

ZABYTKI PLASTYKI GOTYCKIEJ W DIECEZJI PRZEMYSKIEJ

I. UWAGI WSTĘPNE

Zabytki malarstwa i rzeźby gotyckiej na obszarze diecezji przemyskiej nie stanowią zamkniętego kręgu artystycznego; wręcz przeciwnie — zwłaszcza w fazie wcześniejszej — są wynikiem bezpośrednich importów oraz inspiracji przenikających tu z sąsiednich, a nawet dalszych obszarów. Szczególnie zasięg importów był rozległy i miał dawne tradycje, czego przykładem może być znany krzyż emalowany, znaleziony w Albigowej koło Łańcuta i określony jako wyrób limożyjski z pierwszej połowy w. XIII¹. Zadanie które sobie postawiliśmy, polega na uchwyceniu procesu tworzenia się środowisk lokalnych, o których, poza samymi zabytkami, mówią liczne przekazy archiwalne, wymieniające nazwiska artystów i rzemieślników, działających w szczególności w Krośnie i Przemyśle². Te środowiska lokalne, jeśli je zestawimy z przodującymi ośrodkami artystycznymi ówczesnej Europy Środkowej, prezentują dość prowincjonalny poziom, jednakże wypracowały pewien własny, specyficzny charakter. Pasjonującym zagadnieniem, którego jednak w obecnym stanie badań nie sposób bliżej przeanalizować, to sprawa styku kulturowego oraz wzajemnych oddziaływań ze sztuką ruską. Pomimo pozorów, że oba nurty istniały jakby niezależnie od siebie, domyślać się jednak można ograniczonych, ale istotnych wzajemnych relacji³.

Trudności związane z podjęciem określonego w tytule tematu są znaczne: nie ma dotychczas pełnego rozeznania zachowanych zabytków i niewątpliwie materiał, którym dziś dysponujemy, ulegnie w przysz-

¹ J. Pagaczewski, *Krucyfik z Albigowej*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki” 1912 t. 8 s. CC—CCIII; *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Walicki, Warszawa 1971 s. 284, 627, 679 (tamże dalsza bibliografia).

² J. Ross, *Przeszłość artystyczna i zabytki sztuki Krosna i okolicy*, w: *Krosno, studia z dziejów miasta i regionu*, t. 1, Kraków 1972 s. 308.

³ Sprawami tymi w nieco późniejszym okresie i w bardziej wschodnim zasięgu zajmuje się niestrudzony badacz sztuki tych obszarów — M. Gębarowicz. Zob. *Studia nad dziejami kultury późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962 (rozdz. 2); *Szkice z historii sztuki XVII wieku*, Toruń 1966 (rozdz. 5: Malarz ruski).

łości wzbogaceniu o nieznane jeszcze obiekty. Istnieje też bardzo mało opracowań szczegółowych, a także wszystkie dotychczasowe syntezы ledwie powierzchownie musnęły omawiany obszar. Naszym zamiarem jest więc wstępne tylko uporządkowanie tych zabytków, do których mogliśmy bezpośrednio dotrzeć, względnie zebrać dostateczne informacje. Pewne ogólniejsze sugestie mają, ponieważ muszą mieć w tej sytuacji, charakter jedynie hipotez.

Przy podejmowaniu tematu zdecydowaliśmy się doprowadzić go do połowy wieku XVI, ponieważ do tego czasu trwa nieprzerwana ciągłość gotyckich tradycji, nawet wówczas, gdy — jak w przypadku tryptyku z Osieka k. Jasła — na gotyckie schematy nakłada się już w pełni renesansowa ornamentyka. Na omawianym obszarze tradycje gotyckie trwały oczywiście znacznie dłużej, a złote tła w obrazach stosowano powszechnie jeszcze przez znaczną część wieku XVII, jednakże ta późniejsza plastyka przestała być w dosłownym sensie tego słowa gotycką, zachowując jedynie formalną zależność od przeszłości. Mamy nadzieję, że tak ujęty materiał posłużyć może jako punkt wyjścia dla dalszych szczegółowych badań.

II. MALARSTWO ŚCIENNE

Zabytki malarstwa ściennego należą w diecezji przemyskiej do rzadkości i występują znacznie później od zachowanych dzieł malarstwa sztalugowego czy rzeźby. Wynika to z niezbyt gęstej sieci murowanych kościołów średniowiecznych, jak też z uwagi na to, że przeważające w tamtej epoce świątynie drewniane, zastąpiono w następnych nowszymi budowlami. Stąd trudno mówić o jakimś całościowym obrazie rozwoju malarstwa monumentalnego, lecz raczej o pojedynczych relikwach, nie układających się w konsekwentną całość rozwojową. Do zniszczeń, które niosły ze sobą poprzednie stulecia, wypada dopisać i te, które są wynikiem obu wojen obecnego wieku. Pewną, drobną zapewne, ale istotną kompensatą — to szereg odkryć dokonanych w dwóch ostatnich dziesięcioleciach: w kościołach drewnianych w Haczowie i Bliznem, farze krośnieńskiej i klasztorze bernardynów w Przeworsku oraz w głównym kościele diecezji — katedrze przemyskiej.

Już tylko z fotografii znamy fragmenty gotyckiej polichromii w farze w Jasle⁴. Do r. 1944 istniały tam relikty scen pasyjnych, a dostępne nam zdjęcie⁵ przedstawia najlepiej z nich zachowaną

⁴ *Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, W. Tatar-kiewicz, t. 1, Kraków 1962 s. 377; J. Ross, *Zabytki sztuki Jasła, w: Studia z dziejów Jasła i powiatu jasielskiego*, red. J. Garbacik, Kraków 1964 s. 637.

⁵ Za udostępnienie nam archiwalnej fotografii wyrażamy serdeczne podziękowanie p. dr. Juliuszowi Rossowi.

część sceny Ostatniej Wieczerzy, w oryginalnym ujęciu: z Chrystusem unoszącym hostię. Ogólnie przyjmuje się datowanie na drugą połowę w. XV, a T. Dobrowolski podkreśla archaizm i prymitywizm ujęcia, przejawiające się zarówno w linearnym, jak też w schematycznym, niemal karykaturalnym opracowaniu głów, przypominającym rysunki dziecinne. W tym stanie rzeczy trudno coś więcej powiedzieć na temat czasu powstania owych zniszczonych dziś malowideł, względnie o ich zależności formalnej. Można jedynie zauważyć, że równie naiwne malowidła pojawiały się na innych obszarach i w dużej rozpiętości czasowej, czego przykładem mogą być zarówno polichromie Jana z Wrocławia w Szadku (1451), jak też odkryte niedawno w Łanach Wielkich, zapewne ze schyłku XV stulecia.

Niewątpliwą rewelacją stało się odkrycie, dokonane przez J. i S. Gadomskich w kościele w Haczowie, które nie tylko przysporzyło nam unikalny w skali polskiej zabytek malarstwa, ale ponadto pozwoliło ustalić datę „ante quem” powstania tego wyjątkowo cennego zabytku architektury drewnianej, zaliczonego dziś do rzędu najcenniejszych obiektów na obszarze kraju⁶. Szczęśliwym trafem pośród zachowanych fragmentów malowideł odnaleziono również datę — r. 1494 — a tak datowana polichromia nakłada się na nieco wcześniej namalowane zacheuski, pochodzące z czasów konsekracji nowo zbudowanej świątyni. Układ całości obejmował cykle strefowo ujętych scen oraz pojedyncze postaci świętych, a w dolnym pasie występowała, zgodnie z ogólnie stosowanym zwyczajem, malowana kotara. W prezbiterium przetrwały (przeważnie tylko we fragmentach) przedstawienia: od północy Upadek pod krzyżem, Pojmanie i Ukrzyżowanie, od wschodu częściowo zatarty napis oraz postacie świętych, m. in. Stanisława i Miłkołaja; od południa jedna z najlepiej zachowanych scen — Koronacja N.P. Maryi, dalej św. Michał Archanioł, Zabójstwo św. Stanisława. W nawie znajdują się pozostałości wielkiej kompozycji z św. Krzysztofem, św. Zofią z Córkami, św. Marią Egipcjanką, św. Małgorzatą oraz kilka nieczytelnych fragmentów. W czasie prac konserwatorskich odnaleziono też kilka desek z dekoracją patronową, a ostatnio dokonano dalszego rewelacyjnego odkrycia: znaleziono deski stropowe z wyrażście namalowaną głową Chrystusa.

Ogólnie o polichromii haczowskiej powiedzieć można, że przy dość oczywistych prymitywizmach, wynikających z ograniczonych

⁶ J. i S. Gadomscy, *Odkrycie gotyckiej polichromii w kościele par. w Haczowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957 (19); *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 13: *Woj. rzeszowski*, z. 2: *Powiat brzozowski*, red. E. Śnieżyńska-Stolotowa i F. Stolot Warszawa 1974 s. X, 47 (tamże pełny wykaz literatury).

umiejętności malarza, należy ona bez wątplenia do tego nurtu twórczości cechowej, która wydała najświetniejsze dzieła tej epoki. Odkrycia haczowskie pozwoliły nie tylko stwierdzić ponad wszelką wątpliwość gotycką metrykę tego największego drewnianego kościoła w Polsce, lecz ponadto w pełni potwierdziły tezę, że zarówno architektura drewniana, jak też jej wystrój, w tamtej epoce nie były w żadnym wypadku dziełem sztuki ludowej, ale kwalifikowanych artystów cechowych. Malowidła te świadczą o dobrym poziomie twórców, którzy w schyłkowej fazie gotyku zdobili nagminnie ściany drewnianych kościołów, a poza znajomością warsztatu malarskiego na uwagę zasługuje też bogactwo wątków ikonograficznych.

W r. 1961 odkryto w krużgankach klasztoru bernardynów w Przeworsku dwie duże sceny (3,20 × 3,00 m), przedstawiające Upadek pod krzyżem oraz Ukrzyżowanie⁷. Sceny są wprawdzie dość silnie zniszczone, przy czym raz jeszcze ujawnia się wandalizm przekuć instalacyjnych dokonywanych bez nadzoru konserwatorskiego, ale to co pozostało, świadczy o dobrym poziomie artystycznym. Kim był twórca i kiedy powstały omawiane sceny? Hipotetycznie autora utożsamiono z czołowym malarzem zakonu franciszkańskiego, którego dokumenty zwą „pictor conventualis” — Franciszkiem z Sieradza, zmarłym w Warcie w r. 1516. Pozostawił on po sobie cenne obrazy sztalugowe oraz polichromie — m. in. także w krużgankach klasztornych. O klasztorze przeworskim wiemy, że jego skrzydło północne ukończono w r. 1489. Cechy stylowe malowidła świadczą raczej o początku XVI wieku, ale nie wydaje nam się rzeczą możliwą przyjąć bez zastrzeżeń autorstwo Franciszka z Sieradza i sugestię tę powtarzamy tu, pozostawiając problem otwarty do bardziej szczegółowego udokumentowania.

Polichromię przeworską cechuje znaczna drobiazgowość oraz linearyzm, który zdaje się wskazywać na korzystanie przez artystę z (niezidentyfikowanych dotychczas) pierwowzorów graficznych. Scena Ukrzyżowania z niebanalnie zaznaczonym górzystym krajobrazem, należy do ujęć typowych; zwraca w niej uwagę fragmentarycznie zachowana postać klęczącej św. Marii Magdaleny, przebranej w strój renesansowy (podobnie przedstawiał tę świętą w rzeźbie „Mistrz Pasji Przydonickiej”) oraz mała postać zakonika — albo fundatora malowidła, albo — co nie jest wykluczone — ideowy autoportret twórcy. Znacznie bardziej interesująca jest druga scena o rozbudowanej narracji: na pierwszym planie widzimy Chrystusa upadającego pod krzyżem w otoczeniu żołnierzy i siewpacy, Szymona Cyrenejczyka pomagającego nieść brze-

⁷ M. Cichorzewska-Drabik, *Polichromia w krużgankach klasztoru OO. Bernardynów w Przeworsku*, „Ochrona Zabytków” 1962 (4) s. 70 nn.

mię oraz podtrzymywaną przez św. Jana Matkę Bożą. Drugi plan to górzysty krajobraz z pojedynczym domem i sylwetą miasta w głębi; widzimy tu grupę jeźdźców, jak również obu lotrów prowadzonych na Golgotę. Narracyjność tej sceny idzie w parze z typowym dla epoki zamiłowaniem do rodzajowych szczegółów oraz do ekspresji, uzyskiwanej przez karykaturalną nieraz deformację.

Niejasną sprawą jest określenie czasowe i stylowe fragmentów polichromii znajdujących się na strychu katedry przemyskiej, na ścianach czołowych naw bocznych i częściowo na ścianie północnej (pierwotnie korpus nakryty był stropem założonym wyżej od obecnych sklepień). Inwentaryzacja dawnego powiatu przemyskiego, przeprowadzona w r. 1955⁸, która po raz pierwszy odnotowała istnienie tych relikwów, określiła je jako gotycko-renesansowe z pierwszej połowy w. XVI. W okresie opracowania tekstu nie była jednak znana polichromia sklepienia prezbiterium, którą przed kilku laty odkrył zespół konserwatorski pod kierunkiem doc. W. Zalewskiego⁹. Dekoracja ta rozwija nader subtelne motywy roślinne, znane z wzorników graficznych i szeroko rozpowszechnione w ówczesnym malarstwie ściennym¹⁰. W zamknięciu znajduje się nie w pełni zachowana data: 154.. Czy fragmenty na strychu, obejmujące symbole ewangelistów w kolistych obramieniach, scenę Zwiastowania oraz ornamenty o motywach roślinnych i kandelabrowych, są identyczne z dekoracją w prezbiterium? Na to pytanie nie jesteśmy obecnie w stanie odpowiedzieć, jakkolwiek łączność obu dekoracji wydaje się prawdopodobna.

Warto nadmienić, że podobne do przemyskich motywy dekoracji roślinnych, zachowane jednak dość szczątkowo, odnaleziono w czasie badań fary krośnieńskiej¹¹. Fakt ten wskazuje na popularność wzorów renesansowych, transmitowanych za pośrednictwem grafiki, w zdobieniu ówczesnych świątyni diecezji, a pewna atrofia motywów figuralnych da się chyba wyjaśnić wpływami reformacji.

W latach 1969—71 zespół pod kierunkiem art. kons. T. Żurkowskiej odkrył we wnętrzu kościoła parafialnego w Bliznem polichromie pochodzące z kilku okresów¹². Oprócz zacheuszków współczesnych budowie kościoła (przełom XV/XVI w.) zachowały się

⁸ Katalog zabytków sztuki w Polsce. Powiat przemyski, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek, 1955 maszyn. Inst. Sztuki PAN w Warszawie.

⁹ T. Chrzanowski, *List z Przemysła*, „Tygodnik Powszechny” 1973 (27) nr 25

¹⁰ B. Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich*, Warszawa 1971 s. 29 nn

¹¹ J. Ross, *Przeszłość artystyczna Krosna*

¹² Katalog zabytków sztuki, t. 13, z. 2; *Pow. brzozowski* s. XIII, 4 n

na ścianie północnej prezbiterium dwie kompozycje renesansowe z późnogotyckimi reminiscencjami, wykonane w r. 1549. Zachowały się jednak tak fragmentarycznie, że w czasie konserwacji dokonano rekonstrukcji tak daleko idącej, iż obecnie nie sposób z całkowitą pewnością określić pierwotny charakter malowidła. Wszystko co wiemy to to, że w nieco zmodernizowanym ujęciu formalnym opowiedziano tu podstawowe motywy ikonograficzne (pasyjne i maryjne), głęboko tkwiące w średniowiecznej tradycji.

III. MALARSTWO SZTALUGOWE

Najstarsze znane dziś zabytki malarstwa sztalugowego sięgają w swym rodowodzie wieku XIV, jakkolwiek powstały zapewne już w następnym stuleciu, a może nawet jeszcze później. Chodzi tu w szczególności o obrazy kultowe, stanowiące kopie względnie repliki wizerunków otoczonych czcią i propagowanych przez Kościół. Te najstarsze obrazy nawiązują do malarstwa czeskiego, a przez nie pośrednio do źródeł bizantyńskich, a więc do wyobrażenia Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii¹³.

Starszą odmianę prezentuje pochodzący z Odrzykonja obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, przechowywany w Zbiorach Oddziału im. Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie¹⁴, jedna z trzech znanych w Polsce ścisłych replik czeskiego obrazu ze Zbrasławia. Oczywiście i ten pierwowzór, powstały około r. 1360, nie jest w żadnym wypadku archetypem, wywodzi się bowiem z malarstwa włoskiego trecenta, o czym świadczy znajdujący się w zbiorach praskich (a nabyty do nich w r. 1927) obraz tzw. Madonny Rzymskiej¹⁵. Cechą szczególną tej odmiany Hodegetrii jest bizantyzujące, archaiczne już w tym czasie przedstawienie twarzy, przy wyraźnie już gotyckim kształtowaniu szat, motywach ornamentalnych, a zwłaszcza w pewnych próbach realizmu, czego przykładem jest modelowanie rąk Madonny, znacznie mniej schematyczne niż „maniera grecka” oraz w uroczym geście Dzieciątka, trzymającego prawą rączką szczygła.

