowych badań jest również związek tego kultu z działalnością bractw religijnych, zwłaszcza konfraterni maryjnych istniejących przy niektórych kościołach krakowskich, tak parafialnych, jak klasztornych, w ciągu w. XV i później<sup>30</sup>.

Kult Matki Boskiej Piekarskiej rozwijał się równolegle z kultem Matki Boskiej Częstochowskiej, której obraz odnowiono w Krakowie w latach 1430—1434. Jednakże dopiero około r. 1500 można zauważyć zjawisko łączenia cech ikonograficznych obu wariantów Hodegetrii — Jasnogórskiego i Piekarskiego. Proces ten jest wynikiem „integracji na gruncie polskim obcych początkowo, importowanych wzorów i ich przetworzenia”<sup>31</sup>. Jednym ze świadectw przezwycięzania przez tradycję środkowoeuropejską poszczególnych motywów znaczących bizantyńskiego archetypu są przekształcenia gestu prawej ręki Maryi w niektórych obrazach z czwartej ćwiertki w. XV. Hodegetrii Piekarskiej z Opola malarz włożył do ręki symboliczne jabłko, nie zmieniając przy tym tradycyjnego układu palców. W obrazie Matki Boskiej z Jadownik (woj. tarnowskie), wyraźnie pochodnym od typu „Piekarskiego”, Maryja trzyma w palcach kwiat<sup>32</sup>. Ten gest utrwalił się w obrazach malowanych na początku w. XVI.

Graecae picturae, quae in processionibus extra portari solet, tota est cooperta laminis (dopisano: argenteis inauratis) praeter imaginem ...”

<sup>30</sup> H. Zaremska, *Bractwa w średniowiecznym Krakowie. Studium form społecznych życia religijnego*, Wrocław 1977 s. 122 nn., aneks 1. W r. 1411 prepozyt krakowski Jan z Rzeszowa potwierdził w imieniu biskupa Piotra Wysza Bractwo NP Marii przy kościele pod jej wezwaniem, wzmiankowane już w r. 1383. Z r. 1410 pochodzi pierwsza wzmianka o Bractwie św. Zofii istniejącym przy kościele św. Marka (*Tamże*, s. 121).

<sup>31</sup> T. Mroczo, B. Dąb, *dz. cyt.*, s. 59.

<sup>32</sup> Jadowniki, woj. tarnowskie, kościół par. Katalog wystawy: *Dzielo sztuki w konserwacji*, poz. 5, I, tabl. 1.

### III

Rezultaty badań nad typem Hodegetrii „Piekarskiej” wskazują, że analiza porównawcza poszczególnych obrazów musi dotyczyć drobnych odmian ikonograficznych oraz odcieni stylu i różnic techniki malarskiej, przy pomocy których konkretyzowano zasadniczo ten sam zespół form. Wynika to z dość rygorystycznego przestrzegania, w ramach typu „Piekarskiego”, zasady obowiązującej malarzy ikon. Polegała ona na powtarzaniu w kolejnych wersjach „portretowego” wizerunku osoby świętej zespołu cech, który decydował o kultowej tożsamości tego wizerunku. Duża stabilność zasadniczego układu czyni wyraźniejszymi wszystkie, nawet niewielkie przeobrażenia formy malarskiej i ekspresji.

Te ogólne stwierdzenia odnoszą się również do obrazu z kościoła św. Marka. W klasyfikacji ikonograficznej przeprowadzonej przez Teresę Mroczo i Barbarę Dębównę trzeba go zaliczyć do drugiej odmiany typu „Piekarskiego”, która była rozpowszechniona głównie w Małopolsce. Wariant ten wyróżniają: wyraźne nachylenie głowy Maryi ujętej niemal w trzech czwartych i pozycja prawej stopy Jezusa widocznej od strony podeszwy. W odmianie śląskiej, reprezentowanej przez obraz z Koźła, głowa Maryi zwrócona niemal frontalnie zachowuje pozycję pionową; obrazy czeskie odróżnia odmiennosc gestu błogosławiącej dłoni Dzieciątka widocznej od wnętrza i pozycja jego skrzyżowanych nóg bliższa ikonografii bizantyńskiej<sup>33</sup>.

W ramach odmiany małopolskiej reprezentowanej w XV w. przez wciąż rosnącą grupę obrazów dobrej klasy artystycznej, można dokonać obecnie dalszych rozróżnień układu ikonograficznego. Obraz z kościoła św. Marka, podobnie jak obrazy z Kęt, Jazowska, Wojkowie Kościelnych i Błędowa, znamionuje specyficzny układ dłoni Matki i Dziecka: a. prawa dłoń Maryi ma cztery palce wyprostowane równolegle, podczas gdy zdarzają się układy z dwoma palcami przygiętymi, jak w obrazie z Jakubkowic (MB z Jakubkowic); b. lewa dłoń jest ułożona lekko ukośnie, z małym palcem odstawionym, inaczej, niż w obrazach od dominikanów krakowskich (MB dominikanów, il. 5), z Jakubkowic (MB z Jakubkowic, il. 6), z Rudawy, gdzie dłoń kieruje się wyraźnie w dół; c. błogosławiąca dłoń Dzieciątka nachyla się ku przodowi, podczas gdy w innych obrazach bywa ustawiona pionowo.

W ramach grupy małopolskiej zarysowuje się wyraźnie ewolucja układu formalnego i stylu malarskiego. Jerzy Gadomski wyróżnia dwie fazy rozwoju w okresie obejmującym lata 1430—1470. W pierwszej, przed połową stulecia, do której zaliczył obrazy ołtarzowe z oratorium klasztoru dominikanów w Krakowie, z

<sup>33</sup> T. Mroczo, B. Dąb, *dz. cyt.*, s. 44 nn.

kościółów parafialnych w Jakubkowicach, Modlnicy, Rudawie oraz skrzydło dyptyku relikwiarzowego przechowywanego w skarbcu katedry wawelskiej, przedstawiono Matkę Boską ujętą do pasa. Powierzchnię szat Maryi i Dzieciątka pokrywa dekoracja wykonana przy pomocy patronów o różnych motywach, brzegi płaszcza Maryi bramuje drobny ornament złożony z arkadek i trójlistków. Obraz z Jakubkowic zachował oryginalne tło, którego gładką, złotą powierzchnię ożywiają delikatne ornamenty nakluwane i tłoczne przy pomocy radełek i punc. Technika nakluwania ozdobo- no również złote tło obrazka w dyptyku wawelskim. Wymienione obrazy noszą znamiona późnej fazy „stylu miękkiego”; każdy z nich powstał w innej pracowni.

