

KRZYSZTOF J. CZYŻEWSKI

(Zamek Królewski na Wawelu)

MARCIN SZYMA

(Instytut Historii Sztuki UJ)

MAREK WALCZAK

(Instytut Historii Sztuki UJ)

„MADONNY JACKOWE”. KULTOWE I ARTYSTYCZNE ASPEKTY ALABASTROWYCH FIGUR W KRAKOWIE, PRZEMYŚLU I LWOWIE¹

Abstrakt

Znana jest grupa trzech alabastrowych rzeźb Matki Boskiej z Dzieciątkiem związanych z kultem św. Jacka Odrowąża. Najstarsza, z lwowskiego konwentu dominikanów (od 1945 roku przechowywana w klasztorze Trójcy Świętej w Krakowie), powstała na Śląsku albo w Austrii przed rokiem 1401. Młodsza, zachowana w katedrze w Przemyślu, jest importem z Niderlandów, gdzie została wykonana ok. roku 1460, w klasztorze dominikanów w Krakowie przechowywana była do końca XVI wieku. Najmłodsza figura przechowywana jest od początku w konwencie krakowskim; powstała zapewne na miejscu ok. połowy XVI wieku. Nieprzeciętna ranga artystyczna, historyczna i religijna rzeźb każe zaliczyć je do najcenniejszych (i wciąż niedostatecznie poznanych) zabytków związanych z krakowskim konwentem predykanów.

Słowa kluczowe: dominikanie, legendy hagiograficzne, rzeźba gotycka, gotyk międzynarodowy, sztuka niemiecka, ikonografia religijna, kult Matki Boskiej, religijność potrydencka

Początki naukowej refleksji nad rzeźbami Marii z Dzieciątkiem, złączonymi przez tradycję ze świętym Jackiem, wiążą się z posiedzeniami Komisji Akademickiej Historii Sztuki Akademii Umiejętności w Krakowie. Dwudziestego lutego 1878 roku Władysław Łuszczkiewicz wśród dzieł do opracowania przez to grono wskazał posążek Matki Boskiej Jackowej we Lwowie (czym miał się zająć

Edward Pawłowicz, kustosz Ossolineum)². W sprawozdaniu z posiedzenia 6 grudnia 1879 roku podano: „na koniec P. Maryan Sokołowski czyta list p. Pawłowicza objaśniający fotografie statuetki znajdującej się w kościele Dominikanów we Lwowie i znanej pod nazwą N.P. Maryi Jackowej. P.P.

¹ Tekst powstał w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki, 2014/15/b/hs2/03071, *Architektura i wyposażenie zespołu klasztoru dominikanów w Krakowie od 1. połowy XIII wieku do czasów współczesnych*.

² Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, sygn. PAU WI-22, Protokoły posiedzeń Komisji Akademickiej Historii Sztuki od r. 1873, s. 41; za wskazanie zapisu dziękujemy dr. Wojciechowi Walanusowi. Swoje zdanie na temat dzieł, proveniencji stylowej oraz ikonografii rzeźby kilka lat później wyraził Edward Pawłowicz, *Statuetka N. Panny Jackowej we Lwowie*, „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny”, t. 1, 1881, s. 235–237.

Łuszczkiewicz i Sokołowski są zdania, że statuetka ta pochodzi, zważywszy jej stylowy charakter, z XIV wieku i że wskutek tego ze S. Jackiem żadnego nie może mieć związku. Prof. Łepkowski staje w obronie tradycji i twierdzi, że chociażby nawet tak było, to przez wzgląd, że pobożność publiczna ten związek widzi i że ten się z czcią, jakiej ta rzeźba zażywa, ściśle wiąże – że przez ten wzgląd tej kwestyi nie należy poruszać, i że religijne tradycje wszystkie należą do tej skarbnicy wierzeń, których dotykać się nie wolno. *Noli me tangere*. P.P. Łuszczkiewicz i Sokołowski w imieniu nauki przeciwko tej zasadzie najsilniej protestują, nie ujmując w niczem szacunkowi, na jaki tradycje zasługują³. Temat wrócił na posiedzeniu 5 czerwca 1901 roku, a kilka dni później, 13 czerwca, zbadano lwowską statuettę *in situ*, po czym Jan Bołoz-Antoniewicz stwierdził, że powstała w połowie XIV wieku i ma związki stylowe z drobną plastyką francuską⁴. Na tym samym posiedzeniu przedstawiono alabastrową figurę siedzącej Marii z Dzieciątkiem z klasztoru dominikanów w Przemyśle i zwrócono uwagę na jeszcze jedną rzeźbę z alabastru – w krakowskim klasztorze predykanów, przedstawiającą tronującą Marię z Dzieciątkiem, „która z całą tą legendą może pozostawać w pewnym związku”⁵. Zebrani zauważyli, że „o ile Madonna lwowska różni się zasadniczo od przemyskiej – o tyle znowu krakowska wykazuje pewne powinowactwo z przemyską”, wyrażające się przede wszystkim w wysokości (ok. 60 cm)⁶. Została ona zadatowana na czas budowy nowej kaplicy św. Jacka w Krakowie (konsekrowanej w 1583 r.), natomiast krzesło, na którym siedzi Madonna, dopiero na 2. połowę XVII wieku. Sokołowski przypuszczał, że figura w Krakowie, podobnie jak ta w Przemyśle, pierwotnie usadowiona była na kamiennym tronie⁷.

³ Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, sygn. PAU WI-22, Protokoły posiedzeń, op.cit., s. 51.

⁴ Sprawozdanie z tego posiedzenia przedstawiono w Krakowie na spotkaniu Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności w roku 1902, zob. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, T. 7: 1905, z. 4, szp. CCCV, przyp. 1.

⁵ Ibidem, szp. 307.

⁶ W rzeczywistości krakowska figura jest niższa od przemyskiej o ok. 1 cm; Leonard Lepszy, Stanisław Tomkowicz, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, Zabytki Sztuki w Polsce, t. 1, Kraków 1924, s. 13, podają wymiary: wys. 0,61 m, szer. 0,248 m.

⁷ W sprawie pierwotnego siedziska Matki Boskiej wypowiedzieli się później L. Lepszy, S. Tomkowicz, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, op.cit., s. 13: „Po faldach sukni da się wywnioskować, że pierwotnie nie było ławy, ale niższe o 60 mm krzeselko”.

Wspomniana dyskusja nie doprowadziła do rozstrzygających ustaleń, jednak na etapie redakcji Sokołowski złożył odrębny komunikat⁸. Podtrzymał w nim tezę o francuskiej genezie rzeźby we Lwowie i włączył do analizy niezwykle ważny cytat z *Relatio status Almae Archidioecesis Leopoliensis* Tomasza Pirawskiego, gdzie odnotowano: „Habet [kościół Dominikanów we Lwowie] alteram effigiem eiusdem b. Virginis sculptam in alabastrili, quae d. Hyacintho Chyoviae locuta ob praedictam istius urbis desolationem iniuriis Tartarorum erepta et per eundem sanctum Haliciam delata, postea translata Leopolim a Jacobo archiepiscopo Halicensi pro sui veneratione indulgentiis attributis commendata est anno Domini 1401”⁹.

Refleksja historyczna dotycząca wspomnianych rzeźb przechowywanych w klasztorach dominikańskich w Przemyśle (przeniesiona z Krakowa) i we Lwowie (rzekomo przeniesiona z Halicza), sięga działań podejmowanych w związku z kontrowersją, co do prawdziwości ich związku ze św. Jackiem¹⁰. Każda ze stron – małopolska (przemyska) i ruska (lwowska) – zgromadziła bogatą dokumentację mającą wykazać, że to statua będąca w jej posiadaniu została uratowana przez św. Jacka przed Tatarami. Autentyczność figury lwowskiej potwierdzały deklaracje wydane w 1759 roku przez miejscowych metropolitów: katolickiego Władysława Aleksandra Łubieńskiego i ormiańskiego Jakuba Stefana Augustynowicza, a także Leona Szeptyckiego, biskupa lwowskiego, halickiego i kamienieckiego. Przemyscy dominikanie zabiegali o podobne potwierdzenie u biskupa Hieronima Sierakowskiego, który w 1760 roku orzekł, że rzeźba ma cudowny charakter, wstrzymał się jednak z potwierdzeniem jej związku ze św. Jackiem, choć postulowała to zajmująca się sprawą komisja kościelna, przytaczająca opinię konwentu krakowskiego, z którego rzeźba miała nie-

⁸ „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, op.cit., szp. 308.

⁹ Por. *Thomae Pirawski relatio status Almae Archidioecesis Leopoliensis: accedunt testamenta eiusdem Th. Pirawski et Ioannis Zamoisii, archiepiscopi leopoliensis*, wyd. Korneli Juliusz Heck, Materiały Historyczne, t. 2, Lwów 1893, s. 109; wzmianka o figurze także na s. 107. Dodajmy, że relacja Pirawskiego ułożona została „w nader krótkim czasie, w ciągu najwyżej dwóch do trzech miesięcy, przed 18 maja r. 1615”, ibidem, s. 15.

¹⁰ Sadok Barącz, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów 1891, s. 156; Wacław Siwak, *Koronacja przemyskiej figury Matki Bożej Jackowej (1766 r.) w historycznej perspektywie*, „Premisla Christiana”, T. XVII: 2016/2017, tu s. 123–125.

gdys trafić do Przemyśla. W literaturze dotyczącej ucieczki św. Jacka z Kijowa zwykle podawano informację, że zabrana przez niego figura znalazła się w Krakowie. Świadomość istnienia drugiej alabastrowej rzeźby wprowadzała element niepewności. Obszernie wypowiedział się na ten temat o. Justyn z Miechowa (Zapartowicz), omawiając najważniejsze wizerunki maryjne w Polsce: „Imprimis illa Kioviensis, quae S. Hyacinthum Odrovazium allocuta est, eumque ter monuit, ut arrepto sacrosancto Eucharistiae Sacramento, & illa sua effigie fugeret, & de manibus Tartarorum, qui tum ingenti agmine Russiam, & Volinhiam populabantur, se eriperet. Paruit monitis Sacrae Dei Genitricis D. Hyacinthus, pompaque sacerdotali indutus, dextra manu sacram hostiam, sinistra autem praegrandem Deiparentis ex alabastro sculptam imaginem prehesavit. Versus Severiensem tractum trajicere disponens ad ripam Boristenis ebambulans, nec navigium inveniens, flumini rapidissimo se commisit, siccoque vestigio ingentis ponderis icona onustus, flumen profundissimum trajecit. Cracoviam reversus, pretiosissimam illam sarcinam circa laborem delatam, in templo Sanctissimae Trinitatis, Fratrum Ord. Praed. reposuit. Haec Bzovius ad annum Domini, 1241. Indicasset vir doctissimus, & mihi plurimum observandus, locum in quonam hac S. Icona Cracoviae illo in templo asservetur. Certe Patres nostri Leopolienses, gloriantur se istam Iconam habere; Sed ut audio parva illa, & non tanti ponderis est, uti historia narrat. Certa ab incertis separemus”¹¹. Jako argument na niekorzyść tradycji lwowskiej często podnoszono niewielką wagę tamtejszej figurki, sprzeczną z przekazami historiograficznymi. Szczególnym wyrazem przekonania o autentyczności rzeźby w Przemyślu, żywego wśród krakowskich dominikanów, jest ilustracja Michała Żukowskiego z 1758 roku, ukazująca św. Jacka niosącego wielką rzeźbę siedzącej Madonny

¹¹ Justyn Zapartowicz (z Miechowa), *Discursus praedicabiles super litanias Lauretanas Beatissimae Virginis Mariae*, t. 2, Lugduni 1660, s. 41–42. Na to dzieło powołał się o. Wawrzyniec Teleżyński w rękopiśmiennych notatach dotyczących dziejów zakonu dominikanów (Biblioteka Kórnicka PAN, rkps sygn. BK93): „Statuam hanc Virginis Sacratissimae Conventus Premisliensis obtinuit, quae a Clemente XIII A.D. MDCCCLXV. coronis aureis donata est, nunc vero post suppressionem ejusdem Caenobii ad Ecclesiam Cathedralem translata, in summa veneratione conservatur. Gloriatur et Conventus Leopoliensis Corporis Christi, quod eam S. Hyacinthus Kiovia Halicium deduxerit, inde vero Patres Leopolum transtulerunt. Verum potius aliam et non hanc. Hinc Justinus Miechovien dicit, quod illa Leopoliensis parva est, et non tanti ponderis, uti historia narrat”.

przemyskiej¹². Obie figury zostały uwieńczone koronami, przy czym dominikanie przemyscy, wystawiający się o nie u Kapituły Watykańskiej, doprowadzili do uroczystej koronacji w 1766 roku. Statua przemyska po kasacie konwentu trafiła do miejscowej katedry¹³, lwowska zaś została po II wojnie świato-

¹² *Septenna albo krótkie nabożeństwo [...] do dostąpienia protekcji wielkiego korony Polskiej Patrona [...] Jacka S.*, Kraków 1759. Co do identyfikacji Marii w Przemyślu z figurą wyniesioną z Kijowa nie miał wątpliwości Michał Siejkowski, *Świątnica Pańska to jest kościół Boga w Trójcy SS. iedynego z klasztorem WW. OO. Dominikanów w Krakowie*, [Kraków 1743], s. 38: „Przemyski zaś [kościół] Statuą alabastrową Najsławniejszy Marii Panny różnemi cudami wsławioną, którą przyniósł Jasek Św. z Kijowa, y przy tey Statui iak przy Relikwii Jacka Ś. Różnych łask ludzi doznaią”. W następnym, XIX stuleciu sytuacja zmieniła się diametralnie, zapewne pod wpływem publikacji D. Piątkowskiego, czego wyrazem były wizerunki św. Jacka z figurą lwowską, jak pamiątka z okazji 600. rocznicy jego śmierci (1857), wydana w Zakładzie Litografii „Czasu” wg Władysława Łuszczkiewicza (egzemplarz w Bibliotece Narodowej, sygn. G.22913/II), pamiątka dla fundatorów odbudowy spalonego w r. 1850 kościoła Trójcy Świętej w Krakowie, wydana przez Carla Mayera w Norymberdze wg Karola Rafała Sagnowskiego (egzemplarz w Bibliotece Narodowej, sygn. G.57623/I), a także obrazek dewocyjny z Zakładu Litograficznego Marcina Salba w Krakowie (po r. 1864) wg Walerego Eliasza Radzikowskiego (egzemplarz w Bibliotece Narodowej, sygn. G.11922/I). W Krakowie ugruntowaniu przekonania, że to właśnie figura lwowska jest tą autentyczną, „Jackową”, sprzyjało włączenie w roku 1865 tutejszego konwentu do galicyjskiej prowincji św. Jacka, na której czele stał klasztor lwowski. W tym kontekście widzieć trzeba umieszczenie na sklepieniu zakrystii kościoła Trójcy Świętej malowidła ze św. Jackiem przekraczającym Dniepr z lwowską figurą Matki Boskiej. Obraz ten – odnoszony w nowszej literaturze do 1. poł. XVIII w. (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieście*, 2, red. Izabella Rejduch-Samkowa, Jan Samek, Warszawa 1978, s. 138; Aneta Kramiszewska, *Rzeźba Matki Bożej w legendzie ikonograficznej św. Jacka*, w: *Święty Jacek Odrowąż i dominikanie na Śląsku*, red. Antoni Barciak, Katowice 2008, s. 104–105), a nawet do XVII stulecia (Elżbieta Wiater, *Wierny pies Pański. Biografia św. Jacka Odrowąża*, Kraków 2015, il. 6) – powstał dopiero w 2. poł. XIX w., na co jednoznacznie wskazują jego cechy stylowe. Źródłem nieporozumienia było uznanie, że informacje Lepszego i Tomkowicza o malowidłach w ościeżach okien zakrystii odnoszą się także do obrazu na jej sklepieniu (por. L. Lepszy, S. Tomkowicz, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, op.cit., s. 44–47). Sposób przedstawiania figury Matki Boskiej w ikonografii św. Jacka stanowi osobne zagadnienie, czekające na podjęcie badań.

¹³ Henryk Borecz, *Jak Madonna Jackowa ojców dominikanów opuściła i do katedry przemyskiej przybyła*, „Premisla Christiana”, T. 17: 2016/2017, s. 135–144.

wej przewieziona do krakowskiego klasztoru Trójcy Świętej¹⁴.

Aneta Kramiszewska zauważyła, że określenie Matka Boska Jackowa ma późną metrykę¹⁵. Narracji o cudownym uratowaniu alabastrowego wizerunku Marii brak zarówno w średniowiecznym „Żywocie św. Jacka”¹⁶, jak i w „Pieśni o życiu i czynach św. Jacka” Mikołaja z Hussowa z 1525 roku¹⁷. Epizodu tego nie wzmiankują też inskrypcje umieszczone przez Seweryna Lubomłczyka w kaplicy św. Jacka¹⁸ (drugiej z kolei, wzniesionej w latach 1581–1583¹⁹), w których wzmiankowane są tylko wybrane doko-

nanania dominikanina. Dopiero kolejny żywot świętego, spisany po łacinie przez Lubomłczyka i wydany w 1594 roku w Rzymie²⁰, jak również jego polska parafraza pióra Antoniego Grodzickiego²¹, opublikowana rok później w Krakowie, odnotowały omawiane wydarzenie. W rozdziale XII, zatytułowanym „Jako błogosławiony Jacinkt u Kijowa miasta, mając też wiarę ku Panu Bogu, Dniepr rzekę z obrazem Panny Maryjej z alabastru uczynionym suchymi nogami przeszedł”, Grodzicki opisał epizod następującymi słowami: „Gdy abowiem błogosławiony Jacynkt od księżęcia kijowskiego miejsce dla budowania klasztoru otrzymał i tam przez pięć lat zupełnych przepowiadając słowo boże i klasztor budując, niezliczoną wielkość ludu do Pana Christusa nawrócił i zebranie braciey postanowił. Niektórego czasu, gdy już do Polski umyślił się wrócić, mszę świętą u ołtarza odprawując i sam siebie nabożnie boskiej opatrności polecając, natychmiast nagle z prędkiego tatarskiego najazdu wołanie w mieście powstało [...]. Co usłyszawszy mąż święty ze wszystką inszą bracią, tak jako był do mszy ubrany, wzięwszy z cyborium Najświętszy Sakrament, uciekać począł, a gdy pół kościoła przeszedł, Obraz najświętszej Panny Maryey z kamienia alabastrowego wielkim głosem za nim wołać począł. O synie Jacynkcie, uciekasz przed ręką tatarską, a mnie z synaczkim moim ku rozsiekaniu i podeptaniu zostawiasz, weźże mię tedy z sobą. Na który głos zdumiawszy się, święty Iacinkt rzekł. O najświętsza Panno, jest nazbyt ciężki ten obraz twoy, a jakoż go nosić będę mógł? Odpowiedziała Panna Marya, weź boć ulży ciężaru synaczek moy. Co usłyszawszy mąż święty, jedną ręką najświęt-

¹⁴ O ewakuacji części zbiorów dominikanów lwowskich, w tym wyposażenia kościoła Bożego Ciała, do Krakowa w l. 1945–1946: Marcin Biernat, Michał Kurzej, Jan K. Ostrowski, *Kościół pw. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, w: *Kościół i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego* (2), oprac. Andrzej Betlej, Marcin Biernat i in., *Materiały do Dziejów Sztuki Sakralnej na Ziemiach Wschodnich Dawnej Rzeczypospolitej*, t. 20, cz. 1: *Kościół i Klasztory Rzymskokatolickie Dawnego Województwa Ruskiego*, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2012, s. 238–240; o figurze Matki Bożej Jackowej ze wspomnianego kościoła: ibidem, s. 270–272.

