

Obraz Matki Bożej Stradowskiej Przyczynek do badań nad krakowskim malarstwem i złotnictwem

WOJCIECH SOWAŁA

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

e-mail: wojciech.sowala@doctoral.uj.edu.pl

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6366-263X>

Keywords: Stradów, Our Lady of Stradów, goldschmithing, Waclaw Głowacki, Kraków's painting

Słowa kluczowe: Stradów, Matka Boża Stradowska, złotnictwo, Waclaw Głowacki, malarstwo krakowskie

Abstract

The Image of Our Lady of Stradów. Contribution to the Research on Kraków Painting and Goldsmithing

In the 17th century, Stradów became a local Marian sanctuary, where the miraculous painting of Our Lady of Stradów was kept. The conservation of that painting completed in 2022 made it possible to carry out research and review the original paint layer. This article presents the results of art historical analyses taking into account the results of the above-mentioned research and queries. As it seems, the painting could have been made in Kraków in the first forty years of the 17th century. In the second part of the text, the silver dresses associated with the painting were analysed. Two phases of the execution of the robe have been recognized. The main part was made at the beginning of the 19th century, but after 1807, while in 1879 repairs and additions were made, including new crowns and a sceptre. As indicated by the goldsmith's marks, the work was carried out in the Kraków factory of Waclaw Głowacki. The element that attracted attention was a set of goldsmith's marks on the robe, inconsistent with both Russian and Austrian legislation.



Abstrakt

Stradów w XVII wieku stał się lokalnym sanktuarium maryjnym, w którym przechowywano słynący cudami obraz Matki Bożej Stradowskiej. Przeprowadzona w 2022 roku konserwacja-restauracja tego obrazu umożliwiła wykonanie badań i ogląd pierwotnej warstwy malarskiej. W niniejszym artykule zaprezentowano wyniki analiz historyczno-artystycznych z uwzględnieniem rezultatów wspomnianych badań oraz kwerend źródłowych. Dają one podstawy do przypuszczeń, że obraz mógł być namalowany w Krakowie w pierwszym czterdziestoleciu XVII w. W drugiej części zanalizowano srebrne sukienki związane z obrazem. Rozpoznano dwie fazy powstania blach. Główną część wykonano na początku XIX w., lecz po 1807 r., natomiast w 1879 r. dokonano reperacji i uzupełnień, wtedy też dodano korony i berło. Jak wskazują znaki złotnicze, prace przeprowadzono w krakowskim zakładzie Wacława Głowackiego. Elementem zwracającym uwagę okazał się zestaw znaków złotniczych nabitych na sukienkach, niezgodny zarówno z rosyjskim, jak i austriackim ustawodawstwem.

Malarstwo krakowskie z pierwszej połowy XVII wieku stanowi obszar badawczy tyleż obszerny, ile w zasadzie do tej pory nieopracowany. W nielicznych syntetycznych i bardzo ogólnych tekstach poświęconych tej problematyce wyróżnia się zwykle trzy nurty: niderlandyzujący, italianizujący oraz rodzimy, zwany umownie cechowym, zwraca się przy tym uwagę na pojawienie się osobnej kategorii „portretu sarmackiego”. Niestety, w żadnej z tych rozpraw nie podjęto próby dokładniejszego scharakteryzowania owych nurtów (może poza portretem sarmackim), zadowolając się podaniem kilku przykładów malarzy obcych działających w Krakowie oraz konkluzją, że większość dzieł z tego okresu to „wytwory cechowe”, czyli obrazy o niskiej wartości artystycznej i trudnym do sprecyzowania stylu, charakteryzujące się płytką perspektywą i „wąsatymi typami fizjonomicznymi”¹. Do rzadkości należą też monograficzne opracowania twórczości artystów czynnych w tym czasie; wymienić tutaj można książkę Janiny Dzik o Franciszku Lekszyckim². Stosunkowo dużo, dzięki starszym publikacjom oraz artykułom powstałym

¹ Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Krakowa* (Kraków: M. Kot, 1950), 352–364; Michał Walicki i Władysław Tomkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok* (Warszawa: Auriga, 1971), 7–40; Andrzej Ryszkiewicz, „Malarstwo polskie około roku 1600,” w *Sztuka około roku 1600. Materiały z konferencji pt. Sztuka około roku 1600, Lublin 1972*, red. Teresa Hrankowska (Warszawa: PWN, 1974), 32–41; Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 298–307, 425–430; Mieczysław Zlat, *Sztuka polska. Renesans i manieryzm* (Warszawa: Arkady, 2008), 318–325.

² Janina Dzik, *Franciszek Lekszycki. Malarz religijny baroku* (Kalwaria Zebrzydowska: Calvarianum, 1998).

w ostatnich latach, wiadomo też o Tomaszu Dolabelli, choć jego działalność czeka w dalszym ciągu na nowoczesną monografię³.

Osobne zagadnienie w studiach nad malarstwem krakowskim stanowią kultowe wizerunki maryjne, które były wykonywane na masową skalę. Ich analiza nastęrcza jednak szereg trudności, związanych choćby z daleko idącą unifikacją zarówno ikonograficzną, jak i stylistyczną – cechami wszak pożądanymi przez zleceniodawców tych malowideł. Niezwykle cennych informacji na ten temat (choć niestety obejmujących tylko część wizerunków) dostarczają przygotowane na krakowskiej ASP publikacje dotyczące obrazów Matki Bożej Myślenickiej i tzw. Hodegetrii krakowskich⁴. Przeanalizowano w nich nie tylko sposoby malowania, używane barwniki, zaprawy i podobrazia, ale również metody wykorzystywane przy przenoszeniu wzorów bądź ich modyfikacji.

Z wymienionych względów obraz Matki Bożej Stradowskiej z kościoła parafialnego pw. św. Bartłomieja w Stradowie (obecnie diecezja kielecka, do XIX wieku w archidiakonacie krakowskim, dekanacie sokolińskim) wydaje się wart zaprezentowania, zwłaszcza że przy okazji niedawnej konserwacji-restauracji możliwe było przeprowadzenie analiz chemicznych oraz ogląd pierwotnej warstwy malarskiej. Ponadto z obrazem tym związane są srebrne sukienki i wota, których analiza wzbogaca wiedzę o ciągle słabo rozpoznanym zagadnieniu krakowskiej produkcji złotniczej w XIX stuleciu⁵. Zarówno obraz, jak i należące do niego srebra były dotychczas jedynie wzmiankowane,

³ Jerzy Żmudziński, „Wenecja – Polska – Dolabella,” w *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*, red. Magdalena Białonowska, katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie, 2020 (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2020), 41–74, tam starsza bibliografia.

