

555/8  
JULJAN PAGACZEWSKI

MADONNA  
WIELUŃSKA

KRAKÓW MCMXXVIII



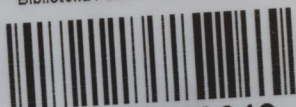
OD AUTORA

WYDAWCA PAŃSTWOWY

MADONNA

WIELKA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000340648

DTb. L. 50

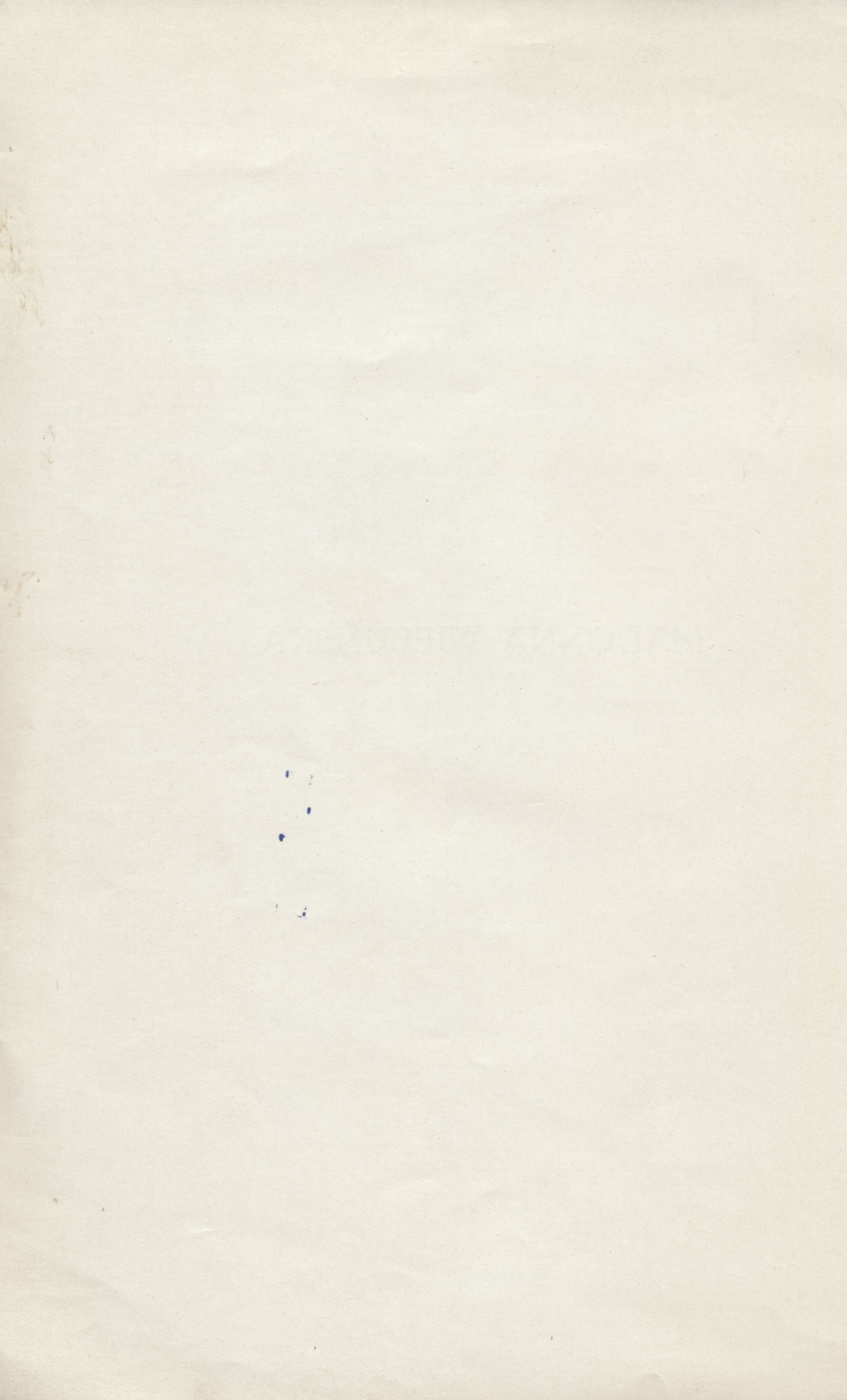
Henry Tardent







MADONNA WIELUŃSKA





J U L J A N P A G A C Z E W S K I

M A D O N N A  
W I E L U Ń S K A

K R A K Ó W M C M X X V I I I



II . 26. 850

ODBITKA W 150 EGZEMPLARZACH  
Z „PRZEGLĄDU Powszechnego“

Nr. 105

Akc. Nr. K-2511 157

DRUKARNIA „PRZEGLĄDU Powszechnego“ W KRAKOWIE.



