

Aleksander Jankowski

Drogi i bezdroża badań obrazu Madonny Apokaliptycznej z różą z bydgoskiej Konkatedry *

„Czyż nie ma czegoś z monomachii, gdy historycy sztuki... nie zaznają spokoju, aż nie uwierzą, iż odnaleźli właściwą szufladę dla oglądanego akurat obiektu”¹. To spostrzeżenie wytrawnego teoretyka sztuki Otto Pächta wydaje się szczególnie trafne w odniesieniu do obrazu *Matki Boskiej z różą* w bydgoskiej farze (il. 1), zwłaszcza zaś w dyskusji wokół problemów jego proveniencji i atrybucji.



1. *Madonna z różą* - obraz w ołtarzu głównym bydgoskiej fary. Fot. A. Jankowski

Uwagi i wnioski, które zostaną tu zaprezentowane, nie prowadzą do jednoznacznego rozstrzygnięcia wszystkich problemów, jakie narzucają się badaczowi dawnego malarstwa tablicowego. Trzeba je uznać raczej za próbę spojrzenia na obraz z perspektywy współczesnej historii sztuki, w której jawiłby się on jako ogniwo całej polskiej i europejskiej kultury artystycznej. Tylko taki sposób daje bowiem szansę odnalezienia owej *właściwej szuflady*. Ale perspektywa ta oznacza konieczność przeciwstawienia się forsowanym ostatnimi czasy, jednostronnym opiniom o *Madonnie z różą*, formułowanym z bardzo wąskiego punktu widzenia, pozostające w jawnej sprzeczności z klasą artystyczną tego dzieła.

W centrum powszechnej uwagi bydgoska *Madonna z różą* znalazła się w 1922 r., gdy z twarzy *Marii i Dzieciątka* usunięto XIX-wieczne oleodruki oraz zdjęto przesłaniającą obraz metalową sukienkę. Lokalna prasa na pierwszych stronach informowała, że: „...w *Farze naszej odkryto cenne dzieło sztuki z wieku XVI. Do obejrzenia go i ocenienia zebrali się ...znawcy sztuki z dr Pajzderskim na czele, przedstawiciele prasy i dozór kościelny*”². Tak oto obraz *Madonny z różą* znalazł się także po raz pierwszy w kręgu zainteresowania historii sztuki. I mimo że już wówczas dzieło to uznano za *najpiękniejszy ze wszystkich znanych polskich wizerunków Dziewicy*³, związane z nim podstawowe problemy badawcze nadal pozostają nierozstrzygnięte. Nie wiadomo, jakie były okoliczności powstania obrazu, kto i kiedy go ufundował oraz wykonał. Nie dokonano jego wnikliwej analizy stylistycznej ani interpretacji pełnej wymowy ideowej. Tajemnicą pozostaje też jego pierwotne przeznaczenie.

Nikodem Pajzderski, który jako pierwszy ocenił obraz jeszcze przed konserwacją, widział w nim dzieło *szkoły krakowskiej*⁴. T. Dobrowolski przyznał, że poszukiwania analogii dla bydgoskiego obrazu za granicą nie dało rezultatów. Jednocześnie – zastrzegając, że określenie autorstwa i warsztatu wydaje się nieomal niemożliwe – wskazał wyraźne wpływy malarstwa nadreńskiego i flamandzkiego⁵. Również F. Kopera, analizując dzieła warsztatów działających w Polsce, nie znalazł, jak stwierdził: *wskazówki, kto obraz bydgoskiej dziewicy wykonał*⁶. Ta konstatacja w zasadzie na dłuższy czas zamknęła dyskusję nad obrazem *Madonny z różą*. Jedynie M. Walicki, omawiając tryptyk z *Warty*, wzmiankuje obraz *Matki Boskiej z bydgoskiej Fary* jako dzieło *szkoły wielkopolskiej*⁷. Zaledwie w kilku artykułach, niepretendujących zresztą do rangi rozpraw nauko-

wych, poświęcono temu dziełu nieco uwagi, przywołując wyniki wstępnych badań poczynionych jeszcze w okresie międzywojennym⁸. Nie weryfikował ich także szacowny „Katalog Zabytków Sztuki w Polsce”⁹. Milczeniem należy tu pominąć refleksje S. Pastuszewskiego, który dość bez troski żonglując sobie tylko znanymi informacjami, odnajduje twórcę *Madonny z różą* w kręgu szkoły kolońskiej Stefana Lochnera i datuje obraz na 1 poł. XV w., by wreszcie stwierdzić, iż mamy do czynienia z dziełem: *z przełomu gotyku i renesansu*¹⁰.

Dopiero w ostatnich latach obraz z bydgoskiej Fary ponownie zainteresował badaczy sztuki i historyków. Artykuły: I. Puzowskiej¹¹, D. Markowskiego¹², L. Łbika¹³ oraz ks. K. Śmigła¹⁴ – uznać można za kolejne głosy w dyskusji nad genezą dzieła, w której każdy z badaczy próbuje spojrzeć na nie z nieco innej perspektywy i stawia nowe hipotezy. I. Puzowska, D. Markowski oraz K. Śmigiel, przyjmując powszechnie uznawane datowanie obrazu na 1 ćw. XVI w., podejmują próbę określenia jego pierwotnego przeznaczenia i zidentyfikowania fundatora. Przy czym K. Śmigiel postrzega *Madonnę z różą* w szerszym kontekście rozwoju w Bydgoszczy kultu Matki Pięknego Miłości. Natomiast D. Markowski w ostatnio opublikowanej wypowiedzi, ocenia ponadto skalę konserwatorskich ingerencji w warstwę morfologiczną obrazu podczas renowacji w roku 1922 i 1950¹⁵.

I. Puzowska w rozważaniach nad artystycznym rodowodem twórcy *Madonny z różą*, stwierdziła, podążając tropem M. Walickiego, że obraz jest dziełem nieznanego malarza szkoły wielkopolskiej wykazującym duże podobieństwo do *Sacra Conversazione* ze środkowej części tryptyku z Dolska¹⁶. Krok dalej posunął się D. Markowski, który – podobnie jak Puzowska – nie definiując kryteriów malarstwa wielkopolskiego, nie tylko jednoznacznie określił obraz jako „wielkopolski”, ale też zasugerował, że jego twórcą mógł być Stanisław Skórka – malarz poznański pochodzący z Krakowa¹⁷. Taka atrybucja stanowiła podstawę dla uściślenia datowania dzieła. Nie określając przesłanek Markowski najpierw założył, że obraz *Madonny z różą* musiał powstać tuż przed śmiercią malarza w roku 1513¹⁸, by następnie datować go pewnie – powołując się własny artykuł – po prostu na rok 1513¹⁹. Badacz ten opierał się na analizach Z. Białłowicz-Krygierowej, która wspomniany już obraz *Sacra Conversazione* z Dolska datowała na tuż po 1508 r. i przypisała właśnie Stanisławowi Skórcie²⁰. Ustalenia te Markowski swobodnie powiązał ze znaną z literatury informacją

o umowie malarza Stanisława Skórki z bydgoskimi karmelitami i na tej podstawie sformułował autorytatywną tezę o pierwotnym przeznaczeniu obrazu *Madonny z różą* – dla kościoła karmelitów w Bydgoszczy²¹.

Tak oto wydawać by się mogło, iż po latach udało się zrealizować podstawowy postulat „atrybucjonistycznie” nastawionych badań, skądinąd słusznie dążących do określenia relacji łączących dzieło i twórcę. Tym samym zaś obraz *Madonny z różą* zająłby swoje miejsce w dziejach sztuki polskiej. Niestety, wszystkie sformułowane dotąd hipotezy budzą wątpliwości. Jako pierwszy wysunął je L. Łbik²², chociaż całkowita nonszalancja wobec zagadnień analizy formalno-stylistycznej dzieła, sprowadziła tego badacza na manowce naukowych poszukiwań. Znając bowiem dzieje malarstwa tablicowego trudno inaczej ocenić zaproponowane przez L. Łbika datowanie obrazu na lata ok. 1460 lub dekadę lat 1480–1490²³. Racjonalnych przesłanek pozbawiona jest również teza, że pracowni artysty należałoby szukać we Włocławku²⁴. Nie mniej jednak, L. Łbik umiejętnie korzystając ze źródeł archiwalnych i wnikliwie je analizując, przedstawił wiele cennych informacji związanych z zagadnieniem fundacji obrazu *Madonny z różą*. Do tych spostrzeżeń przyjdzie jeszcze wrócić w dalszej części rozważań. Tutaj natomiast należy wskazać na ważki kontrargument jaki L. Łbik wysunął wobec atrybucji obrazu zaproponowaną przez D. Markowskiego. Stwierdził bowiem, że malarz Stanisław z Poznania, uznany za twórcę tryptyku z Dolska, nie jest tożsamy ze Stanisławem Skórką (również z Poznania), pracującym dla karmelitów bydgoskich²⁵. Ta konstatacja niewątpliwie ożywi dyskusję nad problemami artystycznej proveniencji obrazu. Wydaje się to konieczne, gdyż pojawiające się w dotychczasowych opracowaniach zbyt pobieżne analizy i ogólnikowo formułowane wnioski, budzą niedosyt.

Styl i proveniencja artystyczna

Badacze skoncentrowali uwagę na rzekomych podobieństwach łączących *Madonnę z różą* i obraz z Dolska (il. 2), traktując wszelkie analogie kompozycyjnych rozwiązań jako koronny argument przemawiający za jednoznaczną atrybucją obrazu z bydgoskiej Fary. Jednocześnie ignorowali na ogół rolę grafiki w upowszechnianiu motywów ikonograficznych czy



2. *Sacra Conversazione* - obraz środkowej partii tryptyku z kościoła w Dolsku.
Fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu

schematów kompozycyjnych. Tymczasem w wielu przypadkach dopiero uwzględnienie inspiracji graficznych pozwala we właściwym świetle zobaczyć relacje łączące poszczególne dzieła. Nie można zakładać rozwoju malarstwa późnogotyckiego bez wzorów graficznych. Od trzeciej ćwierci XV w. proces recepcji nowatorskich koncepcji stylistycznych dokonywał się u nas głównie za sprawą grafiki i fakt ten stanowi zagadnienie kluczowe dla dziejów rodzimej twórczości artystycznej²⁶. W średniowieczu, które nie znało pojęcia oryginalności, praktyka odwzorowywania pewnych motywów czy schematów kompozycyjnych była powszechna²⁷. Obraz winien być przede wszystkim wykonany poprawnie pod względem technicznym, a przy tym w sposób klarowny i jednoznaczny przekazywać określone treści religijne. Mało tu było miejsca dla oryginalnych rozwiązań, tym bardziej gdyby miały zakłócać wymowę dzieła. Ryciny i wzorniki gromadzone w warsztatach stanowiły więc jeszcze jedno narzędzie w rękach artysty.

Relacje łączące dzieło malarskie z graficznym pierwowzorem były różnorodne: kopiowano całe kompozycje, wybierano poszczególne elemen-



3. *Madonna Apokaliptyczna*, grafika nadreńska, ok. 1440-1450 (?) r.; wg: F. T. Schulz. *Die Schrotblätter des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg*, w: *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*, hrg. von P. Heitz, t. 13, Strassburg 1903



4. *Madonna Apokaliptyczna, Mistrz Śmierci Marii*, grafika niderlandzka, 2 poł. XV w.; wg: F. W. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450 - 1700*, t. 2 - *Masters and Monogramists of the 15 th Century*, Amsterdam 1955

ty, dokonywano redukcji i kompilacji. Jak silnie w świadomości artystów zakorzeniona była potrzeba szukania inspiracji w dziełach innych twórców, mogą zaświadczyć słowa Albrechta Dürera: *bo z wielu pięknych rzeczy zbiera się nieco dobrego, tak właśnie jak miód gromadzony jest z wielu kwiatów*²⁸.

Kompozycja obrazu *Madonna z różą* jest z pewnością efektem twórczej syntezy różnych motywów graficznych i znakomicie ilustruje praktykę warsztatową polegającą na czerpaniu z *wielu kwiatów*. Pośród zachowanych grafik XV- i XVI-wiecznych nie ma rozwiązania, które można by uznać za bezpośrednie i jedyne źródło inspiracji, chociaż w XV stuleciu motyw *Madonny Apokaliptycznej* z Dzieciątkiem i kwiatem w dłoni (lub berłem) jest dość popularny zarówno w grafice niderlandzkiej jak i nadreńskiej (il. 3-4). Ale jeśli nawet *Madonna Apokaliptyczna* na znanych nam rycinach trzyma kwiat, to czyni to inaczej i nie zawsze wiadomo, czy jest nim róża. Zwykle kwiat niknie na tle gęstych, dynamicznych fałd drapeirii, zaś na obrazie bydgoskim *Madonna* trzyma różę w ręce wyciągniętej w bok (il. 5), dzięki czemu motyw zostaje wyraźnie wyodrębniony i zaakcentowany. Od razu jednak trzeba dodać, że nie jest to cecha szczególna kompozycji bydgoskiej. Podobne rozwiązania odnaleźć można w XV w. malarstwie małopolskim – np. w obrazach z ok. 1460 r. z Cerekwi²⁹ czy Przydonicy³⁰ – przejęte również z nie rozpoznanego bliżej źródła graficznego³¹.

Raczej na pewno swój pierwowzór graficzny ma też sposób przedstawienia aniołków koronujących bydgoską *Madonnę z różą* (il. 6)³². Ich pełna dynamiki poza i plastyczna forma wskazują na bardziej zaawansowane stylistycznie i warsztatowo ryciny z 2 poł. XV wieku. Zresztą podobnie zakomponowane motywy występują również w malarstwie północnoeuropejskim tego czasu, np. w obrazie z 1473 r. *Madonna w krzewie różanym* Martina Schongauera (il. 7), którego grafiki były popularnym źródłem inspiracji dla naszych twórców cechowych³³. W przywołanym tu dziele Schongauera zwracają uwagę analogiczne jak w *Madonnie z różą* szczegóły: głowa anioła spoglądającego spod spuszczonej powiek ku dołowi oraz układ charakterystycznie wysuniętej stopy, widzianej jakby z żabiej perspektywy. Te detale dość jednoznacznie wskazują, że Mistrz *Madonny z różą* albo znał obraz Schongauera albo jego graficzną wersję. W tym kontekście pojawienie się podobnie upozowanych aniołów na obrazie z Dolska czy



5. *Madonna z różą - fragment obrazu.*
Fot. A. Jankowski



6. *Madonna z różą, fragment obrazu.*
Fot. A. Jankowski



7. *Madonna w krzewie różanym, Martin Schongauer, 1473 r.; wg: W. Hütt, op. cit.*



8. *Madonna z różą, fragment obrazu.
Fot. A. Jankowski*

np. w tryptyku z Wróblewa z ok. 1520³⁴, nie musi dowodzić – jak twierdzili I. Puzowska i D. Markowski – istnienia bezpośrednich związków między obrazem z bydgoskiej Fary a tymi dziełami. Dla znających bliżej uwarunkowania późnogotyckiego malarstwa polskiego, charakter tych związków formalnokompozycyjnych przede wszystkim świadczy o czerpaniu z podobnego ikonograficznego źródła, różnie interpretowanego malarsko.