⁴ Jadwiga Wyszyńska, *Obraz Matki Boskiej Myślenickiej jako pierwowzór obrazu Matki Boskiej Kalwaryjskiej. Prace badawcze i konserwatorskie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995); *Hodegetrie krakowskie 1400–1450*, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska i Marta Lempart-Geratowska (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2015); *Hodegetrie krakowskie 1450–1490*, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska i Marta Lempart-Geratowska (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2017); *Hodegetrie krakowskie 1490–1550*, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska et al. (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2018); *Hodegetrie krakowskie i ich odmiany 1550–1750, 1750–2018*, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska et al. (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2019).

⁵ W dotychczasowej literaturze omówiono dość obszernie jedynie zagadnienia związane z działalnością cechu, por. Michał Myśliński, *Złotnicy krakowscy i ich cech w czasach autonomii galicyjskiej 1866–1914* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2011); Michał Myśliński, *Zgromadzenie panów złotników krakowskich w latach 1772–1866* (Warszawa: IS PAN, 2016), natomiast problem wielkości tej produkcji bądź stosowanych form poruszany był jedynie bardzo ogólnie, por. Jan Samek, *Polskie złotnictwo* (Wrocław: Ossolineum, 1988).

co jest dodatkowym argumentem na rzecz zasadności przeprowadzenia poniższej analizy⁶.

Omawiany obraz ma kształt pionowego prostokąta z wcięciami na górnych rogach (il. 1), wykonany jest na lnianym podobraziu pokrytym cienką warstwą zaprawy kredowo-klejowej. Przedstawia tronującą Matkę Bożą, zwróconą lekko w lewo, ubraną w czerwoną suknię z prostokątnym, zdobionym kameryzacją i perłami dekoltem, osłoniętym dodatkowo przezroczystym welonem, oraz w granatowy płaszcz ze złotą lamówką, przerzucony za plecami i okrywający kolana oraz lewe ramię. Maria na głowie nosi niewielką koronę zdobioną filigranem, kameryzacją i perłami, w lewej ręce trzyma berło. Na jej kolanach zasiada Dzieciątko odziane w purpurową suknię i złoty płaszcz; luźno złożone ręce opiera na dużym błękitnym globie, zwieńczonym złotym krzyżykiem. Z głów Marii i Dzieciątka emanuje blask podświetlający otaczające je kręgiem chmury. Sylwetki postaci wydobyto za pomocą ciemniejszego konturu, a szaty i twarze modelowane są miękko, z subtelnie rozmytymi przejściami światłocieniowymi. Fałdy szat układają się miękko i dość naturalnie. Światła na sukni Marii wykonano za pomocą soczystej, czystej czerwieni, natomiast pozostałe partie najsilniej oświetlone namalowano rozbielając – nieraz bardzo mocno – kolor danego elementu garderoby. Z kolei w cieniach do przyciemnienia koloru podstawowego zastosowano barwy pokrywające powierzchnie z nimi sąsiadujące. Widoczne jest to zwłaszcza na szatach Jezusa, gdzie w partiach cienia na sukni użyto domieszki ugru wykorzystanego jako kolor podstawowy płaszcza, a w zacięzionych częściach dolnej krawędzi płaszcza widać odbijającą się czerwień sukni Marii. Przedstawienie oddziałuje głównie za pomocą rozświetlonych czystych barw, wydobywających obydwie postaci z ugrowego tła, dodatkowo uwagę widza przykuwa żywe spojrzenie Marii.

W warstwie malarskiej stwierdzono obecność czerwieni żelazowej, mianii i bieli ołowiowej na sukni Matki Bożej, smaltę i biel ołowiową na kuli

⁶ Obraz wzmiankowano w: Alojzy Fridrich, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 3 (Kraków: A. Koziański, 1908), 314–315; Jan Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w pińczowskim, skalbmierskim i wiślickim* (Marjówka: druk szkoły rzem., 1927), 418–419; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3 *Województwo kieleckie*, z. 9 *Powiat pińczowski*, oprac. Kazimiera Kutrzebianka, Jerzy Łoziński, i Barbara Wolff (Warszawa: IS PAN 1961), 93–94. Obraz wpisany do Rejestru zabytków województwa świętokrzyskiego pod nr. 363B, tzw. białą kartę sporządziła Justyna Łada w 2013 r.

ziemskiej, biel ołowiową i pigment żelazowy na sukni Dzieciątka, wszystkie barwniki połączono spoiwem olejnym⁷.

Najstarsze wzmianki o obrazie Matki Bożej Stradowskiej pochodzą z XVII wieku (il. 2). Na tablicy upamiętniającej cuda związane z przedstawieniem, ufundowanej wprawdzie dopiero w 1892 roku, ale zawierającej wypisy ze starszych źródeł, odnotowano:

1. Urodzony Bobola w ciężkiej chorobie z Dobrowody przybywszy zdrowie odzyskał. 2. Jego[m]ość Xiądz Piotr Kłosiński w śmiertelnej niemocy ofiarowawszy się do Cudownego Obrazu Matki Bożej w Stradowie, tu w kościele wobec ludu zebranego uzdrowionym został. 3. 1680 r. Kwietniowa, kmiotka z Malszyc, w sześćdziesiątym roku życia, będąc dotąd niepełodna i cierpiąc wiele, a udawszy się do Cudownej Matki Bożej Stradowskiej, powiła syna. 4. 1687 r. 15 maja Jejmość Pani Anna Kucharska z Motkowic z pod Imielna, ofiarując się w ciężkiej swojej chorobie do Cudownego Obrazu Matki Bożej w Stradowie, pociechy i uzdrowienia doznała. 5. Panna Anna Duslina z Krakowa w srogich utrapieniach chorobach przybywszy do Cudownego Obrazu Matki Bożej w Stradowie pociechy wielkiej doznała i zdrowie odzyskała. Cuda te są zapisane w Aktach Konsystorza Krakowskiego. Na obrazie Matki Boskiej Stradowskiej było kilkadziesiąt tablic i wotów srebrnych, które kozacy w roku 1656, paląc kościół zrabowali⁸.