¹⁵ A. Kramiszewska, *Rzeźba Matki Bożej*, op.cit., s. 103. Kwestią figur Matki Boskiej związanych ze św. Jackiem zajęła się też Grażyna Jurkowlaniec, *Kult obrazów a kult świętych w nowożytnym Krakowie*, „Barok”, T. 11: 2004, nr 2, s. 72–73; eadem, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Wrocław 2008, s. 438–441.

¹⁶ *De vita et miraculis sancti Iacconis (Hiacinthi) Ordinis Fratrum Praedicatorum auctore Stanislao lectore Cracoviensi eiusdem Ordinis*, wyd. Ludwik Ćwikliński, *Monumenta Poloniae Historica*, t. 4, Lwów 1884, s. 841–894; Lektor Stanisław z Krakowa, *Życie i cuda świętego Jacka z Zakonu Braci Kaznodziejów*, tłum. Tomasz Gałuszka, oprac. Maciej Zdanek, w: *Święty Jacek. Studia i źródła. Skarby dominikańskie*, red. Maciej Zdanek, *Studia Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, t. 2, Kraków 2007, s. 101–155.

¹⁷ *Nicolai Hussoviani Carmina*, wyd. Jan Pelczar, *Corpus Antiquissimorum Poetarum Poloniae Latinorum usque ad Ioannem Cochanovium*, t. 4, Kraków 1894; Mikołaj z Hussowa, *Pieśń o życiu i czynach św. Jacka*, tłum. Anna Ledzińska, oprac. Anna Zajchowska, w: *Święty Jacek. Studia i źródła*, op.cit., s. 181–226.

¹⁸ *Novae capelle et altarium erectio*, wyd. Ludwik Ćwikliński, *Monumenta Poloniae Historica*, op.cit., s. 900–903.

¹⁹ Chronologię budowy kolejnych kaplic z grobem św. Jacka w kościele Dominikanów w Krakowie ustalili: L. Lepszy, S. Tomkowicz, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, op.cit., s. 81–85; Stanisław Tomkowicz, *Kaplice kościoła oo. Dominikanów*, „Rocznik Krakowski”, T. 20: 1926, s. 84; Krystyna Sinko-Popielowa, *Zaginiony nagrobek św. Jacka w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, T. 9: 1948, s. 65–87.

²⁰ *De vita, miraculis et actis canonizationis Sancti Hyacinthi confessoris ordinis fratrum praedicatorum. Libri quatuor. Auctore r.p.f. Severino Cracovien. Magistro sacrae Theologiae eiusdem Ordinis*, Romae 1594, s. 36–38. Dzieło to stało się bardzo szybko źródłem dla kolejnych hagiografów, którzy mniej lub bardziej dokładnie powtarzali za nim (lub za polskim tłumaczeniem, zob. niżej) historię ucieczki św. Jacka z Najświętszym Sakramentem oraz alabastrową figurą Marii, zob. m.in. Gino Michele Pio, *Della vite degli huomini illustri di S. Domenico*, t. 1, Bologna 1607, s. 272; Paweł Ruszel, *Tryumf na dzień chwalebny Jacka Świętego*, [Wilno] 1641, s. 14–15; Crisostomo Movizzi, *Panegirici sagri*, Napoli 1717, s. 81; *Acta Sanctorum Augusti [...] collecta, digesta, commentariisque & observationibus illustrata a Joanne Bapt. Sollerio, Joanne Pinio, Guilielmo Cupero, Petro Boschio*, t. 3, Antverpiae 1737, s. 317.

²¹ Antoni Grodzicki, *O żywocie, cudach y postępku kanonizacye błogosławionego Jacinka fundatora pierwszego w Polsce braciey zakonu kaznodziejskiego Dominika świętego czworo ksiąg*, Cracoviae 1595, s. 53–58.

sze Ciało Pana Christusowe trzymając, drugą ręką obraz niosąc, który się mu nad trzcinę zdał być lekszy, przez pośrodek niewiernych, którzy pustoszyli klasztor y wszystko krwią napelniali, bez obrazy wespół z bracią z brony wyszedł y przez Dniepr Rzekę, posławszy swojej braciey kapiecę, suchemi nogami na drugą stronę rzeki przeszedł.[...] A zaś on obraz z sobą aż do Polski przyniósł”.

W łacińskim oryginale Lubomlczyka znalazł się pominięty przez Grodzickiego passus dotyczący wagi figury: „Imago Gloriosae Virginis ex lapide alabastrino pondere quatuor, vel quinque talentorum”²². Ojciec Seweryn dokładniej określił też miejsce, do którego Jacek przyniósł figurę: „Imaginem vero illam secum usque Cracoviam detullit; quae ad pondus suum primum, quod lapidi natura dederat iterum rediens a populis hucusquae in veneratione habetur”²³. Można stąd wysnuć wniosek, że w czasach Lubomlczyka w Krakowie przechowywana była figura Marii z Dzieciątkiem, uznawana za uratowaną przez św. Jacka z Kijowa. Metryki kultu tej rzeźby nie znamy, nie wiemy też, kiedy złączono z nią cytowaną opowieść. Jackowa tradycja mogła kształtować się przez dłuższy czas. W tym kontekście szczególnej wagi nabiera przekaz Martina Grunewega, notującego przy opisie kaplicy św. Jacka, że „za grobem tego świętego wznosi się ołtarz św. Piotra, na którym stoi alabastrowy obraz Maryjej [ein alabastern Marienbild], który podług podania miał przywieźć z Kijowa św. Jacek. Święty przeniósł ten obraz wraz z Najświętszym Sakramentem przez Dniepr, bo musiał od Tatarów uciekać spod ołtarza w szatach mszalnych, a kiedy był już pośrodku kościoła, usłyszał głos z tego obrazu mówiący”²⁴. Wojciech Walanus zauważył, że jest to jedno z najwcześniejszych świadectw obecności cudownej figury w Krakowie²⁵. Gruneweg spisał wspomnienia między kwietniem 1601 a 27 kwietnia 1606 roku, korzystając z wcześniejszych notatek. Opis Krakowa miał powstać, według Almut Bues, w czasie pobytu autora w tutejszym konwencie do-

minikańskim; Gruneweg gościł tu często od grudnia 1602, a na stałe mieszkał między kwietniem 1603 a kwietniem 1605 roku²⁶. Zakonnik zamieścił cytowany opis pod rokiem 1583, w związku ze swoją pierwszą wizytą w Krakowie, jeszcze przed konwersją na katolicyzm. Oparcie relacji o uratowaniu figury z Kijowa na *Żywocie św. Jacka* brata Seweryna, a także informacja o pogrzebaniu w kaplicy Myszkowskich biskupa krakowskiego Piotra (1593)²⁷ świadczą o uzupełnianiu tekstu. Przykładów aktualizacji jest więcej – jak informacja o pozłoceniu kopty kaplicy Zygmuntowskiej czy o zalaniu wodami powodziowymi kościoła Bernardynów i o pożarze zamku w 1595 roku. Z drugiej strony w opisie kościoła Dominikanów z tamtejszym Bractwem Różańcowym wiązany jest ołtarz po północnej stronie tęczy, naprzeciw ołtarza Imienia Jezus. Wspomniana konfraternia dysponowała jednak od 4 lutego 1601 sąsiednią kaplicą Panny Marii, dawniej Trzech Króli²⁸, o czym Gruneweg zdaje się nie wiedzieć. Albo więc manuskrypt powstawał szybciej, niż zakładała Bues, a część dotycząca kościoła Trójcy Świętej była gotowa przed grudniem 1602 roku, albo autor przepisywał starsze notatki, nie zawsze je aktualizując, co jednak w odniesieniu do kościoła, przy którym mieszkał, byłoby niezrozumiałe. Opowie-

²² Almut Bues, *Einleitung*, w: *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig*, op.cit., s. 1556–1559; eadem, *Życiorys Marcina Grunewega i jego manuskrypt / Martin Grunewegs Lebenslauf und sein Manuskript*, w: *Martin Gruneweg. Życie Europejczyka. Katalog wystawy w klasztorze oo. Dominikanów w Krakowie 24 IV 24 V 2008 / Martin Gruneweg. Ein europäischer Lebensweg. Katalog zur Ausstellung im Dominikanerkloster in Krakau 24 IV 24 V 2008*, red. Almut Bues, Zbigniew Kryśiewicz, Kraków 2008, strony bez paginacji, s. 2; eadem, *Dominikanin Martin Gruneweg (1562 – po 1615) i jego pamiętniki*, w: *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, red. Anna Markiewicz, Marek Miławicki, Studia i Źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, t. 5, Kraków 2009, s. 63–89; por. Paweł Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, T. 18: 2009, s. 83, przyp. 63, s. 91–92.

²⁷ Leszek Hajdukiewicz, Halina Kowalska, *Myszkowski Piotr h. Jastrzębiec (ok. 1510–1591), podkanclerzy kor., biskup plocki, potem krakowski*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 22, Wrocław 1977.

²⁸ Andrzej Bruździński, *Bractwa religijne w siedemnastowiecznym Krakowie*, w: *Historia świadectwem czasów. Księdzu profesorowi Markowi Tomaszowi Zahajkiewiczowi*, red. Włodzimierz Bielak, Stanisław Tylus, Lublin 2006, s. 11.

²² *De vita, miraculis et actis canonizationis*, op.cit., s. 37.

²³ *Ibidem*, s. 37–38.

²⁴ *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, hrsg. von Almut Bues, Deutsches Historisches Institut Warschau Quellen und Studien, Bd 19, Wiesbaden 2008, s. 809; polski przekład: Marcin Fabiański, *Złoty Kraków*, Kraków 2010, s. 249.

²⁵ Wojciech Walanus, *Na marginesie edycji pamiętników Martina Grunewega*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, T. 10–11: 2011, s. 182–183.

dzenie się za pierwszą ewentualnością wymagałoby założenia, że między połową lat dziewięćdziesiątych XVI wieku a rokiem 1601 Gruneweg chociaż raz odwiedził krakowski klasztor, np. w sprawach swojego konwentu (w którym zaliczał się do najbardziej wpływowych osób), czy w związku z utworzeniem nowej, ruskiej prowincji dominikańskiej (czemu sprzyjał). Intryguje też pytanie, którą z figur oglądał Gruneweg na ołtarzu św. Piotra. Z góry wykluczyć można posązek lwowski²⁹. Czy chodziło o rzeźbę, która wysłana została z Krakowa do Przemyśla i która w 1603 roku trafiła do tutejszego kościoła Dominikanów? Wydaje się, że Gruneweg miał na myśli rzeźbę najmłodszą, przechowywaną nieprzerwanie do dziś w krakowskim klasztorze, jednak trudno w tej sprawie wydać jednoznaczny osąd.

Wspomniany przez gdańszczanina ołtarz św. Piotra z Werony jest dobrze znany z innych przekazów źródłowych. Uposażono go już w 1409 roku³⁰. Jego ówczesna lokalizacja nie mogła oczywiście odpowiadać tej znanej Grunewegowi, gdyż kaplica św. Jacka jeszcze nie istniała. *Patrocinium* przywołujące jednego z najważniejszych świętych dominikańskich wskazuje na rejon lektorium, którego ołtarze nosiły z reguły wezwania ważne dla etosu zakonnego³¹. W kościele Trójcy Świętej pod arkadami przegrody znajdowały się ołtarze (od południa ku północy): św. Katarzyny Aleksandryjskiej, Imienia Jezus (oba uposażone w 1409 r.³²), Bożego Ciała (uposażony w 1407 r.³³) oraz *de Compassione* (Matki Boskiej Bolesnej), wzmiankowany dopiero w XVI wieku, ale będący zapewne najstarszym ołtarzem w korpusie kościoła, o metryce najpóźniej czternastowiecznej³⁴.

²⁹ W. Walanus, *Na marginesie edycji pamiętników*, op.cit., s. 183.

³⁰ Maciej Zdanek, *Kaplice i ołtarze dominikańskiego kościoła Świętej Trójcy w Krakowie do początku XVII w.*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak, Studia i Źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, t. 13, Kraków 2013, s. 117.

³¹ Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven 2013, s. 93–96. O rozmieszczeniu ołtarzy w portyku lektorium krakowskiego kościoła Trójcy Świętej: Marcin Szyma, *Where is the Burial Place of Filippo Buonaccorsi, Called Callimachus? From the Research on the Topography of the Dominican Church in Cracow*, w: *Epigraphica & Sepulcralia VII. Fórum epigrafických a sepulkrálních studií*, ed. Jiří Roháček, Praha 2016, s. 70–72.

³² Maciej Zdanek, *Kaplice i ołtarze*, op.cit., s. 119.

³³ Ibidem, s. 116.

³⁴ Prawdopodobnie do tego właśnie ołtarza odnosi się wzmianka w XIV-wiecznym *Żywocie św. Jacka* Lektora

Ołtarz św. Piotra początkowo znajdował się być może na piętrze lektorium³⁵, w przyziemiu bowiem trudno znaleźć dla niego miejsce. Budowa nowej kaplicy św. Jacka (1581–1583), z obszernym podestem od zachodu i prowadzącymi nań schodami, musiała oznaczać rozbiórkę części lektorium, co mogło być przyczyną przesunięcia ołtarza do wnętrza kaplicy. W związku z jej kolejnym przekształceniem (1614–1627) i usunięciem alabastrowego nagrobka św. Jacka ołtarz inkwizytora z Werony został wyprowadzony do korpusu nawowego, gdzie stanął przy pierwszym od wschodu filarze międzynawowym po stronie północnej. W tym miejscu zarejestrował go inwentarz kościoła z lat 1820–1822³⁶, a jego wygląd poznajemy z wiarygodnych źródeł ikonograficznych ukazujących wnętrze świątyni przed pożarem w lipcu 1850 roku³⁷.

Okoliczności sprowadzenia do Przemyśla figury ocalonej rzekomo przez św. Jacka przed Tatarami przedstawił w 1647 roku Jakub Kołkiewicz, kronikarz przemyskiego konwentu Braci Kaznodziejów. Pod datą 1603 zapisał on: „Magdalena Dobrostańska fundatrix Conventus Monialium Ordinis nostri de Poenitentia tertii habitus Cracovia veniens imaginem Beatae Mariae Virginis de lapide albo dicto alabaster eleganter artificialiterque sculptam, quam primo

Stanisława, o wizji, jakiej doświadczyć miał Odrowąż podczas modlitwy przed ołtarzem poświęconym Marii w krakowskim kościele Braci Kaznodziejów; *De vita et miraculis sancti Iacconis*, op.cit., s. 849–850.

³⁵ Umieszczanie ołtarzy na piętrze lektorium miało w środowisku dominikańskim spektakularny precedens w Santa Maria Novella we Florencji (choć trzeba pamiętać o wyjątkowości tego kościoła, a także jego lektorium); Marcia B. Hall, *The Ponte in S. Maria Novella: the Problem of the Rood Screen in Italy*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 37: 1974, s. 164; eadem, *The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Function*, w: *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, red. Sergio Bertelli, Florence 1978, s. 214.

³⁶ Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie (dalej: APPD), „Inwentarz Kościoła Klasztornego i Klasztoru Xięży Dominikanów w Gminie Pierwszej, przy ulicy Szeroka zwanej w Wolnym Mieście Krakowie...”, Kr 41, s. 9, gdzie ołtarze przedstawiono co prawda bez jednoznacznych wskazówek lokalizacyjnych, ale ich układ można jednak odtworzyć.

³⁷ Rysunki inwentaryzacyjne Jana Kantego Strożeckiego i obraz Teodora Stachowicza; Waldemar Komorowski, Iwona Kęder, *Ikonaografia kościoła Dominikanów i ulicy Grodzkiej w Krakowie*, Katalog Widoków Krakowa, red. Jerzy Banach, t. 3, Kraków 2005, s. 128–129, 478–479. Wzorów dokumentacyjnych nie ma za to obraz Marcina Zaleskiego, ukazujący omawiany ołtarz (i wiele innych elementów wnętrza kościoła) w całkowicie zmyślonej postaci; ibidem, s. 130, 131.

domi, s. in suo Conventu, tandem in nostra ecclesia (hoc anno) quoddam locum devotionis gratia reposuerat, postea per devotos fratres nostros altari capellae Illustrissimae Korniaktowa posita, ubi in maiori devotione habebatur, multique hominum suas consolationes ab eadem reportabant, (ut in libro seorsivo descriptum est). Ferunt hanc Iconem Beatissimae Matris Dei (esse eandem), quam B. Hyacinthus fugiens Tartarorum impetum Kiiovia simul cum pixide SS. Sacramenti oclusi Cracoviam usque tulit, eamque in ecclesia SS. Trinitatis posuerit”³⁸.

Wspomniana w tekście Magdalena (przed wstąpieniem do zakonu Agnieszka) miała wieść pobożne życie w krakowskim klasztorze tercjarek dominikańskich i tam też powzięła zamiar założenia podobnej wspólnoty w rodzinnym Przemyślu³⁹. W literaturze podawana jest informacja o wydaniu zgody na założenie takiego klasztoru przez prowincjała Feliksa Wierzbę z Sieradza w 1591 roku⁴⁰. Ósmego lipca tego roku król Zygmunt III zezwolił dominikankom przemyskim na nabycie folwarku Kruhel od Macieja Wołkowicza, krewnego Dobrostańskiej, i uwolnił go od świeckiej jurysdykcji⁴¹. Klasztor zaczął działać dopiero 8 maja 1595, kiedy na miejsce przybyły Dobrostańska i Jadwiga Tarłówna i złożyły śluby zakonne na ręce przeora Wiktoryna. Początkowo siostry mieszkały w dawnym domu Dobrostańskiej, tam też przez pewien czas znajdowała się „Jackowa” figura, przeniesiona w 1603 roku do kościoła braci, o czym zaświadcza Kołkiewicz. Nie precyzuje on, kiedy statwę przywieziono z Krakowa – mogło to na-

stać w maju 1595, a nawet wcześniej⁴², ale w grę wchodzi też późniejszy okres, teoretycznie nawet do roku 1603. Kołkiewicz nie podaje też, w której części przemyskiego kościoła Dominikanów – noszącego wezwanie maryjne – umieszczono rzeźbę. W 1624 roku figurę przeniesiono do kaplicy Korniaktów, a stąd do kaplicy Ostrowskich, po jej ukończeniu w 1647 roku⁴³. Po kasacie klasztoru w 1786 roku rzeźba została przeniesiona do katedry, gdzie – otaczana kultem – do dziś przechowywana jest w ołtarzu po prawej stronie arkady tęczowej⁴⁴.