Nie dla wszystkich charakterystycznych szczegółów kompozycji można odnaleźć i jednoznacznie określić źródła inspiracji. Niektóre ujęcia, motywy ikonograficzne czy detale kompozycji upowszechniły się tak bardzo, że wnikając do świadomości twórców funkcjonowały niezależnie od wzorów graficznych³⁵. Tę uwagę odnieść można do specyficznego gestu Marii oplatającej dłonią nóżki Dzieciątka (il. 8). Np. podobnie przytrzymuje ona Jezusa na obrazie Stefana Lochnera *Maria z fiołkiem* z 1443 r.³⁶, a także na ponad 60 lat późniejszym miedziorycie A. Dürera *Madonna z gwiazdzistą koroną* z 1508 r. (il. 9)³⁷. Motyw ten występujący wprawdzie niezbyt często, jako że wymaga dużych umiejętności malarskich, trudno łączyć z konkretnym wzorem graficznym.



9. *Madonna z gwiazdzistą koroną*, Albrecht Dürer, miedzioryt, 1508 r.; wg: C. von Lützwow, op. cit.

Wzory graficzne wydają się zatem pewnym źródłem inspiracji Mistrza *Madonny z różą*. Czerpał on zarówno z grafiki osadzonej mocno w tradycji późnego gotyku jak i stojącej na przełomie epok. Nie przesądza to oczywiście o artystycznej proveniencji obrazu z bydgoskiej Fary. Wzory graficzne rozpowszechniały się zbyt szeroko aby mogły być pomocne w usytuowaniu artysty w danym środowisku³⁸. Nie mniej jednak wskazanie źródeł inspiracji, wyodrębnienie motywów zapożyczonych i przekształconych stanowi niezbędny etap analizy dzieła. Śledząc w jaki sposób postępuje proces transpozycji kompozycji graficznej na język malarski, badacz zyskuje szansę odkrycia tajemnicy artystycznego rodowodu twórcy. Bowiem *między zapożyczeniem motywu i następnie jego samodzielną interpretacją zamyka się cały świat*³⁹. Badacz poznaje go dokonując oceny formalnostenylistycznej dzieła w oparciu o analizę oryginalnej warstwy malarskiej.

Nie udało się dotychczas przeprowadzić badań, które wykazywałyby ewentualne przemalowania *Madonny z różą* przed XX w. Na pewno zabiegi konserwatorskie przeprowadzone w 1922 r. przez J. Rutkowskiego oraz w 1950 r. – przez L. Torwirta (udokumentowane)⁴⁰, nie zmieniły kompozycji obrazu⁴¹. Ale całkowitej pewności nienaruszalności warstwy morfologicznej dzieła mieć nie można⁴². Jednak przy zachowaniu niezbędnej dozy ostrożności można podjąć próbę analizy formalnostenylistycznej i ikonograficznej.

Niestety, publikowane ostatnio analizy stylistyczne obrazu *Madonny z różą* wydają się pobieżne, a przy tym jednostronne. Badacze formułując *a priori* hipotezy dotyczące artystycznej proveniencji dzieła, pomijają te jego elementy, które nie w pełni przystają do przyjętych założeń. A przecież, jak mówił M.J. Friedländer: *umiłowanie prawdy wymaga, aby nie tracić fatalnego x, którego nie brak w żadnym rachunku, mającym za cel krytykę stylu*⁴³.

Zastrzeżenia budzą też niektóre bardziej szczegółowe sformułowania pojawiające się w opisach obrazu. Wdzięczna, pełna gracji poza *Madonny* określana jest jako „hieratyczna, sztuczna” i „pozbawiona swobody”⁴⁴. Niezbyt trafny wydaje się też opis aniołów, które wprawdzie „w niczym nie przypominają renesansowych putt”, ale przecież trudno byłoby uznać je za „archaiczne”⁴⁵. Obie unoszące się postacie grają przekonująco swoje role, tchną naturalnością, zaś ich twarze pełne są wyrazu. Jeden zamyślony spogląda na koronę, drugi – pochylając lekko głowę – spuszcza wzrok ku Dzieciątku.

Nie wydają się też celne niektóre argumenty, którymi szermuje D. Markowski, forsując tezę o rodzimej genezie artystycznej *Madonny z różą*. Sugeruje on, że twórca obrazu musiał pochodzić z Polski (z kontekstu całej wypowiedzi wynika, że z Poznania), gdyż tylko wówczas miałby możliwość *portretowania* (sic!) fundatora⁴⁶. Nasuwa się pytanie: skąd bierze się tak głęboka wiara w portretową wierność wizerunku postaci klęczącej na obrazie? Źródła milczą na ten temat. Wiadomo natomiast, że tego typu wyobrażenie, silnie zakorzenione w tradycji średniowiecznej, nie wymagało podobieństwa fizycznego. Postać charakteryzowano przez herb, inskrypcje, szczegółowe odtworzenie gestu i stroju⁴⁷. Dotychczas nie udało się w sposób pewny ustalić, kto klęczy u stóp *Madonny z różą*: czy jest to Stanisław Kościelecki⁴⁸, Mikołaj Szerlejski⁴⁹ czy osoba bliżej nieznana, związana z karmelitami bydgoskimi⁵⁰. Jednak nawet jeśli by udało się problem ten rozstrzygnąć, nie dałoby to żadnych podstaw do stwierdzenia, że mamy do czynienia z portretem, do którego fundator obrazu pozował. Istotą bowiem wyobrażenia kommemoratywnego – a za takie należy uznać obraz z bydgoskiej Fary – jest zaznaczenie duchowej obecności osoby podejmującej religijny dialog z sakrum, włączającej się w *officium divinum*⁵¹. Wyniki badań wskazują jednoznacznie, że błędem jest dopatrywanie się w tego typu wyobrażeniach portretowych rysów twarzy⁵². Do sprawy tej zresztą przyjdzie nam jeszcze powrócić później. W tym miejscu warto jednak powołać się na pewien „szkolny” przykład, jaki stanowią posągi fundatorów w zachodnim chórze katedry w Naumburgu. Zdawać by się mogło, że w tych po mistrzowsku scharakteryzowanych obliczach odczytać można indywidualne rysy twarzy. Tymczasem rzeźby wyszły spod dłuta wiele lat po śmierci fundatorów budowli⁵³. Portretowa sugestywność wizerunku nie powinna więc nas zwieść. Wystarczy przyjrzeć się twarzy Andrzeja Szamotulskiego uwiecznionej na obrazie z ok. 1520 r. z kolegiaty w Szamotułach (il. 10)⁵⁴. M. Walicki uznał głowę klęczącego wojewody za jeden z najcenniejszych przykładów portretu w polskim malarstwie odrodzenia⁵⁵. Najnowsze badania udowodniły, że w czasie sporządzania konterfektu Szamotulski nie żył już od dziesięciu lat⁵⁶. Co więcej – wojewoda zmarł licząc lat około 60, przedstawiono go zaś jako mężczyznę w sile wieku, mniej więcej czterdziestoletniego⁵⁷.

Oprócz wszystkich tych nieścisłości i sformułowań rażących brakiem precyzji, zastrzeżenia budzić musi sama procedura atrybucyjna, nie



10. Wizerunek Andrzeja Szamotulskiego, fragment obrazu:
Św. Anna Samotrzeń ze Śś. Hieronimem i Andrzejem z kolegiaty w Szamotułach,
ob. Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu.
Fot. D. Nowacki

uwzględniająca realnych możliwości przeprowadzenia rzetelnej analizy porównawczej. W świetle wyników wieloletnich badań nad gotyckim malarstwem tablicowym w Polsce, nie sposób zgodzić się na arbitralne włączenie *Madonny z różą* do dorobku jednego z rozpoznanych już malarzy polskich przełomu epok. W Małopolsce, gdzie liczba zachowanych obrazów tablicowych znacznie przewyższa zasoby wielkopolskie, proces wyodrębnienia zbiorów dzieł obdarzonych autonomią stylistyczną i łączenia ich z określonym warsztatem mistrza nie jest łatwy⁵⁸. Natomiast połączenie konkretnego dzieła z nazwiskiem malarza znanego ze źródeł archiwalnych udaje się niezwykle rzadko. By uświadomić sobie skalę trudności przywołajmy nazwisko Marcina Czarnego, mistrza krakowskiego cechu, wielokrotnie wymienianego w aktach miejskich. Z jego 24-letniej twórczości zachowało się tylko jedno, ostatnie dzieło – tryptyk z Bodzentyna⁵⁹.

W Wielkopolsce dzieła gotyckiego malarstwa tablicowego to *membra disiecta*, których zachowało się bardzo niewiele⁶⁰. Znacznie utrudnia to prowadzenie badań porównawczych, śledzenie analogii i wyodrębnianie pewnych cech autonomicznych świadczących o związkach z określonym

mistrzem czy jego warsztatem. Nawet w przypadku sztandarowych dzieł tablicowego malarstwa wielkopolskiego, jak choćby *Wniebowzięcie z Warty*⁶¹ czy wspomniany już obraz z Wróblewa, znawcy malarstwa dawnego dalecy są od jednoznacznych rozstrzygnięć, budując hipotezy obwarowane zastrzeżeniami, pełne wahań i znaków zapytania⁶². Formalne podobieństwa między dziełami nie stwarzają bowiem pewnych przesłanek dla określenia *oeuvre* twórcy. Sytuację tę celnie określił A.S. Labuda pisząc, że *brakuje podobieństw integralnych, które obejmowałyby jednocześnie elementarne i złożone składniki artystycznej struktury. Stąd – jednoznaczny sens zbieżności na poziomie jednego fragmentu podważany bywa rozbieżnościami na poziomie drugiego*⁶³. To stwierdzenie wydaje się szczególnie trafne w odniesieniu do obrazu z Dolska i bydgoskiej *Madonny z różą*, w których niektórzy badacze jednoznacznie widzą dzieła tego samego mistrza.

Jednak wbrew tym opiniom, oba obrazy różnią się znacznie i nie można ich łączyć z tym samym malarzem. Argumentowanie wspólnoty warsztatowej ...*kolorytem* (obu obrazów), *subtelnością póltonów, lśnieniem jedwabistych utrefionych włosów*⁶⁴, czy też poprzez dopatrywanie się w obrazach późnogotyckich z pocz. XVI w., takich jakości jak: ...*dbałość o szczegóły i umiejętność różnicowania tkanin*⁶⁵, trudno uznać za naukowe przy określaniu proveniencji dzieła, a tym bardziej przy jego atrybucji. Abstrahując od stopnia oryginalności czytelnych dziś walorów kolorystycznych i formalnych draperii szat *Madonny z różą*, troska o szczegóły w dobie tzw. realizmu przedmiotowego to sztuka, którą opanować musiał każdy malarz cechowy z ok. 1500 r., niezależnie od techniki jaką się posługiwał. Zresztą czyż nie opanowali jej po mistrzowsku na blisko 100 lat przed powstaniem *Madonny z różą* malarze niderlandzcy, np. bracia Limburg czy van Eyckowie.

Prawdą jest jednak to, że w każdym dziele odnaleźć można specyficzne cechy składające się na to, co określane jest mianem manieri osobistej, nadającej mu stylistyczną autonomię⁶⁶. By wytropić ową manierę trzeba przeprowadzić wnikliwą analizę złożonej struktury artystycznej dzieła. Należy pochylić się nad każdym szczegółem, gdyż w nim kryć się może to *niepowtarzalne, co osadza się w każdym z dzieł danego artysty i pozostaje niezależnie od wszelkich wpływów jakich doznawał i miejsc w jakich przebywał*⁶⁷.

Zgłębiając tajniki Mistrza *Madonny z różą* łatwo dostrzec istotne różnice dzielące obraz z bydgoskiej Fary od obrazu z Dolska. Nie można zgodzić się ze stwierdzeniem, że obie *Madonny* łączą *szczegóły sylwetki*⁶⁸. Odmienne traktowana draperia płaszcz nadaje w każdym z tych dzieł inne kształty i proporcje sylwetce Marii. W obrazie z Dolska, płaszcz spięty pod szyją i okrywający ramiona, przypomina kapę. Układając się w ostro łamane fałdy sprawia, że figura Marii wydaje się masywna, zastygła w bezruchu, unieruchomiona w sztywnej, autonomicznej wobec ciała materii. Płaszcz *Madonny z różą* niczym toga spowija całą postać poddając się ruchowi wdzięcznie przechylonej sylwetki i podkreślając jej smukłość. Zakładając znaczny stopień oryginalności czytelnych dziś układów draperii trzeba stwierdzić, że tworzy ona drobne, niezbyt ostro łamane fałdy o „zygzakowatym”, niespokojnym dukcie. Zdobiony szeroką bordiurą skraj płaszcz opada łagodną kaskadą poniżej prawej dłoni. W tym udrapowaniu szaty odbijają się echa stylu miękkiego. Jednak sposób zakomponowania dolnej partii płaszcz zdradza mistrza, któremu nie są obce doświadczenia stylu „stoszowskiego”. Spokojna materia ożywa jakby targana podmuchami „późnogotyckiego wiatru”. Wydyma się tworząc kolistą fałdę oplatającą sierp księżyca, zaś złocista bordiura kreśli fantazyjną „ósemkę”. Ta charakterystyczna stylizacja materii – raz poddającej się ruchom ciała, to znów dynamicznej, odrywającej się od niego – znamionuje postępujący w 1 poł. XVI w. proces ograniczania autonomii materii szaty na rzecz urealnienia jej związku z ciałem⁶⁹. W obrazie z Dolska, podobnie jak w innych związanych z tzw. szkołą wielkopolską (*Sacra Conversazione* z Pogorzelicy, Dębna, kościoła św. Michała w Poznaniu, tzw. *Madonna Lubrańskiego*)⁷⁰, zjawisko to nie rysuje się jeszcze tak wyraźnie. Szaty są wprawdzie pozbawione dynamiki, jednak draperie formujące szerokie płaszczyzny zachowują niezależność w stosunku do ciała skutecznie zacierając jego kształty. Tak więc relacje między ciałem a draperią w obrazie z Dolska i z bydgoskiej Fary wskazują, że *Madonna z różą* jest dziełem stylistycznie bardziej zaawansowanym w drodze ku malarstwu nowożytnemu i zapewne nie mogła wyjść spod pędzla twórcy obrazu z Dolska.