Istnieją poważne trudności przy określaniu właściwego czasu powstania polskich replik tego przedstawienia. W dawniejszej literaturze¹⁶ widziano w obrazie odrzykońskim, jak też w dwóch in-

¹³ T. Mroczko, B. Dąb, *Gotyckie hodegetrie polskie*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, z. 3, Warszawa 1966

¹⁴ S. S. Komornicki, *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1929

¹⁵ A. Matějček, J. Pěšina, *Czech Gothic Painting, 1350—1450*, Praha 1950, s. 21 i 49 n

¹⁶ F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV—XVI*, Kraków 1929 s. 1 nn; A. Stefański, *Polska grupa kopii Madonny z Zbrasławia*, 1964 maszyn. Praca magist. Uniw. Jagiell. w Krakowie

nych, a zwłaszcza w pochodzącym z Trzemeśni, najstarsze sztalugowe zabytki malarstwa na naszych ziemiach. Ostatnio zakwestionowano jednak datowanie ich na ostatnią ćwierć w. XIV, w wyniku dokonanych drobnozgodnych analiz technologicznych i studiów ikonograficznych — m. in. nad wyobrażeniami na wizerunku klejnotami. W rezultacie wszystkie omawiane obrazy uznano za stosunkowo późne kopie¹⁷. Pomimo tego, wierne powtórzenie Madonny Zbrasławskiej, przekazało nam w obrazie z Odrzykonja nie tylko wersję wczesnego typu formalnego, ale ponadto dokument rozpowszechnienia czeskiego cudownego obrazu na obszarze diecezji przemyskiej.

Drugi typ gotyckiej Hodegetrii, reprezentujący odmianę zwaną Psychostrosia, wykazuje również bliskie związki z malarstwem czeskim, jednakże z dużą ostrożnością odnieść się należy do dotychczasowych poglądów, wywodzących te wyobrażenia od czeskiej Madonny z Doudleb¹⁸, a także zakwestionować wypadnie rozpowszechnioną dla polskich zabytków nazwę „Matki Boskiej Piekarskiej”¹⁹. Nazwa ta wywodzi się od obrazu przechowywanego dziś w katedrze opolskiej, który jednak w żadnym wypadku nie stanowi najwcześniejszego ogniwa rozwojowego ciągu tych przedstawień kultowych. W ogóle ten może najbardziej rozpowszechniony w Polsce wariant Hodegetrii, wzbogaca się nadal nieustannie o nieznanne dotychczas repliki²⁰, co zdaje się świadczyć o znacznie silniejszym rozpowszechnieniu na naszych ziemiach, niż na sąsiednich czeskich i może skłaniać do określenia go mianem „Hodegetrii Polskiej”. Owa liczebność replik Madonny zdaje się wskazywać na to, że w Polsce XV wieku obowiązywał jakiś nakaz lub zalecenie, aby w każdym kościele umieszczać wizerunki Matki Boskiej z Dzieciątkiem, co mogło pozostawać w analogii do praktyki kościoła prawosławnego, wymagającego umieszczenia ikony Matki Bożej pośród innych obowiązujących tematów w obrębie ikonostasu. Oczywiście zagadnienie to wymaga odrębnego i dogłębnego przebadania, sygnalizujemy tu jednak pewną możliwość, która uzasadniałaby liczebność zachowanych zabytków tego typu.

Na terenie diecezji przemyskiej znamy jak dotąd dwie „Hodegetrie Polskie”, dotychczas pomijane w literaturze fachowej, co

¹⁷ M. Kornecki, *Zabytki sztuki*, w: *Monografia powiatu myślenickiego t. 1*, Kraków 1970 s. 307

¹⁸ A. Matějček, J. Pěšina, *Czech Gothic Painting*, s. 78.

¹⁹ T. Dobrowolski, E. Szramek, *Obraz Matki Boskiej Piekarskiej w Opolu na tle gotyckich wizerunków podobnego typu*, Katowice 1937; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego*, Kraków 1974 s. 122

²⁰ J. Gadomska, *Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420—1470)*, „Folia Historiae Artium” 1975, t. 11 s. 55 nn

niewątpliwie pozostawało w związku ze znacznymi przemalowaniami. Najbliższa wczesnych replik, do których należą np. obrazy z Jakubkowic, Opola, Rudawy, Jadownik i in., jest Matka Boska z Dzieciątkiem ze Skalnika, o typowym modelunku głów, skromnej, oblamowanej złotem szacie i charakterystycznych przesmuklonych palcach. Niestety sam obraz, a w szczególności tło, jest zniekształcony niewłaściwym odnowieniem.

Nieco odmienny w detalach, nawiązujący do późniejszej wersji tematu, jest obraz z Załęża, nie tylko gruntownie przemalowany, ale ponadto częściowo zasłonięty prymitywnymi sukienkami, które powinny zostać usunięte. Cechą indywidualną jest aureola, w obwodzie której zawarty jest minuskułowy, wytłaczany napis. Napisy takie znane są z kilku obrazów, m. in. z Raciechowic²¹, lub zniszczonego pożarem z Inwałdu²². O ile Maryja ze Skalnika może jeszcze pochodzić z końca w. XV, o tyle obraz z Załęża jest niewątpliwie późniejszą repliką, wykonaną być może w pierwszej połowie w. XVI, jednakże w obecnym stanie zachowania obu obrazów precyzyjniejsze datowanie nie jest możliwe.

Dewocyjny typ powtarzających się z niewielkimi odmianami obrazów Matki Boskiej z Dzieciątkiem, należy do mniej lub bardziej prowincjonalnych lub warsztatowych dzieł malarstwa cechowego. W krąg zupełnie innej problematyki wprowadza nas zachowany w farze krośnieńskiej obraz koronacji N.P.Maryi, należący niewątpliwie do czołowych dzieł późnogotyckiego malarstwa w Polsce. Stanowił on pierwotnie część środkową tryptyku, którego skrzydła nie przetrwały do naszych czasów. Problem datowania wywołał dyskusję: A. Bochnak po raz pierwszy publikując omawiany obraz, wypowiedział się za początkowymi latami wieku XVI, popierając swą analizę stylistyczną przekazem historycznym o zakończeniu budowy kościoła w r. 1512²³. M. Walicki²⁴ wskazał słusznie na datę rozpoczęcia owej przebudowy, o której przekazy archiwalne wspominają już w r. 1494, w konsekwencji datując omawiany obraz na lata około 1480 r. Pojawia się natomiast pewna rozbieżność w opiniach tego uczonego na temat autorstwa: gdy we wstępie umiejscawia obraz krośnieński w sferze wpływów mistrza poliptyku olkuskiego (malarz Jan Wielki z Krakowa), to w katalogu

²¹ M. Kornecki, *Zabytki sztuki*, s. 14.

²² M. Kornecki, *Zaginione i utracone obrazy XV i XVI wieku w województwie krakowskim*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972 (34) s. 259 nn.

²³ A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1935 (6) s. 29 nn.

²⁴ M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk — renesans — wczesny manieryzm*, Warszawa 1967 s. 29 i 316; o obrazie tym pisali również: M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938 s. 193; J. Ross, *Przeszłość artystyczna Krosna*, s. 322

wiąże go z kolei z tryptykiem wrocławskim z r. 1477 (przypisywanym Adamowi z Lublina). Oczywiście istnieją pewne związki między obu znakomitymi zabytkami, oba jednak tylko najogólniej można zestawiać z obrazem krośnieńskim i jedyne prawdopodobne wynikające z tego zestawienia stwierdzenie, że jego twórca wywodził się z środowiska krakowskiego.

Kompozycja jest tu nader hieratyczna, zauważa się jednak próby odejścia od ściśle centralnego układu, na rzecz kompozycji o wyraźnie przekątnej osi. Delikatnie modelowane, choć pozbawione wyraźniejszego zindywidualizowania twarzy, dbałość o szczegóły zdobnicze oraz duże, ostro lamane, lecz pozbawione jeszcze stwoszowskiej dynamiki płaszczyny ciężkich brokatów, charakteryzują autora jako wybitnego twórcę, nie pozbawionego jednak cech tradycjonalizmu.

Równie wybitnym dziełem, co więcej zachowanym niemal w całości (bez predelli), jest tryptyk z Połomii²⁵. O ile obraz krośnieński wykazuje filiacje z pracowniami krakowskimi, to ten drugi zabytek pozostaje w pewnym odosobnieniu na tle znanych nam dzieł małopolskich. W ogólnym charakterze należy do tego malarstwa, ale jednocześnie zdradza wyraźne związki z pograniczem słowackim, np. z tryptykiem św. Barbary z Bardiowa²⁶. Kto wie, czy nie mamy tu do czynienia z dziełem jakiegoś twórcy lokalnego, który bezpośrednio otarł się o warsztaty większych środowisk zakarpaccich lub stamtąd przywędrował do Małopolski. Za takim przypuszczeniem przemawiałby ogólny charakter tryptyku, wykazujący biegłość techniczną, jak też eklektyzm w posługiwaniu się wzorcami graficznymi²⁷, przy znacznej tendencji do archaizowania. Przy wszystkich wymienionych tu cechach, tryptyk połomski należy do dzieł wybitnych, bowiem podkreślone wyżej zjawiska dotyczące metod pracy, były typowymi dla warsztatów owej epoki.

W sferze czysto artystycznej istnieje wyraźne zróżnicowanie między sceną środkową a kwaterami skrzydeł. Ta pierwsza rozwija ulubioną w malarstwie Małopolski kompozycję „sacra conversatione”, z Matką Boską z Dzieciątkiem na półksiężycu, umieszczoną między św. Mikołajem i Katarzyną; przejawia się tu wyraźnie subtelność i manieryczne przerysowanie proporcji, typowe dla najpóźniejszej fazy gotyku. Kwatery skrzydeł opowiadają barwnie, dosadnie, a zarazem w sposób przypominający teatrzyk kukielko-

²⁵ Pierwszy opublikował go M. Walicki, *Malarstwo polskie*, s. 29 i 319, a następnie poświęcił mu osobne studium: *Zapomniane dzieło polskiego gotyku (Tryptyk z Połomii z lat 1470—80)*, w: *Architectura perennis*, Warszawa 1971 s. 169—178

²⁶ E. Polak-Trajdos, *Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją*, Wrocław 1970 s. 142 i 140—44

²⁷ A. M. Olszewski, *Pierwotory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław 1975 s. 30 nn, 159 nn, il. 23—7 i 31—2

wy, rozmaite sceny przeważnie martiria, z najbardziej ulubionych wątków hagiograficznych. W obrazie głównym przesmukłone postacie o bogatych szatach i pięknych, delikatnych głowach — na skrzydłach, dzielonych na trzy kwatery, przysadkowate laleczki wpłatanie w żywą akcję: krępe i wielkogłowe.

W sferze ideowej tryptyk prezentuje nie konsekwentny wywód teologiczny, ale swobodny wybór przypadkowo zestawionych wątków. Oto na awersach skrzydeł oglądamy kolejno: św. Mikołaja ocalającego skazańców, męczeństwo i narodziny tego świętego, męczeństwa trzech najpopularniejszych w średniowieczu świętych Dziewic: Doroty, Agaty i Katarzyny (niewykluczone, że dwie sceny górne odnoszą się jednak do legendy św. Barbary²⁸). Na rewersach wątki chrystologiczne (Ukrzyżowanie i Oplakiwanie) powiązane z przedstawieniami świętych: Andrzeja, Barbary, Piotra i Małgorzaty, a w zwieńczeniu umieszczono męczeństwo św. Sebastiana. Sprawę datowania definitywnie rozstrzygnął Walicki, określając czas powstania zabytku na lata 1470—80.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się obraz św. Barbary, ofiarowany przez przemyskiego architekta Stanisława Majerskiego, a pochodzący z okolic jego rodzinnego miasta. Obecny podłużny kształt deski sugeruje w pierwszej chwili skrzydło tryptyku, ale bliższe zapoznanie się z kompozycją zdaje się wskazywać na to, że mamy tu do czynienia z fragmentem części środkowej ze sceny w typie „*sacra conversazione*”. Mimo dość znacznych uszkodzeń, obraz ujawnia sprawnego, choć silnie związanego z tradycją lokalną artystę, który w pełni rozwiniętego stylu „łamanego” kontynuował wątki poprzedniej epoki idealizujące postać ludzką, uwysmuklając jej proporcje, a całości nadające charakter dworskiego przedstawienia. To zmieszanie cech stylowych zdaje się wskazywać na lata 1470—80, analogicznie, jak w przypadku tryptyku z Połomii, który jednak w swej części środkowej ujawnia większą biegłość artystyczną.²⁹

Być może również dziełami lokalnych pracowni (Biecz?) są dwie pary skrzydeł z Żurowej, wsi leżącej dziś już w granicach diecezji tarnowskiej, które przechowywane są w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu. Powstały zapewne w latach 70-tych w. XV i przedstawiają ulubione w Małopolsce wątki hagiograficzne: na pierwszej parze na awersach występują pojedyncze postacie świętych na zło-

²⁸ Podobnie wątek ikonograficzny legendy św. Barbary rozwija słynny polityk wrocławski (wielokrotnie omawiany, najgruntowniej ostatnio: M. Otto, *Zagadnienie wrocławskiego poliptyku św. Barbary*, („*Buletyn Historii Sztuki*” 1955 (17), a św. Katarzyny tryptyk z Przydonicy (R. Stępcowska, *Trzy zabytki malarstwa polskiego z XV i XVI wieku*, „*Prace Komisji Historii Sztuki*” 1919 (1).

²⁹ F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia*, poz. 15 s. 22

tych, puncowanych tłach i z charakterystyczną, „gotycką” roślinnością u podstawy; na rewersach grupy Zwiastowania, tak często występujące w malarstwie określanym dotychczas jako „szkoła sądecka”. Linearyzm i wyraźne jeszcze tradycje stylu miękkiego również podkreślają ich artystyczną genealogię³⁰. Bardziej stylowo zaawansowane, ale artystycznie nieco późniejsze, są malowidła na drugiej parze skrzydeł, z czterema świętymi niewiastami: Agnieszka, Katarzyna, Marią Magdaleną i Barbarą, stojącymi na perspektywicznie nieudolnie przedstawionych szachownicowych posadzkach. Na rewersach występują dwie postacie biskupów — śś. Stanisława i Mikołaja (minuskulowe pierwsze litery ich imion wpisano w krzywizny pastorałów, zastępując w ten sposób atrybuty). Tę drugą parę datować można na schyłek w. XV. Oba zabytki z Żurowej, to produkcja rzeźni typowa, ważna o tyle, że ukazuje nam przeciętny poziom warsztatów, zatrudnionych przy wyposażaniu wewnątrz licznie wówczas fundowanych i budowanych kościołów.

Odrębną grupę dzieł malarskich stanowią obrazy epitafijne, których rozkwit datuje się na naszych ziemiach od początku w. XV, ale na omawianym obszarze zachowane zabytki pochodzą już ze schyłku tegoż stulecia. Najlepiej znanym jest przechowywany w farze przeworskiej obraz wotywny kasztelana Rafała Tarnowskiego, fundowany w r. 1493, a restaurowany w początku naszego wieku (w drugiej połowie w. XVIII ozdobiono go ażurową, rokokową ramą)³¹. Jest to typowe ujęcie z Matką Boską z Dzieciątkiem na półksiężycu, w mandorli pośrodku oraz Rafałem Archaniołem i św. Elżbietą po bokach, prezentującymi klęczące u dołu małe postacie członków rodziny fundatora: po lewej mężczyzna z herbem Leliwa, po prawej niewiasta z herbem Korczak. Trudno tu jeszcze mówić o portretowej indywidualizacji modeli, co najwyżej wzrostem zasygnalizowano ich wiek, a poza tym są to właściwie wizerunki — ideogramy. Walicki³² wskazuje na drzeworyt Wohl-

³⁰ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937 s. 72 il. 54—61. Najbliższe analogie do omawianego przez nas zabytku wykazuje Zwiastowanie w tryptyku w Muzeum Narodowym w Warszawie, który pochodzi z grecko-katolickiej cerkwi w Wołowcu pod Gorlicami, dokąd niewątpliwie przeniesiony został z któregoś kościoła w Bieczu lub okolicy (T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1972 s. 37 nn, poz. 7).

³¹ Obraz ten wystawiony w Krakowie w r. 1901 i w tymże czasie konserwowany, wzmiankowany jest w katalogu wystawy (poz. 109), a omówiony w obszernym sprawozdaniu: L. Lepczyński, *Kultura epoki jagiellońskiej*, „*Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne*” 1901 (48) nr 2 s. 354 nn; zamieszczona tam fotografia dokumentuje stan obrazu przed restauracją.

³² M. Walicki, *Malarstwo polskie XV w.*, s. 165

gemuta jako pierwowzór postaci Matki Boskiej, ale pamiętać należy o tym, że ów motyw wywodzący się od Madonny Apokaliptycznej był już w tym czasie powszechnie stosowany w środowisku malarstwu Małopolski³³.

