

Paulina Ratkowska

Drewniana rzeźba Marii z Dzieciątkiem w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie : odbłask sztuki Tilmana Riemenschneidera

Ochrona Zabytków 53/2 (209), 134-141

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DREWNIANA RZEŻBA MARII Z DZIECIĄTKIEM W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE — ODBŁASK SZTUKI TILMANA RIEMENSCHNEIDERA

W Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się drewniana późnogotycka rzeźba Marii z Dzieciątkiem z zachowanego tylko częściowo retabulum. W 1996 r. w Pracowni Konserwacji Muzeum Narodowego w Warszawie przeprowadzona została jej konserwacja, która podniosła walor estetyczny dzieła poprzez uzupełnienie licznych ubytków, przywrócenie kolorytu itp. Ostatnio udało się odnaleźć wzór tej rzeźby, którym niewątpliwie posłużył się jej wykonawca.

Jak wiadomo, twórczość malarzy gotyckich i snycerzy była regulowana przez normy i przepisy cechowe. Jednym z ważnych zagadnień tej twórczości jest problem korzystania ze wzorów przez gotyckiego artystę: zdarza się, że stajemy wobec trudnych do wyjaśnienia zagadek, wiążących się z tworzeniem poszczególnych dzieł przez ich twórców. Stykamy się np. z dwoma niemal identycznymi dziełami — posągami Madonn francuskich z XIV w., publikowanymi przez L. Lefrançois-Pillion¹. Dostrzegając niezwykle podobieństwo tych posągów, zastanawiamy się, czego ono jest wynikiem — czy jeden z nich został powtórzony w tej samej pracowni? Czy rzeźbiarz korzystał po prostu z notatki rysunkowej, odtwarzając ją dokładnie? Niektóre dzieła wydają się wskazywać na naśladowanie doskonałych rozwiązań mistrza przez mniej zdolnych uczniów², czasem w odległych rejonach powstawały naśladownictwa różniące się znacznie stylem od stylu odtwarzanego wzoru³. Obserwując generalne podobieństwa, a także analogie w najdrobniejszych szczegółach, pragnęlibyśmy wnikać w postępowanie artysty, poznać motywy jego działań i poddać analizie jego własną sztukę.

Do kręgu takich zagadnień wprowadza m.in. drewniana rzeźba Marii z Dzieciątkiem na półkسیężycu (Assunta), znajdująca się na Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie⁴ (il. 1, 3, 4a). Ta przyścienna, wydrążona figura o wysokości 118 cm, pochodzi z późnogotyckiego retabulum w kościele parafialnym w Niedźwiedzicy (Bärwalde) w pow. malborskim, skąd pochodzą również dwie inne rzeźby o zbli-

zonych wymiarach — *Św. Anna Samotrzeć* (118,5 cm) i *Św. Jakub Starszy* (118 cm). Rzeźby pozyskano w wyniku akcji rewindykacyjnej w 1945 r.

Ich stan zachowania wymagał podówczas troskliwej konserwacji, zwłaszcza zalepiona woskiem i gazetami *Św. Anna* budziła wielki niepokój swym prowizorycznym zabezpieczeniem. Stosunkowo najlepiej zachowała się rzeźba Marii z Dzieciątkiem mająca nieliczne ubytki w partiach najbardziej kruchych, np. w koronie, w miejscach wystających bryły, w polichromii i złoceniach. W związku z koniecznością stabilizacji warstwy malarskiej konserwator Iwona Stefańska przeprowadziła w Pracowni Konserwacji Muzeum niezbędne zabiegi konserwatorskie. Prace te „polegały na miejscowej konsolidacji warstwy zaprawy i polichromii, podklejeniu odspojen i pęcherzy, zabezpieczeniu krawędzi wykruszeń. Jednocześnie poddano zabiegowi oczyszczenia zarówno pociemniałe podłoże drewniane jak również warstwę polichromii i pozłoty, usuwając powierzchniowe zabrudzenia, nadmiar wosku pozostały po dawnych pracach konserwatorskich, oraz zmieniono w kolorze retusze. Dokonano również korekty poprzednio zastosowanego rozwiązania estetycznego wykonując scalające uzupełnienia warstwy zaprawy oraz retuszy”⁵.