Analizując dalej wizerunek *Madonny z różą* i oceniając relacje łączące go z obrazem z Dolska, a szerzej – ze środowiskiem wielkopolskim, przyjrzyjmy się uważnie kobiecym twarzom na obu dziełach. Przy czym w przypadku obrazu z bydgoskiej fary należy zachować daleko posuniętą ostroż-

ność w formułowaniu wniosków, wobec braku informacji o przekształceniach pierwotnej warstwy malarskiej. Jednak nawet mając świadomość ograniczeń wynikających z tej niewiedzy, nie można zgodzić się z forsonym przez niektórych badaczy twierdzeniem o *analogiach jakie kryją obie twarze*⁷¹ czy *wspólnym typie twarzy*⁷². Maria na obrazie z Dolska ma twarz krągłą, o dziecięco pełnych policzkach, oczy o charakterystycznie podpuchniętych powiekach i drobne usta o sercowatym wykroju. Te szczególności fizjonomii decydują o specyficznej urodzie kobiecej twarzy i stanowią pewien kanon, którym posługiwał się twórca *Sacra Conversazione* z Dolska. Taką samą twarz, choć ukazaną w innym ujęciu, dał też towarzyszącej Marii – św. Barbarze. Podobny zabieg zastosował również twórca *Sacra Conversazione* z Wróblewa: twarze Marii, Felicyty i Perpetui, to jakby „wariacje” na ten sam temat. Już K. Secomska zwróciła uwagę, że w trzynastu scenach ołtarza z Warty występują *w różnych rolach ci sami aktorzy*⁷³. Wynikało to z praktyki warsztatowej malarza, który posługiwał się zwykle zbiorem szkiców określonych typów twarzy powielanych w różnych ujęciach⁷⁴.

Oblicze *Madonny z różą* wyraźnie odbiega od „kanonu” twórcy obrazu z Dolska. Jeśli zaś porównamy ujęte *en trois quarts* głowy św. Barbary na obrazie z Dolska i Marii na obrazie z bydgoskiej Fary, łatwo dostrzeżemy różnice w sposobie opracowania zarysu twarzy. U *Madonny z różą* jest ona szczuplejsza, a malarz starannie kształtował wypukłość kości policzkowej. Inaczej niż na obrazie z Dolska namalowane są usta oraz oczy o kształcie migdała i delikatnie zaznaczonych powiekach.

Twarz *Madonny z różą* nie znajduje wyraźnych analogii ani wśród dzieł malarstwa wielkopolskiego ani małopolskiego, choć budzić może pewne skojarzenia z typem głowy kobiecej pojawiającej się w warsztacie wspomnianego już Marcina Czarnego⁷⁵. W sumie jednak wszelkie podobieństwa nie wykraczają poza pewien ogólnie przyjęty typ pełnej liryzmu, delikatnej, dziewczęcej twarzy, nawiązującej wyraźnie do wzorców utrwalonych w tradycji stylu miękkiego. Natomiast sposób transpozycji tego wzorca zawiera w sobie całe bogactwo artystycznego doświadczenia kolejnych pokoleń twórców późnogotyckich. Twarz *Madonny z różą* wyszła spod pędzla malarza, który podstawowe umiejętności warsztatowe wzbogacał doświadczeniami zdobywanymi w odmiennych kręgach artystycznych niż związani ze środowiskiem małopolskim malarze wielkopolscy.

Skąd mógł czerpać inspiracje malując pełną wyrazu, subtelną twarz *Madonny z różą*? Być może warto w poszukiwaniach ponownie sięgnąć do grafiki Martina Schongauera. Pewnych cech wspólnych z twarzą *Madonny z różą* dopatrywać się można w niektórych głowach „schongauerowskich” *Madonn* czy ujętej *en trois quarts* twarzy *Archanioła Zwiastującego*⁷⁶. Analogie te jednak nie przesądzają o bezpośrednim wpływie, lecz pozwalają dopatrywać się pewnych inspiracji Mistrza *Madonny z różą*. Jeszcze raz zatem trzeba przypomnieć, że relacje między malarstwem a graficznym pierwowzorem są bardzo złożone. Zaś doświadczenie uczy, że malarz operujący barwnym, walorowym modelunkiem oraz mniej lub bardziej subtelnym konturem, rzadko odtwarza wiernie rysy twarzy uchwycone przez grafika. Jako przykład posłużyć tu może wspomniany już „schongauerowski” typ *Archanioła Zwiastującego*, odwzorowywany w wielu późnogotyckich scenach *Zwiastowania* małopolskiego malarstwa tablicowego (np. w ołtarzu z Cięciny lub polptyku z Książnic Wielkich)⁷⁷. Zwykle dość wiernie odtwarzano układ szat i gest postaci, natomiast twarz *Archanioła*, w każdym dziele zyskiwała inne rysy „wtapiając się” w malarzką konwencję danego mistrza czy warsztatu.

Zastanawiając się nad proveniencją artystyczną malarza, który obdarzył *Madonnę z różą* twarzą pełną tak specyficznego wdzięku, nie można z pewnością odrzucić postawionej przez T. Dobrowolskiego tezy o związkach obrazu z bydgoskiej Fary z malarstwem flamandzkim⁷⁸. To, co decyduje o typie urody *Madonny z różą* (a nie budzi większych zastrzeżeń co do stopnia oryginalności) - proporcje twarzy, kształt oczu i brwi czy wykrój ust - niewątpliwie bliskie jest najdojrzałym niderlandzkim wizerunkom *Madonn*. Rysują się jednak także pewne, choć trudne do werbalizacji różnice. Dotyczą one tego, co zwykło się określać mianem ekspresji i wyrazu twarzy. *Madonna z różą*, nieśmiało uśmiechając się spogląda poza ramy obrazu, ze sfery *sacrum* kieruje wzrok ku wiernym modlącym się przed ołtarzem. *Madonny* na obrazach mistrzów niderlandzkich: tronujące w komnatach, stojące w kościelnej nawie czy kłęczące w stajence trwają w zamkniętym świecie *sacrum* zaklętym w symbole. Na ich twarzy maluje się modlitewne skupienie, czasem smutek; spuszczają wzrok lub spoglądają gdzieś w bok. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że twórca *Madonny z różą* dobrze znał malarstwo niderlandzkie i zachował je w „wizualnej pamięci”⁷⁹. Lekcje mistrzów wyko-

rzystał jednak na swój sposób, nadając twarzy *Madonny* odmienny typ ekspresji. Gdyby sytuować warsztat Mistrza *Madonny z różą* na terenach polskich, różnicę tę tłumaczyłby wielopokoleniowy dystans do malarzy niderlandzkich.

Być może zaważyły też wpływy innych środowisk artystycznych. W *itinerarium* Mistrza *Madonny z różą* dają się odnaleźć ślady znamionujące sztukę Quattrocenta, szczególnie w tchnącym subtelną pogodą obliczu z tajemniczym, delikatnym uśmiechem oraz pełnym naturalnego, niemowlęcego wdzięku Dzieciątka.

Do jakości budujących specyficzną manierę malarza należy zaliczyć też sposób traktowania włosów. Wprawdzie w obrazie z bydgoskiej Fary dokonano pewnych retuszy, jednak podstawowe cechy owej „manier” pozostają czytelne.

Zarówno w *Sacra Conversazione* z Dolska, jak i w *Madonnie z różą* kobiece skronie zdobią podobne przepaski z drobnych pereł. W obu obrazach włosy namalowane są bardzo starannie, jednak w zupełnie inny sposób. Na obrazie z Dolska niczym gruba tkanina okrywają ramię Marii. Sprawiają wrażenie „utrefionych” czy „karbowanych”. Układają się w rytmiczne, biegnące nieco ukośnie, równoległe fale. Odtworzone są przy tym z precyzją, która przywodzi na myśl filigranowe ozdoby rękopisu. Twórca *Madonny z różą* jest mniej drobiazgowy i skupia się raczej na starannym modelowaniu puszystych, lekko falujących pasm rozrzuconych naturalnie i swobodnie na ramionach Marii. W podobny sposób malowali włosy zarówno Jan van Eyck jak i Martin Schongauer.

Przeprowadzając analizę porównawczą obrazu *Madonna z różą* i *Sacra Conversazione* z Dolska, należy zauważyć w jak różny sposób obie Marie trzymają Dzieciątka. W dziele z Dolska jest ono prezentowane niczym atrybut. Jego ciało wydaje się pozbawione ciężaru i tak lekkie, że niemal unosi się, delikatnie przytrzymywane dłońmi Matki. W obrazie z bydgoskiej Fary związek obu postaci – Matki i Syna – jest bardziej naturalny. Jezus usadowiony na ramieniu Marii przytrzymuje rączką materię jej płaszcza. Maria w charakterystyczny sposób oplata dłońią nóżkę Syna. Dzieciątka obciążające ramię *Madonny* wymusza w naturalny sposób przechylenie całej sylwetki jakby balansującej dla uzyskania równowagi. W tym ujęciu esowato wygiętej postaci dochodzą do głosu echa kompozycji *Pięknych Madonn*. Zarazem też harmonijne

zespolecie Marii i Jezusa wskazuje wyraźnie, że Mistrz obrazu z bydgoskiej Fary znacznie przewyższał umiejętnościami twórcę *Sacra Conversazione* z Dolska.

Trzeba też zwrócić uwagę na charakterystyczny detal stroju *Madonny z różą*, który umknął uwadze badaczy zajmujących się obrazem. Chodzi tu o frędzle z nanizanymi perełkami zdobiące skraj płaszcza wokół rąk Marii. Ten detal nie znajduje analogii ani w dziełach malarstwa wielkopolskiego ani w obrazach małopolskich powstających od 2 poł. XV w. do połowy XVI stulecia. Być może Mistrz *Madonny z różą* wprowadził ten motyw zainspirowany czeskimi wyobrażeniami Marii pochodzącymi z XIV w. i 2 ćw. XV w. Na obrazach z Mostu, Veveří oraz na wizerunku *Matki Boskiej Strahovskiej* skraj szaty Marii zdobią delikatne frędzle z koralikami lub lilijkami (il. 11)⁸⁰.

Niewątpliwie bezpośrednich wzorców dla tego motywu dostarczyć musiało malarstwo Trecenta, które w znacznej mierze wpłynęło na sztukę czeską⁸¹. Delikatne frędzle obrzeżające szatę Marii pojawiają się np.



11. *Madonna z Dzieciątkiem*, obraz z dawnego kościoła kapucynów w czeskim Moście, ok. 1350 r.; wg: A. Matějček, J. Pešina, op. cit.

w obrazach braci Lorenzetti (*Pietra – Madonna Karmelitów* oraz *Ambrogia – Maesta*)⁸². Stanowią też częsty element dekoracyjny stroju Marii w obrazach z kręgu malarstwa bizantyjsko-włoskiego. Do grupy tej zaliczyć można liczne czeskie i małopolskie *Hodegetrie*⁸³. Stylizowane, długie frędzle, zakończone u dołu perłami, zdobią często brzeg chusty lub szaty Madonny⁸⁴. Także w obrazach mistrzów Quattrocenta pojawiają się postacie w szatach dekorowanych u dołu delikatną, pajęczą nicią frędzli. Jako najlepszy przykład może tu posłużyć *Primavera* Sandro Botticellego.

Możliwe jednak, że motyw frędzli został zaczerpnięty przez Mistrza *Madonny z różą* z późniejszych redakcji, np. malarstwa nadreńskiego czy niderlandzkiego z końca XV stulecia. Np. perełkowe frędzelki obrzeżają szatę jednego z królów w *Pokłonie Trzech Króli* Mistrza ołtarza z Aachen z ok. 1500 r.⁸⁵ czy też czepiec kobiety w obrazie *Świętego Królewskiego Panowania* Greetgena tot Sint Jansa⁸⁶. Z pewnością złociste frędzle i połyskliwe perły na tle pozbawionej wzorów, gładkiej materii płaszcza zapewniły efekt bliski temu, jaki osiągnęli mistrzowie niderlandzcy zdobiąc tkaniny szat złocisto-srebrnymi bordiurami z wielobarwnymi klejnotami odtworzonymi z jubilerską precyzją. I w tej umiejętności subtelnego operowania realistycznie oddanym szczegółem, Mistrz *Madonny z różą* prześcignął twórcę obrazu z Dolska. Może jedynie w *Sacra Conversazione* z Wróblewa odgadujemy artystę podobnie rozmiłowanego w wytwornym detalu kobiecego stroju.

Zamykając tę nieco wyrywkową analizę stylistyczno-formalną, mocno uwarunkowaną konieczną krytyką poglądów na temat *Madonny z różą*, ugruntowanych w lokalnej literaturze przedmiotu, czas uporządkować wnioski i podsumować nagromadzone spostrzeżenia.

W kompozycji obrazu – upozowaniu i typie postaci oraz udrapowaniu szat, czytelne są charakterystyczne dla sztuki naszej części Europy ok. 1500 r. i pierwszych lat XVI w. tendencje retrospektywne. Lekko przechylona sylwetka Madonny na złocistym, wytłaczanym tle, materia płaszcza układająca się w fałdy o charakterystycznym dukcie w kształcie litery „V” i opadająca z jednej strony kaskadą oraz tchnąca spokojem, łagodna i specyficznie wyidealizowana twarz Madonny – nawiązują do konwencji stylu pięknego. Nie jest to jednak archaizacja polegająca na mechanicznym przeniesieniu wzorca sprzed niemal 100 lat, lecz

raczej trawestacja. Dokonuje się ona już w oparciu o tendencje realistyczne (wyrażające się m.in. w bardzo już dojrzałych umiejętnościach iluzji plastycznej bryłowości form) i doświadczenia artystyczne tzw. stylu łamanego. Mamy zatem przed sobą dzieło, którego twórca z równą swobodą operował konwencjami mimetycznymi sztuki północno-europejskiej przełomu epok oraz idealizmem formalno-stylistycznym osadzonym jeszcze w uniwersalistycznych tradycjach tzw. gotyku międzynarodowego. Ta spójna, koncepcyjna kompilacja obu konwencji znajduje również wyraziste odbicie w sposobie prezentacji adoranta u stóp *Madonny z różą*. Jego bardzo plastycznemu, przestrzennemu wyobrażeniu, nacechowanemu realizmem i tym co określa jego egzystencję w sferze *profanum* (wraz z emanującą zindywidualizowaną charakterystyką sugerującą portretowość) – nadano proporcje kontrastowo odbiegające od skali postaci Marii. Dysproporcja ta, obnażająca pełen pokory dystans do *sacrum*, typowa dla wcześniejszej fazy gotyku, jawi się jako sprzeczna wobec znanych twórcy *Madonny z różą* doświadczeń malarstwa Quattrocenta i mistrzów niderlandzkich – z *Madonną kanonika van der Paele* i *Madonną kanclerza Rolin* Jana van Eycka na czele.

