

Figura Madonny z Dzieciątkiem z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu Raz jeszcze o Piotrze Parlerze jako rzeźbiarzu oraz o obecności sztuki parlerowskiej na Śląsku w czasach luksemburskich¹

Pełnoplastyczna figura Madonny z Dzieciątkiem, przechowywana w Muzeum Narodowym w Warszawie², jest jedną z najcenniejszych czternastowiecznych rzeźb kamiennych w zbiorach polskich. Do 1945 roku zdobiła wnętrze północnej nawy chóru kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, gdzie wyeksponowana była na konsoli, umieszczonej w pobliżu wejścia do zakrystii. Po wojnie trafiła do Henrykowa, skąd w 1946 roku została przekazana do stołecznego Muzeum Narodowego. Choć niemal z całą pewnością jest to rzeźba związana z praską strzeżą katedralną kierowaną przez Piotra Parlera, zainteresowanie badaczy wzbudziła dopiero pod koniec ubiegłego stulecia. Od tego czasu na jej temat wypowiedziało się kilku wybitnych historyków sztuki, przypisujących jej wysokie walory artystyczne, a także pokazano ją na trzech międzynarodowych wystawach w Pradze i Legnicy³. Mimo to, figura ta pozostaje poza kanonem najbardziej znanych dzieł sztuki średniowiecznej z terenu dzisiejszej Polski. Ponowne udostępnienie rzeźby zwiedzającym, wraz z jej znacznie bardziej atrakcyjną oprawą wystawienniczą, jest dobrą okazją do zaprezentowania niektórym – innym zaś przypomnienia – złożonej, a przy tym pasjonującej, problematyki artystycznej wiążącej się ze świętomagdaleńską Madonną.

Pierwszą wzmiankę o rzeźbie w literaturze naukowej można znaleźć w 1886 roku u Hansa Lutscha, który zadatował ją na pierwszą połowę XVI wieku⁴. Nieco szerzej wypowiedział się o niej Erich Wiese, uznający ją za dzieło stylu miękkiego z ok. 1400 roku, niepozbawione jednak cech retrospektywnych (*mit altertümlichen Elementen*). Ten badacz plastyki śląskiej

¹ Za życzliwą zachętę do podjęcia prezentowanych tu badań dziękuję prof. dr. hab. Antoniemu Ziembie, kuratorowi Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Za pomoc dziękuję też Zofii Herman z tego samego działu oraz Piotrowi Borusowskiemu z Gabinetu Rycin i Rysunków MNW.

² Nr inw. Śr.157 MNW.

³ *Těšínská Madona a vzácné sochy Petra Parlěře / Cieszyńska Madonna i cenne rzeźby Piotra Parlera / Die Teschener Madonna und die wertvolle Statuen von Peter Parler*, eds. Helena Daňová, Ivo Hlobil, kat. wyst., Národní galerie v Praze, 2002–2003, Praha 2002; *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, red. Andrzej Niedzielenko, Vit Vlnas, kat. wyst., Muzeum Miedzi w Legnicy, 2006, Národní galerie v Praze, 2006–2007, Praha–Legnica 2007; *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, hrsg. von Jiří Fajt et al., kat. wyst., Správa Pražského hradu, 2006, München–Berlin 2006.

⁴ Hans Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. 1, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1886, s. 192.

zauważył związek figury z drewnianą Madonną z kościoła farnego (dawniej Joannitów) w Kłodzku, choć jej styl wywodził z Wiednia, uznając ją za prawdopodobne dzieło mistrza Marii z grupy Zwiastowania w ościeżach (*Bischofstor*) tamtejszej kolegiaty (później katedry)⁵. Jeszcze w 1967 roku Anna Ziomecka traktowała rzeźbę wrocławską jako przykład stylu pięknego z pierwszej połowy XV wieku⁶.

W kontekście sztuki parlerowskiej lat siedemdziesiątych XIV wieku Madonnę z kościoła św. Marii Magdaleny po raz pierwszy przywołał Reiner Palm w 1980 roku. Zauważył on podobieństwo jej paska i broszy do figury maryjnej z Vilich pod Bonn, którą uznał za dzieło rzeźbiarza ze strzechy praskiej, pracujących ok. lat 1378–1381 przy portalu św. Piotra w wieży południowej katedry w Kolonii⁷. Myśl Palma podjął Gerhard Schmidt. W twórcy Madonny wrocławskiej widział on wędrownego rzeźbiarza, który działał w warsztacie katedralnym w Pradze, następnie udał się do Nadrenii, gdzie pracował przy portalu kolońskim i być może wykonał figurę z Vilich (a przynajmniej się z nią zetknął), aby wreszcie powrócić na Śląsk i tam stworzyć rzeźbę dla kościoła św. Marii Magdaleny. Zdaniem badacza, przetworzył on wzór drewnianej Madonny Kłodzkiej, choć w jego dziele „snycerska” delikatność tej ostatniej ustąpiła miejsca „dosadniejszemu” stylowi, typowemu dla kamieniarki powstającej w ramach strzech budowlanych (*derbere Formensprache der Hüttenplastik*). Schmidt stwierdził przy tym, że autor omawianej rzeźby, choć zdobył różne doświadczenia warsztatowe, nie był zbyt utalentowanym artystą, o czym miałyby świadczyć zbyt duże dłonie Marii bez zaznaczonych przegubów oraz nazbyt grube ręce Dzieciątka⁸.

Spśród polskich historyków sztuki na temat omawianej figury szczegółowo wypowiadał się w zasadzie tylko Romuald Kaczmarek, w pełni rekompensuje to jednak wysoka próba jego badań. W swoich starszych publikacjach, w myśl za Palmem i Schmidtem, przyjmował bliskie pokrewieństwo rzeźby z Madonną z Vilich, a tym samym kolońskie pochodzenie artysty. Twierdził jednak, że ten, po przybyciu do Wrocławia ok. 1380 roku, założył tu warsztat, w którym wykonano nie tylko rzeźbę dla kościoła św. Marii Magdaleny wraz z jej konsolą, ale również figurę Madonny z narożnika kamienicy przy ul. Kurzy Targ, *gisant* z nagrobka ks. Henryka II Pobożnego (zm. 1241) w kościele Franciszkanów pw. św. Jakuba (obie rzeźby obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu) i kilka mniejszych prac⁹. Swe poglądy Kaczmarek zmodyfikował w kilku punktach przy okazji publikacji w katalogach wystaw w Pradze i Legnicy w latach 2002 i 2007. Proponując datowanie ok. 1375–1380, a przy tym nie negując związków dzieła z rzeźbą

⁵ Ludwig Burgemeister, Günther Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien*, Bd. 1, *Die Stadt Breslau*, T. 2, *Die Kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, Breslau 1933, s. 28 (Erich Wiese).

⁶ Anna Ziomecka, *Sztuka gotycka 1250–1500. Rzeźba i malarstwo* [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. Tadeusz Broniewski, Mieczysław Zlat, Warszawa–Wrocław–Kraków 1967, s. 127.

⁷ Reiner Palm, *Eine parlerische Madonnenstatue in Vilich* [w:] *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, hrsg. von Anton Legner, Köln 1980, s. 28.

⁸ Gerhard Schmidt, *Paralipomena zu der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“* [w:] idem, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien–Köln–Weimar 1992, s. 279–280.

⁹ Do pozostałych prac warsztatu Kaczmarek zaliczył zespół tympanonu z przedstawieniem *Veraikonu* (obecnie elementy zachowane w Muzeum Architektury we Wrocławiu), wystrój rzeźbiarski południowego ramienia transeptu kościoła św. Macieja oraz dekoracje kaplic rodzin Reycharatów i Artzatów w kościele św. Marii Magdaleny oraz św. Trójcy (św. Anny) w katedrze. Zob. Romuald Kaczmarek, *Droga ku stylowi pięknemu w rzeźbie wrocławskiej* [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Poznań, listopad 1995*, t. 2, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1996, s. 151–156; idem, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 38–39, 180–181, 230–231, 237–239.

kolońską, silniej podkreślił on praskie źródła stylu Madonny. Zwrócił uwagę na analogie kształtowania draperii we freskach kaplic katedry św. Wita oraz na zbieżny typ kobiecej fizjonomii, skodyfikowany w drewnianej figurze kłodzkiej i utrwalony w kobiecych biustach z katedralnego tryforium. Za dzieła rzeźbie najbliższe uznał figurki płaczków z tumbi nagrobka biskupa Przeclawa z Pogorzeli (zm. 1376) z kaplicy Mariackiej w katedrze wrocławskiej, przyjmując ich wspólne autorstwo. W ich twórcy widział jednego z ważniejszych rzeźbiarzy praskiej strzechy Piotra Parlera, nie wykluczając jednak jego dłuższej, choć przejściowej aktywności we Wrocławiu. Nie zapominając przy tym o nadreńskich filiacjach jego stylu, zwłaszcza wobec postulowanej łączności Madonny z figurą z Vilich, Kaczmarek sugerował bliski związek artysty z Henrykiem (IV) Parlerem, bratankiem Piotra, który wedle Schmidta miał po swej dłuższej pracy w Pradze przenieść się z kilkoma innymi kamieniarzami na plac budowy katedry w Kolonii¹⁰.

Na temat rzeźby kilkakrotnie wypowiedział się w ostatnim czasie również Robert Suckale, analizując trudności, jakich przysparza atrybuowanie dzieł rzeźbiarskich samemu Piotrowi Parlerowi jako jego „własnoręcznych” wytworów. Choć doszedł do wniosku, że tego typu próby są niemal z góry skazane na niepowodzenie, paradoksalnie pokusił się o przypisanie mistrzowi z Gmünd i Pragi omawianej tu właśnie Madonny. Jego zdaniem, odznacza się ona znacznie większymi walorami artystycznymi i pomysłowością (*ungewöhnliche Erfindung*) niż choćby biusty z katedralnego tryforium¹¹. Atrybucję tę badacz powtórzył w napisanej wspólnie z Jiřím Fajtem nocie w katalogu wielkiej wystawy praskiej z 2006 roku, w której Madonnę zadatowano ok. 1360 i zestawiono w parę z innym domniemanym dziełem Piotra Parlera – destruktem grupy Pietà z kościoła św. Jerzego na Hradczanach (1360/1370?)¹². Poglądy te Fajt powtórzył w innym tekście z tego samego roku, w którym podtrzymał datowanie na lata sześćdziesiąte XIV wieku i bezpośrednio praskie pochodzenie Madonny, bez konieczności przywoływania późniejszych dzieł kolońskich. Zgodził się przy tym z Kaczmarkiem w sprawie związku rzeźby z figurami płaczków z wrocławskiego nagrobka Przeclawa z Pogorzeli¹³. Z kolei polski badacz – niejako w odpowiedzi – nie wycofując się przy tym z przypuszczenia o dłuższym pobycie mistrza świętomagdaleńskiej Madonny we Wrocławiu, zapytał poniekąd retorycznie, czy zatem nie mógł nim być sam Piotr Parler? Na to pytanie postanowił jednak z rozmysłem nie udzielać odpowiedzi¹⁴.