Dzieło to wśród innych późnogotyckich zabytków Galerii Sztuki Średniowiecznej intrygowało przede wszystkim swym typem fizjonomicznym: półkolistymi brwiami na wypukłym czole, mocnym zarysowaniem dolnych i górnych powiek, migdałowych, jak gdyby lekko „podpuchniętych” oczu Marii oraz małymi pulchnymi wargami, podobnymi w obydwóch twarzach. Operując tym typem artysta nadał obliczu Marii szczególną ekspresję psychiczną, łączącą wyraz kontemplacji z posępnym zamyśleniem, którym postawa Marii, wygiętej w kontrapoście i unoszącej wysoko Dzieciątko, dodaje wyniosłości i majestatyczności. Ekspresyjne oblicze Madonny przypomina niektóre głowy Tilmana Riemenschneidera z jego retabulum w Creglingen, zwłaszcza głowę dolnego aniołka ze sceny Wniebowzięcia, z ich okolonymi podwójną powieką, „pod-

1. L. Lefrançois-Pillion, *Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française au XIVe siècle*, „Gazette des Beaux Arts”, 6. Per. XIV, 1935, s. 129–149 i 204–226, fig. 9, 10.

2. Por. kwatery *Noli me tangere* z retabulum w Műnnerstadt Riemenschneidera (reprod. w: M. Baxandall, *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany*, New Haven–London 1980, obwoluta i plansza II) z grupą *Noli me tangere* w kościele parafialnym w Rechtberghausen (reprod. w: G. Otto, *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*, Reutlingen 1927, fig. 284).

3. Por. kwatery *Chrystus w domu Szymona* z retabulum w Műnnerstadt Riemenschneidera z płaskorzeźbą o tym samym temacie ze Strassberga (reprod. w: W. Hentschel, *Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges*, Berlin 1973, fig. 86, 159).

4. B. Schmid, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg*, Danzig 1919, s. 24 i nast., pl. 7, 8; tenże *Bau- und Kunstdenkmäler der Ordenszeit in Preussen*, t. II, Marienburg 1941, s. 98; M. Wallicki, *Malarstwo polskie XV w.*, Warszawa 1938, s. 67 (ikonografia).

5. Notatka p. I. Stefańskiej informująca o przebiegu konserwacji.



1. Maria z Dzieciątkiem — fragment, przed konserwacją, Muzeum Narodowe, Warszawa
1. Virgin Mary and Child, fragment prior to conservation, National Museum, Warsaw



2. Rzeźby Marii z Dzieciątkiem: a — z Gerolzhofen, obecnie Bayerische Nationalmuseum, Monachium; b — z Mainfränkisches Museum w Würzburgu; c — ze zbiorów prywatnych w Zurychu

2. Statue of Virgin Mary and Child: a — Gerolzhofen, today: Bayerische Nationalmuseum, Munich; b — Mainfränkisches Museum, Würzburg; c — private collection, Zürich

puchniętymi” gałkami ocznymi i pulchnymi, foremny ustami⁶. Obok zrealizowanego, ucieleśnionego w obliczu Marii, ideału piękna, o wysokich możliwościach snycerza świadczy wykonanie spiralnie skręconych, pełnoplastycznych po prawej stronie rzeźby splotów, oraz delikatnych dłoni o wyrafinowanym układzie palców. To jakby nieoczekiwane porównanie rzeźby warszawskiej z rzeźbami Riemenschneidera wynikło z pewnego „odkrycia”, dokonanego przez Justusa Biera⁷, cenionego badacza *oeuvre* tego artysty⁸, który przeanalizował mało znany zabytek, przypisywany warsztatowi Riemenschneidera lub samemu temu rzeź-

biarzowi i określił go jako model, według którego złotnik wüzburgski Claus Schmidt (pasierb Riemenschneidera) wykonał posązek Marii z Dzieciątkiem na monstrancji w Bad Mergentheim. Cokolwiek sądzi się o tym modelu, porównanie obu zabytków mówi wyraźnie o dokładnym powtórzeniu przez złotnika drewnianego wzoru. Gotycka kopia omawianego modelu, datowana przez T. Dobrowolskiego⁹ na ok. 1500 r., zachowała się także w Polsce.

