



Il. 1. *Madonna z Dembego, tempera na desce, wym. 67 × 52,5 cm stan po konserwacji.*

Juliusz Antoni Chrościcki

K O R A L E, S O S U L K A I S Z C Z Y G I E Ł (Sztuka gotycka a tradycje i wierzenia ludowe)

Na północny wschód od Kalisza, we wsi Dembe, w parafialnym kościele znajduje się gotycki obraz tablicowy Madonny z Dzieciątkiem.¹

I

Obraz ten o wymiarach 67 × 52,5 cm, oprawny w ramę z epoki (90,5 × 75,5 cm) jest malowany temperą na drzewie lipowym.

W 1959 r. Wilhelm Kuklis — konserwator Muzeum Narodowego w Poznaniu — odsłonił obraz spod szczelnie zakrywających go sukienek. Podczas tej konserwacji usunięto powierzchniowe malowanie olejną farbą, odkrywając dawne złocenia ramy na czerwonym polimencie. Naprawiono uszkodzenia gruntu i malatury na lewej ręce, na czole i na szyi Madonny oraz uzupełniono partie kotary i fałdy płaszcza z lewej. W geometryzowanych wgłębieniach ramy zachowano szkiełka, założone tam prowizorycznie przez technika konserwatorskiego Karola Stoińskiego. Il. 1 pokazuje obraz po ostatecznym punktowaniu i regeneracji werniksu. Po

konserwacji niedostępne dotychczas jego walory artystyczne i ideowe zostały omówione po raz pierwszy przez Michała Walickiego.²

Szeroka rama obrazu, dzięki swej wypukłości, jest jakby oknem, przez które widzimy Madonnę od pół figury, trzymającą na prawym ramieniu nagie Dzieciątko, nieco odchylone do tyłu. Na wąskim parapecie oparcia tronu (?), nakrytego kotarą, opierają ręce aniołowie. Spojrzenie Matki biegnie do Dzieciątka, ku jego piąstce, obejmującej półkolistą przedmiot, owinięty w białą szmatkę. Jest to sosulka. Na jej płaskiej powierzchni stoi mały ptaszek, widoczny z profilu, przywiązany nitką. Na szyi Dzieciątka, na zielonej tasiemce są nanizane cztery czerwone paciorki, przedzielone gałązką koralu. Dzieciątko kieruje twarz ku lewej stronie obrazu, ale wzrok utkwilo w dali, jakby nie dostrzegając Matki. Usta lekko rozwarłe, widać kilka zębów. Palcami lewej ręki trzyma fałdującą się białą chustkę, w miejscu prawdopodobnego wycięcia dekoltu ciemnozielonej sukni, przepasanej wysoko w taliu złotym paskiem. Lewą rękę podnosi ona na połę płaszcza i do-

tyka nówek Dzieciątka. Przestrzenność obrazu jest wynikiem układu trzech płaszczyzn. Na pierwszym planie niski parapet, głębiej kotara, a powyżej tło złożone. W ciasnej przestrzeni, zamkniętej z jednej strony parapetem ceglanym, z drugiej kotarą, stoi Madonna z Dzieciątkiem. Na złocisty murek opadają ciężkie fałdy niebieskiego płaszcza Madonny, z odsłoniętą czerwoną podszewką. Powyżej, na tle złożonym, wokół głowy Madonny i Dzieciątka podwójne, trybowane, czerwone nimby zataczają przecinające się kręgi.

Stosunkowo ciekawym elementem barwnym obrazu są postacie obu aniołów. Malarz starał się je różnicować odmienną gestyką, typiką twarzy a także kolorem. Anioł po stronie Dzieciątka ma jasne włosy, uczesane w loki. Złote skrzydła zostały wyodrębnione z tła czerwonym konturem. Jego zielona suknia z czerwonym kołnierzem kontrastuje z czerwoną szatą i zielonym kołnierzem drugiego anioła o ciemnozielonych skrzydłach.

Na podstawie zachowanych przykładów można zrekonstruować pierwotny stan ramy. Między różnobarwnymi półszlachetnymi kamykami, znajdującymi się w owalnych wgłębieniach, istniały większe romboidalne powierzchnie płytek z relikwiami.

Twarz Madonny en trois quarts, typ rozlany, szeroki, o wysokim czole, z podniesionymi lekko brwiami, o dość dużym nosie, z małymi ustami i zaznaczonym podbródkiem. Krótka szyja.³ Palce rąk długie, zgrabne. Twarz Dzieciątka ujęta prawie karykaturalnie, szczególnie: gruby nos, podbródek, duże ucho oraz krótkie kręcone włosy. Razi skrót przedramienia Madonny, na której spoczywa Dzieciątko — w relacji do ciasnej przestrzeni ponad parapetem kotary. Artysta maluje bardziej swobodnie draperie szat. Łagodnym łukiem opada poła płaszcza, podwiniętego na prawej ręce Madonny. Najładniejszym gestem Madonny jest naturalny ruch palców lewej ręki, chwytających tkaninę płaszcza i jednocześnie dotykających pieszczotliwie stóp Jezusa.⁴

Malarz nie radził sobie z pewnymi detalami, np. koniuszkiem nosa Madonny czy szyją Dzieciątka, ale w zasadzie kompozycja jego, poza drobnymi niedociągnięciami, jest poprawna.

Charakteryzując raczej przeciętne walory artystyczne obrazu, a także umiętności prowincjonalnego malarza warto podkreślić, że obraz jest nasycony specyficzną atmosferą emocjonalną. Jest tu powien gatunek liryki.

Przynależność tego obrazu do malarstwa wielkopolskiego poł. XV w. zdaje się być udowodniona brakiem podobieństw stylistycznych z zachowanymi dziełami z terenu Śląska, Krakowa i Mazowsza. Można przypuszczać, że mało zbadany zespół zabytków ziemi sieradzkiej i wieluńskiej dostarczyłby znacznie istotniejszych analogii. Stosunkowo bliskie pokrewieństwa typiki twarzy i traktowania szat znajdujemy w Drzewcowie. Madonna w otoczeniu rodziny Wieniawitów, namalowana po poł. XV w. przez krąg Mistrza Polityku św. Barbary — jest, jak pisze Walicki, „przejawem oddziaływania sztuki śląskiej na miejscowe środowisko”.⁵ Zaś sam Polityk św. Barbary nie dostarcza materiału do porównań.

Malarz miejscowy, pochodzący zapewne z okolic Kalisza, znał jednak Madonny czeskie z replik 1. poł. XV w.

Ogólny typ kompozycji, charakterystyka twarzy Madonny jest dalekim echem typu Roudnickiego, np. Madonny Królów Anglii z Buckingham Palace. Jeśli już

jesteśmy przy szkole czeskiej, to w porównaniu z Assumptą ze zbioru Lannova z 1450 r., obraz nasz wydaje się być późniejszy i bliższy Madonnie z Czeskich Budziejowic ok. 1450 r., Madonnie z Jindřichov Hradec ok. 1460 r. i Assumpcie z Destny po 1450 r. Łączy je wszystkie typ twarzy Madonny oraz schemat ogólny kompozycji.

Datowanie obrazu przez Walickiego na przed 1450 r. należałoby przenieść na ok. 1450 r. czy nawet nieco po poł. XV w., ze względu na możliwość znacznego opóźnienia w stosunku do ówczesnie obowiązujących form stylistycznych w warsztacie tego anonimowego malarza.