O wyjątkowej klasie artystycznej dzieła przekonuje nawet pobieżny jego ogląd. Jest to rzeźba pełnoplastyczna o wymiarach 116,5 × 37 × 30 cm, wykonana z wapienia (il. 1-4). Opracowana jest ze wszystkich stron, choć przeznaczona była do ekspozycji przy ścianie, o czym świadczy sumarycznie potraktowany, płaski tył figury. Jej polichromia była wielokrotnie odnawiana.

¹⁰ Idem, *Figura Marii z Dzieciątkiem z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu* [w:] *Těšínská Madona...*, op. cit., s. 150–155. Zob. też recenzje katalogu: Milena Bartlová, „Umění” 2003, vol. 51, s. 518–522; Jiří Fajt, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2006, Bd. 69, s. 421–432. Nowych ustaleń nie przynosi nota o Madonnie w katalogu wystawy legnicko-praskiej, zob. Małgorzata Kochanowska-Reiche, *Maria z Dzieciątkiem* [w:] *Śląsk – perła w Koronie...*, op. cit., s. 51, l. 2. 19.

¹¹ Robert Suckale, *Über die Schwierigkeiten, Peter Parler Skulpturen zuzuschreiben* [w:] *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 2001*, hrsg. von Richard Strobel, Anette Siefert, Klaus Jürgen Herrmann, Stuttgart 2004, s. 197–205, zwł. s. 202.

¹² Jiří Fajt, Robert Suckale, *Madonna aus der Magdalenenkirche in Breslau* [w:] *Karl IV...*, op. cit., s. 225–226.

¹³ Jiří Fajt, [recenzja z:] *Těšínská Madona...*, op. cit., s. 431.

¹⁴ Romuald Kaczmarek, *Sztuka w księstwach śląskich a sztuka w Czechach i mecenat luksemburski. Między trudnym sąsiedztwem a pełną akceptacją?* [w:] *Śląsk. Perła w Koronie Czeskiej. Historia – kultura – sztuka*, red. Mateusz Kapustka et al., Praha–Legnica 2007, s. 138–139; idem, *Związki artystyczne Pragi i Wrocławia w ostatniej tercji XIV wieku. Rzeźba i sklepienia* [w:] *Ślesko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, eds Helena Dánová, Jan Klípa, Lenka Stolárová, díl B, Praha 2008, s. 435–443.

il. 1-4 | fig. 1-4

Nieznanzy rzeźbiarz z warsztatu Piotra Parlera w Pradze | Anonymous sculptor from Peter Parler's workshop in Prague, *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu | *The Virgin with Child*, Saint Mary Magdalene's Church in Wrocław, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

foto: I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie









W postaci oryginalnej na podkładzie z bieli ołowiowej wprowadzone zostały liczne złocenia (zewnątrzna strona płaszcza, włosy i korona Marii) z zielonymi i czerwonymi laserunkami, podszewka płaszcza miała odcień azurowego błękitu, zaś karnacje utrzymane były w naturalistycznych barwach cielistych¹⁵.

Rzeźba przedstawia stojącą na ośmiobocznym cokole Madonnę, wygiętą w esowatym kontrapoście, o prawej nodze wysuniętej ku przodowi i głowie lekko pochylonej ku lewemu barkowi. Na lewym ramieniu, tuż powyżej wydatnie zaokrąglonego łona, Maria podtrzymuje nagie Dzieciątko. Niewiasta odziana jest w gładką suknię spodnią o półokrągłym dekolcie, lekko zmarszczoną nad paskiem przewiązanim wysoko ponad biodrami, dekorowanym kwadratowymi, rautowymi rozetkami. Widoczna partia szaty spodniej opada niemal pionowymi, masywnymi fałdami, które jedynie tuż nad podstawą układają się w niewielkie, ukośne zagięcia. Cofnięcie lewej nogi Marii tworzy nadzwyczaj głęboką, ocienioną szczelinę, ujmującą u dołu trójkątny but i częściowo od frontu przesłoniętą luźno wiszącą kaskadą zewnętrznego płaszcza. Ten z kolei tworzy w swej górnej partii trójkątny dekolt, spięty na piersi kwadratową broszą, pokrytą perełkowaniem i rautami. Lewa poła płaszcza, podtrzymywana przez Madonnę dłonią, osłania biodra Dzieciątka i opada, formując wydatną, a przy tym dość powściągliwą w formie kaskadę. W jej górnej partii charakterystyczne jest plastyczne, zygzakowate upozowanie draperii, stanowiące „konsolę” dla przestrzennej figury Jezusa. Przechodzi ona w bardziej płaszczyznowo potraktowany zwis materii, ujęty trójstopniowym odwinięciem krawędzi płaszcza, która wraca ku dłoni Marii dużą, łukowatą zakładką. Przeciwległa krawędź sukni wierzchniej na całej swej wysokości jest odwinięta, tworząc monumentalną, trójkątną plisę o lekko spiczastym zakończeniu, opierającym się płasko o sfazowanie cokołu figury.

Prawa poła płaszcza przerzucona jest na wysuniętej do przodu, lekko zgiętej ręce, która pierwotnie zapewne dzierżyła berło. Głównym akcentem tej części rzeźby jest płynne, esowate wywinięcie krawędzi materii, podkreślające kontrapost Madonny i sąsiadujące ze wspomnianą trójkątną plisą. Bezpośrednio dookoła prawej ręki fałdy rozchodzą się promieniście, tworząc dość nieregularne draperie. Kolejna krawędź stroju biegnie diagonalnie aż ku tyłowi figury, stanowiąc pendant do rozpoczynającego się w tym samym miejscu esowatego wywinięcia z przodu płaszcza. Powstałe w ten sposób rozwarcie sukni wierzchniej na prawym boku Marii uwidacznia trójkątny but, ujęty miękkimi, płaskimi zagięciami. Tylna część płaszcza opracowana jest niemal płasko, choć przez oś figury przebiega kilka płytkich, falistych fałd, kontrastujących z bardziej dynamicznymi, ukośnymi draperiami po jej bokach.

Dziewczęca twarz Madonny, osadzona na mocnej, walcowatej szyi, odznacza się niemal doskonale owalnym zarysem. Główny jej akcent stanowi wydatny, prosty nos, łączący się z wyrazistymi łukami brwiowymi, pod którymi rysują się kuliste wypukłe gałki oczne o plastycznie wypracowanej górnej powiece. Spojrzenie Marii, jakby zamyślane i skierowane w dal, współgra w melancholijnym wyrazie z drobnymi zaciśniętymi ustami o mięsistej dolnej wardze, podkreślonymi wklęsnięciami policzków. W wyrazisty plastycznie sposób zaakcentowano też wypukłą brodę o subtelnym przedziałku na osi. Włosy Madonny rozchodzą się ze szczytowego punktu jej wysokiego czoła w symetryczne, nierozdzielone pasma o delikatnie

¹⁵ Ostatnia konserwacja rzeźby została wykonana w latach 2001–2002 przez Joannę Lis i Marcina Witkowskiego w ówczesnej Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie Muzeum Narodowego w Warszawie. Dokumentacja konserwatorska oraz wyniki badań warstw malarskich, przeprowadzonych przez Elżbietę Rostonic, przechowywane jest wraz z kartą naukową dzieła w kartotece Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej MNW. Zob. też: Joanna Lis, *Komunikat o stanie zachowania, wynikach badań polichromii i przebiegu prac konserwatorskich* [w:] *Tęsińska Madona...*, op. cit., s. 150–151.

falującym przebiegu. Ujmują one owal twarzy, szyję oraz ramiona i opadają zwartym „kobietem” na plecy. Nałożona na nie korona składa się z obręczy ujętej perełkowaniem, wypełnionej rautami i kaboszonami. Podobnie dekorowane były również liliowe fleuryony, z których ten na osi twarzy był znacznie większy od pozostałych. Widoczne w swej górnej połowie Dzieciątko odznacza się pulchnym ciałem i atrofią szyi. Rysy jego twarzy, lekko pochylonej ku dołowi, są bardziej spłaszczone, gałki oczne i łuki brwiowe mniej wydatne, choć plastycznie przedstawiono duże małżowiny uszne, których brak u Marii. Włosy Jezusa tworzą krótkie, faliste pasma, spośród których dwa opadają symetrycznie na czoło.

Figura musiała być kilkukrotnie poważnie uszkodzona i potem naprawiana. Wiesie odnotował, że prawa dłoń Madonny była uzupełniona w drewnie¹⁶. Z tego materiału musiał być też dosztkowany prawy but Matki i prawa ręka Dzieciątka, o czym świadczą kwadratowe w przekroju wwiercenia na wprowadzenie doń kołków mocujących (obecnie zakitowane). Już w roku 1933 brakowało lewej ręki Jezusa (il. 5), zaś uzupełnienia drewniane i kamienne kwiatony korony Madonny musiały być utracone między 1945 a 1946 rokiem¹⁷.

Mimo uszkodzeń i przemaalowań, klasa artystyczna figury nie może budzić najmniejszych wątpliwości. Świadczą o tym wysmakowane proporcje, elegancki, bynajmniej nieprzerysowany kontrast z równomiernym rozłożeniem mas, czy swoisty, wyciszony monumentalizm, osiągnięty mimo stosunkowo niewielkich rozmiarów rzeźby. Fałdowanie materii ma tu syntetyczny, wręcz „architektoniczny” walor, a dekoracyjność szaty nie zaciemnia stelażu anatomicznego. Artysta umiał przy tym w świadomy sposób kontrastować formę. Wrażenie bryłowej zwartości tułowia Madonny wzmocnione jest ujęciem go z obu stron ozdobnymi draperiami, z których lewa esowatą linią podkreśla kontrast figury, a prawa kładzie wyrazowy akcent na przedstawienie Dzieciątka. Do osiągnięcia tego ostatniego celu nie było zatem potrzebne nienaturalne, manieryczne wygięcie całej sylwetki Marii, z jednoczesnym silnym odsunięciem małego Zbawiciela w przeciwnym kierunku, co jest często spotykane w rzeźbie do początków drugiej połowy XIV wieku. Twórca nie cofa się tu jednak przed rozwiązaniami śmiałymi zarówno kompozycyjnie, jak i technicznie. Świadczy o tym choćby głębokie i wysokie wydrążenie załomu szaty ponad lewym butem, poprzez swe ocienienie wyraźnie podkreślające kontur wolno wiszącą kaskadę fałd na wysokości Jezusa, a także monumentalna, trójkątna plisa, biegnąca nieprzerwanie od zapinki płaszcza aż po cokol figury. Lewa dłoń Marii faktycznie jest nieco przeskalowana,



il. 5 | fig. 5

Nieznanzy rzeźbiarz z warsztatu Piotra Parlera w Pradze | Anonymous sculptor from Peter Parler's workshop in Prague, *Madonna z Dzieciątkiem* w kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu | *Virgin with Child in Saint Mary Magdalene's Church, Wrocław*, zdjęcie sprzed 1933 r. | photograph, before 1933

¹⁶ L. Burgemeister, G. Grundmann, op. cit., s. 28.