*Księdzu Kanonikowi*  
*Wincentemu Przygodzkiemu*  
*Proboszczowi i Dziekanowi Wieluńskiemu*  
*z wyrazami głębokiej czci poświęca*

*autor.*





Chociaż dotychczas niema inwentaryzacji zabytków sztuki, to jednak dzięki niestrudzonej, pełnej poświęcenia i w bardzo ciężkich warunkach prowadzonej pracy naszych uczonych, dzieje rzeźby gotyckiej na polskiej ziemi zarysowują się już z roku na rok coraz to wyraźniej. Ale obraz, na który złożyłaby się wyłącznie twórczość naszych kamieniarzy i snycerzy, nie byłby całkowity, gdyby w nim zabrakło produkcji złotniczej na polu rzeźby. Niemieccy historycy sztuki, którzy w ostatnich czasach zwrócili baczną uwagę na przejawy artystyczne w tym dziale złotnictwa, doszli już do interesujących wyników. Okazało się, że figuralna rzeźba złotnicza nie tylko szła w parze ze stylistyczną ewolucją rzeźby kamiennej i snycerstwa, ale że ją nawet niekiedy wyprzedzała. Dziś wiadomo, że w Niemczech styl monumentalny pojawił się o jakie pół wieku wcześniej w rzeźbie złotniczej, niż w kamiennej.<sup>1)</sup> Zanim w drugiej ćwierci XIII w. portale niemieckich kościołów wczesnogotyckich przyozdobiły się w swoich ościeżach posągami świętych — w posążkach na bokach romańskich skrzyń relikwiarzowych istniały już w drugiej połowie XII w. znamiona stylu monumentalnego.<sup>2)</sup> Należy więc także zbadać znajdujące się w Polsce zabytki rzeźby złotniczej, na które dotychczas zbyt

---

<sup>1)</sup> E. Redslöb, *Deutsche Goldschmiedeplastik*. München 1922. p. 8.

<sup>2)</sup> Cf. antependjum z drugiej połowy XII w. w Groszcomburg, G. Pa-  
z a u r e k, *Ältere Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen*.  
Leipzig 1912. tabl. II—III; relikwiarz Trzech Króli z tegoż czasu w ka-  
tedrze kolońskiej, E. Redslöb, o. c. tabl. IX—X; relikwiarz św. Gode-  
harda z XII w. w katedrze w Hildesheim, E. Redslöb, o. c. tabl. VII.



mało zwracano uwagi, jak przepyszne popiersie relikwiarzowe św. Zygmunta z r. 1370, darowane katedrze płockiej przez Kazimierza Wielkiego, popiersie św. Marji Magdaleny w farze w Stopnicy, również z r. 1370 i z daru tegoż króla, relikwiarz na głowę św. Florjana z XV w. i relikwiarz na głowę św. Stanisława z r. 1504, obydwa w katedrze krakowskiej, że pominię już inne gotyckie, a także i późniejsze tego rodzaju dzieła. Niewielki to materiał i niema nadziei, by się bardzo powiększył, naogół bowiem cenniejsze zabytki figuralnej plastyki złotniczej są nam już znane, niewątpliwie jednak historyk sztuki wydobędzie jeszcze z ukrycia tu i ówdzie godne uwzględnienia okazy, a czego świeżym przykładem jest odkrycie posągu św. Stanisława z pierwszych lat XVI w. w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie.<sup>1)</sup> Niebawem po wydaniu pracy, poświęconej wspomnianemu zabytkowi, natrafiłem na drugie dzieło złotnicze, niewiele od niego późniejsze, a mianowicie na srebrny posążek Madonny z Dzieciątkiem w kościele parafjalnym w Wieluniu.

Madonna wieluńska jest posążkiem wykutym z kilku sztuk srebrnej blachy. Wysokość statuetki wraz z postumentem, wykonanym tą samą techniką, wynosi 423 mm. Madonna, ubrana w suknię przepasaną w pasie, a pod szyją wyciętą w półkole, i w płaszcz spięty na piersiach agrafą z dużym, lekko wypukłym, na brzegach fasetowanym almandynem, trzyma na lewej ręce Dzieciątko, które prawą rączką błogosławi, w lewej zaś ma „świat“. Matka Boska miała w prawej ręce berełko, jak to widać po układzie palców. Rozpuszczone włosy Marji spływają w długich lokach na plecy aż prawie do połowy postaci; jeden lok opada na piersi. Na głowie przeźroczysta korona, której motywem są skręcone, asymetrycznie rozłożone łodygi, tworzące wzór skomplikowany. Stylizacja łodyg tak daleko odbiega od natury, że wzór korony można już bezmała zaliczyć do wzorów abstrakcyjnych. Obręcz korony, ujęta we dwa, pionowo prążkowane wałeczki, jest gładka. Na niej lśnią kamienie:

<sup>1)</sup> J. Pałaczkowski, *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie*. Kraków 1927.