II

Treści symboliczne omawianego dzieła sztuki są o wiele bardziej ważne od przeciętnych walorów artystycznych. Próba zrozumienia sensu i genezy takich motywów symbolicznych, jak naszyjnika korali, soski i szczygła na uwięzi, oparta została na poszukiwaniach w literaturze staropolskiej i na materiale etnograficznym. Znana jest bowiem dobrze zależność wielu wątków literatury XVI, XVII i XVIII w. od wcześniejszych tekstów łacińskich. Wierzenia i zwyczaje ludowe, które zostały zanotowane przez etnografów w XIX i XX w., przechowały znaczny zespół tradycji jeszcze średniowiecznej. Przykładami z literatury staropolskiej i etnografii uzupełnimosy brakujące ogniwa nie zachowanych prototypów literackich, adekwatnych dla przedstawień plastycznych korali, soski i szczygła.

Osobnym zagadnieniem są twórcze i płodne wątki, wchodzące do repertuaru form ikonograficznych sztuki średniowiecznej, za pośrednictwem wywodzących się z ludu jej twórców-rzemieślników, czy też poprzez jej fundatorów w osobach wiejskich parochów i witykusów.

Inny problem to oddziaływanie idei literackich zawartych w sztuce kościelnej na umysły ludzi epoki. Recepcja samych dzieł sztuki sakralnej wraz z zawartymi w nich ideami i wątkami musiała wzbogacać wątki tradycji ustnej naszego ludu.

Pisma ojców kościoła, szczególnie w wątkach miedycznomagicznych i wiadomościach dotyczących przyrody zależne były od powszechnych wierzeń ówczesnych społeczeństw. Utworzyła się tradycja literacka motywów wziętych już wcześniej z tradycji ustnej, która podlegała także wczesnej, samoistnej ewolucji i ciągłym, choć niewielkim korekturom w ciągu wieków.

Próbowałem w tej części wstępnej rozważyć ogólnie problemy tak odrębne, jak tradycja ustna, literacka i plastyczna oraz ich zawężenia w punktach zbiegu.⁶

Przy omawianiu np. motywu szczygła, posłużę się starymi, jeszcze antycznymi legendami, polską tradycją ludową i wątkami poezji staropolskiej dla wyjaśnienia ukrytych aspektów treściowych i dla uchwylenia ciągu przedstawień tego tematu w malarstwie i rzeźbie.

Sądzę ponadto, że wprowadzenie tak różnorodnego materiału rozszerzy znacznie możliwości interpretacyjne gotyckiego dzieła sztuki. Opieranie analizy jedynie na tradycji pisarzy łacińskich pomijałoby cały aspekt, który umownie można nazwać rodzajowo-ludowym. Umysłowość trzeciorzędnego twórcy, „malującego dla prostaczków”, była niewątpliwie wykształcona w wątkach hagiograficznych, nie obce jej były i niektóre sformułowania dogmatyczne, ale najlepiej wyrażała się w jawnych aluzjach do konkretów ówczesnego życia.

Rozważania nad kilkoma różnymi możliwościami treściowej interpretacji obrazu poprzedzimy podaniem materiału podzielonego na trzy podrozdziały: 1. Symbolika teologiczna, 2. Przedstawienia plastyczne, 3. Wierzenia ludowe. Przyjrzyjmy się niewielkiej postaci ptaszka. Obecnie kolor jego jest żółtawozielonkawy i nie ma typowej dla szczygłów żółtej pręgi na czarnym skrzydle. Jednak po bliższych oględzinach okazało się, że jest on przemalowany, bodajże przez „konserwatorów z XIX w.”, a na skrzydle ma ledwo dostrzegalny jaśniejszy pasek. Ustalenie, że malarzowi chodziło właśnie o przedstawienie szczygła, a nie np. czyżyka jest istotne dla dalszych wywodów.

Szczygieł ma wielorakie znaczenie symboliczne i podobnie jak inne ptaki jest między innymi symbolem duszy, zmartwychwstania, ofiary, męki i śmierci.⁷

Warto także odnotować jego specyficzne wartości. Występuje bowiem jako zwiastun choroby, szczególnie podczas plagi dżumy. Europa średniowieczna dobrze przyswoiła sobie antyczną legendę o charadriusie czyli żółtej siewce (łac. Charadrius Apricarius). Pisarz joński Hipponax z VI w. przed Chrystusem wyraził stare wierzenia, że ptak ten uwalniał spojrzeniem chorego od żółtaczki. Arystofanes w *Ptakach* pokazał scenę targu ateńskiego, na którym ptasznicy szczelnie okrywali ptaki, aby przyszli nabywcy nie wykorzystywali ich cudownych właściwości przed sprzedażą. W ciągu setek lat pisarze: Aelien, Pliniusz, Plutarch, św. Hieronim i Wincenty z Beauvais — zmieniali nazwę tego ptaka. Nazywano go Ikteros, Galgus, Galbulus, Kladrius itd.; z czasem powstało wierzenie, że ptak ten osądzał chorego pod względem moralnym. „Tak jak ten ptak czyni również Chrystus i kiedy chory człowiek ma umrzeć w grzechu, gniewa się na niego i odwraca swoje spojrzenie, a człowiek jest zgubiony. Jeśli zaś grzesznik chce być uratowany, wielka łaska Boska sprawia, że cierpienie jego jest usunięte”.

To co pisał w swoim poemacie Meissner powtarza i Cecco d'Ascoli w *Vita Acerba* z roku 1322: „Białego całkiem Calandrella prowadzą do łóżka chorego. Z tego co nam mówić nie zapominajcie niczego: Jeśli chora ma umrzeć, ptak powraca do swojego gniazda, a jeśli chora ma wyżyć — spogląda na nią. Ptak w taki właśnie sposób pokazuje swoją naturę. Niewiasta, na którą patrzy, od śmierci do życia powraca. Calandrello widzi też duszę i martwi się, że jest ona w grzechu. O, jak wiele jest zawiedzionych nadziei na tym świecie, które poprzedzają odkupienie i niosą śmierć”.⁸

Wg E. Mál'e'a witraż z Kladriusem z XIII w. w katedrze w Lionie jest inspirowany przez tekst kazania Honoriusa z Autun. Przedstawia on ptaka, który zagląda do oczu chorego. Kontynuacją tej sceny w czasie jest lot ptaka⁹ (il. 6).

Identyfikowany z Charadriusem szczygieł miał te same zalety. Na jednym z obrazów Francesco di Antonio da Viterbo szczygieł frunął z rąk Dzieciątka Jezus do klęczącego donatora. Według Friedmanna obraz ten byłby fundacją dziękczynną uzdrowionego mieszczanina, a ptaszek byłby bezpośrednim symbolem cudu.¹⁰ Powiązanie szczygła z jeszcze jednym znaczeniem, a mianowicie z płodnością. Płodność symbolizował między innymi ptak Acanthis, dla którego kolejnym wcieleciem stał się szczygieł, wróbel, sikora czarna itd. Dla ludzi średniowiecza jedno było pewne, że tylko liczne rodziny mogą się oprzeć klęsce moru i dżumy.

