MAGDALENA ŁANUSZKA
KRAKÓW

Tryptyk Matki Boskiej Bolesnej w kaplicy Świętokrzyskiej – najbardziej niderlandyzujące dzieło z fundacji Jagiellonów

Kaplica Świętokrzyska, ukończona w 1470 r., została ufundowana przez Kazimierza Jagiellończyka i Elżbietę Rakuszankę. Przybudowana do zachodniej fasady katedry na Wawelu, umiejscowiona na południe od portalu, jest bliźniacza wobec kaplicy Trójcy Świętej (stojącej na północ od wejścia do katedry), którą w latach 1431–1433 wzniesiono z fundacji Władysława Jagiełły i Zofii Holszańskiej. Z bogatego wyposażenia kaplicy do dziś zachował się nagrobek Kazimierza Jagiellończyka (dzieło Wita Stwosza) oraz ołtarz Matki Boskiej Bolesnej, będący przedmiotem niniejeszego artykułu.

Nastawa w kaplicy Świętokrzyskiej ma formę tryptyku, z rzeźbionymi przedstawieniami w korpusie, predelli i zwieńczeniu (il. 1). Korpus, z wizerunkami Matki Boskiej Bolesnej i Chrystusa Bolesnego, zawiera herby Królestwa Polskiego, Wielkiego Księstwa Litewskiego i domu Habsburgów, na ramie znajduje się żłobiona w zaprawie inskrypcja z hymnem *Stabat Mater*. Skrzydła natomiast, o wymiarach 324 × 107 cm, są obustronnie malowane temperą na drewnie lipowym, z użyciem folii złotej; zawierają po dwie kwatery na każdej stronie (139 × 87 cm)[1].

Kwatery na skrzydłach ołtarza Matki Boskiej Bolesnej zostały namalowane przez anonimowego malarza krakowskiego[2], najprawdopodobniej

1 *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 195 [oprac. K. Secomska].

2 Pierwsi badacze wiązali ołtarz z Witem Stwoszem, co zakwestionował Feliks Kopera (*Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 1: *Średniowieczne malarstwo w Polsce*, Kraków 1925, s. 204). Przez kolejnych badaczy cykl malarski był łączony z Janem Wielkim (J. Mączyński, *Pamiątka z Krakowa. Opis tego miasta i jego okolic*, cz. 1, Kraków 1845, s. 100), Stanisławem Durinkiem (M. Walicki, *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wydział II", 26, 1933, z. 3–4, s. 8, 34; idem, *Malarstwo polskie w XV wieku*, Warszawa 1938, s. 154–155; idem, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans,*

ok. 1470 r.[3] Herby nasuwające myśl o fundacji monarszej (Elżbieta Rakuszanka i Kazimierz Jagiellończyk) zauważono już w najstarszych wzmiankach o ołtarzu[4]. Jerzy Gadomski zaproponował późne datowanie nastawy – po 1484 r., zakładając, że fundacja z tekstem *Stabat Mater* ma wyrażać ból pary królewskiej

---

wczesny manieryzm, Warszawa 1961, s. 27, 313; idem, *Polska: malarstwo XV wieku*, wstęp R. Huyghe, Nowy Jork–Paryż 1964, s. 19, 26; T. Dobrowolski, *Malarstwo*, w: *Historia sztuki polskiej*, t. 1: *Sztuka średniowieczna*, Kraków 1965, s. 418–420; idem, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520). Z pogranicza historii, teorii i socjologii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 78–79; idem, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 243; J. Kębłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 230), Wawrzyńcem z Magdeburga (A. Stange, *Deutsche Malarei der Gotik*, Bd. 11: *Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München–Berlin 1961, s. 146 – według badacza sceny pasyjne miał ukończyć malarz z kręgu Mistrza Legendy św. Jana Jałmużnika) czy wreszcie Hansem Pleydenwurffem lub artystą z jego otoczenia (W. Weisbach, *Einiges über Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Malerei*, „Zeitschrift für Bildende Kunst", N. F. 9, 1897–1898, s. 237; M. Sokołowski, *Rezultaty badań nad malarstwem średniowiecznym w Polsce*, SKHS, 6, 1900, s. LIX; L. Lepszy, *Historia malarstwa*, w: *Kraków, jego kultura i sztuka*, red. L. Lepszy, S. Tomkowicz, Kraków 1904 [Rocznik Krakowski, 6], s. 209). Pojawiła się także hipoteza o wykonaniu ołtarza w Niderlandach (M. Otto-Michałowska, *Problem proweniencji ołtarza Matki Boskiej Bolesnej w katedrze na Wawelu*, BHS, 36, 1974, nr 4, s. 374–386).

3 Datowano go jednak bardzo różnie – od ok. 1460 r. (E. Behrens, *Altdeutsche Kunst aus Krakau und dem Karpathenland. Ausstellung, Institut für Deutsche Ostarbeit Krakau, Juli 1942*, Krakau 1942, s. 37, nr 26; A. Stange, *Deutsche Malarei der Gotik*, s. 146) po 1470 r. (W. Łuszczkiewicz, *Malarstwo religijne. Encyklopedia kościelna Nowodworskiego*, t. 12, Warszawa 1880) czy też na lata 1470–1480 (m.in. M. Walicki, *Malarstwo polskie w XV wieku*, s. 150, 155; idem, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, s. 312; J. Kębłowski, *Polska sztuka gotycka*, s. 230), lub ściślej – ok. 1475 r. (T. Dobrowolski *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971, s. 184; idem, *Sztuka polska*, s. 243), albo ok. 1475–1480 (T. Dobrowolski, *Malarstwo*, s. 418; A.S. Labuda, „Ołtarz Matki Boskiej Bolesnej w katedrze na Wawelu", maszynopis w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, 1969), następnie ok. 1480 r. (M. Walicki, *Polska: malarstwo XV wieku*, s. 26; P. Skubiszewski, *Verkündigung*, w: J. Białostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Berlin 1972 [Propyläien Kunstgeschichte], s. 205), ok. 1485 r. (F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, s. 204; M. Walicki, *Malarstwo polskie w XV wieku*, s. 150), a nawet po 1492 r. (F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, s. 204; M. Otto-Michałowska, *Problem proweniencji*, s. 386). Część publikacji ogranicza się do określenia „czwartej ćwierci XV w." (zob. KZSP, t. 4: *Kraków*, cz. 1: *Wawel*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1965, s. 78).