Na tym etapie badań nie sposób ustalić źródeł artystycznego warsztatu Mistrza *Madonny z różą*. Można jedynie wysunąć dość oczywiste hipotezy.

W późnym średniowieczu jakość dzieła ciągle była determinowana osobą fundatora, który decydował o wyborze malarza i koncepcji twórczej. Walory artystyczne obrazu skłaniają zarazem do przypuszczenia, że albo Mistrz był wyróżniającym się polskim twórcą cechowym, który, np. pracując w prężnym centrum sztuki europejskiej, nie pozostał obojętny na różnorodne nowe wpływy artystyczne⁸⁷, albo – był artystą obcym wywodzącym się z takiego właśnie ośrodka. Jest też możliwe, że *Madonna z różą* jest dziełem importowanym, sprowadzonym już z wizerunkiem adoranta albo wizerunek ten domalowano na miejscu. Nie można też wykluczyć, że mamy do czynienia z wybitnym malarzem zakonnym, obeznanym poprzez system filiacji w trendach różnych środowisk artystycznych i twórczo je wykorzystującym.

Kwestia rodowodu *Madonny z różą* determinuje datowanie dzieła. Gdyby obraz wyszedł z warsztatu na ziemiach polskich to – biorąc pod uwagę jego jakości stylistyczno-formalne – mógł on powstać najwcze-

śniej ok. 1500 r. Za termin *ante quem* w takiej sytuacji i przy tej klasie malarza trzeba by przyjąć koniec pierwszej dekady XVI w., kiedy to bardziej postępowi twórcy zarzucają retrospektywną syntezę stylu późnogotyckiego w „redakcji poststoszowskiej” i konwencji tzw. stylu pięknego. Jeśli natomiast obraz okazałby się importem lub wyszedł spod pędzla malarza obcego, można by datować go nieco wcześniej.

Zastanawiając się nad polskim rodowodem warsztatu Mistrza *Madonny z różą*, przede wszystkim trzeba zaznaczyć, że obraz bydgoski nie daje się sklasyfikować jako dzieło gotyckiego malarstwa wielkopolskiego. Trudno też odnaleźć w nim warsztatowe i stylistyczne cechy tzw. szkoły krakowskiej. A trzeba tu zaznaczyć, że związki ze szkołą krakowską uznawane są za swoistą kategorię definicyjną późnogotyckiego malarstwa wielkopolskiego⁸⁸. Z drugiej jednak strony nie sposób oprzeć się wrażeniu, że tzw. szkoła wielkopolska widziana poprzez nieliczne zachowane dzieła pozostaje do końca nie zdefiniowana. Spośród olbrzymiej ilości obrazów tablicowych w retabulach kościołów parafialnych, klasztornych i kaplic, zachowało się tak niewiele, że niektórzy badacze wyrażają wątpliwość co do możliwości wyodrębnienia grupy cech specyficznych, implikującej istnienie ukształtowanego środowiska artystycznego⁸⁹. Ponieważ więc materiał do badań porównawczych jest niezwykle skąpy, nie można wykluczyć, że malarstwo Wielkopolski nie miało tak jednorodnego oblicza, a niektóre powstające tu dzieła pozostawały w mniej ścisłym związku ze szkołą małopolską. Jeśli założymy, że malarstwo tablicowe Wielkopolski to w części *terra incognita*, wówczas sytuowanie *Madonny z różą* w tej nierozpoznanej strefie zyskałoby pewną dozę prawdopodobieństwa. Wtedy też twórcy obrazu można by szukać wśród znanych z imienia malarzy odnotowanych w poznańskich księgach⁹⁰.

Poszukiwania związków twórcy *Madonny z różą* z określonym środowiskiem artystycznym polskiego malarstwa cechowego tracą na znaczeniu gdy weźmiemy pod uwagę, że mógł on być malarzem zakonnym. Dość liczna grupa takich twórców, niezależnych od struktur cechowych, związana głównie z bernardynami, pracowała poza murami macierzystego konwentu, trafiając do słabszych artystycznie ośrodków⁹¹. Takim artystą był np. Franciszek z Sieradza, który m.in. wykonywał prace malarskie w Bydgoszczy⁹². W dziełach malarzy zakonnych różnorodność wpływów

i inspiracji oraz brak ograniczeń i rygorów narzucanych przez jedno środowisko, owocowało swoistym synkretyzmem stylowym.

Bardzo wiele przemawia za hipotezą, że *Madonna z różą* jest dziełem importowanym. W 1 poł. XVI w. na terenach polskich pojawiało się wiele obrazów tablicowych nabywanych przygodnie lub zamawianych świadomie w różnych centrach artystycznych. Niekiedy gotowe, zakupione dzieła uzupełniano już na miejscu, dostosowując do funkcji, jaką miały pełnić. Tak stało się np. ze wzorowanym na kompozycji Joosta van Cleve *Pokłonem Trzech Króli*, na którym inna ręka domalowała klęczącego duchownego⁹³. Zdarzało się zresztą też, że nawet na obrazie zamówionym w pracowni krakowskiej wizerunek fundatora był dziełem innego malarza niż scena główna. Jako przykład może tu posłużyć obraz z Olbierzowic z ok. 1510 r.⁹⁴ Tu od razu rodzi się przypuszczenie, że w podobny sposób mógł powstać wizerunek adoranta *Madonny z różą*, z tym że byłby on domalowany w bezpośrednim związku czasowym z powstaniem wyobrażenia głównego⁹⁵. Jednak bez gruntownych badań technologiczno-konserwatorskich warstwy morfologicznej obrazu kwestii tej nie można rozstrzygnąć. Niezależnie od tego, pytanie gdzie należy szukać pracowni Mistrza *Madonny z różą*, pozostaje aktualne.

Skoro, jak już zostało powiedziane, wpływy sztuki niderlandzkiej stanowią pewien komponent stylu *Madonny z różą*, może słuszne byłoby właśnie wśród niderlandzkich warsztatów szukać twórcy dzieła. W Polsce chętnie kupowano obrazy niderlandzkie. Podskarbi Jakub Szydłowiecki sprowadził stamtąd obraz *Madonny* zaś kanclerz Krzysztof Szydłowiecki w jednym z listów zabiegał o możliwość nabycia wizerunku *Madonny Monstra te esse Matrem*⁹⁶. Głównym ośrodkiem handlu obrazami niderlandzkimi był Gdańsk, skąd docierały one do Torunia, a nawet na Mazowsze⁹⁷. W początkach XVI w. środowisko niderlandzkie zaczyna otwierać się na wpływy obce, głównie włoskie, sztuka zaś wkracza na drogę wiodącą ku szczytowym osiągnięciom manieryzmu⁹⁸. Możliwe więc, że pracownia Mistrza *Madonny z różą* znajdowała się gdzieś między upadającą w tym czasie Brugią a odradzającą się Antwerpią, gdzie część środowiska twórczego, jakby nie pomna doświadczeń tzw. renesansu niderlandzkiego, ciągle stała u progu nowożytności, tworząc w ostatnich blaskach dogasającego późnego gotyku.

Do Polski sprowadzano też dzieła sztuki niemieckiej. Kraków gościł np. Hansa Kulmbacha, Hansa Dürera i Leona z Kitzingen. Niektórzy mistrzowie niemieccy jeszcze po powrocie w rodzinne strony przez wiele lat przysyłali swoje dzieła, co dowodzi, że były one znane i cenione⁹⁹. Materiałnym tego świadectwem są też do dziś zachowane w Polsce dzieła m.in. Cranacha i jego szkoły¹⁰⁰. W poszukiwaniach pracowni, z której wyszedł obraz *Madonny z różą*, warto więc skierować się ku ośrodkom sztuki niemieckiej. Analiza porównawcza nie może pominąć zwłaszcza środowisk górnoniemieckich. Tam, po połowie XV w., obok silnie zakorzenionych wpływów niderlandzkich, zaznacza się wyraźne oddziaływanie sztuki włoskiej¹⁰¹. Norymberga i Augsburg – prężne centra handlowe i finansowe, otwarte na różnorodne trendy artystyczne, stanowią niejako „modelowe” ośrodki kulturowe¹⁰². Tu nie brakowało zamówień na obrazy tablicowe zaś wymagania zleceniodawców – w większości bankierów i kupców podróżujących po całej Europie – sprzyjały upowszechnianiu nowych prądów w sztuce. Wprawdzie na podstawie wstępnej oceny trudno wskazać w tym kręgu wyraźne analogie dla *Madonny z różą*, ale autorytatywne wykluczenie lub potwierdzenie istnienia takich związków wymaga pogłębionych studiów.

Widać zatem, że w poszukiwaniach artystycznej proveniencji obrazu z bydgoskiej Fary ciągle mnożą się znaki zapytania. Problemy, które wyłaniają się na każdym etapie analizy struktury dzieła uświadamiają jak wiele wysiłków badawczych jeszcze potrzeba, zanim możliwe będą konkretne odpowiedzi.

Ikonografia i treści ideowe

Istotną sferą jakości i wymowy artystycznej obrazu *Madonny z różą* jest jego warstwa ikonograficzna. W niej odsłania się ukryty świat religijnej transcendencji i całe bogactwo treści.

U schyłku średniowiecza człowiek ciągle jeszcze żył w kosmosie symbolicznym, zasługując bardziej na miano *animal symbolicum* niż *animal rationale*¹⁰³. W augustiańskiej teorii koncepcji świata składającego się z *res* i *signum*, jedynie ta druga sfera dostępna była człowiekowi¹⁰⁴. Dzieło malarza czy rzeźbiarza, będąc – wg św. Tomasza z Akwinu – *zmysłowym obrazem i rzeczą cielesną*, pozwalało człowiekowi zbliżyć się do spraw

boskich i duchowych¹⁰⁵. Silnie zakorzenione w średniowieczu alegoryczne rozumienie sztuki implikuje postrzeganie każdego dzieła jako zbioru symboli. Poetycko ujął to Alan z Lille:

„Wszystkie stworzenia świata,
jakby księga i obraz,
są dla nas zwierciadłem,
wiernym znakiem
naszego życia, śmierci,
kondycji i losu”¹⁰⁶.

Chcąc zatem poznać wszystkie treści obrazu *Madonna z różą*, trzeba odczytać symboliczną wymowę motywów składających się na kompozycję oraz zinterpretować relacje zachodzące między nimi¹⁰⁷.

Wizerunek Marii na obrazie w bydgoskiej Farze nawiązuje do ikonograficznego motywu *Madonny Apokaliptycznej*¹⁰⁸. Wyobrażenie to, ilustrujące ideę Niepokalanego Poczęcia Marii, zyskało szczególną popularność po soborze bazylejskim (dekret z 1439 r.), gdy Kościół uznał, że Maria na mocy uprzedzającej i działającej specjalnie łaski bożej, nigdy nie podlegała grzechowi pierworodnemu i uczynkowemu¹⁰⁹. W poszczególnych diecezjach wizerunki Madonny z Dzieciątkiem na półksiężycu rozpowszechniały się wraz z ustanowieniem święta Niepokalanego Poczęcia. Rozstrzygnięcia dotyczące publicznego kultu, w tym też obchodzenia świąt, z reguły pozostawały w gestii biskupów diecezjalnych. W archidiecezji krakowskiej święto Niepokalanego Poczęcia ustanowiono w 1509 r., natomiast w archidiecezji gnieźnieńskiej kult i święto Niepokalanego Poczęcia wprowadził Jan Łaski na synodzie piotrkowskim (1510–1511 r.)¹¹⁰.

Genezę wyobrażenia *Madonny Apokaliptycznej* należy widzieć w ikonograficznym motywie *Niewiasty Apokaliptycznej* występującym w ilustracjach Objawienia św. Jana i towarzyszących zwykle pierwszemu ustępowi XII rozdziału Apokalipsy: *Potem wielki znak ukazał się na niebie: Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu* (Ap. 12, 1)¹¹¹. Stopniowo z ilustracji wyeliminowano postać św. Jana i wyodrębniano samą *Niewiastę Apokaliptyczną*, którą już w egzegezie wczesnochrześcijańskiej identyfikowano zarówno z Kościołem jak i z Matką Boską¹¹². Pogląd o podwójnej figuracji podtrzymywali w średniowieczu św. Bernard z Clairvaux, Rupert z Deutz i Alkuin¹¹³.

Dla rozpowszechnienia ikonograficznego *Madonny Apokaliptycznej* przełomowe znaczenie miał przepojony mistyką, poetycki traktat *Speculum Humanae Salvationis* napisany ok. 1324 r. przez Ludolfa z Saksonii lub Mikołaja ze Strasburga. W dziele tym po raz pierwszy zestawiono *Assuntę*, Oblubienicę z *Pieśni nad pieśniami* oraz wyobrażenie *Mulier amicta sole*¹⁴. Zapewne w 3 ćw. XIV w., w wyniku kontaminacji wyobrażenia *Niewiasty Apokaliptycznej* przedstawieniem *Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, powstało wyobrażenie *Madonny Apokaliptycznej*¹⁵. Stanowiło ono niezwykle spójny i skondensowany wykład idei immakulinistycznej. Każdy element kompozycji ma określoną wymowę symboliczną wywiedzioną z interpretacji Starego i Nowego Testamentu.

Ostatecznie najbardziej popularny w języku malarstwa średniowiecznego motyw *Madonny Apokaliptycznej* ukształtował się w wyobrażeniu całopostaciowej *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* na ręku, stojącej na półksiężycu (skierowanym w górę lub w dół, z maską lunarną lub bez), okolonej promienistą mandorlą, niekiedy ukoronowanej wieńcem 12 gwiazd.

Właśnie ten podstawowy schemat – bez wieńca gwiazd, z sierpem księżyca skierowanym do góry i bez maski lunarnej – reprezentuje *Madonna Apokaliptyczna* z bydgoskiej Fary. Wymowę symboliczną naszej *Madonny* wzbogacają dodatkowe motywy ikonograficzne: korona podtrzymywana przez parę aniołów oraz trzymana przez *Dziewicę* – mocno wyeksponowana – gałązka z czerwonym kwiatem róży.