Jak wiadomo, dla Ripy symbolem płodności jest kobieta z gniazdem szczygłów na łonie.¹¹ Żółty kolor



Il. 2. Dzieciątko Jezus, fragm. Madonny z Dembego.

upierzenia, liczne i częste potomstwo były również podstawą skojarzenia szczygła z płodnością. To ostatnie znaczenie pozostaje w pewnym związku z przepowiadaniem chorób, a szczególnie dżumy. Na marginesie warto przypomnieć, że krakowscy medycy z XVI stulecia zalecają m.in. odżywianie się ptasim mięsem, jednakże tylko tych ptaków, które żerują w polu lub lesie.¹²

Powszechny zwyczaj dawania dziecku do zabawy ptaszka nie był też pozbawiony myśli symbolicznej. Dzieciątko Jezus — tak jak inne dzieci — bawiło się ptaszkiem. A ponieważ Dziecko Jezus nie było zwyczajnym dzieckiem, to szczygieł, który znalazł się w Jego rączkach, nabrał wielu nowych znaczeń. W ciągu wieków następowała stała wymiana między realiami, wziętymi z życia a tradycyjnymi pojęciami teologicznymi. „...średniowieczny człowiek myślał i czuł symbolami i przechodził równie często od symbolu do symbolu, jak od faktu do faktu”.¹³

Trudno doszukać się konkretnych źródeł literackich, adekwatnych do obrazu z Dembego. Wiadomości, na których Friedmann opiera swoje rozważania, są bardzo rozproszone. W końcu XIV w. Konrad von Megenberg pisał w *Das Buch der Natur* o szczygłe, jako o symbolu Dobrej Nowiny. W Psalmie LXVIII znalazł Marcel Auber porównanie gołębia do pięknej duszy i jej cudownych kolorów. Tradycja apokryficzna zawiera historię cudu o ożywieniu ptaków z gliny przez Dzie-



Il. 3. J. B. Strachowski, *Madonna z Dembeo*, miedzioryt, 1766 r. Wł. Bibl. Semin. Metropolitalnego w Warszawie. Teka: *Kopersztychy II*.

ciątko. Jednak żaden z wymienionych przekazów literackich nie jest na tyle adekwatny do przedstawień plastycznych, aby móc podkreślić jego ważność.

Drugim zasadniczym motywem symbolicznym obrazu jest sosulka, czyli smok, napełniony półpłynną papką do ssania. Pokarm w ręku Jezusa nabiera znaczenia „chleba wiecznego”.

Do wiernych rzucił wezwanie: „Starajcie się nie o pokarm, który ginie, ale który trwa na żywot wieczny, a który da wam Syn Człowieczy”.¹⁴ I dalej: „Jam jest chleb żywy, który z nieba zstąpił, jeśliby kto pożywał tego chleba, żyć będzie na wieki, a chlebem, który ja mu dam jest ciało moje za życie świata”.

Dobór cytatu uzasadniającego, że soska jest m.in. symbolem zmartwychwstania jest w tym wypadku raczej przypadkowy. Istnieje znaczna ilość tekstów na ten temat.

W zasadzie symbolika soski pokrywa się częściowo z symboliką szczygła w wątkach Zmartwychwstania, Ofiary i Zapowiedzi Męki. Nagromadzenie znaków o wielu podobnych znaczeniach świadczy o narastającym powoli kryzysie języka symboli. Podczas gdy wartości jednych znaków zdawały się deprecjonować i zacierać w świadomości ogółu, powstały inne, które w ciągu niezbyt długiego czasu gubiły swój sens.

W scenie *Kuszenie Chrystusa* na stosunkowo późnym — bo z końca wieku XV — Tryptyku Jerozolimskiego z kościoła NP Marii w Gdańsku widzimy szatana rzucającego czar złym okiem (il. 7). Z oka złego ducha

(przedstawionego z profilu) biegnie złoty promień, który nie dochodzi celu, rozpyływa się w zieleni tła. Trzydziestoletni Chrystus nie ma koralików, obronił się sam. Dzieciątko Jezus przedstawiano często z chroniącymi go amuletami w postaci koralu i agnusków.¹⁵ Oczywiście, przeniesienie z szyi współczesnych dzieci włoskich naszyjnika koralu na Jezusa musiało mieć znaczenie symboliczne. Motywacja zapewne opierała się na psychologicznych pobudkach, choć u podstaw mogły leżeć pewne elementy rozumowania, że Jezusowi jako „jedynemu dziedzicowi” samego Boga Ojca należy się obrona przed złymi Żydami. „Wymagał” też tego prawidłowy rozwój fizyczny i umysłowy dziecka.

IV

Nie można właściwie porównywać powstania pierwszych przedstawień w sztuce omawianych motywów i ich rozprzestrzeniania w Polsce czy Europie. Każdy z nich miał swoją własną drogę rozwoju i zanikania. Korale miały tradycję antyczną, szczygieł też częściowo znany był ze swych wartości symbolicznych już przed Pliniuszem. Geneza soski jest najpóźniejsza.

Granice czasowe powstawania obrazów z tematem szczygła są bardzo rozległe. Najwcześniejszy z zachowanych przykładów Madonny z Dzieciątkiem, trzymającym Cardellino — wykonał Maestro della Maddalena w 2. poł. XIII w. Dwaj aniołowie i święci uzupełniają tę kompozycję, przechowywaną obecnie we Florencji w kolekcji Acton. W wieku XVIII zupełnie zapomniany temat namalował Giovanni Battista Tiepolo. Zdawał sobie zapewne sprawę z popularności szczygła we wcześniejszym malarstwie włoskim, ale nie rozumiał już jego wartości symbolicznych. Jeszcze w początkach XX w. w mieszkaniach mieszczańskich w Krakowie spotykamy reprodukcje litograficzne obrazu jednego z nazareńczyków, na którym anioł podaje Dzieciątku ptaszka. Jest to daleki refleks tematu bardzo rozpowszechnionego w całej średniowiecznej Europie. Można wymienić kilkaset takich obrazów w malarstwie włoskim, hiszpańskim, czeskim, niemieckim, flandryjskim, holenderskim, angielskim i rosyjskim. Friedmann nie podaje przykładów z terenu Polski.

Uzupełniając tę lukę omówimy wyniki poszukiwań prowadzonych przede wszystkim na zachowanym materiale malarstwa tablicowego. Udało się także udowodnić istnienie pewnej ilości obrazów, obecnie już zniszczonych. I tak na przykład archiwalnie potwierdzony został obraz Madonny z Dzieciątkiem „trzymającym gołębia w ręce” w kaplicy Anielskiej katedry poznańskiej.¹⁶

Z odbitki graficznej według obrazu Madonny z Dzieciątkiem z Dobromila można sądzić, że Dzieciątko trzyma w lewej ręczce ptaszka.¹⁷

Analiza przykładów malarstwa polskiego prowadzi nas do zaskakujących wniosków. Występuje łatwo zauważalny podział terytorialny. Grupa obrazów z Krakowskiego odznacza się jednolitością, są to właściwie kopie Madonny Zbracławskiej. Dwie z nich datowane są na koniec XIV w., pierwsza z Trzemeśni, druga z Muzeum Czartoryskich, zakupiona ze zbiorów Ziemienckiego przez hr. Badeniego. Do tego typu należy Madonna z Tyńca — polichromia ścienna, z początków XVI w. i obraz z Krakowa, własność prywatna. Najpóźniejszym przykładem z końca tego wieku jest obraz z Odrzykonia, przechowywany w Muzeum Czartoryskich. Oddziaływanie cudownego wizerunku ze Zbracławia najbardziej widoczne jest w województwie kra-

kowskim. Na tym terenie powstała jednakże Madonna ze świętymi z Łękawicy, po 1500 r.

Madonna z Kłodzka na Śląsku, dawniej z Kaiser-Friedrich Museum w Berlinie — powstała w poł. XIV w. Otwiera ona śląską grupę obrazów ze szczygłem.