¹⁷ Zob. też: J. Lis, op. cit., s. 150–151.

ale wbrew sugestii Schmidta, szczegóły jej anatomii są delikatnie zaznaczone, a przy tym – jak zauważyli Suckale i Fajt – pierwotnie dłoń ta nie była aż tak wyeksponowana, gdyż przesłaniały ją utracone później ręce Dzieciątka¹⁸. Zwraca też uwagę pełne liryzmu i zadumy oblicze Madonny, której utkwiony w przestrzeni wzrok nie jest dowodem nieumiejętności przedstawienia interakcji Matki z Synem, lecz jest raczej środkiem do podkreślenia medytacyjnej zadumy Marii nad zbawczą misją Jezusa. Być może do tej ostatniej odnosiły się też jego atrybuty, niestety nieznan¹⁹.

Pod względem historyczno-artystycznym, najważniejszym wyróżnikiem stylu figury są plastyczność i pełność jej wolumenu oraz monumentalne kształtowanie draperii. Zrywają one zdecydowanie ze spłaszczonym linearyzmem i graficznym rozdrobnieniem, znamionym dla formacji stylowych bezpośrednio poprzedzających czasowo omawianą tu rzeźbę, czyli kręgow Madonny z Michle w Czechach i na Morawach²⁰ oraz Madonn na Lwach na Śląsku i Pomorzu²¹. „Kubiczne stwardnienie” (*kubische Verfestigung*) – jak je określał Gerhard Schmidt – jest z kolei głównym wyróżnikiem tzw. rzeźby parlerskiej. Jest to szeroki, a przy tym heterogeniczny nurt rzeźby (gł. kamiennej, ale również mniej licznie zachowanej snycerki), związanej z działalnością rozgałęzionej rodziny Parlerów, począwszy od ok. połowy XIV stulecia pracującej przy budowie szeregu najważniejszych świątyń w południowych Niemczech (Augsburg, Schwäbisch Gmünd, Norymberga, Fryburg Bryzgowijski, Ulm) i Czechach (Praga, Kolin)²².

O przynależności wrocławskiej Madonny do tego właśnie kręgu artystycznego świadczy nie tylko specyficzny kanon postaci i obła przestrzenność drapowania materii, ale również poszczególne motywy dekoracyjne. Zawieszona na sztorc kwadratowa brosza, dekorowana perełkowaniem i kaboszonami, znajduje odpowiedniki choćby w aplikacjach na zbroi figury św. Wacława w jemu dedykowanej kaplicy w katedrze praskiej (ok. 1367 – przed 1373? – il. 6)²³

¹⁸ Zob. J. Fajt, R. Suckale, *Madonna...*, op. cit., s. 225.

¹⁹ Na jedynym przedwojennym zdjęciu figury, opublikowanym w 1933 r. w inwentarzu zabytków Wrocławia (L. Burgemeister, G. Grundmann, op. cit., il. 18, s. 30; zob. też il. 5), przedmiot trzymany przez Dzieciątka w jego lewej ręce jest niestety nierozpoznawalny; było to zresztą późniejsze uzupełnienie w drewnie.

²⁰ Zagadnienie to ma ogromną literaturę, ostatnio [z wykazem strasznej literatury]: Jiří Fajt, Robert Suckale, *Der „Meister der Madonna von Michle“ – das Ende eines Mythos? Mit einem Anhang zur „neuen“ Löwenmadonna der Prager Nationalgalerie*, „Umění” 2006, vol. 54, s. 3–30; polemika: Ivo Hlobil, *Klosterneuburger Löwenmadonna angeblich eine Fälschung. Analyse einer falschen Behauptung*, ibidem, s. 85–98.

²¹ Podstawowe opracowania: Zofia Białowicz-Krygierowa, *Ze studiów nad kręgiem Madonn na lwach. Motyw i system [w:] Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Zygmunt Świechowski, Warszawa 1978, s. 247–272; ostatnio: Robert Suckale, *Die „Löwenmadonna“, ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV.?* [w:] idem, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin 2002, s. 172–184; Milena Bartlová, *Trůníci madony na lvech [w:] Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, red. Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2007, s. 35–47; Aleš Mudra, *Madona ze Skarbimierza a otázka role českého sochařství a maliřství při utváření slezsko-pomořského stylu madon na lvu* [w:] ibidem, s. 49–61; Romuald Kaczmarek, *Iluzja przestrzeni: Madonna „ze Skarbimierza” – krąg Madonn na Lwach* [w:] idem, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)*, Wrocław 2008, s. 227–234; *Gotické Madony na lvu. Gotische Löwenmadonnen. Splendoer et Virtus reginae coeli*, ed. Ivo Hlobil, kat. wyst., Arcidiecézní Muzeum Olomouc, 2014, Olomouc 2014.

²² Problematyka tzw. sztuki parlerskiej ma gigantyczną literaturę, i to począwszy od schyłku XIX w. Z tego względu, jak również przez ograniczone ramy niniejszego tekstu, odwołuję się w tym i kolejnych przypisach jedynie do najnowszych publikacji, w których można znaleźć odnośniki do starszego piśmiennictwa. Wcześniejszą literaturę podsumowuje katalog wielkiej wystawy kolońskiej z 1978 r.: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, hrsg. von Anton Legner, kat. wyst., Museum Schnütgen, Kolonia, 1978–1979, Bd. 1–4, Köln 1978. Zob. też: *Die Parler... Resultatband...*, op. cit.

²³ Ivo Hlobil, *Neue Beobachtungen zur Wenzelstatue im Prager Veitsdom* [w:] *Parlerbauten...*, op. cit., s. 221–227; idem, *Der Prager hl. Wenzel von Peter Parler – Fortsetzung eines hundertjährigen Diskurses mit neuen Argumenten*, „Umění” 2006, Bd. 54, s. 31–56; Jiří Fajt, *Wenzelstatue der Wenzelkapelle [w:] Karl IV...*, op. cit., s. 222–224;

oraz w zaponie płaszcza wspomiananej Madonny z Vilich (ok. 1380 – zob. dalej, **il. 17**)²⁴. Podobną broszę, a do tego identyczny pasek, pokryty kwadratowymi rozetkami, odnajdujemy z kolei na figurze Marii z grupy Zwiastowania w południowym portalu korpusu kościoła Mariackiego (*Frauenkirche*) w Norymberdze (przed 1360/1361 – **il. 7**)²⁵. Najbardziej charakterystyczny jest

Michael Viktor Schwarz, *Die Ostwand der Wenzelkapelle und ihre Bildausstattung* [w:] *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437*, hrsg. von Markéta Jarošová, Jiří Kuthan, Stefan Scholz, Praha 2008, s. 635–652; idem, *Wenzel in der Welt* [w:] *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext*, hrsg. von Jiří Fajt, Andrea Langer, Berlin–München 2009, s. 184–191.

²⁴ R. Palm, op. cit., s. 25–30.

²⁵ Gerhard Schmidt, *Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer* [w:] idem, *Gotische Bildwerke...*, op. cit., s. 208–212; idem, *Paralipomena...*, op. cit., s. 278–279; ostatnio: Stefan Roller, *Die Nürnberger Frauenkirche und ihr Verhältnis zu Gmünd und Prag. Beobachtungen und Überlegungen zur frühen „Parler-Skulptur“* [w:] *Parlerbauten...*



il. 6 | fig. 6

Nieznany rzeźbiarz z warsztatu Piotra Parlera w Pradze | Anonymous sculptor from Peter Parler's workshop in Prague, *Święty Wacław* w kaplicy św. Wacława w katedrze praskiej | *Saint Wenceslas*, Saint Wenceslas Chapel, Prague Cathedral

fot. wg M. Schwarz, *Wenzel...*, op. cit., il., s. 185 | photo in Schwarz, *Wenzel...*, op. cit., fig., p. 185

il. 7 | fig. 7

Nieznany rzeźbiarz norymberski z kręgu parlerowskiego | Anonymous Parlerian sculptor in Nuremberg, *Maria ze sceny Zwiastowania* w portalu południowym *Frauenkirche* w Norymberdze | *Mary* from the Annunciation scene, south portal, Church of Our Lady, Nuremberg

fot. wg G. Schmidt, *Gotische Bildwerke...*, op. cit., il. 297 | photo in Schmidt, *Gotische Bildwerke...*, op. cit., fig. 297



il. 8 | fig. 8

Nieznany rzeźbiarz z warsztatu Piotra Parlera w Pradze | Anonymous sculptor from Peter Parler's workshop in Prague, *Madonna Kłodzka* | *The Virgin with Child* from the parish church in Kłodzko

foto wg Śląsk – perła w koronie..., op. cit., il., s. 96 | photo in Śląsk – perła w koronie..., op. cit., fig., p. 96

jednak wciąż powtarzany, ten sam typ owalnej twarzy kobiecej z falowanymi pasmami włosów. Jest on w rzeźbie parlerowskiej spotykany nieustannie, choć często z drobnymi modyfikacjami. Można przy tym zaobserwować jego ewolucję, począwszy od figur norymberskiej *Frauenkirche*, przez drewnianą *Madonnę Kłodzką* (ok. 1360 – il. 8)²⁶ i biusty żon Karola IV w tryforium katedry praskiej (Blanki de Valois, Anny z Palatynatu, Anny Świdnickiej – il. 9, Elżbiety Pomorzanki; ok. 1375)²⁷, po figurki śś. Barbary i Katarzyny w archiwoltach portalu św. Piotra katedry w Kolonii (ok. 1378–1381)²⁸, *Madonnę z Vilich* i słynną „parlerowską konsolę” z Museum Schnütgen (ok. 1390)²⁹. Esowato wijąca się krawędź materii, biegnąca od prawej ręki wrocławskiej Marii, ma analogię w podobnym przedstawieniu draperii w dekoracji malarskiej katedry praskiej autorstwa Mistrza Oswalda, zwłaszcza w *Pokłonie Trzech Króli* w kaplicy św. Wojciecha, św. Doroty i św. Relikwii, zwanej Kaplicą Saską (lata siedemdziesiąte XIV w. lub 1376 r.)³⁰. Również typ ikonograficzny, który reprezentuje rzeźba z kościoła św. Marii Magdaleny, określane mianem „Marii w rozpiętym płaszczu”, był podejmowany przez twórców związanych z kręgiem Parlerów – choćby przez mistrzów *Madonn* z Norymbergi, *Kłodzka* i *Vilich*. Wyróżnikiem tego modelu figury jest okrycie Marii płaszczem luźno zwisającym z jej ramion, lub spiętym jedynie na piersi. Charakterystyczne jest też usadowienie Dzieciątka zazwyczaj na lewym ramieniu Matki. Zdaniem większości badaczy, kluczowym dziełem dla rozprzestrzenienia się tego typu ikonograficznego jest pochodząca z ostatniej

op. cit., s. 229–238; Gerhard Weilandt, *Der ersehnte Tronfolger – Die Bildprogramme der Frauenkirche in Nürnberg zwischen Herrschaftspraxis und Reliquienkult im Zeitalter Kaiser Karls IV* [w:] *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*, hrsg. von Katja Schröck, Bruno Klein, Stefan Bürger, Köln–Weimar–Wien 2013, s. 224–242.