W wariacie drugim, przypadającym na trzecią ćwierć XV stulecia, postać Maryi przedstawiono do bioder. Dekoracja patronowa szat znika, pojawiają się natomiast szerokie, złożone taśmy, często pokryte klejnotami. Stanowiąc obramienie szat kontrastują swą ozdobnością z ich dużymi, gładkimi płaszczyznami. Szczegół ten został przejęty z małopolskich wizerunków Maryi, gdzie pojawia się przed r. 1445 w obrazie Immaculaty klarysek staro- sudeckich.

Zarys linii płaszcza Maryi wokół twarzy i pod szyją, zrazu miękki, owalny, stopniowo zmienia się w ostry, kątowy. Przeobra- żeniom podlega również forma klamry spinającej płaszcz. Początkowo jest to gładki, złoty romb osadzony na płaskim czwo- roliściu. Stopniowo forma ta wzbogaca się, uzyskuje plastyczność. Powierzchnie blaszek liści odwijają się, otaczają okrągły kaboszon, by około 1480 r. przemienić się w strzępiastą rozetę.

Dzieciątka zachowuje przez cały czas wyprostowaną pozycję ciała z torsem lekko podanym do przodu i nogami zgiętymi pod kątem prostym. Głowa na wyciągniętej szyi, odchylna do tyłu, stopniowo zbliża się do linii ramienia Matki, by wreszcie się z nią zetknąć, jak w obrazie z kościoła św. Marka. W tej fazie poczynają się pojawiać znamiona „stylu łamanego” widoczne w przebiegu linii płaszcza dookoła twarzy Maryi i w układzie fałdów tuniki Jezusa.

Do drugiej fazy rozwoju małopolskiej odmiany Madonn Pie- karskich zaliczył Gadomski obrazy z kościołów parafialnych w Kętach, Jazowsku, Wojkowicach Kościelnych, których styl świad- czy o pochodzeniu z jednego warsztatu oraz obraz ze Skalnika k. Jasła, bardzo zniekształcony przez konserwację. Dorzucić tu mo- żna obraz z Błotnicy k. Radomia oraz obraz z Pustelnika k. Miń- ska Mazowieckiego zakonserwowany przez Małgorzatę Schuster- -Gawłowską w latach 1983—1985, który okazał się w swych ce- chach formalnych bliski obrazom z Kęt i Jazowska<sup>34</sup>. Do innej

<sup>34</sup> KZSP t. 10 Województwo warszawskie, z. 8 — Powiat mińsko-ma-

grupy warsztatowej należy Hodegetria z Błędowa w d.pow. gró- jeckim na Mazowszu (MB z Błędowa, il. 7). Obraz z Błędowa wydo- byty w latach 1970—1976 spod przemalowań, w postaci zbliżonej do pierwotnej, opracowały monograficznie Izabela Galicka i Hanna Sygietyńska. Powstał on niewątpliwie w Krakowie, po połowie w. XV. Autorki ustaliły m.in. szereg danych historycznych, które precyzują i potwierdzają datowanie i pochodzenie obrazu określo- ne na podstawie analizy ikonograficznej i stylistycznej<sup>35</sup>. Stanowi to ważną wskazówkę orientacyjną dla lokalizacji i datowania obra- zu z kościoła św. Marka, który wydaje się najbliższy Hodegetrii z Błędowa.

Zanim określimy specyficzne cechy stylistyczne Hodegetrii z kościoła św. Marka, zadajmy sobie pytanie istotne dla całej oma- wianej tu grupy obrazów. Czy — prócz cech ikonograficznych przejętych pośrednio z bizantyńskiego pierwowzoru — przetrwały w małopolskich Madonnach Piekarskich z XV w. jakieś inne ślady tej zależności? W warstwie przedmiotowej wszystkich znanych nam obrazów nastąpiły znamienne przekształcenia, które nadały im cechy zachodnie. Syryjski purpurowy maforion okrywający głowę i ramiona bizantyńskich Hodegetrii został zastąpiony przez ciemnobłękitny płaszcz otwarty z przodu i spięty kłamrą złotni- czą. Kształt tej klamry — romb skrzyżowany z czworoliściem, to połączenie form geometrycznych niezmiernie popularne w sztuce gotyckiej XIV w. i początków w. XV; klamry takiego kształtu no- szą zarówno Madonna Maęsta Simone Martiniego w Palazzo Pu- blico w Sienie (r. 1315), jak Madonny i święci w malarstwie czeskim 2 połowy w. XIV i początków w. XV<sup>36</sup>.

Włosy Maryi-Dziewicy, miał kryć się w bizantyńskim jedwab-

zowiecki, Warszawa 1968 s. 25, fig. 32; M. Schuster-Gawłowska, dz. cyt., s. 178—195.

<sup>35</sup> I. Galicka, H. Sygietyńska, „Hodegetria” z Błędowa, BHS R. 42: 1980 s. 35—44. Konserwację przeprowadziły Aldona Roma- nowiczowa i Maria Wodzińska. Obraz znajduje się obecnie w kościele Opatrzności Bożej w Warszawie. Błędów w ziemi krakowskiej należał do rodu Półkoźców — Błędowskich. W r. 1454 Piotr, syn Gotarda ożenił się z Dorotą, córką Zawiszy z Chorągwy k. Wieliczki. Synowie tej pary — Jan i Zawisza, studiowali w Krakowie, zaś brat Piotra, Ma- ciej [kolejno: pisarz grodzki krakowski (w r. 1445), sekretarz kancelarii królewskiej (w r. 1463), doktor dekretów, kanonik krakowski i prze- myski, a od r. 1475 rektor Akademii Krakowskiej] był w l. 1459—1475 plebanem w rodzinnym Błędowie. Prawdopodobnie on właśnie zamówił obraz w jednej z krakowskich pracowni malarskich, w czasie nie odległym od r. 1460 (j.w., s. 40, przyp. 6—9). Dziękuję Pani Hannie Sygietyńskiej za użyczenie mi fotografii obrazu.