O wiele mniej reprezentacyjną wersję obrazu epitafijnego (można przypuszczać, że niegdyś występującego licznie w polskich kościołach) ukazuje obraz z Wojkówki, przechowywany w Muzeum w Krośnie, w którego fundatorze J. Ross³⁴ dopatruje się Andrzeja Momota herbu Bibersztajn. Wątek intercesji, podobny jak w poprzednim zabytku, jest tu oddany o wiele prymitywniej: fundator w szacie pielgrzyma, niewiele tylko mniejszy od prezentującego go patrona — św. Andrzeja, klęczy przed Matką Boską z Dzieciątkiem, siedzącą na tronie o naiwnej perspektywie, spoza którego wylaniają się anioły. Charakterystyczna banderola z minuskułowym napisem dewocyjnym, dopełnia całości kompozycji, w której dekoracyjność form stara się pokryć niedomagania warsztatu: postacie wyobrażone są dość niezgrabnie, anatomia czasem wręcz groteskowa, modelunek głów schematyczny, operujący wciąż tym samym typem fizjognomicznym, niezależnie od płci i wieku. Całość, przez swój archaizm, stwarza wrażenie starsze, niż jest w rzeczywistości — obraz powstał niewątpliwie u schyłku w. XV i można się w nim domyślać lokalnego, być może krośnieńskiego twórcy.

Kolejny obraz epitafijny, znajdujący się obecnie w Trześniowie, należy do dzieł o wiele wyższego lotu. Odkryty w r. 1955 w czasie prac inwentaryzacyjnych³⁵, został przez A. i J. Czerepińskich³⁶ powiązany trafnie z kręgiem Marcina Czarnego, a w szczególności z obrazami wotywnymi z Paczółtowie i z epitafium Doktora Adama z Kasiny Wielkiej. Dalekie echa wpływów niderlandzkich tylko najogólniej określają orientację malarstwa tej epoki, a sugestia co do autorstwa Stanisława Stwosza pozostaje tak długo prawdopodobną hipotezą, jak długo nie znajdzie się na to bardziej przekonujących dowodów³⁷. Obraz z Trześniowa, rzeczywiście w szczegółach niemal identyczny z obu wymienionymi poprzednio, jest trudny do bliższej identyfikacji fundatora, z uwagi na brak herbu

³³ A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa na Podkarpaciu*

³⁴ J. Ross, *Późnogotycki obraz z Wojkówki*, „Małopolskie Studia Historyczne” 1958 (1) z. 3—4 s. 108—11; autor wywody swoje w skrócie powtórzył w cytowanej rozprawie: *Przeszłość artystyczna Krośna*

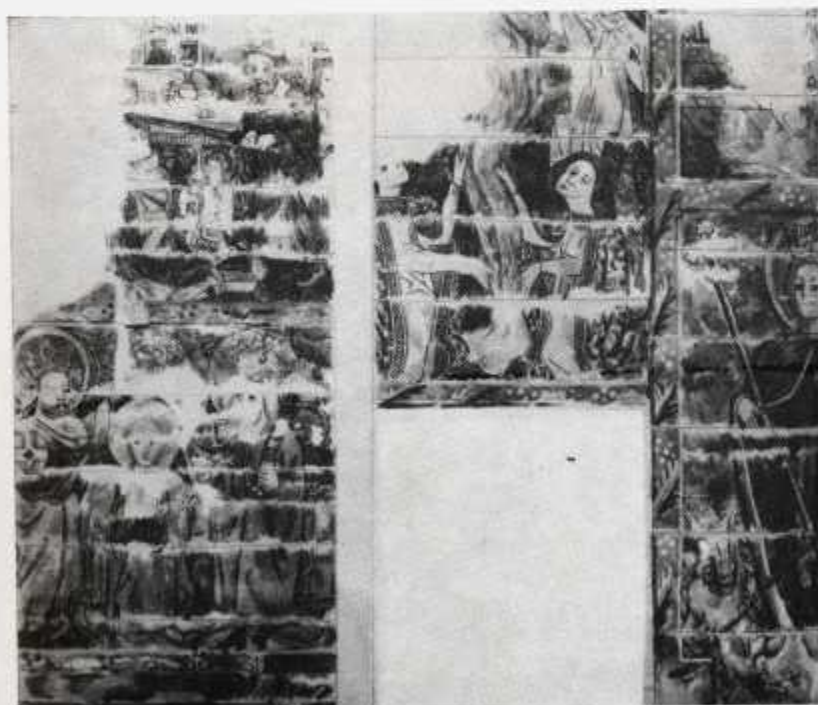
³⁵ M. Kornecki, *Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego zabytków powiatu brzozowskiego w woj. rzeszowskim (Budownictwo drewniane, malarstwo i rzeźba)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1964 (26) s. 222 n; *Katalog zabytków sztuki*, t. 13 z. 2: *Pow. brzozowski* s. XIII i 95

³⁶ J. i A. Czerepińscy, *Późnogotycki obraz z Trześniowa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1963 (25) s. 57—62

³⁷ T. Dobrzeński, *Działalność artystyczna Stanisława Stwosza w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 1949 (11) s. 199 nn



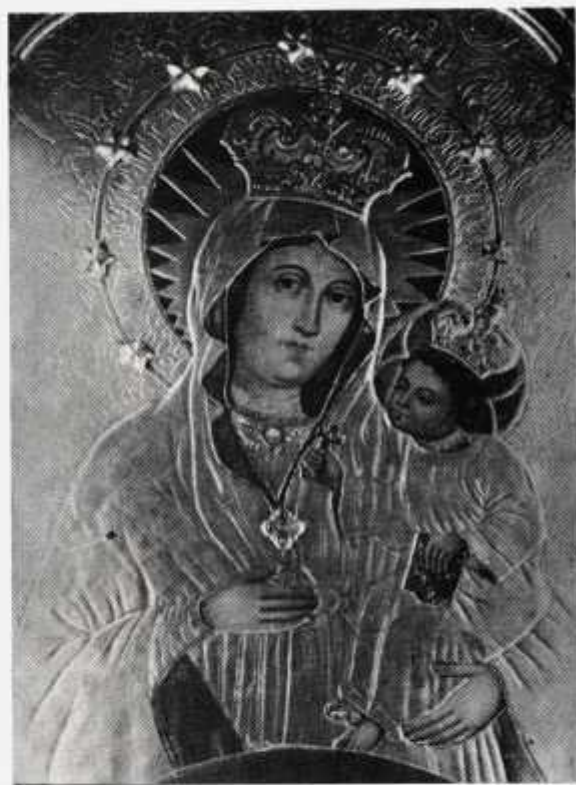
1. Jasło, fragment polichromii w farze (nie zachowany) z 2 poł. w. XV (fot. archiwalna)



2. Haczów, fragmenty polichromii z r. 1494. Rys. S. Kozłowska



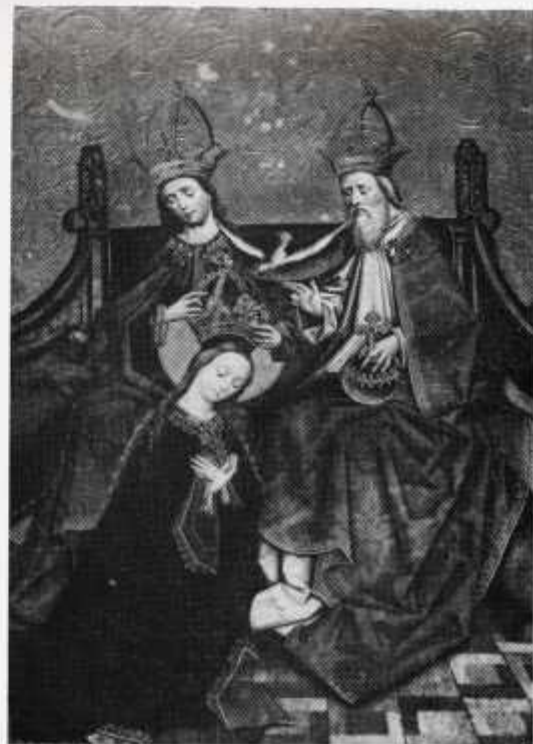
3. Skalniki, obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem
z końca w. XV



4. Żalęże, obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem,
1. poł. w. XVI



5. Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Odrzykonia, kopia zapewne z w. XVII z pierwowzoru z końca w. XIV. Muz. Nar. w Krakowie



6. Krosno, kościół par., obraz Koronacji NP Maryi z ok. r. 1480



7. Przeworsk, kościół par., obraz wotywny Rafała Tarnowskiego z r. 1493



8. Obraz wotywny z Wojkówki z końca w. XV. Muz. w Krośnie



9. Stara Wieś, obraz Zaśnięcia NP. Maryi
z pocz. w. XVI (spalony)



10. Trzeźniów, obraz wotywny z pocz. w. XVI



11. Obraz Chrystusa przed Pilatem z okolic Krosna z pocz. w. XVI. Muz. Nar. w Krakowie



12. Obraz Ukrzyżowania z Krosna z pocz. w. XVI. Muz. we Lwowie



13. Zależe, obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z fundatorami z pocz. w. XVI



14. Nowosielce, obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem i fundatorem z ok. r. 1520



15. Polomia, tryptyk z ok. r. 1470



16. Predella z Iwonicza z pocz. w. XVI. Muz. Nar. w Krakowie



17. Awersy i rewers skrzydeł tryptyku z Żurowej z ok. r. 1470. Muz. Diec. w Przemyślu



18. Rewersy i awers skrzydeł drugiego tryptyku z Żurowej z końca w. XV. Muz. Diec. w Przemyślu



19. Obraz św. Barbary z okolic Przemyśla ok. r. 1470-80. Muz. Nar. w Krakowie



20. a) Awers skrzydła tryptyku z Woli Rafałowskiej (ok. 1520). Muz. Nar. w Przemyślu. b) i c) Awers i rewers poliptyku z Domaradza z r.1520. Muz. Nar. w Krakowie



21. Przysietnica, obraz środkowy i skrzydła tryptyku z r. 1545



22. Tryptyk z Osieka z r. 1527. Muz. Nar. w Przemyślu



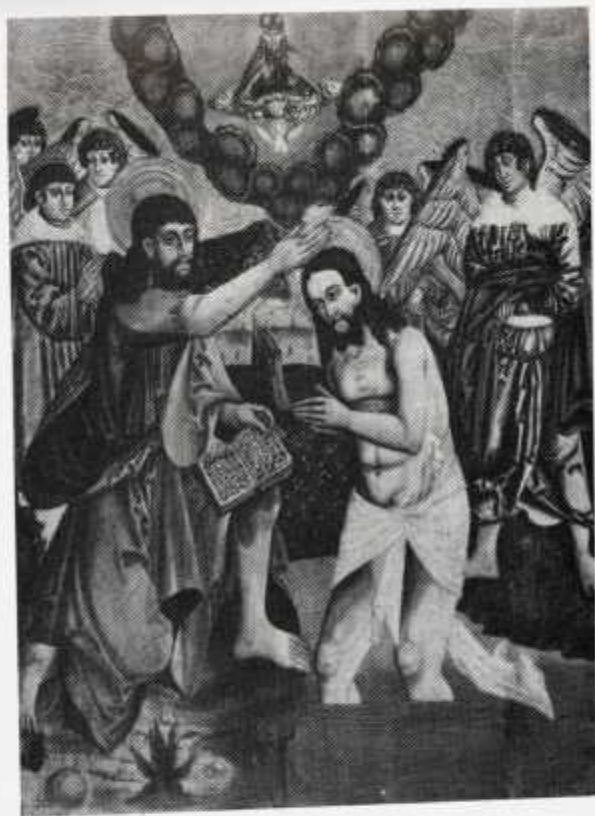
23, Skalniki, obraz Nawiedzenia z ok. r. 1530



24. Sieklówka, obraz Chrystusa Salvatora z ok. poł. w. XVI



25. Zagórz, obraz Zwiastowania z 2 poł. w. XVI



23. Jaćmierz, obraz Chrzty w Jordanie z 2. poł. w. XVI



27. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Święcan (ok. 1380). Muz. Diec. w Przemyślu



28. Krzemienica, rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z końca w. XIV



29. Harklowa, rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z końca w. XIV

i jakiegokolwiek napisu. Klęczy on w stroju duchownego i w przeciwieństwie do poprzednio omówionych zabytków, jest już zdecydowanie ujęciem portretowym. Nie jest również całkiem pewne pierwotne miejsce pochodzenia, zważywszy, że pierwszy kościół w Trześniowie powstał dopiero w r. 1590. E. i F. Stolorowice³⁸ sugerują dość przekonywująco, że obraz przeniesiono z pobliskiego Jasionowa, trudno jednak przystać na datowanie zabytku na czwartą ćwierć w. XV, skoro analogiczny obraz Doktora Adama powstał w 1514 r., jak też na te same lata datowany jest obraz z Paczółtowie i nie ma powodu tak znacznie przesunąć wstecz omawianego zabytku. Silnie zaawansowany w modelunku postaci, a zachowawczy w całkowitym wyeliminowaniu sztafażu, zastąpionego złotym, rombowo dekorowanym tłem, różni się od poprzednio wymienionych owym podkreślonym już zindywidualizowaniem postaci niesety nieznanego fundatora.

Od początku w. XVI wyodrębnia się nowy typ obrazu wotywnego, który rozwijać miał się obok tradycyjnego. W tym nowym motywie fundatora schodzi na plan dalszy, wybija się natomiast wątek główny — dewocyjny. Po prostu jest to przeniknięcie elementu wotywno-memoratywnego do obrazu wyniesionego na ołtarz, a nie stanowiącego samoistnego dzieła upamiętniającego ludzką jednostkę. Następstwem tego jest znaczna redukcja postaci fundatorów w stosunku do tematu głównego.

Czołowym reprezentantem tego właśnie stopienia wątku prywatno-wotywnego z oficjalnie liturgicznym, jest m. in. słynny Tryptyk Bodzentyński. W diecezji przemyskiej znamy dwa obrazy, co do których można przypuszczać, że niegdyś stanowiły części środkowe tryptyków, a w związku z zaginięciem skrzydeł wątek wotywny zaakcentował się jakby wyraźniej. Oba pochodzą z pierwszego, a najpóźniej drugiego dziesięciolecia w. XVI, ale są dziełami dwóch różnych artystów.

Obraz z Nowosielec pod Przeworskiem, odkryty przez J. Mycielskiego, a opublikowany przez L. Lepszego³⁹, był restaurowany w początku naszego stulecia przez Władysława Pochwałskiego. Na złotym, wytłaczanym tle o wyraźnie już renesansowych motywach ornamentacji, ale z późnogotyckim maswerkim w zwieńczeniu, przedstawiona została Matka Boska z Dzieciątkiem w mandorli na półksiężycu. Strefę „ziemską” stanowi charakterystyczna, gotycka,

³⁸ *Katalog zabytków sztuki*, t. 13, z. 2: *Pow. brzoźowski*, s. XIII przekonująco sugeruje, że obraz przeniesiono z pobliskiego Jasionowa. Trudniej jednak przystać na datowanie: 4 ćw. w. XV, skoro najbliższa analogia — obraz Doktora Adama z Kasiny Wielkiej powstał w r. 1514 i do tegoż czasu odnieść należy zabytek z Trześniowa.

³⁹ L. Lepszy, *Obraz Madonny Nowosieleckiej*, „Sprawozdanie i wydawnictwo Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami sztuki i kultury” za r. 1906, Kraków 1907 s. 23 nn, fig. 1—2

„zielnikowa” roślinność z konwaliami i mleciami, pośród której kłęczy drobna, lecz dość indywidualnie oddana postać młodego duchownego. Elementy renesansowe ujawniają się też w kanonie postaci, w miękkim modelunku głów, w szczegółach ubioru (korona Matki Boskiej nalożona na czepiec lub diadem).

Niepublikowany dotychczas obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Zależu koło Jasła, fundowany był przez rodzinę Radwanitów. Po bokach Matki Boskiej z Dzieciątkiem, zbliżonej w swym ujęciu do poprzednio omawianego obrazu, kłęczą postacie fundatorów z banderolami o dewocyjnych napisach. Pewną trudność w poprawnej analizie dzieła sprawia nienajlepszy stan zachowania, a fachowa konserwacja wyjaśniłaby z pewnością szereg wątpliwości, np. dość dziwaczny modelunek głowy Maryi.

Bardzo interesujące w obu zabytkach jest to, że posłużono się jednakowym motywem ikonograficznym: Matką Boską Apokaliptyczną, która już od kilku dziesięcioleci ugruntowała się jako ulubiony motyw malarstwa małopolskiego⁴⁰. W obu jednak wypadkach wątek nie został w pełni rozwinięty: w Nowosielcach brak owego krzewu, tak charakterystycznego dla wcześniejszych zabytków, w Zależu natomiast, gdzie ów krzew wypełnia całe tło obrazu, brak z kolei półksiężyca. Trwałość wątków ikonograficznych jest niewątpliwie jedną z cech szczególnych omawianego tu malarstwa, ale jednocześnie obserwować można, że w miarę replikowania gubił się właściwy sens ideowy przedstawień.