Interesujący i bogaty w szczegóły passus, niewzględniany dotąd w literaturze, poświęcił przemyskiej figurze Augustus Florianus Balogh de Nemcsicz w obszernym studium o kulcie Matki Boskiej na Węgrzech z 1872 roku: „In Basilica cathedr. celebris huius Urbis Premisli colitur Statua B. V. M. antiquissima. [...] Statua haec famosa originarie Cracoviae apud Dominicanos erat. S. Hyacinthus ex hoc Ordine ante eam frequenter orasse perhibetur, et hie etiam A. 1257. pie defunctus est. Hinc orta est opinio, quod hanc Statuam Hyacinthus attulerit. Scriptores eam eum leopoliensi confuderunt. Et hinc orta est grandis illa polemia, cuius iam Leopoli minimus de Statua ista. Ibidem dubium pro Statua leopoliensi eliquatum est; pro nulla decetero Statuae premisliensis dammo, quae pariter thaumaturga et antiquissima est. Quomodo Premisliam devenerit refert nobis Piatkovski. Anno nempe 1600 aedificabatur Premisliae Claustrium Monialium Dominicanarum ex oblatis, et propterea paulatim exurgebat; tunc Magd. Dobrostanska habuit Visionem Deiparae sonantem: Magdalena vis ut consumetur aedificatio Claustrum, tolle Imaginem meam. Cracovia videlicet Praemisliam. Impetravit ergo Statuam hanc, quae cum Premisliam adlata fuisset, ibidem multis inclauit Miraculis, alioquin pro bomo Claustrum, quod et consumatum est. Est ea notabiliter gravior, et mo-

³⁸ Jakub Kołkiewicz, *Liber continens compendiosam in hoc Conventu Praemisliensi Ordinis Praedicatorum Gestorum, Fundationem, Obligationum, Sepulturarum et aliarum rerum memoriam pro informatione ac aedificatione et posteritatis per F. Jacobu[m] Kołkieviciu[s] S.T.B. relictus Anno Domini 1647*, APPD, Pm 5, s. 61.

³⁹ O początkach tego klasztoru m.in.: Jerzy Kłoczowski, *Zakony w diecezji przemyskiej obrządku łacińskiego XIV–XVIII w.*, „Nasza Przyszłość”, T. 43: 1975, s. 37, 43; Szczepan Jaroszewski, *Ojciec Paweł Ruszel dominikanin lubelski (1593–1658), promotor Krzyża Świętego*, Lublin 2010, s. 272–274; Małgorzata Borkowska, *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*, t. 3: *Wielkie Księstwo Litewskie i Ziemie Ruskie Korony Polskiej*, Warszawa 2008, s. 311; eadem, *Zakony żeńskie w Polsce w epoce nowożytnej*, Lublin 2010, s. 330–331; Paweł Stefaniak, *Dzieje mniszek dominikańskich w krajach słowiańskich*, Kraków–Racibórz 2007, s. 249–250; W. Siwak, *Koronacja przemyskiej figury*, op.cit., s. 116–117.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Sadok Barącz, *Archiwum OO. Dominikanów w Jarosławiu*, Kraków 1887, s. 84.

⁴² W. Siwak, *Koronacja przemyskiej figury*, op.cit., s. 117.

⁴³ J. Kołkiewicz, *Liber continens compendiosam*, op.cit., s. 141–142.

⁴⁴ S. Barącz, *Cudowne obrazy*, op.cit., s. 231–32; [Edward Zygmunt Nowakowski], *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne przez X. Wacława z Sulgostowa*, Kraków 1902, s. 546–548; Alojzy Fridrich, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 2, Kraków 1904, s. 397–402; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. 10, *Miasto Przemyśl*, red. Jakub Sito, cz. 1: *Zespoły sakralne*, oprac. Piotr Krasny, Jakub Sito, Warszawa 2004.

dice ad huc pulchrior ac leopoliensis. Pariter ex alabastro sculpta, sedet in Trono argenteo, dextra manu Jesulum, sinistra fimbriam pepli tenens. Ad pedes eius positum est sceptrum”⁴⁵.

Relacja ta, choć bardzo późna, zasługuje na uwagę ze względu na zacytowanie starszego źródła. Autor opierał się na publikacji Donata Piątkowskiego o figurze lwowskiej (który przemyską rzeźbę zbyt jednak milczeniem⁴⁶) oraz na liście kanclerza konsystorza przemyskiego z 21 stycznia 1866⁴⁷. Wynika z niego, że Dobrostańskiej ukazała się Matka Boska, polecając przenieść swój wizerunek do wzniesionego właśnie (1600) klasztoru w Przemyślu. Na uwagę zasługuje też opis rzeźby, ze wzmianką o berle eksponowanym u stóp Marii (szczegół skądinąd nieznyany), a także obserwacja, że figura przemyska jest cięższa od lwowskiej (autor uważał ją też za piękniejszą), co jest aluzją do legendy św. Jacka, a w konsekwencji głosem w sporze o autentyczność obu rzeźb.

Lwowską tradycję o związku tamtejszej figury ze św. Jackiem przedstawia cytowane wcześniej dzieło Pirawskiego. W bardziej rozbudowanej formie przekazał ją dominikanin Szymon Okolski (Okolski) w dziele *Florida Russia* (1646) poświęconym Zakonowi Kaznodziejskiemu na Rusi⁴⁸. Fragment odnoszący się do dziejów klasztoru w Haliczu podał w polskim przekładzie o. Donat Piątkowski (1857): „Przyniósł też tam S. Jacek z Kijowa Obraz z alabastu Najśw. Maryi Panny, która na lewej ręce trzyma swego syna narodzonego, a prawą ukrzyżowanego wyobrażenie. Pod nogami jej znajduje się herb książąt Kijowskich: S. Jerzy przebijający smoka. Ten obraz przemówił do S. Jacka, gdy tenże przed Tatarami już wpadającymi uchodził z Kijowa, unosząc

z sobą puszkę z Najświętszym Sakramentem z kościoła wziętą. I rzekł mu: «A mnie zostawiasz?». Zawstydzony temi słowy, wziął tę figurę na łokieć wysoką, która mu się jak pióro lekką stała, i zaniósł ją do Haliczu. Tą statua do szczególnego ku niej nabożeństwa pobudzeni, Arcybiskupi udzielili modlącym się przed nią odpusty, szczególnie Bernard i Jakób, Arcybiskupi Haliccy, bardzo życzliwi zakonowi świętemu, o czym istnieją dokumenty w konsystorzu Arcybiskupim Lwowskim. Przeniesiona ona potem została do Lwowa, i tam jest czczona. Opętani od niej uciekają, grzesznicy do pokuty tam się nawracają”⁴⁹. W oryginalnym tekście Okolskiego wzmiankowane jest nadto umieszczenie rzeźby na ołtarzu św. Mikołaja, po prawej stronie arkady tęczowej, przy którym erygowano bractwo Najświętszego Imienia Jezus, a który został ufundowany przez infułata zamojskiego Mikołaja Kiślickiego w 1616 roku. Okolski zauważył, że rzeźbę wykonano „ex alabastro candido”, i podkreślił jej wartości estetyczne: „imago iucunda et dulcis aspectu: leva sustentat Salvatorem natum, dextra Crucifixum, coronata auro, sub pedibus serpens pressus gemit”. Co najważniejsze, wprowadził zupełnie nowy wątek fundacji wizerunku przez księcia kijowskiego Włodzimierza: „In fundo vero sunt insignia M.D. Russiae S. Georgius super equum lancea feriens Draconem. Hanc donum fuisse Volodimiri Ducis Kijoviae, quam S. Hyacintho contulerat, ipsa insignia et pretiositas operis demonstrat”⁵⁰.

Najstarszym źródłem wspominającym kult figury maryjnej w lwowskim kościele Dominikanów – jednoznacznie utożsamianej zarówno przez tradycję, jak i współczesną naukę z tamtejszym posązkim Matki Boskiej Jackowej – jest dokument odpustowy arcybiskupa lwowskiego Jakuba Strepy z 1401 roku, znany z przekazu Okolskiego⁵¹. Ten sam autor wspomina jeszcze starszy przywilej, nadany rzekomo przez poprzednika Jakuba – arcybiskupa Bernarda (zm. 1390/1391)⁵². Wiktor Szymborski podał niedawno w wątpliwość istnienie tego starszego dokumentu⁵³. Tadeusz Trajdos, który uznawał za wiarygodne oba przywileje, słusznie zauważył, że poświadczają one – wraz z kolejnym

⁴⁵ Augustus Florianus Balogh de Nemcsicz, *Beatissima Virgo Maria Mater Dei, qua Regina et patrona Hungariorum, Agriae* 1872, s. 648–649.

⁴⁶ Donat Piątkowski, *Wiadomość historyczna o statuy alabastrowej Najśw[iejszej] Maryi Panny Jackowej, łaskami słynącej: Przez ś. Jacka Odrowąża z Kijowa do Halicza roku 1238 przyniesionej, a teraz w kościele Lwowskim Bożego Ciała OO. Zakonu kaznodziejskiego znajdującą się*, Lwów 1857. Publikacja znalazła szybko oddźwięk także w literaturze hagiograficznej i wpłynęła na utrwalenie przekonania o autentycznym związku figury lwowskiej ze św. Jackiem, zob. Piotr Pękalski, *Żywoty świętych patronów polskich*, Kraków 1862, s. 383–384, przyp. 6.

⁴⁷ A.F. Balogh de Nemcsicz, *Beatissima Virgo*, op.cit., s. 648, przyp. 3.

⁴⁸ Szymon Okolski, *Russia florida rosis et liliis hoc est sanguine, praedicatione, religione et vita antea ff. Ordinis Praedicatorum peregrinatione inchoata*, Leopoli 1646, s. 66, 76–77.

⁴⁹ D. Piątkowski, *Wiadomość historyczna*, op.cit., s. 13.

⁵⁰ Sz. Okolski, *Russia florida*, op.cit., s. 76.

⁵¹ Ibidem, s. 67–68; polski przekład w: D. Piątkowski, *Wiadomość historyczna*, op.cit., s. 14–16.

⁵² Sz. Okolski, *Russia florida*, op.cit., s. 66.

⁵³ Wiktor Szymborski, *Odpusty związane z uczczeniem obrazów i rzeźb w średniowiecznej Polsce – uwagi na przykładzie statutów synodalnych ogłoszonych przez biskupa przemyskiego*, „Rocznik Przemyski”, T. 50: 2014, z. 3: „Historia”, s. 7–8.

dokumentem odpustowym Grzegorza XIII z 2 lipca 1587 – bardzo wczesną metrykę kultu, ale jeszcze nie łączą figury ze św. Jackiem⁵⁴. To ostatnie nastąpiło dopiero po fundacji osobnej kaplicy i ołtarza przeznaczonego do eksponowania rzeźby w 1616 roku⁵⁵. Dowodzi tego brak wzmianek o rzeźbie u Martina Grunewega, który żywił głęboką cześć dla św. Jacka (zawdzięczał mu uzdrowienie i konwersję), a także znał świetnie lwowski klasztor dominikanów, gdzie przez wiele lat mieszkał. Gdańszczanin nie tylko szczegółowo opisał ten konwent, ale i wykonał jego schematyczny, starannie opisany plan. Almut Bues uznała, że omawianej figury dotyczy informacja o odprawionej przez Grunewega mszy (30 września 1593 r.) przy „ołtarzu Różańca”, czyli przy użytkowanym przez Bractwo Różańcowe ołtarzu Bożego Ciała⁵⁶. Dominikanin zapisał, że zaraz potem „zdjęto stamtąd rzeźbiony [geschnitten] wizerunek Marii, który długi czas zdołał to miejsce”, i ustawiono go „na kolumnie z przodu na ołtarzu Wniebowzięcia Marii”⁵⁷. Przyjęcie takiej hipotezy niczego w omawianej przez nas kwestii nie zmienia; otoczony kultem rzeźbiony wizerunek Marii w czasach Grunewega nie był jeszcze łączony ze św. Jackiem. Związku takiego nie dowodzi też – wbrew opinii Damiana Piątkowskiego⁵⁸ – najstarsza pieczęć ruskiej prowincji zakonu. Przedstawia ona bowiem wizję św. Jacka, tyle że w nietypowej redakcji, wzbogaconej o treści eucharystyczne (stojąca na ołtarzu kielich z hostią)⁵⁹.

⁵⁴ Tadeusz Trajdos, *Kościół dominikanów lwowskich w średniowieczu jako ośrodek kultowy*, „Nasza Przyszłość”, T. 87: 1997, s. 44; zauważył to już [E. Z. Nowakowski], *O cudownych obrazach w Polsce*, op.cit., s. 397.

⁵⁵ D. Piątkowski, *Wiadomość historyczna*, op.cit., s. 18–20; Robert Świętochowski, *Na marginesie artykułu F. Markowskiego „Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle rękopisu z XVI w.”*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki: Teoria i Historia”, 1969, t. 14, z. 2, s. 96, przyp. 110.

⁵⁶ *Die Aufzeichnungen*, op.cit., s. 1195, przyp. 2949; por. W. Walanus, *Na marginesie edycji*, op.cit., s. 186.

⁵⁷ „Am 29. Septembris sang ich die Fruemesse das erste mal vorm Rozarii altar vom S. Michel. Am 30. Septembris las ich aufm selben altare messe vom S. Jeronimo, strach nach meiner meß brach man da ab das geschnitten Marien bild, welches eine lange tzeit an dieser stele tzierte, und ward gesetzt an den seul dafor aufs altar tzu unser lieben Frauen himelfart”; *Die Aufzeichnungen*, op.cit., s. 1195; polski przekład wg: *Martin Gruneweg*, op.cit., s. 55.

⁵⁸ D. Piątkowski, *Wiadomość historyczna*, op.cit., s. 28.

⁵⁹ Pieczęć, którą opatrzone akta pierwszej kapituły prowincji ruskiej, odprawionej 12 sierpnia 1598 we Lwowie, opublikowano w: *Martin Gruneweg*, op.cit., s. 34.

Aneta Kramiszewska zauważyła, że na kształtowanie się kultu i ikonografii św. Jacka na przełomie XVI i XVII wieku wpływ miały wewnętrzne spory w polskiej prowincji dominikanów⁶⁰. Ich konsekwencją było uniezależnienie się – pomimo przeciwdziałań władz zakonnych – części klasztorów ruskich, które utworzyły odrębną prowincję pod patronatem św. Jacka⁶¹. Oba stronnictwa jako argument traktowały działalność misyjną świętego na Rusi, odmiennie ją jednak interpretując. Jedną z głównych przyczyn tendencji separatystycznych w klasztorach zrzeszonych od 1456 roku w ruskiej kontracie polskiej prowincji dominikańskiej było ich nadmierne obciążanie kontrybucjami przez centralę w Krakowie⁶². Dnia 30 grudnia 1595 roku generał zakonu Hipolit Beccaria oddzielił kontratę ruską od prowincji polskiej, poddając ją – do czasu najbliższej kapituły generalnej – zwierzchnictwu Antonina Kasprowicza z Przemyśla, mianowanego jednocześnie na urząd przeora lwowskiego⁶³. W czerwcu 1596 roku w Walencji kapituła generalna przekształciła kontratę w prowincję ruską, co było uwiecznieniem kilkuletnich zabiegów Antonina. Nieco wcześniej, w marcu 1596, Kasprowicz polecił usunąć Wiktoryna Kotulińskiego z przeorstwa w Przemyśle, mianując na jego miejsce Grzegorza Maślankę, zdeklarowanego zwolennika podziału. Tymczasem do kontrakcji przystąpili zwolennicy jedności prowincji polskiej. Sprawa oparła się o Kongregację Biskupów i Zakonników; jej przedstawiciel, kardynał Michał Bonellius, przedłożył Klemensowi VIII propozycję wyroku w sporze: cofnięcie wydzielenia prowincji ruskiej, anulowanie wszystkich decyzji Antonina jako prowincjała i przywrócenie dawnej kontraty ruskiej. Papież 20 lutego 1598 zalecił wykonanie wyroku. W oparciu o tę decyzję przedstawiciele prowincji polskiej z Feliksem Wierzbą z Sieradza w lipcu 1598 roku usiłowali przejąć kontrolę nad konwentem przemyskim, czemu jednak prze-

⁶⁰ A. Kramiszewska, *Rzeźba Matki Bożej*, op.cit., s. 108–109.

⁶¹ Sadok Barącz, *Rys dziejów Zakonu Kaznodziejskiego w Polsce*, t. 1, Lwów 1861, s. 264–275.

⁶² Marek Miławicki, *Kontrybucje klasztorne w dominikańskiej Prowincji Ruskiej św. Jacka w latach 1612–1648*, w: *Klasztor w gospodarce średniowiecznej i nowożytnej*, red. Marek Derwich, Opera ad Historiam Monasticam Spectantia, Series I, Colloquia 9, Wrocław 2013, s. 234–235.

⁶³ Przebieg sporu wg: Robert Świętochowski, *Początki dominikańskiej prowincji ruskiej (1596–1602)*, „Prawo Kanoniczne. Kwartalnik Prawno-Historyczny”, 1980, t. 23, z. 1–2, s. 51–86; *Martin Gruneweg*, op.cit., s. 29–41.

szkodził Maślanka, nie wpuszczając delegatów prowincji do klasztoru. Nie wdając się w szczegóły tej historii (której epizodem było m.in. obłożenie klasztoru przemyskiego interdyktem przez miejscowego biskupa), należy jednak wspomnieć, że do usunięcia Maślanki i jego zwolenników doszło w wyniku zbrojnej interwencji rady miejskiej. W aktach pierwszej kapituły prowincji ruskiej zwołanej we Lwowie w sierpnia 1598 – i sprawowanej wbrew decyzji papieskiej – klasztor przemyski figuruje w składzie tej prowincji, choć faktycznie był już w pełni kontrolowany przez prowincję polską. W wyniku zabiegów prowincjała polskiego i przy poparciu kolejnego generała zakonu, Hieronima Xavierre, 30 lipca 1601 roku Klemens VIII zmienił status kontraty ruskiej na kongregację, przy czym niektóre jej konwenty – w tym przemyski – zostały wcielone do prowincji polskiej. Wywołało to długotrwałe, ale bezskuteczne protesty dominikanów ruskich, którzy domagali się przywrócenia ich kontroli nad utraconymi placówkami w Przemyśle, Samborze, Bełzie, Łucku, Horodle, Włodzimierzu i Hrubieszowie. Ostatecznie domy te pozostały przy prowincji polskiej, a kongregację ruską przekształcono w osobną prowincję w roku 1612⁶⁴.