<sup>36</sup> Np. Madonna ze świętymi, obraz ołtarzowy w Ceské Budejovice (Muzeum Miejskie, ok. 1360); św. Wacław w obrazie z kościoła św. Piotra w Dubecku k. Pragi (Praga, Galeria Narodowa, ok. 1400). A. Ma- tějček, J. Pešina, dz. cyt., s. 53—54, tabl. 42; 66, tabl. 138.

nym czepcu są swobodnie rozpuszczone pod płaszczem zgodnie ze zwyczajami świata łacińskiego; niekiedy przysłania je przejrzysty welon. Jezus zamiast greckiego chitonu i himationu nosi sukienkę, której podobieństwo do antycznego ubioru jest nader odległe. Rotulus w jego lewej ręce zastąpiła książka w oprawie z metalowymi okuciami spiętej rzemieniami i klamrami, jakich używano w XIV i XV wieku w całej Europie zachodniej i środkowej. Typ głowy Jezusa słusznie uważają badacze za kreację sztuki środkowoeuropejskiej. Natomiast głowa Maryi w niektórych obrazach Hodegetrii Piekarskiej zachowała cechy, które trzeba uznać za pochodne od bizantyńskiego archetypu. Rzuca się w oczy przede wszystkim jej jajowaty zarys o bardzo podwyższonej, kulistej czaszce, uwarunkowany w ikonach dwojako. Wynika on zarówno ze szczegółu mody odzieżowej, którym jest czepiec ukryty pod maforionem, jak i z techniki warsztatowej malarzy — stosowania cyrkla przy wykreślanii zarysu głowy<sup>37</sup>. Kuliste wydęcie głowy ku górze stanowi cechę często spotykaną w XIV i XV w. w różnych lokalnych szkołach malarskich na terenie Rusi (np. w szkole moskiewskiej, pskowskiej), a także w ikonach z południowo-wschodnich ziem Polski zw. karpackimi.

W obrazach Hodegetrii Piekarskich cecha ta nie ma realistycznego uzasadnienia, wobec faktu, że płaszcz okrywa głowę Maryi o rozpuszczonych włosach. Staje się deformacją usprawiedliwioną tylko powtórzeniem według wschodniego pierwowzoru. Rys ten zaznacza się dobitnie w najstarszych małopolskich wizerunkach Hodegetrii Piekarskiej — obrazach z Jakubowic i od dominikanów krakowskich, a także w obrazach z Kęt, Błędowa i z kościoła św. Marka w Krakowie.

Odbicie bizantyńskiego kanonu twarzy Maryi zachowało się mniej lub bardziej wyraźnie, zwłaszcza w obrazach zaliczanych do drugiej fazy rozwoju odmiany małopolskiej, a także w obrazie czeskim z Kamenného Ujezda<sup>38</sup>. Cechy tego kanonu, to: owoidalny zarys twarzy z mocno uwydatnionym, kulistym podbródkiem; długi, prosty nos z obustronnie podcieniowanym grzbietem; duże, blisko osadzone, wyraziste oczy o mocno podkreślonych dolnych powiekach i łagodnie zarysowanych brwiach, których jednak nie łączy u nasady nosa charakterystyczny dla ikon trójkąt; wydłużona górna warga z zaznaczonym rowkiem, małe, pełne usta podkreślone od dołu cieniem; intensywne światła przy wewnętrznych kąciach oczu i na prawym policzku<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Wydęcie ku górze zarysu głowy Maryi jest cechą obcą bizantyńszemu Madonnom włoskim z okresu Ducenta i Trecenta. Stanowi to argument przemawiający przeciw hipotezie o bizantyńsko-włoskim charakterze prototypu małopolskich Madonn Piekarskich.

<sup>38</sup> Zwrócił na to uwagę Ivo Kofán w cytowanym już artykule.

Wskazane cechy głowy i twarzy Maryi nie uwidaczniają się jednakowo wyraźnie we wszystkich obrazach grupy małopolskiej. Ulegają one modyfikacjom a nawet pewnemu zatarciu w tych malowidłach, na których odcisnął się mocno indywidualny styl artysty. Przykładem, obraz z kościoła parafialnego w Rudawie, być może, przeznaczony pierwotnie dla Krakowa<sup>40</sup>. Głowa Maryi na dyptyku wawelskim (przed r. 1445) zachowała wyolbrzymiony zarys czaszki, natomiast twarz — szeroka, miękka, o rozstawionych oczach i krótkim nosie, upodobniła się do twarzy kobiecych malowanych na skrzydłach retabulum z Ptaszkowej, właściwych Maryjom — Immaculatom na obrazie w Starym Sączu i na miniaturze w Antyfonarzu Adama z Będkowa (Biblioteka Krakowskiej Kapituły Metropolitalnej na Wawelu, rps nr 48 KP, l. 1451—1457)<sup>41</sup>. Zastanawia fakt, że w obrazie z oratorium dominikanów krakowskich, być może, najwcześniejszym dziele z całej grupy małopolskich Madonn Piekarskich, poprzez bardzo swoiście pojętą konwencję „miękkiego stylu” w jego późnej, manierycznej fazie, przebijają się cechy, których obecność wyjaśnić można przez porównanie z ikonami bizantyńskimi z w. XIV<sup>42</sup>.

Cechy wschodniego archetypu trwają, a nawet nabierają większej wyrazistości w obrazach z trzeciej ćwierci stulecia, niezależnie od zastosowanej w nich konwencji warsztatowej. Uwidacznia się to jasno przy porównaniu wizerunków Madonn z Kęt i Jazowska z jednej strony, a Hodegetrii z Błędowa i z krakowskiego kościoła św. Marka z drugiej. Konwencja pierwszego z tych warsztatów wyraża się poprzez formę brylowatą, spoistą, „ciężką”. Ma-

<sup>39</sup> Np. obrazy: Hodegetrii bizantyńskiej w kościele św. Klementa w Ohrid (zob. przypis 19); Hodegetrii zw. Gruzińska z Suzdala, szkoła rostowsko-suzdalska, ok. 1360, Moskwa, Galeria Tretiakowska (N. W. Rozanowa, *Rostow-Suzdal Painting of the 12th—16th Centuries*, Moscow 1970, tabl. 45); Hodegetrii z cerkwi Zaśnięcia Maryi w Dmirowie, szkoła moskiewska, 2 poł. w. XV (I. A. Iwanowa, *The Museum of Early Russian Art*, Moscow 1968, tabl. 16—18); Paraskewii Tyrnowskiej (ikona karpacka z Uścia Gorlickiego, 2 ćwierć w. XV, Muzeum Historyczne w Sanoku) R. Biskupski, *Warsztat malarstwa*.