Dotyczy to również innych ołtarzy tryptykowych, z których niestety dotrwały tylko fragmenty. Jednym z nich jest znany nam tylko z fotografii środkowy obraz tryptyku ze sceną Ukrzyżowania, pochodzący z kościoła parafialnego w Krośnie, a przed r. 1877 przekazany do Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie.⁴¹ Na podstawie zdjęć trudno ustalić precyzyjnie artystyczne filiacje krośnieńskiego zabytku, zwłaszcza że sama kompozycja nie odznacza się niczym szczególnym, a miejski krajobraz w tle zmontowany został z perspektywiczną niefrasobliwością z obiegowych w malarstwie cechowym elementów architektonicznych. Sama postać Chrystusa wykazuje pewne niedomogi z punktu widzenia anatomii, a w całości widzieć można dzieło dość sprawnego wprawdzie, ale mało indywidualnego mistrza. Ogólne podobieństwa, nie sugerujące zresztą identity malarza, wiążą omawiany obraz z dziełami

⁴⁰ A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa na Podkarpaciu*

⁴¹ E. Pawłowicz, *Katalog Muzeum im. Lubomirskich*, Lwów 1876 s. 30 nr 509. Za udostępnienie nam zdjęcia powyższego obrazu, jak również za szereg cennych informacji dotyczących innych zabytków ziemi krośnieńskiej i jasielskiej składamy serdeczne podziękowanie drowi Juliuszowi Rossowi.

takimi, jak tryptyk św. Leonarda z Lipnicy Murowanej, lub tryptyk z Szydłowca⁴².

Wymienione powyżej analogie raz jeszcze wskazują na Kraków jako na źródło inspiracji. Sprawa owych wpływów komplikuje się jednak w odniesieniu do następnego zabytku, wybitnego dzieła sztuki, które niestety uległo spaleniowi w r. 1968. Chodzi tu o znany i kultem otoczony obraz Zaśnięcia NPMaryi w kościele jezuitów (a dawniej paulińskim) w Starej Wsi pod Brzozowem⁴³, który po zniszczeniu zastąpiono ostatnio pieczętówką przez M. Niedzielską odtworzoną kopią. Obraz przedstawia scenę Zaśnięcia, a więc motyw ikonograficzny od dawna popularny, ale dzięki Stwoszowi rozpowszechniony w nowym ujęciu. Wpływ sceny środkowej Ołtarza Mariackiego sięgnął daleko, na Śląsk i na Słowację, a dzięki Marcinowi Czarnemu przeniknął do malarstwa⁴⁴. Obraz, znany powszechnie pod nazwą Obrazu Matki Boskiej Starowiejskiej, posiada dwustrefową kompozycję rozdzieloną smugą złotego tła o renesansowej już ornamentyce. W dolnej strefie zwarta grupa apostołów o silnie zróżnicowanych głowach, koncentruje się wokół centralnie umieszczonej, omdlewającej Maryi. Półkuliście zakompono-

⁴² M. Walicki, *Malarstwo Polskie*, s. 320 il. 111—3, s. 327 n, il. 148

⁴³ Rzecz zdumiewająca: ten wybitny zabytek został pominięty w większości opracowań zajmujących się kręgiem twórczości Marcina Czarnego. Omawiały go dotychczas przede wszystkim publikacje o charakterze dewocyjnym: A. Jordanszky, *Kurze Beschreibung der Gnadenbilder der seligsten Jungfrau Mutter-Gottes Maria, welche im Königreiche Ungarn und der zu demselben gehörigen Theile und Ländern öffentlich verehrt werden*, Pressburg 1836; I. Czyżewski, *Koronacja cudownego obrazu N. P. Maryi p. w. Matki Miłosiernej w kościele oo. jezuitów w Starej Wsi pod Brzozowem*, Lwów 1877; I. Czyżewski, *Nabożeństwo do M. Boskiej Starowiejskiej, poprzedzone historią cudownego Jej obrazu p. w. Matki Miłosierdzia*, Lwów 1881; W. Mrowiński, *Cudowny obraz Matki Boskiej Starowiejskiej w Ziemi Sanockiej*, Kraków 1895; A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów N. P. Maryi w Polsce*, t. 2, Kraków 1904 s. 430 nn; J. Pachucki, *Matka Miłosierdzia. W 50-lecie koronacji cudownego obrazu w Starej Wsi sanockiej*, Kraków 1927. W nowszych czasach wzmiankowali obraz: M. Kornecki, *Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego*, s. 222; *Katalog zabytków sztuki*, t. 13, z. 2: *Pow. brzozowski*, s. XIII, 87, fig. 115; F. Kotula, *Po rzeszowskim pogórze błędząc*, Kraków 1974 s. 276 nn. Oddębne opracowanie monograficzne, stanowiące zarazem dokumentację sporządzoną w związku z wykonaniem przez M. Niedzielską repliki spalonego obrazu, opracowała M. Goetel-Kopff, *Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w Starej Wsi w pow. brzozowskim*, 1968 maszyn. w bibliotece klasztoru w Starej Wsi

⁴⁴ W. Juszcza, *Tryptyk bodzentyński*, w: *Studia renesansowe*, t. 3, Warszawa 1963, s. 267—315; I. Bobrowska, *Tryptyk ze sceną Św. Rodziny w zbiorach Domu Matejki*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” za r. 1962, Kraków 1964 s. 42—68

wana strefa górna mieści grupę Przyjścia N.P. Maryi w niebie, wzbogaconą o chór anielski.

Czy Matka Boska Starowiejska wykazuje filiacje z kręgiem Marcina Czarnego, którego Tryptyk Bodzentyński zainspirował wiele analogicznych kompozycji? Otóż wydaje się, że przy ogólnym podobieństwie występują i różnice. Najbliższa omawianemu dziełu jest kwatery z Chodowa⁴⁵, dotyczy to zwłaszcza kilku głów apostołów w części środkowej. Jednak w porównaniu z wszystkimi małopolskimi obrazami Zaśnięcia, starowiejski różni się „orientacją” postaci Matki Boskiej, która zwraca się w nich w lewo, natomiast w Bodzentyńskim obrazie w prawo. Pod tym względem wyraźną analogię dla postaci Maryi znajdujemy w rzeźbionej grupie z Spiskiej Kapituły⁴⁶. Z kolei tradycja lokalna i legendarna historia obrazu⁴⁷ mówi wyraźnie o pochodzeniu obrazu z obszarów słowackich, o czym np. świadczy tekst starej pieśni pątniczej: „Maria, Patronka Uherska, Panna Maria Staroveská”.

Jakie stąd płyną wnioski? Wydaje się istotnie, że obraz może pochodzić z obszarów spiskich, nie należy przy tym zapominać, jak bliskie w tym czasie były wzajemne stosunki między tą krainą a Małopolską, zwłaszcza odkąd trzynastcie miast spiskich weszło w posiadanie Korony. O związkach tych świadczy również fakt, że anonimowy jak dotąd twórca obrazu musiał znać dzieła Marcina Czarnego i jego kręgu.

Pierwsze dwa dziesięciolecia w. XVI to okres szczególnego nasilenia produkcji malarskiej, przy czym określenie „produkcja” jest tu właściwe, z uwagi na zrutynizowanie pracy malarzy cechowych, niezbyt wygórowane ich ambicje, częste replikowanie kompozycji i obracanie się w kręgu określonych wątków tematycznych. Grafika, której wykorzystywanie jako wzorzec stwierdzaliśmy już poprzednio, a której oddziaływaniu A.M. Olszewski poświęcił obszernie studium, stawała się coraz powszechniej podstawowym „alfabetem” artystów-rzemieślników. W dalszym ciągu brak zachowanych w całości tryptyków, ale o ich charakterze dość dokładnie pojęcie dają ocalałe fragmenty. Przykładem sceny środkowej, jest przechowywany w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu, nieznanego pochodzenia obraz, z wyobrażeniem św. Anny Samotrzeć, której kult szeroko rozwinął się u schyłku średniowiecza. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że obraz jest wcześniejszy, a więc że pochodzi jeszcze ze schyłku w. XV, tak wiele cech archaicznych przejawia się w kompozycji. Naiwna perspektywa, linearyzm, ścisła symetria kompozycji — to wszystko cechy tradycyjne, a o później-

⁴⁵ W. Juszcak, *Tryptyk bodzentyński*, fig. 25

⁴⁶ E. Polak-Trajdos, *Wiezi artystyczne*, s. 72 i 74 n, fig. 77

⁴⁷ F. Kotula, *Po rzeszowskim pogórzu błędząc*, s. 276 nn

szym (1. ćw. w. XVI) powstaniu zabytku świadczą postwoszkowskie, ale już znacznie uspokojone układy draperii.

Dokładną datę powstania — r. 1520 — nosiły dwa skrzydła, pochodzące z Domaradza, a dziś znajdujące się w Muzeum Narodowym w Krakowie⁴⁸. Program, podobnie jak w wypadku Połomii, jest swobodnym wyborem ulubionych wątków, w których hagiografia łączy się z najpopularniejszymi motywami maryjnymi: na rewersach stoją pary świętych: Wawrzyńca i Szczepana, Małgorzaty i Agnieszki, Marcina i Leonarda oraz Katarzyny i Barbary. Złote tła, szachownicowe posadzki i gładkie parapety — dopełniają te nieskomplikowane kompozycje. Na awersach znajdują się skromne motywy architektoniczne (wnętrza mieszkalne) i krajobrazowe, na których wątki maryjne: Św. Rodzina, Pokłon Trzech Króli, Narodzenie N. P. Maryi, sąsiadują ze sceną z św. Mikołajem ocalałym skazańców. Sceny awersów oparte są na wzorach graficznych, np. Pokłon Trzech Króli — na grafice Dürera⁴⁹. M. Walicki⁵⁰ wykazuje ponadto, że postacie św. Katarzyny i Barbary przetransponowane zostały z anonimowego drzeworytu krakowskiego, przy czym tym samym pierwowzorem posłużyli się nieco wcześniej: Malarz Domu Szydłowieckich i Mistrz Tryptyku z Kobylina. Można ponadto wspomnieć o znacznym podobieństwie postaci św. Leonarda do przedstawienia tegoż w środkowym obrazie tryptyku w Lipnicy Murowanej. I. Bobrowska⁵¹ związała skrzydła z Domaradza z kręgiem Mistrza Tryptyku Bodzentyńskiego, czyli z Marcinem Czarnym⁵², ponieważ jednak zmarł on już w r. 1508, a także jego syn Mikołaj nie żył już w roku powstania tryptyku (zmarł w r. 1516), niewykluczone, że twórcą był kolejny mistrz prowadzący warsztat Czarnych, zięć Marcina — Stanisław Stwosz.

W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się kwatery tryp-

⁴⁸ W. Łuszczkiewicz, *Obrazy szkół cechowych polskich XV, XVI i XVII wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1896 nr 1 s. 21—3; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 1, Kraków 1925 s. 217; F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia*, nr kat. 27, fig. 47—8

⁴⁹ Przykładów wykorzystania tej kompozycji można podać więcej, np. kwatery ołtarza w Bodzentyńcu lub kwatery z tryptyku w Chronowie (niepublikowana, odkryta przez M. Korneckiego i M. Majkę 1974)

⁵⁰ M. Walicki, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI wieku*, w: *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965 s. 100, fig. 53—4

⁵¹ I. Bobrowska, *Tryptyk ze sceną Św. Rodziny*, s. 42 nn

⁵² Dane dotyczące tego malarza zebrał: B. Przybyszewski, *Marcin Czarny, późnogotycki malarz krakowski*, w: *Studia renesansowe*, t. 3, Wrocław 1953 s. 252—264

tyku, przedstawiająca Chrystusa przed Piłatem, z okolic Krosna.⁵³ Powstała w początku w. XVI, należy do szerokiego kręgu prowincjonalnego malarstwa małopolskiego, które rozwijało się w cieniu wybitnych mistrzów krakowskich. Można się tu dopatrzeć m. in. analogii z twórcą tryptyku z Gosprzydowej (około 1505), przez co jednak nie sugerujemy identyczności autora. Zidentyfikowanie malarza jest zresztą w tym czasie ogromnie trudne, gdy dziedziną, cechową techniką łączył wraz z kolegami po fachu z powszechnym powtarzaniem utrwalonych grafiką wzorców. W tym konkretnym wypadku korzystał niewątpliwie z drzeworytu H. Schäufoleina.⁵⁴

Dalsza redukcja wątków i programu przejawia się w tryptyku z Woli Rafałowskiej, dotychczas niepublikowanym, a znajdującym się w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu. Jego obraz środkowy — nowszy, względnie całkowicie przemalowany — nie wchodzi w zakres naszych rozważań, natomiast skrzydła zachowały się stosunkowo dobrze. Zawierają całkowicie „niewieści” program: na awersach znajdują się postacie śś. Zofii z córkami i Elżbiety oraz Marii Magdaleny i Heleny, na rewersach Urszuli i Otylii oraz Apolonii i Agnieszki. Jediną różnicę między awersami a rewersami stanowi występowanie na pierwszych złotych, ornamentalnych tłach „Scenografia”: niskie murki i perspektywiczne posadzki, świadczą o daleko posuniętej rutynizacji twórczości. Postacie o przysadzistym kanonie, niemal identycznych twarzach, zróżnicowane są jedynie strojami i atrybutami. Najprawdopodobniej mamy tu do czynienia z twórcą lokalnym, kontynuującym w latach dwudziestych w. XVI tradycje warsztatów małopolskich.

Na marginesie warto jeszcze wspomnieć o parze skrzydeł z Biecza, przechowywanych w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu, dotychczas również niepublikowanych, a ujawniających podobny, jak się wydaje lokalny charakter. Awersy, na których szczątkowo występuje złote tło, przedstawiają Madonnę Apokaliptyczną i Nawiedzenie, Zaśnięcie N.P. Maryi i Zwiastowanie. Rewersy ukazują na czerwonych tłach postacie świętych: Elżbiety i Jadwigi oraz Szymona i Judy Tadeusza. Charakterystyczny jest tu eklektyczny dobór wątków, kukielkowa aranżacja scen, posługiwanie się jednym modelem względnie jednym wzorcem fizjognomicznym o szeroko rozstawionych oczach, wreszcie daleko idącym uproszczeniem draperii. Madonna Apokaliptyczna, jak już wskazywaliśmy, to od XV w. ulubiony wątek malarstwa małopolskiego. Zaśnięcie to drugi, równie szeroko spopularyzowany w nieco późniejszym okresie, wreszcie Zwiastowanie, to daleko idąca redukcja znanego obrazu Malarza Jerzego w Galerii im. Szolajskich w Krakowie.

⁵³ F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia*, poz. 67 s. 93 n.

⁵⁴ A. M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne*, s. 75, 78, fig. 144.

Również w kręgu malarstwa podkarpackiego (bieckiego?) powstał niewielki tryptyk, znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, a pochodzący z kaplicy w Skołoszynie, która jednak nie mogła być pierwotnym miejscem przeznaczenia, gdyż powstała dopiero w XIX wieku. Tryptyk ten z przedstawieniem świętych niewiast (śś. Małgorzata i Katarzyna na obrazie środkowym, Magdalena i Barbara na skrzydłach, a na rewersach scena Zwiastowania), wyszedł niewątpliwie z warsztatu „Mistrza z Wójtowej”, który działał w latach 1523—39.⁵⁵ W porównaniu z innymi jego dziełami (tryptyki z Libuszy, Wójtowej, Korzennej, Gromnika) jest to niewątpliwie dzieło o wiele skromniejsze, o ograniczonej ikonografii, a ponadto dość silnie zniszczone; typowy przykład produkcji dla potrzeb prowincjonalnych kościołów.

Wspomnieć też należy predellę, pochodzącą prawdopodobnie z Iwonicza, a znajdującą się w Muzeum Narodowym w Krakowie.⁵⁶ Jest to kompozycja trójdzielna, której część środkową wypełnia grupa Św. Rodziny w wersji jakby szczątkowej, to jest grupa Św. Anny Samotrzcę w otoczeniu jedynie śś. Joachima i Józefa; na polach bocznych znajdują się popiersia dwóch świętych Młodzieńców (z nich jeden Sebastian) oraz dwóch świętych Dziewic — Barbary i Katarzyny. O zabytku tym można powiedzieć właściwie to samo, co o skrzydłach z Biecza: stanowią przykład uproszczenia i adaptacji dla potrzeb lokalnych ugruntowanych w Małopolsce wątków.

Obok produkcji szablonowej pojawiają się, zapewne od drugiej tercji w. XVI, obrazy o wyraźnym już piętnie nowego stylu. Niewielki rozmiarami, ale wyróżniający się walorami malarskimi obraz z popiersiem Chrystusa Salwatora na plebanii w Sieklówce, wykazuje jakby dwutorowość swej genezy: z jednej strony patrolują mu z daleka niderlandzkie pierwowzory (takim jest np. wielokrotnie replikowany obraz Joosta van Cleve, którego jeden egzemplarz trafił do Ligoty Prószkowskiej na Opolszczyźnie)⁵⁷ — z drugiej strony niewykluczone są inspiracje malarstwa ikonowego. I jeszcze charakterystyczna cecha tego zabytku: nie była to z pewnością część tryptyku, ale samoistny obraz, przeznaczony za-

⁵⁵ T. Dobrzeńcki, *Malarstwo tablicowe*, s. 58 n. Mistrz z Wójtowej posiada stosunkowo obfita bibliografię, której tu nie przytaczamy, wskazując jednak na studium J. Rossa, *Ze studiów nad twórczością malarza Teofila Stanca*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1965 (27), który z owym malarzem przybyłym do Małopolski ze Spisza identyfikuje twórcę tryptyku z Wójtowej.

⁵⁶ W. Łuszczkiewicz, *Obrazy szkół cechowych*, rz. 20 n; F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia*, nr kat. 36, fig. 57.

⁵⁷ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskie-go*, s. 128; atrybucję i datowanie na początek w. XVI przyjęto już po wydaniu książki.

pewne do prywatnej dewocji, a więc z tego punktu widzenia unikalny wśród omawianych tu zabytków.