Opisane wydarzenia wraz z cytowanymi źródłami pozwalają domyślać się okoliczności podjęcia przez braci z Krakowa decyzji o wydaniu cudownej figury. Relacja przekazana przez Balogha de Nemcsicz zaświadcza o miejscowej tradycji – nie wiadomo jak dawnej: wyrażona w nadprzyrodzony sposób wola Marii mogła być argumentem, wobec którego krakowscy dominikanie musieli ustąpić. Decyzję ułatwiał zapewne fakt, że figura nie była, jak się wydaje, powszechnie dostępna, obiektem publicznego kultu pozostawał bowiem jej substytut, „krakowska” Madonna umieszczona w kaplicy św. Jacka, gdzie zapewne oglądał ją Gruneweg. Sporządzenie „kopii” cudownego wizerunku, przeznaczonej do publicznej dewocji, nastąpiło najpóźniej w związku z budową drugiej kaplicy św. Jacka (1581–1583), chociaż cechy stylowe rzeźby każą brać pod uwagę jej wcześniejsze powstanie (o czym niżej).

Przekazanie cudownego wizerunku do Przemyśla miało także inne aspekty. Stawał się on darem założycielskim – mającym utwierdzić nowy, formujący się konwent i propagującym kult świętego wyniesionego na ołtarze w 1594 roku. Wątpliwe, by krakow-

scy predykanci zdecydowali się wydać tak ważny wizerunek na zagrożony secesją teren. Jest więc mało prawdopodobne (choć nie niemożliwie), że nastąpiło to w 1. połowie lat dziewięćdziesiątych, szczególnie w 1595 roku. Korzystniejsze warunki powstały po opanowaniu sytuacji w przemyskim konwencie braci (w sierpniu 1598), a zwłaszcza po rozerwaniu (w lipcu 1601) jego związków z konwentem lwowskim, głównym ośrodkiem dążeń separatystycznych. Koresponduje z tym przekaz podany przez Balogha de Nemcsicz, według którego translokację należałoby datować najwcześniej na rok 1600. Ponieważ opiekę nad wspólnotą tercjarek sprawowali przemyscy dominikanie, przeniesienie cudownego wizerunku stało się demonstracją związków obu konwentów z Krakowem. Ten argument – obok troski o rozszerzenie kultu figury – mógł mieć decydujące znaczenie przy podejmowaniu decyzji o jej kolejnej translacji: z klasztoru sióstr do sąsiedniego kościoła braci. Kult „Jackowej” figury w Przemyśle szybko stał się inspiracją do wykształcenia się we Lwowie konkurencyjnej tradycji, uchwytnej już w 1615 roku. Umacniała ona poczucie odrębności względem prowincji polskiej, reprezentowanej przez konwent krakowski, i łączyła ze św. Jackiem alabastrową figurę Marii z Dzieciątkiem, czczoną od dawna w lwowskim kościele Bożego Ciała.

* * *

Najbardziej znana i najlepiej rozpoznana przez historyków sztuki jest najstarsza w zespole figura z klasztoru we Lwowie, która po II wojnie światowej została przewieziona do Krakowa (il. 1 a–c). Po konserwacji Bożeny Opiłło (1997–1998) wiemy też najwięcej o jej stanie zachowania i pierwotnym wyglądzie. Towarzyszące tym zabiegom konserwatorskim opracowanie historyczno-artystyczne Wojciecha Marcinkowskiego można uznać za pełne i nadal aktualne⁶⁵. Autor za Theoderem Müllerem przyjął,

⁶⁴ Jerzy Kłoczowski, *Wielki zakon XVII-wiecznej Rzeczypospolitej u progu swego rozwoju. Dominikanie polscy w świetle wizytacji generalnej z lat 1617–1619*, „Nasza Przyszłość”, T. 39: 1973, s. 107.

⁶⁵ Bożena Nalepa, *Konserwacja i stan badań gotyckiej, alabastrowej figurki Madonny Jackowej z klasztoru oo. Dominikanów w Krakowie*, „Studia i Materiały Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki”, T. 8: 1998, s. 163–174, 334–338; Bożena Opiłło, Wojciech Marcinkowski, *Lwowska „Madonna Jackowa” w świetle konserwacji 1997–1998*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, T. 5–6: 2001, s. 59–77; stan badań na ten temat także w: M. Biernat, M. Kurzej, J.K. Ostrowski, *Kościół pw. Bożego Ciała*, op.cit., s. 270–272; potem także hasło (z powtórzeniem wcześniejszych poglądów): *Maria z Dzieciątkiem*, tzw. *Madonna Jackowa*, przełom XIV i XV w.,



1 a–c. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figura Matki Boskiej Jackowej z klasztoru Bożego Ciała we Lwowie, przed 1401. Fot. Daniel Podosek



1 b. Głowa Matki Boskiej



1 c. Cokół z przedstawieniem św. Jerzego walczącego ze smokiem

że rzeźba powstała w kręgu oddziaływania tendencji artystycznych z południowo-wschodnich regionów Rzeszy, najprawdopodobniej na Śląsku⁶⁶. Rzadka formuła ikonograficzna, łącząca schemat Pięknej Madonny z motywem Ukrzyżowania na drzewie życia, wywodzi się ze środkowej Nadrenii, gdzie rzeźby w tym typie pojawiały się w okolicach Moguncji, by wspomnieć chociażby wizerunek w tamtejszym kościele Karmelitów (ok. 1390, il. 2)⁶⁷. Odosobnio-

nym przykładem przerzutu tej koncepcji ideowej jest Śląsk z miniaturą (ok. 1415) Jana z Żytawy w mszale (obecnie zaginionym) w dawnym Stadtmuseum we Wrocławiu i z kamienną figurą Marii z kościoła św. Doroty we Wrocławiu (ok. 1430, Muzeum Narodowe w Warszawie)⁶⁸. Także na Śląsku odnaleziono najbliższy pod względem formalnym odpowiednik lwowskiej rzeźby w postaci alabastrowej figury w kościele cmentarnym (dziś parafialnym) Nawiedzenia Panny Marii w Żaganiu⁶⁹. Za trafne trzeba też

w: *Materia światła i cienia. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI–XVII wieku*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 15.11.2011 – 15.03.2012, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2011, kat. II, 3, s. 294–296 [opr. Marcin Ciba].

⁶⁶ Theodor Müller, *Eine südostdeutsche Alabasterfigur vom Ende des 14. Jahrhunderts*, „Pantheon”, T. 31: 1943, s. 112–113; B. Opiłło, W. Marcinkowski, *Lwowska „Madonna Jackowa”*, op.cit., s. 73.

⁶⁷ Robert Suckale, *Schöne Madonnen am Rhein*, w: *Schöne Madonnen am Rhein*, Katalog der Ausstellung im LVR-Landesmuseum, Bonn, 26. November 2009 bis 25. April 2010, hrsg. von Robert Suckale, Lepizig 2009, s. 69–70, kat. 45, s. 209–210.

⁶⁸ Iwona Błaszczyk, *Treści ideowe motywu drzewa w polskiej sztuce około roku 1400*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Poznaniu, listopad 1995*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1996, t. 2, s. 211–212; B. Opiłło, W. Marcinkowski, *Lwowska „Madonna Jackowa”*, op.cit., s. 70–71.

⁶⁹ Justyna [?] Kania, „Gotycka rzeźba alabastrowa Madonny z Dzieciątkiem z kościoła Dominikanów we Lwowie”, maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dra Lecha Kalinowskiego w Instytucie Historii Sztuki UJ w Krakowie, 1961, s. 36–37; B. Opiłło, W. Marcinkowski, *Lwowska „Madonna Jackowa”*, op.cit., s. 72, il. 13.



2. Moguncja, kościół Karmelitów, figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ok. 1390; wg: *Schöne Madonnen am Rhein*, op.cit.

uznać zestawienie przez Maxa Hassego lwowskiej Madonny Jackowej z rzeźbą Matki Boskiej z tzw. nowej wieży zespołu klasztoru Augustianów w Klosterneuburgu pod Wiedniem (1405, il. 3), która jednak jest nieco młodsza⁷⁰. W dalszych badaniach



3. Klosterneuburg, opactwo Augustianów, figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, 1405. Fot. Dobrosława Horzela

trzeba brać pod uwagę również przywołaną przez Lothara Schultesa rzeźbę w zwieńczeniu berła wydziału *Artium* Uniwersytetu Wiedeńskiego (1401)⁷¹.

W ostatnich latach media obiegrała informacja o odnalezieniu rzekomo autentycznej figury Matki

⁷⁰ *Madonna vom Südturm der Stiftskirche Klosterneuburg, Wien, um 1405 (Klosterneuburg, Stiftsmuseum)*, w: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, t. 2, s. 426 [oprac. M. Hasse]; później także: Lothar Schultes, *Der Meis-*

ter von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, Bd 39: 1986, s. 7–8; B. Opiłło, W. Marcinkowski, *Lwowska „Madonna Jackowa”*, op.cit., s. 72.

⁷¹ Badacz datuje rzeźbę ze Lwowa przed r. 1401, a nawet przed 1391 (bez podania argumentacji); Lothar Schultes, *Die Plastik – vom Michaelermeister bis zum Ende*

Boskiej Jackowej⁷². Chodzi o alabastrową statuetkę Matki Boskiej z Dzieciątkiem (wys. 43 cm, szer. 13 cm) przechowywaną w Muzeum Historii Religii w poddominikańskim klasztorze we Lwowie (nr inw. Ck-195, 6). Źródłem rewelacji było hasło w ukraińskiej *Encyklopedii Lwowa* (t. 4, Lwów 2011) autorstwa Mykoły Chmilowskiego, który zadatował zabytek na XIII wiek⁷³. W związku z tym statuę w krakowskim kościele Dominikanów uznano za kopię wykonaną w celach kultowych. Pogląd taki rozpropagował Zbigniew Borkowski w prowadzonym przez siebie „Portalu Świętego Jacka Odrowąża”⁷⁴. On też jest autorem artykułu w „Kurierze Galicyjskim” z 17–30 lipca 2018 (nr 13), w którym zaznaczył: „Dla mnie większe znaczenie ma prawda teologiczna niż historyczna, jednakże w świetle ostatnich odkryć naukowych najwięcej «Jackowego DNA» ma figura lwowska. Ważnym jest, aby otaczane były szacunkiem i czcią i służyły wiernym w modlitwie”⁷⁵. Zagadnienia związane z obiema rzeźbami

des Schönes Stils, w: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd 1: *Gotik*, hrsg. von Günter Brucher, München – London – New York 2000, s. 346, il. 1.

⁷² Audycja Katolickiego Programu Radiowego we Lwowie z 24 czerwca 2018, <http://programkatolicki.org/madonna-jacka/>; <http://www.jacek.iq.pl/nawiny/8-32-madonna-jackowa-matka-lwowa-katolicki-program-radiowy-we-lwowie>, dostęp: 19.12.2018.

⁷³ <http://spectrum4ever.org/fulltape.php?go=pap&rd=17628>, dostęp: 19.12.2018; Микола Хмільовський, *До питання про ідентифікацію, культ та іконографію львівської алебастрової статуї Богородиці, т.к. зв. „Гіацинтової Мадонни”*, w: *Sztuka sakralna pogranicza. Materiały z Konferencji Naukowej i Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Sakralnej Pogranicza, Przemyśl 26–28 sierpnia 2011*, t. 1, red. Zofia Bator, Markijan Filewicz, Przemyśl 2013, s. 37–52.

⁷⁴ <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/633-matka-boja-jackowa-odnaleziona-we-lwowie>; <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/721-lwow-odnalazem-madonn-jackow>; <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/722-jackowa-czi>; <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/723-qjackowe-madonnyq-trzy-czy-cztery>; <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/724-o-jackowej-madonnie-czii>; <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/725-sprawozdanie-z-naukowych-bada-zawiera-jce-arcyciekaw-histori-madonny-jackowej>; <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/729-jackowa-madonna-w-encyklopedii-lwowa-tumaczenie-czi-cyklu>; <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/729-jackowa-madonna-w-encyklopedii-lwowa-tumaczenie-czi-cyklu>; <http://www.jacek.iq.pl/miejsca-kultu-sw-jacka/731-jackowa-madonna-jest-we-lwowie-tumaczenie-cz2>, dostęp: 19.12.2018.

⁷⁵ Zbigniew Borkowski, *Madonna Jackowa – Matka Lwowa*, <https://www.kurierygalicyjski.com/historia/zabytki/6986-madonna-jackowa-matka-lwowa>, dostęp: 19.12.2018.



4. Lwów, Muzeum Historii Religii, alabastrowa kopia lwowskiej figury Matki Boskiej Jackowej, XVII w. (?). Fot. Wikipedia

sprowadził na grunt nauki i uporządkował w oparciu o źródła ikonograficzne Wojciech Przybyszewski⁷⁶. Nie ulega wątpliwości, że figura przechowywana we Lwowie została ukazana na ilustracji w pracy Piątkowskiego, lecz jest ona jedynie dość nieudolną nowożytną kopią gotyckiej rzeźby przechowywanej w Krakowie. Być może to ona była czczona (w zastępstwie oryginału chronionego w skarbcu) aż do początku XX wieku, kiedy znalazła się w zbiorach Muzeum Narodowego im. Króla Jana III⁷⁷. Warto w tym miejscu odnotować istnienie kolejnych replik tej Matki Boskiej Jackowej, z innych niż alabaster materiałów. O drewnianej – wykonanej we Lwowie w 1857 roku przez Ignacego Kuźmińskiego dla

⁷⁶ Wojciech Przybyszewski, *Gotycka rzeźba „Madonna Jackowa” i jej barokowa kopia*, „Spotkania z Zabytkami”, T. 42: 2018, nr 7–8 (377–378), s. 12–20.

⁷⁷ Zakupiona 30 I 1911 r. od kolekcjonera Stefana Pileckiego, po likwidacji Muzeum Jana III przekazana 20 IX 1940 r. do Muzeum Historycznego we Lwowie, a stamtąd w r. 1973 oddana do Muzeum Religii i Ateizmu; W. Przybyszewski, *Gotycka rzeźba*, op.cit., s. 17.



5 a–c. Lwów, kościół św. Jana Chrzciciela, alabastrowa figura Męża Boleści, początek. XV w. Fot. Wojciech Walanus



5 b. Górna część rzeźby



5 c. Cokół z przedstawieniem fundatora modlącego się do Marii oplakującej martwego Chrystusa

Mikołaja Sokołowskiego, proboszcza w Busku – wspomina o. Piątkowski⁷⁸. Druga, autorstwa br. Damiana Stankiewicza OP, znajduje się w zbiorach bazyliki św. Sabiny na Awentynie⁷⁹.

Zupełnie nowy kontekst dla badań nad najstarszą z Madonn Jackowych zarysował się wraz z odnalezieniem w 1978 roku na strychu kościoła św. Jana Chrzciciela we Lwowie alabastrowej figury

⁷⁸ W uroczystej procesji przeniesiono tę figurę ze Lwowa do Buska 5 V 1857 r.; D. Piątkowski, *Wiadomość historyczna*, op.cit. s. 52.

⁷⁹ Rzeźba ta, znana autorom z autopsji, ale nigdy niepublikowana, została zaopatrzona w inskrypcję, która ma charakter świadectwa historycznego: B.V.M./a Kijov per S. Hyacinthum/apportata/nunc Leopoli venerata, nosi też sygnaturę: ROBIL. BRAT DAMIAN/STANKIEWICZ RO 1934./LWÓW POLSKA; o autorze por. Anna Markiewicz, *Wiadomości biograficzne na temat br. Damiana Stankiewicza, ostatniego snycerza lwowskich dominikanów*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 7, red. Andrzej Betlej, Anna Markiewicz, Kraków 2012, s. 187–206.

Chrystusa Bolesnego (il. 5 a–c)⁸⁰. Jurij Popowicz zadatował ją na XIII–XIV wiek i zwrócił uwagę na malowany fragment godła w kształcie ptasiego skrzydła widniejący na tarczy herbowej na cokole. Wołodmyr Aleksandrowycz zidentyfikował je jako część godła herbu Królestwa Polskiego, co w połączeniu ze śladami złotych lilii na stroju oranta klęczącego poniżej, przed Matką Boską oplakującą martwego Syna, skłoniło go do identyfikacji tego mężczyzny jako króla Ludwika Węgierskiego. Ta-

⁸⁰ Jan K. Ostrowski, *Kościół pw. św. Jana Chrzciciela*, w: *Kościół i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego* (1), oprac. Jakub Adamski, Andrzej Betlej i in., *Materiały do Dziejów Sztuki Sakralnej na Ziemiach Wschodnich Dawnej Rzeczypospolitej*, t. 19, cz. 1: *Kościół i Klasztory Rzymskokatolickie Dawnego Województwa Ruskiego*, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2011, s. 32–33; T. Trajdos, *Kościół dominikanów*, op.cit., s. 46–47; M. Biernat, M. Kurzej, J.K. Ostrowski, *Kościół pw. Bożego Ciała*, op.cit., s. 272.

deusz Trajdos połączył rzeźbę z lwowską Madonną Jackową, upatrując w nich obu importu z Anglii⁸¹. Jan K. Ostrowski zauważył, że: „opracowanie stylistyczne znakomicie mieszczące się w ramach stylu pięknego wskazuje na koniec wieku XIV jako czas powstania obydwu dzieł”; dostrzegł także w wykonaniu figury męża Bolesci „drobne różnice na niekorzyść w stosunku do rzeźby maryjnej”, był jednak skłonny łączyć obie rzeźby z tym samym środowiskiem artystycznym – środkowoeuropejskim, południowoniemieckim albo praskim⁸². Zależność stylowa obu rzeźb wydaje się wątpliwa. Faktycznie uderza podobieństwo kompozycji i reliefu na cokole, dla których trudno wskazać przekonujące wzory sprzed początku XV wieku. Chrystus Bolesny jest jednak niemal dwukrotnie większy (83 cm i 49 cm), a także opracowany w odmienny sposób; ponadto twarze obu figur mają zupełnie różny charakter. Dukt fałdów w rzeźbie Męża Bolesci jest dość toporny, a proporcje rzeźby są zaburzone. Może to być wynikiem zniszczenia, figura jest bowiem pęknięta na pół i znaczne partie festonów perizonium zostały uzupełnione. Jeśli przyjąć, że figura została sklejoną, a część materiału ściosano lub nawet tylko wygładzono, łatwiej pogodzić niezgrabność kompozycji z dobrze oddanym wolumenem czy zaawansowanym pod względem stylowym układem draperii. Styl owej rzeźby jest niewątpliwie czeski, jednak jego źródłem zdaje się kamienna plastyka z Górnego Palatynatu⁸³. Ukazanie postaci w silnym kontraście i układy fałdów z bardzo rozbudowanymi festonami przywodzą na myśl Męża Bolesci na fasadzie domu przy Hohenburger Strasse 28 w Kastl (ok. 1420?)⁸⁴. Typ fizjonomiczny z wystającymi kośćciami policzkowymi, wylupiającymi oczami i wysuniętą dolną wargą ma analogie w rzeźbie architektonicznej, np. na zwornikach kaplicy Altes Schloss (ok. 1390, il. 6) i w kościele Mariackim w Ambergu (1400–1410), jak również w kościele szpitalnym w Nabburgu (1415) i refektarzu pobenedyktynskiego klasztoru w Kastl (1410/1420)⁸⁵. *Pietà* na cokole ma bliski odpowiednik w rzeźbie z kaplicy cmentarnej w Rottendorfie (ok. 1425), a krępa, masywna postać oranta kojarzy się z postaciami na reliefie



6. Amberg, Altes Schloss, zwornik z Głową Chrystusa w kaplicy, ok. 1390; wg: Ludmila Kvapilová, *Steinskulptur in der Oberpfalz*, op.cit.

z *Modlitwą w Getsemani* w kościele św. Marcina w Ambergu (ok. 1400/1410)⁸⁶. Wszystkie wymienione dzieła reprezentują zbliżoną klasę artystyczną.