<sup>40</sup> Obraz mógł zostać przekazany do kościoła W. Świętych w Rudawie przez Kapitułę krakowską, do której wieś należała od XII w.; wzmiankowany w aktach wizytacji z r. 1683 (Z. Knaus, *dz. cyt.*, J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, s. 115, il. 37, 274, 275).

<sup>41</sup> J. Gadomski, *Grupa małopolskich obrazów*, s. 124; Tenże, *Gotyckie malarstwo*, s. 147, il. 32, tabl. V; il. 255, 245, 249.

<sup>42</sup> Np. z głową Maryi w scenie Zwiastowania na odwrocie bizantyńskiej ikony procesyjnej z wizerunkiem Matki Boskiej Psychostrii w Muzeum Narodowym w Ohrid (Katalog: *Icones de Jugoslavie*, 1961, poz. 14, s. 25, 92, tabl. XIX, XXI; D. T. Rice, *dz. cyt.*, s. 87, tabl. XLIII).

larz modelował twarze i dłonie światłocieniem, który uwydatnia ich wyraziście uproszczoną budowę. Szczegóły zaznaczono raczej smugami pędzla niż liniami; kontur kreskowy stosowano oszczędnie (MB z Kęt, il. 8).

Obraz Hodegetrii z Błędowa, w którym cechy pochodne od ikony uwydatniają się najjaśniej<sup>43</sup>, został namalowany w konwencji bardziej płaszczynowo-linearnej. Emaliowo gładki, płynny relief twarzy i dłoni jest dyskretny. Zyskał natomiast na wyrazistości rysunek oczu i podstawy nosa wykonany konturami o urozmaiconym repertuarze miękkich linii ciągłych i przerywanych, krótkich kreskach ułożonych w „jodelkę” (MB z Błędowa, il. 7).

Mimo użycia odmiennych środków malarskich, zasadniczy schemat rysunkowy obrazów z Kęt i Błędowa wydaje się niemal identyczny. Stanowi on zapewne odbicie bardzo zbliżonych do siebie wzorców rysunkowych, które posiadały obie pracownie. Zostały one wykonane w oparciu o ten sam obraz, by następnie służyć jego powielaniu w kopiach malowanych niemal seryjnie. Wyniknęło to niewątpliwie z rosnącego zapotrzebowania na ten typ wizerunków Maryi z Dzieciątkiem i przyczyniło się do utrwalenia powtarzanych cech<sup>44</sup>.

Analiza kompozycji obrazu Madonny z kościoła św. Marka, przeprowadzona przy pomocy cyrkla i kątownicy, sugeruje, że malarz sporządzając rysunkowy „szkielet” kompozycji, mógł posłużyć się schematem geometrycznym złożonym z kół o różnych promieniach.

Proporcje wymiarów podobrazia wyrażają się niemal dokładnie stosunkiem 3:2. Obraz ma dwie osie: oś geometryczną w połowie szerokości i oś kompozycyjną — oś figury Maryi przesuniętą lekko w lewo. Przechodzi ona przez środek dwu koncentrycznych kół, którymi zakreślono nimb dookoła głowy Maryi i przez oś klamry jej płaszcza. Dłuższy promień nimbu wyznacza w przy-

<sup>43</sup> M.in. poprzez pełny owal twarzy Maryi i kształt wąskiego, długiego nosa z mięsistym zakończeniem nadwieszonym nisko nad górną wargą. W obrazie z kościoła św. Marka forma nosa Maryi stanowi niewiadomą, natomiast zarys twarzy jest delikatniejszy.

<sup>44</sup> Podobnym torem idzie rozumowanie M. Schuster-Gawłowskiej (dz. cyt., s. 194 n.). Porównując rysunki kalkowe obrazów z Pustelnika, z kościoła św. Marka w Krakowie, z Błędowa, Kęt, Wrocierzya i Opoła, wykonane w skali 1:1 na folii polisterowej, stwierdziła, że zasadniczy rysunek kompozycyjny wszystkich sześciu obrazów jest niemal identyczny. Jej zdaniem, istniał „szablon czy patron zbudowany z ruchomych części, składający się ze stałych elementów, którymi artysta mógł swobodnie operować zależnie od wymiarów i proporcji zamawianego obrazu”. Autorka zapowiada dalsze badania nad tym problemem.

bliżeniu zarys dekoltu Maryi. W połowie odległości obu osi, na prawej skroni Maryi znajduje się środek koła (średnica: 27 cm), którego promień zakreśla zarys jej głowy i przechodzi przez jej usta. Czwarte, mniejsze koło (średnica ok. 22 cm) wyznacza pole, w które wkomponowana została twarz Maryi — od górnego zarysu obszycia płaszcza nad jej czołem po zarys brody<sup>45</sup>. Środek tego koła przypada w punkcie przecięcia geometrycznej osi obrazu z półkołem zakreślonym od jego górnej krawędzi promieniem równym połowie szerokości obrazu. Pełny krąg zarysowany tym samym promieniem ze środka twarzy Maryi przecina kciuk prawej jej dłoni. Położenie ręki skierowanej ku Dzieciątku; jej miękki układ wyznaczony jest półkołem, którego podstawę stanowi dolna krawędź obrazu. Nimb Jezusa nakłada się częściowo na nimb Maryi<sup>46</sup>. Nachylone osie twarzy Matki i Syna są równoległe<sup>47</sup>.