W nieco inną problematykę wprowadza nas obraz z Klimkówki, znajdujący się w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu. Przedstawia on scenę Oplakiwania Chrystusa, której tło stanowi krzyż z opartą oń drabiną, podtrzymywaną przez jedną z osób grupy otaczającej ciało Zbawiciela; na dalszym planie widzimy dość schematycznie zaznaczony krajobraz z górami, drzewami oraz niebem o rozjaśnionej strefie nad horyzontem. Niewyjaśnione zagadnienie, to odwrócenie obrazu, na którym znajdują się postacie dwóch świętych Niewiast. Mamy tu prawdopodobnie do czynienia z kwaterą tryptyku o dość znacznych rozmiarach i o tradycyjnym zapewne programie: pasyjnym na awersach i parami świętych na rewersach. W scenie Oplakiwania, również opartej na grafice, najbardziej interesującym jest fakt przenikania tu motywów renesansowych, co przejawia się nie tylko w opracowaniu krajobrazu, lecz szczególnie w kostiumologii. Św. Maria Magdalena przyodziana jest w charakterystyczny dla epoki beret oraz płaszcz z bogato zdobionej wzorzystej tkaniny. W pierwszej połowie w. XVI to przebieranie owej świętej w modne szaty jest zjawiskiem nagminnym, a na terenie diecezji przemyskiej tak właśnie postępował Mistrz Pasji Przydomickiej. Anonimowy twórca obrazu z Klimkówki, ambitny chociaż niewiele ponad przeciętność wybijający się artysta, dokładał wiele starań w opracowaniu szczegółów dekoracyjnych, co widoczne jest zwłaszcza w ubiorach, a także w specyficznym opracowaniu włosów z silnym „blikowaniem”. Również owe dwie niewieście postacie na odwróciu, pomimo znacznych uszkodzeń, wykazują duże wyrafowanie, szczególnie w oddaniu modnych strojów.

Podobne tendencje ujawniają dwie dawne kwatery tryptykowe w kościele w Skalniku. I tu dominuje zamiłowanie do dekoracyjnych szczegółów, ale ponadto pojawia się wcale bogato opracowany krajobraz z fantastycznymi skałami (w scenie Nawiedzenia) i schematyczna, ale narzucająca się optycznie architektura (w scenie Pokłonu Trzech Króli). Owa dekoracyjność pokrywa jak gdyby niedość rysunku postaci, których układ zaczerpnięto oczywiście z wzorników graficznych. Stylistycznie obrazy z Skalnika nie zaliczają się już do dzieł późnogotyckich, gdyż cechy nowego stylu przeważają w nich zdecydowanie. Obrazy te powstały zapewne u schyłku trzeciego dziesięciolecia w. XVI i pochodzą niewątpliwie z którejś z lokalnych (krośnieńskiej?) pracowni, gdzie może w sposób niezbyt udolny, ale świeży i żywiołowy transponowano motywy malarstwa zarówno niemieckiego (z kręgu grafiki dürerowskiej wywodzący się pierwowzór sceny Pokłonu Trzech Króli), romantycznego krajobrazu szkoły naddunajskiej, jak również dalekie

echa italianizmu promieniste nimby, przeźrocyste szale, daleki i „głęboki” plan krajobrazu).

Równie wielostronne inspiracje przefiltrowane przez praktykę warsztatu prowincjonalnego, obserwujemy w innym niepublikowanym dotychczas zabytku, przechowywanym w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu. Tryptyk z Osieka powstał w r. 1527 i jak na czas swego powstania wykazuje, przy wszystkich uproszczeniach, daleko idące zaawansowanie stylowe. Za wyjątkiem niektórych kwater, gdzie występują relikty złotych, wytłaczanych teli, obserwujemy tu rozwinięte motywy krajobrazowe oraz architektoniczne o włoskim charakterze (antykwizujące ornamenty, łuki pełne). Co więcej, ornamentyka ram, ze sceną główną otoczoną groteską z motywami kandelabrowymi, a ponadto zwieńczenie tejże sceny wykonane w reliefie, jest wyraźnie ukierunkowane na Włochy. Należy pamiętać, że na Wawelu Kaplica Zygmuntowska była jeszcze w trakcie budowy i zdobienia, gdy tu — bądź co bądź na dalekiej prowincji — sprawiono do kościoła ołtarz posługujący się, choć w uproszczeniu, motywami rozpowszechnionymi przez warsztat Bercecciego.

Tryptyk poświęcony jest śś. Piotrowi i Pawłowi. W scenie głównej widzimy spotkanie obu apostołów pośród grupy postaci przybranych w modne stroje i na tle wcale delikatnie potraktowanego pejzażu. Na awersach skrzydeł znajdujemy sceny z martyriami obu świętych w kwaterach górnych i ważnymi zdarzeniami z ich życia w dolnych — Komunia św. Piotra w więzieniu i kazanie św. Pawła. Również na rewersach umieszczono dalsze sceny z życia obu apostołów. Gdyby nie podkreślony powyżej prymitywizm (niezdarnie, przysadziste postacie, błędy perspektywiczne, gotycyzujące słożenie osób w scenach), tryptyk z Osieka można by zaliczyć do dzieł przełomowych. Mimo wszystko jednak odgrywa on w całokształcie omawianego materiału rolę ważną, ujawniającą fakt, że pomimo prowincjonalności niektórych środowisk diecezji przemyskiej, stała ona blisko artystycznych wydarzeń w kraju, a nawet poza jego granicami.

Renesansową ornamentykę posiada również obraz Św. Rodziny z Kosiny, znajdujący się w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu, niemniej w warstwie malarskiej jest jeszcze nader silnie gotycyzujący.

Inny jeszcze krąg inspiracji ujawniają obrazy z Przysietnicy, odkryte w czasie prac inwentaryzacyjnych⁵⁸, a przez Stołotów związane w jedną całość⁵⁹. Bardzo wyraźne związki ze szkołą naddunajską dają się zauważyć szczególnie w malowidłach skrzydeł tego

⁵⁸ M. Kornecki, *Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego*, s. 223

⁵⁹ *Katalog zabytków sztuki*, t. 13, z. 2: Pow. brzozowski, s. XIII i 80

niegdyś tryptykowego ołtarza, którego obrazy umieszczone są w dwóch barokowych ołtarzach. Awersy z Wniebowzięciem N.P. Maryi i Nawróceniem św. Pawła oraz świętymi: Wawrzyńcem i Marcinem (na rewersach w gotyckiej tradycji ujęte wyobrażenia Vir Dolorum i Matki Boskiej Bolesnej) ukazują postacie na tle rozbudowanych krajobrazów, z typowymi dla malarstwa austriackiego i szwajcarskiego drzewami o gałęziach obarczonych malowniczymi nawisami. Widzieć tu można wpływy zarówno Michała Lancza z Kitzingen, jak też miniaturzystów krakowskich (Mistrz Kodeksu Behema i Stanisław Samostrzelnik). Data 1545 ujawnia tu ciągłość owych wpływów, gdy sam obraz główny: Mała Św. Rodzina — zaskakuje tradycyjalizmem ujęcia (analogiczna, choć poziomo ujęta kompozycja istnieje na predelli z Iwonicza) i dość prymitywnym linearyzmem, co jednak wynikać może z późniejszych przemałówek.

Przegląd zabytków malarstwa zamyka zespół kilku obrazów, których charakter jest konsekwencją kontynuowania w środowiskach lokalnych dalekich i już opóźnionych wzorów, przy równoczesnym trwaniu programów ideowych i ujęć formalnych. W obrazach tych, przy całej ich dekoracyjności, uderza daleko posunięta płaszczyznowość i linearyzm, zatura perspektywy na rzecz abstrakcyjnej niemal gry form o dekoracyjnym zacięciu. Trudno uznać je za dzieło jednego malarza, chociaż wykluczyć nie można identyczności twórcy obrazów z Zagórza i Jaćmierza. Jakkolwiek ma się sprawa autorstwa, faktem pozostaje efemeryczność tego zjawiska artystycznego na styku etnicznym dawnej Rzeczypospolitej, i na styku stylowym w połowie, a może nawet po połowie wieku XVI.

Szczególnie dekoracyjny jest duży obraz Chrztu w Jordanie w Jaćmierzu oraz należąca doń (a przechowywana w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu) predella z Św. Rodziną⁶⁰. Charakterystyczne zjawiska spośród wymienionych powyżej to: redukcja krajoobrazu do łączki z konwaliami na pierwszym planie i na drugim odległej łąki z płotami, do kształtowania szat w układy drobnych, gęsto, lecz przypadkowo rozmieszczonych „łyżek”, do ukształtowania obłoków wokół popiersia Boga Ojca w meandrową wstęgę ornamentálną. Warto wspomnieć, że na predelli umieszczono postać klęczącego fundatora oraz herby Półkoźcie i Leliwa.

Innym przykładem tego malarstwa, być może dziełem tego samego autora, jest duży obraz Zwiastowania w ołtarzu głównym kościoła w Zagórzu⁶¹. W tym otoczonym kultem obrazie przestrzeń

⁶⁰ Oba obrazy, jako pochodzące z nie istniejącego kościoła św. Jana Chrzciciela w Jaćmierzu wzmiankuje: S. Stefański, *Sanok i okolice. Przewodnik*, Warszawa 1974 s. 76; K. Kutrzebianka, *Inwentaryzacja zabytków powiatu sanockiego*, 1959 maszyn. Inst. Sztuki PAN w Warszawie

⁶¹ A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów*, s. 446 nn; K. Ku-

jest całkowicie umowna. Postacie pozbawione anatomicznej prawidłowości, zupełnie zresztą płaskie, nie mieszczą się w żadnym wnętrzu, którego nie pozoruje nawet „zwichrowana” perspektywa posadzki. Ta dwuwymiarowość plastyczna idzie w parze z uproszczoną symboliką przedstawienia odziedziczonego jeszcze po średniowieczu: od popiersia Boga Ojca sływa na promieniach ku Maryi Dzieciatko. Architektura zredukowana do fragmentów pulpitu, reszta jest złotym tłem, wytłaczanym w wiec roślinną, a na wstędze podtrzymywanej przez anioła widnieje nadal jeszcze gotycki, minuskułowy napis.

Dwa ostatnie obrazy tej grupy, niewykluczone że tego samego autorstwa, to obraz św. Anny Samotrzcę z Mościsk, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie⁶² oraz niedawno konserwowany i odsłonięty spod przemałówek przez W. Kurpika obraz w ołtarzu głównym kościoła w Święcanach, przedstawiający również św. Annę Samotrzcę, w otoczeniu śś. Jana Chrzciciela i Mikołaja. Gdyby nie ornamentyka: w pierwszym obrazie tradycyjnie rombowa w tle i renesansowa na szerokiej ławie, w drugim wyraźnie renesansowa z wazonami kwiatowymi (tło oryginalnie zamknięte u góry trójłuzem), można by tu mówić o sztuce nieomal ludowej. Niezdarność rysunku jest zaskakująca, a anatomia Dzieciatka i twarze osób „dorosłych” przypominają odpustowe obraźnictwo ubiegłego stulecia. A jednak przy wszystkich tych uproszczeniach dekoracyjny efekt jest znaczny i zwłaszcza obraz ze Święcan stanowi dominantę barokowego ołtarza, w którym jest dziś umieszczony. Dawna, gotycka technologia temperowego malarstwa tablicowego trwa bowiem jeszcze i w owym schyłkowym okresie jego istnienia zachowuje refleks dawnej świetności.

IV. RZEŻBA

Dzieła rzeźby średniowiecznej, określanej mianem przenośnej (w odróżnieniu od plastyki stanowiącej wystrój architektoniczny), pojawiają się na obszarze diecezji przemyskiej — jak świadczą o tym zachowane zabytki — w ciągu w. XIV. W stuleciu tym trwała nadal działalność budowlana, zaznaczyło się nasilenie fundacji i zarysowała się potrzeba wypełniania dawnych i nowych wnętrz kościelnych wystrojami rzeźbiarsko-malarskimi. Upowszechnić zaczęła się wówczas forma ołtarza szafiastego i chociaż nie posiadamy obecnie żadnego tryptyku zachowanego w całości, to jednak charakter dotrwałych rzeźb wskazuje, że znaczna ich większość wcho-

trzebiana, *Inwentaryzacja zabytków powiatu sanockiego*; W. Kurpik, *Obraz z Zagórza. Dokumentacja konserwatorska, maszyn. w posiadaniu Parafii w Starym Zagórzu*

⁶² F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia*, nr kat. 37

dziła niegdyś w skład takich oltarzy. Ale poza rzeźbą tryptykową rozwijała się również rzeźba samodzielna. Przede wszystkim wykonywano krucyfiksy lub wieloosobowe grupy Ukrzyżowania, umieszczane zazwyczaj w arkadach tęczowych, a oprócz tego poszczególne rzeźby o przeznaczeniu kultowym, na których zapotrzebowanie pojawiło się w związku z falą mistycyzmu późnego średniowiecza, propagującego pewne ulubione wątki ikonograficzne, do których należały przedstawienia Pietà, św. Anna Samotrzeć i inne.

Dotychczasowy stan badań w zakresie gotyckiej rzeźby wykazuje wiele jeszcze luk. Podstawowa do dziś praca J. E. Dutkiewicza⁶⁴, zajmująca się małopolską plastyką do połowy w. XV, z omawianego obszaru wymienia zaledwie kilka zabytków. O wiele dokładniejsze i pełniejsze są studia A. M. Olszewskiego⁶⁵, poświęcone rzeźbie późniejszego okresu. Poza tym wymienić należy wzmianki w ogólniejszych monografiach regionalnych, zwłaszcza J. Rossa⁶⁶.

Grupę najwcześniejszych znanych nam dziś zabytków stanowią najdalej na wschód wysunięte rzeźby należące do kręgu stylowego Madonn na Lwie. Ośrodki artystyczne tego kręgu znajdowały się na Śląsku i na Pomorzu⁶⁷, skąd promieniowały na sąsiadujące obszary, zacierając po drodze podstawowe wątki ikonograficzne (m. in. owych lwów stanowiących podstawę tronu lub postaci Madonny), zachowując jednak charakterystyczne cechy stylowe, o silnym współczynniku dekoracyjności w drapowaniu szat, o charakterystycznym ukształtowaniu pełnych twarzy ożywionych lekkim uśmiechem.

W omawianym kręgu stylowym powstały następujące rzeźby: Madonny z Dzieciątkiem — z Krzemienicy, Święcan, Harkłowej i Miejsca Piastowego, rzeźba świętego biskupa ze Święcan i wreszcie trudna do stylistycznie precyzyjnego określenia rzeźba Pietà w kościele dominikanów w Jarosławiu. Już z pogranicza stylowego pochodzą dwa dalsze zabytki: rzeźba Matki Boskiej z Dzie-

⁶⁴ J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450*, Kraków 1949.

⁶⁵ Z ważniejszych rozpraw A. M. Olszewskiego poświęconych późnogotyckiej plastyce wymienić należy: *O rzeźbach kilku późnogotyckich oltarzy małopolskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1964 (26); *Późnogotyckie warsztaty rzeźbiarskie w Małopolsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1968 (30); *Warsztat rzeźbiarski Mistrza Pasji Przydonickiej*, „Folia Historiae Artium” 1973 (9).

⁶⁶ J. Ross, *Przeszłość artystyczna Krosna; Zabytki sztuki Jasła; Zabytki Krosna i okolicy*, w: *Ziemia krośnieńska*, Kraków 1964.

⁶⁷ Z ważniejszych prac na ten temat wymienić należy: E. Wiese *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV bis zur Mitte des XV Jahrhunderts*, Leipzig 1923; P. Abramowski, *Zur Ausbreitung des Löwenmadonnenkreises im Gebiet des Deutschordenslandes*, „Schlesiens Vorzeit N. F.” 1933 (10); K. H. Clasen, *Die preussischen Werkstätten des Löwenmadonnenstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume*, w: *Die Hohe Strasse*, Breslau 1938.

ciątkiem z Równego (obecnie w Muzeum w Krośnie) oraz Głowa św. Jana Chrzciciela w Jaćmierzu. Wszystkie trzy rzeźby stojących Madonn z Dzieciątkiem wykazują znaczne pokrewieństwa, choć raczej wykluczyć należy tożsamość twórców; po prostu cechy stylowe i zakorzenione już układy formalne narzucały tak silnie kanony kompozycyjne, że odnosi się wrażenie iż poszczególne zabytki stanowią interpretację jednego pierwowzoru.

Prawdopodobnie najstarszą, a więc pochodzącą jeszcze z lat 80-tych w. XIV jest rzeźba z Święcan, przechowywana w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu⁶⁸. Jej archaiczność podkreślają: znaczna płaskość całości, charakterystyczne, choć uproszczone kształtowanie szat, niezbyt plastycznych i „suchych”, układających się w zespoły spływów i rurkowatych zwisów, dalej typowa głowa Madonny, dość szeroka z zaznaczonym podbródkiem i półuśmiechem na ustach. Dzieciątko, do połowy obnażone, otulone w długą, sięgającą do stóp sukienkę lub pieluszkę, również reprezentuje cechy występujące w stylu Madonn na lwie.