Ołtarz ze Zgorzelca 1440 r. i tryptyk z Cwilkie z 3. ćwierci XV w. należą do przedstawień Madonny w otoczeniu świętych. Temat św. Anny Samotrzec znany jest w trzech przykładach. Pierwszy to obraz z końca XIV w. z Muzeum Śląskiego we Wrocławiu. Dwa inne z 1. ćwierci XVI w. pochodzą z Zacharzewic i z Katedry Wrocławskiej (epitafium kanonika Wartenberga). Bardzo rzadkie przedstawienie Zwiastowania ze szczygłem i małą znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, a pochodzi z kościoła bernardyńskiego we Wrocławiu, z ok. 1500 r. Poza dwiema większymi grupami obrazów ze Śląska i Małopolski — znane są zaledwie trzy obrazy z innych obszarów. Malarz Michał z Salzburga namalował kwatere z Uciezką do Egiptu ok. 1510 r. — Gdańsk, Muzeum Pomorskie. Dzieciątko Jezus trzyma w lewej ręce sosulkę, a w prawej przytrzymuje na sznurku latającego szczygła. Na obrazie z Dąbrowic, powiat kutnowski, św. Jan Chrzciciel podaje Jezusowi ptaszka (?). Na terenie Wielkopolski Madonna w Dembem jest jedynym obrazem tego typu.

W scenach: Narodzin i Pokłonu trzech króli łatwo zauważyć na dachach stajenki betlejemskiej obecność ptaków, trudnych jednak do zidentyfikowania. Polichromia ścienna ze Strzelnik, powiat brzeski, jest wcześniejsza od kwatery, namalowanych przez Hanusza w poliptyku olkuskim i Mistrza Wniebowzięcia z Warty w tryptyku z Warty, znajdującym się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Uciezka do Egiptu z tryptyku XVIII-wiecznego św. Józefa z kościoła Dominikanów w Krakowie pokazuje Dzieciątka z ptaszkiem i jest najpóźniejszym przykładem malarstwa polskiego z omawianym symbolem. Zielonkawy, zgaszony kolor ptaków z Hortus Conclusus z Bzia Zameckiego jest prawdopodobnie następstwem przemian chemicznych barwników, nie mniej obraz ten może się znaleźć w omawianej grupie jedynie ze znakiem zapytania.

Udało się także znaleźć kilka przykładów z innych dziedzin sztuki, jak haft i miniatura. Należą one już właściwie do zupełnie odrębnego zagadnienia i są materiałem dodatkowym. W bordiurach graduła Olbrachta łatwo rozpoznać szczygły. Ten sam motyw znany był w hafcie. W scenach z dobrym pasterzem i w spotkaniu św. Jana Chrzciciela ze św. Rodziną (na kolumnach ornatów) z krakowskiego kościoła Franciszkanów i z klasztoru w Żarnowcu wyhaftowano szczygły, datowane na XVII w.

W sumie udało się znaleźć 20 obrazów tablicowych z tym motywem. „Poszukiwania szczygła” w polskiej sztuce nie powinny się jednak na tym zakończyć.¹⁸ Zapewne, można by jeszcze nieco powiększyć liczbę obrazów i rzeźb, chociaż przebadanie pod tym względem wszystkich krajowych zabytków — nie jest zasadniczym celem tej pracy.

Jedno z najwcześniejszych przedstawień plastycznych sosulki namalował malarz znany jako Mistrz Ziemi Zakonu (pod wpływem czeskim) ok. 1350 r. Obraz Madonny Tronującej z Dzieciątkiem pochodzi ze zbiorów miejskich w Królewcu. Soska ukształtowana jest z szaty Jezusa. Inne przedstawienia należą do kręgu czesko-śląskiego. Św. Anna Samotrzec ok. 1400 r. — Wrocław, Muzeum Śląskie. Szczygiel dziobie soskę. Rzeźba Madonny, dzieło warsztatu Madonn na Lwie ok. 1390 r. z Muzeum Narodowego w Warszawie przedstawia Jezusa trzymającego w jednym ręku soskę,

a w drugim ptaszka. Z około 1470 r. pochodzi tryptyk z Dilna — Mistrza Svatojiřského ołtarza, obecnie Praga, Galeria Narodowa. Jan Gruningen w drzeworycie Salva Regina ze św. św. Katarzyną i Barbarą — ok. 1500 r. — przedstawił Dzieciątka bawiące się sosulką i ptakiem, zrywającym się do lotu. Podobne są do niego drzeworyty i rysunki Albrechta Dürera, z tym jednakże, że jego obraz z Deutsches Museum w Berlinie Madonny z Dzieciątkiem nie przedstawia szczygła, lecz czyżka. Oba te ptaszki mało jednak różnią się treściami symbolicznymi.

Na „liście szczygłów” wymienilem już gdański obraz malarza Michała oraz epitafium wrocławskie kanonika P. Wartenberga. Jedynym przykładem, jaki udało mi się znaleźć na terenie Włoch, jest Madonna z Loretto — Alessandro de Padova i Giovanni Maria de Treviso — z Muzeum Bellomo w Syrakuzach. Nie zajmowałem się samą sosulką w rękach Dzieciątka Jezus, która jest bardzo rzadkim motywem w malarstwie europejskim.

Przedstawienia plastyczne Dzieciątka Jezus z koralami na szyi i ewentualnie na przegubach rąk są bardzo rozpowszechnione w polskiej sztuce od końca XIV w. do końca XVI w. Na Śląsku w wieku XV i 1. ćwierci XVI w. motyw ten był bardzo popularny, tak w rzeźbie, jak i w malarstwie. Zasięg „korala” obejmuje wszystkie dzielnice i wymienianie tak znacznej liczby przykładów mija się z celem. (Przypuszczalna ilość ok. 70 sztuk.)

V

O ubarwieniu ptaszka w tradycji ludowej znana jest legenda, że kiedy Bóg rozdzielił ptakom kolory, szczygiel przyleciał jako ostatni i w nagrodę za pokorę otrzymał wspaniałe, różnokolorowe upierzenie.¹⁹

Legenda w wersji polskiej, z Pomorza, jest do niej bardzo zbliżona: „Kiedy miły Bóg stworzył ptaków — pomazał ich farbą, by się różniły jedne od drugich. Po szczygłe, który przyleciał ostatni, brakło już Stwórcy farby, więc ze wszystkich garneczków pozbiierał pozostałości i pomalował mu pierze, dlatego szczygiel jest tak pstrokaty”.²⁰

Z innego źródła dowiadujemy się o przyjaznym stosunku ludzi do oswojonego ptaszka:

„Piękny ptak szczygiel i śpiewa nadobnie,
które by śpiewał jemu podobnie.
Rzadko najdziesz, skąd go też chowają,
w klatkach ludzie i w nim się kochają”.²¹

Inną pochwałą jest cytat ks. Kluka, badacza fauny krajowej z XIX w.: „Nie ma w Polsce, ani podobno w Europie ptaszka, który by piękniejszymi okazywał się piórkami i który by, po słowiku przyjemnością swego głosu, zwłaszcza długo i statecznie się popisował, jak szczygiel.