Złocistą mandorłę otaczającą postać *Madonny* odnoszono do fragmentu *Pieśni nad pieśniami*: *electa ut sol* (Pnp. 6, 9) i interpretowano jako znak czystości Marii. Ognista gloria budziła też skojarzenia z moźdzyszowym krzewem gorejącym. Na tę symboliczną analogię wskazał św. Bernard z Clairvuax: *istnieje wewnętrzne podobieństwo, cudowny związek między słońcem a Niewiastą. Ale jakże twór tak ułomny ostać się mógł tak potężnym płomieniom?... to wielka oznaka cudu; krzew cierniowy, który płonie a nie zostaje spalony... Niewiasta, która jest odziana w słońce, ale pozostaje nietknięta!*¹⁶.

W złotych promieniach dopatrywano się także symbolu miłosierdzia Marii, które tak jak słońce obdarza swym blaskiem zarówno dobrych jak i złych ludzi¹⁷.

W sposób bardziej złożony i niejednoznaczny interpretowano motyw księżyca u stóp *Dziewicy Apokaliptycznej*. Postrzegano go jako pewien

element astronomicznego porządku. W interpretacji symboliki lunarnej wiele miejsca poświęcono zagadnieniu związku Boga – Chrystusa z Eklezją – Marią, który określano jako *matrimonium luminarum* i porównywano do koniunkcji słońca i księżyca¹¹⁸. Wątek Eklezji jako Luny i Chrystusa jako słońca rozwinął św. Tomasz z Akwinu pisząc w komentarzu do *Pieśni nad pieśniami* o Eklezji pięknej: *jak Luna, która odbija światło swego małżonka przyjmując płynące z niego łaski*¹¹⁹. Zatem – tak jak słońce odbija swoją moc w księżycu, tak w Marii – Lunie, znajdują odbicie cnoty boskie, w tym cnota miłosierdzia, w której nadzieję pokładają wszyscy grzesznicy.

Z drugiej strony, w księżycu pod stopami Marii widziano symbol tego co znikome, nietrwałe. Maria staje zatem ponad światem ziemskim, ponad wszystkimi bytami, które podlegają czasowi i zepsuciu¹²⁰. Interpretacja ta akcentuje ideę wywyższenia Marii, która jako Matka Zbawiciela od zarania dziejów istniała w bożych zamysłach¹²¹. W myśli teologicznej wyniesienie Marii ponad wszystkich ludzi w naturalny sposób łączyło się z przysługującą jej godnością królowej. Już we wczesnym średniowieczu liturgia do Marii odnosiła słowa Psalmu 44: *Królowa stoi po prawicy twojej*. Niepokalanie Poczęta postrzegana jako figura Kościoła-Eklezji i utożsamiana z Oblubienicą z *Pieśni nad pieśniami* zostaje ukoronowana. Myśl ta powraca w jednym z kazań Hildeberta de Lavardin, który mówi: *Została ukoronowana diademem wiecznej piękności i w ten sposób uczyniona miłą oblubienicą*¹²².

Wyobrażenie aniołów nakładających koronę na głowę Marii Apokaliptycznej – tak popularne w XV-wiecznym malarstwie – łączy w sobie ideę Niepokalanego Poczęcia i Wniebowstąpienia, którego ostatnim aktem jest koronacja Matki Boskiej przez Trójcę Świętą. Ta kontaminacja znajduje swoje głębsze uzasadnienie teologiczne w XVI w., wraz z uznaniem Wniebowstąpienia za następstwo Niepokalanego Poczęcia, które z kolei było jego naturalnym warunkiem¹²³. Korona *Madonny Apokaliptycznej* odnosi się zatem zarówno do idei preegzystencji Marii jak i do wydarzeń następujących po zakończeniu jej ziemskiej egzystencji, gdy staje przed tronem Boga.

Madonna Apokaliptyczna bywała przedstawiana z berłem w dłoni. W istocie jednak nie jest ono rozumiane jako insygnium władzy, lecz jako symbol czystości¹²⁴. W wielu wyobrażeniach *Madonna Apokaliptyczna* trzyma w dłoni inny znak niewinności – lilię. W 2 poł. XIII w.

pojawiają się liczne wyobrażenia Matki Bożej, która zamiast berła ma różę. Od XIV w. kwiat ten staje się częstym atrybutem Marii Immaculaty¹²⁵. Niewątpliwie należy dopatrywać się tu wpływu XIII-wiecznej poezji maryjnej oraz mistyki róży Henryka Suesse¹²⁶. W XV stuleciu motyw *Madonny Apokaliptycznej* z różą w dłoni rozpowszechniała grafika niderlandzka i nadreńska¹²⁷.

Róża nosi w sobie niezwykle bogactwo zaszyfrowanych znaczeń symbolicznych, które niezależnie od tego czy są wyrażone słowem czy obrazem, nigdy nie są jednoznaczne¹²⁸. Dla *Madonny z różą* z bydgoskiej Fary mniej istotne wydają się interpretacje róży w kontekście średniowiecznej poezji dworskiej oraz róży jako symbolu męczenników za wiarę¹²⁹.

W obrazie z bydgoskiej Fary, różę stanowiącą niewątpliwie klucz do interpretacji treści wyobrażenia, odczytywać trzeba w kontekście symboliki maryjnej. W mariologicznej egzegezie Biblii do Marii odnoszono fragment *Pieśni nad pieśniami*: *Jak róża pośród cierni tak przyjaciółka moja wśród dziewcząt* (Pnp. 2, 2). Do najstarszych świadectw maryjnej symboliki róży należy zwrotka z *Carmen paschale* Seduliusza:

„*Jak pośród ostrych cierni delikatna rozkwita róża,
wolna od kolców co ranią i krzew macierzysty
przyćmiewa swym pięknem
Tak z rodu Ewy wzrosła święta Maryja*”¹³⁰.

Także św. Ambroży porównuje Marię wolną od grzechów z różą bez kolców, która rozkwita w ogrodzie rajskim i przeciwstawia ją różę ziemskiej, której kolce zawsze przypominać będą ludziom o ich grzesznym upadku¹³¹. Pomijając liczne średniowieczne modlitwy i pieśni maryjne przywołujące motyw róży, należy przywołać panegiryczne inwokacje św. Bernarda, który pisze m.in.: *Maria autem rosa fuit candida per virginitatem, rubicunda per caritatem*¹³². Określenia *Rosa Charitatis* i *Rosa Mystica* w odniesieniu do Marii oznaczały jej miłosierdzie i ofiarną miłość¹³³.

Dla analizy treści obrazu *Madonny z różą* istotne są także chrystologiczne interpretacje motywu róży, które odnoszą się do cierpień Jezusa, jego ran i krwi. Ten aspekt symboliki związany był z rozwojem kultu Pięciu Ran Chrystusa i pismami św. Bonawentury¹³⁴. W tej podwójnej symbolice znaku róży postrzeganego jako symbol czystości i wywyższenia Marii – Matki Zbawiciela, a jednocześnie przywołującego treści

pasyjne – krew i cierpienie, zawiera się podstawowe ideowe przesłanie obrazu *Madonny z różą*. Aby je odczytać, trzeba odwołać się do fundamentalnej myśli średniowiecznej soteriologii, że dzieło Odkupienia dokonało się przez Chrystusa przy współudziale Marii (*corredemptio*) udokumentowanym jej współcierpieniem (*compassio*)¹³⁵. Misją Marii był zatem czynny współudział w dziele Odkupienia rozpoczęty już w momencie pokornej zgody na Wcielenie przy pełnej świadomości wydarzeń Golgoty¹³⁶. W XIV i XV w., kiedy idea współcierpienia Marii jest szczególnie żywa, teologiczna godność *corredemptrix* uważana jest za rezultat *compassio*¹³⁷. Zatem, dwie ofiary Kalwarii: cierpienie i współcierpienie wraz z rezultatem Pasji – odkupieniem i współodkupieniem, łączy w jedność mistyczny związek¹³⁸. Tomasz à Kempis zaleca uczestnictwo we współcierpieniu Marii jako niezbędny sposób, by osiągnąć zbawienie. W ten sposób dzieła sztuki wyrażające ideę *passio* oraz *compassio* zyskują nowe funkcje religijne, stając się środkami kontemplacyjnej *imitatio*¹³⁹.

Idea *Mater Corredemptrix* implikowała przekonanie o pośrednictwie Matki Bożej, która już wcześniej określana była jako *scala salutis*¹⁴⁰. Jan Damasceński formułował tę myśl: *Ty stałaś się pośredniczką i drabiną, po której Bóg zstąpił do nas, wziął słabą naturę naszą, złączył z sobą i uczynił człowieka widzącym Boga duchem. W ten sposób złączyłaś to co było rozłączone*¹⁴¹. Zaś Fulgencjusz z Ruspe mówił: *Maryja stała się drabiną niebieską, ponieważ przez Nią Bóg zstąpił na ziemię, aby przez Nią ludzie zasłużyli sobie na wejście do nieba*¹⁴².

Pierwszą w teologii chrześcijańskiej doktrynę o pośrednictwie Marii, która jako *Mater Mediatrix*¹⁴³, staje między człowiekiem a Chrystusem-Sędzią, sformułował św. Bernard z Clairvaux. Obrazowo ideę tę zaprezentował w kazaniu na Dzień Narodzenia Marii, zestawiając na zasadzie symetrii miłosierdzie Boże, dzięki któremu Zbawiciel przyszedł na ziemię oraz miłosierdzie Marii polecającej lud boży łaskawości stwórcy¹⁴⁴. Według św. Bernarda rola Marii jako Matki Miłosierdzia wynikała z jej macierzyństwa¹⁴⁵. Matka Zbawiciela to druga Ewa, która: *zamiast śmierci daje życie, zamiast trucizny obdarza słodyczą*¹⁴⁶. Natomiast św. Tomasz z Akwinu pisał, że Chrystus dzieląc swe Królestwo, sobie zachował władzę nad częścią zwaną *Iustitia*, Matce zaś powierzył część określoną jako *Misericordiae*¹⁴⁷. Miłość do syna połączona z miłosierdziem dla ludzi,

dla których na Golgocie jako druga Ewa stała się też Matką (*Mater Christianorum*), czyni z niej skuteczną pośredniczkę¹⁴⁸.

W świetle tych rozważań wymowa ideowa *Madonny z różą* rysuje się dość wyraźnie. Przedstawienie Marii jako *Madonny Apokaliptycznej* eksponuje eschatologiczną chwałę Dziewicy Niepokalanej i Królowej Nieba. Ideę *compassio* oraz *corredemptio* przywołuje róża, która oznacza ofiarę Marii. Fakt, że na obrazie kwiat trzyma Matka Boża, ma wyraźną symboliczną wymowę. Gest *Madonny* ujmującej jedną ręką nagie Dzieciątko drugą – różę, stanowi akt prezentacji. Oto Maria staje jako ta, która gotowa była złożyć, podobnie jak Bóg Ojciec, ofiarę z Syna. Nagie Dzieciątko jest zatem *sacrificium*, a czerwona róża, symbolizując krew i cierpienie, dopełnia ideowy sens wyobrażenia. Zbawczych skutków tej ofiary doświadczają wierni zabiegając o wstawiennictwo Matki Bożej. Prośbę o orędownictwo wyrażają też słowa, jakimi zwraca się ku Marii mężczyzna klęczący u jej stóp na obrazie. W inskrypcji na banderoli: *Mater Dei memento mei*, brzmi ta sama nuta żarliwej prośby jak w wołaniu św. Bernarda: *Monstra te esse Matrem*¹⁴⁹.

Na dalszym planie symbolicznych odniesień dotyczących zagadnień eschatologii, Maria ukazana z atrybutami *Niewiasty Apokaliptycznej* jawi się już poza sferą ziemskiego bytowania. Różę w jej dłoni można odnieść do rozległych ogrodów różanych¹⁵⁰. Teolodzy, mistycy i poeci, czerpiąc inspirację z literatury mądrościowej, symbolicznie wiązali postać Marii z motywem ogrodu zamkniętego (*hortus conclusus*), w centrum którego wyrasta piękny krzew różany¹⁵¹. Dla Konrada z Würtzburga Maria jest *żywym rajem*¹⁵², dla Gotfryda ze Strasburga – *rajem, w którym wyrasta krzew różany*¹⁵³, dla Henryka von Laufenberg – *rozkoszonym ogrodem*¹⁵⁴. Porównania Marii z rajem należą też do ulubionych metafor średniowiecznej poezji. Anonimowy autor angielski pisał w XIII w.:

„Wszystkiegoś kwiatkiem, Pani czysta,

rosa sine spina...

Największa cię nagroda spotka

Królową Raju Pani Słodka”¹⁵⁵.

Maria jako druga Ewa swym orędownictwem otwiera bramy raj. Myśl tę precyzyjnie sformułował tekst dedykacyjny Ewangeliarza Bernarda z Hildesheim: *pierwotnie brama raju zamknięta przez Ewę, obecnie dla wiernych stanęła otworem dzięki świętej Marii*¹⁵⁶. Zatem w różę, którą trzy-

ma Madonna z bydgoskiej Fary, dopatrywać się można znaku raju. Miłosierdzie Matki Bożej i jej nieustające orędownictwo otwiera jego bramy przed *grzesznymi wygnańcami Ewy*, stając się ich niezawodną nadzieją.

W tym miejscu warto przedstawić jeszcze jeden aspekt symbolicznej interpretacji motywu róży. W wielu wyobrażeniach plastycznych interpretowano ją jako znak modlitwy¹⁵⁷. Zapewne w tej symbolice znajduje uzasadnienie określenia modlitewnika jako *hortulus animae*, w którym każda modlitwa jest kwiatem rozkwitającym ku chwale Matki Bożej¹⁵⁸. Z tego samego kręgu znaczeniowego wywieść też można modlitwę różańcową¹⁵⁹. Różaniec jako *Rosarium Beate Mariae Virginis* jest niczym korona chwały spleciona z róż, czyli modlitw wiernych¹⁶⁰. Wszystkie te określenia znaczeniowo bliskie wyrazowi *róża* kojarzą się z hołdem, czcią, gorącą modlitwą ofiarowaną Marii. Być może zatem także takiej symboliki wolno dopatrywać się w obrazie *Madonny z różą*. Prośba adoranta wyrażona inskrypcją na banderoli przybiera materialny kształt róży. Maria ujmując skierowany ku adorantowi kwiat daje wyraźny znak, że modlitwa została wysłuchana, a pokładana nadzieja na zbawienie – spełniona. Matka Boża – *Mater Misericordiae*, *Mater Mediatrix* – wyjedna grzesznikowi łaskę zbawienia i otworzy przed nim bramę rajskiego ogrodu.