Otoczona kultem figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Krzemienicy oraz analogiczna z Harkłowej⁶⁹, powstały u schyłku w. XIV i zawierają cechy jak gdyby wygasania stylu, przy jednoczesnym przetwarzaniu zmierzającym w kierunku, w jakim miała iść rzeźba następnego stulecia. Najbardziej typowe to owe głowy — stosunkowo szerokie — z wydatnymi gałkami ocznymi i lekkim uśmiechem. Zatraca się wyraźny kontrast charakterystyczny dla czołowych dzieł tego kręgu stylowego, a równocześnie pogłębia się relief i z płaskorzeźby przetwarzają w rzeźbę niemal pełną. Madonna z Krzemienicy posiada szatę przerzuconą przez prawą rękę, układającą się w kaskadowy zwis, a podtrzymywane przez nią Dzieciątko ubrane jest całkowicie w długą sukienkę. W rzeźbie z Harkłowej Chrystusik jest całkiem nagi, mniej hieratycznie zwrócony ku widzowi, lecz oburącz podtrzymywany przez Matkę zwraca się do niej, podkreślając wzajemny, uczuciowy związek obu postaci. Na podkreślenie zasługuje w tej rzeźbie opracowanie szaty Maryi, zdobionej rytym, złożonym i polichromowanym ornamentem o motywach wstęg i trójliści.

W Miejscu Piastowym znajduje się rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem⁷⁰, która niestety uległa znacznemu zniszczeniu, w związku

⁶⁸ J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba*, s. 93.

⁶⁹ Rzeźbę z Krzemienicy wzmiankuje: A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów*, s. 382 oraz maszyn. inwentaryzacji powiatu przeworskiego w zbiorach Inst. Sztuki PAN w Warszawie. Rzeźba z Harkłowej była w latach 50-tych konserwowana na Wydziale Konserwacji Dziel Sztuki ASP w Krakowie; zob. *Katalog wystawy prac studentów Studium Konserwacji ASP w Krakowie*, 1964 s. 35.

⁷⁰ E. Śnieżyńska-Stolot, *Gotycka rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Miejscu Piastowym*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976 (38) s. 218 nn.

z przybraniem jej w barokową sukienkę. Ale nawet to, co zachowało się w stanie pierwotnym, a więc głowa Matki i być może postać Dzieciątka (Stolotowa sądzi, że jest ono nowsze) nie budzi najmniejszych wątpliwości co do czasu powstania i przynależności stylowej. Najbliższe analogie ujawnia w porównaniu z Madonną z Krzemienicy, gdzie niemal w identyczny sposób przedstawiono Dzieciątka na lewej ręce, z rozwartymi ramionami i sukienką spływającą od pasa ku stopom. Na twarzy Matki, podobnie jak w rzeźbie z Harkłowej, wycicha charakterystyczny uśmiech, typowy dla kręgu Madonn na lwie. Na tej podstawie zabytek datujemy na schyłek w. XIV.

Na chórze muzycznym kościoła w Święcanach znajduje się rzeźba nieoznaczonego św. biskupa, uzupełniona niezdarnie wystruganymi rękami. Pomimo tego, pomimo wielowarstwowych, prymitywnych przemalówek, jest ona niewątpliwie niezłym przykładem omawianego kręgu stylowego, a przez charakterystyczne, „suche” kształtowanie fałdów, wydaje się nawiązywać do pochodzącej z tegoż kościoła rzeźby Matki Boskiej, wraz z którą być może wchodziła pierwotnie w skład tego samego tryptyku. Odrębne jest tylko kształtowanie głowy o dość wyrazistej charakterystyce.

Znaczne trudności interpretacyjne następcza rzeźba Pietà w kościele dominikanów w Jarosławiu⁷¹. Otoczona kultem niewielka figurka, ubrana w późniejsze metalowe suknie, znajduje się w ołtarzu głównym i nie mieliśmy okazji przebadania jej z bliska, sądy nasze opierając na dość niewyraźnych fotografiach. Na tej podstawie nie możemy ocenić, czy jest to dzieło jednorodne, czy też zawiera późniejsze dodatki albo przerzeźbienia. Przyjmując, że ewentualne przekształcenia nie zmieniły zasadniczego charakteru rzeźby, sądzimy, że jest ona dziełem swoistej syntezy, a zarazem prymitywizacji kilku wątków stylowych i ikonograficznych. Przede wszystkim cechy czysto stylowe zdają się kwalifikować ją jako utwór przejściowy pomiędzy stylem Madonn na lwie, a stylem Pięknych Madonn, na co wskazuje zwłaszcza bogate opracowanie dolnych części szaty N.P. Maryi. Po drugie mamy tu do czynienia z reminiscencjami typu „Pietà corpusculum”⁷², w którym ciało Chrystusa w stosunku do postaci Matki uległo tak znacznej redukcji, że wyraźnie sugerowało jej macierzyństwo, co wiązało się z problema-

⁷¹ J. Kwiatkiewicz, *Morze łask i pociech, albo cuda i łaski przy obrazie jarosławskim*, Lwów 1680; *Mater Dolorum et Gratiarum in Icone Jaroslaviensi*, Lwów 1775; D. Piątkowski, *Najświętsza Maryja P. Cudowna w Jarosławiu*, Rzeszów 1859; A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów*, s. 370 nn

⁷² L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1952 (10); T. Dobrzeński, *Sredniowieczne źródła „Piety”*, w: *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1961; M. Piwocka, *Pieta w polskiej rzeźbie gotyckiej*, „Nasza Przeszość” 1966 t. 24

tyką współuczestnictwa Matki w cierpieniu i dziele odkupienia (compassio i corredemptio). Typ Pietà corpusculum rozpowszechnił się zwłaszcza w wieku XIV (w Małopolsce przykładem „klasycznym” jest Pietà z Wojnicza w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie)⁷³, a na przełomie w. XIV i XV pojawia się w formie jakby przejściowej, w której postać zmarłego Syna znacznie się zwiększyła, nie tracąc jednak owego pomniejszenia w stosunku do postaci Maryi. Przykładami takich formacji przejściowych, to rzeźby z Obór⁷⁴ i z Haczowa, którą omówimy w dalszej kolejności.

Jednocześnie w zabytku z Jarosławia pobrzmiewają echa „Piety mistycznej” o silnym współczynniku ekspresji dramatycznej, która zaniknie w okresie stylu Pięknych Madonn. Reasumując widzimy w rzeźbie z Jarosławia przykład pewnego uproszczenia tematu, który w okresie dojrzewania nowej formacji stylowej, kontynuował wątki tradycyjne, dość indywidualnie przy tym kształtując całość kompozycji (zwrócenie w stronę widza górnej części korpusu Chrystusa).

Pewne cechy prymitywizmu i przejściowości znamionują również rzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Równego, znajdującą się w zbiorach Muzeum w Krośnie⁷⁵. Przejawia się to w słabym kontraście, schematycznych i zgeometryzowanych układach szat oraz w banalnych rysach twarzy, pozbawionych jakiegokolwiek wyrazu psychicznego. Inna rzecz, że ów prymitywizm potęguje późniejsze przemalowanie rzeźby i jej częściowe zestruganie w części dolnej.

Zabytkiem dostrzeżonym przez zasłużoną inwentaryzatorkę dr Kazimierę Kutrzebiankę⁷⁶, ale mylnie datowanym (c) wynika z przemalówki i umieszczenia dość wysoko na ołtarzu, to głowa św. Jana Chrzciela na misie w kościele w Jaćmierzu. Obramienie o motyw wieńca laurowego jest oczywiście późniejszym dodatkiem, co zresztą widać wyraźnie ze sposobu „wmontowania” w niegotyckiej rzeźbie, którą datujemy na przełom w. XIV/XV. Za taką kwalifikacją przemawiają charakterystycznie załamane łuki brwiowe, spiralne ukształtowanie włosów i zarostu, a dodatkowym argumentem za dawnością zabytku, jest umieszczenie w czole małego kolistego wycięcia na relikwie. Motyw głowy św. Jana na misie, rozpowszechniony od w. XIV na obszarze Pomorza, a także i Śląska (herb diecezji wrocławskiej), znany jest również z Małopolski (Niepolomice), jak też z obszarów czeskich, słowackich i węgierskich.

⁷³ J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba*, s. 75 nn i 97 n, fig. 1

⁷⁴ T. Chrzanowski, *Rzeźba Pietà z klasztoru karmelitów w Oborach w ziemi dobrzyńskiej*, „Nasza Przeszość” 1972 t. 38

⁷⁵ J. Ross, *Przeszość artystyczna Krosna*, s. 308

⁷⁶ K. Kutrzebianka, *Inwentaryzacja zabytków powiatu sanockiego*

Wyraźnie już rozwinięte cechy stylu Pięknych Madonn posiada Pietà z Haczowa⁷⁷. Twórcę tej rzeźby charakteryzuje jednak dwoistość: znajdujemy w jego dziele niemal „klasyczne” drapowanie szat Maryi, a równocześnie Chrystus o pomniejszych proporcjach korpusu, nawiązuje do typu „Pietà corpusculum” i opracowany jest rzeźbiarsko niemal prymitywnie, gdy ciężka, duża głowa Madonny przypomina, w znacznym zresztą uproszczeniu, dramatyczne twarze rzeźb z poprzedniego jeszcze stulecia.

Niewątpliwie najdoskonalszym dziełem rzeźbiarskim omawianego okresu stylowego jest dużych rozmiarów krucyfiks, umieszczony w tęczy fary krośnieńskiej, wraz z parą figur — Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty⁷⁸. O ile owe towarzyszące figury są w swym ujęciu raczej banalne, to postać Chrystusa odznacza się wysokimi walorami, które potęgują ekspresję, przez wydłużenie proporcji i stosunkowo naturalistyczne oddanie szczegółów anatomicznych (wzdęte żyły na ramionach, dłonie o zaciśniętych palcach i duże stopy o palcach rozszczepionych). Charakterystyczne dla epoki są dość silnie podkurczone, chude nogi, tworzące przestrzenny kontrapost, a zarazem uwypuklające całość postaci przeznaczoną do oglądania z dołu. Stosunkowo krótkie i ciasno związane perizonium ma dwa kaskadowe zwisy po bokach, natomiast węzeł jest nietypowy dla pierwszej połowy w. XV i być może jest dodatkiem z epoki baroku. Ale spotęgowanie ekspresji zawarte zostało w dużej głowie o wydłużonym nosie, półprzymkniętych oczach i rozchyłonych ustach. Zarost w swym „rurkowatym” ukształtowaniu przypomina głowę św. Jana z Jaćmierza (nie można nawet wykluczyć tożsamości twórcy), a cechą oryginalną jest to, że włosy nie opadają jednym zwisem z pochylonej na bok głowy, lecz rozkładają się spiralnymi kosmykami na ramionach. Przyjmując za Dutkiewiczem datowanie na początek w. XV, pozostawiamy przyszłym badaczom rozstrzygnięcie kwestii pochodzenia tej grupy rzeźbiarskiej, skoro wiadomo, że fara krośnieńska uległa pożarowi w r. 1456.

Okolo połowy w. XV dają się odczuć w rzeźbie małopolskiej (a także poza tym obszarem) charakterystyczne objawy zachwiania i zmęczenia stylowego, co w dawnej literaturze określane było mianem „ciemnego okresu”. W rzeczywistości nie jest to okres „ciemny”, co sugerowałoby jakąś pustkę, niemniej znamionuje go

⁷⁷ J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba*, s. 144, poz. 101; M. Kornecki, *Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego*, s. 223; M. Piwocka, *Pieta*, s. 54; *Katalog zabytków sztuki*, t. 13, z. 2: *Pow. brzozowski*, s. 47, fig. 166

⁷⁸ J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba*, s. 122; J. Ross, *Przeszłość artystyczna Krosna*, s. 322



30. Miejsce Piastowe, fragment rzeźby Matki Boskiej z Dzieciątkiem z końca w. XIV



31. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Równego (ok. r. 1400). Muzeum w Krośnie



32. Jaćmierz, rzeźba Głowy św. Jana Chrzciciela (ok. r. 1400)



33. Krosno, kościół par., krucyfiks w tęczy z pocz. w. XV



34. Tarnowiec, rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem (ok. 1500)



35. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z grupy św. Anny Samotrzeć z Jarosławia z pocz. w. XVI. Muz. Diec. w Przemysłu



36. Święcany, rzeźba św. biskupa z końca w. XIV, b) Rzeszów, kościół bernardynów, rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem (ok. 1460); c) Krosno, kościół św. Wojciecha, rzeźba św. biskupa z poł. w. XV



37. a) Kozłówka, rzeźba świętej (ok. 1460); b) rzeźba świętej z Birczy z ok. poł. w. XV. Muz. Diec. w Przemyślu. c) Rzeźba Matki Boskiej z Bączala Dolnego z końca w. XV. Muz. Diec. w Przemyślu



38. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z 2 ćw. w. XVI. Muz. w Jarosławiu. b) Blizne, rzeźba Matki Boskiej z grupy Zwiastowania (ok. 1500); c) Rzeźba Chrystusa Zmarłychwstałego z 1. poł. w. XVI. Muz. Diec. w Przemyślu



39. a) Rzeźba św. Jana Ewangelisty z Tyrawy Wołoskiej z 2. ćw. w. XVI. Muz. Bud. Lud. w Sanoku. b) Rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego z Krosna z pocz. w. XVI. Muz. Nar. w Krakowie. c) Rzeźba Matki Boskiej Bolesnej z Kosiny (ok. 1520). Muz. Dięc. w Przemyślu



40. Krosno, kościół par., rzeźba
Matki Boskiej z Dzieciątkiem z pocz.
w. XVI



41. Krosno, kościół parafialny, fragment rzeźby Mat-
ki Boskiej z Dzieciątkiem z pocz. w. XVI



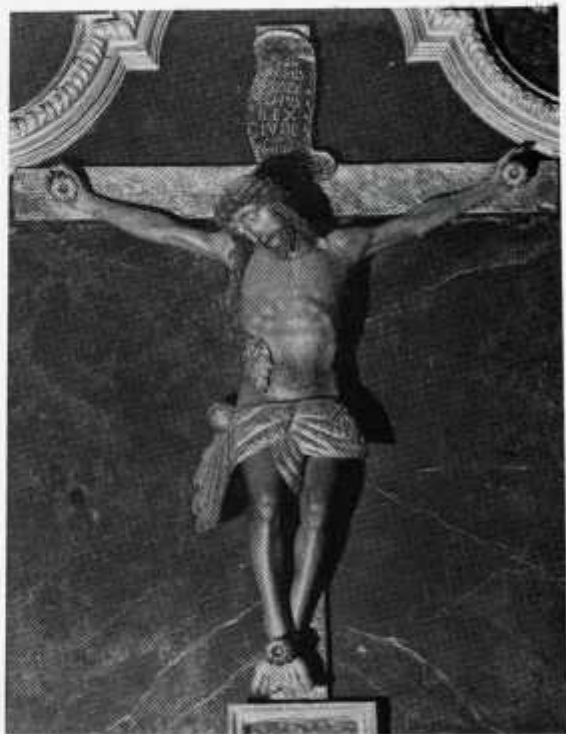
42. Plaskorzeźba Małki Boskiej z Dzieciątkiem z Birczy z 1. poł. w. XVI. Muz. Diec. w Przemysłu



43. Rzeźba Trójcy Sw. z Krosna z 1. ćw. w. XVI. Muz. Nar. w Krakowie



44. Przeworsk, kościół parafialny, krucyfiks z
2. ćw. w. XVI



45. Przemyśl, kościół katedralny, krucyfiks w
kaplicy Fredrów z 1. poł. w. XVI



46. Rzeźba św. Marii Magdaleny z grupy Ukrzyżowania z Święcan z 1. poł. w. XVI. Muz. Diec. w Przemyślu



47. Święcany, rzeźby grupy Ukrzyżowania w tęczu z 1. poł. w. XVI



48. Rzeźba Longina z grupy Ukrzyżowania z Święcan z 1. poł. w. XVI. Muz. Diec. w Przemyślu



49. Płaskorzeźba alabastrowa Wniebowzięcia NP
Maryi z 1. poł. w. XV. Muz. Dięc. w Przemyślu



50. Przemyśl, kościół katedralny, rzeźba
Matki Boskiej Jackowej z końca w. XV

pewien kryzys, będący wynikiem już nie ewolucyjnej, ale wręcz rewolucyjnej przemiany stylu. Pomiędzy szczytowo idealistycznym okresem stylu Madonn na lwie i stylu Pięknych Madonn, dokonywały się przemiany o charakterze formalnym, ale nowa formacja stylu „łamanego” odrzuciła idealizm na rzecz swoistego realizmu i dążenia do spotęgowania ekspresji. A równocześnie pomiędzy tymi przeciwstawnymi biegunami dążeń pojawiały się czas jakiś rzeźby niekonsekwentne, stylistycznie niejednolite, a czasem wręcz prymitywne.

W Krośnie w kościele św. Wojciecha zachowała się rzeźba nieoznaczonego atrybutem biskupa (być może właśnie patrona kościoła)⁷⁹, którą łączylibyśmy właśnie z okresem przemian stylowych. Na pierwszy rzut oka można by się w niej dopatrywać dzieła ze schyłku poprzedniego stulecia, za czym przemawia frontalność, reliefowość i miękkość modelunku, jednakże wyraźnie już sformułowane fałdy „łyżkowe”, a zwłaszcza głowa o nietypowym zarościu, zdradzają znacznie późniejszy czas powstania — w przybliżeniu połowę XV wieku.