Fot. A. Bochnak.

MADONNA WIELUŃSKA.





almandyn, turkus, dwa ametysty, trzy szafiry i dwa topazy. Szafiry i topazy z fasetowanymi brzegami są płasko szlifowane, inne kamienie mają szlif wypukły (cabochon). Kaszty ich są pierwotne. Korona spoczywa na wałku z cienkiej, skręconej tkaniny, by głowy nie uciskała.

Postument posążku ma rzut nieumiarowego, symetrycznego sześcioboku. Składa się z cokołu, trzonu oraz zamykającego go od góry gzymsu. Profile cokołu i gzymsu są bogate, późno-gotyckie. Całość spoczywa na sześciu kulcach, przymocowanych do narożników sześcioboku. Uskrzydłone główki aniołków tworzą przejście od kulek do cokołu postumentu. W bokach postumentu mieszczą się półkuliste wgłębienia w liczbie sześciu, służące do osadzenia puszek na relikwie. Tylko trzy z nich wypełnione są puszkami z relikwiami. Największa puszka przypada na przednią ścianę postumentu. Ta otoczona jest sznureczkiem, podobnie jak jedna z puszek bocznych. Brzegów puszek czepiają się zeschnięte łądygi, stylizowane podobnie jak łądygi korony. Puszki zawierają relikwie św. Barbary i św. Józefa.<sup>1)</sup> Oszklenie puszek bocznych jest nowsze (fasetowane szybki przypominają szkła kieszonkowych zegarków), starą natomiast jest szybka puszki środkowej, lekko wypukła, bez brzegu fasetowanego. Pod puszkami, na cokole postumentu, wyryto banderole bez napisów; tylko na środkowej widnieje data 1510. Z wyjątkiem wspomnianej daty, niema na posążku żadnych napisów, herbów, gmerków ani znaczków złotniczych.

Do ożywienia posążku przyczynia się pozłota w ogniu, zastosowana zresztą bardzo oględnie. Widzimy ją na włosach Madonny i Dzieciątka, koronie, gładkich szlakach sukni i płaszcza, kuli symbolizującej świat w ręce Dzieciątka, na trzewiczku Madonny, wysuwającym się z pod płaszcza, wreszcie na niektórych częściach cokołu. Pozłota jest pierwotna. Srebro pokryło się — jak to zazwyczaj bywa — nierówną i nieładną patyną.

Figurka zachowała się naogół dobrze. Brak tylko tylnej części korony, berełka w ręce Madonny, nimbu koło głowy Dzieciątka (są ślady, że był), krzyżyka na „świecie“, jednego

<sup>1)</sup> Podług inwentarza kościoła z roku 1811.



kamyka na obręczy korony i klejnociku na pasku Madonny, jak o tem świadczy pozostały po nim otworek. Z sześciu pierwotnych kulek, tworzących nóżki postumentu, odpadły dwie. Zastąpiono je mosiężnemi, posrebrzanemi kulkami. Tym nowym kulkom brak połączenia z cokołem postumentu zapomocą uskrzydłonych główek aniołków. Cokół postumentu zagięty jest z przodu w górę, a gzyms wdół.

Znaczenie naukowe zabytku wieluńskiego w dużej mierze podnosi okoliczność, że jest datowany. Madonna wieluńska, jako niewątpliwie wiążąca się z ówczesnem snycerstwem i od niego zależna, może w przyszłości dopomóc do ustalenia chronologii rzeźb drewnianych z przełomu gotyku i renesansu. Jak dalece plastyka złotnicza wiązała się ze snycerstwem, tego dowodem posąжки, rzeźbione z drzewa i pokryte srebrną lub złotą blachą. Taką jest np. romańska Madonna na tronie w Essen,<sup>1)</sup> Madonna z XIII w. w Muzeum Diecezjalnem w Paderbornie,<sup>2)</sup> a nawet jeszcze gotycka Madonna na tronie, z początku XV w., w skarbcu katedralnym w Osnabrück.<sup>3)</sup> By nie mieć wątpliwości co do oddziaływania snycerstwa na późno-gotycką rzeźbę złotniczą, wystarczy spojrzeć na loki Madonny wieluńskiej, opracowane podobnie jak w tylu rzeźbach drewnianych z tego czasu.