Podobne pomocnicze schematy geometryczne stosowane były przez malarzy ikon, m.in. także przez malarzy prawosławnych, którzy działali w XV w. na terenach południowo-wschodniej Polski<sup>48</sup>. Stosowanie schematów geometrycznych pozwalało uzyskać stosunkowo łatwo ład i harmonię kompozycji a zarazem ułatwiało wierne powtarzanie wzorca. Oba te czynniki były istotne także dla malarza Hodegetrii z kościoła św. Marka. Istnienie w obrazie porządku opartego na geometrii jest wyczuwalne nawet intuicyjnie. Dzięki przetrwaniu oryginalnego tła, które określa pierwotne wymiary malowidła i uwidacznia pracę cyrkla przy wyznaczaniu nimbów, można skonkretyzować na czym ten ład polega. Rzucą to również światło na metody pracy warsztatów malarskich, w których po połowie stulecia wykonywano kopie Madonn Piaskarskich.

Zachowując czytelny związek z ikoną, obraz z kościoła św. Marka jest równocześnie mocno osadzony w ewolucji piętnastowiecznego malarstwa małopolskiego; stanowi bardzo charakterystyczny przejaw jego odrębnego stylu, który wykrystalizował się w pełni w latach 1440—1460 i trwał jeszcze w następnym dziesięcioleciu jako zanikający nurt idealistyczno-zachowawczy, równoległy z kształtowaniem się nowej konwencji stylowej określanej terminem gotyckiego „realizmu”. Kres tego nurtu wyznaczają dzieła Mistrza tryptyku z Tuchowa (Muzeum Narodowe w Krakowie) utożsamianego ostatnio z malarzem klasztornym Janem z Nysy

<sup>45</sup> Podobnie niezwykle kształt głowy Maryi w obrazie krakowskich dominikanów wynika z zarysowania go dwoma kołami niewspółśrodkowymi.

<sup>46</sup> W obrazie z Jakubkowic nimby są styczne.

<sup>47</sup> W obrazach wczesnych osie schodzą się pod różnymi kątami; najszerszy otwarty jest kąt w obrazie u dominikanów krakowskich.

<sup>48</sup> Stwierdziła to Romana Grządziela (dz. cyt., s. 60 nn.).

(MB ze świętymi z Opatówka, il. 9)<sup>49</sup> oraz tryptyk z Wołowca k. Gorlic (Muzeum Narodowe w Warszawie)<sup>50</sup>.

Najbardziej tradycyjny składnik obrazu z kościoła św. Marka stanowi jego tło, najbardziej progresywny — ukształtowanie postaci małego Jezusa zapowiadające konwencję stylu „łamanego”.

Praktyka warsztatowa polegająca na pokrywaniu teł obrazów gładko polerowaną folią złotą, srebrną lub cynową i ozdabianiu jej delikatnym ornamentem grawerowanym i wyciskaniem przy pomocy cyrkla, ryłca, radelek i punc, jest uchwytna w małopolskim malarstwie tablicowym już około r. 1420. Najprawdopodobniej została przyjęta z Czech, gdzie stosowano ją w ciągu drugiej połowy w. XIV pod wpływem malarstwa włoskiego. Złote tła z pasami ornamentu grawerowanymi i wyciskaniem wzdłuż wewnętrznych brzegów ram pojawiają się tam około r. 1360, przykładami — dyptyk wiedeński i obraz Madonny z Rzymu (Praga, Galeria Narodowa)<sup>51</sup>. Motyw odwróconych arkadek zakończonych sterczynami w kształcie lilii heraldycznych, grawerowany wzdłuż brzegów rami, występuje po r. 1400 w obrazach tzw. „stylu pięknego”<sup>52</sup>. Ten sam motyw stosowano także w obrębie nimbów zakreślanych koncentrycznymi kręgami przy pomocy cyrkla.

Możemy przypuszczać, że prototyp małopolskich Madonn Piękarskich — kopia ikony wykonana w południowych Czechach lub w Krakowie, miała takie właśnie tło. Ważny dowód stanowią tu

<sup>49</sup> J. Kalinowska, *Brat Jan z Nysy malarz krakowski z wieku XV*, BHS, R. 33: 1971 s. 369—378. Jako materiał porównawczy dla obrazu z kościoła św. Marka narzuca się zwłaszcza przedstawienie Maryi z Dzieciątkiem w tryptyku z kościoła par. w Opatówku k. Kalisza datowanym ok. 1460 (T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe I, Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria sztuki średniowiecznej. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, poz. 2, 27—29, il.; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, s. 121, il. 86).

<sup>50</sup> T. Dobrzeński, *dz. cyt.*, poz. 7; 37—39; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, s. 121, il. 73, 74, 132.

<sup>51</sup> A. Matějček, J. Pešina, *dz. cyt.*, s. 54—55, il. 46—48. O początkach stosowania punc w malarstwie europejskim pisze M. Frința w pracach: *An Investigation of the Punched Decoration of Medieval Italian and Non-Italian Paintings*, „The Art Bulletin”, June, 1965 s. 261—265; *Punchmarks in the Ingeborg Psalter*, odbitka z: *The Year 1200: A Symposium, The Metropolitan Museum of Art* (b.d.); o grawerunkach w tłach obrazów małopolskich: J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły sędeckiej*, s. 12; Tenże, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły krakowskiej*, s. 276; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, s. 72. Zob. także: E. J. Beer, *Marginalien zum Thema Goldgrund*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 46: 1983 s. 278.

<sup>52</sup> Ukrzyżowanie, ok. 1410—1415 (Berlin—Dhalem, Gemäldgalerie), cykl kopii obrazu Madonny z Roudnic z 1 ćwierci w. XV. Motyw ząbków przybiera ok. r. 1450 postać grawerowanych maswerków w obrazie „Niewiasty obleczonej w słońce” z Lanna (Praga, Galeria Narodowa). A. Matějček, J. Pešina, *dz. cyt.*, il. 147, 149, 201, 203, 214, 265, 266.