Drugim przykładem przemieszania cech stylowych przy jednocześnie daleko idącej prymitywizacji, to niewielka figurka nieokreślonej świętej, odnaleziona w r. 1955 na strychu kościoła w Birczy⁸⁰, obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu. I tu widzimy tradycje archaizujące w drapowaniu szat, a jednocześnie są one już wyraźnie łamane. Głowa świętej zachowuje uśmiech z ubiegłego wieku, przy jednocześnie lalkowatym ukształtowaniu okrągłej twarzy.

Kolejna grupa zabytków należy już zdecydowanie do nowej fazy stylowej. Zarówno otoczona od stuleci kultem rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościele bernardynów w Rzeszowie⁸¹, jak też niewielka figurka nieoznaczonej św. Męczennicy w kościele w KozłóWKU, wykazują cechy wczesnej fazy stylu łamanego. Już K. Estreicher związał rzeźbę rzeszowską z kręgiem twórcy tryptyku Św. Trójcy na Wawelu, określając czas powstania na lata 60-te

⁷⁹ Rzeźba ta nie była dotychczas publikowana? Przy okazji warto zwrócić uwagę, że znajdujące się w ołtarzu tegoż kościoła obrazy śś. Wojciecha i Stanisława są zapewne swobodnymi kopiami malowideł ze skrzydeł tryptyku, które w początku naszego stulecia przekazano do Muzeum w Krośnie; obecnie są one niemal całkowitymi destrukcjami (J. Ross, *Przeszość artystyczna Krosna*, s. 336).

⁸⁰ T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek, *Inwentaryzacja zabytków powiatu przemyskiego*

⁸¹ K. Estreicher, *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu*, „Rocznik Krakowski” 1936 (27) s. 94, fig. 38; A. M. Olszewski, *O kilku grupach gotyckiej rzeźby małopolskiej*, w: *Późny gotyk*, Warszawa 1965 s. 277 n; A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów*, s. 414 nn

w. XV (może ostrożniej byłoby przyjąć przełom trzeciej i czwartej ćwierci stulecia). Bogate drapowanie szat wciąż jeszcze podporządkowane jest samej postaci, wykazując jedynie głęboki relief. Głowy, niewątpliwie pod wpływem tradycji, odznaczają się dużą delikatnością przy jednoczesnym braku cech indywidualnych. W ogóle te bardzo sprawnie wykonane efektowne rzeźby nie wykazują wprawdzie tej finezji, jaka znamionuje rzeźby wawelskie, ale niewątpliwie wiążą się z warsztatami krakowskimi. Można tu zresztą mówić o pewnym uniwersaliźmie stylowym, skoro dalsze analogie odnajdziemy w dwóch rzeźbach śś. Niewiast z Muszyny⁸², jak też w Madonnie z Lipnika z pogranicza Śląskiego⁸³.

Na szczególną uwagę tak z racji artystycznej jak i kultowej zasługuje rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościele w Tarnowcu koło Jasła⁸⁴. Miejscowa tradycja, całkowicie zresztą wiarygodna⁸⁵, wiąże ją z obszarem Węgier. Pierwotnie znajdowała się w Jasle, skąd przeniesiono ją na obecne miejsce po r. 1875. Do r. 1919 przybywali tu licznie pątnicy z Słowacji, w pieśniach swych ślawiąc: „Naszą Patronkę Węgierską, panną Marię Tarnowiecką”. Genetycznie odmiawiana rzeźba istotnie wskazuje na obszary słowackie, jakkolwiek trudno wskazać na bezpośrednie analogie, które mogłyby ujawnić rękę tego samego twórcy. Niemniej dość bliskie podobieństwa odnajdujemy w takich np. rzeźbach, jak Madonna z ołtarza w miejscowości Staré Hory, analogiczna rzeźba z tryptyku Matki Boskiej Snieżnej w farze w Lewoczy, a nawet dziele samego Mistrza Pawła z Lewoczy — Madonnie z ołtarza głównego⁸⁶. Generalna zasada owych relacji polega na specyficznym kształtowaniu całości — bardzo plastycznej, osiągającej dymensje niemal pełnej rzeźby przy wysokim stopniu dekoracyjności, w której postać ludzka znika w kłębowisku draperii tworzącej swobodne i samoistne układy. Madonna Tarnowiecka, której czas powstania przyjmujemy na sam koniec w. XV, wyróżnia się wśród innych zabytków specyficznym ukształtowaniem głowy, wyraźnie odmien-

⁸² *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: Woj. krakowskie, red. J. Szablowski, Warszawa 1953 s. 308, fig. 628; A. M. Olszewski, *O kilku grupach*, s. 278 n; E. Polak-Trajdos, *Związki artystyczne*, s. 138 n

⁸³ *Katalog zabytków sztuki*, t. 1: Woj. krakowskie, s. 21, fig. 625; E. Polak-Trajdos, *Związki artystyczne*, s. 138 n

⁸⁴ Cenny ten zabytek posiada jak dotąd wzmianki jedynie w literaturze dewocyjnej, m. in. *Informacja krótka o Najśw. Pannie Jasielskiej*, Przemysł 1789; K. Fiszler, *Historia Cudownej Statuy N. P. Maryi w Tarnowcu*, b. m. 1877; A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów*, s. 438

⁸⁵ F. Kotula, *Po rzeszowskim pogórze błędząc*, s. 274 n; W. Sarana, *Opis powiatu jasielskiego*, Jasło 1908

⁸⁶ J. Homolka, *Gotická plastika na Slovensku*, Bratislava 1972. Stare Hory kat. nr 30, Lewocza kat. nr 51 i 78

nym niż w dziełach Pawła z Lewoczy, z okrągłą twarzą o blisko osadzonych oczach, w czym z kolei przypomina śląski krąg „Mistrza Figur Lubińskich”⁸⁷. Cechą charakterystyczną jest ponadto szeroki wieniec włosów, ornamentalnie zgeometryzowanych.

Sam motyw ikonograficzny: Maryi unoszonej przez anioły, jest jednym z ulubionych wątków epoki i odnajdujemy go nie tylko na obszarach węgierskich, lecz także na północy Polski, o czym świadczą zespół zabytków z ziemi chełmińskiej, omówiony niedawno przez J. Kruszelnicą⁸⁸.

Pewnym odbiciem „nurtu węgierskiego” w lokalnym i nieco uproszczonym wariacie, to dwie rzeźby N. P. Maryi, pochodzące z niezachowanych większych całości. Pierwsza z nich, figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z grupy Św. Anny Samotrzcę, pochodząca z Jarosławia, obecnie znajdująca się w Muzeum Diecezjalnym w Przemysłu. Obserwujemy w niej analogiczną jak w poprzednio omówionym zabytku manierę „mięcia”, a nie drapowania szat, dużą głowę o blisko osadzonych oczach, okoloną stylizowanymi włosami. Spośród kilku odmian ikonograficznych ujęcia grupy Św. Anny Samotrzcę, zabytek jarosławski reprezentuje ten, w którym św. Anna równej wielkością z Maryą, siedzi na ławie, a obie postacie łączą się ze sobą Dzieciątko. Jest to w gruncie rzeczy ujęcie pochodne przedstawienia Wielkiej Św. Rodziny, z której wyabstrahowana grupa środkowa przeobraża się w typową dla renesansu scenę rodzajową, pozbawioną reprezentacyjności, hieratyzmu i „perspektywy ideowej”.

Drugim zabytkiem jest odkryta w czasie prac redakcyjnych nad *Katalogiem zabytków sztuki powiatu brzozowskiego*⁸⁹ rzeźba N. P. Maryi ze sceny Zwiastowania, ostatnio przeniesiona z kapliczki w Bliznem do tamtejszego kościoła. Prymitywna przemalówka odbiera wiele subtelności rzeźbie, zdającej się być niezłym dziełem lokalnego warsztatu, który wykorzystał — jak to wykazał Olszewski — graficzny pierwowzór Dürera.⁹⁰ Z uwagi na dość duże rozmiary rzeźby, nasuwa się pytanie o pierwotną funkcję całości kompozycji. Scena Zwiastowania mogła stanowić środek dość okazałego tryptyku, co jednak nie zgadza się z wezwaniem miejscowego kościoła. A może stanowi ona pozostałość ołtarza z pobliskiej Starej Wsi lub Brzozowa?

⁸⁷ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo*; A. Ziomecka, *Mistrz Lubińskich Figur*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1971 (8) s. 21—34

⁸⁸ J. Kruszelnicza, *Regina Coeli — grupa rzeźb późnogotyckich w ziemi chełmińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1971 (33)

⁸⁹ *Katalog zabytków sztuki*, t. 13, z. 2: Pow. brzozowski, s. XV n i 8, fig. 159

⁹⁰ A. Olszewski, *Pierwowzory graficzne*, s. 67 i 122, fig. 282—3

Kolejnym wybitnym dziełem sztuki jest dużych rozmiarów rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem, zachowana w bocznym ołtarzu fary krośnieńskiej⁹¹. Reprezentuje ona zupełnie odmienną formację stylową, niewątpliwie postwoszowską, a słuszniej: należąca do ogólnoeuropejskiej fali plastyki późnogotyckiej, propagującej specyficzny „barok gotycki”, podporządkowujący kompozycje plastyczne dynamice rozdrobnionych bujnych form. Anatomia przestaje się liczyć, kompozycje szat przeobrażają w abstrakcyjne niemal bryły, manieryczne wydłużanie proporcji współistnieje obok dosadnego, a nawet karykaturalnego charakteryzowania postaci. Jeśli mówimy o zanikaniu anatomii, to nie znaczy, by artysta nie umiał oddawać ludzkiego ciała: w rzeźbie krośnieńskiej postać Dzieciątka przedstawiona jest w wyjątkowo żywej, a przecież naturalnej pozie, jakże różnej od raczej sztywnych ujęć poprzednich okresów. Wyrziste są również głowy o starannym opracowaniu, przy czym cechą dość charakterystyczną są jakby lekko obrzmiałe powieki Matki. I na jeszcze jedną rzecz warto zwrócić uwagę: stojąca na półksiężycu Matka Boska nie jest już ani królową, ani wizją apokaliptyczną, ale po prostu Matką, której głowy nie zdobi korona, lecz niemal gładki czepiec, spod którego wymykają się swobodnie pukle włosów. W ten sposób Osoby Boskie zbliżono do ludzkich, a przez to nie utraciły nic ze swej wielkości.

Zapewne przynależna do omawianej rzeźby jest niewielka figurka św. niewiasty, która znajduje się w zwieńczeniu tego samego barokowego ołtarza⁹². Jest to skromny zabytek, któremu brak wielkości w dosłownym i przenośnym znaczeniu, cechującej rzeźbę Madonny, niewątpliwie produkt warsztatowy.

Opisane powyżej indywidualne cechy fizjonomiczne stają się w wielu wypadkach podstawą dla określenia autorstwa pewnych grup zabytków. Na tej podstawie oraz na analizie układów draperii, Olszewski związał w odrębną grupę omówioną rzeźbę krośnieńską, rzeźbę tzw. św. Barbary z kościoła Bożego Ciała w Krakowie (obecnie w Muzeum Narodowym tamże) oraz Matkę Boską z Dzieciątkiem z Bączala Dolnego, która znajduje się obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu⁹³. Ten ostatni zabytek przetrwał niestety w stanie znacznie uszkodzonym, z uciętym i częściowo zestruganym dołem postaci oraz później dodaną figurką Dzieciątka. Wskutek tych uszkodzeń trudno coś bliższego powiedzieć o kompozycji całości i jedynym elementem uchwytnym, to właśnie głowa Maryi, istotnie bardzo podobna do obu poprzednio wymienionych rzeźb:

⁹¹ J. Ross, *Przeszłość artystyczna Krosna*, s. 322; J. Ross, *Zabytki Krosna*, s. 40 n; A. M. Olszewski, *Kilka gotyckich rzeźb*, s. 189 nn

⁹² Jak w poprzednim przypisie.

⁹³ A. M. Olszewski, *Kilka gotyckich rzeźb*, s. 189, fig. 4, 7, 10

dość okrągła twarz o wysokim czole i drobnych rysach posiada charakterystyczne oczy jakby lekko przymknięte nabrzmiałymi powiekami.

Również z fary krośnieńskiej pochodzi przechowywana w Muzeum Narodowym w Krakowie rzeźba Trójcy Św. w ujęciu określanym mianem Tron Łaski⁹⁴. Jest to nadnaturalnej wielkości postać tronującego Boga Ojca, przedstawionego jako starzec o obfitym zarostie, ukoronowany wysoką tiarą, który podtrzymuje przed sobą Chrystusa przybitego do krzyża o falistych ramionach. Dwie cechy narzucają się ze szczególną wyrazistością: głowa Boga Ojca o ściśle symetrycznym układzie i hieratycznym wyrazie, niemal „asyryjska”, przez swą frontalność, zgeometryzowany zarost i potrójną tiarę. Kontrastuje z tym ujęciem dynamiczne ukształtowanie szat dolnej części postaci, gdzie spośród skłębionych fałdów wylaniają się główki aniołków. W zestawieniu z tą dziwaczną i sugestywną postacią, Chrystus, znacznie zresztą pomniejszony w stosunku do postaci Ojca, potraktowany jest banalnie i formalnie ubogo. O tym dziele, powstałym w początku w. XVI, powiedzieć można ogólnie, że pobrzmiewają w nim echa inspiracji spisko-węgierskich, przy znacznym uproszczeniu warsztatowym. Grupa Tronu Łaski robi przede wszystkim wrażenie swą monumentalnością i surowością, a w żadnym wypadku finezją. Przypuszczamy, że jest to dzieło miejscowego warsztatu, który korzystał zarówno z południowych, jak też zachodnich (krakowskich) inspiracji.

Na podobnych zasadach wyróżniających charakterystyczne cechy formalne — A. M. Olszewski zestawił większą grupę późnogotyckich rzeźb z terenu Podkarpacia, nadając ich anonimowemu dotychczas twórcy robocze miano „Mistrza Pasji Przydonickiej”⁹⁵, nazywanego tak od grupy Ukrzyżowania, znajdujące się w drewnianym kościele w Przydonicy koło Nowego Sącza. Z obszaru diecezji przemyskiej do dzieł tego warsztatu zaliczona została rozbudowana grupa rzeźb, należących również do kompozycji tęczyowej, wykonanej dla drewnianego kościoła w Święcanach, wzniesionego w r. 1520. Obecnie grupa ta jest zdekompletowana: w tęczy kościoła znajduje się tylko krucyfiks z czterolistnymi, płaskorzeźbionymi medalionami z symbolami ewangelistów na ramionach krzyża oraz postacie Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty. Pierwotnie do kompozycji należały rzeźby znajdujące się dziś w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu, dość znacznie uszkodzone: św. Maria Magdalena, klęcząca i pierwotnie obejmująca drzewo krzyża oraz posta-

⁹⁴ F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1931 s. 22 n, fig. 25; K. Stębowska, *Trzy zabytki snycerstwa polskiego*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki” 1909 (9) s. CLXXXIII, fig. 3

⁹⁵ A. M. Olszewski, *Warsztat rzeźbiarski*

cie Longina i Setnika. Była to więc najokazalsza grupa spośród tych, które mistrz wykonał (trzecia znajduje się w Rajbrocie) i kto wie, czy nie należałoby raczej mówić o „Mistrzu Pasji ze Świecan”, niż „z Przydonicy”.

Co do autorstwa: Longin z pasji święcańskiej trzyma tarczę, na której znajdują się litery F M oraz gmerk. Trudno dziś ustalić, czy dotyczą one fundatora (ale raczej była to fundacja rycerska, dlaczego więc gmerk?), czy artysty; w każdym razie tej drugiej ewentualności nie można odrzucić, a sprawę definitywnie być może wyjaśnią przyszłe badania. A co do samej fundacji, to podkreślić należy jej rozmach, skoro podjęto w wiejskim kościele program, który realizowano czasem w wielkich świątyniach miejskich, przy czym chodziło tu niewątpliwie o przeniesienie na grunt rzeźby pasyjnych mistrzów średniowiecznych.

Styl „Mistrza Pasji Przydonickiej” charakteryzuje specyficzna ekspresja formalnej raczej, niż psychicznej natury. Same postacie są dość sztywne i ograniczone w gestach, głowy tylko w pewnej mierze oddają stany psychiczne, natomiast wyrazista jest ekspresja formy, przejawiająca się w ostrym i głębokim cięciu reliefu, przez co postwoszkowskie skłębienie szat tworzy zespoły gwałtownie łamiących się draperii. Najsilniej przejawia się to w skomplikowanych układach perizonium Chrystusa. Twarze są raczej banalne, chociaż widoczne są starania idące ku ich indywidualizacji (np. obie głowy żołnierzy), a obok „pozaczasowych” ubiorów Matki Boskiej i św. Jana, występują charakterystyczne dla epoki stroje: Maria Magdalena we wciętej sukni z dekoltem i bufiastymi rękawami, nosi okazały czepiec, a obaj wojownicy w kubrakach o typowych przecięciach mają hełmy, które dopiero co rozpowszechniły się w naszym kraju.