W trzechkrotnem załamaniu osi figury przejawia się dążność do ożywienia postaci. Nieco pochylona Marja zdaje się iść ku wiernym z ołtarza, na którym relikwiarz ten musiał mieć niegdyś stałe miejsce. Wprawdzie Marja wyobrażona jest jako królowa w koronie na głowie i z berłem w ręce, Dzieciątko zaś trzyma w lewej rączce „świat“, a prawą błogosławi, to jednak mimo tego hieratycznego ujęcia tematu, mimo braku rodzajowości oraz relacyj między matką a dzieckiem, jest w tem dziele pewna swoboda, życie i odczucie natury. Główka młodzietki Madonny, o nieznacznym owalu, drobnych, regularnych rysach, ma

<sup>1)</sup> E. Redslob, *Deutsche Goldschmiedeplastik*. München 1922. tabl. XXVI, pp. 14, 35, datuje ją na czas około r. 1150. O. v. Falke w G. Lehnerta *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I*. Berlin. pp. 238—239, fig. 193, wyznacza datę jej powstania na czas około 1050 r.

<sup>2)</sup> E. Redslob, o. c. pp. 35—36.

<sup>3)</sup> Ibidem, tabl. XXVII, pp. 14, 36.





Fot. A. Bochnak.

MADONNA WIELUŃSKA.





dużo wdzięku. Młoda to matka, która swój skarb najdroższy niesie ostrożnie na rękę, pragnąc go wszystkim pokazać i poszczycić się nim. Tak realna, po ziemsku pojęta matka, nie zaś królowa niebios, budzi zaufanie i pociąga ku sobie. Korona i berło są tu już tylko zewnętrznymi, tradycją uświęconymi znakami jej królewskiej godności. Przepaść dzieli tę Marję od uroczyście sztywnych Madonn romańskich o surowem spojrzeniu, jak i od wytwornych, dworskich dam w rodzaju Złotej Madonny w Amiens. Taką żywą, intymną Marję-Matkę, taką pełną wdzięku mieszczańczkę, jak wieluńska, mogły wydać tylko czasy, w których religja zaapelowała do uczucia, a nie do rozumu, i w których dzięki poszanowaniu tradycyj i związków krwi, zakwitło życie rodzinne, co zwłaszcza dotyczy wzbogaconego i na straży tych tradycyj stojącego mieszczaństwa. Madonna wieluńska jest już wyrazem innego ducha. Pochodzi ona z 1510 r., więc z czasu, w którym dawniejszy pogląd na świat uległ już zasadniczej zmianie.

Z nastaniem chrześcijaństwa zmienia się stosunek ludzkości do doczesnego, przez starożytnych tak bardzo cenionego świata. Duch ludzki, gardząc znikomym bytem doczesnym, zwraca się do trwałych, wiecznych wartości, których na ziemi znaleźć nie mógł. Sztuka wieków średnich, starochrześcijańska, romańska i gotycka — ta ostatnia nawet już nie w całej swej rozciągłości — jako wyraz duchowego poglądu na świat, płynie z nadziemskich założeń. Z natury bierze ona indywidualnie tylko tyle, ile koniecznie potrzebuje do unaocznienia nadziemskich, przez siebie formami plastycznymi wyrażanych idei. Sztuka średniowieczna nie dąży do wiernego odtwarzania natury, to też wartości jej nie można mierzyć zgodnością z naturą. Chcąc zrozumieć i należycie ocenić sztukę tych czasów, trzeba odrzucić „metr naturalistyczny“, jak również wszelkie przez antyk i renesans przekazane nam kryteria prawidłowości naturalistycznej, któremi ją długo, niewłaściwie i nieraz z krzywdą dla niej mierzono, a natomiast głębiej wnikać w nadziemski świat idei, który ona swoistymi formami wyraża.<sup>1)</sup> Z powyższych

<sup>1)</sup> Cf. M. Dvorzák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924. passim.