J. Bier wskazuje na znane, udokumentowane fakty wysyłania drewnianych modeli z warsztatu Riemenschneidera do innych miejscowości, powołując się

6. Repr. w: K. Scheffler, *Ein Deutscher Altar des Tilman Riemenschneider*, Taunus und Leipzig (b. d. w.), s. 6; J. Bier, *Tilman Riemenschneider. Ein Gedenkbuch*, Wien 1938, fig. 59.

7. J. Bier, *Riemenschneider as a Goldsmith's Model Maker*, „The Art Bulletin”, vol. XXXVII, 1955, nr 2, s. 103 i nast. Na artykuł ten zwrócił mi uwagę Kurator Tadeusz Dobrzeński — pragnę podziękować mu za pomoc.

8. Zestawienie prac J. Biera znalazło się w katalogu *Tilman Riemenschneider — Frühe Werke. Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg veranstaltet von der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz etc.*, Berlin-Regensburg 1981, s. 389.

9. T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo w województwie śląskim. Sculpture et peinture gothique en Silesie Polonienne*, Katowice 1937, fig. 37, s. 103.

m.in. na przechowywany w Würzburgu¹⁰ dokument z 1518 r., w którym jest mowa o *muster* (model), a nie o *fishung* (rysunek), wysłanym przez Riemenschneidera do Norymbergi. Bier domyśla się, że modeli takich mogło być kilka — do wyboru.

Znajdujący się obecnie w Zurychu model (il. 2c) rozpatrywany był przez specjalistów niemieckich¹¹, m.in. H. Wilma, którzy wypowiadali się na temat poziomu wykonania, walorów artystycznych i ewentualnego autorstwa jego twórcy. H. Wilm widział w nim twór warsztatu, J. Bier uznał figurkę za autentyczne dzieło Riemenschneidera, wykonane ok. 1505 r., w każdym razie przed 1509 r. Badacz ten uznaje to dzieło za „pierwsze sformułowanie idei kompozycyjnej, która dominuje w pracach Riemenschneidera, należących do późniejszego okresu jego twórczości”. Maria jest „charakterystycznym przykładem późniejszego typu, stosowanego chętnie przez Riemenschneidera w przedstawieniach tego tematu. Był on znacznie bardziej statyczny w koncepcji niż wcześniejsze przedstawienia, które ukazują ruch, zwłaszcza w postaci Dzieciątka, które oduraca się i zgina, miast siedzieć spokojnie jak w Gerolzhofen”¹².

Retabulum z Gerolzhofen (il. 2a), znajdujące się obecnie w Monachium, było różnie datowane — na 1511 lub 1513 r.¹³ Wraz z drugim, zależnym odeń, znajdującym się w Hanowerze a pochodzącym z Gramschatz¹⁴, stanęło ono u podstaw koncepcji artystycznej wykonywanych przez Riemenschneidera Madonn, w których artysta powtarzał ten sam typ kompozycyjny (do którego należy także warszawska *Maria z Dzieciątkiem*), choć wprowadzał nieliczne, drobne zmiany w pozycji Dzieciątka, układzie fałd draperii i palców Marii. Dzieła typu Gerolzhofen ukazują Dzieciątka, uniesione wysoko, w pozycji niemal siedzącej. Głowy Marii i Jezusa są zbliżone do siebie. Do tego typu należą przede wszystkim wykonane własnoręcznie przez Riemenschneidera lub przypisywane mu *Maria z Dzieciątkiem* z Tauberbischofsheim¹⁵, *Maria z Dzieciątkiem* z kaplicy Sankt Leon koło Wiesloh, obecnie w Hamburgu¹⁶, a przede wszystkim *Maria z Dzieciątkiem* z Gramschatz.