4 J. Mączyński, *Pamiątka z Krakowa*, s. 100; F.M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa 1847, s. 232, 256; J. Mączyński, *Kraków dawny i teraźniejszy z przeglądem jego okolic*, Kraków 1854, s. 164; A. Przezdziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa–Paryż 1853, s. XV; J. Muczkowski, *Dwie kaplice Jagiellońskie w Krakowie oraz najdawniejsze wizerunki Jagiełły i Jadwigi*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego", poczet 3, 2 (25), 1858, s. 281–367; A. Essenwein, *Die Mittelalterichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, s. 89.

po śmierci królewicza Kazimierza[5] – datowanie to powtarza za badaczem większość późniejszych publikacji, szczególnie w odniesieniu do części malarskich ołtarza[6]. Jeszcze późniejsze datowanie, które należy z pewnością odrzucić, zaproponowała Maria Otto-Michałowska: według badaczki krakowski ołtarz powstał dopiero w latach dziewięćdziesiątych XV w.[7] Malowidła ścienne w kaplicy zostały ukończone w 1470 r., artyści zaś pozostawili rezerwarze[8], co wskazywałoby, iż planowano już wówczas wstawienie tryptyku, a może był on wtedy „w trakcie" tworzenia. Część rzeźbiona nastawy datowana jest obecnie na lata siedemdziesiąte XV w.[9], a trudno zakładać, że skrzydła powstały 10 albo nawet 15 lat po korpusie. Malowane kwatery ołtarza, jakkolwiek zawierają liczne niderlandyzujące elementy, nie wydają się wybiegać poza osiągnięcia krakowskiego malarstwa przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XV w., wykazując podobieństwa do dzieł takich jak tryptyk Dominikański (formy architektoniczne) czy tryptyk Rozesłania Apostołów z Mikuszowic (pejzaże, detaliczne oddanie przedmiotów codziennego użytku, formy nimbów). Gdy porównamy kwatery z Ołtarza Matki Boskiej Bolesnej do kwater dominikańskich (ok. 1465 r.) oraz do kwater poliptyku Olkuskiego (1485 r.) okaże się, że wawelskim obrazom zdecydowanie bliżej do nastawy z lat sześciedziątych XV stulecia. Zarówno w ołtarzu w kaplicy Świętokrzyskiej (il. 2) jak i w nastawie dominikańskiej (il. 3) sceny osadzone są niejednokrotnie we wnętrzach, które mają jednak dość uproszczoną przestrzeń, bez rozwiniętych pejzaży za oknami lub widocznych przestrzeni dalszych komnat, całość zaś często ujęta jest w arkadę tworzącą architektoniczną ramę. Kompozycje są stłoczone, kadry ciasne, postacie dość masywne, o dużych głowach. Podobnie także na obu nastawach kształtowane są szaty – łamane twardo, ale o fałdach raczej grubych, miejscami nieco „ciastowatych". Tymczasem dzieło Jana Wielkiego (il. 4), reprezentujące twórczość z połowy lat osiemdziesiątych XV w., odznacza się już bardziej rozbudowaną przestrzenią („ucieczka przestrzeni", widok kamienic za oknem, brak architektonicznych „obramień"), postacie są zdecydowanie smuklejsze,

5 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, s. 155.

6 Np. *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, s. 195.

7 M. Otto-Michałowska, *Problem proweniencji*, s. 386.

8 A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, SDDW, 3, 1968, s. 182, 186.

9 J. Fajt, *War Veit Stoss der Erste? Zur Rezeption oberrheinischer Kunst in Krakau*, w: *Künstlerische Wechselwirkungen*, Hrsg. J. Fajt, M. Hörsch, Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1), s. 289–324. s. 290; D. Horzela, *Sculpture in Lesser Poland before Veit Stos (1450–1477)*, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie. 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 82; W. Franzen, *Krakauer Retabelkunst um 1460–70 im Kontext höfischer Repräsentation. Zur Ausstattung der westlischen Kapellenanlage der Krakauer Kathedrale*, w: ibidem, s. 95–96.

a szaty układają się w cienkie i ostre, nieco „metaliczne" fałdy. Wszystko wskazuje zatem, iż tryptyk Matki Boskiej Bolesnej należy datować nie później, niż na lata około lub tuż po 1470 r. Zestawienie Chrystusa Bolesnego i Marii Bolesnej, skądinąd znane w krakowskiej sztuce, nie musi się odnosić do śmierci królewicza Kazimierza, raczej wiąże się z faktem fundacji przez królewską parę: Maria i Chrystus są wcieleniem królewskiej godności i uosabiają ideę miłości oblubieńczej (Chrystusa i Marii-*Ecclesii*). Wybór pasyjnej tematyki nie musi się tu wiązać z żałobą fundatorów, ale raczej z grobową funkcją kaplicy; zresztą druga połowa XV w. to okres wielkiej popularności tematyki pasyjnej w sztuce europejskiej. Niewykluczone zresztą, że Kazimierz Jagiellończyk po prostu żywił szczególny kult do Matki Boskiej Bolesnej – wiemy bowiem, że po tym, jak król wsparł odbudowę kościoła Franciszkanów w 1462 r., mnisi mieli modlić się za jego duszę „ad altare Dolorosae"[10].

Malowane kwatery na skrzydłach ołtarza Matki Boskiej Bolesnej to jedno z najbardziej niderlandyzujących krakowskich dzieł sztuki drugiej połowy XV w.[11] Bardzo wiele w nim rozwiązań popularnych wśród niemal wszystkich malarzy niderlandzkich (pejzaże, twardo łamane fałdy szat, starannie oddawane martwe natury), ponadto można wyszczególnić liczne rozwiązania zaczerpnięte z twórczości poszczególnych artystów niderlandzkich, takie jak realistyczne ujęcia głów, zwłaszcza męskich, przestrzennie modelowanych światłocieniem, których naturalistyczne twarze sprawiają wrażenie portretów (il. 5).

W kontekście wpływów niderlandzkich problem tryptyku Matki Boskiej Bolesnej poruszyła już Karola Gutmanówna[12]. Adam Labuda w niepublikowanej monografii dzieła związał jego genezę stylową z obrazami Mistrza z Flémalle, *Zwiastowanie* porównał ze sceną na tryptyku Mérode i na Ołtarzu Gandawskim, przy czym pośrednictwo dla tej inspiracji miałyby stanowić ryciny Mistrza E.S., rysunki i obrazy flamizujące z Nadrenii oraz rejonów Jeziora Bodeńskiego[13]. Najbardziej jednak radykalną hipotezę na temat krakowskiego

---

10 K. Rosenbeiger, *Dzieje kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie w wiekach średnich*, Kraków 1933, s. 103; por. J. Rajman, *Średniowieczne patrocinia krakowskie*, Kraków 2002, s. 59. Niewykluczone, że ów franciszkański ołtarz Matki Boskiej Bolesnej to była nastawa z pierwszej połowy XV w., określana także jako Misericordie et Beatae Mariae Virginis, która spłonęła w 1850 r. Wiadomo, że zawierała ona przedstawienia Chrystusa (zapewne Męża Boleści) i Matki Boskiej – być może zatem był to szczególny dla Kazimierza Jagiellończyka ołtarz, który posłużył za wzór pod względem programu ikonograficznego dla późniejszej nastawy do kaplicy Świętokrzyskiej.

