

**Lech Łbik**

## **Gotycki obraz Matki Boskiej z Różą z bydgoskiej Fary**

**W** 1922 roku proboszcz gotyckiego kościoła parafialnego w Bydgoszczy, noszącego wezwanie świętych Marcina i Mikołaja, powszechnie zaś zwanego Farą, ksiądz Tadeusz Skarbek-Malczewski zwrócił baczną uwagę na pewien obraz, który przedstawiał Matkę Boską z Dzieciątkiem. Tkwił on (i nadal tkwi) w środkowym polu barokowego ołtarza głównego i wśród wielu malowideł tej świątyni niczym szczególnym się wyróżniał ani nie budził większego zainteresowania. Pokrywała go posrebrzana, barokowa sukienka, a twarze obu postaci i ręce Madonny zaklejone były dziewiętnastowiecznymi, oleodrukami i nalepkami. Dociekliwy proboszcz postanowił wyjąć obraz z ram, zdjąć metalową sukienkę i zerwać papierowe nalepki. Kiedy to uczynił, ukazał późnogotycki wizerunek rzadkiej piękności.

Namalowano go farbami temperowymi na desce pokrytej płótnem lnianym i wielowarstwową zaprawą kredową. Warstwę malarską powleczone laserunkiem, czyli przezroczystą farbą wykończeniową. W XVII lub XVIII stuleciu, jak stwierdzili badacze, obraz został gruntownie przemalowany farbami olejnymi, a przed osadzeniem w nowym, barokowym ołtarzu – przecięty ze wszystkich boków. Pod tym zabiegu liczy on 105 centymetrów szerokości i 180 wysokości<sup>1</sup>.

Malowidło wymagało pilnej restauracji z uwagi na zły stan zachowania, ubytki warstwy malarskiej, jak również stoczone przez owady deski podobrazia. W latach 1922-1923 przeprowadził ją warszawski malarz-konserwator, Jan Rutkowski, który pewne części obrazu zapunktował, inne przemalował lub od podstaw odtworzył, naklejając płótno na nową płytę z desek sosnowych. Powtórna renowację obrazu przeprowadził w 1950 roku toruński konserwator, Leonard Torwirt. W jej trakcie wymieniono sosnową płytę podobrazia i usunięto wszelkie przemalowania, rekonstruując jedynie nieliczne, brakujące fragmenty. Dzięki temu kompozycja i kolorystyka obrazu są dziś zasadniczo takie same, jakie nadał mu pędzel jego twórcy, choć w następstwie obu renowacji dzieło postradało patynę „starożytnego” zabytku<sup>2</sup>.

Niemal całą wysokość płaszczyzny obrazu zajmuje postać ukazanej frontalnie Madonny, stojącej na zwróconym rogami ku górze, brunatnym sierpie księżycy.

Ponieważ w prawej dłoni trzyma ona ciemnokarminowy kwiat róży, utarł się zwyczaj nazywania jej Matką Boską z Różą albo – zgodnie z teologiczną symboliką kwiatu – Matką Boską Pięknej Miłości. Na lewej ręce Madonny siedzi, podtrzymywane za nóżki, nagie Dzieciątko Jezus. Zwraca się ono do widza, pełną dziecięcego uroku buzią, unosząc prawą rączkę w geście błogosławieństwa. Głowa Jego Matki jest odchylna w prawo i otoczona złotym nimbem. Pogodę dziewczęcej twarzy podkreślają rumieńce na policzkach, dyskretny uśmiech jędrnych, czerwonych ust i lekko zadarty nos. Włosy koloru blond opadają lokami na ramiona i plecy. Upina je przepaska wysadzana drobnymi perełkami, pośrodku których – nad czołem – jest ciemnofioletowy, owalny klejnot, zapewne ametyst. Ponad skrońmi Madonny znajduje się korona, podtrzymywana przez dwa anioły o dziewczęcych twarzach, które rozmieszczone symetrycznie, unoszą się na złotych skrzydłach w górnych rogach obrazu. Ich jasne, powłóczyste szaty ozdobione są motywami złotych, trójlistnych lilii. Bogatą koronę tworzy obręcz ozdobiona liśćmi i splecionymi kwiatami lilii, wysadzana perłami i ametystami, wypełniona czapką, uszytą z kosztownej tkaniny purpurowej i usztywnioną sześcioma metalowymi kabłąkami.

Korona ta, choć na pierwszy rzut oka zdaje się reprezentować typ zamkniętej kabłąkami korony cesarskiej czy królewskiej, różnie się jednak od niej kilkoma istotnymi szczegółami. Czapki monarszych koron – o ile wchodziły w skład ich wyposażenia, co nie stanowiło reguły – zaopatrzone były we własny system usztywnień, niezależny od wyniesionych ponad nimi kabłąków. Co więcej, na przecięciu tychże kabłąków znajdowało się zawsze kuliste jabłko z krzyżem, wieńczące całą koronę. Takiego zwieńczenia nie widać na bydgoskim obrazie, gdzie w miejscu jabłka występuje płaski walec. Same kabłąki natomiast pełnią tu wyłącznie funkcję stelaża, nadającego określony fason, i nie stanowią samodzielnego elementu konstrukcyjnego przedstawionej korony. Wskutek tego ma ona więcej wspólnego z mitrą książęcą w formie sześciodzielnej czapki niż z klasycznym, paradnym nakryciem głowy cesarza bądź króla<sup>3</sup>. Nadmienić trzeba, że w 1966 roku – związku z wielowiekowym kultem wizerunku – dokonano uroczystej koronacji obrazu. Metalowa korona, którą mu wtedy przydano, w znacznym stopniu odbiega swym rysunkiem od plastycznego insygnium, które w dużej części zakryła<sup>4</sup>. Papież Jan Paweł II podczas ubiegłorocznej pielgrzymki koronował po raz drugi wizerunek. Tym razem przydano koronę także Dzieciątku, a kształt obecnych koron jest bliższy temu co zostało namalowane.

Przepychowi tego insygnium odpowiadają wytworne, iście królewskie szaty Matki Boskiej. Obszerny płaszcz, a kloszowymi rękawami, skrojony z pełnego koła, ma barwę ciemnoniebieską, przechodzącą w zieleń, malowaną w szerokiej gamie odcieni. Płaszcz z powodu swego nadmiaru jest przerzucony przez prawą rękę Madonny. Spływa on aż do stóp, układając się po prawej stronie obrazu w dwa wydęte, falujące brzegi. Brzegi płaszcza są lamowane ciemnozłotą taśmą, o kratowym ornamentem. Taśma na brzegach rękawów jest wysadzana szlachetnymi kamieniami i perłami, które wiszą także na końcu doszytych do niej frędzli. Spod płaszcza wyzieraają fragmenty białej sukni, ozdobionej emblematami złotych kwiatów lilii. Lilie przy de-

kolcie wytłaczane są na wzór reliefu techniką grawerowania w zaprawie kredowej za pomocą ryłców i malarskich dłutek. Z kolei na mankietach rękawów sukni spotykamy wszędobylskie perty i inne klejnoty, występujące również na okalającej szyję kolii. Wśród ozdób kolii zwraca uwagę stylizowany kwiat białej róży ze srebra.