Zebranie szerszego materiału porównawczego — zarówno autentycznych dzieł Riemenschneidera, jak i wykonanych w różnych rejonach Europy naśladownictw, poucza, że istniała odmiana opisanego wyżej typu: Maria i Jezus nie mają zbliżonych do siebie głów, przestrzeń pomiędzy nimi wypełniają faliste pasma włosów Marii. Dzieciątka jest podtrzymywane niżej



3. *Maria z Dzieciątkiem* — stan po konserwacji, Muzeum Narodowe, Warszawa. Fot. W. Wudzki

3. *Virgin Mary and Child*, state after conservation, National Museum, Warsaw. Photo: W. Wudzki

niż w poprzednio opisanych przykładach, czasem ukośnie — co jest zbliżone do kompozycji Madonny w Muzeum Narodowym w Warszawie — czasem poziomo. W stosunku do głowy Marii jego główka jest umieszczona znacznie niżej niż w typie Gerolzhofen. Rys ten powtarzają liczne naśladownictwa. Z dzieł Riemenschneidera trzeba tu przytoczyć *Marię z Dzieciąt-*

10. J. Bier, *Riemenschneider...*, s. 103, 112.

11. F. Lübbecke, *Die Sammlung Ullmann zu Frankfurt am Main*, I: *Mittelalterliche Plastik*, „Der Cicerone”, VIII Jhg, 1916, fig. 2; H. Wilm, *Die gotische Holzfigur der Wesen und ihre Technik*, Leipzig 1923, fig. 43 s. 152.

12. J. Bier, *Riemenschneider...*, fig. s. 19–20, 109.

13. Tamże, s. 108, na ok. 1513; F. Knapp, *Riemenschneider*, Bielefeld–Leipzig 1935, s. 29, 36, fig. 53.

14. W Landesmuseum w Hanowerze; J. Bier, *Tilman Riemenschneider...*, nr 78–79, datowane na ok. 1510 r.; P. Pieper, *Johannes der Evangelist von Tilman Riemenschneider*, *Bemerkungen zum Gramschatzer Altar*, „Pantheon”, vol. LIII, 1996, s. 29.

15. T. Demmler, *Tilman Riemenschneider*, Berlin 1923, fig. 13, s. 82; tenże, *Die Meisterwerke des Tilman Riemenschneiders*, Berlin 1939; tenże, *Die Bildwerke des Deutschen Museums. Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin–Leipzig 1939, s. 74–75, No 401.

16. „Der Cicerone”, XX Jhg., 1928, s. 65 (il.).



4. *Maria z Dzieciątkiem*: a — z Muzeum Narodowego w Warszawie; b — z Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie; c — z kościoła Mariackiego w Prenzlau

4. *Virgin Mary and Child*: a — National Museum, Warsaw; b — Victoria and Albert Museum, London; c — church of the Holy Virgin Mary, Prenzlau

kiem ze zbiorów Gassera, obecnie w Wiedniu¹⁷, *Marię z Dzieciątkiem* z podwójnego posągu z Mainfränkisches Museum (il. 2b)¹⁸ i z Domu Balthazara Fischera w Würzburgu¹⁹, *Marię z Dzieciątkiem* z Mainfränkisches Museum²⁰, *Madonnę* z Muzeum Uniwersyteckiego w Würzburgu²¹ oraz ze Zbiorów Henkla w Wiesbaden²², a przede wszystkim opublikowany przez Biera model w Zurychu²³. Z bliższych i dalszych naśladownictw należy tu wymienić figurkę Clausa Schmidta z monstrancji w Bad Mergentheim²⁴, *Marię z Dzieciątkiem* z kościoła Mariackiego w Prenzlau (il. 4c)²⁵, *Marię*

z Dzieciątkiem z Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie (il. 4b)²⁶.

Obydwa opisane wyżej warianty — z Dzieciątkiem umieszczonym wysoko lub po prostu trzymanym przez Marię przed sobą na ramieniu — łączy charakterystyczna pozycja Dzieciątka: jego lewa nóżka jest zgięta w kolanie (przypomina to Blaubeuren). W przypadku trudności w wykonaniu tego szczegółu, artysta zmieniał go upraszczając — tak np. powstała złotnicza kopia Schmidta, a w dalszym rozwoju — także *Maria z Dzieciątkiem* z Muzeum Narodowego w Warszawie.

17. *Mittelalter. Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. Wien Kunsthistorisches Museum*, Wien 1964, kat. nr 167; E. Fründt, *Tilman Riemenschneider*, Berlin 1975, kolorowa plansza do s. 32.