Tak więc w znaku róży kryjącym całe bogactwo symboliki, wyobrażenie chwały Marii – jako Niepokalanie Poczętej i Wniebowziętej – łączy się z głęboką myślą o grzechu, cierpieniu, odkupieniu i nadziei na zbawienie.

Pierwotne przeznaczenie obrazu

Interpretacja treści zawartych w obrazie rodzi pytanie o funkcję dzieła oraz jego pierwotne przeznaczenie. Innymi słowy: czy od początku stanowiło ono część ołtarza (chodzi oczywiście o retabulum późnogotyckie) czy też było elementem malowanego epitafium lub tylko samodzielnym wotywnym obrazem.

W strukturze kompozycyjnej i ikonograficznej *Madonny z różą* wyodrębnić można dwie sfery wyobrazeniowe: reprezentacyjny motyw *Dziewicy Apokaliptycznej* (o wyraźnych walorach dewocyjnych)¹⁶¹ oraz wizerunek klęczącego adoranta, będący wizualnym i symbolicznym uobecnieniem konkretnej osoby (il. 12)¹⁶². Obecność przedstawiciela świata

profanum definiuje obraz jako kommemoratywny. Tego typu przedstawienie dość często w późnym średniowieczu było częścią nastawy ołtarzowej. Przepojeni religijnością i nadzieją eschatologiczną, fundatorzy zabiegali o takie właśnie usytuowanie wątków kommemoratywnych w przestrzeni liturgicznej świątyni. Postać adoranta w strukturze ołtarza, na którym uobecniano *Mysterium paschale*, trwale lokowała upamiętnioną postać w samym centrum istoty liturgii. Włączała do modlitw zanoszonych przez wspólnotę w intencji żywych i zmarłych jej członków.

W kommemoracyjnej funkcji obrazu *Madonny z różą* można dopatrywać się również aspektu wotywnego. Obraz wotywny odnosił się do osoby żyjącej i stanowił projekcję stanu oczekiwanego po śmierci. Był zatem wizualną antycypacją eschatologicznej przyszłości¹⁶³. Nie stanowił zwykle fundacji samej w sobie. Służył raczej udokumentowaniu większej donacji. Przypominał o szczodrobliwości fundatora (w późnym średniowieczu ciągle wyzbytej świeckiej reprezentacji), dając tym samym świadectwo cnotom, które już za życia otwierały mu drogę do zbawienia¹⁶⁴. Dziś trudno często ustalić pierwotny kontekst obrazu wotywnego. Np. wspomniany już obraz z kolegiaty w Szamotułach (il. 13) – przedstawiający Stanisława Szamotulskiego klęczącego przed św. Anną Samotrzcę, Andrzejem i Hieronimem – przez długi czas uznawano za zwieńczenie ołtarza. Dopiero ostatnie badania wykazały, że jest to samodzielny obraz wotywny, w późniejszym czasie uzupełniony inskrypcją memoratywną¹⁶⁵.

Podobny schemat kompozycyjny, zasadzający się na zestawieniu przedstawicieli świata *sacrum* z wyobrażeniem klęczącego adoranta, jest rozwiązaniem typowym dla malowanego epitafium¹⁶⁶. W przeciwieństwie do obrazu wotywnego, w epitafium postać adoranta wyobraża osobę zmarłą, która opuściwszy świat doczesny oddaje się *sacrum*. Niekiedy epitafium fundowano sobie jeszcze za życia, uznając, że lepiej osobiście zadbać o losy własnej duszy niż zdać się na bliźnich¹⁶⁷. Im pozostawiano jedynie uzupełnienie obrazu odpowiednią inskrypcją lub dopisanie stosownej daty na inskrypcji już istniejącej. Tu trzeba dodać, że kategorią definicyjną każdego epitafium jest potwierdzona napisem data śmierci¹⁶⁸. Czasem obraz, funkcjonujący przez długi czas jako wotywny, stawał się wtórnie epitafium po dodaniu stosownych napisów, tak jak w przypadku powszechnie znanego epitafium Wierzbicy z Branic¹⁶⁹.



12. *Madonna z różą, fragment obrazu.*
Fot. A. Jankowski



13. *Św. Anna Samotrzeć ze śś. Hieronimem i Andrzejem, obraz z kolegiaty w Szamotułach.*
Fot. D. Nowacki

Obraz *Madonny z różą* nie zawiera dziś żadnych elementów definicyjnych epitafium. Jednak ze względu na wizerunek donatora może być natomiast postrzegany jako obraz wotywny. W tym stanie badań nie da się stwierdzić, czy jako taki funkcjonował samodzielnie czy w ołtarzu. Zarazem jednak – mając na uwadze nienaturalne zawężenie płaszczyzny kompozycyjnej *Madonny z różą*, nie można wykluczyć pierwotnej funkcji epitafijnej. Być może obraz został obcięty w partiach zawierających inskrypcje odnoszące się do wizerunku. Niewykluczone, że biegły one wzdłuż wszystkich krawędzi obrazu. Hipoteza ta wydaje się uzasadniona. Po pierwsze, dolna partia obrazu, z motywami figuralnymi osadzonymi mało logicznie na samym skraju dolnej krawędzi płaszczyzny, niejako kłóci się z tak wybitnymi walorami warsztatowymi całości i późnogotycką zasadą dzieła skończonego. To samo można powiedzieć o trudnym do zrozumienia „obcięciu” figur aniołków (skrzydeł, szat, stóp). Po drugie – wizerunek adoranta nie ma żadnych elementów indywidualizujących i identyfikujących go. Czyż jest możliwe, aby postać, której przypadł zaszczyt adorowania *Madonny z różą* we wnętrzu sakralnym, od początku była anonimowa?

A może – jak to nieraz bywało – inskrypcję epitafijną i np. motywy heraldyczne zawierało pierwotne snycerskie obramienie, dorównujące kunsztem wyobrażeniu malarskiemu? Ale to nie tłumaczy wrażenia, że pierwotne pole kompozycyjne zostało zawężone.

Zatem teza o „obcięciu” obrazu i jego pierwotnej funkcji epitafijnej pozostaje wielce prawdopodobna.

Tym samym nie można kategorycznie i bezkrytycznie zakładać ołtarzowej funkcji *Madonny z różą*¹⁷⁰, choć oczywiście zdarzały się przypadki osadzania epitafium w strukturze ołtarza, a nawet fundowania całych ołtarzy epitafijnych¹⁷¹.

Ciągle nierozstrzygnięta kwestia funkcji obrazu *Madonny z różą* istotnie utrudnia rozwikłanie okoliczności jego fundacji. Oba zagadnienia nie wiążą się jednak integralnie, mimo że jak się wydaje, dotychczas tak były one traktowane.

T. Dobrowolski, I. Puzowska i K. Śmigiel uznali, że obraz przeznaczony był do środkowej części ołtarza głównego Fary i ufundowany został – wraz z ołtarzem – przez Stanisława Kościeleckiego w związku z przejęciem patronatu nad głównym ołtarzem świątyni w 1521 r.¹⁷² K. Śmigiel odwołując się do tekstu aktu erekcyjnego z 1521 r., gdzie po raz pierwszy

pojawia się tytuł ołtarza *BVM Assumptionis*, identyfikuje z nim obraz *Madonny z różą*¹⁷³. Tezę tę podważył L. Łbik stwierdzając, że w spisie fundacji Stanisława Kościeleckiego na rzecz Fary, zawartym w *Kronice Łochowskiego*, nie ma żadnych wzmianek o fundacji nowego ołtarza głównego, a trudno uznać, aby tak ważne wydarzenie uszło uwagi kronikarza miasta, świątyni czy wizytatorów¹⁷⁴. Jednocześnie L. Łbik zakłada, że obraz *Madonny z różą* znajdował się pierwotnie w ołtarzu ufundowanym – wraz z obrazem – przez Jana Kościeleckiego w 1466 r. Klęcząca u stóp Madonny postać, zdaniem L. Łbika, nie przedstawia jednak fundatora – Jana Kościeleckiego, lecz Mikołaja Szerlejskiego – człowieka wielce zasłużonego zarówno dla Kościeleckich jak i kraju¹⁷⁵.

Obie hipotezy nie przystają do walorów stylistyczno-formalnych *Madonny z różą*. Obraz powstał najpewniej w 1 dekadzie XVI w. (jeśli byłby importem może, nieco wcześniej), a zatem nie można go wiązać ani z osobą Jana ani Stanisława Kościeleckiego. Gdyby szukać fundatora w rodzinie Kościeleckich to mógłby nim być Andrzej, do roku 1515 starosta bydgoski i podskarbi koronny¹⁷⁶. Wiadomo, że Andrzej był silnie związany ze stołecznym i bardzo europejskim wówczas Krakowem¹⁷⁷, przez który przewijano się wielu malarzy i wiele dzieł z najlepszych artystycznych centrów na północ i południe od Alp.

Nie można jednak wykluczyć, że *Madonna z różą* – jako malowane epitafium, obraz wotywny samodzielny lub ołtarzowy – stanowiła fundację mieszczańską. W kościele farnym byłoby to zupełnie zrozumiałe, szczególnie w zestawieniu z „niefeudalną”, halową strukturą architektoniczną świątyni. Na marginesie można dodać, że na terenach polskich motyw *Madonny Apokaliptycznej* nie jest rzadkością XV i XVI w. w epitafiach mieszczańskich¹⁷⁸; w niektórych wyobrażeniach *Madonna* trzymała też kwiat¹⁷⁹. Strój i fryzura klęczącego donatora nie wskazują jednoznacznie na jego status społeczny, jak to sugerował L. Łbik¹⁸⁰. Wystarczy porównać wizerunki mieszczan i szlachciców na niezliczonych obrazach wotywnych i epitafiach, by stwierdzić, że w gruncie rzeczy ich stroje się nie różnią. Było to przejawem szerszego zjawiska społeczno-kulturowego, charakterystycznego dla elit mieszczańskich w średniowieczu, polegającego na dążeniu do nobilitacji przez naśladowanie szlacheckiego stylu życia¹⁸¹. Tak więc kosztowna szuba, którą ma na sobie mężczyzna z naszego obrazu, należeć mogła równie

dobrze do szlachcica jak i zamożnego mieszczanina¹⁸². Podobnie jak kaptorga zawieszona na piersi mężczyzny¹⁸³. Relikwie zawsze stanowiły przedmiot handlu, a obrotny, zamożny mieszczanin miał wiele możliwości, by się w nie zaopatrzyć. Wyznacznikiem statusu społecznego nie jest również fryzura. Włosy krótko przycięte nad czołem i opadające na ramiona nosili powszechnie mieszczanie i szlachcice. Dopiero po połowie XVI w. upowszechnia się moda na „podgolone czupryny”, które stają się swoistym znakiem szlacheckiego stanu¹⁸⁴.

Nie wykluczając mieszczkańskiego rodowodu fundatora *Madonny z różą* warto jeszcze przywołać podejmowaną w tym kontekście w literaturze przedmiotu kwestię fundacji innego, nieistniejącego już, ołtarza Fary – pod wezwaniem *Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (BVM Conceptae)*. Ołtarz ufundował w 1512 r. rajca Andrzej Sopański. L. Łbik kategorycznie wykluczył możliwość związku między *Madonną z różą* a fundacją Sopańskiego, wskazując, że strój i „trefiona czupryna” adorującego naszą Madonnę mężczyzny świadczą przeciw jego mieszczkańskiemu pochodzeniu¹⁸⁵. Jak już wykazaliśmy, ten argument należy uznać za nietrafny. Wezwanie ołtarza oraz osiemnastowieczny opis obrazu w nim umieszczonego, przedstawiającego Marię z Dzieciątkiem stojącą na półksiężycu¹⁸⁶, budzi skojarzenia z *Madonną z różą*. Osłabia je fakt, że tekst nie mówi o różę w ręce Madonny, lecz o srebrnym berle oraz nie wspomina wizerunku donatora. Z drugiej jednak strony, wizytator opisywał obraz przykryty srebrną „sukienką”, zatem nie można wykluczyć, że mówił o berle z „sukienki”. Pod nią mogły się ukrywać i donator, i róża. Z pewnością wtórna, barokowa „sukienka” nie musiała odtwarzać szczegółów kompozycyjnych obrazu. Dodanie berła nie zmieniało w sposób istotny treści wyobrażenia *Madonny Apokaliptycznej*, za to bardziej odpowiadało duchowi barokowej pobożności, ukierunkowanej na kult Matki Boskiej – Królowej.

Oczywiście uwagi te pozostają w sferze skojarzeniowych dywagacji i oparte są na nikłych przesłankach. Dopuszcza je jedynie zbieżność wezwania i daty fundacji ołtarza Andrzeja Sopańskiego z czasem powstania i ikonografią *Madonny z różą*. Mimo to trzeba uznać, że kwestia ewentualnego związku naszego obrazu z ołtarzem Sopańskiego ciągle pozostaje nierozstrzygnięta.

Zaprezentowane tu rozważania nad stylem, proveniencją artystyczną, ikonografią i pierwotną funkcją obrazu *Madonna z różą* nie miały na celu rozstrzygnięć jednoznacznych. Służyły raczej uwypukleniu bezmiarów naszej niewiedzy we wszystkich zasadniczych sferach artystycznej i społecznej egzystencji tego dzieła sztuki. Były też próbą krytyki wskazującej na potrzebę weryfikacji utartych a nie ugruntowanych naukowo poglądów. Zasadniczą przesłanką tej wypowiedzi jest też głębokie przekonanie autora o bezwzględnej konieczności wydobycia bydgoskiej *Madonny z różą* z dość wąskiego lokalnego obszaru malarstwa wielkopolskiego, w jaki wtłoczyli ją miejscowi badacze i odnalezienia dla niej właściwego miejsca w polskiej oraz europejskiej historii sztuki.