O wiarygodności tych zapisów świadczy szczegółowość zawartych w nich informacji. Wątpliwości może jedynie budzić ostatnie zdanie, być może oparte na tradycji ustnej, umieszczono je bowiem już po wzmiance, że wiadomości o cudach pochodzą z ksiąg konsystorskich.

W aktach z pierwszych dwóch wizytacji, odbytych na tych terenach w latach 1618 i 1663–1665, opisano kościół stradowski bardzo pobieżnie, pomijając wyposażenie⁹. Natomiast w protokole wizytacji przeprowadzo-

⁷ Badania przeprowadzono w Pracowni Badań Laboratoryjno-Konserwatorskich mgr Barbary Sowy-Holewińskiej. Analiza będzie dołączona do dokumentacji konserwatorskiej i przekazana do Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Kielcach po zakończeniu inwestycji. Za udostępnienie wyników badań, zdjęcia, możliwość autopsji obrazu i cenne uwagi dziękuję Marcinowi i Ewelinie Gruszczyńskim, którzy przeprowadzili konserwację obrazu.

⁸ Chodzi zapewne o operujące w tej okolicy oddziały wojsk Jerzego Rakoczego, w skład których wchodził Siedmiogrodzianie, Mołdawianie i kozacy zaporoscy.

⁹ Kraków, Archiwum Kurii Metropolitalnej (dalej: AKMK), AV Cap 41, Acta visitationis exterioris decanatum: Pacanoviensis, Kijensis, Sokoliensis, Androwiensis, Wrocimoviensis, Proszoviensis, Vitoviensis et Bythomiensis, ad archidiaconatum Cracoviensem pertinentium in anno 1618 factae, k. 50v–51v; AV 8, Visitatio quindecim decanatum, nempe: Skavinensis, Zathoriensis, Novi Montis, Skalensis, Wrocimoviensis, Adreoviensis, Kijensis,

nej w 1699 roku wymieniono ołtarz z obrazem Najświętszej Marii Panny, umieszczony na środku nawy po stronie ewangelii. Obraz był już wtedy udekorowany srebrnymi aplikacjami i licznie obdarowany wotami. W inwentarzu sporządzonym przy okazji wizytacji zapisano:

Koron na obrazie Najświętszej Panny niewielkich dwie, tabliczek srebrnych trzy, łubek srebrny złocisty ieden, pereł prawdziwych na Panu Jezusie nro. 55, koraliki nitek dwie w nich koralików nro. 84 wsieczkę robione, łańcuszek w sztuczki robiony mosiężny, zausznic czarnych gagatkowych para iedna, koralików mniejszych nitek dwie w nich koralików nro 360, u których wstążeczki białe i czerwone, na spodzie sztuczka mosiężna¹⁰.

Z protokołów kolejnej wizytacji, przeprowadzonej w 1748 roku, wynika, że ołtarz z obrazem znajdował się w tym samym miejscu, natomiast duże zmiany nastąpiły w stanie dekorujących go aplikacji i wotów. Przede wszystkim obraz pokryty był srebrną sukienką „auszpurskiej roboty”. Ponadto przybyło: „berło srebrne w rękę Matki Boskiej pstrozłociste”, „korona srebrna na głowie Matki Boskiej także y P. Jezusa noviter przerobione kamykami czeskimi przyozdobione obie pozłociste”, „dwa aniołkowie srebrni trzymający koronę na głowie Matki Boskiej”, „paciorków z palonego bursztynu nici dwie dębek [?] białych nić jedna”, „zauszniczki misternie zrobione w grusieczkę z paciorków z perłami”, „obrazków miedzianych pięć”, „krzyżyk mosiężny jeden”, „kutasik w sieczkę zrobiony jeden”, „czerwony kamyk w srebro w serce oprawny jeden”, „krzyżyk mały srebrny z czeskimi diamencikami”, „portrecik cum efigie S. Joannis Nepomuceni z rubinkami czeskimi na wstążce niebieskiej”,

Paczanoviensis, Oswiecimensis, Żywiecensis, Witoviensis, Skoliensis, Opatovecensis, Wielicensis et Plesnensis a Peril. et R.D. Nicolao Oborski, episcopo Laodicensis, suffraganeo, archidiacono, vicario in spiritualibus generali Cracoviensi in annis 1663–1665 expedita, k. 300r.

¹⁰ AKMK, AV 14, Acta visitationis externae trium decanatum, videlicet Sokoliensis, Kijensis, Paczanoviensis, vigore litterarum specialis de commissionis ex cancellaria R.D. Joannis de Małachowice Małachowski, episcopi Cracoviensis, ducis Severiae emmanatarum, dum R.D. Vladislaus Opacki, archidiaconus Cracoviensis, ducis Severiae emanatarum, dum R.D. Vladislaus Opacki, archidiaconus Cracoviensis ob multitudinem ecclesiarum parachialium intra territorium archidiaconatus sui Cracoviensis consistentium, tum ob propectam aetatem ac debilem valetudinem munus visitationis totius archidiaconatus commode pergere exequi et expedire non valet, per me D. Franciscum Lochman IUD, coadiutorem archipresbiterus Cracoviensis, decanum Sandomiriensem, deputatum commissarium visitatorem in anno 1699 mensibus Februarii, Martio et Majo peractae, in quibus status – iura – dos et qui quis reditus – nec non inventaria sacrae supellectilis ecclesiarum – tum quoque decreta reformationis connotata et conscripta reperiuntur, k. 1r, 37rv.

„manelka z Dętkow [?] z kamykiem czeskim”. Wspomniano również opisane w poprzednim inwentarzu cztery sznury koralii¹¹.

Podczas następnej wizytacji obraz nadal znajdował się w ołtarzu bocznym, a stan dekorujących go sreber wyglądał następująco: „Sukienka [...] fercychowana z koronami dwiema z aniołkami dwiema, berłem y światem srebrna”, „obrączek srebrnych połączanych n. 4”, „koralii różnych n. 8”¹². Jak widać, wotów nieco ubyło, aczkolwiek te mniej cenne mogły zostać w spisie pominięte. Kolejną informację związaną z obrazem podaje inskrypcja fundacyjna na srebrnej sukience, niegdyś pokrywającej dzieło: „Ta sukienka N. P. Maryi została sprawiona z dobrowolnych składek parafian Stradowa w r. 1879” (il. 3).