18. F. Knapp, op. cit., fig. 50, 52, s. 36.

19. T. Demmler, *Die Meistenwerke...*, fig. na s. 83; M. Naek-Gerard, *Nachantike Grossplastische Bildwerke*, Bd III: *Die Deutschsprachigen Länder ca 1380–1530/40*, Liebieghaus–Frankfurt am Main, kat. nr 103 (ok. 1518–1520); E. Fründt, op. cit., s. 42.

20. Reprod. w: P. Pieper, op. cit.

21. F. Knapp, op. cit., fig. 50, s. 35.

22. Tamże, fig. 55, s. 29, 33.

23. J. Bier, *Riemenschneider...*, fig. 19–22.

24. Tamże, fig. 17–18.

25. Pochodzi z kościoła Mariackiego w Prenzlau, repr. w: *Magd und Königin*, hsg. O. Gross, Leipzig 1966, fig. 1, 80, 81.

26. M. Baxandall, *South German Sculpture 1480–1530*, Victoria and Albert Museum, London 1974, nr 14, s. 58.



5. *Maria z Dzieciątkiem*: a — z Saalfeld, Turynia; b — *Maria z Dzieciątkiem*, Stenjevec, Chorwacja; c — *Maria z Dzieciątkiem*, Wilomice, Czechy
5. *Virgin Mary and Child*: a — Saalfeld, Thuringia; b — Stenjevec, Croatia; c — Wilomice, Czech Republic

Pozycja nóg Dzieciątka w poszczególnych figurach różni się: czasem kolano lewej nóżki podniesione jest wysoko (Wiesbaden, Luwr²⁷, Trzebiatowice²⁸), czasem nogi są niemal równoległe, zgięcia kolana nie ma lub jest minimalne (*Maria z Dzieciątkiem* z podwójnego posągu z Mainfränkisches Museum, *Maria z Dzieciątkiem* z Warszawy, *Maria z Dzieciątkiem* z Saalfeld (il. 5a)²⁹ i Wilomice (il. 5c)³⁰). Zapewne snyczerze ułatwiali sobie wykonanie skomplikowanej bądź co bądź pierwotnej pozycji, powodującej w pewnych przypadkach lekki skręt w biodrze. Nieprawidłowy w stosunku do wzoru układ występuje *in nuce* w podwójnym posągu z Mainfränkisches Museum w Würzburgu. Także pozycja lewej rączki Dzieciątka, która ujmuje

koniec welonu na piersi Marii, różni się w wielu za-
bytkach. Niemal wszystkie te rzeźby ukazują czubek
bucika Marii wylaniający się z rozchylenia draperii
na dole figury, z bucikiem sąsiaduje trójkątny wylóg
tkaniny płaszczka.

Zwraca uwagę powtarzanie w większości Madonn
Riemenschneidera tego samego wzoru w rzucie dra-
perii płaszczka Marii. Chodzi tu mianowicie o trzy za-
sadnicze rozczłonkowania tkaniny na froncie postaci:
1) zaokrągloną parabolę wokół łona ze zmiętą tkaniną
wewnątrz krzywizny; 2) niższą, niemal identyczną, lecz
bardziej wydłużoną parabolę, wewnątrz której po pra-
wej od widza zaznacza się specyficznie pod tkaniną
wysunięte kolano, oraz 3) kółko zarysowane, biegną-

27. Reprod. w: M. Aubert, *Sculptures du Moyen Age*, Editions „Tel”, 1948 (Encyclopédie Photographique de l’Art), nr 162, s. 54 (pocz. XVI w.).

28. Po 1500 r. (pochodzi z Trzebonia?) z prywatnej kolekcji w Třebotovicach, Muzeum w Czeskich Budziejowicach (reprod. w: *Jihočeská Pozdni Gotika 1450–1530*, katalog wystawy, Hluboka 1965, nr 50) oraz *Rzeźba gotycka Południowych Czech*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1973, kat. nr 12, fig. 4–5).