²⁶ Romuald Kaczmarek, *Madonna z Kłodzka* [w:] *Těšínská Madona...*, op. cit., s. 112–115; idem, *Madonna z Dzieciątkiem (tzw. z wróblem lub z czyżykiem)* [w:] *Śląsk – perła w Koronie...*, op. cit., s. 97; Stefan Roller, *Glatzer Madonna* [w:] *Karl IV...*, op. cit., s. 187; Romuald Kaczmarek, *Włoski impuls w praskiej strzesze parlerowskiej: figura Madonny z Dzieciątkiem w Kłodzku* [w:] idem, *Italianizmy...*, op. cit., s. 247–266.

²⁷ G. Schmidt, *Peter Parler...*, op. cit., s. 220–228; Pavel Kalina, *Architecture and Memory. St Vitus's Cathedral in Prague and the Problem of the Presence of History* [w:] *Kunst als Herrschaftsinstrument...*, op. cit., s. 150–156; Jiří Kuthan, Jan Royt, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Svätyně českých patronů a králů*, Praha 2011, s. 219–229.

²⁸ G. Schmidt, *Peter Parler...*, op. cit., s. 199, 206; Rolf Lauer, *Die Parler stecken im Detail (Teil II) – Maßwerk am Petersportal des Kölner Domes* [w:] *Parlerbauten...*, op. cit., s. 63–71; Charles T. Little, *Zwei Steinskulpturen vom Petersportal des Kölner Domes* [w:] *Karl IV...*, op. cit., s. 393–396.

²⁹ Idem, *Büste einer jungen Frau mit dem Parlerwappen* [w:] *Karl IV...*, op. cit., s. 392–393.

³⁰ R. Kaczmarek, *Figura Marii...*, op. cit., s. 152.



il. 9 | fig. 9

Nieznany rzeźbiarz z warsztatu Piotra Parlera w Pradze | Anonymous sculptor from Peter Parler's workshop in Prague, popiersie Anny Świdnickiej w dolnym tryforium chóru katedry praskiej | bust of Anna of Świdnica, lower choir triforium, Prague Cathedral

fot. wg J. Kuthan, *Splendor et Gloria...*, op. cit., il. 8B.8, s. 299
| photo in Kuthan, *Splendor et Gloria...*, op. cit., fig. 8B.8, p. 299

dekady XIII wieku figura z wewnętrznej strony portalu głównego kolegiaty we Fryburgu Bryzgowijskim (il. 10)³¹. Już w początkach XIV wieku z klasyczną redakcją takiej ikonografii spotykamy się choćby w przypadku słynnej Madonny z Admont (ok. 1300–1310, obecnie w Joanneum w Grazu)³² i rzeźb na niej wzorowanych³³.

Pochodzenie wrocławskiej Madonny z kręgu sztuki parlerowskiej nie budzi żadnych wątpliwości. Czy jednak da się uściślić jej datowanie i pochodzenie? Wydaje się, że jest to możliwe, choć odpowiedź na te pytania, zwłaszcza wobec wysuniętych ostatnio przez Roberta Suckalego prób atrybucyjnych, musi dotknąć złożonego problemu: co wiemy o Piotrze Parlerze jako rzeźbiarzu, i co w ogóle możemy powiedzieć o konkretnych rzeźbiarzach pracujących w jego praskim warsztacie? Jest to zagadnienie o ogromnej literaturze³⁴, warto się jednak pokusić o jego szkicowe zarysowanie.

Z niemal całkowicie zatartej, ale znanej z odpisów inskrypcji pod popiersiem Piotra Parlera w tryforium katedralnym dowiadujemy się, że: *Petrus Henrici, [p]arleri de Polonia [recte: Colonia], magistri de Gemunden in Suevia, secundus magister huius fabrice, quem imperator Karolus III.*

³¹ Tak m. in.: J. Fajt, R. Suckale, *Madonna...*, op. cit., s. 225; R. Kaczmarek, *Włoski impuls...*, op. cit., s. 251.

³² Horst Schweigert, *Admonter Madonna* [w:] *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 2, *Gotik*, hrsg. von Günter Brucher, München–London–New York 2000, s. 328–329.

³³ Zob. Lothar Schultes, *Die Marienfigur von Schinckau und der Admont-Freiberger Madonnentypus* [w:] *Gotika v západních Čechách (1230–1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia*, Praha 1998, s. 33–41.

³⁴ Podstawowa literatura: Alfred Schädler, *Peter Parler und die Skulptur des Schönen Stils* [w:] *Die Parler...*, op. cit., Bd. 3, s. 17–25; Jaromír Homolka, *Peter Parler, der Bildhauer* [w:] *ibidem*, s. 27–34; G. Schmidt, *Peter Parler...*, op. cit., s. 175–228; R. Suckale, *Über die Schwierigkeiten...*, op. cit., s. 197–205; Jiří Fajt, *Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag* [w:] *Parlerbauten...*, op. cit., s. 207–220.



il. 10 | fig. 10

Nieznany rzeźbiarz górnořeński | Anonymous Upper Rhine sculptor, *Madonna z wewnętrznnej strony portalu głównego kolegiaty we Fryburgu Bryzgowijskim* | *The Virgin with Child*, inside trumeau of main portal, Minster, Freiburg im Breisgau

foto: I photo Jakub Adamski

*adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum huius ecclesie, et cum tempore fuerat annorum XXIII et incepit regere anno domini M CCC LVI et perfecit chorum istum anno domini M CCC LXXXVI [recte: LXXXV] quo anno incepit sedilia chori illius et infra tempus prescriptum etiam incepit et perfecit chorum Omnium sanctorum et rexit pontem Multaviae et incepit a fundo chorum in Colonya circa Albiam*³⁵. Wiadomo zatem, że mistrz ze Schwäbisch Gmünd, sprowadzony do Pragi w 1356 roku przez cesarza Karola IV Luksemburga, nie tylko wznosił do roku 1386 (faktycznie: 1385) chór katedry św. Wita i kilka innych prestiżowych budowli: kaplicę zamkową Wszystkich Świętych, most na Wełtawie i chór kościoła w Kolinie nad Łabą, ale również wykonał stalle dla hradczańskiej katedry (niestety niezachowane). Musiały być drewniane, najpewniej dębowe, a przy tym z całą pewnością nie były indywidualną pracą mistrza, któremu towarzyszył cały zespół stolarzy i snycerzy³⁶. Z kolei w zachowanych rachunkach *fabricae ecclesiae* z lat 1372–1378 zanotowano pod datą 30 sierpnia 1377 roku wypłatę znacznej sumy 15 kop groszy praskich, które sam Karol IV nakazał przekazać Piotrowi Parlerowi za wykonanie nagrobka Przemysła Ottokara I, znajdującego się do dziś w drugiej od południa kaplicy promienistej chóru katedry: *De mandato domini imperatoris feci sepulchrum domino Ottokaro primo regi Boemie et solvi magistro Petro XV sexag. gr.*³⁷ Biorąc pod uwagę wysokie wynagrodzenie, a przy tym wielką drobiazgowość odnotowywania wypłat dla poszczególnych kamieniarzy w księgach rachunkowych fabryki³⁸, należy stwierdzić, że nagrobek ten Piotr musiał wykonać osobiście³⁹. *Gisant* Przemysła Ottokara I wykonany

³⁵ Cyt. za: Milena Bartlová, *The Choir Triforium of Prague Cathedral Revisited: The Inscriptions and Beyond* [w:] *Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe*, ed. Zoë Opačić, Leeds 2009, s. 95. *The British Archaeological Association Conference Transactions*, vol. 32.

³⁶ Trzeba przy tym odnotować za Mileną Bartlovą, że treści inskrypcji z katedralnego tryforium w Pradze nie można przyjmować bezkrytycznie w odniesieniu do wydarzeń i osób żyjących w XIV w., gdyż najpewniej zostały one przemalowane, lub wymalowane na nowo (przy zachowaniu czternastowiecznego literactwa) na przełomie XVII i XVIII w. Świadczą o tym liczne błędy roczne i rzeczowe – dla przykładu, Anna Świdnicka została określona jako „Anna Bośniaczka z Królestwa Chorwacji” [sic]. Wiadomo też, że budowniczym mostu na Wełtawie był Mistrz Otton, Piotrowi Parlerowi można zatem przypisać jedynie projekt Wieży Staromiejskiej tegoż mostu. Informacji o wykonaniu przez tego ostatniego również stali z katedry nie sposób zatem zweryfikować. Zob. M. Bartlová, *The Choir Triforium...*, op. cit., s. 81–100.

³⁷ Cyt. za: A. Schädler, op. cit., s. 17.

³⁸ Księgi rachunkowe fabryki katedry praskiej opublikował Joseph Neuwirth, *Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378*, Prag 1890; nowa edycja: *Solutio Hebdomadaria pro structura Templi Pragensis. Stavba svatovítské katedrály v letech 1372–1378*, ed. Marek Suchý, Prague 2003. *Castrum Pragense*, vol. 5.

³⁹ G. Schmidt, *Peter Parler...*, op. cit., s. 180.

jest z opoki, czyli skały mieszanej z przewagą wapienia i krzemionki, chętnie wykorzystywanej zarówno w budownictwie, jak i rzeźbie figuralnej. Jej łomy znajdowały się tuż przy granicach średniowiecznej Pragi. Wiemy zatem ze źródeł, że mistrz Piotr i jego warsztat realizowali zamówienia zarówno w kamieniu, jak i drewnie. Pewność przypisania nagrobkowej figury przemysłdzkiego króla samemu kierownikowi strzechy katedralnej posłużyła badaczom za podstawę do dalszych atrybucji, czego przykładem jest choćby hipoteza Suckalego o Madonnie z kościoła św. Marii Magdaleny. Oczywiście nie ma tu miejsca na krytyczne omówienie wszystkich tego rodzaju spekulacji. Warto jednak wspomnieć, że wśród dzieł proponowanych jako własnoręczne prace Piotra Parlera wymieniano również nagrobek Przemysła Ottokara II⁴⁰ i figurę św. Wacława z katedry praskiej⁴¹, Madonny Kłodzką⁴² i Cieszyńską⁴³, a nawet zaginioną Piękną Madonnę z kościoła św. Jana w Toruniu⁴⁴.