Na przestrzeni wieków obraz był poddawany konserwacjom. Ślady pierwszej dokumentuje zdjęcie zamieszczone w publikacji ks. Alojzego Fridricha z 1908 roku (il. 4). Pomimo słabej jakości reprodukcji wyraźnie widać, że twarz Marii jest mocno przemalowana, skutkiem czego ma zupełnie inny wyraz. Kolejną konserwację przeprowadzono w latach 1980–1981. Jak można przypuszczać, usunięto wtedy część przemalowań, uzupełniono zaprawy i scalono kolorystycznie warstwę malarską. Prawdopodobnie również wtedy zdjęto sukienkę oraz wota i umieszczono je w gablotach na ścianie w pobliżu ołtarza Matki Bożej Stradowskiej.

Jak już wspomniano na wstępie, analiza obrazów kultowych nastęrcza szereg trudności – związanych głównie z wysokim stopniem stylizacji, powtarzalnością schematów i niedostępnością obiektów, która sprawia, że materiał porównawczy jest bardzo ograniczony. Z tych powodów wyniki analizy obrazu stradowskiego muszą zostać niestety ograniczone do ogólnych, hipotetycznych wniosków. Jako miejsce powstania nasuwa się przede wszystkim Małopolska, a szczególnie Kraków, będący największym centrum

¹¹ AKMK, AV 39, Acta visitationis ecclesiarum in decanatu Sokolinensi et Kijensi ex commissione Cel. Principis R.D. Andrea Stanislai Kostka comitis in Załuskie Załuski, episcopi Cracoviensis, ducis Severiae, per Josephum Carolum Bleszyński, ecclesiarum cathedralis Cracoviensis et Insignis Collegiatae Sandomiriensis canonicum, expeditae diebus mensium Januarii et Februarii et Martii 1748 anno, s. 125, 126.

¹² AKMK, AV 56, Akta wizyty generalnej z woli i nakazu J.O. Xiążęcia Jm. Michała Jerzego Ciołka Poniatowskiego, biskupa płockiego, Xiążęcia pułtuskiego, koadiutora z całą jurysdykcją krakowskiego, Xiążęcia siewierskiego, opata komendataryusza czerwińskiego, dziekana warszawskiego, orderów Orła Białego i św. Stanisława kawalera, w czterech dekanatach: Pacanowskim, Opatowskim, Witowskim i Sokolińskim przez Jmi Xiędza Antoniego Franciszka Dunina Kozickiego, Kolegiaty Pileckiej dziekana od dnia 15 miesiąca maja do dnia 22 października roku Pańskiego 1783 odprawionej, s. 1132, 1133.

artystycznym w regionie. Przemawiają za tym związki Stradowa ze stolicą Małopolski oraz cechy formalne omawianego dzieła. W XVII wieku wieś weszła w skład ordynacji pińczowskiej i zarówno mieszkańcy, jak i kler parafialny Stradowa (podobnie jak i sąsiedniego Skalbmierza) utrzymywali ożywione kontakty z Krakowem¹³, zatem nabycie bądź zamówienie obrazu w stolicy Małopolski wydaje się najbardziej prawdopodobne, choć nie można wykluczyć innych możliwości. Wniosek ten potwierdzają do pewnego stopnia również stylistyka i cechy technologiczne obrazu. Zastosowanie lnianego płótna pokrytego warstwą zaprawy tak cienką, że widoczna jest faktura podobrazia, było dość powszechną praktyką¹⁴, podobnie jak malowanie świateł za pomocą czystej nasyconej czerwieni lub rozbielenia innych barw albo zaznaczenie konturu ciemną linią. Pod tym względem wizerunek Matki Bożej Stradowskiej można zestawić z obrazami Hodegetrii krakowskich z Rakowa i Dziekańni¹⁵ – a obydwie te obiekty uważane są za dzieła pracowni krakowskich: pierwszy datowany na rok 1646(?), drugi na połowę wieku XVII. Stradowskie malowidło pod względem walorów artystycznych wpisuje się także w średni poziom krakowskiej produkcji z pierwszej połowy XVII wieku. Wskazane podobieństwa nie są oczywiście rozstrzygające, ale biorąc pod uwagę bliskość Krakowa wydaje się, że można zasugerować stolicę Małopolski jako miejsce wykonania dzieła.

Datowanie stradowskiego obrazu możliwe jest tylko w szerokich ramach czasowych. Ze wzmianek historycznych wynika, że dzieło znajdowało się w kościele w 1680 roku i już wtedy słynęło cudami. Mniej pewna wydaje się tradycja mówiąca o kulcie, jakim cieszyła się Matka Boża Stradowska przed 1656 rokiem, choć za taką tezę przemawia kształt górnej krawędzi obrazu, z trapezowym występem w środkowej części – wyciętym w wyniku przystosowania do ramy o takim kształcie. Obecny ołtarz (il. 5), w którym wizerunek znajduje się przynajmniej od 1699 roku, sądząc po formie wykazującej zależność od produkcji pracujących w Krakowie Baltazara Fontany i Jerzego Hankisa, powstał najpóźniej kilka lat przed tą datą. Z kolei w trakcie wcześniejszej wizytacji nie odnotowano żadnych ołtarzy bocznych, wskazano natomiast na stan odbudowanego po spaleniu przez żołnierzy Rakoczego kościoła, wymagającego dalszych prac. Zatem wydaje się, że zachowany kształt obrazu

¹³ Na temat wyposażenia kolegiaty skalbmierskiej i jego pochodzenia por. Wojciech Sowała, *Artystyczne dzieje kolegiaty świętego Jana Chrzciciela w Skalbmierzu* (Kielce: Jedność, 2022).

¹⁴ Wyszyńska, *Obraz Matki Boskiej*, 36–39.