29. L. Kuppers, *Die Gottesmutter. Marienbild in Rheinland und Westphalen*, Recklinghausen, vol. II, nr 135 (przypisana tu Valentiniowi Leidenstreichowi z Saalfeld, Turynia, datowana na ok. 1505 r.).
30. J. Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brux-Komotau, Brux-Komotau 1928*, fig. 207, dzieło U. Greutza z miejscowości Wilomice.

nący z prawego biodra brzeg płaszcza z muszlowym wywinięciem w okolicy kolana po stronie lewej od widza. Tylko nieliczne, raczej słabsze przykłady nie odtwarzają tego trzykondygnacyjnego układu fałd.

Już pierwsze spojrzenie na *Marię z Dzieciątkiem* w Muzeum Narodowym sugeruje, że rzeźba ta powstała na podstawie wzoru Riemenschneidera. Snycerz ograniczył się do schematycznego, nieco zmaconego w stosunku do klarowności oryginału odtworzenia pierwowzoru. Wskazuje na to przede wszystkim układ dłoni Marii i Jezusa, a także charakterystyczne drapowanie płaszcza. Świadczy o tym także strój Marii: ujęta paskiem wysoko ponad talią suknia i widoczna ponad dekoltem koszulka zmarszczona pośrodku. Ale najbardziej wierny swemu pierwowzorowi jest snycerz formując fałdy draperii. Nie sposób zlekceważyć znacznego podobieństwa ukształtowania fałdów Madonny z Warszawy do sfaldowania płaszcza Marii w szafie retabulum z Gerolzhofen, z pionową lejowatą fałdą po prawej. W obydwu przypadkach otwiera się ona na dole ukośnym rozszerzeniem. Podobna też jest zmięta tkanina wewnątrz górnej paraboli i wydobyte kolana w środkowej, a także zarys płaszcza po lewej. Podobne jest również muszlowe wywinięcie płaszcza w okolicy lewego kolana oraz okrycie widocznego częściowo bucika trójkątnym płatem brzegu poły płaszcza.

Jednak wśród zachowanych rzeźb Riemenschneidera brak jest dzieła, które mogłoby uchodzić za bezpośredni wzór dla twórcy Madonny warszawskiej. Szukając analogii dla różnych rysów występujących w naszej rzeźbie, musimy sięgnąć nie tylko do zachowanych własnoręcznych dzieł Riemenschneidera, lecz uwzględnić także szczegóły znane z różnych naśladownictw jego Madonn. Otrzymamy wówczas obraz bardzo wyraźnych zależności od rozwiązań Riemenschneidera.

Od samego Riemenschneidera pochodzi układ palców Marii z wytwornie odsadzonym małym palcem (Gerolzhofen, Wiedeń, Hamburg, Zurich i posąg z Domu Balthazara Fischera w Würzburgu), także lewa dłoń, podtrzymująca Dzieciątko od spodu, mająca wytworny układ palców — mały palec jest nieco uniesiony w stosunku do czwartego i może być lekko zao krąglony (Wiesbaden, Wiedeń, Hamburg, Gerolzhofen, Zurych, Maria z Domu Fischera i z Warszawy).

Korona, noszona przez Marię, należy do wariantu przedstawieniowego pochodzącego od samego Riemenschneidera (Zurych, Bad Mergentheim, replika z Normandii, publikowana przez M. Auberta), chociaż częstszy jest u tego artysty wariant z udrapowanym welonem z asymetrycznym naddaniem tkaniny po jednej stronie głowy, malowniczo poszerzającym faliste pasma włosów. Mogła też nosić koronę *Maria z Dzieciątkiem* z Muzeum Wiktorii i Alberta — replika bawarska z ok. 1520 r.