U stóp Madonny – w lewym rogu obrazu – klęczy w pozie modlitewnej nieznaną postać męska, nieproporcjonalnie mała w stosunku do wielkości adorowanej przez nią Matki Boskiej. Kontrast ten unaocznia przepaść dzielącą Królestwo Niebieskie, w którym przebywa Maria, od zamieszkujących padół ziemski, skażonych grzechem ludzi, reprezentowanych przez owego mężczyznę. Uderza realizm, z jakim malarz ukazał jego nieco kanciastą głowę, z utrefionymi, opadającymi na kark włosami, niskim czołem, prostym nosem, wąskimi ustami i wyraźnie zarysowanym podbródkiem. Narzuca się wrażenie, że artysta namalował go z natury względnie z pamięci lub na podstawie dokładnego opisu osób, dobrze zaznajomionych ze sportretowanym osobnikiem. Sądząc po rysach twarzy, ma on około pięćdziesięciu lat. Pan to bez wątplenia zamożny. Nosi on na sobie luźny, niezapinany płaszcz barwy jasnobrązowej, z ciemnobrązowym kołnierzem futrzanym, w jakim to płaszczu możemy rozpoznać szubę, która w ciągu XV wieku rozpowszechniła się z dworskiej mody burgundzkiej na całą Europę<sup>5</sup>. Między brzegami kołnierza, na piersiach, widoczny jest fragment seledynowej szaty spodniej, ze złotym otokiem, jak również zawieszony na szyi, trudny do zidentyfikowania przedmiot. Jest to, być może kapłan z relikwiami. Wokół postaci rozmodlonego mężczyzny wije się wstęga banderoli z napisem w gotyckiej minuskule „Mater Dei memnto mei” („Matko Boża pamiętaj o mnie”).

Tło obrazu jest złote, przy czym kolor ów występuje w całej gamie odcieni. Liczne faliste wstęgi, żłobione w zaprawie w ten sam sposób, co lilie na sukni, rozchodzą się koncentrycznie zza pleców Madonny ku ramie malowidła, tworząc wokół jej sylwetki promienistą mandorłę słoneczną.

Obraz bydgoski stanowi swoistą ilustrację dwóch wersetów Apokalipsy świętego Jana (XII, 1, 5), należących do opisu zmagania ze smokiem-szatanem objawionej Apostołowi niebiańskiej niewiasty. Oto one<sup>6</sup>



Obraz Matki Boskiej z Różą

*„Wielki znak ukazał się na niebie: Niewiasta obleczona w słońce, księżyc pod jej stopami, a na głowie jej korona z dwunastu gwiazd. (...) I porodziła syna, który ma rządzić wszystkimi narodami żelaznym berłem. Lecz syn jej został porwany do Boga, na tron jego”.*

Odkąd średniowieczni teologowie uznali niewiastę z wizji Janowej za symbol Najświętszej Marii Panny, a jej dziecię za Chrystusa. Motyw „obleczonej w słońce” Niewiasty Apokaliptycznej pojawił się na reprezentacyjnych przedstawieniach plastycznych Matki boskiej z Dzieciątkiem. Z czasem, w miarę powszechnego narastania kultu maryjnego, z przytoczonym tekstem biblijnym zaczęto wiązać nie tylko idee Bożego macierzyństwa Marii, lecz także długi szereg przypisywanych jej tytułów i tajemnic. Motyw Niewiasty Apokaliptycznej służył też artystom również za wzorzec wizerunków Marii Wniebowziętej, Niepokalanie Poczętej, Różańcowej, Matki Kościoła czy Królowej Nieba i Ziemi. Wspólny dla owych wizerunków schemat ikonograficzny uniemożliwia precyzyjne ustalenie oddzielających je granic, pozwalających co najwyżej – drogą analizy symboliki – na określenie dominującej w danym dziele idei maryjnej<sup>7</sup>.

Przykładu takiej wielotematyczności dostarcza właśnie bydgoski obraz Matki Boskiej z Różą. Pełno jest na nim znaków symbolizujących czystość cielesną (dzieciństwo) i nieskazitelność duchową bezgrzesznej Marii (Niepokalane Poczęcie), takich ja słońce w postaci promienistej mandroli, księżyc pod stopami (oznaczający pokonane zło), perły, ametysty, lilie i biała róża na koliai, a także biała barwa sukni i niebieska płaszczka. Z kolei róża w ręku Madonny, czerwona jak przelana krew Chrystusa, podkreśla jej współmękę z Synem i rolę współodkupicielki ludzkości. Łącznie z faktem Bożego macierzyństwa, z którego wywodzono wszystkie przywileje Marii. Stało się to podstawa uznania jej za Matkę ustanowionego przez Chrystusa Kościoła. Matka przebywa w niebie – symbolizowanym przez złote tło, złoty nimb i złoty kolor lilii – gdzie jako jedyna z istot ludzkich zabrana została z ciałem. Stąd zielony odcień płaszczka, kolor ziół i bujnej roślinności, będący symbolem nieśmiertelności. Uczestniczącą w królewskiej godności Chrystusa Madonnę, przyodziano po Wniebowzięciu w strój królewski i zaopatrzono w koronę. Jest ona odtąd Królową Nieba i Ziemi, Pani Aniołów i takiej triumfalnej pozycji możemy oglądać ją na naszym obrazie<sup>8</sup>.

Od chwili ujawnienia w 1922 roku pierwotnego oblicza dzieła cieszy się ono niesłabnącym zainteresowaniem zarówno znawców dawnej sztuki, jak i licznych ilicznych miłośników miasta, tudzież animatorów ogniskujących się wokół niego kultu maryjnego. Przez ten czas wiele o nim napisano, przy czym najwięcej do problematyki jego fundacji, datowania, autorstwa czy przeznaczenia wniosły refleksje Tadeusza Dobrowolskiego, Tadeusza Chrzanowskiego, Mariana Korneckiego, Iwony Puzowskiej oraz Dariusza Markowskiego<sup>9</sup>. Wypowiedzi innych autorów opierają się na wynikach prac wymienionych badaczy, przede wszystkim na ustaleniach

najgruntowniejszego studium naszego zabytku, jakie w 1927 roku wyszło spod pióra Tadeusza Dobrowolskiego<sup>10</sup>. Bez szkody dla tematu, a z korzyścią dla klarowności snutyh wywodów rezygnujemy zatem z prezentacji tychże wypowiedzi, poprzestając na omówieniu wniosków pięcioosobowego grona przedstawionych imienne uczonych.

Ze względu na technikę wykonania, a zwłaszcza reliefową ornamentykę tła i sukni Madonny, badacze ci zgodnie odnieśli powstanie obrazu do pierwszej ćwierci XVI stulecia, klasyfikują go jako dzieło późnogotyckie z elementami stylu renesansowego. Do najwyraźniej widocznych cech renesansowych Dobrowolski, Puzowska i Markowski zaliczają nagość i poprawne proporcje anatomiczne ciała Dzieciątka, brak nimbu nad jego głową, skłębienie płaszcza Marii i szat aniołów, wreszcie przepych stroju Madonny oraz płaszcza klęczącego mężczyzny. Mężczyznę utożsamiano z osobą fundatora malowidła, przy czym Markowski uchylił się od identyfikacji tej postaci, podczas gdy pozostali dostrzegli w niej Stanisława Kościeleckiego, starostę bydgoskiego latach 1515-1534, syna Jana, piastującego ten sam urząd w latach 1457-1475<sup>11</sup>. Szkopuł w tym, że przywołani historycy sztuki błędnie datują godność starościńską Stanisława na lata 1502-1538, nie wiedząc nic o istnieniu jego brata, Andrzeja i w latach 1486-1515 poprzednika na urzędzie<sup>12</sup>. Na usta ciśnie się więc uwaga, że gdyby go znali, to może właśnie jemu przypisałiby fundację omawianego dzieła. O ile jednak Dobrowolskiemu, Chrzanowskiemu i Korneckiemu do wykazania związku malowidła ze Stanisławem Kościeleckim wystarczała jedynie analiza jego technicznej faktury, o tyle dla Puzowskiej równie ważnego znaczenia nabiera moment rzekomego zakończenia prac przy wznoszeniu obecnego budynku bydgoskiej Fary w 1502 roku. Sugeruję bowiem, że dopiero po ukończeniu kilkudziesięcioletnich robót budowlanych można było przystąpić do ozdabiania surowego wnętrza takimi przedmiotami jak obrazy.