¹⁵ *Hodegetrie krakowskie 1550–1750*, 120–123, 136–139.

jest efektem wmontowania go w retabulum, które spłonęło w 1656 roku wraz z całym kościołem. Takie datowanie wydaje się właściwe również ze względu na styl dzieła, wskazujący na pierwszą połowę XVII wieku. Zwraca tutaj uwagę miękkie łamanie i marszczenie fałdów szat – kontrastujące z ekspresyjnymi ostrymi fałdami stosowanymi przez Dolabellę, a wspólne dla obrazów ze Stradowa, Dzierążni i do pewnego stopnia Rakowa (szata Dzieciątka, rękaw sukni Marii). Podobieństwa między dwoma pierwszymi wymienionymi obiektami są widoczne zwłaszcza jeśli uwzględnimy fotografię obrazu z Dzierążni wykonaną po zdjęciu przemalowań¹⁶. Obydwa przedstawienia charakteryzują się podobnie delikatnym modelunkiem światłocieniowym twarzy i użyciem swobodnej pojedynczej kreski dla podkreślenia krawędzi płaszcza i przezroczystego welonu. Obraz z Dzierążni datowany jest na połowę XVII wieku, co oparte jest na przypuszczeniu, że został on wykonany w trakcie modernizacji świątyni w latach 1646–1660. Zważywszy jednak na konsekwentnie stosowany ornament schweifwerkowy, widoczny na koronie, lamówce sukni i zaponie płaszcza Marii, należałoby cofnąć czas namalowania tego dzieła co najmniej do lat trzydziestych XVII wieku. Podobne datowanie należałoby przyjąć dla przedstawienia Matki Bożej Stradowskiej.

Z obrazem tym związany był cały szereg wotów, a przede wszystkim srebrne sukienki również łączące się z Krakowem. Z cytowanych już wyżej źródeł wynika, że srebrne pokrycie wraz z berłem, łubkiem i koroną trzymaną przez dwa anioły ufundowano pomiędzy 1699 a 1748 rokiem. W roku 1783 wizytator odnotował jeszcze „świat” srebrny. Z kolei z napisu na zachowanej sukience wynika, że sprawili ją parafianie w 1879 roku (il. 6). Jeśli jednak przyjrzeć się temu zabytkowi, to nietrudno dojść do wniosku, że nie jest to ta sama sukienka: wprawdzie blachy powtarzają zarys postaci, a wycięcia na dłonie Marii oraz dłoni i stopę Dzieciątka precyzyjnie pasują do obrazu, lecz układ szat jest odmienny. Płaszcz Matki Bożej zarzucony jest na ramiona i spięty pod szyją broszą. Prawa ręka Marii, widoczna na obrazie, tutaj schowana jest pod płaszczem niemal w całości, jedynie dłoń trzymająca berło wystaje spod okrycia. Podobnie lewa poła płaszcza spływa prosto w dół, a szata Dzieciątka ma mocno – w porównaniu z pierwowzorem – uproszczony kształt. Ponadto zwracają uwagę nieudolnie oddane pętle paska widoczne w miejscu, gdzie na obrazie znajduje się glob. Sukienka wymodelowana jest w gładkie, miękko układające się fałdy, brzegi płaszcza Marii i sukni Dzieciątka ozdobione

¹⁶ *Hodegetrie krakowskie 1550–1750*, 139, fot. 93d.

są bordiurami ze wzorem złożonym z powtarzających się esownic (płaszcz), stylizowanych fal i ukośnych pasów dekorowanych naprzemiennie punktowaniem (suknia). Dodatkowo zarówno na płaszczu Matki Bożej, jak i sukni Jezusa aplikowane są niewielkie złożone kwiatki z łodyżkami: da się rozpoznać róże i bratki, trzeci gatunek to prawdopodobnie szarotka. W dolnej partii, pod Dzieciątkiem widoczny jest wstawiony wtórnie spory kawałek srebrnej blachy z podobnie kształtowanym, choć niezbyt precyzyjnie dopasowanym układem draperii. Ponadto na sukienkę aplikowano złożone berło z pierścieniami i kwiatonem. Zachowały się również dwie korony zamknięte oraz jedenaście gwiazdek. Na wstawionym fragmencie sukienki oprócz napisu fundacyjnego umieszczono puncę imienną Wacława Głowackiego i próbę srebra „12” oraz punktowany napis „waży łutów pol[skich] 240”. Natomiast na koronach i berle wybito następujący zestaw znaków: imiennik Wacława Głowackiego, próbę „12” i próbę srebra „4” z głową Diany w pięciokącie (il. 7). Niestety, nie udało się stwierdzić, czy jest to próba z oznaczeniem probierni.

Forma zasadniczej części sukienki wyklucza łączenie jej z pierwszymi wzmiankami archiwalnymi. Zarówno gładkie wykończenie szat, na które nałożono luźno rozrzucone kwiatki, jak i ornament zdobiący lamówki wskazuje na XIX wiek. Można jeszcze uściślić to datowanie przyjmując, że esownice oraz przestylizowana fala na płaszczu Marii i sukni Dzieciątko zostały zainspirowane przez ornament falisty o genezie antycznej popularny na przełomie XVIII i XIX wieku (il. 8). Brak cech kontrybucyjnych z lat 1806/1807 (choć reszta kościelnych sreber ma je nabite) wskazuje, że sukienka wykonana została niedługo po tej dacie. Trudno wyrokować, dlaczego zdecydowano się zamówić nowe pokrycie: być może poprzednie skonfiskowano lub przepadło ono z innych powodów. Sukienka mogła też ulec poważnemu uszkodzeniu i zdecydowano się ją przekuć, nadając aplikacji nowe, aktualne w tym czasie formy. Intrygujący jest fakt, że zmieniono przy tej okazji ikonografię. Zniknął glob, zmieniony układ szat spowodował pochylenie Dzieciątko w stronę Matki, przez co całość przedstawienia zbliżyła się do wizerunków Eleusy (il. 4). Kolejnej ingerencji dokonano w 1879 roku, powodem było zapewne uszkodzenie sukienki, na co wskazują ślady lutowania długiego pęknięcia na sukni Dzieciątko. Wymieniono wtedy spory fragment dolnej części sukienki, na którym wryto napis fundacyjny w ozdobnej ramce, wagę i wspomniane wyżej znaki. Berło i korony dołożono zapewne w ramach tych samych prac, widnieją na nich również znaki Głowackiego i próby dwunastołutowej, choć z dodaną jeszcze cechą czwartej próby srebra stosowaną w monarchii austriackiej.