11 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, s. 154–155.

12 K. Gutmanówna, *Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim*, Kraków 1933, s. 12.

13 A.S. Labuda, „Ołtarz Matki Boskiej Bolesnej", s. 28; idem, *Tryptyk Matki Boskiej Bolesnej w katedrze na Wawelu*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk", 1, 1971, s. 107–108.

ołtarza postawiła Maria Otto-Michałowska sugerując, że jest on importem z Brukseli[14]. Badaczka stwierdziła, że przed konserwacją nastawy czytelny był napis na białej tkaninie trzymanej przez Marię w scenie *Obrzezania* o treści BRSELE, co można odczytywać jako miejsce powstania obrazów. Przykładem podobnego rozwiązania byłby napis TE BRVSELE na tablicach z Afflighem w scenie *Ofiarowania w świątyni*. Badaczka wymieniła liczne podobieństwa, głównie ikonograficzne, między *Obrzezaniem* na ołtarzu na Wawelu a *Ofiarowaniem* z Afflighem; Otto-Michałowska nie przypisała skrzydeł z Wawelu bezpośrednio Mistrzowi Legendy św. Józefa, z którym wiązane są tablice z Afflighem, lecz uznała, że krakowski ołtarz powstał w Brukseli, ale zapewne malarz pochodził z innego środowiska, być może z Polski.

Jerzy Gadomski określił tryptyk Matki Boskiej Bolesnej jako najbardziej flamizujące dzieło w malarstwie małopolskim XV w. Omawiając nastawę, badacz wskazał nawiązania do obrazów Jana van Eycka, Rogiera van der Weydena, Dirka Boutsa i Hugona van der Goesa[15]; stwierdził przy tym, że takiej koncentracji elementów niderlandzkich w „czystej" postaci nie uzyskałoby się za pośrednictwem innych środowisk czy wzorów graficznych. Według Gadomskiego jest to najwybitniejsza próba przeszczepienia „klasycznego" niderlandyzmu na ziemie południowej Polski, a Mistrz tryptyku Matki Boskiej Bolesnej to jedyny malarz krakowski drugiej połowy XV w., który dotarł na północny zachód od Renu[16]. Jednocześnie badacz ten zdecydowanie nie zgodził się z tezą Otto-Michałowskiej, jakoby ołtarz miał powstać w Brukseli, argumentując, iż w wawelskich skrzydłach za dużo jest elementów krakowskich, a zamawianie skrzydeł za granicą byłoby nieracjonalne i nieekonomiczne[17]. Trzeba także podkreślić, że podejrzany wydaje się sam napis BRSELE – dlaczego artysta z Brukseli miałby używać „uproszczonej, zbliżonej do fonetycznej" formy nazwy miasta, jak sugerowała Otto-Michałowska? Pomimo różnych wersji tej nazwy w brukselskich inskrypcjach[18], takie „skróty" raczej się nie zdarzały, krakowska inskrypcja wygląda na dzieło kogoś, kto nie znał języka i oryginalnej pisowni nazwy miasta, a nawet być może nie rozumiał, czego właściwie dotyczy. Jeśli nasz artysta oglądał sygnowane dzieła brukselskie, mógł, robiąc szkice, bezmyślnie (i z błędem) przepisać napis.

---

14 M. Otto-Michałowska, *Problem proweniencji*, s. 374–386.

15 J. Gadomski, *O podróżach artystycznych malarzy cechu krakowskiego w drugiej połowie XV wieku i na początku XVI wieku*, FHA, 29, 1993, s. 31–33.

16 Idem, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, s. 155.

17 Ibidem, s. 154.

18 Maria Otto-Michałowska (*Problem proweniencji*, s. 380, przyp. 23) wymieniła inne przykłady sygnowanych nastaw powstałych w Brukseli, które zawierały inskrypcje z nazwą miasta; pisownia różni się, nazwa owa występuje bowiem w odmianach: Bruxella, Bruesel, Brvssel, Brvselle, Brvccele.

Warto jeszcze przywołać w tym przeglądzie stanu badań publikacje Wilifrieda Franzena, który uznał malowane skrzydła ołtarza Matki Boskiej Bolesnej za „nowoczesne" w swoich niderlandyzujących formach – co miałoby być świadomym, „postępowym" elementem, zaplanowanym jako kontrast do „retrospektywnych" form tryptyku Trójcy Świętej[19]. Hipoteza ta wydaje się nadinterpretacją, szczególnie wobec faktu, że ani rzeźby w korpusie świętokrzyskiej nastawy nie są „nowoczesne", ani tryptyk Trójcy Świętej nie jest naprawdę „retrospektywny" czy archaizujący.

Analizując kolejne kwatery ołtarza Matki Boskiej Bolesnej rzeczywiście odnajdziemy wiele elementów o genezie niderlandzkiej, zarówno w warstwie formalnej, jak i wśród rozwiązań ikonograficznych. Najwięcej „niderlandyzmów" odaleźć można na rewersach skrzydeł. Oczywiście wiele rozwiązań (szczególnie w zakresie ikonografii), pomimo niderlandzkiej genezy, funkcjonowało już po połowie XV w. w sztuce niemieckiej, nie musiały być one zatem wszystkie zaczerpnięte przez krakowskiego artystę bezpośrednio u źródła.