Przedmiotem licznych spekulacji jest od dawna wspomniana figura św. Wacława, znajdująca się dziś w kaplicy pod tym samym wezwaniem przy katedrze św. Wita. Przez Gerharda Schmidta została określona jako dzieło bratanka Piotra, Henryka (IV) Parlera. To zaś posłużyło mu do zbudowania *œuvre* tego rzeźbiarza, czynnego później w Kolonii i na dworze margrabiów morawskich w Brnie⁴⁵. Podstawą źródłową dla badacza była wzmianka z ksiąg rachunkowych, wedle której 3 kwietnia 1373 roku zapłacono bliżej nieokreślonemu Henrykowi 30 groszy za pięć dni pracy przy wyobrażeniu świętego: *In hutta lapicide: Henrich pro V diebus laboris ymaginis sancti Wenceslai XXX gr. sol.*⁴⁶ Z tą samą rzeźbą wiązano też zapis z 18 września 1373 roku o wykonanych przez mistrza Oswalda pracach malarskich przy przedstawieniu św. Wacława przy małych drzwiach katedry: *Item de pictura ymaginis s. Wenceslai ad hostium minus magistro Oswaldo dedimus 1 ½ sexag. gr.*⁴⁷ Na potrzeby niniejszych rozważań wystarczy przypomnieć, że w najnowszej literaturze większość znawców problemu podważa związek wyżej przytoczonych wzmianek o *ymago sancti Wenceslai* ze słynną figurą⁴⁸, zresztą stojącą w kaplicy świętego dopiero od 1913 roku. Wedle ustaleń Michaela Viktora Schwarza – w większości przekonujących – rzeźba ta była od początku przeznaczona do baldachimowej fiali na zewnątrz kościoła, dokładnie ponad kaplicą, skąd została zdjeta ok. 1847 roku⁴⁹. Tym samym zbudowane przez Schmidta *œuvre* Henryka IV Parlera traci podbudowę źródłową. Podobne wątpliwości wzbudza każdorazowe przypisywanie konkretnych dzieł jego stryjowi. Na niebezpieczeństwa towarzyszące konstruowaniu tego rodzaju hipotez zwrócił niedawno uwagę Suckale, choć sam odważył się podjąć takie ryzyko⁵⁰.

⁴⁰ Ibidem, s. 180–187.

⁴¹ I. Hlobil, *Neue Beobachtungen...*, op. cit., s. 221–227; idem, *Der Prager hl. Wenzel...*, op. cit., s. 44–51.

⁴² A. Schädler, op. cit., s. 22–23.

⁴³ Iwona Kwaśny, *Cieszyńska Madonna [w:] Těšínská Madona...*, op. cit., s. 88–91.

⁴⁴ Jest to główna hipoteza Jaromíra Homolki, zob. m. in.: J. Homolka, *Peter Parler...*, op. cit., s. 33; idem, *Paris – Gmünd – Prag. Die königliche Allerheiligenkapelle auf der Prager Burg [w:] Parlerbauten...*, op. cit., s. 136–139.

⁴⁵ G. Schmidt, *Peter Parler...*, op. cit., s. 197–208.

⁴⁶ Cyt. za: I. Hlobil, *Neue Beobachtungen...*, op. cit., s. 226.

⁴⁷ Cyt. za: ibidem, s. 226.

⁴⁸ Zob. ibidem, s. 226.

⁴⁹ M.V. Schwarz, *Die Ostwand...*, op. cit., s. 635–652; idem, *Wenzel...*, op. cit., s. 184–191.

⁵⁰ Zob. R. Suckale, *Über die Schwierigkeiten...*, op. cit., s. 197–205; J. Fajt, R. Suckale, *Madonna...*, op. cit., s. 225–226.



il. 11 | fig. 11

Piotr Parler, nagrobek
Przemysła Ottokara I
w kaplicy obejścia
chóru katedry praskiej
| tombstone of Přemysl
Ottokar I, ambulatory
chapel, Prague Cathedral

fot. wg *Karl IV...*, op. cit., il.,
s. 214 | photo in *Karl IV...*,
op. cit., fig., p. 214

Analogiczne zastrzeżenia odnoszą się w takim samym stopniu do prób atrybucji Madonny z kościoła św. Marii Magdaleny – czy to Piotrowi Parlerowi, jego bratankowi Henrykowi, czy też jakiemś bliskiemu współpracownikowi tego ostatniego. W tym kontekście kluczowy wydaje się jednak problem różnorodności źródeł stylowych, które złożyły się na specyficzną formację artystyczną, nazywaną w historiografii rzeźbą parlerowską. W istocie, nagłe „objawienie się” Parlerów na tak licznych najważniejszych placach budowy w południowych Niemczech ok. 1350 roku nie oznacza przecież, że swój nader specyficzny styl „kubicznego stwardnienia” wypracowali bez dogłębnego poznania rzeźby wcześniejszej i im współczesnej, nie tylko zresztą niemieckiej.

Romuald Kaczmarek rozwinął w ostatnim czasie myśl o istotnych inspiracjach sztuką *trecenta*, zwłaszcza kręgu Giovanniego Pisano i jego następców, które zauważalne są już w najwcześniejszym etapie rozwoju rzeźby kręgu Parlerów. Znajomość tokańskich reliefów narracyjnych zauważalna jest zwłaszcza w dekoracjach południowych portali chórowych kościoła św. Krzyża w Schwäbisch Gmünd (po 1351) i katedry w Augsburgu (po 1356) oraz portalu południowo-zachodniego fary w Ulm (ok. 1360–1375)⁵¹. Jak dowodził badacz, te same impulsy były też obecne w praskim warsztacie Piotra z Gmünd, i to niemal od samego początku jego działalności w Czechach. Kluczowym tego dowodem byłaby Madonna Kłodzka z ok. 1360 roku, porównywalna z dziełami Andrei Pisano⁵². Italskiej proveniencji jest również sposób wyeksponowania tarcz herbowych na nagrobkach Przemysłidów w katedrze św. Wita, zaprojektowanych i wykonywanych na zlecenie Karola IV przez warsztat Parlera od czasu translacji monarszych szczątków do nowego kościoła w 1373 roku⁵³. Jak przekonująco argumentował Kaczmarek (tropem sugestii wcześniejszych badaczy), monumentalizacja stylu rzeźby – ale też malarstwa, o czym świadczy twórczość Mistrza Teodoryka – zbiegła się w czasie z wyprawą koronacyjną Karola IV do Włoch w 1355 roku. Aktualne wzory sztuki italskiej mogły przypomnieć cesarzowi rzymskiemu o formach sztuki oddychającej wciąż tradycją antyczną i jej „propagandowej” przydatności do reprezentacji majestatu władzy. Zdaniem badacza, rozeznanie Piotra Parlera w tym monumentalnym stylu mogło być dla Karola jednym z głównych argumentów za ściągnięciem ledwie dwudziestotrzyletniego lapiędy do Pragi⁵⁴. Zapewne nie był to jednak główny

⁵¹ Romuald Kaczmarek, *Sztuka Parlerów a Italia* [w:] idem, *Italianizmy...*, op. cit., s. 235–246.

⁵² Idem, *Włoski impuls...*, op. cit., s. 247–266.

⁵³ Idem, *Ostentacja heraldyczna „modo italico”: tumby Przemysłidów w katedrze praskiej* [w:] idem, *Italianizmy...*, op. cit., s. 267–276.

⁵⁴ Idem, *Sztuka Parlerów...*, op. cit., s. 245–246.

powód – trzeba bowiem przypomnieć, że Piotr był w pierwszym rzędzie architektem, i równie atrakcyjna dla cesarza mogła być jego znajomość nowinek architektury angielskiej, nazywanej dziś przez historiografię mianem *Decorated Style*. Nie jest wykluczone, że przed 1356 rokiem Parler mógł mieć już za sobą czeladniczą wędrówkę po Anglii, co w tym czasie musiało być na kontynencie czymś zupełnie wyjątkowym⁵⁵.

Równie istotnym składnikiem rzeźbiarskiego stylu, rozwijanego w praskiej strzecie katedralnej, była sztuka francuska XIII i początków XIV wieku, na co już dawno zwrócił uwagę Robert Suckale, podkreślając retrospektywny charakter tego rodzaju inspiracji. Ten kierunek stylowy również miałby być wynikiem osobistych upodobań Karola IV⁵⁶. Młody królewicz wychowywał się ok. lat 1323–1330 na paryskim dworze Karola IV Pięknego i swojej ciotki Marii (siostry ojca, Jana), drugiej żony kapetyńskiego władcy. W ich kręgu Luksemburg przesiąkł wyrafinowanymi ideałami życia dworskiego, z pewnością nieobca była mu też luksusowa sztuka, w której począwszy od Ludwika IX Świętego rozmiłowani byli francuscy monarchowie. Stamtąd też wyniósł wielki kult relikwii, który towarzyszył mu przez całe życie⁵⁷. Co równie istotne, rzeźba o genezie ewidentnie francuskiej, wyrafinowana pod względem kanonu postaci, a przy tym cechująca się plastycznym wolumenem draperii, pojawiła się w Pradze na długo przed przybyciem tam Piotra Parlera, jeszcze w czasach Jana Luksemburskiego. Najlepszymi jej przykładami są zachowana szczerboko dekoracja figuralna przyrynkowego pałacu królewskiego (późniejszego Domu pod Kamiennym Dzwonem, ok. 1310–1320) oraz słynna Madonna z narożnika Ratusza Staromiejskiego (ok. 1356/1360 – il. 12). Do tego nurtu zdają się nawiązywać najstarsze partie dekoracji rzeźbiarskiej w katedrze, czyli antependia z kaplicy Saskiej oraz św. Anny (dziś w kaplicy św. Wacława), a także nagrobek Borzywoja II, wykonany przez rzeźbiarza o ewidentnie



il. 12 | fig. 12

Nieznaný rzeźbiarz górnorreński (?) | Anonymous Upper Rhine sculptor (?), *Madonna z narożnika Ratusza Staromiejskiego*, Muzeum Miasta Pragi | *The Virgin with Child* from the corner of Old Town Hall, City Museum, Prague

⁵⁵ Zob. Paul Crossley, *Peter Parler and England – A problem re-visited* [w:] *Parlerbauten...*, op. cit., s. 155–179; tam starsza literatura.

⁵⁶ Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 165–168.