Madonna Jackowa w Przemyślu jest nieporównanie gorzej rozpoznana, a żaden z badaczy nie pokusił się o rzetelną analizę jej stylu. Była ona datowana na schyłek XV wieku⁸⁷, a nawet na koniec XVI⁸⁸. W kwestii proveniencji Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki opowiedzieli się za północną Francją lub Niderlandami, a Piotr Krasny i Jakub Sito za południowymi obszarami Rzeszy⁸⁹. Rzeźba (il. 7 a–g) została odkuta w świetlistym alabastrze,

⁸⁶ Ibidem, s. 20, 28, il. 10, 17.

⁸⁷ Józef T. Frazik, *Sztuka Przemyśla i okolic*, w: *Przemyśl, miasto zabytków i kultury*, Kraków 1968, s. 69; Marek Wojnarowski, Bartosz Rajnowski, Mieczysław Rusin, *Bazylika Archidiecezjalna w Przemyślu*. Przewodnik, Przemyśl 2009, s. 32.

⁸⁸ Krzysztof Kaniewski, *Kościoły starego Przemyśla*, Przemyśl 1987, s. 56; Agata Chmura, *Sanktuaria podkarpackie papieskie*, Warszawa – Rzeszów 2006, s. 41; Zofia Bator, *O przemyskiej figurze Jackowej słów kilka*, w: *Sztuka sakralna pogranicza. Materiały z Konferencji Naukowej i Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Sakralnej Pogranicza, Przemyśl 26–28 sierpnia 2011*, t. 1, red. Zofia Bator, Markijan Filewicz, Przemyśl 2013, s. 34.

⁸⁹ Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Zabytki plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej*, „Nasza Przyszłość”, T. 46: 1976, s. 139; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. 10, *Miasto Przemyśl*, red. Jakub Sito, cz. 1: *Zespoły sakralne*, op.cit., s. 11, il. 447.

⁸¹ T. Trajdos, *Kościół dominikanów*, op.cit., s. 48.

⁸² J.K. Ostrowski, *Kościół pw. św. Jana Chrzciciela*, op.cit.

⁸³ Ludmila Kvapilová, *Steinskulptur in der Oberpfalz um 1400*, Regensburg 2016.

⁸⁴ Ibidem, s. 62, il. 67.

⁸⁵ Ibidem, s. 18, 19, 43, 60, il. 6, 8, 36, 63



7 a. Przemyśl, katedra, alabastrowa figura Matki Boskiej Jackowej, ok. 1460. Fot. Piotr Jamski



7 b–g. Przemyśl, katedra, alabastrowa figura Matki Boskiej Jackowej, ok. 1460. Fot. ks. Marek Wojnarowski



7 c. Widok z boku



7 d. Dolna część rzeźby w widoku od lewej strony

dziś mocno zażółconym i spękany, w niektórych partiach wzdłuż krawędzi szat oraz w głębokich fałdach zachowały się ślady złocen (trudno stwierdzić, czy są one pierwotne). Nie wiadomo też, z jakiego czasu pochodzą intensywne karnacje z przerysowanymi rumieńcami, które psują efekt estetyczny. Rzeźba jest dość płaska, a wrażenie masywności wolumenu uzyskano za pomocą masy wirtuozersko ukształtowanych fałdów szat, załamujących się w dynamiczny, pełen ekspresji sposób. Ich obfitość nie przesłania klarowności kompozycji i nie zaburza jej wewnętrznej równowagi. Maria siedzi na płaskim, niemal niewidocznym tronie tak, że rzeźba sprawia wrażenie frontalnej i symetrycznej. Jej sylwetka jest wyprostowana, a nogi zgięte pod kątem prostym i ułożone blisko siebie, a ciało wyprostowane. Ciężar dziecka, beztrudno bawiącego się na prawym kolanie matki, został zrównoważony przez książkę. Maria trzyma ją otwartą w lewej ręce, uniesionej i wysuniętej do przodu, jak gdyby chciała pokazać jej treść widzom. Ramiona i głowę



7 e. Dolna część rzeźby

zwraca lekko w prawo, w stronę małego Jezusa, który lewą ręką chwyta welon matki, a prawą podciąga ku górze swoją prawą stopę. O wyrazie stylowym rzeźby świadczą przede wszystkim obfite fałdy szat Marii; na kolanach utworzonych przez nakładające się na siebie warstwy materiału, natomiast wokół stóp rozchodzących się promieniście. Ich przebieg, podkreślony przez pogrubienie krawędzi, tworzy na spłaszczonej bryle fantazyjną, linearną sieć. Przestrzenność i dynamika fałdów są zdecydowanie większe w widokach bocznych, szczególnie od lewej strony, gdzie na wysokości łydek Marii tworzy się głęboka zapadlina. Dynamicznie ukształtowana została także szata Jezusa, która co prawda zasłania całe ciało, ale w efekcie ryzykownej zabawy stopą ułożyła się w efektowny wieniec wokół bioder. Co najważniejsze, poza nielicznymi, niewielkimi podwinięciami krawędzi płaszczka Marii obok jej wysuniętej stopy, brak innych fałdów o płynnych formach, biegnących po odcinkach łuku. Profuzja fałdów kątowych o ostrych, pryzmatycznych formach daje niepowtarzalny efekt twardości i suchości. Na podkreślenie zasługuje jeszcze charakterystyczne rozwiązanie technologiczne: Przednia część tronu ma formę wieloboczną, ze sfazowaniami u góry i u dołu oddzielonymi wałkami, natomiast tylna została głę-

boko wydrążona i ma charakter łupinowy; tylko pośrodku zostawiono pionowy słupek wzmacniający konstrukcję.

Typ kompozycyjny bawiącej się z Dzieciątkiem statycznej Marii w obfitych szatach o szeroko zakreślonych fałdach wywodzi się z kamiennej rzeźby burgundzkiej z przełomu XIV i XV wieku, w szczególności dzieł z kręgu Clausa de Werwe, takich jak figura z Poligny (il. 8) w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (ok. 1415–1417)⁹⁰. Kolejne etapy jej przekształcania poprzez zastępowanie miękkich, „melodyjnych” fałd układami pryzmatycznymi wyznaczają na przykład: figura z warsztatu Jeana Delemiera w Tournai (ok. 1425–1430, il. 9) w Muzeum Katedralnym w Tournai (niższa od rzeźby w Przemyślu zaledwie o 6 cm)⁹¹, relief wotywny kanonika

⁹⁰ Sabine Witt, *Die Skulpturen der Sluter-Nachfolge in Poligny. Stiftungen und Hofkunst in der Freigrafschaft Burgund unter den Herzögen aus dem Hause Valois*, Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd 4, Affalterbach 2009.

⁹¹ *Late Gothic Sculpture: The Burgundian Netherlands*, ed. John W. Steyaert, with the collaboration of Monique Tahon-Vanroose and contributions by Wim Blockmans and Leon Smets, Ghent, New York 1994, kat. 2, s. 94–95.



7 f. Dzieciątko Jezus bawiące się z Matką Boską



7 g. Tron w widoku od tyłu

Michela Ponche (zm. 1436) w katedrze Notre-Dame w Saint-Omer, także wiązany z Delemerem, albo figura z alabastru w gandawskim Museum voor Schone Kunsten (ok. 1440–1450), zachowana jedynie w górnej partii (wys. w obecnym stanie 36,5 cm)⁹². Źródłem pryzmatycznych fałdowań jest niewątpliwie malarstwo niderlandzkie 2. ćwierci XV wieku, a rozwój stylu kąтового w rzeźbie tego regionu można śledzić w szeregu figur z alabastru zachowanych w dzisiejszej Belgii, takich jak: św. Anna Samotrzeć w Antwerpii (Museum Mayer van der Bergh), św. Katarzyna w Herentals (Sint-Waldevtrudiskerk, ok. 1430 [?]) czy nieokreślona święta w Huy (Musée Communal, ok. 1440–1460)⁹³. Inny przykład to ważna rzeźba

Matki Boskiej z kaplicy na Heerbergu koło Gaildorf (ok. 1450, Justinus Kerner Haus w Weinsbergu); trzeba jednak zauważyć, że przewyższa ona wymieniane tu rzeźby rozmiarami i wydaje się produktem jednego z warsztatów działających w Rzeszy pod wpływem sztuki niderlandzkiej⁹⁴. Przede wszystkim zaś figurka Marii z Dzieciątkiem w Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie (il. 10 a–b), uważana najczęściej za produkt warsztatów rzeźbiarskich w Brugii (ok. 1440–1450, wys. 23,5 cm); ustawiona jest na takim samym jak w Przemysłu wielobocznym cokole wydrążonym od tyłu⁹⁵. W tym ciągu sytuuje się jeszcze Maria z Dzieciątkiem w St. Louis (The St. Louis Art Museum, ok. 1460), która jednak odróżnia się od

⁹² John W. Steyaert, *Sculpture in Tournai c. 1400–1480*, w: *Late Gothic Sculpture*, op.cit., s. 56, il. 20; ibidem, kat. 101, s. 332–334; Marc Gil, Ludovic Nys, *Saint-Omer gothique. Les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Age 1250–1550; peinture-vitrail, sculpture, arts du livre*, Valenciennes 2004, s. 235, il. 181; https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/master/zunk_fl/sculptur/1/index.html, dostęp: 27.12.2018.

⁹³ Kim W. Woods, *Towards a Morphology of Netherlandish Altarpieces in Alabaster*, w: *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle*

höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, *Studia Jagellonica Lipsiensia*, Bd 15, Ostfildern 2014, s. 44, il. 12.

⁹⁴ Hans Wentzel, *Die Marienklage aus Alabaster in Mergentheim*, „Jahrbuch der Berliner Museen”, Bd 2: 1960, s. 67–68, il. 10; Norbert Jopek, *Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts*, Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd 21, Worms 1988, s. 62–65, 121–122; *Late Gothic Sculpture*, op.cit., s. 332, il. 101a.

⁹⁵ https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/master/zunk_fl/sculptur/1/index.html [dostęp 27 XII 2018];



8. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, Madonna z Poligny, Claus de Werwe, ok. 1415–1417. Fot. ze zbiorów Muzeum



9. Tournai, muzeum katedralne, alabastrowa figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, warsztat Jeana Delemera, ok. 1425–1430; wg: *Late Gothic Sculpture*, op.cit.



10 a–b. Budapeszt, Szépművészeti Múzeum, alabastrowa figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, warsztat z Brugii (?), ok. 1440–1450. Fot. ze zbiorów Muzeum



10 b. Widok od tyłu

przywołanych wyżej rzeźb brakiem welonu, a przede wszystkim innym ukształtowaniem twarzy i cokołu. Jest ona uważana za dzieło artysty z Utrechtu lub, co bardziej prawdopodobne, zainspirowanego wyrobami z Utrechtu artysty z Górnej Nadrenii, pozostającego też pod silnym wpływem rycin z kręgu Martina Schongauera i Mistrza E.S.⁹⁶ Dziełem o kluczowym znaczeniu dla datowania i określenia proveniencji stylowej przemyskiej Madonny Jackowej jest jednak niewielka alabastrowa *Pietà* (wys. 36 cm) z kościoła Mariackiego w Bad Mergentheim (il. 11 a–c), obecnie w Deutschordensmuseum w tym mieście). Hans Wentzel widział w niej dzieło z lat czterdziestych XV wieku i włożył sporo trudu w dowiedzenie, że tego typu niewielkie wizerunki w alabastrze mogły być wykonane przez artystów szwabskich albo frankońskich, którzy już przed połową stulecia inspirowali się sztuką niderlandzką⁹⁷. Podobieństwa obejmują cały wachlarz rozwiązań od spłaszczenia kompozycji, poprzez głębokie wybieranie materii i pozostawianie fałd w formie wąskich grzbietów aż po łupinową strukturę wielobocznego cokołu z pionowym wzmocnieniem. Bliskie są także stopień opracowania materiału i klasa artystyczna. Trzeba tu jeszcze wspomnieć o alabastrowej figurze Marii na tronie w Historisches Museum w Bambergu (il. 12 a–b)⁹⁸, przywoływanej już w kontekście przemyskiej figury

przez Wojciecha Marcinkowskiego, jednak ze zbyt późnym datowaniem na koniec XV stulecia i niewłaściwą, południowoniemiecką proveniencją⁹⁹. Także w tym przypadku podobieństwa są bardzo wyraźne.

Zarysowana linia rozwojowa skłania do uznania drugiej z Madonn Jackowych za wyrób niderlandzki najwcześniej z połowy XV wieku. Motyw chwytania przez Dzieciątka welonu matki występował szczególnie często w malarstwie sienieńskim z początku XIV stulecia. Rozpowszechnił go Duccio di Buoninsegna w szeregu hieratycznych kompozycji Madonny z Dzieciątkiem (np. *Madonna di Crevo-le*, ok. 1280, Museo dell'Opera della Metropolitana, Siena; *Madonna z kolekcji Stocleta*, ok. 1295–1300, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku; ok. 1300–1305, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia)¹⁰⁰. Znacznie bardziej charakterystyczny jest motyw małego Jezusa chwytającego się za prawą stopę i podciągającego nóżkę, mający konotacje pasyjne. W malarstwie niderlandzkim wprowadził go Rogier van der Weyden w półpostaciowej kompozycji *Marii z Dzieciątkiem* (obecnie w Museum of Fine Arts w Houston)¹⁰¹. Powstała ona zapewne po roku 1455 (ok. 1460), kiedy to wykonano co najmniej piętnaście kopii sienieńskiego obrazu w typie *Glykofilusy* z ok. roku 1340, czczonego w Niderlandach jako *Notre-Dame-des-Grâces*. W 1440 roku obraz przywiózł z Rzymu kanonik Fursy du Bruille, a dziesięć lat później został ofiarowany kapitule katedralnej w Cambrai, gdzie przechowywano go w kaplicy *Trójcy Świętej*¹⁰². Ukazane na nim Dzieciątka lewą

Georg Swarzenski, *Deutsche Alabasterplastik des 15 Jahrhunderts*, „Städel-Jahrbuch”, Bd 1: 1921, s. 193, il. 26; *Late Gothic Sculpture*, op.cit., s. 332.

⁹⁶ *Late Gothic Sculpture*, op.cit., s. 332; *De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands et l'Europe Centrale 1430–1530*, red. Till Holger-Borchert, Tiel 2010, kat. 139, s. 304 [opr. Till Holger-Borchert].

⁹⁷ H. Wentzel, *Die Marienklage*, op.cit., s. 55–74; *Ein Teil der Wirklichkeit. Kunst um 1400 am Mittelrhein*, Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main – vom 10. Dezember 1975 bis zum 15. Februar 1976, Frankfurt am Main 1975, kat. 99, s. 169–170. Wcześniej w podobnym duchu wypowiadał się G. Swarzenski, *Deutsche Alabasterplastik*, op.cit., s. 206, nr 9, il. 97, który widział w *Pecie* dzieło południowoniemieckie (z kręgu szwabsko-frankońskiego), ok. 1470. Justus Bier, *Riemenschneider's St. Jerome and His Other Works in Alabaster*, „The Art Bulletin”, T. 33: 1951, nr 4 (December), s. 234, il. 15, łączył ją z twórczością Tilmanna Riemeschneidera. Tobias Kunz, *Bildwerke Nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380–1440*, Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung, Petersburg 2019, s. kat. 95, s. 507–508, il. 95.5, datował ok. 1430 r., według nas zbyt wcześnie.

⁹⁸ G. Swarzenski *Deutsche Alabasterplastik*, op.cit., s. 193, il. 34; *Kurzführer des Historischen Museums*, Bamberg 1960, s. 37; H. Wentzel, *Die Marienklage*, op.cit., s. 73, il. 12, 13.

⁹⁹ Badacz ten wypowiedział się w kwestii datowania i pochodzenia figury w Przemyślu à propos jej gipsowego odlewu (przed r. 1886) z daru Ferdynanda Majerskiego z Przemyśla; Wojciech Marcinkowski, Tomasz Zaucha, *Kraków na wyciągnięcie ręki. Rzeźba architektoniczna ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2010, s. 154, kat. 213.

¹⁰⁰ John White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, s. 23–32, 62–79, il. 1, 4, 7.

¹⁰¹ Rogier van der Weyden 1400–1464: *Master of Passions*, ed. Lorne Campbell, Jan Van Der Stock, Zvolle – Leuven 2009, kat. 33, s. 376–379 [oprac. Martha Wolff].

¹⁰² Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge 1953, s. 297, 481–482, przyp. 4 do s. 297, il. 59, 60; Regine Dölling, *Byzantinische Elemente in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, w: *Aus der byzantinischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik*, Bd 2, hrsg. von Johannes Irmischer, Berliner Byzantinischen Arbeiten, Bd 6, Berlin 1957, s. 160, il. 49, 50; Hélène Mund, *La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts*, w: *Dirk Bouts (ca. 1410–1475) een Vlaams primitief te Leuven*, ed. Maurits Smeyers, Leuven 1998, s. 231, il. 1, 2; Maurits Smeyers, *Die Madonna met het zoenende Kind*, w:



11 a-c. Bad Mergentheim, Deutschordensmuseum, alabastrowa *Pietà*, ok. poł. XV w. Fot. Marek Walczak



11 b. Widok z boku



11 c. Widok od tyłu



12 a–b. Bamberg Historisches Museum, alabastrowa figura tronującej Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ok. połowy XV w.
Fot. ze zbiorów Muzeum



12 b. Widok od tyłu

ręką chwyta welon Matki, a prawą pięści jej podbródek, co nawet w bardzo wiernych powtórzeniach modyfikowano, na przykład kładąc jego lewą rękę na piersi Marii (m.in. obraz Dirka Boutsu w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, ok. 1455–1460)¹⁰³. Przemyska rzeźba wydaje się świadectwem twórczego dialogu z tradycją tego kultu, co skłania do przyjęcia połowy piątej dekady XV wieku jako hipotetycznej daty *ad quem* jej powstania.