Zwiastowanie (il. 6) ujęte jest w architektoniczną ramę w formie arkady (co występowało już w malarstwie małopolskim, w kwaterach ołtarzy Dominikańskiego i Augustiańskiego), scena zaś usytuowana jest we wnętrzu architektonicznym. Jest to *Zwiastowanie* w komnacie, ze starannie namalowanymi sprzętami (ława, szafka z pulpitem, przedmioty na półkach, doniczka z roślinami na pierwszym planie), dla którego można przywołać niderlandzkie pierwowzory, takie jak ołtarz Mérode (ok. 1430 r., Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art)[20] czy *Zwiastowanie* (ok. 1425–1430 r., Bruksela, Musées Royaux des Beaux-Arts)[21] – oba wiązane z warszatetm Mistrza z Flémalle[22]. Trzeba jednak także

19 W. Franzen, *Krakauer Retabelkunst*, s. 97.

20 M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2, Leyden 1967, tabl. 77.

21 Ibidem, tabl. 80. Jest to obraz wiązany z Mistrzem z Flémalle (zob. J. Sander, *Master of Flémalle: Annunciation of the Virgin*, w: *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, [katalog wystawy] eds. S. Kemperdick, J. Sander, Ostfildern 2009, s. 188–191, kat. nr 3), pomimo że niektórzy badacze uznawali go za dzieło naśladowcy tegoż mistrza – na przykład Charles Ilsly Minott (*The Theme of the Mérode Altarpiece*, „The Art Bulletin", 60, 1969, no. 3, s. 269) albo Ellen Callmann (*Campin's Maiolica Pitcher*, ibidem, 64, 1982, no. 4, s. 629–631).

22 Krakowskie *Zwiastowanie* bliskie jest realizacjom Mistrza z Flémalle także dlatego, że nie zawiera motywu łoża w komnacie, bardzo popularnego w dziełach innych malarzy niderlandzkich, na przykład Rogiera van der Weydena. Zarówno tryptyk Mérode, jak i *Zwiastowanie* z Brukseli były bardzo popularne – zestawienie naśladownictw (w tym także wersji rzeźbionych) znajduje się w publikacji Lorne Campbell (*Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode*, „The Burlington Magazine", 116, 1974, no. 860, s. 643, przyp. 78 oraz s. 644, przyp. 79). Tryptyk Mérode był dobrze znany w samych Niderlandach, zaś najwięcej dzieł pod wpływem obrazu z Brukseli (niemal niekopiowanego w Niderlandach) występuje na terenie Westfalii – być może zatem tam właśnie przeznaczony był tryptyk, w którego skład wchodziło owo brukselskie *Zwiastowanie*. Nie zawiera

zauważyć wyraźne podobieństwo wawelskiej kwatery do rycin Mistrza E.S. (L 10, L 11, L 12, L 13)[23], szczególnie do L 11, gdzie anioł ujęty na dalszym planie ma w dłoni rozwinięty list, zaś poza Marii jest niemal identyczna jak ta, która później znalazła się w realizacji krakowskiej. Ponadto na wspomnianej rycinie L 11 u stóp Marii widnieje donica z roślinami, cała kompozycja jest zaś ujęta w półkolistą arkadę, jak w dziele krakowskiego malarza[24]. Z drugiej strony komnata na kwaterze na Wawelu przypomina wnętrze sakralne (kolumny, sklepienia, maswerki w półkoliście zamkniętych oknach), a więc artysta odwołał się raczej do symboliki świątyni, podkreślając fakt, że w scenie tej kryje się święta tajemnica Wcielenia. Doskonałym przykładem dosłownej realizacji takiej koncepcji, czyli umieszczenia sceny *Zwiastowania* w świątyni, są dzieła Jana van Eycka (przechowywane w National Gallery of Art w Waszyngtonie, ok. 1435 r.)[25] oraz Mistrza z Flémalle (ok. 1430 r., Madryt, Prado)[26], chociaż i w tym wypadku celniejsze wydaje się porównanie do wspomnianego już drzeworytu Mistrza E.S. L 12, gdzie szafka w komnacie nakryta obrusem pełni funkcję ołtarza z księgą i dwiema świecami, nadając wnętrzu ewidentnie sakralny charakter. Nie można także nie zauważyć podobieństwa form architektury na wawelskiej kwaterze ze *Zwiastowaniem* do przedstawień *Chrystusa przed Piłatem* na skrzydle nastawy z Ptaszkowej (ok. 1440 r., Muzeum Diecezjalne w Tarnowie)[27] oraz *Biczowania* na skrzydle ołtarzowym z Puńcowa (ok. 1450 r., Cieszyn, Muzeum Miejskie)[28] – najprawdopodobniej dla tych ostatnich kwater wzorcem była miniatura w Brewiarzu R 166 namalowana przez Jana z Żytawy (ok. 1420–1421 r., Wrocław, Biblioteka Uniwerytecka)[29]. Co jednak ciekawe, na wawelskiej kwaterze postacie rozmieszczone są w sposób nietypowy, bowiem Maria i anioł nie zostali umieszczeni naprzeciw siebie;

---

ono motywu *puer parvulus formatus*, podczas gdy zawierają go niektóre niemieckie powtórzenia, być może zatem trzeba założyć, że istniało *Zwiastowanie* będące wzorcem dla obu zachowanych do dziś dzieł Mistrza z Flémalle (J. Dijkstra, *The Brussels and the Merode „Annunciation" Reconsidered*, w: *Robert Campin: New Directions in Scholarship*, eds. S. Foister, S. Nash, Tournhout 1996, s. 101–102).

23 J. Höfler, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Bd. 2, Regensburg 2007, nr 10, 11, 12, 13.

24 O powiązaniach wawelskiej kwatery ze Zwiastowaniem z grafiką L 11 Mistrza E.S. zob. J. Höfler, *Der Meister E.S.*, Bd. 1, s. 141.

25 M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 1, tabl. 57.

26 Ibidem, vol. 2, tabl. 74.

27 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981, il. 6.

28 *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 3, il. 670.

29 E. Kloss, *Die Schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, il. 175. Badacze dostrzegali podobieństwo architektury namalowanej na miniaturze Jana z Żytawy i na kwaterach z Ptaszkowej i Puńcowa (J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, s. 112, przyp. 135), natomiast nie porównywano kwatery z ołtarza Matki Boskiej Bolesnej do tych realizacji.

Matka Boska ukazana jest w głębi, na drugim planie. Jako wcześniejszy przykład takiego rozmieszczenia postaci można przywołać górnoreńskie *Zwiastowanie*, wiązane z Mistrzem Frankfurckiego Rajskiego Ogrodu (ok. 1420–1440, kolekcja Oscara Reinharta w Winterthur)[30], oraz kwaterę Mistrza Ołtarza z Polling (1444 r., Monachium, Alte Pinakothek)[31]. W twórczości tego drugiego artysty także pojawiają się charakterystyczne ramy architektoniczne w postaci arkad o bardziej skomplikowanej, kotarowej formie. Krakowska kwatera nie jest jednak zbliżona do wymienionych przykładów pod względem stylu, kompozycje tych malowideł są też mniej wertykalne, zapewne ze względu na brak kolumny na środku, a owa różnica usytuowania postaci nie jest aż tak mocno zaznaczona. Tymczasem naprawdę podobne rozwiązanie (choć z zamianą postaci miejscami, to znaczy z Marią na pierwszym planie i aniołem w głębi komnaty) można odnaleźć na obrazie Vrancke van der Stockta (il. 7), przechowywanym w Museé des Beaux-Arts w Dijon[32]. Obraz ten nie jest niestety precyzyjnie datowany, ale jego autor wzorował się na dziełach Rogiera van der Weydena – być może zatem i w tym wypadku istniał niezachowany rogierowski pierwowzór, który mógł znać także krakowski artysta.