założeń płynie idealizm rzeźby wczesnogotyckiej — takich posągów w królewskim portalu katedry w Chartres z XII w., lub nawet późniejszych, w Reims czy Amiens z XIII w., z których nadziemski, pełen tajemnic świat, przeziara poprzez kształty już nieco więcej do natury zbliżone. Taką jest jeszcze Złota Madonna w Amiens z XIII w., będąca wrazem nie tylko gorącej w epoce gotyku czci Marji, ale zarazem rycerskiego kultu kobiety, którą poezja trubadurów i minnesengerów wyniosła na wyżyny ideału. Tego ideału kobiecego odbłaskiem będą wątle, uduchowione Madonny mistrzów kolońskich z XIV w., Danteska *donna angelicata*, a nawet jeszcze Madonny Lochnera († 1452) i współczesnego mu Fra Angelica da Fiesole († 1455). Podniosły idealizm rzeźby i malarstwa jakże godzi się z duchem architektury ówczesnej, która, jak nigdy przedtem i nigdy potem, zdołała pokonać opór materji i wznieść się do nieba, jakże godzi się z idealnem zamknięciem przestrzeni witrażami, temi oknami na świat nadziemski, z ostremi łukami sklepień, których tylko słabe zarysy w zawrotnej wysokości dostrzec można. Tajemniczość gotyckich wnętrz, nieprzeparty ich czar, porywa dusze modlących się i jednoczy je z Bogiem. Tylko mistycyzm i głęboka wiara mogły wydać tak bardzo uduchowioną i do głębi wzruszającą sztukę. Dopiero w połowie XV w. i nie bez wpływu obiektywnego naturalizmu, polegającego na dokładnem, wiernem odtwarzaniu przyrody, a który o pół wieku wcześniej, niż gdzieindziej, wystąpił w Niderlandach, styl idealny w sztuce północnej zamiera. Od tej pory sztuka zbliża się coraz więcej do natury i do życia codziennego, staje się bardziej ludzką, by wreszcie zejść na ziemię, gdy duch ludzki, odwróciwszy się od świata nadziemskiego, dobra doczesne znowu wysoko cenić zacznie. Do tego przyjść musiało, bo piękno przyrody, blask słońca, błękit nieba, zieleń lasów i barwność łąk kwiecistych, rozkosze zmysłowe, które życie daje, słowem wszystko, czem świat doczesny ludzi i nęci człowieka, było zbyt silne, by wreszcie nie obudzić w nim znowu radości życia. Ten nowy pogląd na świat skryształizował się najwcześniej i najwyraźniej we Włoszech. Włoska, na nim oparta sztuka, zaczęła przedostawać się na Północ w ostatnich latach XV i pierw-





Fot. A. Bochnak.

MADONNA WIELUŃSKA.





szych XVI w. Renesans włoski polegał na zwrocie do przyrody i życia codziennego, a nadto był refleksem greckorzymskiej kultury i sztuki. Pierwszy z tych dwóch pierwiastków nie był już, jak wiemy, obcym Północy, drugi przyłączył się doń dopiero na przełomie XV i XVI w. Wtedy sztuka północna przejęła z Włoch estetyczną prawidłowość, zdobyła tam nie tylko obserwacją natury, lecz także wniknięciem w sztukę grecko-rzymską.

Na przełomie tych dwóch wielkich światów, gotyku i renesansu, stoi Madonna wieluńska. W całym posągu niema jeszcze ani jednego renesansowego ornamentu i motywu, niema ze sztuki rzymskiej, poprzez włoską, przejętych sznurów pereł, liści akantu, delfinów lub nagich, rozbawionych puttów. Kształt korony jest typowy dla kończącego się gotyku, rozmiłowanego w bogactwie linii, ich niepokoju i skomplikowaniu. Trzechkrotne złamanie osi posągu odnieść trzeba do gotyku. Nasz złotnik, jak to najczęściej bywa na schyłku średniowiecza, przywiązując dużą wagę do efektów draperji, lubuje się w jej obfitych fałdach i gubi w nich anatomiczną budowę postaci, zresztą chwiejną i niezbyt jasną. Płaszcz Madonny układa się w mnóstwo fałdów i fałdzików, tworzących liczne zagłębienia i wypukłości. Cienie kładą się w zagłębieniach, światło igrza na grzbietach fałdów. W tej grze światłocienia, jak i w zarzuceniu obficie sfałdowanej poły płaszcza na rękę Madonny, znać świadomą dążność do ożywienia powierzchni i do malowniczości, tak znamiennej dla rzeźby kończącego się gotyku. W układzie draperji niema jeszcze przestrzeganej przez renesans jasności i prawidłowej statyki, jak niema prawidłowej dynamiki pozy, zdobytej w epoce renesansu pod włoskiem niebem na podstawie ścisłej obserwacji natury. Dynamika pozy ogranicza się tu do trzechkrotnego złamania osi figury. Najwięcej renesansowem jest miłe, pulchne Dzieciątko, zbudowane prawidłowo i wymodelowane nie bez poczucia natury. W rękach Madonny, o długich, cienkich palcach, przejawia się jeszcze gotyckie poczucie formy. Trzewiczki już nie są tak spiczaste jak we wcześniejszym gotyku; lekkie zaokrąglenie zbliża je do zasadniczego kształtu obuwia renesansowego. Krój cyfr daty 1510, układ wstęg wyrytych na cokole pod pusz-



kami, jak wreszcie poligonalna forma postumentu i uskrzydłone główki aniołków na jego kulkach, są późno-gotyckie.

Analiza stylistyczna wykazała więc, że zabytek wieluński, mimo daty 1510, w gruncie rzeczy należy jeszcze do gotyckiego świata form. Lekkie tchnienie renesansu przejawia się, jak to już zresztą nadmieniałem, tylko w opracowaniu aktu Dzieciątka, nieznacznie zaokrągleniu trzewiczka i w mniejszej wysmukłości Madonny, w porównaniu z wcześniejszymi jej posązkami. Gotycki naogół charakter tego zabytku nie może zadziwiać, wiadomo bowiem, że w złotnictwie, nie tylko naszym, ale i niemieckim, tradycje gotyckie żyją bardzo długo, nawet jeszcze w pierwszej połowie XVII w.