Przedstawione wnioski znajdują potwierdzenie w niepublikowanym dotąd materiale. W zwieńczeniach stalli w kościele św. Idziego w Krakowie (il. 13 a–b) znajdowało się do niedawna sześć złoconych figurek, Chrystusa i pięciu apostołów, które różnią się zasadniczo od pozostałych rzeźb w siedziskach – odkutych w alabastrze i pochodzących z nagrobka św. Jacka wykonanego przez kamieniarzy ze Lwowa przed rokiem 1583. Nie było to pierwotne miejsce ich przeznaczenia, w pomiarach z początku XX wieku cokoły są bowiem puste, a rzeźby były wówczas przechowywane w skarbcu przy kościele Trójcy Świętej, co odnotował Kazimierz Jucewicz: „6 figurek apostołów alabastrowych (jak powiadają). Ktoś, na swą rękę, pobronzował je; inne 6 uszkodzone usunięto – jednak tamże zachowano”¹⁰⁴. Miejsce precyzuje pocztówka wydana w zbliżonym czasie: stały one na szafie do przechowywania paramentów, na wschodniej ścianie skarbcza. W tym samym miejscu rzeźby te są widoczne na zdjęciu zamieszczonym w inwentarzu topograficznym Leonarda Lepszego i Stanisława Tomkowicza (1924), choć autorzy nie wspominają o nich ani słowem (1958, il. 14)¹⁰⁵. Kolejne świadectwo stanowi fotografia Przemysława Maliszewskiego w Fototece Instytutu Historii Sztuki. Figurki zostały zabrane ze skarbcza przed rozpoczęciem prac przy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, w którym o nich nie wspomniano, a według ustnego przekazu Laurentego Kupca, wieloletniego kościelnego u św. Idziego, w zwieńczeniu stall zostały ustawione

w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku przez o. Adama Studzińskiego¹⁰⁶.

Sześć figurek o wys. ok. 30 cm opracowano w sposób pełnoplastyczny w białym kamieniu, który w niektórych partiach widać wyraźnie spod grubej warstwy pozłoty (il. 15 a–f). Choć trudno wypowiedzieć się w tej kwestii bez badań fizykochemicznych i przed konserwacją, mamy tu prawdopodobnie do czynienia z alabastrem o pochodzeniu takim samym jak w przypadku figury w Przemyśle. Krępe, masywne postacie Chrystusa i apostołów zostały przedstawione w wyraźnym kontrapoście, czytelnym pomimo narzucenia bardzo obfitych szat o szerokich, ciężkich fałdach. Wszystkie kompozycje odznaczają się warstwowymi układami tkanin, z płaszczami, które jak otulina otaczają rdzeń. Poły tych płaszczy są przerzucone przez ramiona albo podtrzymywane dłońmi wysoko, nawet na wysokości piersi, w wyniku czego długie rurkowate fałdy rozchodzą się promieniście, nakładając się na siebie w wielu warstwach. Pomiędzy nimi tworzą się poprzeczne wałki, kilkakrotnie załamane w swym biegu. Podobnie jak w przemyskiej rzeźbie Marii z Dzieciątkiem nie ma tu fałdów o łukowatym przebiegu, a jedynie przyrzmacyjne, cięte na sposób krystaliczny, niekiedy nawet powstałe w wyniku głębokiego wybierania materii, co nadaje im negatywny charakter. W większości przypadków głowy są lekko przechylone w bok, a twarze okala bujny zarost. Wszystkie wymienione cechy oraz pobrużdżenie czoł głębokimi, poprzecznymi zmarszczkami i łupinowe ukształtowanie ciężkich powiek nadają tym niewielkim rzeźbom prawdziwie monumentalny, patriarchalny charakter. Figurki, z wyjątkiem jednej, ustawione zostały na wielobocznych cokołach wydrążonych od tyłu.

Zachowane w różnych zbiorach zespoły niewielkich alabastrowych figurek apostołów, traktuje się jako pozostałości nastaw ołtarzowych produkowanych w Niderlandach¹⁰⁷. Przykładem mogą być rzeźby w Musée d’Art Religieux et d’Art Mosan w Liège (koniec XIV w.) czy w Saint-Omer (Musée de l’Hôtel Sandelin, ok. 1430)¹⁰⁸. Ze źródeł pisanych

ibidem, s. 559, kat. 268; w Polsce: Jerzy Gadomski, *Bizantyńskie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 330.

¹⁰³ Catheline Périer-d’Ieteren, *Dieric Bouts. The Complete Works*, Brussels 2006, kat. 7, s. 251.

¹⁰⁴ APPD, sygn. R792, s. 314.

¹⁰⁵ L. Lepszy, S. Tomkowicz, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, op.cit., s. 51, il. 37 (fot. L. Lepszy). Negatywy zdjęć publikowanych w inwentarzu zachowały się w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, zespół CBI (Centralne Biuro Inwentaryzacji); interesujący nas negatyw przechowywany jest pod nr. 9920.

¹⁰⁶ Latem 2019 r. figurki zostały zdjęte i zabrane z powrotem do klasztoru ze względu na ich wyjątkową rangę, konieczność przeprowadzenia prac konserwatorskich, a także zamiar wyeksponowania w tworzonego Muzeum Polskiej Prowincji Dominikanów.

¹⁰⁷ K.W. Woods, *Towards a Morphology*, op.cit., s. 41–58; K.W. Woods, *Cut in Alabaster. A Material of Sculpture and its European Traditions 1330–1530*, Turnhout 2018, s. 292–303.

¹⁰⁸ K.W. Woods, *Towards a Morphology*, op.cit., s. 43; *Late Gothic Sculpture*, op.cit., kat. 99A–D, s. 327–329;



13 a–b. Kraków, kościół św. Idziego, stalle w prezbiterium. Fot. Piotr Jamski

wiadomo, że w 1429 roku kanonik Gautier Ponche ufundował do katedry Notre-Dame w Saint-Omer alabastrową złożoną nastawę ołtarzową z wizerunkami dwunastu apostołów¹⁰⁹. Monumentalizacja takich przedstawień ma źródło w rzeźbie burgundzkiej z kręgu Clausa Slutera i Clausa de Werwe, na przykład w posązkach apostołów w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (ok. 1420–1430, il. 16), od których droga wiedzie wprost do malowanych kompozycji Jana van Eycka na skrzydłach Ołtarza Gandawskiego (przed 1432, il. 17)¹¹⁰. Krakowskie figurki nawiązują pod względem obfitości szat także do takich dzieł jak rysunki apostołów

z warsztatu Jana van Eycka w wiedeńskiej Albertinie (ok. 1440)¹¹¹. Kolejny etap rozwoju stylowego polegał na pozbawieniu kompozycji wolumenu, na swoistej degradacji, wysuszeniu fałdów, przez co uwypuklony został ich pryzmatyczny charakter oraz nerwowy, niespokojny dukt zygzakowatych linii. Widać to przede wszystkim w obrazach Rogiera van der Weydena, czego dowodzą zespoły malowanych *en grisaille* apostołów w ołtarzu Siedmiu Sakramentów w Koninklijk Museum voor Schoene Kunsten w Antwerpii (ok. 1440–1445), albo w ołtarzu św. Jana w Gemäldegalerie w Berlinie (1453–1455, il. 18)¹¹². Rzeźbiarskim odpowiednikiem zespołów apostoelskich w obrazach van der Weydena jest grupa figur w predelli ołtarza Matki Boskiej w kościele Santa Maria de la Asuncion w Laredo (prowincja

Les premiers retables (XIIe – début du XVe siècle): une mise en scène du sacré, red. Christine Vivet-Peclet, Pierre-Yves Le Pogam, Paris 2009, s. 175–177, kat. 47 [oprac. Sophie Guillot de Suduiraut].

¹⁰⁹ M. Gil, L. Nys, *Saint-Omer gothique*, op.cit., s. 103, przyp. 38; K.W. Woods, *Towards a Morphology*, op.cit., s. 44.

¹¹⁰ Monique Tahon-Vanroose, *Aspects of Late Gothic Sculpture*, w: *Late Gothic Sculpture*, op.cit., il. 2; Albert Châtelet, *Hubert et Jan Van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique*, Dijon 2011, s. 111.

¹¹¹ Albertina, Grafische Sammlung, Nr inv. 3031–3042; *De Van Eyck à Dürer*, op.cit., kat. 22–25, il. 151–152 [oprac. Till Holger-Borchert].

¹¹² Bart Franssen, *Rogier Van Der Weyden and Stone Sculpture in Brussels Distinguished Contributions to the Study of the Arts in the Burgundian Netherlands*, Turnhout 2013, s. 65–68, il. 43a–b.



14. Kraków, skarbiec kościoła Dominikanów, szafa na ścianie wschodniej, stan ok. roku 1924. Fot. Leonard Lepszy

Kantabria nad zatoką Baskijską), będąca dziełem warsztatu z Brugii, najprawdopodobniej z 4. dekadę XV wieku¹¹³. Jednakże znacznie bliższy, niemal bliźniaczy odpowiednik krakowskiego zespołu stanowi dziewięć figur w Nowym Jorku (cztery w kolekcji Roberta Lehmana i pięć w zbiorach Metropolitan Museum of Art), które określane są jako dzieła północnofrancuskie albo południowoniderlandzkie i datowane na lata ok. 1450–1460 (il. 19 a–d). W zespołach amerykańskim i krakowskim podobne są rozmiary (ok. 33,8 × 16 × 8,9 cm), a także niemal wszystkie układy kompozycyjne i szczegóły fałdowania szat¹¹⁴. Przykładowo, spektakularny motyw przerzucenia płaszcza przez uniesione ramiona można wywieść od cytowanych dzieł van Eycka i van der Weydena. Można też prześledzić motyw fałdy w formie wąskiej i głębokiej rynienki wydrążonej w grzbiecie materii, pojawiający się we wszystkich wzmiankowanych zespołach apostolskich, od ołtarza św. Jana van der Weydena, przez figurki w Laredo i Nowym Jorku po krakowskie. Równie uderzające są podobieństwa fizjonomii: gęste, kędzierzawe

fryzury czy rozdwojone brody, powieki w kształcie łupin, wystające kości policzkowe, a także poziome zmarszczki na czołach (il. 19 d, 20). Na koniec jeszcze raz trzeba przywołać ukształtowanie cokołów i podkreślić, że figury w Metropolitan Museum zostały na nie nałożone i złączone z pomocą trzpieni (il. 21). Konstrukcja części krakowskich rzeźb jest taka sama. W konkluzji trzeba stwierdzić, że jeśli nie mamy do czynienia z mało prawdopodobnym przypadkiem importu do Krakowa dwóch zespołów figuerek z alabastru z Niderlandów w połowie XV wieku, to Matka Boska Jackowa w Przemyślu i figurki w konwencie krakowskim łączyły się funkcjonalnie zapewne jako części nastawy ołtarzowej. Trudno powiedzieć, jak wyglądała, bo jak wspomniano, dzieła w tym typie nie przetrwały. Dowodem na ich istnienie, oprócz rozproszonych rzeźb, jest m.in. przedstawienie nastawy ołtarza głównego w *Madonnie w kościele* Jana van Eycka (ok. 1438–1440); nastawa ta ma formę szafy wypełnionej szeregami niewielkich, rozświetlonych rzeźb¹¹⁵. W obecnym stanie badań zespół rzeźb z klasztoru Dominikanów w Krakowie ma charakter zupełnie odosobniony i stanowi kolejny argument przemawiający za importem z Niderlandów w połowie XV wieków nie tylko ekskluzywnych, drogocennych przedstawień dewocyjnych w alabastrze, ale też niewielkich nastaw. Dobrą okazją do umieszczenia dzieła tego rodzaju w kościele Trójcy Świętej mogło być odnowienie świątyni po pożarze w 1462 roku¹¹⁶.

¹¹³ John W. Steyaert, *Sculpture in Brussels c. 1400–1480*, w: *Late Gothic Sculpture*, op.cit., s. 74–77; B. Fransen, *Rogier Van Der Weyden*, op.cit., s. 174–176, il. 160 a–d.

¹¹⁴ Carmen Gómez-Moreno, *Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at The Cloisters*, October 30, 1968 through January 5, 1969, New York 1968, no. 49–51; *Recent Acquisitions: A Selection, 1991–1992*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, n.s., T. 50: 1992, nr 2, s. 22; *Mirror of the Medieval World*, ed. William D. Wixom, New York 1999, no. 219, s. 179–180; Frits Scholten, *European Sculpture and Metalwork in the Robert Lehman Collection*, The Robert Lehman Collection at the Metropolitan Museum of Art, vol. 12, New York 2011, s. 70, fig. 35.1; K.W. Woods, *Towards a Morphology*, op.cit., s. 43; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466225>, dostęp 18.01.2019].

¹¹⁵ K.W. Woods, *Towards a Morphology*, op.cit., s. 44.

¹¹⁶ O pożarze klasztoru i kościoła Dominikanów, a w konsekwencji znacznej części Krakowa, w roku 1462: *Ioannis Dlugossii Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae. Liber duodecimus 1462–1480*, ed. Krzysztof Baczkowski et al., Cracoviae 2005, s. 30.



15 a. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figurka Chrystusa, ok. 1460. Fot Daniel Podosek



15 b. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figurka apostoła z księgą, ok. 1460. Fot. Daniel Podosek



15 c. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figurka błogosławiącego apostoła, ok. 1460. Fot. Daniel Podosek



15 d. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figurka apostoła Szymona, ok. 1460. Fot. Daniel Podosek



15 e. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figurka apostoła z płaszczem przerzuconym przez prawe ramię, ok. 1460. Fot. Daniel Podosek



15 f. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figurka apostoła Andrzeja, ok. 1460. Fot. Daniel Podosek



16. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, figurka apostoła, krąg Clausa de Werwe, ok. 1420–1430. Fot. ze zbiorów Muzeum

Najbardziej zagadkowa jest młodsza figura zachowana w klasztorze Dominikanów w Krakowie (il. 22 a–d)¹¹⁷. Wykonana z alabastru, przedstawia siedzącą Matkę Boską z błogosławiącym prawą rączką Dzieciątkiem, odzianą w długą, marszczoną suknię spodnią z dekoltem obramionym lamówką.

¹¹⁷ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, 2, op.cit., s. 151, il. 665; L. Lepczy, S. Tomkowicz, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, op.cit., s. 2–13, il. 12 (jako „Matka Boska Jackowa”); G. Jurkowlaniec, *Kult obrazów*, op.cit., s. 7; eadem, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza*, op.cit., Wrocław 2008, s. 440, przyp. 148; Janusz Tadeusz Nowak, Witold Turdza, *Skar-*



17. Gandawa, katedra św. Bawona, ołtarz Baranka Mistycznego, tablica z przedstawieniem św. Jana Ewangelisty, Hubert i Jan van Eyck, przed 1432. Fot. Wikipedia

Całą jej postać, wraz ze stopami, spowija obszerny płaszcz, którego górna część, służąca do nakrycia głowy, zsunięta jest na kark. Fałdy układają się miętko, jakby niezdecydowanie, wyraźniej akcentując odwinięcia wokół głowy i rąk oraz wzdłuż krawędzi biegnącej skośnie od prawego kolana do lewej sto-

by krakowskich klasztorów. Zbiory oo. Dominikanów. 750. rocznica śmierci św. Jacka, Kraków 2007, s. 315, poz. 109; Jacek Rajchel, Tomasz Śliwa, Michał Wardzyński, *Alabaster from the Ukrainian Carpathian Foredeep Basin in the Architecture and Sculpture of Kraków, Poland*, „Geological Quarterly”, 2014, t. 58, z. 3, s. 549–567.



18. Berlin, Gemäldegalerie, ołtarz św. Jana, Rogier van der Weyden, 1453–1455; wg: Bart Fransen, *Rogier Van Der Weyden and Stone Sculpture*, op.cit.



19 a–d. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, alabastrowe figurki apostołów, ok. 1450–1460. Fot. ze zbiorów Muzeum



19 b. Figurka apostoła z zespołu rzeźb w Metropolitan Museum of Art

py. Twarz Marii, pełna i krągła, charakteryzuje się wysokim czołem, dużymi oczami o przymkniętych powiekach, z prosto zarysowanym nosem, drobnymi ustami i wyraźnie zaznaczoną brodą. Rozczesane na boki włosy okalają twarz i opadają faliście na ramiona. Nagi Jezus siedzi na lewym ramieniu Marii, która przytrzymuje go prawą ręką. Rzeźbiarz, umiejętnie opracowując miękki alabaster, osiągnął efekt łagodności, delikatności i liryzmu.

W dotychczasowej literaturze rzeźba ta zgodnie datowana była na ostatnią ćwierć XVI wieku i – za sprawą niepopartego żadnymi dowodami twierdzenia Krystyny Sinko-Popielowej – uważana za część nagrobka św. Jacka (1581–1583)¹¹⁸. W rzeczywisto-

¹¹⁸ G. Jurkowlanec, *Kult obrazów*, op.cit., s. 73.



19 c. Figurka apostoła z zespołu rzeźb w Metropolitan Museum of Art

ści nie wiadomo nawet, od kiedy jest łączona ze św. Jackiem. Niewykluczone, że to o niej wspominał Martin Gruneweg, opisując w początkach XVII wieku ołtarz św. Piotra z Werony¹¹⁹. Co prawda dzieło to nie powtarza żadnej z cech stylowych rzeźby przeniesionej do Przemyśla, ale łączą je materiał, układ kompozycyjny a przede wszystkim niemal identyczna wysokość. Krakowska Maria pierwotnie siedziała zapewne na ławie lub tronie, niewykluczone, że także wykonanym z kamienia, na co wskazuje podpiłowanie od spodu, a także wtórne usadzenie Marii na drewnianym ozdobnym krześle z około 1700 roku. Ten sposób ekspozycji wydaje się nie budzącym wątpliwości upodobnieniem do Marii przemyskiej, która

¹¹⁹ Por. wyżej, przypisy 24–29.