obrazy Hodegetrii z Jakubkowic i z kościoła św. Marka; resztki gładkich teł metalowych ze śladami grawerunków zachowały obrazy z Jazowska i z Będowa. Tło obrazu z kościoła św. Marka stanowi dalsze rozwinięcie schematu kompozycyjnego i repertuaru motywów zastosowanych w obrazie z Jakubkowic. Zasób narzędzi — radełko, ryłec i koliste punce, a także sposób posłużenia się nimi w obrębie nimbów — mają najbliższe odpowiedniki w obrazie ołtarzowym Oplakiwanie Chrystusa z Chomranic (Muzeum Diecezjalne w Tarnowie) datowanym przez badaczy około r. 1440<sup>53</sup>. Jednak w obrazie Hodegetrii ornamenty uzyskane tymi narzędziami są bardziej złożone; występuje w nim m.in. nie notowany dotąd motyw rozety sześciopromiennej (MB z kościoła św. Marka, fragment tła, il. 4). Wreszcie, obraz Matki Boskiej wyróżnia napis grawerowany w otoku nimbu, zawierający incipit popularnej antyfony maryjnej: „Regina coeli letare ...”<sup>54</sup>. Tekst ten powtarza się niejednokrotnie w piętnastowiecznym malarstwie małopolskim w związku z osobą Maryi, której przysługują tam także zewnętrzne atrybuty Królowej nieba. Słowa antyfony wypisane na wstęgach niosą aniołowie, którzy towarzyszą Maryi koronowanej przez Trójcę Świętą w tryptyku z Łopusznej i Maryi ukazującej się na tle gaju, w koronie i glorii słonecznej, w tryptyku z Paczółtowic<sup>55</sup>. Podobnie, jak w obrazie z kościoła św. Marka, cytata z antyfony „Regina coeli” wpisana w otok nimbu, otacza ukoronowaną głowę Maryi z Dzieciątkiem w małym tryptyczku relikwiarzowym z kaplicy cechu kuśnierzy przy kościele Mariackim w Krakowie (depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, 3 ćwierć w. XV), z tym, że zarówno napis, jak cały nimb i korona zostały wytłoczone plastycznie w zaprawie złotego tła. Ta nowa technika zdobienia teł obrazów rozpowszechniła się w malarstwie małopolskim po r. 1460, a szczególnie popularna stała się pod koniec w. XV i z początkiem w. XVI, utrzymując się w ciągu

<sup>53</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm*, Warszawa 1963 s. 300—301, il. 30; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, s. 72, 104 nn., il. 224—227. M. Otto-Michałowska i M. Luisa Pezzi-Ascani, *Motywy włoskie w malarstwie małopolskim XV wieku*, BHS R. 37: 1975 s. 114—134 datują obraz hipotetycznie na l. 1453/1454, wiążąc jego powstanie z pobytem Jana Kapistrana w Krakowie.

<sup>54</sup> Wg J. Connley (*Hymnus of the Roman Liturgy*, London 1954, nr 32) autor antyfony nie jest znany; najstarszy zapis tekstu pochodzi z w. XII. Według *Breviarium Romanum* recytuje się ją w okresie Wielkanocy, od Wielkiej Soboty.

<sup>55</sup> J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, s. 50, il. 77 i 135. W tryptyku z Opatówka (il. 8) słowa antyfony wytłoczono na ramie obrazu środkowego, który przedstawia Maryję z Dzieciątkiem stojącą na półksiężycu i wyposażoną w insygnia królewskie. M. Walicki, *dz. cyt.*, poz. 18.

tego stulecia. Wtedy tak właśnie zmodernizowano wiele też w obrazach Matki Boskiej Piekarskiej, m.in. od dominikanów krakowskich, z Modlnicy, z Kęt. Technika wytłaczania wykonano obecne tło obrazu Madonny Piekarskiej z Pustelnika, pokryte motywem liści; zastąpiło ono pierwotne głębokie tło srebrne. Otok nimbu Maryi z Pustelnika wypełnia incipit antyfony „Regina caeli” wytłoczony literami majuskułowymi. Szeroki otok nimbu Hodegetrii z Błędowa zakreślony rylcem i kolistą puncą w zaprawie tła obrazu, mógł zawierać również słowa antyfony. Można przypuszczać na podstawie zachowanych śladów, że tło tego obrazu opracowano pierwotnie podobnie, jak tło Hodegetrii z kościoła św. Marka, zanim w XVI w. ukoronowano Maryję i Dzieciątko metalowymi koronami<sup>56</sup>.

Wymienić można jeszcze jeden wizerunek Matki Boskiej Piekarskiej z napisem w otoku nimbu wykonanym, podobnie jak tło, techniką wycinania w zaprawie. Obraz o niepośledniej wartości artystycznej, który można datować na czwartą ćwierć w. XV, znajduje się obecnie w Muzeum Sztuki Wschodniej i Zachodniej w Kijowie (nr inw. 168), a pochodzi zapewne z południowo-wschodnich ziem Królestwa Polskiego<sup>57</sup>.

W obrazie Matki Boskiej Piekarskiej z kościoła św. Marka można dostrzec jak bizantyńska koncepcja wizerunku Theotókos, pełnego powagi i monumentalnej prostoty, zaczyna się przekształcać pod wpływem innej wizji Maryi — dziewczęcej Regina coeli otoczonej zewnętrznymi atrybutami tej godności (MB z kościoła w Opatówku, fragment, il. 9). Na razie tylko cytaty z antyfony wskazują wprost na królewskość Maryi, a złote taśmy jej płaszcza pokryte klejnotami stanowią jedyne ustępstwo na rzecz zewnętrznych splendorów, jakich domagała się dla Królowej nieba mentalność człowieka późnego średniowiecza w środkowej Europie.

Postać małego Jezusa stanowi ten składnik obrazów Hodegetrii Piekarskich, który malarze środkowoeuropejscy — czescy i małopolscy, poddali najwyraźniejszemu modyfikacjom w stosunku do nieznanego, wschodniego pierwowzoru. Byli w tym wyrazicielami mentalności własnego środowiska, którego pobożność zwracała się

<sup>56</sup> M. Schuster-Gawłowska, dz. cyt., s. 180, il. 3—5; J. Galicka, H. Sygietyńska, dz. cyt., s. 38, 40, przyp. 13.