Zwiastowanie na Tryptyku Matki Boskiej Bolesnej zawiera zresztą wiele elementów o symbolicznym znaczeniu (starannie oddane przedmioty w szafce, rośliny w doniczce na pierwszym planie), po które najchętniej sięgali mistrzowie niderlandzcy. Interesującym motywem jest także widoczna w tle sceny rzeźbiona postać na konsoli przy sklepieniu – pochylony mężczyzna,

---

30 V. K. Ostoia, *A Tapestry Altar Frontal with Scenes from the Life of the Virgin*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 24, 1966, no. 10, fig. 7, s. 290. Co ciekawe, na pierwszym planie frankfurckiego obrazu widnieje doniczka z drzewkiem, a anioł ma szaty w barwach, jakie później powtórzył malarz krakowski (biel i czerwień).

31 M. Schawe, *Alte Pinakothek: Altdeutsche und Altniederländische Malerei*, München 2006, s. 219.

32 M. Comblen-Sonkes, *Les Primitifs flamands*, *1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au* XV*e siècle: Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, vol. 1, Bruxelles 1986, s. 209–219; t. 2, tabl. CLXXXII–XCXIX. Vrancke van der Stockt, znany ze źródeł malarz brukselski (ur. przed 1420 r., zm. 1495 r.) był przyjacielem i zapewne współpracownikiem Rogiera van der Weydena – bywa on zaliczany do tzw. małych mistrzów, wzorujących się w swej twórczości na „wielkich mistrzach", co zresztą można zaobserwować na większości atrybuowanych van der Stocktowi dzieł, powstałych w przedziale 1460–1495, które to datowanie nie jest uściślone. Jego głównym dziełem jest tryptyk *Zbawienia* przechowywany w Prado (zob. *Les Primitifs flamands et leur temps*, ed. M. de Grand Ry, Tournai 2000, s. 524). W Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku znajduje się zresztą inne *Zwiastowanie*, wiązane z warsztatem Rogiera van der Weydena lub z Hansem Memlingiem (zamówione przez Ferry de Clugny, z lat 1465–1475), o podobnej kompozycji jak obraz van der Stockta, choć u tego ostatniego anioł wydaje się jednak wyraźniej cofnięty wgłąb komnaty niż na obrazie w Nowym Jorku. Podobną kompozycją z Marią na pierwszym planie charakteryzuje się także wspomniana już rycina L 11 Mistrza E.S.

podpierający się jedną ręką pod bok, drugą zaś opierający na uniesionym kolanie. Nie potrafię zinterpretować tego szczegółu, lecz w pierwszej chwili nasuwa się skojarzenie z enigmatycznymi figurkami zdobiącymi kominek w środkowej części tryptyku Mérode (il. 8) – jedna z nich przedstawia mężczyznę o założonych rękach na piersiach i uniesionym jednym kolanie. Co ciekawe, bliższe przyjrzenie się malowanej „figurce" w Krakowie pozwala dostrzec jej podobieństwo do postaci wyrzeźbionej na konsoli na ścianie północnej prezbiterium kościoła Mariackiego w tym mieście (il. 9), określonej przez Marka Walczaka jako „Paralityk"[33]. Badacz ten trafnie wskazał paraliż jako symbol grzechu[34], co pasuje do kwatery ze *Zwiastowaniem*, jako że od momentu Wcielenia zaczyna się historia Odkupienia. Jednocześnie warto zauważyć, że przywoływane tu postacie trzymają się za biodro, co z kolei niesie skojarzenia starotestamentowe: nie tylko walki Jakuba z Aniołem (w wyniku której patriarcha doznał porażenia biodra), ale także zwrotów wskazujących na zwyczaj chwytania za biodro przy okazji składania przysięgi („Wtedy sługa położył rękę pod biodro Abrahama, pana swego, i przysiągł, że spełni, jak mu powiedziano" – Ks. Rdz. 24,9; „A gdy zbliżała się śmierć Izraela, kazał wezwać swego syna Józefa i rzekł do niego: Jeśli darzysz mnie życzliwością, połóż mi twą rękę pod biodro na dowód twojej wiernej miłości" – Ks. Rdz. 47,29). Trudno jednak rozstrzygnąć, czy w tym przypadku mogłoby to być na przykład odniesienie do spełnienia przez Boga obietnicy o Odkupicielu.

Boże Narodzenie na Ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej, zrealizowane w formule *Adoracji Dzieciątka*, przypomina scenę z ołtarza Bladelina Rogiera van der Weydena (ok. 1445–1450, Berlin, Staatlische Museen)[35], szczególnie podobne jest ujęcie klęczącej Marii na obu obrazach. Na krakowskich kwaterach z *Obrzezaniem* i z *Pokłonem Trzech Króli* występują postacie w charakterystycznych nakryciach głowy: turbanach i kapeluszach o szerokich rondach zawierających inskrypcje. Przypomina to przedstawienia spotykane na obrazach wiązanych z warsztatem Mistrza z Flémalle (szczególnie na

33 M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006 (Ars Vetus et Nova, 20), s. 202. Podobnie upozowane trzy postacie znajdują się na przykład wśród konsol chóru kościoła Mariackiego w Norymberdze; są to postacie błaznów, zatem kontekst przedstawienia grzechu jest w tym przypadku najbardziej prawdopodobny.

34 Na co może wskazywać zarówno lektura Ewangelii (Chrystus lecząc paralityka odpuścił mu grzechy – Mt 9,2–8; Łk 5,17–26; Mk 2,1–12), jak i przywołana przez badacza interpretacja Izydora z Sewilli (paraliż jako alegoria występku).

35 Podobieństwo to zauważyli Karola Gutmanówna (*Wpływy niderlandzkie*, s. 13–14) i Jerzy Gadomski (*Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, s. 154). Zbliżony gest wykonuje także Maria na przedstawieniu *Świętej Rodziny* na ołtarzu Miraflores van der Weydena. Reprodukcja Tryptyku Bladelina: M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2, tabl. 59, 60.