Nie tylko Puzowska, ale także Dobrowolski, Chrzanowski i Kornecki, przyjmują bez zastrzeżeń, że obraz nasz od chwili wykonania i sprowadzenia do Bydgoszczy zdobił główny ołtarz kościoła farnego. Dla Dobrowolskiego ołtarz ów tożsamy jest z ołtarzem Najświętszej Marii Panny, ufundowanym przez Jana Kościeleckiego w roku 1466. Uważa on przy tym, że potwierdzony w 1521 roku fakt przejścia po ojcu prawa patronatu na tym ołtarzem w sposób dostateczny tłumaczy motywy, jakimi kierował się Stanisław Kościelecki sprawiając doń nowy obraz. Podobną opinię wyraziła Puzowska, która wszakże nic nie wie o fundacji ołtarza Marii Panny, twierdzi ona jednak, że w roku 1466 – na mocy postanowienia ówczesnego biskupa włocławskiego, Jakuba z Sienna – Jan Kościelecki przejął opiekę nad ołtarzem głównym świątyni farniej. Tę bliżej nie określoną opiekę kontynuować miał syn Jana, Stanisław. Dobrowolski dodaje zaś, że skoro ołtarz Marii Panny istniał w Farze już od 1466 roku, to od początku zdobić go musiał jakiś wizerunek Matki boskiej, zastąpiony później obrazem starosty Stanisława. Wykorzystując wyniki badań Kazimierza Kaczmarczyka<sup>13</sup>, wskazuję w tym miejscu na nie zachowane do naszych czasów dzieło poznańskiego malarza Wawrzyńca Stulera, jakie w roku 1460 za

pośrednictwem plebana bydgoskiego, Mikołaja, miał jakoby zamówić fundator ołtarza, Jan Kościelecki. Dostrzeżona różnica sześciu lat, dzieląca zamówienie obrazu od fundacji ołtarza, nie może – jak pisze – osłabić hipotezy. Inaczej sądzi Puzowska, zdaniem której pierwszym wizerunkiem, jaki pojawił się w ołtarzu głównym wymurowanej w latach 1466-1502 świątyni farniej, był obraz Madonny z Różą. Przypuszcza ona w związku z tym, że z uwagi na trwające prace budowlane zagadkowe dzieło Stulera nigdy nie zostało namalowane. Nie wyjaśnia ona jednak, po cóż je w takim razie zamawiano i to na sześć lat przez rozpoczęciem tychże prac!

Rozterek tego rodzaju nie przeżywał Markowski, bo opowiedział się stanowczo za pochodzeniem omawianego obrazu z niegdysiejszego kościoła bydgoskich karmelitów. Od XIV do XIX stulecia kościół ów stał na dawnym Przedmieściu Gdańskim, w strefie dzisiejszego placu Teatralnego, i nosił wezwanie Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny<sup>14</sup>. Zdaniem Markowskiego maryjny obraz doskonale pasował do głównego ołtarza Mariackiej świątyni karmelitańskiej. W opinii tej umocniła go lektura pochodzącej z 1791 roku wizytacji kościoła farnego, gdzie ponoć ani słowem nie wspomniano o obrazie, który mógłby odpowiadać wizerunkowi Madonny z Różą<sup>15</sup>. Przyjął on więc, iż obraz znalazł się w Farze dopiero po kasacji klasztoru karmelitów, do jakiej doszło w 1826 roku, gdy ołtarze i szereg sprzętów kościelnych rozwiązanego konwentu przeniesiono do świątyni parafialnej. Powstanie obrazu Markowski wydatował na rok 1513, a za jego twórcę uznał osiadłego w Poznaniu krakowskiego malarza, Stanisława Skórkę. Na poparcie tych tez przedstawił on wyrok poznańskiego sądu biskupiego z 24 września 1512 roku, wydany w procesie z powództwa bydgoskich karmelitów przeciwko Skórcie, oskarżonemu o porzucenie rozpoczętych, lecz bliżej nie określonych prac malarskich w klasztornej kościele Mariackim. Pod groźbą kar kościelnych sędziowie zobowiązali malarza do kontynuacji podjętego dzieła, nakazując mu powrót nad Brdę w ostatnich dniach lutego 1513 roku<sup>16</sup>. Nie wiadomo, czy skruszony Skórka zdołał dotrzeć do Bydgoszczy w wyznaczonym terminie, gdyż w tymże zmarł<sup>17</sup>. Konieczność obecności malarza w bydgoskiej świątyni karmelitańskiej pozwala wysunąć domysł, że chodziło raczej o namalowanie polichromii niż o sporządzenie tablicowego obrazu. Obraz mógł powstać przecież w prywatnej pracowni artysty, natomiast malowideł ściennych w żaden sposób nie dało się wykonać poza murami kościoła. Wiemy zaś, że Skórka uprawiał malarstwo ścienne, kładąc freski w poznańskiej katedrze i tamtejszym pałacu biskupim<sup>18</sup>.

Nie mniejsze kontrowersje budzi problem charakteru dzieła. Dobrowolski zalicza go do malowideł wotywnych, powstałych z indywidualnych pobudek religijnych, z czym nie zgada się Puzowska, wskazując na brak w kościele farnym osobistej kaplicy Kościeleckich, gdzie taki obraz mógłby wisieć. Jak już wspomnieliśmy, zignorowała ona zupełnie fakt istnienia ołtarza Kościeleckich, gdzie taki obraz mógł stanowić element plastycznego wystroju nastawy ołtarzowej. Nie sposób zgodzić się z tą autorką, by wbrew prawu kanonicznemu prezbiterialny ołtarz główny publicznej świątyni miejskiej pełnił zarazem funkcję prywatnego ołtarza możnego rodu Koście-

leckich. Prywatnej pobożności służyły przecież boczne ołtarze w kościelnych nawach<sup>19</sup>. Wszelako ani ona, ani Dobrowolski i Markowski nawet nie próbowali wyjaśnić, dlaczego w ołtarzu głównym czy to Fary, czy kościoła karmelitów, zamiast wizerunku stosownego do jego publicznego przeznaczenia znalazł się wizerunek o wybitnie prywatnym charakterze, co oprócz postaci samotnego adoranta podkreśla osobista treść inwokacji na wstędze banderoły.

Mozaikę odpowiedzi otrzymujemy również na pytanie o środowisko artystyczne, do którego należał malarz bydgoskiej Madonny.