Najbardziej prawdopodobną inwencją naszego artysty jest ukośny układ Dzieciątka z równoległymi wyprostowanymi nóżkami (odrzućcie tzw. prawidłowej pozycji, omówionej wyżej). Taka decyzja snycerza mogła pochodzić z chęci ułatwienia sobie pracy — podobne zjawisko miało miejsce w Bad Mergentheim, w rzeźbie w Saalfeld, w czeskiej figurze z Wilomic z ok. 1516. Bawienie się Dzieciątkiem korkociągowo skręconym końcem welonu występuje w takiej samej postaci jak w Warszawie — w Gerolzhofen, Gramschatz, u Marii z Mainfränkisches Museum, w Wiesbaden, Würzburgu, Sankt Leon, Marii z Domu B. Fischera. Porównując naszą rzeźbę z figurą Marii z Dzieciątkiem w Hallaröd (Skåne), łączoną przez A. Anderssona³¹ z działalnością Duńczyka Clausa Berga, czynnego w Oden-se w Danii na przełomie XV i XVI w., stwierdzamy identyczny, choć odwrócony, rysunek postaci Dzieciątka, z rączką lekko zgiętą, podtrzymującą koniec welonu Matki i drugą, chwytającą brzeg płaszcza. Zaakcentowano w obydwu przypadkach pulchność dziecięcego ciała. Podobieństwo to i jednakowo wysokie usytuowanie Dzieciątka podtrzymywanego przez Marię na wąskim paśmie draperii przytrzymywanej dłonią wskazuje, że pierwowzór był ten sam w obydwu dziełach, odmiennie rozpracowujących starszy wizerunek zgodnie z ewoluującym stylem bardzo już późnego gotyku. Postać Marii w Hallaröd zbliżona jest do Marii w Hör³², pozostającej niewątpliwie pod znacznie większym wpływem rzeźby niemieckiej. Zapewne omawiana figura w Marii Hallaröd jest późniejsza od Marii warszawskiej, na co wskazuje szereg chwytów formalnych.

Po dokonaniu tej analizy możemy pokusić się o odtworzenie Riemenschneiderowskiego pierwowzoru. Podstawą jego był typ znany z jednej z Madonn podwójnego posągu z Mainfränkisches Museum, jakkolwiek kopiści zazwyczaj zmieniali wysmukłe proporcje na bardziej przysadziste, jak np. w Saalfeld. Tu snycerz miał pewne trudności z przekazaniem wzoru, upraszczał więc go zgodnie z tym, co z niego rozumiał. Figura Marii z Saalfeld (il. 5a) daje się porównać z o wiele lepszą artystycznie Marią warszawską: widzimy ten sam układ dłoni oraz równoległe wyprostowane nóżki Dzieciątka (bez zgięcia w lewym kolanie). Podobieństwa kompozycyjne tych dwóch rzeźb mówią o wspólnym wzorze, zapewne plastycznym — do tego stopnia podobne jest w każdym przypadku kształtowanie poszczególnych partii rzeźb. Draperie płaszcza mocno wiążą figurę warszawską z pochodnymi Gerolzhofen, a korona — z modelem w Zurychu. Wzór, z którego korzystał snycerz, mógł być dziełem samego Riemenschneidera, nie zachowanym do naszych czasów, albo też dziełem jego warsztatu. Należy przypuszczać, że rzeźbiarze różnych terytoriów Europy posługiwali się w swej pracy modelami drewnianymi

31. A. Andersson, *Mediaeval Wooden Sculpture in Sweden*, vol. III; *Late Mediaeval Sculpture*, Stockholm 1980, fig. 150, s. 229–230.

32. Tamże, fig. 151.

(*muster*). Potwierdza to ostatnio w swej cennej pracy o późnogotyckich i renesansowych rzeźbach w drewnie lipowym M. Baxandall³³, gromadząc dowody na korzystanie z modeli plastycznych wykonanych w drewnie a nawet w glinie.

Jak się wydaje, *Maria z Dzieciątkiem* w warszawskim Muzeum Narodowym wykazuje największe podobieństwa do rzeźby w Saalfeld, a także do figury ze Stenjevca z ok. 1500 r., wykonanej zapewne w Chorwacji (il. 5b)³⁴. Rzemieślniczy charakter obydwóch ostatnich pozwala sądzić, że środowisko, które wydało naszą rzeźbę było bardziej nowatorskie: jest to dzieło, w którym przejawilo się wewnętrzne napięcie wyrażone poprzez dynamiczną postawę Marii, unoszącej wysoko wyprostowane Dzieciątko. Tak urzeczywistniająca się monumentalna koncepcja figury znajduje spotęgowanie w tendencji do wertykalizmu. Formy fałd świadczą o nadejściu już wieku XVI. Rzeźba nasza odtwarzała wzór Riemenschneidera dokładniej niż tu z nią porównywane.