⁵⁷ Jiří Kuthan, *Pařížská Sainte-Chapelle a trny z koruny Kristovy. Poznámky k vztahům mezi architekturou a sochařstvím ve Francii a zakladatelským a objednatelským dílem posledních Přemyslovců a Lucemburků* [w:] idem, *Splendor et Gloria Regni Bohemiae. Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a symbol státní identity*, Praha 2008, s. 387–408; Bernd Carque, *Leitbilder in Paris? Stilmerkmale und der Grad an Öffentlichkeit unter den letzten Kapetingern* [w:] *Kunst als Herrschaftsinstrument...*, op. cit., s. 56–66; Zoë Opačić, *Architecture and Religious Experience in 14th-century Prague* [w:] ibidem, s. 136–149; Karel Otavský, *Drei wichtige Reliquienschatze im Luxemburgischen Prag und die Anfänge der Prager Heilumsweisungen* [w:] ibidem, s. 300–308.



il. 13 | fig. 13

Mistrz nagrobka
 błogosławionego
 Erminolda | Master
 of the tombstone
 of the Blessed
 Erminold, nagrobek
 błogosławionego
 Erminolda w kościele
 Benedyktynów
 w Prüfening | tombstone
 of the Blessed Erminold
 Benedictine church,
 Prüfening

foto. | photo Jakub Adamski

starszej formacji stylowej⁵⁸. Gerhard Schmidt zwrócił też uwagę na retrospektywne cechy w pozostałych nagrobkach przemysłdzkich, wykonywanych już przez Piotra Parlera i jego najbliższych współpracowników. Znamienna jest przede wszystkim rzucająca się w oczy przestrzenność *gisant* Przemysła Ottokara I, budząca wręcz natychmiastowe skojarzenia z nagrobkiem błogosławionego Erminolda z klasztoru Prüfening koło Ratyzbony (1283 – il. 13)⁵⁹. Jest to główne dzieło mistrza, uznawanego za kluczową postać rzeźby kamiennej w Rzeszy u schyłku XIII wieku, w którego twórczości spłoty się wpływy paryskie i alzackie⁶⁰. Wobec takiej filiacji sztuki ratyzbońskiego artysty, chyba nieprzypadkowe jest odwołanie się do niej przez Piotra Parlera. Aby dopełnić obrazu złożoności źródeł stylu jego praskiego warsztatu, warto przypomnieć, że nacechowana liryzmem wytworna elegancja figury św. Wacława była z kolei wiązana przez Schmidta z oddziaływaniem warsztatów wiedeńskich, zwłaszcza zaś licznych figur Rudolfa IV Założyciela z tamtejszej kolegiaty św. Szczepana⁶¹.

Jak zatem w powyższym kontekście sytuuje się Madonna z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu? Jest to dzieło, w którym pobrzmiewają echa niemal wszystkich składowych stylu parlerskiego warsztatu katedralnego. Znamienna plastyczność wolumenu i ponderacja figury, mająca wszelkie cechy najbardziej wówczas aktualnej formacji stylowej w kręgu praskim, współgra z licznymi rysami retrospektywnymi, na które w intuicyjny sposób zwrócił już uwagę Wiese⁶².

⁵⁸ J. Fajt, *Peter Parler...*, op. cit., s. 207–220; S. Roller, op. cit., s. 229–238.

⁵⁹ G. Schmidt, *Peter Parler...*, op. cit., s. 187.

⁶⁰ Zob. Achim Huber, *Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts*, „Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg” 1974, Bd. 8, s. 53–241; ostatnio: Marek Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006, s. 29–31. *Ars vetus et nova*, t. 20.

⁶¹ G. Schmidt, *Peter Parler...*, op. cit., s. 200–202.

⁶² Zob. L. Burgemeister, G. Grundmann, op. cit., s. 28.

Do tradycji trzynastowiecznej sztuki francuskiej odwołuje się sam typ Madonny w rozpiętym płaszczu, szeroko rozpowszechniony w kręgu dworskim. Jako odległy, ale ciekawy materiał porównawczy warto tu przywołać tzw. *Virgen Blanca*, czyli figurę maryjną z chóru katedry w Toledo, która wedle tradycji uchodzi za dar Ludwika IX Świętego (3. ćwierć XIII w. – il. 14). Jest to rzeźba o ewidentnie paryskiej genezie⁶³, która zwraca uwagę niemal identycznym jak w figurze wrocławskiej opracowaniem paska z czteropłatkowymi rozetkami i korony o wysokich fleuronach, pokrytej perełkowaniem i rautami. Świadczy to o popularności tego modelu Madonny (zarówno w zakresie ikonografii, jak i rozwiązań dekoracyjnych) w kręgu francuskiej sztuki dworskiej, którą znał i wysoko cenił Karol IV, a co za tym idzie – również Piotr Parler, jako mistrz warsztatu katedralnego niewątpliwie odpowiedzialny za artystyczną realizację zadań stawianych mu przez cesarza.

We wrocławskiej Madonnie odnajdujemy jeszcze kilka retrospektywnych motywów, tym razem w zakresie fałdowania draperii, które nie mają odpowiedników w innych dziełach parlerowskich, ani w ogóle w rzeźbie drugiej połowy XIV wieku, a jednocześnie przywołują „heroiczny” kanon sztuki stulecia poprzedniego. Mam tu na myśli niezwykle głębokie wydrążenie fałd wokół lewego buta Marii, przydającego tej skądinąd zwartej figurze efektu głębi przestrzennej. Jest to rozwiązanie o korzeniach sięgających rzeźby północnofrancuskiej drugiej połowy XIII wieku, a chyba najbliższą analogię dla tego motywu odnajdujemy w figurze św. Anny Samotrzeciej z kościoła Notre-Dame w Écouis (Eure), będącej dziełem paryskim z ok. 1311–1330 (il. 15)⁶⁴. Z kolei trójkątna plisa płaszcza Madonny, biegnąca diagonalnie od broszy na jej piersi aż po cokół figury, budzi nieodparte skojarzenie z monumentalną fałdą płaszcza Uty z Naumburga (ostatnio przekonująco przez Petera Kurmanna datowanej na lata pięćdziesiąte XIII w.)⁶⁵, podobnie jak w rzeźbie wrocławskiej artykułującej lewą połowę figury (il. 16). Warto przypomnieć, że Jan ze Środy, sekretarz i jeden z najbliższych współpracowników Karola IV, był oficjalnie w latach 1352–1353/1358 biskupem Naumburga, jednak



il. 14 | fig. 14

Nieznany rzeźbiarz paryski (?) | Anonymous parisian sculptor (?), *Virgen Blanca* z chóru katedry w Toledo | *Virgen Blanca*, choir, Toledo cathedral

fol. | photo Michał Kurzej

⁶³ Paul Williamson, *Gothic Sculpture 1140–1300*, New Haven–London 1995, s. 241.

⁶⁴ Robert Suckale, *Auf den Spuren einer vergessenen Königin. Ein Hauptwerk der Pariser Hofkunst im Bode-Museum*, hrsg. von Julien Chapuis, Petersberg 2013, s. 19–20.

⁶⁵ Ostatnio na temat Mistrza Naumburskiego zob. *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, hrsg. von Hartmut Krohm, Holger Kunde, kat. wyst., Dom und Stadtmuseum Naumburg, 2011, Bd. 2, Petersberg 2011; *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Forschungen und Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Kolloquium in Naumburg von 5. bis 8. Oktober 2011*, Petersberg 2012. Recenzja: Peter Kurmann, *Der Naumburger Meister – ein Wiedergänger der Kunstgeschichte?*, „Kunstchronik” 2013, Bd. 66, s. 481–488.



il. 15 | fig. 15

Nieznany rzeźbiarz paryski | Anonymous parisian sculptor, *Święta Anna Samotrzcę* z kościoła Notre-Dame w Écouis (odlew gipsowy) | *Saint Anne Samotrzcę*, Church of Notre-Dame, Écouis (plaster cast)

fot. wg R. Suckale, *Auf den Spuren*, il. 13, s. 19 | photo in Suckale, *Auf den Spuren*, fig. 13, p. 19

il. 16 | fig. 16

Mistrz Naumburski | Naumburg Master, *Uta* z chóru zachodniego chóru katedry w Naumburgu | *Uta*, west choir, Naumburg Cathedral

fot. | photo Jakub Adamski



wobec konfliktu w kapitule katedralnej nie objął faktycznych rządów⁶⁶. Nie ulega wątpliwości, że sama katedra, z ponadnaturalnej wielkości figurami fundatorów w chórze zachodnim, musiała być doskonale znana w otoczeniu Karola IV, a może i jemu samemu. Przejmujące naturalizmem

⁶⁶ Jan został jednocześnie wybrany w 1353 r. biskupem Litomyśla, a od 1364 Ołomuńca. Zob. Jan Bistřický, *Johann von Neumarkt (um 1310–1380)* [w:] *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448*, hrsg. von Erwin Gatz, Berlin 2001, s. 512–513.



il. 17 | fig. 17

Nieznany rzeźbiarz koloński | Anonymous Cologne artist, *Madonna* z kościoła św. Piotra w Vilich pod Bonn | *The Virgin with Child*, Saint Peter's church, Vilich near Bonn

fot. | photo Jakub Adamski

il. 18 | fig. 18

Nieznany rzeźbiarz wrocławski o proveniencji kolońskiej | Anonymous Wrocław sculptor of Cologne origin, *Madonna* z narożnika kamienicy przy ul. Kurzy Targ we Wrocławiu, Muzeum Narodowe, Wrocław | *The Virgin with Child*, outside corner of a burgher house, Kurzy Targ Street in Wrocław, National Museum, Wrocław

fot. wg B. Guldán-Klamečka, op. cit., il. 21, s. 93 | photo in Guldán-Klamečka, op. cit., fig. 21, p. 93

i monumentalnością rzeźby, o przecież tak miłej Luksemburgowi francuskiej genezie, wzbudzały wówczas zapewne równie wielki podziw, jaki wywołują dzisiaj. Dlatego też przypuszczenie o bezpośredniej znajomości rzeźb naumburskich przez Mistrza Madonny z kościoła św. Marii Magdaleny, choć śmiałe, ma duże znamiona prawdopodobieństwa. Warto przypomnieć, że podobną myśl w odniesieniu do Madonny cieszyńskiej wysunął niedawno Ivo Hobil, a za nim Milena Bartlová.