Wacław Głowacki, którego znaki imienne nabito na sukienkę, berło i korony, działał w Krakowie dość długo. Urodził się w 1828 roku, a naukę w zakładzie złotniczym Leonarda Nitscha ukończył w roku 1848. W swojej karierze pełnił funkcję m.in. starszego cechu i radcy miejskiego. Zajmował się nie tylko wytwarzaniem przedmiotów kruszcowych, ale również prowadził sklep, w którym handlował wyrobami fabrycznymi i importowanymi. Zmarł 30 grudnia 1908 roku¹⁷.

Na stradowskich srebrach zwraca uwagę zestaw znaków złotniczych nabitych przez Głowackiego. W drugiej połowie XIX wieku w zaborze rosyjskim, gdzie od 1815 roku znajdował się Stradów, obowiązywały przepisy wprowadzone ustawą z roku 1851. Powołała ona urząd probierczy w Warszawie jako jedyny działający na terenie „Kongresówki” i wprowadziła nowe znaki probiercze, a przede wszystkim – ustaliła najniższą dopuszczalną próbę srebra na 84 złotniki, czyli znacznie wyższą niż powszechnie do tej pory stosowana dwunastołutowa¹⁸. Wszystkie srebrne przedmioty wytworzone lub sprowadzone na teren Królestwa Polskiego po 1851 roku musiały być zawieszane lub wysłane do stolicy i ocechowane. Nie uczyniono tego jednak ze stradowskimi srebrami, co więcej, zestaw nabitych na nich znaków nie odpowiada również przepisom obowiązującym w Krakowie. W 1866 roku znowelizowano na terenie monarchii austriackiej system znaków probierczych, wprowadzając jednocześnie nowe oznaczenia próby srebra. Zgodnie z przepisami każdy wyrób musiał mieć trzy znaki: jeden – oznaczający próbę kruszcu, drugi – probiernię, a trzeci – imienną cechę wytwórcy. Przepisy te znowelizowano w 1872 roku rezygnując z osobnej cechy z oznaczeniem probierni i wprowadzając je do wnętrza oznaczenia próby¹⁹. Zatem zarówno według przepisów austriackich, jak i rosyjskich, znak dwunastołutowy nie powinien znaleźć się na stradowskich srebrach. Wyjaśnieniem jego obecności może być dość powszechna – jak się uważa – na prowincji w Królestwie Polskim praktyka unikania obowiązkowego cechowania sreber w Warszawie, przy jednoczesnym nabijaniu na nie cech dwunastołutowych w celu zasugerowania wcześniejszego czasu ich powstania. Znane przykłady takiego postępowania dotyczyły

¹⁷ Myśliński, *Złotnicy krakowscy*, 50.

¹⁸ Michał Gradowski, *Znaki na srebrze* (Warszawa: Ośrodek Dokumentacji Zabytków, 1993), 248–253; Ryszard Bobrow, *Złotnicy i jubilerzy prowincji Królestwa Polskiego* (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2017), 35–40.

¹⁹ Gradowski, *Znaki*, 225–230.

jednak złotników działających na terenach „Kongresówki”²⁰. W analizowanym przypadku być może chodziło o to samo: wszak podróż lub wysyłka do Warszawy oraz opłata probiercza łączyły się z kosztami, podczas gdy możliwość wykrycia oszustwa na głębokiej prowincji przez borykający się z problemami kadrowymi urząd była znikoma. Ponadto nowe elementy stradowskich sreber były niewielkie i nawet w razie kontroli mogły ująć uwadze urzędnika. Praktyki takie chyba nie były rzadkie, o czym może świadczyć reklama nowego sklepu Głowackiego, otwartego w Krakowie przy Rynku Głównym 20: „Skład towarów złotych i srebrnych, jakoto: cukiernic, koszyczków, lichtarzy, puharów [sic], łyżek stołowych, łyżeczek do kawy c.k. stępłem próby 13 opatrzonych, własnego wyrobu”²¹.

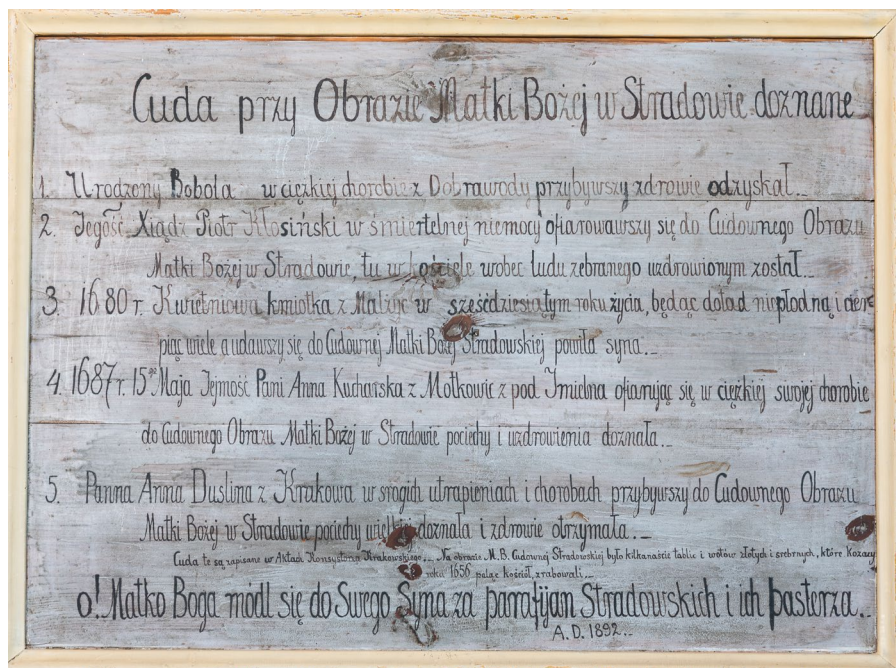
Przedstawienie Matki Bożej Stradowskiej i pokrywająca je niegdyś sukienka nadal wymagają badań. Zwłaszcza obraz, wstępnie przypisany w tym artykule malarzowi działającemu w Krakowie, może okazać się dziełem importowanym z innego ośrodka. Zarówno podobrazie, barwniki, jak i technika wykonania (stosowane również w innych miastach) użyte do jego namalowania nie stanowią tutaj mocnego dowodu. Natomiast możliwość przeprowadzenia dokładnych badań stylistycznych mocno ogranicza brak materiału porównawczego – obrazy są trudno dostępne, a zdjęcia dokumentacyjne nie najlepszej jakości. Tym ważniejsze wydaje się publikowanie wyników wstępnych analiz pojedynczych obrazów, nawet jeśli tezy w nich zawarte stanowią jedynie punkt wyjścia do dalszych badań. Jeśli chodzi o sukienkę okrywającą niegdyś stradowski obraz, istotne jest uchwycenie zestawu znaków, który wydaje się niezgodny z zasadami cechowania wyrobów zarówno na terenach zaboru austriackiego, jak i rosyjskiego. Hipoteza dotycząca motywów ich zastosowania, przedstawiona w artykule, jest tylko jedną z potencjalnych. Pełne wyjaśnienie będzie możliwe dopiero po znalezieniu i przebadaniu innych podobnych obiektów.