Wiemy już, że Markowski wskazał na Poznań i tamtejszego malarza, Stanisława Skórkę. Za wielkopolskim pochodzeniem twórcy obrazu, atoli bez wymieniania nazwisk, opowiedzieli się ostrożnie Chrzanowski i Kornecki, wysoko oceniając umiejętności warsztatowe anonimowego artysty. Dobrowolski dostrzega w obrazie różnorakie wpływy stylistyczne: francuskie, flamandzkie, niemiecki, a przede wszystkim nadreńskie. Odwołuje się on przy tym do nadreńskich przedstawień Madonny z kwiatem (różna, lilia, fiołek lub goździk), w rajskim ogrodzie czy różanej altanie, nie dostrzegając, że w późnym średniowieczu tematy te podejmowano w całym malarstwie europejskim, nie wyłączając polskiego<sup>20</sup>. Rezultatu nie przyniosły podjęte przez niego poszukiwania analogicznych względem bydgoskiego obrazów zachodnioeuropejskich. Fiaskiem zakończyły się także poszukiwania analogii u polskich, niemniej zwróciwszy uwagę na ślad stosunków artystów poznańskich z Bydgoszczą (casus Wawrzyńca Stulera), do uznania Poznania za miasto poszukiwanego malarza skłania nas Dobrowolski w konkluzji swych wywodów. Zreferowana praca z 1927 roku nie wyczerpała dociekań tego uczonego nad autorstwem i proveniencją artystyczną bydgoskiego obrazu. Kiedy po wielu latach pisząc ponownie o obrazie, Dobrowolski dokonał istnej wolty, wiążąc go z pracownią krakowskiego malarza Marcina Czarnego, który zmarł w 1509 roku<sup>21</sup>. Publikują wszakże nieco później obszerny biogram Czarnego, w którym wspomniany autor skrupulatnie zestawiał wykonane w pracowni krakowianina przypisywane mu dzieła, ani słowem nie wspominając o Madonnie z Różą, a milczenie to poczytać można za dowód porzucenia zbyt pochopnie postawionej hipotezy<sup>22</sup>.

W ślad za starą pracą Dobrowolskiego za wielkopolskim pochodzeniem obrazu opowiedziała się także Puzowska. Znalazła ona nawet podobne malowidło, a mianowicie pochodzący z kościoła parafialnego w Dolsku wizerunek Marii Boskiej w typie Niewiasty Apokaliptycznej, przedstawionej w otoczeniu świętych Andrzeja i Barbary. Dzieło to, znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, datowano do niedawna na lata około 1510 roku<sup>23</sup>. Wedle ogłoszonych przed kilku laty, wiarygodnych też Zofii Białowicz-Kryglewskiej, stanowiło ono niegdyś środkową część tryptyku, namalowanego w latach 1507-1508 przez poznańskiego malarza z krakowskim rodowodem o imieniu Stanisław. Malarz ten, w zależności od miejsca swego aktualnego pobytu, pisał się kolejno jako Stanisław z Krakowa, z Kórnik, wreszcie z Poznania<sup>24</sup>. By uprawdopodobnić sąd o wspólnym pochodzeniu obrazów z Dolska i Bydgoszczy, Puzowska wskazała na analogiczne formy przed-

stawienia głowy, twarzy i włosów obu Madonn, układ fałd na ich szatach oraz nago tors Dzieciątka. Zignorowała ona natomiast wiele różnic, niwelujących ogólne wrażenie podobieństwa. Wiadomo wszak, że wspólne treści ideowe i tematy (w naszym przypadku jest to Madonna Apokaliptyczna) warunkują podobieństwo formy y kompozycji szeregu ilustrujących je przedstawień, nie będących wcale dziełem tego samego twórcy ani nie powstałych w tym samym czasie<sup>25</sup>. Od obrazu bydgoskiego różni Madonnę z Dolska zestaw szat i ich krój, układ rąk, otwarta korona z bujnymi kwiatonami, księżyc z profilem męskiej twarzy, ukwiecona łąka z konwaliami, jak również sylwetka i sposób ujęcia Dzieciątka. Ponadto na szyi Jezusa wisi różaniec, co wzbogaca wizerunek z Dolska o nieobecną na bydgoskim obrazie ideologię różańcową.

Hipotezę Puzowskiej o wspólnym autorstwie obu dzieł w naukowy pewnik usiłował przekształcić Markowski. Odwołał się on w tym celu do prezentowanych wyników badań Zofii Białowicz-Krygierowej nad twórcą tryptyku z Dolska, lecz wskutek nieuważnej lektury artykułu tej uczoney błędnie utożsamiał Stanisława z Poznania (wcześniej z Krakowa i podpoznańskiego Kórnika) ze zbiegłym z bydgoskiego kościoła karmelitów Stanisławem Skórką. Byli to dwaj różni malarze, choć obaj pochodzili z Małopolski<sup>26</sup>. Związawszy przez pomyłkę osobę Skórki z obrazem z Dolska. Markowski mógł mieć wrażenie, że poznał zarówno nazwisko twórcy bydgoskiej Madonny, jak i wezwanie kościoła, stanowiącego przez długie wieki miejsce ekspozycji malowidła. Nie sposób jednak się podzielać jego wrażenia, gdyż błędne założenia prawie zawsze prowadzą do fałszywych wniosków.

Tyle badania historyków sztuki. Niezmiernie trudno poruszać się w gąszczu sprzecznych opinii i ewidentnych nieporozumień, nagromadzonych w ciągu przeszło siedemdziesięciu lat wokół przepięknego wizerunku Matki Bożej z Różą. Czy można zaprowadzić tu porządek, proponując jednocześnie odmienną i wiarygodną rekonstrukcję skrytych niepamięcią okoliczności narodzin i drogi obrazu na ołtarz bydgoskiej Fary? Uważając, że można i warto podjąć taki trud, zaczynamy od dziejów budowy świątyni farnej.

Jak starałem się wykazać w innej pracy<sup>27</sup>, stary czternastowieczny budynek Fary – funkcjonujący jeszcze u schyłku 1424 roku – wiosną roku następnego zgorzał podczas wielkiego pożaru miasta. Budowa nowego, zachowanego do dziś gmachu kościelnego, rozpoczęła się w najbliższych latach po pożarze i w swej zasadniczej fazie dobiegła kresu przed rokiem 1466. Wówczas stało już na pewno nowe prezbiterium kapłańskie, istniały nawy, a w kościele sprawowano liturgię.

Przywołajmy teraz znaną już osobę poznańskiego malarza Wawrzyńca Stulera. Otóż 9 maja 1460 roku stanął się on wraz z małżonką, Barbarą, przed obliczem rady swego miasta i oświadczył, że z rąk plebana bydgoskiego, Mikołaja, otrzymał właśnie 60 złotych florenów węgierskich zaliczki na poczet wykonania pewnego obrazu („tabula”) do bydgoskiej Fary. Wedle zawartego między nimi kontraktu, dzieło powinno być namalowane i przekazane Mikołajowi lub jego następcy na plebańskim urzędzie w ciągu jednego roku, licząc od daty złożenia tego oświadczenia. Z chwilą



dostarczenia malowidła, malarz zainkasować miał resztę honorarium w wysokości 20 florenów. Na koniec Stuler i jego małżonka zobowiązali się wobec poznańskiej rady w pełni dotrzymać warunków przedstawionej umowy, która została spisana i wciągnięta do akt tejże rady<sup>28</sup>. Dlaczego tak postąpili? Przypuszczać można, że krok ten był kolejnym warunkiem kontraktu, albowiem autorytet rady takiego miasta, jak Poznań, stanowić mógł dla każdej z obu stron dostateczną rękojmię skutecznej egzekucji zobowiązań kontrahenta.

Nie ma powodu wątpić, że dzieło Stulera w oznaczonym czasie dotarło do Bydgoszczy. Skoro zamówił je pleban w imieniu własnym, swych następców i domyślnie parafian – sięgając w tym celu do szkatuły z ofiarami bydgoskich owieczek i jałmużnami innych ofiarodawców – to musiało ono być przeznaczone do takiego ołtarza, którego godny, okazały wystrój leżał na sercu całej społeczności parafialnej i nad którymi wreszcie sam parafialny duszpasterz sprawował bezpośrednią pieczę. Mowa tu, oczywiście, o ołtarzu głównym. Dzięki temu możemy być pewni jego istnienia w latach 1460-1461. Przyczynę wyboru poznańskiego malarza wyjaśnia biografia Mikołaja. Ten bowiem z urzędem plebana farnego łączył godność ołtarzysty kościoła Świętej Marii Magdaleny w Poznaniu, z czym wiązały się jego okresowe wizyty w tym mieście<sup>29</sup>.