Chowany bowiem śpiewa od roku do roku, wyjąwszy czas krótki pierzenia... W klatce żywią się pospolicie tylko samym nasieniem konopnym. Z gniazda wyjęte i wychowane, tak się wypieszczą, że z klatki wyleciawszy, siedząc na ręku, śpiewają, aby się zaś tak wypieszczyły nigdy więcej jak jednego pojedynczo, chować trzeba...”²²

Ze wszystkich odmian szczygła najbardziej są cenniejsze szczygły górskie i leśne, z powodu ich pięknego upierzenia. Dzieciom w wieku półtora roku dawano już ptaszki do zabawy. Duże zapotrzebowanie na tego



Il. 4. *Madonna z Dembego, staloryt, ok. 1880—1890 r. Wł. Arch. oo. Kapucynów w Krakowie. Zb. o. Nowakowskiego.*

rodzaju zabawki wytworzyło wiele różnych sposobów chwytania. Najbardziej znany z nich był tzw. pod obłok „rozłożywszy sieć obłoka w miejscu, gdzie bywa liczny ciąg (przelot) ptaków, stawia ptasznik opodal budkę z gałęzi, w której zaczajony, pociąga za sznurek, trzymany w ręku, aby przykryć siecią obłoku ptaki na żer zleciały. Główną są przy tym dlań pomocą dobre wabie; za wabiów takich służą szczygły, wróble, dzwońce itp. W zeszłym roku złapane, przechowywane przez zimę w domu i ocienione (tj. trzymane czas jakiś w ciemności, by lepiej śpiewały i wabiły, gdy będą wyniesione na światło dzienne) siedzą one w klatkach, powieszonych na wierzchołek gałęzisty [który] zasłania klatki i śpiewem przywabiają latające stadami po powietrzu ptaki swego gatunku, które zrazu przysiadają na pobliskich drzewach ... skąd zlatują pod siatki. Do wabiów takich należy czasem i ptaszek za nogę uwiązany do kija wśród żeru na przodzie i podlatujący w górę, o ile mu na to sznurek pozwala, ptak taki szporuje. Ptaszniczy łapią takie na polu, tj. przyrząd podobny do obłokowego, lecz daleko większych rozmiarów. Dwa skrzydła siatkowe, czworograniaste podługowate przytwierdzają na kolach niby na zawiasach i równolegle leżą na parę łokci od siebie, między nimi jest posada z ziarnem. Za pociągnięciem sznurka, przytwierdzonego do obu skrzydeł, skrzydła te zakładają na siebie i przykrywają złapane ptaki”.²³

„Dość powszechny był w Wielkopolsce sposób łapania na oczka szczygłów. Na główce dojrzałych konopi z ziarnem wiąże się późną jesienią szereg oczek

z włosia końskiego i stawia takie konopie gdzieś za stodołą. Podobnie zakłada się oczka na ostach. Szczygły siadając na nie, łatwo się łowią. W tym wypadku jednak łapiący szczygły uważa na moment schwytnia się ptaka i tuż po złapaniu odczepia go, aby się nie udusił. Szczygły bowiem, jako ptaki śpiewające łapano dla trzymmania ich zimną w klatkach...”²⁴ Do innych narzędzi należą klatki z potrząskiem i pętelki druciane.

Andrea Antonio Pucci, zmarły w 1373 r., kreśli żywy obraz florenckiego targu na ptaki podczas świąt Wielkanocy.

„Apresso quando vien la pasqua gaja...
Di piu region v'arrivano ucellini
Si da tenerè in gabbia da cantare
E pe'fanciufrusconi e passerini”.²⁵

W ludowej tradycji włoskiej szczygła nazwano nawet „ptakiem Jezusa”. Powszechny zwyczaj dawania dziecku do zabawy ptaszka nie był wolny od myśli symbolicznej. Uważano, że Dzieciątko Jezus — tak jak inne dzieci — powinno bawić się ptaszkiem.²⁶

Hymny kościelne i pieśni religijne przekazały nam ciekawą tradycję o szczygiełku. XVII-wieczne tłumaczenie, dokonane przez Grochowskiego, Wirydarza Jakuba Pontany — zawiera rym *Szczygiełek ptaszek*.

„Zbywszy próżnych myśli z głowy,
szedłem w gaj, bliski lipowy;

...

Ten szczygieł do mnie przyleciał.
Więc gdy mi na ramię wleciał,
Pocznie śpiewać; w tym do niego
Tak rzeknę śpiewającego:
Czego chcesz, ptaszku,
Płaszczkiem pstrych piór odziany?
On tak powie: Proszę, panie,
Niech to mam za swe śpiewanie —
Weź mnie, a zanieś do swego
Jezusa i Matki Jego
Zanieś małego szczyglika,
A oddaj mnie za muzyka,

...

Sam do Jezusowej ręki
Będę latał i przez dzięki
Pod stołeczkiem tej Dziecinki
Będę zbierał odrobinki,
I pić z kieliszczyka Jego
Będę się wazył u Niego.
A nie chcę służyć inszemu
Do mej śmierci, tylko Jemu.
Choćby też w czym uważony,
Kazał mi lecieć w swe strony,
Wolę Go raczej przeprosić,
Niżli się łudzić wynosić.
A tak, Jezu, ptaszka tego
Dajęć dziwnie powolnego;
Gdy chcesz, miej go za muzyka,
Gdy chcesz, miej za służebnika”²⁷.

Bardzo jest prawdopodobne, że dla tego wiersza pierwowzorem było dzieło plastyczne, np. obraz jakiejś szkoły włoskiej, a nie wcześniejsze pisma. W każdym razie wiersz ten ma dużą wartość dla znalezienia podstaw literackich omawianego motywu.

W noc Bożego Narodzenia — szczygieł śpiewem chwalił Boga — jak podawały niektóre koledy. Czas ich powstania jest dość rozległy — od XVIII w. aż do *Pastorałek* Tytusa Czyżewskiego.

Sysałka czyli sysolka, inaczej sysółka, czumlik lub cycek to w gwarze ludowej — smoczek. „Kawalek chleba zawiązany w gałganku dla dziecka do ssania” — stanowił pokarm uzupełniający karmienie piersią²⁸. Po otrzymaniu smoczka, dziecko zaczynało ssać i przestało płakać.

Niemowlę czyli osesek, sysek, sysun — odżywiano „prócz mleka karmiącej... papką na naparze kminku z pszennej mąki z przetopionym świeżym masłem. Tego rodzaju pokarm, jak również i sucharki w wodzie zgotowanej stanowią wyłącznie [sposób odżywiania] u naszych mieszczek”²⁹. Niekiedy dzieciom krzykliwym, niespokojnym w nocy dodawano do zawartości smoczka odwar maku „aby dzieci spały”. W dawnych koledach śpiewano o tym tak:

„po mleczku, po mioduniu
dam maczeczku
śpij oczeczku,
śpij kochany — Jezuniu”³⁰.

W obrazie z Dembego szczygiel jest zwiastunem cierpień i śmierci. Mały Jezus, wyczuwając przyszłe niebezpieczeństwo zapiakał, ale podany w sosulce mak powinien go uspokoić.

W starożytności mak był atrybutem wielkiej Matki, Cybele — Demeter, Hery, Afrodyty i śmierci greckiej³¹.

„Kwiat maku przedstawia obrazowy znak dla światopoglądu, wynikającego z filozoficznych teorii. W dojrzałej główce maku drzemią siły, które wpływają jak opium na myśl i uczucia człowieka”³². Dla pełnego obrazu warto dodać, że czasami sosulka składała się z obciętej u szczytu główki maku, owiniętej lnianą szmatką. Zawarta w makówce papka pokarmu nie rozlewała się na boki. Dziecko mogło ssać górną jej część. Taki jest właśnie typ soski na obrazie z Dembego.

Jednym z najbardziej rozpowszechnionych symboli towarzyszących postaci Dzieciątka Jezus był koral³³. Dla ochrony przed urokami od bardzo dawnych czasów zawieszano dzieciom różnego rodzaju amulety na szyi i na przegubach rąk. Do dnia dzisiejszego w pewnych regionach istnieje zwyczaj zakładania niemowlętom na rękę paciorków i wstążek czerwonego koloru. Znane były różne rodzaje amuletów: pisane na pergaminie, ryte w metalu, lane w ołowiu. Noszono także zaszyte w małych woreczkach suszone rośliny, części zwierząt, kamienie półszlachetne oraz medaliki w formie łzw. agnusków.