²⁰ Bobrow, *Złotnicy*, 38–40.

²¹ Myśliński, *Złotnicy krakowscy*, 58.



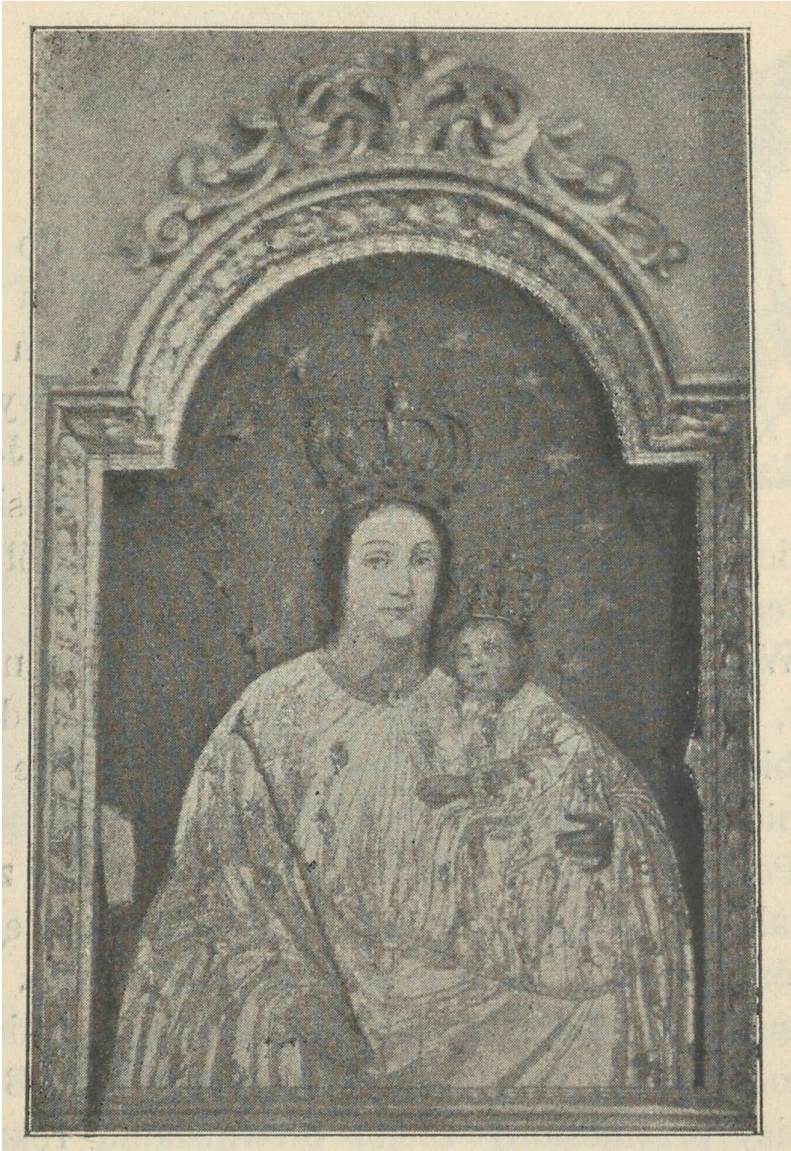
Il. 1. Stradów, kościół św. Bartłomieja, obraz Matki Bożej Stradowskiej po odsłonięciu pierwotnej warstwy malarskiej. Fot. E. Gruszczyńska



II. 2. Stradów, kościół św. Bartłomieja, tablica z opisem cudów. Fot. W. Sowała



Il. 3. Stradów, kościół św. Bartłomieja, sukienka na obraz Matki Bożej Stradowskiej. Fot. W. Sowała



Il. 4. Stradów, kościół św. Bartłomieja, obraz Matki Bożej Stradowskiej, stan z początku XX w. Ryc. za: Alojzy Fridrich, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 3 (Kraków: A. Koziański, 1908), 315



Il. 5. Stradów, kościół św. Bartłomieja, ołtarz Matki Bożej Stradowskiej. Fot. W. Sowała



Il. 6. Stradów, kościół św. Bartłomieja, sukienka na obraz Matki Bożej Stradowskiej, fragment.
Fot. W. Sowała



Il. 7. Stradów, kościół św. Bartłomieja, korona obrazu Matki Bożej Stradowskiej, fragment – znaki złotnicze. Fot. W. Sowała



Il. 8. Stradów, kościół św. Bartłomieja, sukienka na obraz Matki Bożej Stradowskiej, fragment.
Fot. W. Sowała

Bibliografia

Źródła

Kraków. Archiwum Kurii Metropolitalnej (AKMK):