O obrazie Stulera wiadomo tylko tyle, że był bardzo drogi<sup>30</sup>. Przedstawiał, być może Trójcę Świętą albo scenę Koronacji Najświętszej Marii Panny, gdyż wedle opisów wizytacyjnych kościoła farnego z lat 1745 i 1763 obrazy o okazałej tematyce zdobiły ołtarz główny. Był to wtedy ołtarz bardzo stary, z drewnianą nastawą, rzeźbioną, malowaną i złoconą na „staroświecką” modłę. Odnotowano, że obraz Koronacji Matki Boskiej znajdował się na ruchomej zasuwie, służącej do przesłania pokrytego srebrnymi sukienkami obrazu Trójcy Świętej. W 1791 roku w ołtarzu głównym tkwił już nowy obraz Świętej Trójcy. Z kolei przed rokiem 1801 na zasuwie znalazł się wizerunek świętych patronów Fary, biskupów Marcina i Mikołaja<sup>31</sup>.

Po zainstalowaniu w kościelnym prezbiterium ołtarza głównego, przystąpiono do stawiania ołtarzy bocznych. Sytuowano je pod ścianami, przy filarach i w kaplicach korpusu nawowego. Trzy z owych ołtarzy poświęcono Najświętszej Marii Pannie.

Jeden z nich współ z bydgoską mieszczką, Anną Wdową, w roku 1505 ufundował miejscowy złotnik imieniem Szymon. Ołtarz ten („altare Gloriosissimae Virginis Maiae”) należał pierwotnie do parafialnego Bractwa Najświętszej Marii Panny. Ponieważ mieścił się on w kaplicy Świętej Anny, usytuowanej przy wschodnim przęśle nawy południowej, obok wieży, w ciągu XVI wieku utarł się zwyczaj nazywania go ołtarzem Świętej Anny i Matki Boskiej. I tak już pozostało. W XVIII stuleciu zdobił go obraz świętej Anny Samotrzec<sup>32</sup>. Ołtarz złotnika Szymona i Anny Wdowy nie miał więc nic wspólnego z obrazem Madonny z Różą.

Drugi z farnych ołtarzy maryjnych, ufundowany w 1512 roku przez bydgoskiego rajcę, Andrzeja Sopańskiego, słał tajemnicę Niepokalanego Poczęcia Marii Panny („altare Beatae Mariae Virginis Conceptae”)<sup>33</sup>. Stał on przy ścianie wschod-

niej nawy południowej w sąsiedztwie kaplicy Świętej Anny<sup>34</sup>. Tkwił w nim obraz Niepokalanie Poczętej z małym Panem Jezusem, po raz pierwszy wzmiankowany w 1745 roku<sup>35</sup>, ale najdokładniej jest on opisany w tekście wizytacji z roku 1791. Czytamy tam, że Matka Boska dzierżyła w ręce berło, a stopami deptała księżyc. Obraz pokrywały srebrne ozdoby. Madonnie przydano srebrne berło, takież księżyc, koronę na głowę i dwanaście gwiazd. Postać Jezusa przystrojono srebrną sukienką, nad głową Zbawiciela zawieszono kruszcową koronę<sup>36</sup>. Obraz ów, jeśli dać wiarę przytoczonemu opisowi, był podobny do Madonny z Różą, przy czym znaczącą różnicę wprowadzało berło wizerunku Niepokalanej. Cytowany opis sugeruje ponadto, że Pan Jezus z tego wizerunku był raczej chłopcem niż malutkim dziecięciem, jakie oglądamy na ręku Madonny z Różą. Trudno poza tym wyobrazić sobie, by mieszczanin Sopański aczkolwiek ratuszowy rajca, trefnił czuprynę, paradował w twornych szatach i z relikwiarzami na piersiach.

Najstarszy z omawianych ołtarzy („altare tituli Beatae Virginis”) znajdował się w nawie północnej, obok kaplicy pod wezwaniem świętych Fabiana i Sebastiana (dziś Świętego Krzyża), naprzeciw ambony, nadwieszanej – tak jak obecnie – na wschodnim filarze północnej pary wolno stojących filarów międzynawowych<sup>37</sup>. Ołtarz ten powstał z inicjatywy Jana Kościeleckiego, pieczętującego się herbem Ogończyk. Kościelecki zamyslił ufundować przy nim codzienną mszę w intencji zbawienia duszy swego poprzednika na urzędzie bydgoskiego starosty, Mikołaja z Szarleja i ze Ściborza (wioski w rejonie Inowrocławia). Ponieważ na uposażenie tego obiektu zamierzał przeznaczyć sumę sześciu grzywien monety polskiej z corocznych dochodów bydgoskiego starostwa, projekt wymagał akceptacji ze strony króla Kazimierza Jagiellończyka. Uzyskawszy ją 28 października 1466 roku, 9 grudnia tegoż roku Kościelecki dokonał formalnej fundacji ołtarza, dopuszczając do niej na równych prawach bydgoskim mieszczan. Wspólnie z nimi ustanowił czteroosobowe kolegium duchownych-ołtarzystów, zwanych mansjonarzami, obarczonych zadaniem codziennego śpiewania przy ołtarzu oficjum liturgicznego o Najświętszej Marii Pannie. Postanowił on także, że on i jego spadkobiercy będą mianować i opłacać dwóch mansjonarzy, burmistrz i rajcowie-pozostałych<sup>38</sup>.

Tak się złożyło, że ani starosta Jan, ani żaden jego synów nie zadbał o erekcję kanoniczną dokonanej fundacji, sprowadzającą się do jej formalnego uznania przez diecezjalne władze kościelne. Zaniedbany obowiązek wypełnili za nich mieszczanie. W tym celu do biskupa włocławskiego, Macieja Drzewickiego, wysłali 1 1521 roku delegację w osobach dwóch rajców i burmistrza. Biskup zaś, określając wezwanie erygowanego ołtarza, nazwał go ołtarzem Najświętszej Marii Panny Wniebowziętej („altare tituli Beatae Virginis Mariae Assumptionis”)<sup>39</sup>.

Jest to określenie wyjątkowe. Anie wcześniej, ani później nikt nie nazwał w ten sposób omawianego ołtarza, choć konieczność wprowadzenia do jego tytułatury dodatkowych określeń wymusiła niejako na początku XVI stulecia obecność w Farze innych ołtarzy maryjnych. Jak wyjaśnić zatem powód użycia przez biskupa tytułu Wniebowziętej? Sądzę, że biskup zasugerował się w tym przypadku tematyką wy-

eksponowanego na ołtarzu wizerunku, opisanego przez przybyłych doń delegatów mieszczaństwa. W roli tego wizerunku z powodzeniem mógł wystąpić obraz Matki Boskiej z Różą, przedstawiający przecie wniebowziętą Marię.