<sup>57</sup> M. Frinta, *Medieval Bohemica: Addenda et subtrahenda*, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae t. 26: 1930, s. 19—20, il. 15. Bliźniaczy obraz zachował się w kościele parafialnym św. Michała w Rychwałdzie k. Żywca. Został on darowany temu kościołowi w r. 1644 przez Katarzynę z Komorowskich Grudzińską. (J. Szablowski, *Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny III. Powiat żywiecki, województwo krakowskie*, Warszawa 1948, s. 150, il. 118; A. Zwiercan O.F.M., *Powstanie kultu obrazu Matki Boskiej Rychwałdzkiej (1644—1772)*, NP t. 37: 1972, s. 101 nn.). Porównanie obu obrazów pozwoliłoby ustalić, który z nich jest repliką warsztatową.

ku ludzkim cechom Słowa wcielonego, a więc ku Jego dziecięctwu. By znaleźć wizualny wyraz dla Jezusa — Dziecka sięgnięto po środki malarskie zakorzenione w sztuce włoskiej XIII i XIV w. a przyswojone malarstwu czeskiemu w ciągu 2 połowy w. XIV.

Głowa Jezusa włącza się w długi szereg podobnych dziecięcych twarzy o pucułowatych policzkach, wysokim, odsłoniętym czole obramowanym czapeczką puszystych loków, w jakie obfituje małopolskie malarstwo tablicowe od lat czterdziestych w. XV. Szereg ten rozpoczyna już wcześniej twarz Dzieciątka w obrazie czeskim, przywiezionym na początku stulecia do klasztoru kanoników regularnych przy kościele Bożego Ciała w Krakowie<sup>58</sup>. Jak wynika ze zdjęcia rentgenowskiego, obraz ten przemalowano w Krakowie około r. 1420.

Głowę Jezusa w obrazie z kościoła św. Marka trzeba umieścić chronologicznie po Dzieciątku Madonny Piekarskiej z Rudawy, w pobliżu głów na obrazach z Błędowa i Jazowska, pomiędzy którymi wyróżnia się delikatnością i wdziękiem. Jej cechy indywidualne — to starannie zróżnicowana linia owalu z drobną, wystającą brodą i szczególny sposób wymodelowania czaszki przy skroniach smugą cienia, która jakby przedłużała ku górze cień na dolnej powiece. Sposób uformowania nosa, rysunek oczu i ten właśnie szczegół plastycznego wymodelowania czaszki mają bliskie odpowiedniki w twarzy św. Barbary na fragmencie skrzydła niezachowanego tryptyku z okolic Przemyśla w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (około r. 1460, N.I. 2133/I-27). Są jeszcze inne podobieństwa. Tors małego Jezusa, podobnie jak stannik sukni św. Barbary, pokrywają sztywne, równoległe linie zaszywanych fałdów. Proces twardego „łamania” draperii na rękawach tuniki Dzieciątka dopiero się rozpoczyna: układ fałdów płaszcza św. Barbary należy do bardziej zaawansowanej fazy „stylu łamanego”. Cała postać Dzieciątka, wraz z takimi szczegółami, jak osobliwy kształt nisko osadzonej małżowiny ucha, rysunek dłoni i stóp ma najbliższy odpowiednik w obrazie z Błędowa. W chronologii względnej sytuuje się on po obrazie z kościoła św. Marka, który datuje przed r. 1460.

Podsumujmy krótko wyniki przeprowadzonej analizy.

Obraz Hodegetrii „Piekarskiej” odkryty w krakowskim kościele św. Marka Ewangelisty, w wyniku przeprowadzonej pomyślnie konserwacji, jest cennym dziełem małopolskiej, najpewniej krakowskiej pracowni. W ciągu trzeciej ćwierci w. XV wykonano w niej, jak i w innych warsztatach malarskich stolicy, wizerunki

<sup>58</sup> M. Walicki, dz. cyt., s. 292, poz. 3; J. Kořán, Z. Jakubowski, *Łaskawa Madonna krakowskich kanoników regularnych rodem z czeskiej Roudnicy*, BHS, R. 37: 1975, s. 3, 12, il. 1, 2; J. Gądomski, *Gotyckie malarstwo*, s. 53, 113, il. 31, 262.

Matki Boskiej z Dzieciątkiem typu „Piekarskiego” zarówno dla kościołów diecezji krakowskiej, jak i na zamówienia kierowane z sąsiednich dzielnic Polski. Poświadcza to dobrze udokumentowany historycznie obraz Hodegetrii z kościoła p.w. św. Prokopa opata (dawniej parafialnego p.w. św. Michała) w miasteczku Błędów w d. pow. grójeckim na Mazowszu, którego zleceniodawcą był członek rodziny Półkoźców-Błędowskich powiązanej wielorako ze stolicą państwa i jej instytucjami publicznymi. Obraz z Błędowa jest najbliższy w swych cechach ikonograficznych i stylistycznych obrazowi z kościoła św. Marka, który nieznacznie poprzedza go w czasie.

Przy realizacji zamówienia na ten popularny w Małopolsce maryjny wizerunek kultowy, który cieszył się zapewne opinią wizerunku cudownego, obowiązywał malarzy schemat układu ikonograficzno-formalnego powtarzany w ciągu 1 poł. w. XV według nieznanego starszego prototypu. Schemat ten skryształizował się w pełni w formie niejako „kanonicznej” około połowy stulecia. W różnych pracowniach Krakowa malarze powtarzali go wiernie posługując się przy tym niewątpliwie środkami pomocniczymi na poły mechanicznymi — patronami lub wykresem geometrycznym sporządzanym przy pomocy pręta i sznura. Ta druga metoda była używana współcześnie przez malarzy ikon działających na Podkarpaciu.

Pojawienie się „kanonu” świadczyłoby, że przed połową w. XV kult obrazu Matki Boskiej typu „Piekarskiego” został uprawomocniony w diecezji krakowskiej przez biskupa, zapewne przez Zbigniewa Oleśnickiego (1423—1455), co stało się powodem seryjnego niemal powielania wizerunku przede wszystkim dla kościołów parafialnych diecezji.