Zaślubinach Marii w Prado w Madrycie, ok. 1430 r.[36]) albo Rogiera van der Weydena (lewe skrzydło tryptyku Bladelina – tu szczególnie turban kobiecy; prawe skrzydło tryptyku Abegg, ok. 1445 r., Riggisberg koło Berna, Abegg-Stiftung[37] – tu szczególnie turban męski). Na pierwszym planie krakowskiego *Obrzezania* oraz na kwaterze z *Ofiarowaniem Chrystusa w świątyni* widnieją błyszczące, metalowe misa i dzban, przypominające przedmioty z obrazów z kręgu Mistrza z Flémalle, z lat trzydziestych XV w. (*Madonna z Dzieciątkiem* w Ermitażu w St. Petersburgu[38], *Madonna z Dzieciątkiem* z National Gallery w Londynie[39]).

Pokłon Trzech Króli na tryptyku Matki Boskiej Bolesnej przypomina scenę środkową ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weydena, zarówno w kompozycji (centralne, frontalne ujęcie Marii, orszak wyłaniający się z tylnego planu z prawej strony, stajenka zajmująca środek obrazu, pejzaż w tle) jak i w szczegółach (postać najmłodszego króla na pierwszym planie, zarówno w pozie jak i w stroju)[40]. Stojący przy lewej krawędzi kwatery najmłodszy król ma najprawdopodobniej rysy Władysława Jagiełły[41] – takie kryptoportrety władców pojawiały się między innymi w sztuce niderlandzkiej: Mistrz Frankfurcki nadał jednemu z Trzech Króli rysy cesarza Fryderyka III (*Pokłon Trzech Króli* w Antwerpii, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)[42], a drugiemu Maksymiliana I (tryptyk *Pokłonu Trzech Króli* w Stuttgarcie, Staatsgalerie)[43]. Najprawdopodobniej Karol Śmiały ukazany został jako król na przywołanym już ołtarzu św. Kolumby van der Weydena[44] – co ciekawe, podobnie jak Władysław Jagiełło, wystąpił on w roli najmłodszego króla, w geście zdejmowania

36 M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2, tabl. 74.

37 Ibidem, tabl. 135.

38 Ibidem, tabl. 93. Ostatnio pojawiła się hipoteza, że obraz ten pochodzi z połowy XV w. i powstał w oparciu o wcześniejszy, niezachowany wzór autorstwa Mistrza z Flémalle, zob. J. Sander, *Master of Flémalle: Dyptych with the Throne of Mercy and the Madonna*, w: *The Master of Flémalle*, s. 238–242, kat. nr 11.

39 *The Master of Flémalle*, il. 133 – dzieło opisane jest jako namalowane przez naśladowcę Mistrza z Fémalle.

40 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, s. 154.

41 Ibidem, s. 154. Najpełniej na temat domniemanego portretu Władysława Jagiełły pisał Tadeusz Dobrzeniecki (*Gotycka płaskorzeźbaze sceną Pokłonu Trzech Króli: odnaleziony pierwowzór znanych od dawna kopii; analiza stylistyczna i ikonograficzna*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", 23, 1979, s. 170–180). Ostatnio wzmiankę na ten temat odnaleźć można w publikacji: J. Kaliszuk, *Mędrcy ze Wschodu. Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2005, s. 196.

42 M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 7, s. 91, tabl. 123. Zob. także S. Goddard, *The Master of Frankfurt and His Shop*, Bruxelles 1984.

43 M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 7, s. 94, tabl. 125a.

44 Kryptoportrety w *Pokłonie Trzech Króli* van der Weydena dostrzegła Klementine Lipffert (*Symbol-Fibel*, 7. Auflage, Kassel 1981, s. 64).

nakrycia głowy. Trzeba jednak podkreślić, że zjawisko kryptoportretów było powszechne w sztuce gotyckiej, nie tylko na obszarze Niderlandów[45].

Postać Chrystusa w *Ukrzyżowaniu* (il. 10) także przypomina realizacje Rogiera van der Weydena (na przykład z ołtarza Siedmiu Sakramentów, 1445–1450, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten[46]) – ciało Zbawiciela jest wiotkie, wychudzone, ale bez drastycznych szczegółów (takich jak zbyt wystające żebra); nogi są wyprostowane, ramiona ułożone niemal pod kątem prostym w stosunku do reszty ciała, a głowa opada na prawe ramię; podobny jest sposób modelowania ciała światłocieniem oraz typ fizjonomiczny w obu przedstawieniach. Realizacja z ołtarza wawelskiego wydaje się jednak szczególnie podobna do Chrystusa Ukrzyżowanego na przechowywanym w Brukseli fragmencie obrazu anonimowego mistrza niderlandzkiego z początku XV w. (ok. 1410, Musées Royaux des Beaux-Arts w Brukseli)[47], zarówno pod względem modelunku i proporcji ciała Jezusa, jak i Jego ułożenia na krzyżu (il. 11). Trzeba podkreślić, że owa postać Ukrzyżowanego na przywoływanym niderlandzkim obrazie w obecnej formie pochodzi zapewne z lat czterdziestych XV w. (najprawdopodobniej z pracowni van der Weydena) – prześwietlenie obrazu wykazało, że pierwotnie postać Chrystusa utrzymana była w konwencji gotyku międzynarodowego[48].

Trzeba zauważyć, że krakowskie *Ukrzyżowanie* podobne jest, szczególnie gdy chodzi o gesty postaci pod krzyżem, do ryciny Mistrza E.S. (L 31)[49]

---

45 Na temat kryptoportretów w malarstwie średniowiecznym zob. G. Ladner, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, w: *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, Hrsg. F. Deuchler, M. Flury-Lemberg, K. Otavsky, Bern 1983, s. 78–97, a także G. Schmidt, *Beiträge zum gotischen „Kryptoporträt" in Frankreich*, w: *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*, Bd. 2: *Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa. Studien zum Herrscherporträt*, Hrsg. M. Roland, Graz 2005, s. 329–340. W nowszej literaturze zamiast nazwy „kryptoportret" pojawło się także określenie „sakralny portret identyfikacyjny", wprowadzone w pracy Friedricha Bernharda Pollerossa (*Das Sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988).

46 M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2, tabl. 34.

47 *The Master of Flémalle*, s. 47, il. 31.