* *Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego 27 maja 2002 r. na Konferencji Naukowej towarzyszącej obchodom 500-lecia kościoła farnego w Bydgoszczy.*

-
- ¹ O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, w: idem, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählt Schriften*, München 1977, s. 230.
 - ² „Gazeta Bydgoska”, nr 62, z dn. 13 września 1922.
 - ³ T. Dobrowolski, *Dwa późnogotyckie zabytki bydgoskie (przyczynek do dziejów rzeźby i malarstwa)*, „Rzeczy Piękne”, R.VI, nr 6-8, Kraków 1927, s. 10.
 - ⁴ „Gazeta Bydgoska”, op. cit.
 - ⁵ T. Dobrowolski, op. cit., s. 10.
 - ⁶ F. Kopera, *Madonna z różą*, „Dziś i Jutro”, nr 39, 1953.
 - ⁷ M. Walicki, *Renesansowy tryptyk z Warty*, „Studia Muzealne”, t. II, Wrocław 1957, s. 105; idem, w: *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1955, s. 154.
 - ⁸ K. Borucki, *Madonna z fary*, „Kalendarz Bydgoski”, R.V, 1972, s. 94; M. Aleksandrowicz, *Kościół farny w Bydgoszczy (krótki zarys dziejów)*, w: *Kościół farny w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1985, 8 i n.; B. Janiszewska-Mincer, *Fara bydgoska*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, nr 7-8, 1986, s. 24; *Z dawna Polski tys Królową. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1990. Przewodnik po sanktuariach maryjnych*, wyd. 3, Szymanów 1990, s. 266-268.
 - ⁹ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI, *Dawne województwo bydgoskie*, pod. red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, z. 3 - Bydgoszcz i okolice, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki (wstępna inwentaryzacja: R. i T. Juraszowie), Warszawa 1977, s. 9.
 - ¹⁰ S. Pastuszewski, *Madonny bydgoskie*, „Kalendarz Bydgoski”, 1995, s. 202-203.
 - ¹¹ I. Puzowska, *Obraz Madonna z różą z głównego ołtarza kościoła farnego w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska”, t. XI, 1989, s. 293-297.
 - ¹² D. Markowski, *Przyczynek do badań nad obrazem Madonna z różą z kościoła farnego w Bydgoszczy*, „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu”, z. 1, 1996, s. 44-50; idem, *Gotycki obraz Madonna z różą z kościoła konkatedralnego w Bydgoszczy - ikonografia, historia, technika*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, *Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, t. XXXII, *Nauki Humanistyczno-Społeczne*, z. 344, Toruń 2002, s. 67-107.
 - ¹³ L. Łbik, *Gotycki obraz Matki Boskiej z różą z bydgoskiej Fary*, „Kronika Bydgoska”, Tom Specjalny wydany z okazji wizyty papieża Jana Pawła II w Bydgoszczy, 1999, s. 149-167.

- ¹⁴ K. Śmigiel, Z dziejów obrazu i kultu Matki Pięknego Miłości w kościele kolegiackim (farnym) w Bydgoszczy, „Kronika Bydgoska”, Tom Specjalny..., op. cit., s. 57–66.
- ¹⁵ D. Markowski, Gotycki obraz..., op. cit., s. 82 i n.
- ¹⁶ I. Puzowska, op. cit., s. 296.
- ¹⁷ D. Markowski, Przyczynek..., op. cit., s. 48; idem, Gotycki obraz..., op. cit., s. 81.
- ¹⁸ D. Markowski, Przyczynek..., op. cit., s. 48.
- ¹⁹ D. Markowski, Gotycki obraz..., op. cit., s. 81.
- ²⁰ Z. Białłowicz-Krygierowa, Malarz Stanisław z Poznania – twórca tryptyku z Dolska, „Studia Muzealne”, z. XV, Warszawa–Poznań 1992, s. 49.
- ²¹ D. Markowski, Przyczynek..., s. 48; idem, Gotycki obraz..., s. 79 i n.
- ²² L. Łbik, op. cit., passim.
- ²³ Ibidem, s. 162–163.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Ibidem, s. 156.
- ²⁶ A.M. Olszewski, Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 9.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ A. Dürer, Van der Malerei, przekł. J. Białostockiego, cyt. za: Wł. Tatarkiewicz, Historia estetyki, t. III – Estetyka nowożytna, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 300–301.
- ²⁹ J. Gadomski, Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470, Warszawa 1981, s. 51–52, il. 58.
- ³⁰ Ibidem, il. 56.
- ³¹ J. Gadomski, Gotyckie malarstwo tablicowe małopolski 1500–1540, Warszawa–Kraków 1995, s. 27.
- ³² Obecne korony założył na głowę *Madonny i Dzieciątka* Jan Paweł II w 1999 r. Wcześniejsza korona Marii pochodziła z 1966 r. Założył ją kardynał Stefan Wyszyński. Nic nie wiadomo o koronie pierwotnej. Ta znana z pierwszych XX w. opisów obrazu związana była z wtórnym już domalowanym nimbem, co potwierdziły ostatnie badania konserwatorskie; – por. przyp. 15.
- ³³ M. Walicki, Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI w., „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, Wydział II, z. 1, Warszawa 1935, passim; idem, Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI w., „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXIV, 1962, nr 3/4, s. 383–389; idem, Złoty widnokrąg, Warszawa 1965, s. 83–103; A.M. Olszewski, Wpływy grafiki Marcina Schongauera na malarstwo i rzeźbę Śląska, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXIX, 1967, nr 2, s. 232–235; idem, Wzory graficzne gotyckiej plastyki śląskiej, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXXI, 1969, nr 4, s. 431–433; idem, Pierwowzory graficzne... op. cit., passim.
- ³⁴ Tryptyk obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie; zob. T. Dobrzeńcki, Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów, Warszawa 1972, nr 26 s. 74–750 i l. 26; Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach, pr. zb. pod red. A.S. Labudy, Poznań 1994, s. 72, 184, il. 42, 100.
- ³⁵ A.M. Olszewski, Pierwowzory..., op. cit., s. 104.
- ³⁶ A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Dritte Band, Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938, il. 131 (b. s.).
- ³⁷ C. v. Lützwow, Geschichte der deutschen Kunst. Geschichte des Kupferstiches und Holzschnittes, Berlin 1891, s. 97, il. 42.
- ³⁸ A.M. Olszewski, Pierwowzory..., s. 115.
- ³⁹ M. Walicki, Z dziejów aklimatyzacji sztuki obcej w Polsce, w: idem, Złoty widnokrąg, op. cit., s. 91.
- ⁴⁰ Materiały i zdjęcia obrazu *Madonna z różą*, związane z konserwacją w roku 1950, córka L. Torwirta przekazała Instytutowi Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu.
- ⁴¹ Potwierdza to także D. Markowski, Przyczynek..., s. 48; idem, Gotycki obraz..., s. 107.
- ⁴² Tę cenną sugestię zawdzięczam Profesorowi Jerzemu Gadomskiemu, za co w tym miejscu serdecznie dziękuję. Profesor zwrócił m. in. uwagę na niepokojący, „niegotycki” modelunek *fałd*.
- ⁴³ M.J. Friedländer, O granicach nauki w sztuce, w: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce, opr. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 168.
- ⁴⁴ I. Puzowska, op. cit., s. 296–297.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 297.

- ⁴⁶ D. Markowski, *Przyczynek...*, op. cit., s. 47. Podobne przekonanie wyraża L. Łbik, op. cit., s. 152.
- ⁴⁷ S. H. Steinberg, *Grundlagen und Endwicklung des Porträts im deutschen Mittelalter*, w: *Kultur und Universalgeschichte*, Walter Goetz zu seinem 60. Geburtstag, Leipzig 1927, s. 21 i n; T. Dobrzeński, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XIII, 1, 1969, s. 121; B. Steinborn, *Wizerunki w galeriach przodków*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Toruń, grudzień 1986*, Warszawa 1990, s. 68.
- ⁴⁸ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, op. cit., s. 9; I. Puzowska, op. cit., s. 295.
- ⁴⁹ L. Łbik, op. cit., s. 161.
- ⁵⁰ D. Markowski, *Przyczynek...*, s. 49; idem, *Gotycki obraz...*, s. 81.
- ⁵¹ W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, s. 55.
- ⁵² T. Dobrzeński, *Średniowieczny...*, op. cit., s. 121–125; T. Bernatowicz, *Wyobrażenia adorantów a problem portretowości na średniowiecznych fundacjach Jana Konarskiego i Jana Ferbera*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, nr 100 za 1982 r., Poznań 1984, s. 117, 119–120; P. Mrozowski, *Portret w Polsce u progu nowożytności*, w: *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk listopad 1996*, Warszawa 1997, s. 202–205.
- ⁵³ E. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 195.
- ⁵⁴ *Obraz obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu*; szerzej na jego temat zob.: A. Sławska, Z. Kępiński, *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650. Katalog wystawy*, Poznań 1952, s. 17, 32; M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 337; A. Sławska, *Z zagadnień malarstwa wielkopolskiego w 1 poł. XVI w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXX, 1968, s. 127; idem, *Malarstwo*, w: *Dzieje Wielkopolski*, pod red. J. Topolskiego, t. 1, Poznań 1969, s. 669; A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowożytnych*, w: *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, op. cit., s. 77.
- ⁵⁵ M. Walicki, *Malarstwo polskie*, op. cit., s. 337.
- ⁵⁶ A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe*, op. cit., s. 77.
- ⁵⁷ P. Mrozowski, op. cit., s. 205.
- ⁵⁸ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988, s. 122.
- ⁵⁹ *Ibidem*, s. 78.
- ⁶⁰ A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe*, op. cit., s. 79.
- ⁶¹ M. Walicki, *Renesansowy tryptyk z Warty*, w: *Złoty widnokrąg*, op. cit., s. 142–158; K. Secomska, *Wniebowzięcie w kościele parafialnym w Warcie. Analiza ikonograficzna*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XLIX, 1987, nr 1/2, s. 109–141; idem, *Wniebowzięcie w kościele parafialnym w Warcie. Analiza ikonograficzna*, w: *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, op. cit., s. 121–163; idem, *Wielkopolska czy Kraków? Geneza stylu Mistrza z Warty*, *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, op. cit., s. 163–197.
- ⁶² A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe*, op. cit., s. 115.
- ⁶³ *Ibidem*.
- ⁶⁴ D. Markowski, *Przyczynek...*, op. cit., s. 47.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ J. Białoostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, „Estetyka”, R. II, 1961, s. 147–159; idem, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 41–45.
- ⁶⁷ M. J. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, Paris 1969, s. 225.
- ⁶⁸ I. Puzowska, op. cit., s. 296.
- ⁶⁹ L. Kalinowski, *Kryzys w sztuce późnego średniowiecza*, w: *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 54.
- ⁷⁰ *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, op. cit., *passim*; - tam też literatura dotycząca wymienionych dzieł.
- ⁷¹ I. Puzowska, op. cit., s. 296.
- ⁷² D. Markowski, *Przyczynek...*, s. 47.
- ⁷³ K. Secomska, *Wielkopolska czy...*, op. cit., s. 177.
- ⁷⁴ F. Burger, *Die Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zu Ende der Renaissance*, Berlin 1913, s. 76; H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923, s. 34; Z. Drobna, *Die Gotische Zeichnung in Böhmen*, Prag 1956, s. 44, 48–49; B. Dąbówna, *Warsztat mistrza cechowego*

- w Polsce, „Studia Renesansowe”, IV, pod red. M. Walickiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 352–356; M. Walicki, O malarstwie polskim XV wieku, w: *Złoty widnokrag*, op. cit., s. 35–36.
- ⁷⁵ Skojarzenie to podsunął autorowi Profesor Jerzy Gadomski.
- ⁷⁶ Por.: M. Geisberg, *Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer*, Berlin 1939; J. Baum, *Martin Schongauer*, Wien 1948; M. Bernhard, *Martin Schongauer und sein Kreis, Druckgraphik, Handzeichnungen*, München 1980.
- ⁷⁷ Por. A.M. Olszewski, *Pierwowzory...*, op. cit., il. 42–43, 50–51.
- ⁷⁸ T. Dobrowolski, *Dwa późnogotyckie...*, op. cit., s. 10.
- ⁷⁹ Pojęcie: „wizualna pamięć” – za: M.J. Friedländer, *O granicach...*, op. cit., s. 169.
- ⁸⁰ Por. A. Matějček, J. Pesina, *Gothische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350-1450*, Prag 1955, s. 49, 51; il. 3, 26–27.
- ⁸¹ A. Matejček, J. Pěsina, op. cit., s. 7 i n.; A. Karłowska-Kamzowa, *Malartwo gotyckie Europy środkowowschodniej. Zagadnienie odrębności regionu*, Warszawa-Poznań 1982, s. 20 i n.
- ⁸² Por.: M. Skubiszewska, *Malarstwo Italii w latach 1250–1400*, Warszawa 1980, il. 93, 94.
- ⁸³ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, op. cit., s. 53–54.
- ⁸⁴ R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, il. 23.
- ⁸⁵ A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Köln in der Zeit von 1450 bis 1515*, Münch – Berlin 1961, il. 293.
- ⁸⁶ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1953, il. 439–440.
- ⁸⁷ O artystach polskich pracujących w XV i XVI wieku w Europie, zob.: J. Mycielski, Jan Polak, malarz polski w Bawarii 1475-1519, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. IV, 1927, s. 27, 96; K. Gutmanówna, *Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim*, Kraków 1933, s. 20; M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 14; idem, *O malarstwie polskim...*, op. cit., s. 27–29; B. Dąbówna, op. cit., s. 373–374.
- ⁸⁸ A.S. Labuda, *Malarstwo tablicowe...*, op. cit., s. 113, 117, 167; K. Secomska, *Wielkopolska czy...*, op. cit., s. 167–168, 183; Z. Białowicz-Krygierowa, op. cit., s. 59.
- ⁸⁹ A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska*, w: J. Domaśłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984, s. 112; K. Secomska, *Wielkopolska czy...*, op. cit., s. 169.
- ⁹⁰ Por. K. Kaczmarczyk, *Malarze poznańscy w XV w. i ich cech*, Poznań 1924.
- ⁹¹ M. Walicki, *Renesansowy tryptyk z Warty*, w: idem, *Złoty widnokrag*, op. cit., s. 156.
- ⁹² Ibidem, s. 157; M. Łodyńska-Kosińska, *Kilka słów o franciszku z Sieradza*, w: *Ars aurio prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicta*, Warszawa 1981, s. 237; *Historia Bydgoszczy*, t. 1, pod red. M. Biskupa, Warszawa-Poznań 1991, s. 266–267.
- ⁹³ M. Walicki, *Niderlandzkie pierwowzory polskich obrazów cechowych*, w: idem, *Złoty widnokrag*, op. cit., s. 108.
- ⁹⁴ T. Dobrzeński, *Gotycki obraz z Olbierzowic (Zagadnienia ikonografii i stylu)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXXI, nr 1, 1969, s. 41–59.
- ⁹⁵ Opinię taką wyraził także L. Łbik, op. cit., s. 162; przyjął jednak, że obraz *Madonny z różą* powstał kilkadziesiąt lat wcześniej.
- ⁹⁶ J. Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, T. 2, Poznań 1912, s. 561.
- ⁹⁷ M. Walicki, *Niderlandzkie...*, op. cit., s. 107.
- ⁹⁸ J. Veght, *Malarstwo niderlandzkie XV w.*, Warszawa 1977, s. 48–49; L. Kalinowski, *Malarstwo wczesnoniderlandzkie. Między gotykiem a renesansem*, w: *Niderlandyzm w sztuce Polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Toruń grudzień 1992, Warszawa 1995, s. 17.
- ⁹⁹ M. Walicki, *Polskimi śladami Kulmbacha*, w: idem, *Złoty widnokrag*, op. cit., s. 117.
- ¹⁰⁰ M. Walicki, *Epitafium polskiego ucznia Filelfa*, w: *Złoty widnokrag*, op. cit., s. 134–135.
- ¹⁰¹ R. Krüger, *Dawne niemieckie malarstwo tablicowe*, Warszawa 1974, s. 8–9.
- ¹⁰² W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*. Warszawa 1985, s. 56 i n.
- ¹⁰³ E. Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Hewen 1944, wyd. polskie, Warszawa 1971; za - J. Białostocki, E. Panofsky - myśliciel, historyk, człowiek, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 316.
- ¹⁰⁴ J. Le Goff, *Człowiek średniowiecza*, Warszawa 1996, s. 45.
- ¹⁰⁵ U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 1994, s. 112.