Oprócz lakonicznej wzmianki w inwentarzu kościoła parafjalnego w Wieluniu z r. 1811, która brzmi: *Osobka Matki Boskiej dęta srebrna z Relikwią S. Barbary i S. Józefa funtów 3*, niema o tym zabytku żadnych źródłowych wiadomości. Na pytanie, gdzie wykonano Madonnę wieluńską i jaki ją wykuł złotnik, nie można w dzisiejszym stanie wiedzy dać stanowczej odpowiedzi. Zbyt jeszcze mało znamy dzieje naszego złotnictwa, w Polsce niema też z tego czasu podobnego zabytku, który pod tym względem mógłby nam przyjść z pomocą. Prawie współczesny, przypuszczalnie z lat 1505—1506 pochodzący, srebrny posąg św. Stanisława w skarbcu kościoła oo. paulinów na Skałce w Krakowie,<sup>1)</sup> który dotychczas był jedynym znanym tego rodzaju dziełem, różni się od Madonny wieluńskiej. Najwięcej jeszcze zbliżony jest postument, o kształcie zresztą w tym czasie bardzo rozpowszechnionym. Twórca posągu św. Stanisława, a był nim przypuszczalnie Stanisław Stwosz, złotnik i snycerz, syn Wita,<sup>2)</sup> miał technikę o wiele dalej posuniętą. Wiadać to po subtelny, szczegółowym modelunku twarzy oraz umiejętności odtworzenia licznych i skomplikowanych fałdów kapy w ten sposób, że ich grzbiety są znacznie węższe, aniżeli fałdów płaszcza Madonny. Złotnik krakowski kuje nie tylko wprawniej, ale, przy braku manjery, wykazuje

<sup>1)</sup> J. Pałaczkowski, *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie*. Kraków 1927. p. 45.

<sup>2)</sup> Ibidem, p. 46.





Fot. A. Bochnak.

MADONNA WIELUŃSKA.





pewniejsze — z naturalistycznego punktu widzenia — oparowanie formy. Wystarczy porównać indywidualne, pewnie narysowane i wymodelowane ręce św. Stanisława, ze schematycznymi, ogólnikowo modelowanymi rękami Madonny, w opracowaniu których przejawia się manjera, by nie móc oprzeć się myśli, że takie same ręce musiały mieć wszystkie kobiece postacie, wykute przez tego złotnika. To samo dotyczy schematycznych, szablonowych włosów Matki Boskiej. Jakkolwiek twórca Madonny wieluńskiej nie wznosi się do tych wyżyn artyzmu i techniki, na jakich stanął złotnik krakowski, to jednak posążek ten jest dziełem szlachetnym, które na punkcie wartości artystycznej nie ustępuje współczesnym niemieckim tego rodzaju statuetkom. O ile posąg św. Stanisława na Skałce mieści się zupełnie w rzeźbie krakowskiej, która na całej linii uległa wpływowi potężnej indywidualności Wita Stwosza, a co także dotyczy ówczesnego złotnictwa, bo i ono od tego przemożnego wpływu ustrzec się nie zdołało, czego dowodem choćby tylko relikwiarz na głowę św. Stanisława z 1504 r. w katedrze krakowskiej, lub grawirunki na stopie pacyfikału w kościele św. Florjana na Kleparzu, to dla Madonny wieluńskiej przyjdzie szukać innego środowiska. Krakowskiem podłożem artystycznym stylu jej wytłumaczyć się nie da. Delikatna główka młodziczej Madonny wieluńskiej przy całym realizmie ma dużo wdzięku i uroku świeżości. Realizm jej jest daleki od realizmu Madonn Stwoszowskich, a w bogatym i efektownym układzie fałdów draperji, tutaj także dużą rolę odgrywającej, nie natrafiamy nawet na słabe reminiscencje stylu, tak charakterystycznego dla rzeźb tego mistrza. Uzyskaliśmy więc tylko negatywny rezultat, że twórcy wieluńskiego posążku nie można szukać wśród krakowskich złotników, ani krakowskich snycerzy, gdybyśmy nawet chcieli przyjąć, że złotnik wykuł go podług modelu, dostarczonego mu przez snycerza. Jeżeli więc nie Kraków, to jakież środowisko mogłoby być brane pod uwagę? Niema żadnych danych, by w Wieluniu istniał na początku XVI w. jakiś większy warsztat złotniczy. W Poznaniu złotnictwo stało wysoko, ale zachowane zabytki nie upoważniają do związania Madonny wieluńskiej ze złotnictwem tamtejszem. Naj-