Według wierzeń rozpowszechnionych w całej Europie — urokowi podlegały szczególnie matki i niemowlęta. Każda choroba dziecka jest wywołana rzuconym przez kogoś urokiem. Przeciw magii mogła bronić skutecznie tylko magia, same zaś lecznicze zabiegi, stosowane dla uzdrowienia dziecka, niewiele różniły się od czarów i zaklęć. Tak np. wyglądał przepis na lekarstwo przeciw padaczce. „Weźmi pereł preparowanych albo subtelnie utartych, kamienia szmaragdowego, koralu czerwonych [podkr. moje — J. Ch.] bursztynu, jemioli dębowej, każdego po ćwierć funta, złota malarskiego przedmiego listków pięć”³⁴.

Koral był uważany za najważniejszy środek zabezpieczający prawidłowy rozwój dziecka. „Dziecinie trzeba zawieszać na szyi i ramionach czerwone korale, aby były wysokie i krzepkie”³⁵.

Dla innych koral stopniowo stał się uniwersalnym środkiem przeciw wszystkim udrękom i cierpieniom. „Kto ji przy sobie będzie nosił, albo gdziekolwiek będzie w domu, albo w łodzi, tedy wszelkie przynagabania



OBRAZIESE WŁASNIETWIE MARCI PIANY WE WSI DEMBE POD KACZĘDŃ

Il. 5. A. F. Dietrich, *Madonna z Dembego*, akwaforta, ok. 1880—1890 r. Wł. Arch. oo. Kapucynów w Krakowie. Zb. o. Nowakowskiego.

diabelskie albo widzenia, albo sny straszliwe odpędza, grzmienie albo pioruny, wiatry i inne nawałówki oddala i broni od okrutnych zwierząt”³⁶.

Specjalnie podkreślano także skuteczność działania koralu przeciwko morowemu powietrzu i dżumie. Wierzono także, że czerwone korale pod wpływem „fascynacji” tracą swój blask i błędną. Łatwo wtedy poznać, że dany osobnik jest „zauroczony”. Dzieciom anemicznym zawieszano na szyi purpurowe korale, aby mogły one zyskać więcej krwi. Czerwień była też symbolicznym kolorem zdrowia i życia. Dla chrześcijan kolor ten był zawsze związany z męką Chrystusa. W literaturze staropolskiej znajduje się ciekawe porównanie: „Wschodzisz, mój Jezus jak szczip koralowy /Gdy jeszcze z morza nie wychyli głowy/ Lecz potem ręką morderką wyrwany/ Zejdiesz ze świata jak koral rumiany”³⁷.

Dzieciątko Jezus z obrazu w Dembem ma naszyjnik koralowy, prawdopodobnie w związku z dolegliwościami okresu ząbkowania. Powszechnie wierzono bowiem, że i to cierpienie łagodzi amulet³⁸. Naszyjnik na obrazie z Dembego jest raczej skromny.

Zwyczaj przetrwał do dnia dzisiejszego, ulegając jedynie niewielkiej modyfikacji. Do dnia dzisiejszego chore dzieci, przywożone do warszawskich szpitali z odległych miejscowości, mają na rączce bransoletki z czerwonych paciorków.

VII

Twórca *Madonny z Dembego* malując poszczególne znaki symboliczne zawarł w nich bardzo różne znacze-

nia. Dlatego wymowa treści ideowych obrazu nie może być jednoznaczna. Mijałaby się z celem prezentacja kilku różnych zupełnie w założeniach interpretacji, opartych na tym samym materiale. Uniwersalny program samego malarza łączy tradycyjną wymowę obrazu Madonny z Dzieciątkiem Jezus z treściami rodzajowymi, łatwiej dostępnymi dla ogółu. Wiemy już o powszechnej wierze dla dzieci w średniowieczu — żywym szczygiełku, wreszcie o popularnym zwyczaju dokarmiania sosulką. Malarz właściwie oscyluje pomiędzy tym co nazwalibyśmy dziś laicyzacją sztuki sakralnej a przybliżaniem prawd wiary do ludzi prostych.

Twórca obrazu nadał cechy ludzkiej miłości uczuciom Madonny do swego syna. Chusta narzucona na ramiona Madonny odnosi się do jej zwykłych czynności matczynych, karmienia i opieki. Korale bronią jej syna przed „złym okiem złych ludzi”. Szczygieł, a może jeszcze bardziej pierwsze bolesne ząbki są zapowiedzią Przyszłej Męki. Jezus jakby sobie to uświadomił i szuka u Matki schronienia, ale ona nie zdoła go ocalić. Jest to powodem tajonego bólu, symbolizowanego siwym kosmykiem włosów na skroni. Pomimo ostrych tonów barwnych melancholijna rezygnacja jest treścią obrazu.

Te same symbole są też zapowiedzią Zmartwychwstania, a przyszły Dramat będzie zarazem radosnym odkupieniem świata³⁹.

Z kolei przypominamy terapeutyczne znaczenie koraliki, szczygła i sosulki. Realnym faktem stojącym u genezy fundacji obrazu musiała być choroba dziecka i jego uzdrowienie. Dziecko Jezus mogło nosić koraliki, bawić się szczygłem i karmić sosulką, podobnie jak normalny chłopczyk. Ufundowanie obrazu było aktem podzięki rodziców za łaskę powrotu do zdrowia prawdopodobnie najstarszego syna w rodzinie.

W związku z ostatnią hipotezą rysuje się jasno wyjątkowość obrazu Madonny z Dembego. W pewnych, wąskich zresztą, ramach wykorzystano tradycję niektórych wierzeń ludowych przy interpretacji wymowy ideowej gotyckiego dzieła sztuki.

PRZYPISY

¹ Opublikowany artykuł jest fragmentem monografii obrazu *Madonna con cardellino z Dembego k. Kalisza*, napisanej w 1964 r. jako praca magisterska pod kierunkiem prof. dr M. Walickiego w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

Prof. dr Michałowi Walickiemu tą drogą pragnę wyrazić głęboką wdzięczność za wskazany temat pracy i podziękować za prawdziwie ojcowską opiekę podczas jej pisania.

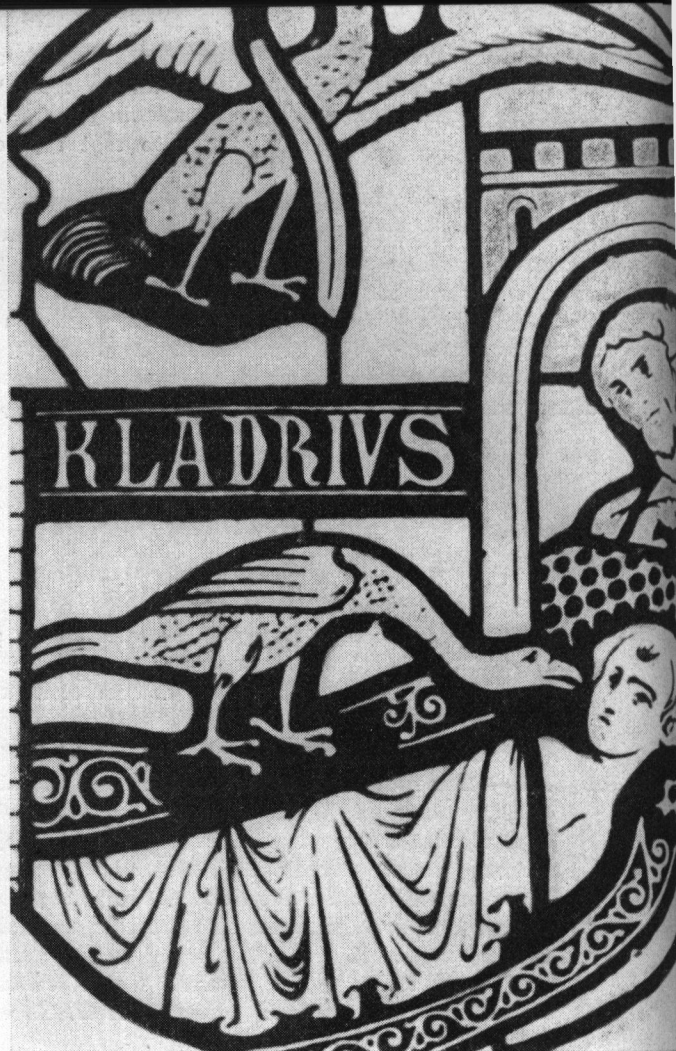
² M. Walicki, *Z problematyki malarstwa wielkopolskiego połowy XV wieku (1440—1475)*, „Wieki Średnie”, Warszawa 1962, s. 249—253.