Od połowy XVII do początku XIX wieku ołtarz Kościeleckiego opatrywano mianem ołtarza Ofiarowania Najświętszej Marii Panny („altare Praesentationis Beate Virginis Mariae”). Scenę Ofiarowania Marii w Świątyni prezentowało bowiem malowidło, jakie co najmniej od drugiej połowy XVIII stulecia znajdowało się na zasuwie innego, wewnętrznego obrazu maryjnego, otoczonego aurą cudownej łaskowości<sup>40</sup>. Wedle opisu wizytacyjnego z 1763 roku obraz ów przedstawiał Madonnę, z księżycem pod stopami, malutkie Dzieciątko Jezus na ręku trzymającą. Postać Matki Boskiej i Dzieciątka pokrywały srebrne, pozłacane sukienki, korony i gwiazdy, a tło wizerunku wyłożone było blachą z cyny angielskiej. Śród zamieszczonych na obrazie ozdób zwracały uwagę sznury koralu, pereł, przeróżne wisiorki i zausznice z kamieniami półszlachetnymi, przywodzące na myśl dekoracje malarskie Madonny z Różą<sup>41</sup>.

W roku 1791, w miejscu dawnego ołtarza Ofiarowania Matki Boskiej stał już ołtarz, odpowiadający swym wyglądem obecnemu ołtarzowi głównemu kościoła farnego. Był on wysoki, czarny, miał cztery wyzłocone kolumny i murowany stół<sup>42</sup>. W środkowym polu tego ołtarza tkwił stary, cudowny obraz Madonny z Dzieciątkiem. Jak obliczył ówczesny wizytator parafii bydgoskiej, ksiądz Wawrzyniec Sadowski, obraz ten mierzył cztery łokcie wysokości<sup>43</sup>. Łokieć pruski liczył nieco ponad 66 centymetrów<sup>44</sup>, co określa wysokość malowidła na około 265 centymetrów. Uzyskany wymiar odpowiada obecnej wysokości obrazu Matki Bożej z Różą, jeśli zmierzmy ją razem z szeroką, bogato zdobioną ramą. Zapewne przed osadzeniem w nowej nastawie ołtarzowej dzieło zostało przemalowane farbami olejnymi oraz przycięte ze wszystkich stron. Przycięcia, jakich dokonano w celu dopasowania starego malowidła do nowej ramy, były niewielkie. Brakuje dziś jedynie końców szat i skrzydeł aniołów, fragmentu brzuśca księżycy, tudzież stóp i być może herbu kłęzącego mężczyzny<sup>45</sup>.

W latach 1819-1830, podczas gruntownego remontu Fary<sup>46</sup>, zlikwidowano większość dotychczasowych kaplic i ołtarzy, w tym główny z prezbiterium i Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej z nawy południowej<sup>47</sup>. Trzy ołtarze – Świętego Antoniego z Padwy, Świętego Rocha oraz Świętej Barbary (z obrazami tej Dziewicy i Świętego Wawrzyńca) – przestawiono w nowe miejsca<sup>48</sup>. Ołtarz Ofiarowania Matki boskiej, dzieło późnobarokowej sztuki snycerskiej z lat 1764-1791, z obrazem Madonny na półksiężycu, przeniesiono z nawy północnej do prezbiterium, czyniąc zeń nowy ołtarz główny<sup>49</sup>. Jednocześnie po kasacie w 1816 roku przedmiejskiego klasztoru karmelitów z tamtejszego kościoła Wniebowzięcia Marii Panny pozyskano ambonę, stalle i dziesięć ołtarzy<sup>50</sup>. Opisano je w inwentarzu kasacyjnym z 8-10 maja 1816 roku. Dziesięć ołtarzy bocznych poświęconych było kolejno Chrystusowi, Krzyżowi Świętemu, Przemienieniu Pańskiemu, Matce Boskiej Szkaplerznej, świętym Józefowi, Eliaszowi, Marii Magdalenie, Annie i Barbarze<sup>51</sup>. Ołtarz główny, rzeź-

biarskiej roboty, ozdobiony był figurami świętych, częściowo srebrzonymi, częściowo złotymi. Znajdowały się w nim dwa obrazy, zgodnie z wezwaniem klasztornego kościoła przedstawiające Wniebowzięcie Matki Boskiej<sup>52</sup>. W 1794 roku jeden z tych obrazów pokrywała srebrna sukienka i blacha. Był też na nim wówczas „wąż srebrny” oraz takiż „miesiąc”, czyli księżyc. Ozdoby te przekazano na potrzeby Powstania Kościuszkowskiego<sup>53</sup>. Motyw księżycy wyczerpuje naszym zdaniem związek tego malowidła a Madonną z Różą, gdyż na obrazie z Fary nie występuje wąż, a obecność tylko jednej sukienki pozwala przypuszczać, że obraz z kościoła karmelitów ukazywał Marię bez Dzieciątka, w typie popularnych w epoce nowożytnej wizerunków Niepokalanie Poczętej<sup>54</sup>.

Wiadomo, że w całości przeniesiono do Fary tylko dwa ołtarze, Matki Boskiej Szkaplerznej i Świętego Józefa, należące do funkcjonującego przy klasztornej świątyni Bractwa Matki Boskiej Szkaplerznej. W Farze jednak dokonano z czasem częściowej wymiany zawieszonych w nich obrazów. I tak z ołtarza Świętego Józefa wyjęto wizerunek świętej Teresy, zastępując go przedstawieniem Zwiastowania Marii Pannie, natomiast w ołtarzu Matki Boskiej Szkaplerznej pozostawiono tylko jedno z dwóch malowideł Szkaplerznej Madonny, przesuwając je zresztą z góry na dół. W opróżnionej ramie osadzono następnie obraz tak zwanej Małej Świętej Rodziny<sup>55</sup>. Liczy się zatem należy z możliwością przeróbek i zmian wystroju ołtarzy farynych, nie wyłączając głównego, w zwieńczeniu którego widnieje kolisty obraz Wniebowzięcia<sup>56</sup>, przejęty być może ze świątyni karmelitańskiej.

Prześledziwszy wszelkie tropy i obejrzawszy, na ile się dało, wiele obrazów, wracamy po długiej wędrówce do północnej nawy kościoła farnego, gdzie przed wiekami stał ołtarz Możliwych panów z kujawskiego Kościelca. Któremu wszakże spośród nich przypisać należy sprowadzenie obrazu Madonny z Różą do rodzowego ołtarza?

Chcąc odpowiedzieć na pytanie, z braku innych źródeł musimy sięgnąć po siedemnastowieczną *Kronikę miasta Bydgoszczy*, napisaną przez miejscowego burmistrza, Wojciecha Łochowskiego (zmarł w 1651). Był on dobrze zorientowany w bydgoskich fundacjach kościelnych. O ile żadnej z tych fundacji nie związał ze starszymi synami Jana Kościeleckiego, Mikołajem i Andrzejem, o tyle wiele miał do powiedzenia o mecenacie i publicznych inwestycjach młodszego Stanisława. Wiemy przeto, że w roku 1526 sprawił on fary stalle chórowe i ambonę, a trzy lata później sfinansował budowę na Przedmieściu Kujawskim szpitala pod wezwaniem swego patrona – świętego Stanisława<sup>57</sup>. To wszystko. Widzimy więc, że żywa jeszcze w XVII stuleciu pamięć o fundacjach Stanisława Kościeleckiego nie łączyła się z żadnym obrazem. Co więcej, nie ma podstaw ani powodów do kwestionowania wiarygodności tej pamięci. Wszelako w głębszą przyszłość nie była ona w stanie sięgnąć. Dlatego w oparciu o zapisaną przez burmistrza Łochowskiego tradycję poznać możemy jedynie zarys dziejów budowlanych Fary. Dlatego też z pola widzenia tej tradycji zniknęło zarówno dzieło Wawrzyńca Stulera, jak i obraz Madonny z Różą.