Obraz kościoła św. Marka reprezentujący w swej technice i w warstwie stylistyczno-formalnej typowe właściwości szkoły krakowskiej, powstał najprawdopodobniej w latach 1450—1460 jako kontynuacja starszej tradycji warsztatowej, która jest w nim szczególnie wyraźnie uchwytna, m.in. dzięki zachowaniu pierwotnego tła. Nadaje ono strukturze artystycznej obrazu większą zwartość niż w przeważającej liczbie znanych nam wizerunków Matki Boskiej Piekarskiej z 2 i 3 ćwierci w. XV. Podobnie, jak obraz Hodegetrii z Błędowa, choć może w sposób bardziej ukryty, obraz z kościoła św. Marka stanowi przeszczep na grunt krakowskiej szkoły malarskiej elementu kultury religijnej i artystycznej wyrosłego w kręgu Kościoła wschodniego. Ukazuje w jakich grani-

<sup>59</sup> P. Pałamarz, *Krucyfiks z kościoła św. Barbary w Krakowie. Przyczynek do dziejów małopolskiej rzeźby gotyckiej*, BHS, R. 37: 1975, s. 145—146, il. 10; J. Arudinensis, *Vita Beati Michaelis*, ed. Chr. Przeworscensis, Cracoviae 1605, f. C<sub>2</sub>.

each przeszczep ten był przyswajalny i w jaki sposób musiał ulec przekształceniu, by mógł się zakorzenić na długo na gruncie o tradycjach całkowicie odmiennych.

Nierozstrzygnięta, na razie, pozostaje sprawa pierwotnego miejsca przeznaczenia analizowanego tu obrazu. Nie możemy obecnie przytoczyć jednoznacznych dowodów, iż wykonano go dla kościoła „marków”, jednak wydaje się to bardzo prawdopodobne. Obraz powstał w czasie nieodległym od innego dzieła sztuki gotyckiej, związanego niewątpliwie od początku z kościołem św. Marka, krucyfiksu drewnianego z tęczy kościoła, obecnie umieszczonego w nastawie głównego ołtarza. Rzeźba wykonana w Krakowie, wkrótce po połowie XV stulecia, jest zapewne tym samym „wyobrażeniem Ukrzyżowanego, wzniesionym w środku kościoła” przed którym, wedle świadectwa Jana z Trzciany, modlił się Michał Giedroyc<sup>59</sup>. Brak takiego poświadczenia dla wizerunku Maryi. Natomiast na uwagę zasługuje szczegół obrazu Hodegetrii, który włączono do najstarszego malarskiego wizerunku Giedroycia<sup>60</sup>. Obraz ten, przedstawiony zgodnie z konwencją stylową 1 połowy w. XVII, ukazuje Maryję, która wyciąga ku Dzieciątku prawą ręką ułożoną poziomo, w geście modlitwy wstawieniowej typowym dla Madonn Piekarskich.

Kraków, r. 1984

BARBARA MIODOŃSKA

### La Madone gothique de l'église Saint-Marc de Cracovie

(Compte-rendu)

Les travaux de restauration et de conservation, effectués à l'église Saint-Marc de Cracovie à partir de 1968, ont conduit, en 1981, à la découverte d'un tableau gothique représentant la Vierge à l'Enfant de type de *Hodigitrie* en demi-figure, dite de Piekary. Le tableau, dégagé de trois couches de peintures, datant des XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, représente Marie tenant l'Enfant sur son bras gauche, dirigeant vers lui sa main droite, les doigts tendus, dans un geste de présentation et de prière d'intercession. L'Enfant lève la main droite dans un geste de bénédiction, tout en appuyant la main gauche sur le livre de l'Evangile. Le type de Madone dite de Piekary, fut très répandu, à partir de deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle,

<sup>60</sup> KZSP t. 4 *Miasto Kraków, cz. 3 Kościoły i klasztory śródmieścia*, il. 395.

en Pologne du Sud, et connu, à la même époque, en Silésie et en Bohême, et un peu plus tard également en Pologne centrale. Son prototype iconographique et formel est issu de la culture religieuse de l'Eglise orthodoxe et de l'art byzantin.

Le tableau de l'église Saint-Marc, du point de vue de la technique et des caractéristiques formelles et stylistiques, présente des traits propres à l'école cracovienne de peinture. Il a été réalisé probablement dans les années 1450—1460, en tant que continuation d'une tradition picturale plus ancienne. Son prototype dans le domaine de la composition est issu de la culture religieuse et artistique de l'Eglise orientale.

*Traduit par Elżbieta Jogała*

Obraz kościoła św. Marka w Krakowie (zob. rysunek) jest w swej technice i w warstwie stylistyczno-formalnej typowe właściwości szkoły krakowskiej. Wykazuje on cechy charakterystyczne dla sztuki polskiej XV wieku, a przede wszystkim dla sztuki krakowskiej. W tym okresie w Krakowie panowała moda na obrazy kościelne, które były wykonywane przez artystów z zagranicy, a także przez artystów miejscowych. Obraz kościoła św. Marka jest jednym z tych dzieł, które zostały wykonane w Krakowie w XV wieku. Wykazuje on cechy charakterystyczne dla sztuki polskiej XV wieku, a przede wszystkim dla sztuki krakowskiej. W tym okresie w Krakowie panowała moda na obrazy kościelne, które były wykonywane przez artystów z zagranicy, a także przez artystów miejscowych. Obraz kościoła św. Marka jest jednym z tych dzieł, które zostały wykonane w Krakowie w XV wieku.

Obraz kościoła św. Marka w Krakowie (zob. rysunek) jest w swej technice i w warstwie stylistyczno-formalnej typowe właściwości szkoły krakowskiej. Wykazuje on cechy charakterystyczne dla sztuki polskiej XV wieku, a przede wszystkim dla sztuki krakowskiej. W tym okresie w Krakowie panowała moda na obrazy kościelne, które były wykonywane przez artystów z zagranicy, a także przez artystów miejscowych. Obraz kościoła św. Marka jest jednym z tych dzieł, które zostały wykonane w Krakowie w XV wieku. Wykazuje on cechy charakterystyczne dla sztuki polskiej XV wieku, a przede wszystkim dla sztuki krakowskiej. W tym okresie w Krakowie panowała moda na obrazy kościelne, które były wykonywane przez artystów z zagranicy, a także przez artystów miejscowych. Obraz kościoła św. Marka jest jednym z tych dzieł, które zostały wykonane w Krakowie w XV wieku.

<sup>10</sup> P. Palamara, *Krucyfiks z kościoła św. Barbary w Krakowie. Przyczynek do historii sztuki polskiej*, BHS, t. 37, 1977, s. 103. Obraz kościoła św. Marka w Krakowie, całość, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa, 1969, t. 1, s. 2.