bliższe Wielunia środowisko artystyczne, silne i żywotne, to Wrocław. Niestety, nie tylko złotnictwo, ale nawet i snycerstwo śląskie z przełomu XV i XVI w. nie zostało dotychczas należycie opublikowane i opracowane, to też brak nam materiału porównawczego. Może zapowiedziana wielka publikacja śląskiej sztuki średniowiecznej, wiążąca się z wystawą, urządzoną we Wrocławiu w 1926 r., rzuci światło na pochodzenie posążku wieluńskiego. Wrocław oddziaływał w tym czasie na zachodnią Polskę, jak naodwrot Kraków promieniował na Śląsk, ale ta osmoza nie została dotychczas ani z polskiej ani z niemieckiej strony bliżej wyjaśniona. Na tle tych wzajemnych artystycznych i handlowych stosunków tem łatwiejszym do przyjęcia jest eksport dzieł sztuki z Wrocławia do Polski zachodniej.

Posążek wieluński był od samego początku relikwiarzem, jak o tem świadczą owe półkuliste wgłębienia na bokach postumentu, służące na pomieszczenie puszek z relikwiami. Widać z tego zarazem, że posąg św. Stanisława na Skałce, zgodnie z mojem twierdzeniem, wyrażonem w dotyczącej pracy, nie był pierwotnie relikwiarzem, lecz samodzielnym, dewocyjnym posążkiem, jednym z tych, które ustawiano na ołtarzach ku ich ozdobie i jako wyraz czci jakiegось miejscowego świętego. Ścianka trzonu postumentu, do której śrubami przytwierdzono brutalnie puszkę z partykułą palca św. Stanisława, jest gładka, bez wgłębienia, a co więcej, pokryta rytym maswerkiem, który puszka z relikwią prawie w całości zasłania. W dodatku puszka ta, z powodu swoich nieproporcjonalnie wielkich rozmiarów, zachodzi na cokół i gzyms postumentu.<sup>1)</sup> Puszka na przedniej ścianie postumentu Madonny wieluńskiej, większa niż dwie sąsiednie, robi na pierwszy rzut oka wrażenie tak samo nieproporcjonalnie wielkiej, powodem tego jest jednak silne zagięcie górnego gzymsu postumentu ku dołowi, a cokołu ku górze, skutkiem czego przeznaczone dla niej pole znacznie się skróciło.

Brak herbów, względnie gmerków mieszczańskich na

<sup>1)</sup> J. Paściszewski, *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie*. Kraków 1927. pp. 14–15.



tym posążku, oraz napisów na banderolach, wijących się na cokole postumentu, a zwłaszcza istnienie zapasowych wgłębień na puszki z relikwiami, pozwalają domyślać się, że statuetka wieluńska nie powstała na specjalne zamówienie, ale że nieznany nam bliżej złotnik wykuł ją z myślą o sprzedaniu nadarżającemu się nabywcy. Widocznie dzieła takie miały zbyt zapewniony, a warsztaty złotnicze robiły ich dużo na handel, co w pewnej mierze tłumaczyłoby szablonowe nieraz wykonanie tych posążków. Puste wgłębienia można było dowolnie wypełniać puszkami z relikwiami, a ofiarodawca figurki mógł swoje nazwisko wraz z dedykacją przekazać potomności na banderolach. Wszystko to wskazuje na pochodzenie Madonny wieluńskiej z jakiegoś większego i dużo produkującego warsztatu złotniczego.

Nóżki posągu wieluńskiego w kształcie kulek mogą również przytoczyć na dowód, że nie myliłem się, uważając srebrne jabłka za nie należące do posągu św. Stanisława od początku,<sup>1)</sup> albowiem rozmieszczone są anormalnie, nie zaś na narożnikach sześcioboku, jakby to w tym wypadku być powinno, a jak jest w zabytku wieluńskim. Relikwjarze figuralne, względnie samoistne figurki dewocyjne, które z poprzednimi z formalnego punktu widzenia jedną tworzą rodzinę, stoją na aniołach, lwach, lwich łapach, albo na kulkach, będących najskromniejszym kształtem nóżek. Nigdy nie napotyka się nóżek w kształcie jabłek, które zresztą nie miałyby żadnego sensu.

Genezę relikwjarzy posążkowych, oraz podobnych, samoistnych figurek, Redslob próbuje wywieść ze skrzyń relikwjarzowych, jakie stworzyła epoka romańska, w której relikwjom wielką cześć oddawano. Relikwjarze tego typu zdobne były na bokach wypukło rzeźbionymi figurkami apostołów i różnych świętych. Wszystkie techniki złotnicze składały się na tego rodzaju dzieła, kute ze złotej lub srebrnej blachy, ożywione filigranami, grawiurkami, emalją, niellem, oraz mnóstwem wielkich, wypukło szlifowanych kamieni, co wszystko razem tworzyło bardzo bogatą i barwną całość.