19 d. Popiersie figurki apostoła z zespołu rzeźb w Metropolitan Museum of Art

na początku XVIII stulecia otrzymała zachowany do dziś srebrny tron. Wiadomo też, że krakowska figura do roku 1870 ustawiona była na ołtarzu w kaplicy św. Jacka, chociaż brak o niej wzmianki w inwentarzu kościoła z 1820 roku¹²⁰. W latach 1909–1911 z inicjatywy przeora Czesława Mączki na ścianie tęczowej, po bokach wejścia do prezbiterium, umieszczono dzieła sztuki bardzo ważne dla kultu św. Jacka¹²¹. Po lewej zawieszono popiersiowy portret Odrowąża w typie *vera effigies*, w bogatej oprawie kutej z żelaza. Po prawej na kamiennej konsoli ustawiono alabastrową Madonnę, z późniejszymi figurkami dwóch aniołków (1. ćw. XVII w.?), łączonymi błędnie z ołtarzem św. Jacka (klepsydra i czaszka wskazują na pochodzenie z jakiegoś nagrobka)¹²². Rzeźby eksponowane były w rozbudowanych żelaznych, ażurowych tabernakulach¹²³. W późniejszym czasie

¹²⁰ Zob. wyżej, przyp. 5.

¹²¹ „Okruzginy biograficzne o niektórych znakomitych Ojcach Zakonu Kaznodziejskiego prowincji polskiej i spis prowincjałów od r. 1609 do 1864 r. jako też i OO. Przeorów krakowskich. Zebrał brat K.[Kazimierz] Jucewicz”, APPD, Kr. 907, s. 209. Była to część szerszej akcji, rozpoczętej przed I wojną światową i kontynuowanej w latach międzywojennych, zmierzającej do restytucji dawnych kultów, ważnych dla tożsamości konwentu i charakterystycznych dla kościoła Trójcy Świętej w czasach jego świetności. Temat ten zasługuje na osobne studium.

¹²² Ostatnio hasło (z licznymi błędami): *Anioł z czaszką i Anioł z klepsydrą, 1583 r.*, w: *Materia światła i cienia*, op.cit., s. 308–309, kat.II.6 [oprac. Marcin Ciba].

¹²³ L. Lepszy, S. Tomkowicz, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, op.cit., s. 12, wspominają, że fi-



20. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figurka apostoła, ok. 1460. Fot. Daniel Podosek

poniżej ustawiono mense ołtarza wspartą na dwóch hermowych filarkach. Obecnie ta udana artystycznie struktura znana jest tylko z archiwalnych fotografii. Na fotografii z 1958 roku opisana tu rzeźba widoczna jest w skarbcu, wyeksponowana obok omówionych wcześniej alabastrowych figurek¹²⁴.

Datowanie tej rzeźby nastęrcza trudności. Dla całej kompozycji, a szczególnie dla twarzy Marii można znaleźć odpowiedniki w dziełach z okresu dojrzałego renesansu. Przykładowo wiele cech zbieżnych, między innymi prosty nos na przedłużeniu płaszczyzny czoła, można wskazać w miniaturowej głowie kobiety wyrzeźbionej w kryształ górskim przez Giovana Giorgia Lascarisa, zw. Pyrgotelesem, aktywnego w Wenecji, Padwie i Weronie, (ok. 1500–1510, Budapeszt, Szépművészeti Múzeum, nr inw. 79.2). Typ fizjonomiczny rzeźby w Krakowie wydaje się jeszcze bliższy rzeźbie Marii z Dzieciątkiem w kościele Santa Maria dei Pignatelli w Neapolu (2. dekada XVI wieku), odznaczającej się podobnie kształtowanymi bardzo płaskimi fałdami szat¹²⁵. Wpisane w koliste medaliony postacie tronuującej Madonny z Dzieciątkiem pojawiły się w polskich nagrobkach za sprawą brązowego tonda Bartłomieja Berrecciego w pomniku Zygmunta I na Wawelu.

gurę umieszczono niedawno „w nowszej oszklonej jakby kapliczce”.

¹²⁴ Por. wyżej, s. 83.

¹²⁵ Riccardo Naldi, *Magnificence of Marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe. Sculpture of the Renaissance in Naples*, Munich 2018, s. 45, il. 27, 30.



21. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, figurka apostoła z odjętym cokołem, ok. 1450–1460. Fot. ze zbiorów Muzeum

Kuszące wydaje się więc datowanie dominikańskiej figury na 2. ćwierć XVI wieku i powiązanie jej wykonania z urządzeniem pierwszej kaplicy św. Jacka za czasów Zygmunta I i biskupa Piotra Gamrata. Należy tu jednak zachować szczególną ostrożność, gdyż według dotychczasowej wiedzy alabaster jako materiał rzeźbiarski pojawił się w Krakowie dopiero w połowie XVI wieku, w cyborium Jana Marii Padovana w kościele Mariackim (ok. 1551–1554)¹²⁶. Krakowska figura wydaje się jednak znacznie bliższa dziełom niderlandzkim, takim jak popiersie św. Andrzeja w kościele św. Katarzyny w Hoogstratem (ok. 1538), a także innym, trudnym do precyzyjnego

datowania alabastrowym rzeźbom niderlandzkim, jak Chrystus błogosławiący w kościele Mariackim w Mechelen czy Chrystus Bolesny w kościele św. Anny w Maaseik¹²⁷.

* * *

Na zakończenie trzeba podkreślić niezwykłość fenomenu, jakim są trzy figury wiązane ze św. Jackiem. Jak dotąd nie udało się ustalić pochodzenia materiału, z którego je odkuto, na pewno jednak fakt, że Madonny są alabastrowe, miał znaczenie dla rozwijającego się kultu – przed odkryciem złóż alabastru na Rusi w połowie XVI wieku kamień ten był bowiem na naszych ziemiach czymś absolutnie unikatowym i wzbudzającym podziw. Na podkreślenie zasługuje wysoki poziom artystyczny rzeźb – w miejscowych środowiskach musiały być odbierane jako wyjątkowe, szczególnie figura z Przemyśla. Wprawiona

¹²⁶ Anne Markham-Schulz, *Gianmaria Mosca called Padovano a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, t. 1, University Park – London 1988, s. 121–160; Michał Wardzyński, „Alabastry ruskie” – dzieje eksploatacji i zastosowania w małej architekturze i rzeźbie na Rusi, w Koronie i na Śląsku w XVI wieku, w: *Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na ziemiach ruskich Korony od XVI do XVIII wieku*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheurer, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 342; J. Rajchel, T. Śliwa, M. Wardzyński, *Alabaster from the Ukrainian Carpathian*, op.cit., s. 151, il. 5.

¹²⁷ <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=A063006&objnr=27362&nr=79>, dostęp 16.02.2019. Warto wspomnieć, że L. Lepszy, S. Tomkowicz, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, op.cit., s. 13, pisali: „Opracowanie draperji nie dosyć uwzględniające kształty ciała przemawia za tem, by rzeźbę przypisać artyście Północy”.



22 a-d. Kraków, klasztor Dominikanów, alabastrowa figura Matki Boskiej Jackowej, 1. poł. XVI w. (?).
Fot. Daniel Podosek



22 b. Widok w trzech czwartych od lewej strony



22 c. Widok w trzech czwartych od prawej strony



22 d. Głowa Marii, prawy profil

zapewne w niewielkie retabulum i otoczona wizerunkami apostołów, stanowiącymi niemal dokładne rzeźbiarskie odwzorowanie malarskich kompozycji Rogiera van der Weydena, była w Krakowie, obok przechowywanej w katedrze *cortiny* z widokiem Jerozolimy (rzekomo z daru królowej Francji)¹²⁸

¹²⁸ Cortina ta, przedstawiająca „passionem nostri Salvatoris cum Jerusalem”, została dwukrotnie skopiowana: w r. 1460 przez Jakuba z Sącza na zlecenie Jana Długosza i w r. 1486 przez Marcina Czarnego dla kanclerza litewskiego Sołtana. Według zapisu w Acta actorum darowała ją „regina Franciae”, prawdopodobnie Izabela Bawarska; *Cracovia artificum: 1300–1500*, wyd. Jan Ptaśnik, Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, t. 4, Kraków 1917, nr 523, s. 167; Marian Sokołowski, *Z dziejów kultury i sztuki*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki”, T. 6: 1900, s. 93; Tadeusz Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520)*, Wrocław 1965, s. 92; Jerzy Gądomski, *Związki małopolskiego malarstwa cechowego w latach 1420–1460 z malarstwem innych środowisk artystycznych w Europie*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. Piotr Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 314–315; Barbara Miodońska, *Haft gotycki ze scenami „Pasji” z katedry wawelskiej (tzw. antependium z Rudawy)*, „Folia Historiae Artium”, T. 18: 1982, s. 99.

czy tzw. antependium z Rudawy¹²⁹, świadectwem kontaktów z najważniejszymi środowiskami artystycznymi w Europie Zachodniej. Zjawisko importowania w XV wieku ekskluzywnych dzieł sztuki z Niderlandów wiąże się przede wszystkim z dworami¹³⁰. Alabastrową nastawę musiała sprowadzić i darować krakowskim dominikanom osoba stojąca wysoko w hierarchii społecznej, najpewniej związana z dworem królewskim.

Każda z figur łączonych przez tradycję ze św. Jackiem związana jest z Krakowem w odmienny sposób, wszystkie jednak współtworzyły lub współtworzą kulturę artystyczną miasta. Co więcej, ich nieprzeciętna ranga artystyczna, historyczna i religijna każe zaliczyć je do jego najcenniejszych zabytków – wciąż niedostatecznie poznanych.

¹²⁹ B. Miodońska, *Haft gotycki*, op.cit., s. 43–104; eadem, *Józef z Arymatei – świadek Męki Chrystusa. Glosa do ikonografii tzw. antependium z Rudawy*, w: *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gądomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, Kraków 2007, s. 97–105.

¹³⁰ Markus Hörsch, *Niederländer, niederländische Kunst oder niederländische Formen? Beobachtungen zum Kunst- und Stilimport im höfischen Milieu Mitteleuropas*, w: *Niederländische Kunstexporte*, op.cit., s. 165–184; K.W. Woods, *Cut in Alabaster*, op.cit., s. 143–178.

BIBLIOGRAFIA

- Acta Sanctorum Augusti [...] collecta, digesta, commentariisque & observationibus illustrata a Joanne Bapt. Sollerio, Joanne Pinio, Guiljelmo Cupero, Petro Boschio*, t. 3, Antverpiae 1737.
- Aillaud Robert, Anheim Étienne, *L'albâtre de Notre-Dame-de-Mésage, exploitation, circulation et usages (XIVe–XVIIe siècle)*, „Revue de l'Art”, 2018, No 200, z. 2.
- Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, hrsg. von Almut Bues, Deutsches Historisches Institut Warschau Quellen und Studien, Bd 19, Wiesbaden 2008.
- Balogh de Nemcsicz Augustus Florianus, *Beatissima Virgo Maria Mater Dei, qua Regina et patrona Hungariorum*, Agriae 1872.
- Barącz Sadok, *Archiwum OO. Dominikanów w Jarosławiu*, Kraków 1887.
- , *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów 1891.
- , *Rys dziejów Zakonu Kaznodziejskiego w Polsce*, t. I, Lwów 1861.
- Bator Zofia, *O przemyskiej figurze Jackowej słów kilka*, w: *Sztuka sakralna pogranicza. Materiały z Konferencji Naukowej i Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Sakralnej Pogranicza, Przemyśl 26–28 sierpnia 2011*, t. 1, red. Zofia Bator, Markijan Filewicz, Przemyśl 2013.
- Bier Justus, *Riemenschneider's St. Jerome and His Other Works in Alabaster*, „The Art Bulletin”, T. 33: 1951, nr 4 (December).
- Biernat Marcin, Kurzej Michał, Ostrowski Jan K., *Kościół pw. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, w: *Kościół i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (2)*, oprac. Andrzej Betlej, Marcin Biernat i in., *Materiały do Dziejów Sztuki Sakralnej na Ziemiach Wschodnich Dawnej Rzeczypospolitej*, t. 20, cz. 1: *Kościół i Klasztory Rzymskokatolickie Dawnego Województwa Ruskiego*, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2012.
- Błaszczyk Iwona, *Treści ideowe motywu drzewa w polskiej sztuce około roku 1400*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Poznaniu, listopad 1995*, red. Teresa Hrankowska, t. 2, Warszawa 1996.
- Borcz Henryk, *Jak Madonna Jackowa ojców dominikanów opuściła i do katedry przemyskiej przybyła*, „Premisla Christiana”, T. 17: 2016/2017.
- Borkowska Małgorzata, *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*, t. 3: *Wielkie Księstwo Litewskie i Ziemia Ruskie Korony Polskiej*, Warszawa 2008.

- , *Zakony żeńskie w Polsce w epoce nowożytnej*, Lublin 2010.
- Bruzdziński Andrzej, *Bractwa religijne w siedemnastowiecznym Krakowie*, w: *Historia świadectwem czasów. Księdzu profesorowi Markowi Tomaszowi Zahajkiewiczowi*, red. Włodzimierz Bielak, Stanisław Tylus, Lublin 2006.
- Bues Almut, *Dominikanin Martin Gruneweg (1562 – po 1615) i jego pamiątki*, w: *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, red. Anna Markiewicz, Marek Miławicki, *Studia i Źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, t. 5, Kraków 2009.
- , *Einleitung*, w: *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, hrsg. von Almut Bues, *Deutsches Historisches Institut Warschau Quellen und Studien*, Bd 19, Wiesbaden 2008.
- , *Życiorys Marcina Grunewega i jego manuskrypt / Martin Grunewegs Lebenslauf und sein Manuskript*, w: *Martin Grünweg. Życie Europejczyka. Katalog wystawy w klasztorze oo. Dominikanów w Krakowie 24 IV 24 V 2008 / Martin Grünweg. Ein europäischer Lebensweg. Katalog zur Ausstellung im Dominikanerkloster in Krakau 24 IV 24 V 2008*, red. Almut Bues, Zbigniew Krysiwicz, Kraków 2008.
- Cannon Joanna, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven 2013.
- Châtelet Albert, *Hubert et Jan Van Eyck: Créateurs de l'Agneau mystique*, Dijon 2011.
- Chmura Agata, *Sanktuaria podkarpackie papieskie*, Warszawa–Rzeszów 2006.
- Chrzanowski Tadeusz, Kornecki Marian, *Zabytki plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej*, „*Nasza Przyszłość*”, T. 46: 1976.
- Cracovia artificum: 1300–1500*, wyd. Jan Ptaśnik, *Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce*, t. 4, Kraków 1917.
- De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands et l'Europe Centrale 1430–1530*, ed. Till Holger-Borchert, Tiel 2010.
- De vita et miraculis sancti Iacconis (Hiacinthi) Ordinis Fratrum Praedicatorum auctore Stanislao lectore Cracoviensi eiusdem Ordinis*, wyd. Ludwik Ćwikliński, *Monumenta Poloniae Historica*, t. 4, Lwów 1884.
- De vita, miraculis et actis canonizationis Sancti Hyacinthi confessoris ordinis fratrum praedicatorum. Libri quatuor. Authore r.p.f. Severino Cracoviensi. Magistro sacrae Theologiae eiusdem Ordinis, Romae 1594*.
- Dobrowolski Tadeusz, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520)*, Wrocław 1965.
- Dölling Regine, *Byzantinische Elemente in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, w: *Aus der byzantinischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik*, Bd 2, hrsg. von Johannes Irmscher, *Berliner Byzantinischen Arbeiten*, Bd 6, Berlin 1957.
- Fabiański Marcin, *Złoty Kraków*, Kraków 2010.
- Fransen Bart, *Rogier Van Der Weyden and Stone Sculpture in Brussels Distinguished Contributions to the Study of the Arts in the Burgundian Netherlands*, Turnhout 2013.
- Frazik Józef T., *Sztuka Przemysła i okolic*, w: *Przemysł, miasto zabytków i kultury*, Kraków 1968.
- Fridrich Alojzy, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 2, Kraków 1904.
- Gadomski Jerzy, *Bizantyńskie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001.
- , *Związki małopolskiego malarstwa cechowego w latach 1420–1460 z malarstwem innych środowisk artystycznych w Europie*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. Piotr Skubiszewski, Warszawa 1978.
- Gil Marc, Nys Ludovic, *Saint-Omer gothique. Les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Age 1250–1550; peinture-vitrail, sculpture, arts du livre*, Valenciennes 2004.
- Gómez-Moreno Carmen, *Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at The Cloisters*, October 30, 1968 through January 5, 1969, New York 1968.
- Grodzicki Antoni, *O żywocie, cudach y postępku kanonizacyi błogosławionego Jacinka fundatora pierwszego w Polsce bractwy zakonu kaznodziejskiego Dominika świętego Czworo*, Cracoviae 1595.
- Hajdukiewicz Leszek, Kowalska Halina, *Myszkowski Piotr h. Jastrzębiec (ok. 1510–1591), podkanclerzy kor., biskup płocki, potem krakowski*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 22, Wrocław 1977.
- Hall Marcia B., *The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Function*, w: *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, red. Sergio Bertelli, Florence 1978.
- , *The Ponte in S. Maria Novella: the Problem of the Rood Screen in Italy*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*”, T. 37: 1974.
- Хмільовський Микола, *Допитання про ідентифікацію, культ та іконографію львівської алебастрової статуї богородиці, тк. зв. „гіацинтової мадонни”*, w: *Sztuka sakralna pogranicza. Materiały z Konferencji Naukowej i Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Sakralnej Pogranicza, Przemysł 26–28 sierpnia 2011*, t. 1, red. Zofia Bator, Markijan Filewicz, Przemysł 2013.
- Hörsch Markus, *Niederländer, niederländische Kunst oder niederländische Formen? Beobachtungen zum Kunst- und Stilimport im höfischen Milieu Mitteleuropas*, w: *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, *Studia Jagellonica Lipsiensia*, Bd 15, Ostfildern 2014.
- „*Inwentarz Kościoła Klasztoru i Klasztoru Xięży Dominikanów w Gminie Pierwszej, przy ulicy Szeroka zwanej w Wolnym Mieście Krakowie...*”, *Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie*, Kr 41.
- Jaroszewski Szczepan, *Ojciec Paweł Ruszel dominikanin lubelski (1593–1658), promotor Krzyża Świętego*, Lublin 2010.