Wypada się także ustosunkować względem sugerowanych w literaturze warsztatowych związków rzeźby z fary św. Marii Magdaleny z Madonną z Vilich oraz nagrobkiem Przeclawa

z Pogorzeli z kaplicy Mariackiej w katedrze wrocławskiej. Moim zdaniem próby wiązania obu figur maryjnych są chybione⁶⁷. Figura nadreńska cechuje się mniejszą subtelnością w zakresie przedstawienia fizjonomii, zarówno mniej udanej twarzy Matki, jak i całego Dzieciątka (il. 17). Trudno też porównywać ich draperie, gdyż głównym akcentem Madonny z Vilich, bardziej pod tym względem konwencjonalnej, a przy tym bliższej wczesnemu stylowi pięknemu, jest przewieszona w połowie figury poła płaszcza, tworząca stosunkowo płytkie fałdy „misowe”. Zbieżności w zakresie typu twarzy w rzeźbie z Wrocławia i w grupie dzieł nadreńskich (łącznie z figurami z archiwolt portalu kolońskiego) wynikają po prostu ze wspólnego źródła ich stylu, którym był praski warsztat katedralny. Warto przy tym zauważyć, że znacznie bardziej przekonujące jest zestawienie Madonny z Vilich z figurą maryjną z narożnika kamienicy przy ul. Kurzy Targ we Wrocławiu, którą Kaczmarek w swych starszych publikacjach nieprzekonująco wiązał również z figurą z wnętrza pobliskiej fary św. Marii Magdaleny⁶⁸. Zbliżona jest fizjonomia ich twarzy, dość już dalekich od pełnej zamyslenia subtelności zauważalnej w dziełach praskich (il. 18). W identyczny sposób przedstawiono rozdzielające się na osobne pasma włosy, podobne jest też rozpięcie prawej poły płaszcza Madonny w poprzek figury⁶⁹. Świadczyć by to mogło o słuszności koncepcji Kaczmarka o działalności we Wrocławiu w latach osiemdziesiątych XIV wieku mistrza o formacji nadreńskiej, który jednak z pewnością nie jest tożsamy z twórcą rzeźby z kościoła św. Marii Magdaleny.

Pomnik Przeclawa z Pogorzeli wykonany został być może jeszcze za życia biskupa w początku lat siedemdziesiątych i zestawiony w całość tuż po jego śmierci w 1376 roku (il. 19)⁷⁰. W jego przypadku można stwierdzić, że figury płaczków rzeczywiście przypominają Madonnę swymi pozami i niektórymi motywami draperii (il. 20 a–d). Charakterystyczne są zwłaszcza rozszerzające się ku dołowi, diagonalnie przebiegające fałdy. Jednak ich niewielka skala i ograniczone możliwości wypowiedzi artystycznej nie pozwalają chyba na przekonujące uchwycenie pełni indywidualnego stylu ich twórcy. Zresztą nagrobek jest zapewne dziełem zbiorowym, gdyż monumentalny *gisant*, słusznie uznawany za dzieło mistrza pomnika arcybiskupa Jana Oczki z katedry praskiej, reprezentuje inny typ kubiczności i monumentalizmu niż figurki konduktu żałobnego. Dlatego też jednoznaczne uznanie płaczków z biskupiego nagrobka i omawianej tu Madonny za dzieło tej samej ręki, mimo wspomnianych podobieństw, musi być traktowane z ostrożnością, choć nie jest wykluczone.

Biały marmur, z którego wykonano figurę Przeclawa, pochodzi najprawdopodobniej ze złóż Supikovice–Velké Kunětice⁷¹. Z identycznego materiału wykonany jest też *gisant* Jana Oczki, gdyż ten położony przy dawnej granicy nyskiego księstwa biskupiego kamieniołom był jedynym źródłem pozyskiwania białego marmuru w tej części Europy Środkowej⁷². W tym

⁶⁷ Na brak potrzeby wywodzenia stylu Madonny z kościoła św. Marii Magdaleny zwrócił już uwagę Jiří Fajt, co jednak wynikało przede wszystkim z przyjętego za Suckalem przypisaniem jej samemu Piotrowi Parlerowi; zob. J. Fajt, [recenzja z:] *Těšínská Madona...*, op. cit., s. 431.

⁶⁸ R. Kaczmarek, *Droga ku stylowi...*, op. cit., s. 151–156; idem, *Rzeźba architektoniczna...*, op. cit., s. 38–39, 180–181, 230–231, 237–239.

⁶⁹ Zob. Bożena Guldán-Klamecka, *Rzeźba Marii z Dzieciątkiem zw. Złotą Marią* [w:] Bożena Guldán-Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, Wrocław 2003, s. 92–95.

⁷⁰ Zob. Tomasz Mikołajczak, *Umělecká geneze náhrobku biskupa Przeclawa z Pogorzeli*, „Umění” 2003, vol. 51, s. 474–483.

⁷¹ R. Kaczmarek, *Związki artystyczne...*, op. cit., s. 435.

⁷² Za konsultacje materiałowicze dziękuję dr. Michałowi Wardzyńskiemu.



il. 19 | fig. 19

Nieznanzy rzeźbiarz z warsztatu Piotra Parlera w Pradze | Anonymous sculptor from Peter Parler's workshop in Prague, nagrobek Przeclawa z Pogorzeli w kaplicy Mariackiej przy katedrze we Wrocławiu | tombstone of Przeclaw of Pogorzela, Saint Mary's Chapel, Wrocław Cathedral Cathedral

fot. wg R. Kaczmarek, *Sztuka w księstwach...*, op. cit., il. 20, s. 138
 | photo in Kaczmarek, *Sztuka w księstwach...*, op. cit., fig. 20, p. 138

kontekście Kaczmarek dowodził, że wrocławski nagrobek był zapewne odkuty na miejscu, gdyż transport bloku białego marmuru 300 km z masywu Jesenika do Pragi i następnie przewiezienie gotowej już figury kolejnie 270 km do Wrocławia byłyby nieopłacalne. To z kolei musiałyby oznaczać, że zarówno pomnik z katedralnej kaplicy, jak i Madonna świętomagdaleńska, są powstałymi w stolicy Śląska dziełami jednego z rzeźbiarzy z praskiej strzechy katedralnej, który okresowo prowadził tu warsztat⁷³. Jak wspominałem – nie można tego wykluczyć, ale trzeba też brać pod uwagę możliwość, że figura maryjna jest dziełem innego rzeźbiarza i że została sprowadzona do Wrocławia bezpośrednio z Pragi. Niestety rozstrzygające nie jest w tym zakresie określenie materiału, z którego została wykonana. Mimo braku analiz petrograficznych, Robert Suckale orzekł, że jest to opoka, a zatem rzeźba musi być importem, skoro złoża tego mieszanego wapienia znajdują się wokół Pragi (choć dodajmy – nie tylko tam)⁷⁴. Jednak z opoki wykonywane były też główne wrocławskie dzieła stylu pięknego, uchodzące za prace miejscowe, jak Madonna z kościoła św. Elżbiety⁷⁵. Z kolei w ocenie Joanny Lis, konserwatorki kamienia z Muzeum Narodowego w Warszawie, figura powstała z wapienia drobnoziarnistego o spoiwie niezawierającym typowej dla opoki krzemionki (lub zawierającym ją w małym stopniu). Kamień też nie ma też przełomu muszlowego, również charakterystycznego dla opoki⁷⁶. Z tego względu odpowiedź na pytanie o pochodzenie rzeźby musi być dociekaniem o charakterze czysto historycznym.

Trzeba przypomnieć, że w myśl układu sukcesyjnego, zawartego 24 lutego 1327 roku między Janem Luksemburskim a księciem Henrykiem VI wrocławskim, po śmierci tego ostatniego (24 listopada 1335) jego władztwo wraz z Wrocławiem przeszło na własność królów czeskich, stając się najważniejszym źródłem oparcia dla ekspansji luksemburskiej na Śląsku.

⁷³ R. Kaczmarek, *Związki artystyczne...*, op. cit., s. 435-441.

⁷⁴ Zob. R. Suckale, *Über die Schwierigkeiten...*, op. cit., s. 202; J. Fajt, R. Suckale, *Madonna...*, op. cit., s. 225.

⁷⁵ R. Kaczmarek, *Związki artystyczne...*, op. cit., s. 435.

⁷⁶ Ustna ocena konserwatorki z lutego 2014 r.

il. 20 a-d | fig. 20 a-d

Nieznany rzeźbiarz z warsztatu Piotra Parlera w Pradze | Anonymous sculptor from Peter Parler's workshop in Prague, figurki płaczków z nagrobka Przeclawa z Pogorzeli w katedrze we Wrocławiu | figures of mourners, tombstone of Przeclaw of Pogorzela, Wrocław Cathedral

fot. wg R. Kaczmarek, *Związki artystyczne...*, op. cit., il., s. 437
 | photo in Kaczmarek, *Związki artystyczne...*, op. cit., fig., p. 437



Po wojnie polsko-czeskiej z lat 1345–1348, zakończonej pokojem w Namysłowie i zrzeczeniem się pretensji do Śląska przez Kazimierza Wielkiego, Karol IV wystawił 7 kwietnia 1348 roku akt inkorporacji całej dzielnicy do *Corona Regni Bohemiae*. Dokument ten potwierdzał jeszcze w latach 1352 i 1355, dowodząc chęci utrzymania nowo pozyskanego, a przy tym niezwykle cennego terytorium⁷⁷. Przedstawicielem władcy stał się powołany przez niego starosta, urzę-

⁷⁷ R. Kaczmarek, *Schlesien – die Luxemburgische Erwerbung [w:] Karl IV...*, op. cit., s. 309–317; Bogusław Czechowicz, *Między katedrą a ratuszem. Polityczne uwarunkowania sztuki Wrocławia u schyłku średniowiecza*, Warszawa 2008, s. 31–34.



dujący we Wrocławiu⁷⁸. Monarcha wielokrotnie zresztą odwiedzał śląską metropolię, której mieszkańcy mu sprzyjali, nie negując praw Luksemburga do władzy nad miastem i całym Śląskiem⁷⁹. Najczytelniejszym tego dowodem jest niezwykle w swej heraldycznej ikonografii

⁷⁸ Funkcję starosty sprawowała przejściowo w latach 1357–1369 rada miejska Wrocławia; zob. Romuald Kaczmarek, *Gotycka rzeźba architektoniczna prezbiterium kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu* [w:] *Z dziejów wielkomiejskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. Mieczysław Zlat, Wrocław 1996, s. 70–71.

⁷⁹ Jana Wojtucka, *Český král ve Vratislavi. Proměny vzájemného vztahu panovníka a jeho města od 14. do začátku 16. století* [w:] *Slezsko - země Koruny...*, op. cit., díl A, s. 145–149.

tympanon portalu wschodniego wrocławskiego ratusza⁸⁰. Karol podjął przebudowę zamku lewobrzeżnego, a 24 listopada 1351 roku dokonał fundacji klasztoru Augustianów Eremitów przy ul. Świdnickiej⁸¹. Żywo interesował się kolegiatą św. Krzyża, której kapituła – zdaniem Kaczmarek – stała się z czasem swoistym reprezentantem interesów cesarza w mieście⁸². Nie zapominał też o kościołach parafialnych, którym ofiarował cenne relikwie – w 1365 roku podarował farze św. Marii Magdaleny relikwie jej patronki oraz partykułę Krzyża Świętego i cierń z Korony Cierniowej⁸³. Najpewniej też to właśnie on umieścił w ołtarzu w południowej absydzie chórowej kościoła św. Elżbiety relikwie św. Zygmunta, jednego z patronów Królestwa Czeskiego⁸⁴. Związek Luksemburga z wrocławskimi świątyniami był przy tym czytelnie manifestowany przez rozbudowane programy heraldyczne, odnoszące się zarówno do osoby władcy, jak i czeskiego zwierzchnictwa nad Śląskiem. Do dziś dowodzą tego zespoły herbów pod oknami na zewnątrz chóru kościoła Augustianów Eremitów oraz na zwornikach w dolnym transepcie kolegiaty świętokrzyskiej i w południowej nawie chóru fary św. Elżbiety, nazywanej przez Kaczmarek wręcz swoistą „kaplicą cesarską”⁸⁵.