<sup>1)</sup> J. Pałaczkowski, *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skalce w Krakowie*. Kraków 1927. p. 13.



Na ołtarzach; w mrocznych romańskich kościołach, do których światło przedostawało się z trudem przez małe, wąskie okna, kosztowne te skrzynie lśniły tajemniczym blaskiem. Z nastaniem gotyku skrzynie relikwiarzowe tracąc powoli dotychczasową barwność z powodu ograniczenia, względnie zupełnego usunięcia klejnotów i emalii, zaczęły upodabniać się do architektury kościołów. W miarę postępów realizmu figurom, stojącym w ostrołukowych niszach wzdłuż ścian skrzyni i traktowanym już prawie jako pełne rzeźby, zaczęto dawać poligonalne, coraz wyraźniejsze i wyższe cokoliki.<sup>1)</sup> Jako wymowny przykład przytoczę skrzynię św. Patrokłusa z r. 1313, pochodzącą z Soest, a która obecnie znajduje się w Muzeum Przemysłu Artystycznego w Berlinie.<sup>2)</sup> Z biegiem czasu posąжки odłączyły się od skrzyń i zaczęły żyć samodzielnie. Nie sądzę, by hipoteza Redsloba wyczerpywała rzecz bez reszty, albowiem trafiają się — aczkolwiek wyjątkowo — srebrne, samoistne posąжки z epoki romańskiej. Są to prawie wyłącznie Madonny na tronie,<sup>3)</sup> których bodaj czy również nie możnaby uważać za introdukcję do gotyckich Madonn stojących. Największy rozkwit posązkowej plastyki złotniczej przypada dopiero na wiek XV, zwłaszcza na jego koniec, oraz na początek w. XVI. Później, w następstwie reformacji i przewagi świeckich pierwiastków w sztuce renesansu, ten dział złotnictwa zamiera, lecz nie na długo, bo już w epoce kontrreformacji, na przełomie XVI i XVII w., skarbcze kościołów zaczynają znowu zapełniać się posązkami świętych, a w czasach baroku i rokoka z warsztatów złotniczych wyjdzie dużo dzieł tego rodzaju.

W Polsce znamy więc dotychczas tylko dwa srebrne, gotyckie posąжки, św. Stanisława na Skałce i Madonny wieluńskiej, nie brak jednak wiadomości, że ten dział złotnictwa był u nas dobrze reprezentowany. Jak dalece zasobną w posąжки świętych była choćby tylko katedra krakowska, mówi nam jej inwentarz z r. 1563.<sup>4)</sup> Wśród nich

<sup>1)</sup> E. Redslob, *Deutsche Goldschmiedekunst*. München 1922. p. 15.

<sup>2)</sup> Ibidem, tabl. XIX.

<sup>3)</sup> Cf. cytat 1 na str. 12 niniejszej pracy.

<sup>4)</sup> Cf. J. Paścizewski, *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie*. Kraków 1927. pp. 18—19, cytat.



znajduje się także statua Madonny z Dzieciątkiem, na postumencie której umieszczone były w trzech miejscach relikwie różnych świętych.<sup>1)</sup> Siedm z tych posążków istniało jeszcze w 1763 r., a między nimi owa Madonna, której wysokość z piedestałem oznaczono w tymże roku na pół łokcia.<sup>2)</sup> Dziś katedra krakowska nie posiada żadnego samoistnego srebrnego posążku ani relikwiarza tego typu. Niema powodu sądzić, by wszystkie te posążki musiały być zagranicznego pochodzenia, skoro na przełomie XV i XVI wieku produkcja artystyczna — zwłaszcza w stolicy państwa, Krakowie — tak bardzo się wzmogła i na wysokim stanęła poziomie i skoro z tego czasu zachowało się dzieło do tej właśnie kategorii należące — przepyszny posąg św. Stanisława na Skałce, którego styl schodzi się zupełnie ze stylem ówczesnego snycerstwa krakowskiego.

Niestety, klęski, jakie kraj nasz w ciągu wieków nawiędzwały, najazdy szwedzkie i różne wojenne kontrybucje, ogołociły skarbce kościołów polskich z wielu cennych dzieł złotniczych. To też rozbitki, które z tej powodzi ocalały, mają tem większą wartość i tem bardziej powinny być szanowane.

---

<sup>1)</sup> Cf. J. Pa g a c z e w s k i. *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie*. Kraków 1927. p. 18, cytat, statua secunda.

<sup>2)</sup> *Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce VII*. Kraków 1906. p. LXXXV.







S. 61



10



POLITECHNIKA KRAKOWSKA  
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

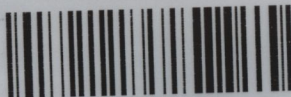


L. inw.

26850

524. 13: IX. 54

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000340648