- Jopek Norbert, *Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts*, Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd 21, Worms 1988.
- Jurkowlanec Grażyna, *Kult obrazów a kult świętych w nowożytnym Krakowie*, „Barok”, T. 11: 2004, nr 2.
- , *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Wrocław 2008.
- Kania Justyna [?], „Gotycka rzeźba alabastrowa Madonny z Dzieciątkiem z kościoła Dominikanów we Lwowie”, maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dra Lecha Kalinowskiego w Instytucie Historii Sztuki UJ w Krakowie w r. 1961.
- Kaniewski Krzysztof, *Kościół starego Przemysła*, Przemysł 1987.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, 2, red. Izabella Rejduch-Samkowa, Jan Samek, Warszawa 1978.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria Nowa, t. 10, *Miasto Przemysł*, red. Jakub Sito, cz.1: *Zespoły sakralne*, oprac. Piotr Krasny, Jakub Sito, Warszawa 2004.
- Kloppmann Wolfram, Le Pogam Pierre-Yves, Leroux Lise, *La sculpture sur albâtre en France du XVIe au XVIIe siècle; enjeux, méthodes et résultats d'un programme de recherche*, „Revue de l'Art”, 2018, No 200, z. 2.
- Kłoczowski Jerzy, *Wielki zakon XVII-wiecznej Rzeczypospolitej u progu swego rozwoju. Dominikanie polscy w świetle wizytacji generalnej z lat 1617–1619*, „Nasza Przeszłość”, T. 39: 1973.
- , *Zakony w diecezji przemyskiej obrządku łacińskiego XIV–XVIII w.*, „Nasza Przeszłość” T. 43: 1975.
- Końkiewicz Jakub, *Liber continens compendiosam in hoc Conventu Praemisiensi Ordinis Praedicatorum Gestorum, Fundationem, Obligationum, Sepulturarum et aliarum rerum memoriam pro informatione ac aedificatione et posteritatis per F. Jacobu[m] Końkiewiczu[s] S.T.B. relictus Anno Domini 1647*, Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie, Pm 5.
- Komorowski Waldemar, Kęder Iwona, *Ikonoграфия kościoła Dominikanów i ulicy Grodzkiej w Krakowie*, Katalog Widoków Krakowa, red. Jerzy Banach, t. 3, Kraków 2005.
- Kramiszewska Aneta, *Rzeźba Matki Bożej w legendzie ikonograficznej św. Jacka*, w: *Święty Jacek Odrowąż i dominikanie na Śląsku*, red. Antoni Barciak, Katowice 2008.
- Kunz Tobias, *Bildwerke Nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380–1440*. Kritischer Bestandskatalog, Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung, Petersberg 2019.
- Kurzführer des Historischen Museums, Bamberg 1960.
- Kvapilová Ludmila, *Steinskulptur in der Oberpfalz um 1400*, Regensburg 2016.
- Late Gothic Sculpture: The Burgundian Netherlands*, ed. John W. Steyaert, with the collaboration of Monique Tahon-Vanroose and Contributions by Wim Blockmans and Leon Smets, Ghent, New York 1994.
- Lektor Stanisław z Krakowa, *Życie i cuda świętego Jacka z Zakonu Braci Kaznodziejów*, tłum. Tomasz Gałuszka, oprac. Maciej Zdanek, w: *Święty Jacek. Studia i źródła. Skarby dominikańskie*, red. Maciej Zdanek, Studia Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, t. 2, Kraków 2007.
- Lepszy Leonard, Tomkowicz Stanisław, *Kraków, kościół i klasztor OO. Dominikanów*, Zabytki Sztuki w Polsce, t. 1., Kraków 1924.
- Lipińska Aleksandra, *Alabastrum, id est, corpus hominis. Alabaster in the Low Countries Sculpture. A Cultural History*, w: *Meaning in Materials*, eds. Ann-Sophie Lehmann, Frits Scholten, H. Perry Chapman, „Netherlands Yearbook for History of Art”, T. 62: 2013.
- Marcinkowski Wojciech, Zaucha Tomasz, *Kraków na wyciągnięcie ręki. Rzeźba architektoniczna ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2010.
- Markham-Schulz Anne, *Gianmaria Mosca called Padovano a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, t. 1, University Park – London 1988.
- Markiewicz Anna, *Wiadomości biograficzne na temat br. Damiana Stankiewicza, ostatniego snycerza lwowskich dominikanów*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 7, red. Andrzej Betlej, Anna Markiewicz, Kraków 2012.
- Materia światła i cienia. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI–XVII wieku*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 15.11.2011 – 15.03.2012, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2011.
- Mikołaj z Hussowa, *Pieśń o życiu i czynach św. Jacka*, tłum. Anna Ledzińska, oprac. Anna Zajchowska, w: *Święty Jacek. Studia i źródła. Skarby dominikańskie*, red. Maciej Zdanek, Studia Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, t. 2, Kraków 2007.
- Miławicki Marek, *Kontrybucje klasztorne w dominikańskiej Prowincji Ruskiej św. Jacka w latach 1612–1648*, w: *Klasztor w gospodarce średniowiecznej i nowożytnej*, red. Marek Derwich, Opera ad Historiam Monasticam Spectantia, Series I., Colloquia 9, Wrocław 2013.
- Miodońska Barbara, *Haft gotycki ze scenami „Pasji” z katedry wawelskiej (tzw. antependium z Rudawy)*, „Folia Historiae Artium”, T. 18: 1982.
- , *Józef z Arymatei – świadek Męki Chrystusa. Głosa do ikonografii tzw. antependium z Rudawy*, w: *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gądomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, Kraków 2007.
- Mirror of the Medieval World*, ed. William D. Wixom, New York 1999.
- Movizzi Crisostomo, *Panegirici sagri*, Napoli 1717.
- Mund Hélène, *La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts*, w: *Dirk Bouts (ca. 1410–1475) een Vlaams primitief te Leuven*, red. Maurits Smeyers, Leuven 1998.
- Müller Theodor, *Eine südostdeutsche Alabasterfigur vom Ende des 14. Jahrhunderts*, „Pantheon”, T. 31: 1943.
- Nalepa Bożena, *Konserwacja i stan badan gotyckiej, alabastrowej figurki Madonny Jackowej z klasztoru oo. Dominikanów w Krakowie*, „Studia i Materiały Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki”, T. 8: 1998.
- Nicolai Hussoviani *Carmina*, wyd. Jan Pelczar, Corpus Antiquissimorum Poetarum Poloniae Latinorum usque ad Ioannem Cochranovium, t. 4, Kraków 1894.

- Novae capelle et altarium erectio*, wyd. Ludwik Ćwikliński, Monumenta Poloniae Historica, t. 4, Lwów 1884.
- Nowak Janusz Tadeusz, Turdza Witold, *Skarby krakowskich klasztorów. Zbiory oo. Dominikanów. 750. rocznica śmierci św. Jacka*, Kraków 2007.
- [Nowakowski Edward Zygmunt], *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne przez X. Wacława z Sulgostowa*, Kraków 1902.
- Okolski Szymon, *Russia florida rosis et liliis hoc est sanguine, praedicatione, religione et vita antea ff. Ordinis Praedicatorum peregrinatione inchoata*, Leopoli 1646.
- „Okruszyny biograficzne o niektórych znakomitych Ojcach Zakonu Kaznodziejskiego prowincji polskiej i spis prowincjałów od r. 1609 do 1864 r. jako też i OO. Przeorów krakowskich. Zebrał brat K.[Kazimierz] Jucewicz”, *Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie*, Kr 907.
- Opilko Bożena, Marcinkowski Wojciech, *Lwowska „Madonna Jackowa” w świetle konserwacji 1997–1998*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, T. 5–6: 2001.
- Ostrowski Jan K., *Kościół pw. św. Jana Chrzciciela*, w: *Kościół i klaszory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (1)*, oprac. Jakub Adamski, Andrzej Betlej i in., *Materiały do Dziejów Sztuki Sakralnej na Ziemiach Wschodnich Dawnej Rzeczypospolitej*, t. 19, cz. 1: *Kościół i Klaszory Rzymskokatolickie Dawnego Województwa Ruskiego*, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2011.
- Panofsky Erwin, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge 1953.
- Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, hrsg. von Anton Legner, t. 2, Köln 1978.
- Pencakowski Paweł, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, T. 18: 2009.
- Périer-d’Ieteren Catheline, Dieric Bouts. *The Complete Works*, Brussels 2006.
- Pękalski Piotr, *Żywoty świętych patronów polskich*, Kraków 1862.
- Piątkowski Donat, *Wiadomość historyczna o statuy alabastrowej Najświętszej Maryi Panny Jackowej, łaskami słynącej: Przez ś. Jacka Odrowąża z Kijowa do Halicza roku 1238 przyniesionej, a teraz w kościele Lwowskim Bożego Ciała OO. Zakonu kaznodziejskiego znajdującej się*, Lwów 1857.
- Pio Gino Michele, *Della vite degli huomini illustri di S. Domenico*, t. 1, Bologna 1607.
- Les premiers retables (XIIe – début du XVe siècle): une mise en scène du sacré*, red. Christine Vivet-Peclet, Pierre-Yves Le Pogam, Paris 2009.
- Przybyszewski Wojciech, *Gotycka rzeźba „Madonna Jackowa” i jej barokowa kopia*, „Spotkania z Zabytkami”, T. 42: 2018, nr 7–8 (377–378).
- Rajchel Jacek, Śliwa Tomasz, Wardzyński Michał, *Alabaster from the Ukrainian Carpathian Foredeep Basin in the Architecture and Sculpture of Kraków, Poland*, „Geological Quarterly”, 2014, t. 58, z. 3.
- Recent Acquisitions: A Selection, 1991–1992*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, n.s., T. 50: 1992, nr 2.
- Rogier van der Weyden 1400–1464: *Master of Passions*, ed. Lorne Campbell, Jan Van Der Stock, Zvolle – Leuven 2009.
- Ruszel Paweł, *Tryumf na dzień chwalebny Jacka Świętego*, [Wilno] 1641.
- Scholten Frits, *European Sculpture and Metalwork in the Robert Lehman Collection*, The Robert Lehman Collection at the Metropolitan Museum of Art, vol. 12, New York 2011.
- Schöne Madonnen am Rhein*, Katalog der Ausstellung im LVR-Landesmuseum, Bonn, 26. November 2009 bis 25. April 2010, ed. Robert Suckale, Leipzig 2009.
- Schultes Lothar, *Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, Bd 39: 1986.
- , *Die Plastik – vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils*, w: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd 1: *Gotik*, hrsg. von Günter Brucher, München – London – New York 2000.
- Septenna albo królewskie nabożeństwo [...] do dostąpienia protekcji wielkiego korony Polskiej Patrona [...] Jacka S.*, Kraków 1759.
- Siejkowski Michał, *Świątynia Pańska to jest kościół Boga w Trójcy SS. iedyne go z klasztorem WW. OO. Dominikanów w Krakowie*, [Kraków 1743].
- Sinko-Popielowa Krystyna, *Zaginiony nagrobek św. Jacka w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, T. 9: 1948.
- Siwak Wacław, *Koronacja przemyskiej figury Matki Bożej Jackowej (1766 r.) w historycznej perspektywie*, „Premisla Christiana”, T. 17: 2016/2017.
- Smeyers Maurits, *Die Madonna met het zoenende Kind*, w: *Dirk Bouts (ca. 1410–1475) een Vlaams primitief te Leuven*, red. Maurits Smeyers, Leuven 1998.
- Sokołowski Marian, *Z dziejów kultury i sztuki*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki”, T. 6: 1900.
- Stefaniak Paweł, *Dzieje mniszek dominikańskich w krajach słowiańskich*, Kraków–Racibórz 2007.
- Steyaert John W., *Sculpture in Tournai c. 1400–1480*, w: *Late Gothic Sculpture: The Burgundian Netherlands*, ed. John W. Steyaert, with the collaboration of Monique Tahon-Vanroose and contributions by Will Blockmans and Leon Smets, Ghent, New York 1994.
- Swarzenski Georg, *Deutsche Alabasterplastik des 15 Jahrhunderts*, „Städel-Jahrbuch”, Bd 1: 1921.
- Szyma Marcin, *Where is the Burial Place of Filippo Buonaccorsi, Called Callimachus? From the Research on the Topography of the Dominican Church in Cracow*, w: *Epigraphica & Sepulcralia VII. Fórum epigrafických a sepulkralních studií*, ed. Jiří Roháček, Praha 2016.
- Szyborski Wiktor, *Odpusty związane z uczczeniem obrazów i rzeźb w średniowiecznej Polsce – uwagi na przykładzie statutów synodalnych ogłoszonych przez biskupa przemyskiego*, „Rocznik Przemyski”, T. 50: 2014, z. 3: „Historia”.
- Świętochowski Robert, *Na marginesie artykułu F. Markowskiego „Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle rękopisu z XVI w.”*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki: Teoria i Historia”, 1969, t. 14, z. 2.

- , *Początki dominikańskiej prowincji ruskiej (1596–1602)*, „Prawo Kanoniczne. Kwartalnik Prawno-Historyczny”, 1980, t. 23, z. 1–2.
- Ein Teil der Wirklichkeit. Kunst um 1400 am Mittelrhein*, Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main – vom 10. Dezember 1975 bis zum 15. Februar 1976, Frankfurt am Main 1975.
- Teleżyński Wawrzyniec, [Pisma], Biblioteka Kórnicka PAN, rkps sygn. BK93.
- Thomae Pirawski *relatio status Almae Archidioecesis Leopoliensis: accedunt testamenta eiusdem Th. Pirawski et Ioannis Zamoiscii, archiepiscopi leopoliensis*, wyd. Korneli Juliusz Heck, *Materiały Historyczne*, t. 2, Lwów 1893.
- Tomkowicz Stanisław, *Kaplice kościoła oo. Dominikanów*, „Rocznik Krakowski”, T. 20: 1926.
- Trajdos Tadeusz, *Kościół dominikanów lwowskich w średniowieczu jako ośrodek kultowy*, „Nasza Przeszłość”, T. 87: 1997.
- Walanus Wojciech, *Na marginesie edycji pamiątek Martina Grunewega*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, T. 10–11: 2011.
- Wardzyński Michał, „Alabastry ruskie” – dzieje eksploatacji i zastosowania w małej architekturze i rzeźbie na Rusi, w: *Koronie i na Śląsku w XVI wieku*, w: *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheurer, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2011.
- Wentzel Hans, *Die Marienklage aus Alabaster in Mergentheim*, „Jahrbuch der Berliner Museen”, Bd 2: 1960.
- White John, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979.
- Witt Sabine, *Die Skulpturen der Sluter-Nachfolge in Poligny. Stiftungen und Hofkunst in der Freigrafschaft Burgund unter den Herzögen aus dem Hause Valois*, *Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bd 4, Affalterbach 2009.
- Wojnarowski Marek, Rajnowski Bartosz, Rusin Mieczysław, *Bazylika Archidiecezjalna w Przemyślu. Przewodnik*, Przemyśl 2009.
- Woods Kim W., *Cut in Alabaster. A Material of Sculpture and its European Traditions 1330–1530*, Turnhout 2018.
- , *Towards a Morphology of Netherlandish Altarpieces in Alabaster*, w: *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, *Studia Jagellonica Lipsiensia*, Bd 15, Ostfildern 2014.
- Zapartowicz Justyn (z Miechowa), *Discursus prædicationis super litanias Lauretanas Beatissimæ Virginis Mariæ*, t. 2, Lugduni 1660.
- Zdanek Maciej, *Kaplice i ołtarze dominikańskiego kościoła Świętej Trójcy w Krakowie do początku XVII w.*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak, *Studia i Źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, t. 13, Kraków 2013.

Krzysztof J. Czyżewski – kustosz działu uzbrojenia w Zamku Królewskim na Wawelu, członek Wydziału Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, znawca dziejów sztuki Krakowa, w szczególności katedry na Wawelu. Autor katalogu broni drzewcowej w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu, przewodników po katedrze wawelskiej oraz kilkudziesięciu artykułów i tekstów przeglądowych, głównie na temat kultury artystycznej Krakowa od późnego średniowiecza do wieku XIX.

Marcin Szyma – doktor historii sztuki, pracuje w Zakładzie Ochrony Dóbr Kultury Instytutu Historii Sztuki UJ. Znanca architektury gotyckiej – w szczególności mendiakanckiej, konsultant licznych badań archeologicznych na terenie Krakowa. Autor monografii zespołu klasztoru Dominikanów w Krakowie do ok. 1320 r. oraz licznych prac poświęconych średniowiecznym budowlom Krakowa, współautor monografii o zabudowaniach Skałki w średniowieczu.

Marek Walczak – dr hab., prof. UJ, dyrektor Instytutu Historii Sztuki UJ, kierownik Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej tamże, wiceprzewodniczący Komisji Historii Sztuki PAU, członek rad naukowych Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Krakowa oraz czasopism, m.in. „Studia Waweliana” i „Modus. Prace z Historii Sztuki”. Autor kilku książek, m.in. na temat rzeźby architektonicznej w Krakowie za panowania Kazimierza Wielkiego. Specjalizuje się w badaniach kultury artystycznej Krakowa, ze szczególnym uwzględnieniem XIV i XV wieku.

“ST. HYACINTH’S MADONNAS”.
THE WORSHIP AND ARTISTIC ASPECTS OF ALABASTER FIGURES
IN KRAKÓW, PRZEMYŚL AND LVIV

In 1878 a group of three alabaster sculptures of Our Lady and Child, connected with the worship of St. Hyacinth Odrowąż, entered the province of scholarship. The oldest one, originating from the Lviv Dominican Convent, has been kept in the Holy Trinity Friary in Kraków since 1945. It was executed in Silesia or Austria before 1401, and the faithful who worshipped it received a Church indulgence. The newer sculpture, preserved in the Przemyśl Cathedral, is imported from the Netherlands and was created around 1460. In the 16th century it was kept in the Dominican Friary in Kraków, then the friars handed it over to the Tertiary Sisters Convent in Przemyśl, and in 1603 it was transferred to the Dominican Friary in the same city. This sculpture was the first to enjoy the fame of being a “St. Hyacinth’s Madonna”, as it was associated with the legend about the first Polish Dominican who was said to have saved the sculpture of Virgin Mary and Child from burning in Kiev, as noted in the “Life of St. Hyacinth” by Father Seweryn of Luboml (1594). The transfer of the miraculous figure from Kraków to Przemyśl was a demonstration of the unity of the two convents and was

connected with the growing conflict between the friaries in Małopolska and Rus in the 16th and 17th century, concerning the establishment of a Russian province separate from the Polish province of the Dominican Order. The worship of this figure soon gave rise to the development of a competitive tradition in Lviv, which was already evident in 1615. It strengthened the local sense of distinctiveness from the Polish province, represented by the Kraków Convent, and associated the statue of Mary and Child, long venerated in the Corpus Christi Church in Lviv, with the person of St. Hyacinth. A set of six alabaster-carved figures of Christ and apostles, created in the same workshop and at the same time as the Przemyśl St. Hyacinth’s Madonna, has been preserved in Kraków. It can be assumed that these sculptures were originally part of a small, exclusive altar set. The third figure has been always kept in the Kraków Dominican Convent and was probably created there in the first half of the 16th century. Its association with the worship of St. Hyacinth is also probably late, for it was first recorded as late as in the second half of the 19th century.