Rzeźba warszawska promieniuje szczególną ekspresją psychiczną, która również może być pochodną ekspresji Madonn Riemenschneidera. Klimat jej daje się najlepiej uchwycić, jeśli porównamy ją z późnogotycką kopią typu riemenschneiderowskiego, mianowicie, z Madonną z Prenzlau. Nawiązuje ona do wariantu Gerolzhofen–Gramschatz — Sankt Leon, ukazując Marię prostą, pełną pokory i wdzięku, z wyciągniętym na jej ramionach w dystygowanej pozycji Jezusem — lekkim, jak gdyby ulatującym w powietrze w pozycji leżącej. Regularne oblicze Marii i naiwny wyraz Jej dziewczęcej twarzyczki dalekie są od królewskiej wy-

niosłości Madonny w warszawskim Muzeum Narodowym. Wyniosłość Matki, jak się zdaje, udziela się Chrystusowi, który po dziecinnemu przetwarza ją na chłodną uwagę towarzyszącą kontemplacji rozwijających się przed jego oczyma wydarzeń.

Madonny na posągach wykonanych przez Riemenschneidera i w jego kręgu mają charakterystyczny dla tego artysty wyraz: regularne młodzieńcze rysy nacechowane są posępnością, zamknięciem się w nie dającym się przeniknąć kręgu własnych myśli, brakiem miękkiego, kobiecego wdzięku.

Monumentalny wizerunek Marii, której trwanie we własnym, nieprzenikalnym świetle raczej intryguje widza niż zachęca do modłów, wydaje się odzwierciedlać tajemnicę własnego wnętrza artysty. Subtelna ekspresja artystyczna opiera się na stosowaniu przez Riemenschneidera stale tego samego typu fizjonomicznego. Dochodzi tu do głosu pewnego rodzaju realizm etniczny, a ponadto coś, co można byłoby nazwać filozoficzną refleksją samego rzeźbiarza, który nie może powstrzymać się od wskazania psychologicznych trudności w udzielaniu przez Marię pomocy: jest Ona ukazana jako młoda matka Chrystusa, pogrążona we własnych przeżyciach, przygaszonych nutą rezygnacji, rzadko tylko pogodna, o dość nieprzeniknionym wnętrzu. Odblask takiej koncepcji ożywia oblicze Madonny w Galerii Sztuki Średniowiecznej warszawskiego Muzeum.

Rzeźbę *Marii z Dzieciątkiem* warto byłoby poddać gruntownej konserwacji, przywracając jej pełnię walorów plastycznych — przekonują o tym jej wartości artystyczne i wykorzystanie przez snycerza wzoru Riemenschneidera.

33. M. Baxandall, *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany*, New Haven–London, op. cit., s. 185, fig. 116–117.

34. Reprod. w: J. Boccador, E. Bresset, *Statuaire Médiévale du Collection J. Boccador*, „Les Clefs du Temps” 1972, vol. II, fig. 135.

A Wooden Statue of the Virgin and Child in the Collection of the National Museum in Warsaw — the Reflection of the Art of Tilman Riemenschneider

The Gallery of Mediaeval Art of the National Museum in Warsaw features a Late Gothic statue of the Virgin and Child from the retable, formerly held in the church at Niedzwiedzica (district Malbork). The artistic level of this carving has attracted attention of art historians since long time. In 1996 the Laboratory of Conservation of the National Museum undertook the conservation of this statue, that enhanced its aesthetic values by filling numerous gaps of polychromy, restoring colours etc. Recently a model of the statue indubitably used by the artist was defined.

J. Bier, the eminent expert on the *oeuvre* of Tilman Riemenschneider pointed to a wooden statue, now in a private collection in Zürich, as to a carver's model, executed

by Riemenschneider himself or in his workshop. A comparison of the Warsaw figure with the statue, discussed by Bier, indicates that the carver of the former one must have used a model combining the features of the Virgin and Child in Zürich with those of other Madonnas by Riemenschneider. A survey of these statues and their scientifically established chronology made it feasible to determine what has been borrowed from Riemenschneider's model, as well as to precise the date of the Warsaw statue. The Riemenschneider's model underlies the composition of numerous statues of the Virgin and Child executed in various European *milieux*. Their list remains far from complete.