48 A.-F. Köllermann, *Netherlandish Painting before the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, w: *The Master of Flémalle*, s. 47, il. 32. O przemalowaniu postaci Ukrzyżowanego na obrazie pisał już Mojmir Frinta przyjmując, że nowy wizerunek wyszedł spod ręki Mistrza z Flémalle (M. Frinta, *The Genius of Robert Campin*, Den Haag 1966, s. 113–115). Założenie to było przyjmowane przez większość badaczy – ostatnio jednak stwierdzono, iż autorem „nowego" Chrystusa był Rogier van der Weyden (D. de Vos, *Rogier van der Weyden*, München 1999, s. 176; F. Thürlemann, *Robert Campin: Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002, s. 330). Stephan Kemperdick uznał, że omawiany *Ukrzyżowany Chrystus* został namalowany w warsztacie Rogiera van der Weydena, podobnie jak *Ukrzyżowanie* przechowywane w Staatliche Museen w Berlinie; S. Kemperdick, *Workshop of Rogier van der Weyden – Crucifixion of Christ*, w: *The Master of Flémalle*, s. 296, kat. nr 23.

49 J. Höfler, *Der Meister E.S.*, Bd. 2, Nr. 31.

oraz do *Ukrzyżowań* Johanna Koerbecke (ołtarz z Marienfeld, 1457 r., kwatery w Gemäldegalerie w Berlinie[50] i w Landesmuseum w Münster[51] oraz ołtarz z Langenhorst, ok. 1440–1450 r., Münster, Westfalischen Landesmuseum[52]), a także do *Ukrzyżowania* Mistrza Ołtarza Schlägl (lata ok. 1440–1450, Cleveland, The Cleveland Museum of Art)[53]. Wymienione dzieła mogły posłużyć krakowskiemu artyście jedynie jako inspiracje kompozycyjne – pod względem stylu kwaterze z Wawelu zdecydowanie bliżej jest do obrazów van der Weydena. Co ciekawe, nie jest wykluczone, że wszystkie wymienione *Ukrzyżowania* z charakterystyczną grupką wskazujących na krzyż postaci przy prawej krawędzi obrazu mogły mieć jednak niezachowany do dziś wzorzec weydenowski. Istnieje bowiem *Ukrzyżowanie* o podobnej formule ikonograficznej, przechowywane w pałacu Sternbergów w Pradze, datowane na drugą połowę XV w., a przypisywane Mistrzowi z Sabaudii, określanemu jako naśladowca Rogiera van der Weydena[54]. Co więcej, zbliżoną, choć nie identyczną jak na kwaterze krakowskiej, grupę mężczyzn pod krzyżem zawierało niezachowane *Zdjęcie z krzyża* z kręgu Rogiera van der Weydena. Śladem po tym dziele jest dziś rysunek powstały prawdopodobnie w Norymberdze lub jej okolicach (il. 12) ok. 1470–1480, przechowywany w Germanisches Nationalmuseum[55]. Uderzające jest podobieństwo twarzy brodatego mężczyzny na rysunku oraz na kwaterze z katedry na Wawelu. Malarską kopię niezachowanego dzieła z warsztatu van der Weydena, na podstawie którego powstał ów rysunek, stanowi obraz namalowany przez Vrancke van der Stockta, przechowywany w Alte Pinakothek w Monachium[56].

Wiele różnych elementów o genezie niderlandzkiej widocznych w analizowanej nastawie ołtarzowej pozwala założyć, że jej pochodzący z Krakowa twórca dotarł do kraju van Eycka i van der Weydena. Wiele rozwiązań ikonograficznych mógł co prawda zaczerpnąć z grafik Mistrza E.S., jednakże na pewno nie było to dla niego jedyne źródło inspiracji. Malarskie,

---

50 *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin 1996, il. 159.

51 P. Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Münster 1986 (Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Hrsg. K. Bussmann), s. 158, 168, 170–171.

52 *Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster* [kat. wystawy], Bd. 2, Hrsg. R. Brandl, Münster 1993, s. 412–413, kat. B 2.9 [bearb. R. Brandl].

53 H.S. Francis, *The Schlaegl altarpiece*, „The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", 39 (8), 1952, s. 208, 213–215.

54 http://almanach.historyczny.org/wiki/Plik:Almanach-Savoyan_Master-Ukrzyzowanie.jpeg (stan na 1 VII 2015).

55 *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300–1550* [kat. wystawy], eds. R. Kahsnitz, W.D. Wixom, Munich–New York 1986, s. 169, kat. 40.

56 N. Toussaint, *Les petits maîtres de la fin du XVe siècle: À Bruges* (*Les peintres et leurs œuvres*), w: *Les Primitifs Flamands*, s. 530.

niderlandyzujące ujęcia pejzażu i postaci (szczególnie rewelacyjne, realistyczne studia męskich głów) oraz mistrzowskie operowanie światłocieniem nie mogły być jedynie wynikiem inspiracji drzeworytami; świadczą one o bezpośredniej znajomości przez krakowskiego mistrza obrazów niderlandzkich malarzy. Prawdopodobnie autor wawelskiej nastawy odwiedził Niderlandy ok. 1460 r., niewykluczone, że przez Północną Nadrenię-Westfalię, gdzie poznał twórczość Johanna Koerbecke[57]. Zdecydowana większość elementów o genezie niderlandzkiej w kwaterach ołtarza Matki Boskiej Bolesnej wydaje się mieć źródło w twórczości Rogiera van der Weydena lub jego naśladowców. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że anonimowy Mistrz Tryptyku Matki Boskiej Bolesnej znał dzieła powstałe w kręgu warsztatów tzw. Mistrza z Flémalle oraz Rogiera van der Weydena[58]. Pozostaje pytanie, czy ten „niderlandyzujący" styl mógł być kryterium wyboru tego właśnie artysty przez zleceniodawców – parę królewską? Czy Kazimierz Jagiellończyk chciał, aby ołtarz w kaplicy miał skrzydła malowane „w stylu niderlandzkim"? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, wydaje się jednak, że stwierdzenie takie byłoby nadinterpretacją. Malarstwo niderlandzkie było w XV stuleciu bardzo popularne w całej Europie, szczególnie w kręgach dworskich, jednakże, gdyby Kazimierzowi zależało na niderlandyzującym ołtarzu, to zamówiłby go pewnie za granicą lub sprowadził artystę, tak jak to było w przypadku grupy pskowskich malarzy, którym powierzono wykonanie malowideł ściennych w kaplicy Świętokrzyskiej. Skrzydła ołtarza Matki Boskiej Bolesnej pod względem stylu wpisują się w tradycję krakowskiego malarstwa tablicowego. Niewykluczone, że doświadczenie ich twórcy, zdobyte dzięki dalekim podróżom, podnosiło atrakcyjność prowadzonego przez niego warsztatu; wielka szkoda, że nie zachowały się żadne inne dzieła, które moglibyśmy z nim powiązać. Kryterium wyboru tego artysty przez królewską parę była najpewniej jego popularność i renoma w lokalnym środowisku, a nie niderlandyzujące cechy stylu.