Drogą eliminacji dochodzimy wreszcie do osoby Jana Kościeleckiego, któremu ze zrozumiałych względów przypisywać można największe zainteresowanie odpowiadającą do jego pozycji społecznej i majątkowej oprawą maryjnego ołtarza. Kim był ów człowiek<sup>58</sup>? Przyszedł on na świat w pierwszej ćwierci XV stulecia jako młodszy syn wojewody inowrocławskiego Janusza. Odziedziczywszy po ojcu dobra rodowe na Kujawach i w ziemi dobrzyńskiej, pędził zrazu żywot średnio zamożnego szlachcica, mozolnie zabiegającego o kolejne awanse w urzędniczej hierarchii (w roku 1450 występuje z tytułem chorążego inowrocławskiego, a pięć lat później podkomorzego dobrzyńskiego). Żenił się dwukrotnie, miał trzech synów i córkę. Wysłunięto domysł, że pierwsza z jego żon była jedynaczką i dziedziczką bogatego i wpływowego Mikołaja Szarlejskiego<sup>59</sup>, herbu Mościc-Ostoja, żyjącego od około 1400 do 1457 roku. Szarlejski piastował urzędy kasztelana inowrocławskiego (1437-1457), starosty bydgoskiego (1441-1457) i wojewody brzesko-kujawskiego (1452-1457). Był właścicielem rozległych dóbr ziemskich oraz wierzycielem królów Władysława Warneńczyka i Kazimierza Jagiellończyka. Z ich nadania – pod zastaw pożyczonych sum – pobierał szereg monarszych dochodów, dzierżył wiele dóbr i całych starostw, i to nie tylko na Kujawach, ale także w Wielkopolsce i na Pomorzu Gdańskim, podbijanym mieczem podczas trzynastoletniej wojny z Zakonem Krzyżackim (1454-1466). Na kilka miesięcy przed śmiercią zrzekł się posiadania królewszczyzn na rzecz Jana Kościeleckiego, ustanawiając go zarazem wyłącznym spadkobiercą własnych posiadłości rodowych.

Scheda po Szarlejskim, tudzież krwawy konflikt z Krzyżakami, wyzwoliły dramię z Kościeleckim pokłady energii i ambicji. Naturalny spryt do interesów i zgromadzony kapitał czynią zeń czołowego wierzyciel króla Kazimierza Jagiellończyka, stale potrzebującego pieniędzy na prowadzenie kosztownej wojny. Pod zastaw udzielonych pożyczek, tytułem dzierżawy lub drogą monarszych nominacji na urzędy ziemskie, Jan przejmuje w użytkowanie coraz to nowe kompleksy dóbr królewskich na Kujawach, w ziemi dobrzyńskiej i Prusach Królewskich. Do końca wojny trzynastoletniej wchodzi on w posiadanie starostw świeckiego, tucholskiego, malborskiego, niezawskiego (dybowskiego), inowrocławskiego<sup>60</sup>, wreszcie bydgoskiego, jakie wskutek cesji Szarlejskiego pozyskał Kościelecki w 1457 roku razem z dzierżawą gniewkowską. W tymże roku udało mu się również osiągnąć godność wojewody inowrocławskiego. Aż do śmierci, która dopadła go 5 września 1475 roku, był niekwestionowanym panem całych Kujaw Inowrocławskich, południowej strefy Pomorza Gdańskiego, malborskich Żuław i Powiśla. Wobec chronicznej niewypłacalności władców polskich, nie będących w stanie wykupić zastawionych w czasie wojny z Krzyżakami zamków, miast i wsi, kilka spośród zgromadzonych przez Jana starostw – z bydgoskim na czele – pozostało na długie lata w rękach jego potomków.

Bez fortuny Mikołaja Szarlejskiego nie byłoby fortuny Jana Kościeleckiego. Jan zdawał sobie z tego sprawę i przez całe życie kroczył drogą Szarlejskiego, pomnażając to, co tamten zgromadził. Ich wzajemne związki pojmować można w relacji ucznia i mistrza czy faworyta i patrona, bez odwoływania się do domniemanej

relacji zięcia i teścia. Starszy, bezdzietny Szarleski mógł przelać po prostu niespełnione uczucia ojcowskie do zdolnego, młodego człowieka, spotkanego na rodzinnych Kujawach, we dworze Ogończyków w „romańskim” Kościelcu. Jakkolwiek było, Jan nie tylko miał za co kultywować pamięć swego dobrodzieja, ale czynił to zazwyczaj gorliwie. Jego najstarszy syn otrzymał imię Mikołaja, a kościół parafialny we wsi Kościelec, jaką w 1471 założył koło Malborka, poświęcony był świętemu Mikołajowi<sup>61</sup>. W intencji zbawienia duszy zmarłego wojewody, kasztelana i starosty podjął zaś dzieło fundacji bydgoskiego ołtarza.

Obraz Madonny z Różą uznajemy więc za epitafium Mikołaja Szarlejskiego, ukazanego w rogu malowidła w pozycji oranta, zwracającego się do Matki Boskiej, Orędowniczki grzeszników, ze słowami błagalnej modlitwy. Nie wiadomo, gdzie pochowano pana na Ściborzu i Szarleju. Może w kościele parafialnym w Płonkowie albo w podinowrocławskiej Górze? W parafii płonkowskiej leżało Ściborze, w parafii górskiej – Szarlej<sup>62</sup>, dwie miejscowości, od których zwykł się pisać. Mógł też, jako bydgoski starosta, spocząć w bydgoskiej Farze, w krypcie, która znajdowała się pod ołtarzem maryjnym Jana z Kościelca<sup>63</sup>. Nie zawsze wszak zachodził bezpośredni związek między epitafium zmarłego a miejscem pochówku jego zwłok<sup>64</sup>. U stóp Madonny Szarlejski występuje samotnie. Przybywa bowiem z zaświatów, jak zmarły przed nim stolnik krakowski, Wierzbęta z Branic, starosta czchowski, Jan z Ujazdu, czy kasztelan łędzki, Jan ot z wielkopolskiego Dębna, których na obrazach epitafijnych oglądamy bez żyjących członków ich rodzin, chociaż to właśnie oni zadbali o pośmiertne upamiętnienie tychże rycerzy<sup>65</sup>. Zresztą małżonkę, nieznaną z imienia córkę kasztelana łeczyckiego Jana z Łąkoszyna, Szarlejski musiał pogrzebać wcześniej, gdyż w innym wypadku majątek przekazany Kościeleckiemu byłby okrojony o tak zwaną oprawę wdową. Potomstwa też Szarlejski nie pozostawił<sup>66</sup>. Samotność nieboszczyka, który nie należy już do ziemskiego porządku, wyraźnie odróżnia średniowieczne portrety epitafijne od portretów na tak zwanych obrazach fundacyjnych. Na nich bowiem żywi fundatorzy obiektów i beneficjów kościelnych, o ile nie należeli do stanu duchownego, przedstawiani byli zazwyczaj wraz ze swymi bliskimi – małżonkami i dziećmi<sup>67</sup>. Niewątpliwie w otoczeniu rodziny wystąpiłby Jan Kościelecki, gdyż zamiast epitafium Szarlejskiego, zechciał zamówić dzieło, upamiętniające go jako fundatora ołtarza Najświętszej Marii Panny. Wykonanie malowidła zlecił z pewnością po fundacji owego ołtarza, co wyznacza metrykę obrazu na lata 1467-1475.