- ¹⁰⁶ Alan z Lille, Rhythmus Alter, za: U. Eco, op. cit., s. 108.
- ¹⁰⁷ Jedną z dróg interpretacyjnych, ukierunkowaną na związek *Madonny z różą* z rozwojem kultu *Matki Pięknej Miłości*, interesująco przedstawił we wspomnianym już artykule ks. prof. Kazimierz Śmigiel; zob. przyp. 14.
- ¹⁰⁸ O motywie ikonograficznym *Madonny Apokaliptycznej*, por. m.in.: L. Rčau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, 1957, s. 708 i n.; *Lexikon der Marienkunde*, I, Regensburg 1957, szp. 312-314 (O. Steinmann); E. Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966, s. 94 i n.; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum (i in.), Bd. 1, Freiburg 1968, szp. 144 i n. (J. Fouroubert); G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4, 2, Gütersloh 1976, s. 165 i n.
- ¹⁰⁹ J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, op. cit., s. 53.
- ¹¹⁰ Ibidem.
- ¹¹¹ Ten i wszystkie następne cytaty z *Pisma Świętego* pochodzą z Biblii Tysiąclecia.
- ¹¹² Zob. przyp. 106; M. Biernacka, *Niepokalane Poczucie*, w: *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, t. 1. *Maryja Matka Chrystusa*, pod red. J. Pasierba, Warszawa 1987, s. 28.
- ¹¹³ K. Winiarski, *Matka Najświętsza w Piśmie Świętym*, w: *Gratia Plena. Studia Teologiczne o Bogurodzicy*, Poznań 1965, s. 58.
- ¹¹⁴ A. Grzybkowski, *Assunta z kobiecą maską lunarną*, w: *Sztuka i ideologia XV w. Materiały z Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Warszawa 1-4 grudnia 1976, pod red. P. Skubiszewskiego, Warszawa 1978, s. 442.
- ¹¹⁵ Ibidem.
- ¹¹⁶ Cyt. za: E. M. Vetter, *Maria im braumenden Dornbusch*, „Das Münster”, 10 Jahrg., H. 718, München 1957, s. 242.
- ¹¹⁷ M. Biernacka, op. cit., s. 30.
- ¹¹⁸ H. Rahner, *Mysterium Lunae. Zur Kirchentheologie der Väterzeit*, „Zeitschrift für katholische Theologie”, t. 3, 1939, s. 310.
- ¹¹⁹ A. Boczkowska, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Warszawa 1997, s. 117.
- ¹²⁰ A. Grzybkowski, op. cit., s. 442.
- ¹²¹ G. Schiler, *Ikonographie ...*, op. cit., s. 172.
- ¹²² Hildebert de Lavardin, *Sermo I in Rogationibus*, w: *Patrologia Latina CLXXXI*, col. 558 i n.; cyt. za: A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Hartres Cathedral. Christ - Mary Ecclesia*, Baltimore 1959, s. 63.
- ¹²³ M. Biernacka, op. cit., s. 59.
- ¹²⁴ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, op. cit., t. III, Rom 1970, szp. 567 (W. Braunfels).
- ¹²⁵ K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. I, Freiburg 1928, s. 205; *Lexicon der christlichen ...*, op. cit., szp. 567.
- ¹²⁶ K. Künstle, op. cit., s. 205.
- ¹²⁷ *Lexikon der christlichen ...*, op. cit., szp. 567.
- ¹²⁸ F. Vetter, *Maria im Rosenhag*, w: *Lukas- Bücherei zur Christlichen Ikonographie*, Bd. 9, Düsseldorf 1956, passim; W. Krönig, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis*, w: *Wallraf - Richards - Jahrbuch*, Bd. XXIV, 1964, s. 146.
- ¹²⁹ Zob. G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York 1961, s. 37; *Lexikon...*, op. cit., szp. 564; D. Fostner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 192.
- ¹³⁰ D. Fostner, op. cit., s. 192.
- ¹³¹ G. Ferguson, op. cit., s. 37; *Lexikon christlicher Kunst. Thema. Gestalten. Symbole*, Feiburg-Basel-Wien 1980, s. 267.
- ¹³² W. Krönig, op. cit., s. 146.
- ¹³³ J. Pietrusiński, *Średniowieczna encyklopedia opactwa w Pelplinie*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, Warszawa 1961, s. 56; G. Schiller, op. cit., s. 205.
- ¹³⁴ W. Pinder, *Die Pieta*, Leipzig 1922, s. 6; E. Gilson, *Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion*, „Revue d'histoire franciscaine”, I, 1924, s. 405-406.
- ¹³⁵ O. G. von Simson, *Compassio and Corredemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross*, „The Art Bulletin”, t. XXV, 1953, nr 1, s. 11-12; L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. X, 1952, s. 243; T. Dobrzeniecki, *Średniowiecz-*

- ne źródła Piety, w: Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk grudzień 1966, Warszawa 1969, s. 18; idem, *Gotycki obraz...*, op. cit., s. 41.
- ¹³⁶ T. Dobrzeński, *Średniowieczne źródła...*, op. cit., s. 18.
- ¹³⁷ O.G. Simson, op. cit., s. 11 i n.; T. Mroczko, *Idee protoreformacji a malarstwo polskie*, w: *Studia Renesansowe, IV*, pod red. M. Walickiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 492.
- ¹³⁸ Ibidem.
- ¹³⁹ Simson, op. cit., s. 16; Mroczko, op. cit., s. 492.
- ¹⁴⁰ B. Jakubowska, *Advocatus habemus*. Wotywno malowidło ściennie z kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań listopad 1995, t. 2, Warszawa 1996, s. 286.
- ¹⁴¹ I Kazanie Jana Damasceńskiego, w: *Starożytne teksty chrześcijańskie, kazania i homilie na święta pańskie i maryjne*, pod red. L. Gładyszewskiego, Lublin 1976, s. 278.
- ¹⁴² Z. Kępiński, *Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salvatora*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1969, s. 90; D. Fostner, op. cit., s. 390.
- ¹⁴³ Pojęcie *Mater Mediatrice* i ideę intercesji szeroko omawia m.in.: L. Kalinowski, *Geneza Piety...*, op. cit., s. 153-257; M.E. Gössman, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957; E. Guldán, *Eva und Maria...*, op. cit., passim.
- ¹⁴⁴ Z. Kępiński, op. cit., s. 134, przyp. 328.
- ¹⁴⁵ Ibidem.
- ¹⁴⁶ Cyt. za: P. Bacher, *Dreissig Vorbilder und Symbole der allerseligsten Jungfrau Maria*, Wien 1903, s. 102; szerzej na ten temat: E. Guldán, *Eva und Maria...*, op. cit., passim.
- ¹⁴⁷ M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae, Pokrow, Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 12.
- ¹⁴⁸ L. Kalinowski, *Geneza Piety...*, op. cit., passim; M. E. Gossmann, op. cit., passim; A. De Groot, *Die schmerzhaftige Mutter und Gefährtin des göttlichen Erlösers in der Weissagung Simeons*, Kaldenkirchen 1956, s. 53; T. Dobrzeński, *Średniowieczne źródła ...*, op. cit., s. 20; Z. Kępiński, op. cit. 134, przyp. 328.
- ¹⁴⁹ Z. Kępiński, op. cit., s. 135, przyp. 328; M. Gębarowicz, op. cit., s. 7.
- ¹⁵⁰ *Lexikon der christlichen...*, op. cit., t. III, Rom 1970, szp. 564 (W. Braunfels).
- ¹⁵¹ St. Kobieliński, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997, s. 140.
- ¹⁵² *Die Goldene Schmiede* des Konrad von Würzburg, hrsg. von E. Schröder, Göttingen 1926, s. 84; J. Pietrusiński, op. cit., s. 79.
- ¹⁵³ L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, s. 24; J. Pietrusiński, op. cit., s. 79.
- ¹⁵⁴ L. Behling, op. cit., s. 29; J. Pietrusiński, op. cit., s. 79.
- ¹⁵⁵ J. Pietrkiewicz, *Antologie liryki angielskiej (1300-1950)*, Londyn 1958, s. 227; J. Starnawski, *Średniowiecze*, wyd. 2, Warszawa 1989, s. 141.
- ¹⁵⁶ H. Seldmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz 1988, s. 142.
- ¹⁵⁷ W. Krönig, *Ein Vesperbild im Schnütgen - Museum zu Köln mit einem Exkurs über die Bedeutung der Resetten*, „Wallrat - Richartz - Jahrbuch, Bd. XXXI, 1969, s. 18.
- ¹⁵⁸ W. Krönig, *Rheinische...*, op. cit., s. 147.
- ¹⁵⁹ O genezie modlitwy różańcowej zob. m.in.: *Lexikon der christlichen...*, t. III, op. cit., szp. 568 i n.; G. Schiller, op. cit., s. 200 i n.
- ¹⁶⁰ W. Krönig, *Rheinische...*, op. cit., s. 147.
- ¹⁶¹ Na temat przedstawień dewocyjnych zob.: W. Marcinkowski, op. cit., passim; - tam też najważniejsza literatura przedmiotu.
- ¹⁶² B. Steinborn, op. cit., s. 68; szerzej zob.: T. Dobrzeński, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XIII, I, 1969, s. 11-144.
- ¹⁶³ W. Mischke, *Pierwotna forma i funkcja Epitafium Wierzbicy z Branice*, w: *Sztuka około 1400*, t. I, op. cit., s. 324; B. Jakubowska, op. cit., s. 278.
- ¹⁶⁴ L. Kriss-Rettenbeck, *Das Votivbild*, München 1961, s. 130 i n.; W. Mischke, op. cit., s. 324.
- ¹⁶⁵ A.S. Labuda, *Malarstwo tablicowe...*, op. cit., s. 77.
- ¹⁶⁶ P. Schoenen, *Epitaph*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, Stuttgart 1967, szp. 889-890.

- ¹⁶⁷ A.S. Labuda, Predella Filipa Bischofa z kościoła NMPanny w Gdańsku – problemy późnośredniowiecznej ikonografii śmierci, w: *Sztuka Pobrzeża Bałtyku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk listopad 1976, Warszawa 1978*, s. 223.
- ¹⁶⁸ P. Schoenen, op. cit., szp. 889; K. Cieślak, *Epitafia obrazowe w Gdańsku (XV-XVIII w.)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993, s. 9.
- ¹⁶⁹ W. Mischke, op. cit., s. 319 i n.
- ¹⁷⁰ T. Dobrowolski, *Dwa późnogotyckie...*, op. cit., s. 10; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, op. cit., s. 9; I. Puzowska, op. cit., s. 295; K. Śmigiel, op. cit., passim; Ł. Łbik, op. cit., s. 156 i n.
- ¹⁷¹ Zob. K. Pilz, *Epitaphaltar*, w: *Reallexikon*, op. cit., Bd. V, szp. 921; A. S. Labuda, *Predella...*, op. cit., s. 223.
- ¹⁷² Zob. przyp.169.
- ¹⁷³ K. Smigiel, op. cit., s. 60.
- ¹⁷⁴ L. Łbik, op. cit., s. 160 i n.
- ¹⁷⁵ Ibidem.
- ¹⁷⁶ A. Świeżawski, *Andrzej z Kościelca h. Ogończyk*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 14, Kraków 1969, s. 398-399; *Historia Bydgoszczy*, t. I, op. cit., s. 222, 256 (Aneks 4).
- ¹⁷⁷ Ibidem.
- ¹⁷⁸ Por.: *Epitafium A. Sternberga z 1494 r. z kościoła Śś. Stanisława i Wacława w Świdnicy* (ob. w Muzeum Narodowym w Warszawie) czy *epitafium M. Lindnera z 1511 r. z kościoła św. Barbary we Wrocławiu* (ob. Muzeum Narodowe w Warszawie); zob. T. Dobrzeniecki, *Malarstwo tablicowe...*, op. cit., nr 76, 98.
- ¹⁷⁹ *Epitafium Zony i dzieci gdańskiego burmistrza Gerda van Becke z 1425 w kaplicy rodziny Bischofów w kościele Najświętszej Marii Panny w Gdańsku*; zob. W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschötze*, Stuttgart 1963, s. 125; A.S. Labuda, *Predella...*, op. cit., s. 206.
- ¹⁸⁰ L. Łbik, op. cit., s. 158.
- ¹⁸¹ M. Zlat, *Nobilitacja przez sztukę*, w: *Sztuka miast i mieszczaństwa XV-XVIII w Europie środkowo-wschodniej*, pod red. J. Harasimowicza, Warszawa 1990, s. 98-99.
- ¹⁸² Por. M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864 r.*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 59-61; E. Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die Europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1992, s. 169.
- ¹⁸³ *Kaptorgę jako oznakę stanu szlacheckiego postrzega* : L. Łbik, op. cit., s. 152.
- ¹⁸⁴ M. Bartkiewicz, op. cit., s. 63.
- ¹⁸⁵ L. Łbik, op. cit., s. 157 i n..
- ¹⁸⁶ *Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna, Zbiory Specjalne – Rękopisy*, sygn. III 579, t. 2, k. 88-89; L. Łbik, op. cit., s. 157, 165.