---

57 Podobieństw do malarstwa Koerbecke dopatrzył się w tryptyku Matki Boskiej Bolesnej Alfred Stange (*Deutsche Malarei der Gotik*, s. 146).

58 Warto w tym miejscu nadmienić, że niegdyś ogólnie przyjmowaną identyfikację Mistrza z Flémalle z Robertem Campinem dziś coraz częściej się odrzuca, zob. J. Dijkstra, *Le Maître de Flémalle* (*Les peintres et leurs œuvres*), w: *Les Primitifs Flamands*, s. 311–329; A. Châtelet, *Robert Campin. De Meester van Flémalle*, Antwerpen 1996. Co więcej, Stephan Kemperdick oraz Jochen Sander skłaniają się ku przekonaniu, że najsławniejsze obrazy z tzw. grupy Flémalle należy uznać za dzieła warsztatu, nie zaś jednego malarza (np. Roberta Campina), a zawarte w nich nowatorskie elementy wynikają z obecności w owym warsztacie Rogiera van der Weydena, zob. S. Kemperdick, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout 1997; *The Master of Flemalle* (zwłaszcza tekst: J. Sander, *Reconstructing Artists and their Oeuvres*, s. 75–93).

SUMMARY

MAGDALENA ŁANUSZKA

The Triptych of Our Lady of Sorrows in the Holy Cross Chapel – the Most Netherlandish-Influenced Work among the Art-Pieces Founded by the Jagiellons.

The subject of this article is a pair of painted wings of the triptych of Our Lady of Sorrows, founded by Casimir the Jagiellon and Elisabeth of Austria to the Holy Cross Chapel in the Wawel Cathedral. The wings were painted by an anonymous Cracow painter, most probably in 1470, and should be considered as the most Netherlandish-influenced work among all the late-gothic Cracow paintings. The panels of those wings contain various motifs of the Netherlandish origin, especially traceable in the works by Rogier van der Weyden or his studio, such as Bladelin and Saint Columba Altarpieces, as well as some *Crucifixions* and *Lamentations*. It seems that some compositions (e.g. the *Annunciation* or the *Crucifixion* of the triptych from Cracow) may have been based on the now lost works by the studio of van der Weyden; certain solutions, used by later van der Weyden's followers, can be considered as deriving from unpreserved originals, which could also have been the source of inspiration for the painter from Cracow. Even though some compositional ideas could have been adopted by him for example after the prints by Master E.S., the panels from Cracow show Netherlandish influence also in the painting technique: in the chiaroscuro modelling, in the illusionistic way of depicting the objects, in landscapes and in the expression of figures' features. The author of the wings of the retable from Wawel Hill must have known the Netherlandish art, although it cannot be proven that his Netherlandish-influenced style was a criterion that the royal couple used to select him to create this work.

1

2

1 Tryptyk Matki Boskiej Bolesnej, ok. 1470 r., kaplica Świętokrzyska, katedra na Wawelu; fot. M. Grychowski

2 *Obrzezanie*, kwatera z tryptyku Matki Boskiej Bolesnej; fot. M. Grychowski

3

4

3 *Obrzezanie*, kwatera z ołtarza Dominikańskiego, ok. 1465 r., Muzeum Narodowe w Krakowie; wg J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, il. 4

4 *Obrzezanie*, kwatera z poliptyku Olkuskiego, Jan Wielki, 1485 r., kościół pw. św. Andrzeja w Olkuszu; wg J. Gadomski, *Jan Wielki, krakowski malarz drugiej połowy wieku XV*, Kraków 2005, il. 14

5

6

5 Fragment z kwatery *Zdjęcie z Krzyża* z tryptyku Matki Boskiej Bolesnej; wg J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, il 360

6 *Zwiastowanie*, kwatera z tryptyku Matki Boskiej Bolesnej; fot. M. Grychowski

7

8

7 *Zwiastowanie*, Vrancke van der Stockt, Museé des Beaux-Arts w Dijon; wg *Les Primitifs flamands et leur temps*, ed. M. de Grand Ry, Tournai 2000, s. 527

8 Fragment środkowej tablicy Tryptyku Mérode, tzw. Mistrz z Flémalle, ok. 1430 r., Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art; wg *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, (kat. wystawy), eds. S. Kemperdick, J. Sander, Ostfildern 2009, il. 118

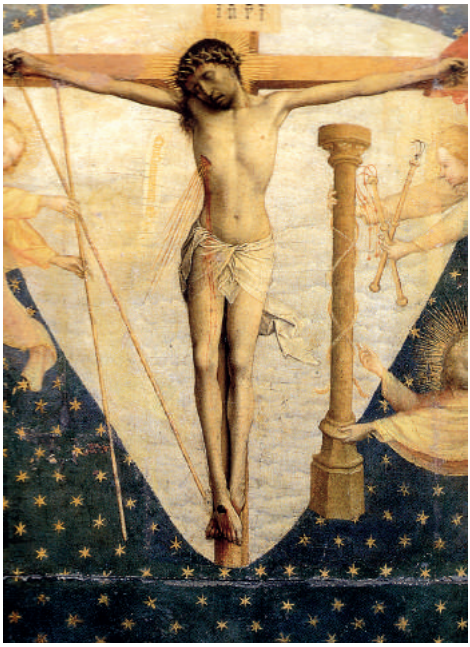
9

10

9 Paralityk, postać na konsoli **na ścianie północnej prezbiterium kościoła Mariackiego w Kra-**kowie, ok. 1360–1365; wg M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006, il. 191

10 *Ukrzyżowanie*, kwatera z Tryptyku Matki Boskiej Bolesnej; fot. M. Grychowski

11



12

11 Fragment tablicy z Ukrzyżowanym Chrystusem, Musées Royaux des Beaux-Arts w Brukseli; wg *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, (kat. wystawy), ed. S. Kemperdick, J. Sander, Ostfildern 2009, il. 31

12 Grupa mężczyzn ze sceny *Zdjęcia z krzyża*, rysunek tuszem na papierze, Frankonia, ok. 1470–1480, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, Hz 36; wg *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300–1550* (kat. wystawy), eds. R. Kahsnitz, W.D. Wixom, Munich–New York 1986, s. 169, nr kat. 40