W tym kontekście lepiej zrozumiała staje się obecność w farze św. Marii Magdaleny figury maryjnej będącej bez wątpienia dziełem rzeźbiarza z praskiej strzechy katedralnej. Kto jednak mógł być inicjatorem zamówienia takiego dzieła do wyposażenia świątyni? Prawo patronatu nad kościołem sprawował biskup wrocławski, choć w praktyce ciężar finansowy budowy i ozdobienia wnętrza spoczywał na jej użytkownikach – mieszczanach. Trzeba przy tym pamiętać, że w latach 1367–1370 trwał wielki spór jurysdykcyjny między władzami świeckimi i duchownymi, dotyczący praw kanoników katedralnych do sprawowania sądownictwa świeckiego. W konflikt ten jako arbiter zaangażowany był również sam cesarz, który bardziej sprzyjał mieszczanom, zwłaszcza że jego oficjalne relacje z Przeclawem z Pogorzeli bywały w przeszłości napięte wobec starań Luksemburga o włączenie diecezji wrocławskiej do metropolii praskiej (1346–1360), czemu aktywnie sprzeciwiał się biskup. Choć Przeclawowi udało się zachować kościelny związek Wrocławia z Gnieznem, a zatem znaczną niezależność, to jednak spór jurysdykcyjny ostatecznie wygrali mieszczanie⁸⁶.

Analizowana tu figura Madonny z Dzieciątkiem, mimo swego reprezentacyjnego charakteru, podkreślonego oryginalnie złoceniem, jest wręcz drastycznie odmienna stylowo od niewiele wcześniejszych, monumentalnych figur apostołów z filarów kościoła (lata sześćdziesiąte XIV w.)⁸⁷. Paradoksalnie, może się ona jawić jako fundacja równie dobrze wszystkich protagonistów

⁸⁰ Romuald Kaczmarek, *Portal z tympanonem w fasadzie wschodniej ratusza we Wrocławiu. Przyczynę do ikonografii lwa w hełmie* [w:] *Nobile claret opus. Studia z historii sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, red. Lech Kalinowski, Stanisław Mossakowski, Wrocław 1998, s. 95–105; idem, *Rzeźba architektoniczna...*, op. cit., s. 196–199.

⁸¹ B. Czechowicz, op. cit., s. 83–87.

⁸² R. Kaczmarek, *Związki artystyczne...*, op. cit., s. 445.

⁸³ Lenka Bobková, *Relikwie darowane Karlem IV. Vratislavskému kostelu sv. Marie Magdaleny* [w:] *Śródmiejska katedra. Kościół św. Marii Magdaleny w dziejach i kulturze Wrocławia*, red. Bogusław Czechowicz, Wrocław 2010, s. 175–188.

⁸⁴ R. Kaczmarek, *Gotycka rzeźba...*, op. cit., s. 70–72.

⁸⁵ Ibidem, s. 72; idem, *Rzeźba architektoniczna...*, op. cit., s. 187.

⁸⁶ Jan Dąbrowski, *Dzieje polityczne Śląska w latach 1290–1402*, [w:] *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, t. 1, Kraków 1933, s. 481–487; Tadeusz Silnicki, *Dzieje i ustrój Kościoła katolickiego na Śląsku do końca w. XIV*, Warszawa 1953, s. 260–273; Michał Kaczmarek, *Przeclaw z Pogorzeli* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław 1984–1985, s. 682–684; B. Czechowicz, op. cit., s. 74–81.

⁸⁷ Zob. m. in. Anna Ziomecka, *Rzeźby św. Marii Magdaleny i apostołów* [w:] B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka, op. cit., s. 77–81.

wspomnianego konfliktu. Jeśli została by ufundowana przez biskupa, oznaczałoby to, że pod koniec życia sprawił on do kościoła, nad którym dzierżył prawo patronatu, rzeźbę reprezentującą tę samą praską formację artystyczną, co jego wykonywany wówczas nagrobek. W kontekście utraconych praw sądowniczych nad mieszczaństwem byłby to gest niezwykle wymowny. Podobnie można by było odczytywać fundację Madonny, gdyby była ona zasługą samego cesarza – wielokrotnie podkreślał bowiem swoje zainteresowanie wrocławskimi kościołami. Istotne znaczenie ma tu zwłaszcza jego dar bezcennych relikwii dla fary św. Marii Magdaleny, dokonany o dekadę wcześniej, w 1365 roku⁸⁸. Figura reprezentująca styl strzechy Piotra Parlera, nazwany niedawno przez Suckalego po prostu „stylem Karola IV⁸⁹”, mogła być widowym znakiem nieoficjalnej „opieki” władcy nad kościołem i jego użytkownikami, zwłaszcza wobec przejściowych zatargów z posiadającym prawo patronatu biskupem. Jeśli rzeźba faktycznie stanowiłaby warsztatowy wariant niezachowanej Madonny z *trumeau* portalu południowego katedry praskiej, jak hipotetycznie (choć bez konkretnych dowodów) sugerował Fajt⁹⁰, byłby to znak nad wyraz czytelny. Niestety, żadne dary cesarza w postaci konkretnych dzieł sztuki nie są w przypadku Wrocławia poświadczane źródłowo, nie są też znane kontakty władcy z farą u schyłku jego życia (zm. 1378). Wreszcie, to również mieszcianie mogli odpowiadać za fundację rzeźby, której imperialny styl – nieodparcie kojarzony z Pragą i kręgiem tamtejszej sztuki dworskiej – mógł wyrażać nadzieję pokładaną przez mieszkańców Wrocławia w protektoracie wielkiego Luksemburga. Tym samym mieszczaństwo konkurowałoby taką fundacją w podkreśleniu lojalizmu wobec cesarza z Przecławem z Pogorzeli. Trzeba bowiem pamiętać, że taki sam styl był reprezentowany w mieście przez pomnik nagrobny tego hierarchy, który mimo wszystko był przez większą część swojego episkopatu jednoznacznie przychylny Karolowi⁹¹.

Niestety odpowiedź na pytanie o fundatora Madonny z kościoła św. Marii Magdaleny musi pozostać bez jednoznacznej odpowiedzi, wszystkie bowiem możliwości są czysto hipotetyczne i chyba na równi prawdopodobne. Skłonny jestem jednak założyć, że figura powstała w połowie lat siedemdziesiątych XIV wieku, może nieco bliżej 1380 roku, i że jest importem z Pragi. Jej twórcą był niewątpliwie jeden z najzdolniejszych i najbardziej indywidualnych rzeźbiarzy z warsztatu Piotra Parlera, wykazujący zarówno świetną znajomość „kanonicznego” stylu kręgu Karola IV, ale również rzeźby trzynastowiecznej o genezie północnofrancuskiej. W świetle wątpliwości przekazów o aktywności Piotra Parlera w zakresie rzeźby, i tylko jednego pewnie przypisywanego mu dzieła, atrybucja Madonny kierownikowi warsztatu, zwłaszcza wobec jego nader licznych obowiązków o charakterze czysto architektonicznym, nie wydaje się raczej możliwa. Nie jest też prawdopodobne, aby mistrz ten działał przejściowo na Śląsku. Co prawda, Parler wyjeżdżał z Pragi, o czym przypominał Kaczmarek⁹², jednak mowa tutaj tylko o nieodległym Kolinie nad Łabą.

Pytanie o to, czy twórca Madonny działał przez jakiś czas we Wrocławiu, pozostaje kwestią otwartą. Niestety dotkliwą stratą jest zniszczenie konsoli z aniołem, którą niemal z całą pewnością wykonano już na miejscu. Jeśli faktycznie była ona dziełem rzeźbiarza, który wy-

⁸⁸ Zwrócił na to uwagę: R. Kaczmarek, *Sztuka w księstwach...*, op. cit., s. 138–139.

⁸⁹ Zob. R. Suckale, *Über die Schwierigkeiten...*, op. cit., s. 200.

⁹⁰ J. Fajt, [recenzja z:] *Těšínská Madona...*, op. cit., s. 431–432.

⁹¹ T. Silnicki, *Dzieje i ustrój...*, op. cit., s. 266–268.

⁹² R. Kaczmarek, *Związki artystyczne...*, op. cit., s. 441.

konał w stolicy Śląska szereg innych prac, jak przekonująco dowodził Kaczmarek⁹³, wówczas pochodzenie figury bezpośrednio z Pragi zyskałoby na prawdopodobieństwie, oba bowiem wrocławskie dzieła cechuje styl odmienny w szczegółach, a ponadto wydaje się, że konsola wykazywała nieco niższy poziom klasy artystycznej.

Nie ulega wątpliwości, że nagrobek Przeclawa z Pogorzeli i figura Madonny z kościoła św. Marii Magdaleny są najlepszymi znanymi ze Śląska dziełami rzeźby bezpośrednio związanej z działalnością katedralnej strzechy Piotra Parlera. Jawią się one jako importy, sprowadzane do Wrocławia zapewne ze względu na ich „cesarski styl”. Choć ich pojawienie się na Śląsku jest znamienne dla przełomu trzeciej i czwartej ćwierci XIV wieku, jednak tylko w ograniczonym stopniu przyczyniły się do przyjęcia się w regionie modusu rzeźby „parlerowskiej”, wbrew dawniejszym supozycjom⁹⁴. Co znamienne, z punktu widzenia historii sztuki, omówiona tu Madonna ogniskuje w sobie niemal wszystkie złożone problemy badawcze wiążące się zarówno z rzeźbiarską działalnością warsztatu Piotra Parlera i jego stylem, jak i czesko-śląskimi relacjami w zakresie polityki i sztuki w czasach Karola IV Luksemburga. Obok klasy artystycznej, jest to jeden z głównych powodów, dla których figura ta powinna być postrzegana jako *chef-d'œuvre* rzeźby gotyckiej w zbiorach polskich.

⁹³ Zob. przyp. 7.

⁹⁴ O śląskich dziełach, które można klasyfikować jako „parlerowskie”, a także o niesłusznych atrybucjach w tym zakresie, zob. R. Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna...*, op. cit., s. 36-39; idem, *Sztuka w księstwach...*, op. cit., s. 134-135; idem, *Związki artystyczne...*, op. cit., s. 446-449.