³ W twarzy Madonny znajdujemy podobieństwa z typem Madonny z Epitafium Jana von Jerzen, kanonika praskiego, zm. 1395 r., Wiedeń, kolekcja prywatna. Por. J. Balogh, *L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie Médiévale*, „Acta Historiae Artium”, 1957, z. 4, s. 233, il. 16. Madonna ta należy do pięknych Madonn stylu „suave” z terenu wschodniemieckiego i czeskiego. W rzeźbie odbiciem tego typu jest Madonna z Kislomnic (Lomničko).

⁴ Gesty Madonny i Dzieciątka powtarzają w odbiciu lustrzanym kompozycje po 1350 r. sienieńskiego Mistrza Ovile. Obraz ten znajdował się na rynku antykwarskim w 1954 r. Por. D. C. Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, s. 159, typ 24, Siena 3.

⁵ M. Walicki, *Z problematyki malarstwa wielkopolskiego...*, s. 254.

⁶ Księża Grochowski *wiersze i insze pisma co przebrańsze...*, Kraków 1608 — cytuje wg A. Jastrzęb-



6

ski, A. Podsiad, *Boże Narodzenie. Antologia poezji polskiej*, Warszawa 1961, s. 446: „...pierwej niechaj i najlepszemu malarzowi ma za złe, którzy przy tym Dzieciątku i Matuchnie jego nie tylko kolebkę ... ale podczas pokazuje nam na tablicy swej to święte Dziecię, kwiatek jaki w rękę, jabłko, albo pomarańczę trzymające, albo na teźże rączce ptaszka jakiego [podkreślenie moje— J. Ch.], na koniec i pieska wedle nóg jego, bądź i insze takowe rzeczy dziecińskiej zabawie przyzwote. A iż malarzowi nie ma nikt tego za złe, toż i mnie nie masz się dziwować, gdy takie rzeczy nie tylko podobne do wiary, ale owszem rzeczywiste w swych wierszach jako w żywych obrazach przed ludzom kładę”.

Ks. Grochowski pisze o tematach rodzajowych w sztuce sakralnej, zdającej sobie sprawę z ich „stosowności” właśnie w oparciu o ich długą tradycję w malarstwie tablicowym XV i XVI w. Do niewyrobionego czytelnika apeluje niejako poprzez to co nazywano wcześniej *biblia pauperum*.

W polskich warunkach historycznych na gruncie prowincjonalnym proces łączenia się odrębnych tradycji: literackiej, plastycznej i ustnej był na pewno bardzo zamiatwany.

⁷ H. Friedmann, *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art*, The Bollingen Series, VII, Pantheon Books, Washington 1946.

⁸ Poemat Meissnera ze zbioru F. H. von der Hagen, *Minnesinger ...*, Leipzig 1838, t. 3, s. 92. Cyt. wg H. Friedmann, op. cit., s. 12.

Francesco degli Stabili (1257—1327) znany jako Cecco d'Ascoli w *Vita Acerba* napisał wiersz *O naturze Chalandrello, Vita Acerba*, Cap. XVII, arkusz 55 verso —

Il. 6. Klaudrius, witraż w katedrze w Lyonie (wg H. Friedmanna). Il. 7. Kuszenie Chrystusa, fragm. Tryptyku Jerozolimskiego, z kośc. N.P.M. w Gdańsku, 1490—1497. Dolna Nadrenia. Dep. Muz. Nar. w Warszawie.



7

56 recto. (Bibl. Laurenziana, Plut. XI, cod. 52 in 8°). Tłumaczenie podaję na podstawie H. Friedmann, op. cit., s. 17.

⁹ Honoriusz z Autun, Spec. Eccl. In Ascens. Dom. col. 958, cyt. wg E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e s. en France*, Paris 1923, s. 40. Por. H. Friedmann, op. cit., s. 171—172.

Tłumaczenie polskie podaje M. Walicki, *Z problematyki malarstwa*, s. 254, przyp. 24.

¹⁰ Nie przesądzając wartości tej interpretacji Friedmanna, można podać i inne podobne przykłady. Prawie każde dziecko na wsi bawiło się ptakiem uwiązany nitką za nóżkę, a uśmiechem witało próbę ucieczki ze strony swojej żywej kolorowej zabawki. Takie jest proste wytłumaczenie psychologiczne.

Z końca XV w. pochodzi drzeworyt A. Kobergera, przedstawiający Assumptę. Nagie Dzieciątko trzyma na uwięzi odlatującego ptaszka. Z innych przedstawień latającego ptaszka wokół ręki Jezusa warto wymienić obraz ze szkoły Lukki — Cambridge (USA). Fogg Art Museum, J. Cabrera — Madonna z Dzieciątkiem adorowana przez aniołów — Muzeum Biskupie w Vich oraz J. Gruningen — Salve Regina ze św. św. Katarzyną i Barbarą, drzeworyt ok. 1500 r.

¹¹ G. Richardson, *Iconology, or a Collection of Emblematic Figures* (oparte na C. Ripa, *Iconologia* ..., Roma 1613), t. 2, 1779, s. LXXX, il. 307. (Cyt. wg H. Friedmann, op. cit. s. 31).

¹² F. Giedroyc, *Mór w wiekach ubiegłych. Zarys historyczny*, Warszawa 1899.

¹³ H. O. Taylor, *The mediaeval Mind* (b. m.), 1911, t. II, s. 69.

¹⁴ Ewangelia św. Jana, VI, 27—8, VI, 51—52.

¹⁵ S. A. Callisen, *The Evil Eye in Italian Art*, „The Art Bulletin”, XIX, 1937, s. 450 i nast.

¹⁶ Por. J. Nowacki, *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, Poznań 1959, s. 339: „Według wizytacji i spisu klejnotów z lat 1728 i 1781 przedstawiał obraz ten M. Boską z Dzieciątkiem, trzymającym gołębia w ręce. Ozdobiony był koroną srebrną z dwunastu gwiazdami nad głową M. Boskiej, srebrne były oczy, nóżki Dzieciątka, a w 1781 była także srebrna sukienka NMPanny, promienie nad Dzieciątkiem i srebrny gołąbek ... jeśli nie pochodził z dawnego ołtarza fundacji Rydzyskich z 1410 r., czy 1521 — mógł być dziełem malarza Korzeniowicza, który wykonał w latach 1664—1665 obraz wielkiego ołtarza i portrety biskupów Szoldeckich i Tolibowskich”. Nie mając całkowitej pewności, ale z dużym stopniem prawdopodobieństwa twierdzić można, że obraz ten należał do typu Madonny ze szczygłem i pochodził z wieku XV. W związku z postawieniem nowego ołtarza w roku 1834 — zniknął bez śladu.