Do grupy dzieł mistrza Olszewski włączył jeszcze płaskorzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, którą jeszcze w czasie prac inwentaryzacyjnych w r. 1955 odnaleźliśmy na strychu kościoła w Birczy⁹⁶ (obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu). Jest to charakterystyczne przeniesienie na relief dewocyjnego obrazu w typie Hodegetrii, przeznaczonego raczej do indywidualnego, niż zbiorowego kultu. Ramę, jak to często działo się w epoce gotyku, wypełniały zaszkłone relikwie (dziś nie zachowane). Atrybucja Olszewskiego nie budzi wątpliwości: odnotowujemy ten sam twarde, linearny styl, szerokie, realistyczne twarze, pozbawione wszelako głębszego uczuciowego wyrazu, jakkolwiek sam temat poprzez gest Matki podającej Dzieciątku gruszkę, narzucał intymny nastrój. Analogiczna płaskorzeźba w Dobrej koło Limanowej świadczy o niewąt-

⁹⁶ T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek, Inwentaryzacja zabytków powiatu przemyskiego; A. M. Olszewski, *Warsztat rzeźbiarski*, s. 76. fig. 4

pliwym posłużeniu się pierwowzorem graficznym lub malarskim.

Być może dalszym dziełem mistrza lub jego naśladowcy jest krucyfiks, znajdujący się w ołtarzu kaplicy Ukrzyżowania (Fredrów) w katedrze przemyskiej, ale sugestią naszą opieramy wyłącznie na zestawieniu głowy owej rzeźby z głowami innych dzieł tego twórcy, perizonium bowiem, które mogłoby potwierdzić definitywnie hipotezę zostało w dobie baroku ścięte i pokryte ozdobnie trybowaną blachą.

O wiele bardziej interesującym artystycznie dziełem jest krucyfiks znajdujący się w głównym ołtarzu fary przeworskiej, nie omawiany w dotychczasowej literaturze fachowej. Jest to równocześnie zabytek dość odosobniony i trudny do powiązania z dotychczas wyodrębnionymi grupami autorskimi. W krucyfiksie przeworskim szczególnie wyrazista jest głowa, o pociągłych, szlachetnych rysach, a także anatomia całej postaci opracowana została z wielką precyzją, wydobywając charakterystyczne zniekształcenia wynikające z rozpięcia postaci na krzyżu (silne wysunięcie ku przodowi klatki piersiowej). Bardzo smukłe proporcje podkreślono niemal całkowitym, sztywnym wyprostowaniem nóg, a owej smukłości podporządkowane zostało ukształtowanie perizonium, które już nie rozwiewa się, niemal płasko przylegając do ciała, ożywione jednym tylko fałdem „łyżkowym”. Pomimo głębokiej różnicy dzielącej omawiany zabytek z dziełami „Mistrza Pasji Przydonickiej”, rzeźbę przeworską umieścilibyśmy w tym samym okresie czasu, czyli na przełomie pierwszej i drugiej ćwierci w. XVI.

W Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku znajdują się, konserwowane w r. 1969 przez W. Kurpika rzeźby Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty z grupy pasyjnej w Tyrawie Wołoskiej⁹⁷. Rzeźby te reprezentują — rzecz można — naiwny manierizm, względnie naiwną wersję „gotyckiego baroku”. Ich nieprawdopodobne proporcje przy charakterystycznym ukształtowaniu szat, ujawniają dzieło prowincjonalnego warsztatu, zaopatrzonego we wzory obce, ale nie potrafiącego ich poprawnie powtórzyć. Jedynie głowa św. Jana zachowuje ekspresyjną wyrazistość plastyki późnogotyckiej. Z uwagi na powyższe cechy, widzielibyśmy w rzeźbach z Tyrawy najpóźniejszy etap w rozwoju plastyki gotyckiej, przypadający na drugą ćwierć w. XVI.

W porównaniu z nimi dwie inne rzeźby o tej samej tematyce, pochodzące z Kosiny, a przechowywane w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu⁹⁸, przedstawiają typ konserwatywnej, sprawnej, choć dość banalnej działalności warsztatowej. Powstały nieco wcześniej

⁹⁷ H. Piasecka, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku za rok 1969*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1970 (nr 12), s. 54, fig. 3—4

⁹⁸ A. M. Olszewski, *Późnogotyckie warsztaty*, s. 244

od rzeźb z Tyrawy Wołoskiej, zapewne w dwóch pierwszych dziesięcioleciach w. XVI, stąd są o wiele bardziej konsekwentne w swym stylowym wyrazie.

Obie omówione powyżej pary rzeźb są przykładem typowej dla schyłku gotyku masowej produkcji rzeźbiarskiej. Oprócz tryptyków i grup pasyjnych, do niezbędnych dla celów liturgii składników wystroju kościołów należały rzeźby Chrystusa Zmartwychwstałego, wystawiane na ołtarze w okresie wielkanocnym. Z omawianego obszaru znamy trzy takie zabytki: z fary krośnieńskiej, przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie, niewiadomej proveniencji, silnie uszkodzony, w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu i wreszcie ujawniony w czasie inwentaryzacji w kościele w Golcowej⁹⁹. Wszystkie trzy pochodzą z początku w. XVI. Najdojrzalszy: Chrystus Zmartwychwstały z fary krośnieńskiej, zdaje się należeć do kręgu omówionej wyżej Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Rzeźba w muzeum przemyskim, mimo znacznych uszkodzeń, odznacza się również sprawnym wykonaniem i subtelną kompozycją draperii. Chrystus z Golcowej wykonany jest o wiele banalnie, sztywny, o nieco „zwichniętych” proporcjach. Podstawę tworzy tu kolisty cokół, w obramieniu jak gdyby gufrowanym, co ma być może wyobrażać obłoki, a było motywem charakterystycznym u schyłku gotyku, zarówno w rzeźbie jak i w malarstwie (stosował go często tzw. „Mistrz z Wójtowej”).

Interesującym zabytkiem, niestety źle zachowanym, jest duży posąg Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Muzeum w Jarosławiu. Rzeźba ta, która powstała zapewne już w drugiej ćwierci w. XVI i w niektórych szczegółach (np. w naturalistycznym opracowaniu twarzy Maryi) odchodzi już od cech charakterystycznych dla epoki gotyckiej, jest jednak w swej kompozycji, jak udowodnił to A. M. Olszewski¹⁰⁰ oparta o miedzioryt Dürera, z którego zaczerpnięto — w odbiciu lustrzanym — przede wszystkim układ Dzieciątka. Trzeba tu dodać, że odwzorowanie się warsztatów małopolskich na grafice Dürera i jego naśladowców, było w schyłkowej fazie gotyku wyjątkowo częste. W rzeźbie jarosławskiej zastanawiające są jej monumentalne rozmiary i dość swobodne opracowanie w twardym drewnie (uszkodzonym przez opalenie) bogactwa draperii. Ta cecha zdaje się wskazywać na wpływy północne, tak częste w w. XIV, ale w omawianej epoce należące raczej do rzadkości.

⁹⁹ Rzeźby z Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu nie posiadają jak dotąd bibliografii, natomiast Chrystus Zmartwychwstały w Golcowej wzmiankował: M. Kornecki, *Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego*, s. 223; *Katalog zabytków sztuki*, t. 13, z. 2: Pow. brzoźowski, s. 38, fig. 160

¹⁰⁰ A. M. Olszewski, *Pierwotory graficzne*, s. 127, fig. 291

Na tym zamykamy przegląd rzeźb o zdecydowanie gotyckiej formie, dających się powiązać z lokalnymi lub niezbyt odległymi ośrodkami twórczymi. Jednakże „życie gotyku” przeciągnęło się znacznie poza przyjęte tu granice czasowe i gotycyzujące rzeźby pojawiały się jeszcze nadal w drugiej połowie w. XVI oraz w początku następnego stulecia. Uważamy za słuszne przedstawienie kilku tego rodzaju zabytków, dając jedynie pogląd na kierunki, w jakich szło to o tradycję oparte snyderstwo¹⁰¹.

Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Haczowie, ujawniona w czasie inwentaryzacji¹⁰², została w *Katalogu zabytków sztuki*¹⁰³ zadatowana na początek w. XVI, z czym trudno się zgodzić, jakkolwiek niemal wszystkie elementy składowe są tu jeszcze późnogotyckie. Ale tylko pozornie: głowa Maryi, duży, trójkątnie wycięty dekolt, sposób opracowania draperii, układający się w drobne fałdy i „nabrzmienia” świadczą, że rzeźba powstała najwcześniej w drugiej połowie w. XVI, względnie nawet u jego schyłku. Mamy tu do czynienia z powtórzeniem gotyckiego pierwowzoru, stosunkowo wiernym, ale o epoce w której owa replika została wykonana świadczy sposób rzeźbiarskiego opracowania.

Dwa krucyfiksy: pochodzący w Mrzygłodu, a przechowywany w Muzeum Historycznym w Sanoku oraz niewielkich rozmiarów w kościele w Załężu, to przykłady trwania tradycji gotyckiej, przy jednoczesnym degenerowaniu cech stylowych. Prymitywizacja głów i anatomii (ogromne stopy Chrystusa w Załężu), nietypowe formowanie perizonium, już ani rozwianego, ani przylegającego do ciała, wszystko to jest już nie tyle gotyckością ile trawestacją gotyckich tradycji, co pozwala datować oba zabytki na połowę, względnie drugą połowę w. XVI.

Dalszym przykładem tego kierunku, zasługującym na szczególną uwagę ze względu na monumentalne rozmiary, to krucyfiks z Nowego Miasta w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu. Perizonium z łyżkowatymi fałdami, smukłe proporcje, wyprostowane, chude nogi (jak w krucyfiksie z Przeworska), zwis włosów na prawe ramię — wszystko to jest jeszcze gotyckie, nawet głowa, chociaż wykazuje ona odejście od czystości stylowej. Precyzyjne datowanie, podobnie jak w poprzednich trzech zabytkach, jest właściwie niemożliwe; najogólniej przyjąć należy wiek XVI.

¹⁰¹ Ogólnie o problematyce tej pisali m. in.: J. Samek, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*, „Folia Historiae Artium” 1968 (5); A. M. Olszewski, *Parę uwag o tradycjach gotyckich w rzeźbie małopolskiej okresu renesansu i baroku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1970 (32); T. Chrzanowski, *Neogotyck około r. 1600*, w: *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974

¹⁰² M. Kornecki, *Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego*, s. 225

¹⁰³ *Katalog zabytków sztuki*, t. 13, z. 2: Pow. brzoźowski, s. 48, fig. 153

I jeszcze dwa ostatnie zabytki, które wskutek swego prymitywizmu zbliżają się do dzieł sztuki ludowej. W kościele św. Wojciecha w Krośnie znajduje się rzeźba św. Zofii z Córkami. Echa gotyku są tu wyraźne, zwłaszcza w układach fałdów w dolnej części szat i w trójkątnych trzewikach, a także w ikonograficznym ujęciu tematu. Jednakże pod dłym domorosłego artysty trzy Córki Świętej personifikującej Mądrość przeobraziły się w trzy laleczki o naiwnych twarzyczkach i zgeometryzowanych szatach.

Krucyfik w Domaradzu¹⁰⁴ zaskakuje archaicznością i jednocześnie prymitywizmem. Znow trudno przyjąć datowanie *Katalogu zabytków sztuki*: w. XV—XVI. W naszym przekonaniu to dzieło bliskie plastyce ludowej mogło powstać zarówno w XVI, XVII, jak nawet XVIII stuleciu, w oparciu o gotycki pierwowzór. Cechy ludowości, to deformacja proporcji oraz geometryzacja o wyraźnie dekoracyjnym zamierzeniu: zwis włosów to długi, spiralny warkocz, a z ciężką budową ciała kontrastuje mała głowa o trójkątnej twarzy nie pozbawionej swoistej ekspresji.

Osobno kilka uwag poświęcić należy dwu dziełom, które są przykładami importów z odległych obszarów europejskich. Importy te są całkowicie wyizolowane na tle omawianego obszaru, należą jednak do wcale licznej „rodziny” dzieł sprowadzanych do Polski spoza jej granic, a owe dwa świadczą konkretnie o kontaktach artystycznych diecezji przemyskiej.

Z pierwszej połowy w. XV pochodzi płaskorzeźba alabastrowa z przedstawieniem Wniebowzięcia N. P. Maryi, przechowywana w Muzeum Diecezjalnym w Przemyślu. Co do jej pochodzenia nie ma żadnych wątpliwości: podobnie jak inne tego typu zabytki, które omówił A. M. Olszewski¹⁰⁵, należy do masowo wówczas eksportowanych na kontynent europejski wyrobów angielskich. Przyjęte przez nas datowanie opiera się raczej na tym, co wiadomo o okresie nasilonej ekspansji handlowej, niż na podstawie cech formalnych; te ostatnie wykazują bowiem silny współczynnik archaizmu i stylowo zdają się tkwić jeszcze w wieku XIV.

Dziełem wybitnym, ale trudnym do ustalenia pochodzenia, jest otoczona kultem marmurowa rzeźba Tronującej Matki Boskiej z Dzieciątkiem w katedrze przemyskiej, popularnie określana mianem Madonny Jackowej¹⁰⁶. Jest to jak wiadomo jedna z co najmniej trzech rzeźb, wiązanych z tradycją Świętego, ocalającego w

¹⁰⁴ *Katalog zabytków sztuki*, t. 13, z. 2; *Pow. brzoźowski*, s. 25 fig. 157

¹⁰⁵ A. M. Olszewski, *Gotyckie rzeźby alabastrowe pochodzenia angielskiego w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960 (22)

¹⁰⁶ A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów*, s. 397; T. Łęka-w-ski, *Katedra przemyska wraz z kościołem pojezuickim*, Przemyśl 1906; M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Przemyślu i okolicy*, Przemyśl 1917 s. 40 n

czasie napadu Tatarów figurę Maryi z kijowskiego kościoła. Zabytek przemyski znany jest z przekazów źródłowych sięgających połowy w. XVII i pierwotnie przechowywany był w miejscowym kościele dominikanów. Wiązano z nim wiele cudów i łask, których wiele zanotowały kroniki klasztorne, co w konsekwencji doprowadziło do koronacji rzeźby, którą w r. 1762 zatwierdził papież Klemens XIII. Koronacja ta nastąpiła w r. 1766 przez biskupa Walentego Wężyka. Po kasacji klasztoru w końcu w. XVIII rzeźbę przeniesiono do katedry, gdzie znajduje się do dziś w prawym ołtarzu przy tęczy. Być może w związku z koronacją, albo jeszcze wcześniej, fotel na którym umieszczona jest rzeźba okuto srebrną blachą. Sama figura odznacza się wielką subtelnością: gotyckie cięcie bogato pofałdowanych szat nadaje jej silne walory światłocieniowe, a kompozycja obu osób jest pełna finezji. Dzieciątko wpatrzone w Matkę, typowo dziecięcym, naturalnym gestem chwyta się za stopę, a delikatna twarz Maryi przepiękna jest głębokim smutkiem, jak gdyby przewidując przyszłą mękę Syna.

W jakim kręgu sztuki europejskiej szukać należy autora tej rzeźby? Nie ulega wątpliwości, że działał on na północ od Alp, Madonna Jackowa jest bowiem dziełem późnogotyckim zapewne ze schyłku w. XV, a więc w takiej formie powstać nie mogła na obszarze Włoch. Owo bogate potraktowanie szat mieści się najogólniej w stylu tej epoki, a jednak jest wyraźnie odmienne od tego, co od drugiej połowy w. XV powstawało w krajach niemieckich. Można więc przypuszczać, że rzeźba przemyska pochodzi z obszarów niderlandzkich, względnie północno-francuskich, gdzie w tym właśnie okresie twórczość plastyczna przeżywała kolejny okres świetności.

*

Omówiony tu materiał ujawnia w jakimś stopniu korzenie plastyki, rozwijającej się w dobie średniowiecza i wczesnego renesansu na tych obszarach Rzeczypospolitej, które w jej granicach znalazły się ostatecznie stosunkowo późno — za Kazimierza Wielkiego. W tej sytuacji jest rzeczą oczywistą, że musiały tu wystąpić pewne przesunięcia chronologiczne i że w początkowym okresie obrazy oraz rzeźby przede wszystkim sprowadzano z innych ośrodków twórczych — małopolskich i węgierskich. Te rzec można lokalne importy, (poza nielicznymi wspomnianymi importami z odleglejszych obszarów), trwały niemal przez cały omawiany czasokres, zwłaszcza jeśli chodziło zleceniodawcom o sprowadzenie dzieła wyróżniającego się artystycznie. Jednocześnie ziemie diecezji przemyskiej zaczęły się dopracowywać — i to już od pierwszej połowy w. XV — własnych warsztatów, których działalność zadokumentowała się najsilniej na przełomie XV i XVI wieku. W tym okresie powstają lo-

kalne dzieła o artystycznie najbardziej wyrównanym poziomie. Do połowy w. XVI trwa nadal owa miejscowa produkcja, wykazująca czasami pewną prymitywizację i tradycjonalizm, ale nie należy lekceważyć nawet tej późnej fazy, bowiem dała ona, szczególnie w malarstwie, dzieła o silnych cechach indywidualnych. Plastyka całego omawianego obszaru, to zamknięty i stosunkowo wyrazisty obraz pewnych spięć stylowych, formalnych i ideowych, tym ciekawszy, że rozgrywający się na styku dwóch kręgów kulturowych: cofającego się obrządku wschodniego i dynamicznie sięgającego po nowe obszary obrządku łacińskiego.