- AV Cap 41 – Acta visitationis exterioris decanatum: Pacanoviensis, Kijensis, Sokoliensis, Androwiensis, Wrocimoviensis, Proszoviensis, Vitoviensis et Bythomiensis, ad archidiaconatum Cracoviensem pertinentium in anno 1618 factae, k. 50v–51v.
- AV 8 – Visitatio quindecim decanatum, nempe: Skavinensis, Zathoriensis, Novi Montis, Skalensis, Wrocimoviensis, Adreoviensis, Kijensis, Paczanoviensis, Oswiecimensis, Żywiecensis, Witoviensis, Skoliensis, Opatovecensis, Wielicensis et Plesnensis a Peril. et R.D. Nicolao Oborski, episcopo Laodicensis, suffraganeo, archidiacono, vicario in spiritualibus generali Cracoviensi in annis 1663–1665 expedita, k. 300r.
- AV 14 – Acta visitationis externae trium decanatum, videlicet Sokoliensis, Kijensis, Paczanoviensis, vigore litterarum specialis commissionis ex cancellaria R.D. Joannis de Małachowice Małachowski, episcopi Cracoviensis, ducis Severiae emanatarum, dum R.D. Vladislaus Opacki, archidiaconus Cracoviensis, ducis Severiae emanatarum, dum R.D. Vladislaus Opacki, archidiaconus Cracoviensis ob multitudinem ecclesiarum parochialium intra territorium archidiaconatus sui Cracoviensis consistentium, tum ob provectam aetatem ac debilem valetudinem munus visitationis totius archidiaconatus commode pergere exequi et expedire non valet, per me D. Franciscum Lochman IUD, coadiutorem archipresbiterus Cracoviensis, decanum Sandomiriensem, deputatum commissarium visitatorem in anno 1699 mensibus Februario, Martio et Majo peractae, in quibus status – iura – dos et quibus reditus – nec non inventaria sacrae suppellectilis ecclesiarum – tum quoque decreta reformationis connotata et conscripta reperiuntur, k. 1r, 37rv.
- AV 39 – Acta visitationis ecclesiarum in decanatu Sokolinensi et Kijensi ex commissione Cel. Principis R.D. Andrea Stanislai Kostka comitis in Załuskie Załuski, episcopi Cracoviensis, ducis Severiae, per Josephum Carolum Bleszyński, ecclesiarum cathedralis Cracoviensis et Insignis Collegiatae Sandomiriensis canonicum, expeditae diebus mensium Januarii et Februarii et Martii 1748 anno, s. 125, 126.
- AV 56 – Akta wizyty generalnej z woli i nakazu J.O. Xiążęcia Jm. Michała Jerzego Ciołka Poniatowskiego, biskupa płockiego, Xiążęcia pułtuskiego, koadiutora z całą jurysdykcją krakowskiego, Xiążęcia siewierskiego, opata komendatariusza czerwińskiego, dziekana warszawskiego, orderów Orła Białego i św. Stanisława kawalera, w czterech dekanatach: Pacanowskim, Opatowskim, Witowskim i Sokolińskim przez Jmi Xiędza Antoniego Franciszka Dunina Kozickiego, Kollegiaty Pileckiej dziekana od dnia 15 miesiąca maja do dnia 22 października roku Pańskiego 1783 odprawionej, s. 1132, 1133.

Opracowania

Bobrow, Ryszard. *Złotnicy i jubilerzy prowincji Królestwa Polskiego*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2017.

- Chrzanowski, Tadeusz, i Marian Kornecki. *Sztuka ziemi krakowskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- Dobrowolski, Tadeusz. *Sztuka Krakowa*. Kraków: M. Kot, 1950.
- Dzik, Janina. *Franciszek Leleszycki. Malarz religijny baroku*. Kalwaria Zebrzydowska: Calvarianum, 1998.
- Fridrich, Alojzy. *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*. T. 3. Kraków: A. Koziński, 1908.
- Gradowski, Michał. *Znaki na srebrze*. Warszawa: Ośrodek Dokumentacji Zabytków, 1993.
- Hodegetrie krakowskie 1400–1450*. Red. Małgorzata Schuster-Gawłowska i Marta Lempart-Geratowska. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2015.
- Hodegetrie krakowskie 1450–1490*. Red. Małgorzata Schuster-Gawłowska i Marta Lempart-Geratowska. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2017.
- Hodegetrie krakowskie 1490–1550*. Red. Małgorzata Schuster-Gawłowska, Marta Lempart-Geratowska, Piotr Łopatkiewicz, Małgorzata Nowalińska, i Anna Sękowska. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2018.
- Hodegetrie krakowskie i ich odmiany 1550–1750, 1750–2018*. Red. Małgorzata Schuster-Gawłowska, Marta Lempart-Geratowska, Piotr Łopatkiewicz, Małgorzata Nowalińska, i Anna Sękowska. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2019.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 3 *Województwo kieleckie*. Z. 9 *Powiat pińczowski*. Oprac. Kazimiera Kutrzebianka, Jerzy Łoziński, i Barbara Wolff. Warszawa: IS PAN, 1961.
- Myśliński, Michał. *Zgromadzenie panów złotników krakowskich w latach 1772–1866*. Warszawa: IS PAN, 2016.
- Myśliński, Michał. *Złotnicy krakowscy i ich cech w czasach autonomii galicyjskiej 1866–1914*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2011.
- Ryszkiewicz, Andrzej. „Malarstwo polskie około roku 1600.” W *Sztuka około roku 1600. Materiały z konferencji pt. Sztuka około roku 1600, Lublin 1972*, red. Teresa Hrankowska, 32–41. Warszawa: PWN, 1974.
- Samek, Jan. *Polskie złotnictwo*. Wrocław: Ossolineum, 1988.
- Sowała, Wojciech. *Artystyczne dzieje kolegiaty świętego Jana Chrzyciela w Skalbmierzu*. Kielce: Jedność, 2022.
- Walicki, Michał, i Władysław Tomkiewicz. *Malarstwo polskie. Manierizm. Barok*. Warszawa: Auriga, 1971.
- Wiśniewski, Jan. *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w pińczowskim, skalbmierskim i wiślickim*. Marjówka: druk szkoły rzem., 1927.
- Wyszyńska, Jadwiga. *Obraz Matki Boskiej Myślenickiej jako pierwowzór obrazu Matki Boskiej Kalwaryjskiej. Prace badawcze i konserwatorskie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995.
- Zlat, Mieczysław. *Sztuka polska. Renesans i manierizm*. Warszawa: Arkady, 2008.
- Żmudziński, Jerzy. „Wenecja – Polska – Dolabella.” W *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*. *Katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie*, red. Magdalena Białonowska, 41–74. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2020.