¹⁷ Szytych w zbiorach graficznych w spuściźnie po o. Wacławie Nowakowskim. Archiwum prowincji krakowskiej zakonów oo. Kapucynów w Krakowie. Pragnę serdecznie podziękować o. K. Gadaczowi za umożliwienie pracy w Archiwum.

¹⁸ Udało mi się znaleźć również liczne przykłady w rzeźbie polskiej. Z terenu Małopolski pochodzą trzy Madonny z ptakami: *Madonna stojąca* z Mokrego (import śląski?) — 1. ćw. XV w., *Assumpta* z Iwanowic i *Piękna*

Madonna ze Skrzywna. Z terenu Śląska pochodzi jednaście rzezb. Wiek XIV: *Madonna stojąca z Dzieciątkiem* — Muz. Nar. w Warszawie, *Madonna z Jawora, Madonna z Kassel* Museum i *Madonna z warsztatu Madonn na Lwie* — Muz. Nar. w Warszawie. Wiek XV: *Piękna Madonna* z Muz. w Legnicy, *Madonna stojąca z Gładzkiego*. Wiek XVI: *Assumpta* — Olszowa, *Madonna* — Lubecko, *Madonna z ołtarza szafiarstwa* — Skrzyżów, *Madonna stojąca* — Stare Miasto (pow. Namysłów). Wielkopolska i Pomorze. Wiek XIV: *Madonna* — Wąbrzeźno. Wiek XIV: *Assumpta* — Toruń. Wiek XV: *Madonna tronująca* — Mądre, *Madonna tronująca* — Muz. Nar. Poznań, *Madonna tronująca* — Grabów Królewski, *Madonna z ołtarza Czterech Dziewic* — Nowa Wieś Królewska, *Hortus Conclusus* — stalle w Pelplinie, *Assumpta* — Janowice. Polska centralna. Wiek XVI: *Madonna w Mandorli* — Szadek.

W sumie 22 rzeźby Madonny z Dzieciątkiem i ptaszkiem.

Na podstawie znalezionej materiału wnioski Kastnera, dotyczące tego motywu w rzeźbie potwierdziły się tylko częściowo. Por. O. Kastner, *Die Gottes Mutter und das Kind mit den Vögeln*, „*Alte und Moderne Kunst*”, 1961, nr 53.

¹⁹ Wiersz F. Kind z pracy T. Echtermeyr, *Auswahl Deutscher Gedichte*, 1872, nr 90, s. 120. Cyt. wg Friedmann, op. cit., s. 17.

²⁰ Ze zbioru podań, opowieści i baśni ludu kaszubskiego. 1. Podania i opowieści o zwierzętach, „*Lud*”, VIII, 1902, s. 303.

²¹ M. Cygański, *Myśliwstwo ptasze ...*, Kraków 1584, wyd. J. Rostafiński, *O myśliwstwie, koniach i psach łowczych ksiąg pięcioro z lat 1584—1690*, Kraków 1914, s. 314.

²² K. Kluk, *Zwierząt domowych i dzikich, osobliwie krajowych historia naturalis*, Warszawa 1879—1880, t. IV, s. 220—221.

²³ O. Kolberg, *Lud. Krakowskie*, Warszawa 1962, t. I, s. 185—186.

²⁴ J. Burszta, *Łowiectwo w Kultura ludowa Wielkopolski*, Poznań 1964, t. II, s. 351—352.

²⁵ A. Pucci, *La proprietà di mercato vecchio. Raccolta di rime antiche toscane*, 1817, t. III, s. 305. Cyt. wg M. Sokołowski, *Spraw. KHS*, t. VII, CCCLXVII.

²⁶ T. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960, s. 8 i in. Dzieci bawiły się nie tylko żywymi ptaszkami, ale i wyrobami glinianymi. Wśród rzeczy obywatela świdnickiego Kasptra Helwika, zamieszkałego w Krakowie w 1634 r. zanotowano: ...Ptaszków dziecinnych tuzinów 5 kóp y 5 tuzinów po 6 gr. tuzin. Por. Komu-

nikat dr Gutkowskiej-Rychlewskiej, „*Pol. Szt. Lud.*”, X, 1956, nr 2.

²⁷ Jakub Pontanus (1542 — 1626), *Wirydarz Abo Kwiatki Rymow Duchownych o Dzieciątku P. Jezusie. Na chwalebne Narodzenie jego. Uczynione z łacińskich wierszów Jakuba Pontana Jezuitę. Przez Xiędza Stanisława Grochowskiego kustosa kruszwickiego...*, 1607, 1609 (tłumaczone przez) *Księdza Grochowskiego wiersze i insze pisma co przebrańsze...*, Kraków 1608 (Cyt. wg A. Jastrzębski, A. Podsiad, op. cit. s. 179—180.

²⁸ J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, Kraków 1907, t. V, s. 277, szp. II, s. 179, szp. I; „*Lud*”, t. XXXIII, s. 81.

²⁹ M. Zieleniewski, *O przesądach lekarskich ludu naszego*, Kraków 1845. Cytat s. 19. O sosce pisze także: M. Udziela, *Medycyna i przesądy lecznicze ludu naszego*, Warszawa 1891, s. 82—83.

³⁰ *Pieśni nabożne według obrządków Kościoła ś. katolickiego, samą prostotą przyjemne, dla naszego nabożeństwa powabne*, Królewice 1796, s. 169; *Kolęda: Wołasz Taty* — XVIII w. Cyt. wg A. Jastrzębski, A. Podsiad, op. cit., s. 116.

³¹ E. Majewski, *O maku*, Warszawa 1903; J. Rostafiński, *O maku*, Kraków 1899.

³² C. A. Wertheim Aynies, *H. Bosch*, Berlin 1957, s. 47—48.

³³ M. Barthel de Weydenthal, *Uroczne oczy*, Lwów 1921; S. Poniatowski, *Uroczne oczy*, Warszawa 1907.

³⁴ S. Falimierz, *Herbarz*, Kraków 1534 (cyt. wg H. Biegeleisen, *U kolebki, przed ołtarzem, nad mogiłą*, Warszawa 1929, s. 442).

³⁵ J. Rueff, ok. 1559 (cyt. wg H. Biegeleisen, op. cit., s. 439).

³⁶ H. Spiczynski, *O ziołach tutejszych i zamorskich*, Kraków 1556. Tę samą myśl wyraził J. K. Haur, *Skład abo skarbiec...*, Kraków 1689, s. 450—455: „Koral także czerwony i tynktura z niego wyprowadzona przeciw wszelkim czarom także pewna obrona i zasłona”.

³⁷ S. H. Lubomirski, *Obraz męki Chrystusa z niewczasów jego narodzenia wybrany w Melodia duchowa o przestodkiej narodzenia Zbawiciela naszego, Jezusa Chrystusa Tajemnicy ...*, Kraków 1682 (cyt. wg A. Jastrzębski, A. Podsiad, op. cit., s. 88).

³⁸ H. Biegeleisen, *Matka i dziecko*, Lwów 1927, s. 176. Przy bólu podczas ząbkowania stosowano koral jako środek uśmierający cierpienie.

³⁹ D. C. Shorr, op. cit., s. 159 w samym układzie gestów Madonny i Jezusa zawiera się aluzja do Męki Zmartwychwstania.