Czy takie datowanie da się utrzymać w konfrontacji z prezentowanymi powyżej poglądami dotychczasowych badaczy naszego zabytku? Ci przecież – jak pamiętamy – opowiedzieli się za jego szesnastowiecznym pochodzeniem, formułując własne poglądy na podstawie analizy technicznej faktury obrazu. Mieli przy tym na uwadze nie tyle powszechnie stosowane od głębokiego średniowiecza laserunki, zaprawę kredową, płótno podobrazia czy same farby temperowe<sup>68</sup>, co plastycznie wytłaczane dekoracje tła i sukni Madonny. Wiemy dziś jednak, że technika leserunkowego dekorowania płaszczyzny obrazu rozpowszechniła się w malarstwie pol-

skim po 1460 roku<sup>69</sup>. Również kompozycja bydgoskiego wizerunku nawiązuje swą prostotą i rozwiązaniami formalnymi do większości środkowoeuropejskich dzieł malarskich drugiej połowy XV stulecia. Myślimy tu o umownej przestrzenności, stanowiącej dodatek do kilku zaledwie wyobrażeń figuralnych, o ostrych fałdowaniach szat, typach twarzy i kolorycie, utrzymanym w zimnej tonacji, dzięki użyciu błękitu, zieleni, brązów<sup>70</sup>.

Idźmy dalej. Szuba, okrywająca kłęczącego mężczyznę, będąca w drugiej połowie XV wieku ostatnim krzykiem europejskiej mody dworskiej, dość wcześnie trafiła na obrazy wykonane w Polsce i krajach ościennych. W niej to paraduje jeden z Trzech Króli, namalowanych w 1468 roku przez krakowskiego malarza Mikołaja Haberschracka, a następne przedstawienia tego okrycia spotykamy na obrazach z Wrocławia i Gdańska, wykonanych kolejno około 1470 i 1480 roku<sup>71</sup>. Z kolei takie zastrzeżenia, jak brak nimbu nad głową czy nagość Dzieciątka, skwitować można uwagą, że już znacznie wcześniej powstawały wizerunki, ukazujące małego Jezusa bez aureoli i bez szat<sup>72</sup>. W tym układzie radykalnej zmianie ulega optyka widzenia naszego zabytku. Z dzieła prowincjonalnego, naśladowczego, choć pełnego uroku, przedzierzga się ono w dzieło nowatorskie, zdradzające wysoki kunszt jego twórcy, dobrze zaznajomionego z nowinkami w dziedzinie techniki malarskiej.

Z biografii Mikołaja Szarlejskiego wynika niezbicie, że posiadał on dostateczną ilość środków na zakup kosztownej, adamaszkowej szuby, jaką już w połowie XV stulecia można było zakupić w pruskim Toruniu<sup>73</sup>, gdzie tego rodzaju szaty sprowadzano z Gdańska. Co więcej, do hanzeatyckiego portu nad Motławą docierał w owym czasie niejeden kupiec obrazów, oferujący do sprzedaży dzieła malarzy niemieckich i niderlandzkich. Sporo też takich dzieł trafiło przez Gdańsk na ołtarze polskich świątyń<sup>74</sup>. Niewykluczone, że należy do nich także wizerunek z Fary, bo Jan Kościelecki mógł sobie pozwolić na kupno importowanego malowidła. Jeśli tak było, to już na miejsce – w Bydgoszczy – jeden z polskich malarzy, najęty przez starostę, domalował w wolnym rogu obrazu pośmiertny portret Szarlejskiego.

Równie dobrze jednak twórcy obrazu można szukać w Polsce. Problem w tym, że i tu trudno wskazać dzieło, które mogłoby stanowić pierwowzór dla naszego wizerunku lub zdradza z nim bliskie związki. Porównanie z całym szeregiem obrazów, przedstawiających Matkę Boską, w typie Madonny Apokaliptycznej, ujawnia więcej różnic niż zrozmiały z racji wspólnego tematu podobieństw<sup>75</sup>.

Istnieje wszakże pewne malowidło, z jakim obraz Madonny z Różą łączą niezwykle istotne podobieństwa. Mowa tu o niewielkim obrazie (44 x 56 centymetrów) z pałacu biskupiego we Włocławku, jaki przedstawia tronuującą Matkę Boską z Dzieciątkiem w otoczeniu dwóch muzykujących aniołów. Siedzące na kolanach Madonny Dzieciątko unosi ku jej twarzy kwiat białej róży. Szczegół ten sam w sobie nie dowodzi związków z bydgoskim wizerunkiem, niemniej nie występuje w izolacji. Ciemnozielony kolor płaszcza, biała suknia Matki Boskiej oraz reliefowa ornamentyka tła obrazu – oto następujące zbieżności. Wreszcie korona-mitra na głowie wło-

clawskiej Madonny ma niemal taki sam kształt, jak korona zdobiąca skronie bydgoskiej! Co bardzo ważne, obraz z Włocławka datowano dotychczas na lata około 1460 roku lub dekadę lat 1480-1490, wiążąc jego wykonanie z nieznanym warsztatem kujawskim. Dla niego też – podobnie ja dla bydgoskiego – nie potrafiono znaleźć żadnej analogii w malarstwie polskim<sup>76</sup>.

Nic nie stoi na przeszkodzie, aby ze względu na zbliżoną metrykę i dostrzeżone podobieństwa łączyć oba obrazy osobą jednego twórcy. Pracowni tego artysty szukać należałoby we Włocławku, gdzie w cieniu katedry egzystowała pokaźna grupa katedralnych kanoników, działała kuria diecezjalna i funkcjonował dwór biskupi. Tam bowiem każdy malarz, zwłaszcza tak znakomity jak nasz, liczyć mógł na liczne, dochodowe zamówienia i hojny mecenat.

### Przypisy:

<sup>1</sup> Odkrycie dzieła sztuki w Farze bydgoskiej, „Gazeta Bydgoska”, nr 61 z 12 września 1922 r., s. 1; N. Pajzderski, *Cenny obraz N.M. Panny w Farze bydgoskiej*, tamże, nr 62 z 13 września 1922 r., s. 1; T. Dobrowolski, *Dwa późnogotyckie zabytki bydgoskie (przyczynek do dziejów polskiej rzeźby i malarstwa)*, Kraków 1927 (odbitka z „Rzeczy Pięknych”, R. 6 nr 6-8), s.10.

<sup>2</sup> T. Dobrowolski, dz. cyt., s.10 i przyp. 18; D. Markowski, *Przyczynek do badań nad obrazem „Madonna z różą” z kościoła farnego z Bydgoszczy*, „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu”, z. 1, Bydgoszcz 1996 i przyp. 1, s. 48.

<sup>3</sup> A. Gieysztor, „*Non habemus caesarem nisi regem*”. *Korona zamknięta królów polskich w końcu XV i w wieku XVI*, [w:] *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr. Stanisława Lotentza*, Warszawa 1969, s. 227 nn.; M. Rózek, *Polskie koronacje i korony*, Kraków 1987, s. 71-72 i ilustracje; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. S. Kozakiewicz, wyd. 2, Warszawa 1976, s. 239 (hasło „Korona”) i 299 (hasło „Mitra”)

<sup>4</sup> W tym miejscu składam publiczne podziękowanie księdzu Wojciechowi Szukalskiemu, dyrektorowi Instytutu Prymasowskiego w Bydgoszczy, uprzejmości którego zawdzięczam możliwość obejrzenia obrazu bez owej korony.

<sup>5</sup> M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 265, 298, 874 i il. 330 a-c, 379 a-d; M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864r.*, Wrocław 1979, rys. 30, 66, 67, ryc. I i il. 9.

<sup>6</sup> *Pismo Święte Nowego Testamentu*, tłum. S. Kowalski, Warszawa 1957, s. 581

<sup>7</sup> M. Biernacka, T. Dziucecka, H. Graczyk, J.S. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987 (*Ikonaografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, pod. Red. J.S. Pasierba, Nowy Testament, t. 1), s. 27-35; 54; W. Smoleń, dz. cyt., s. 169, 237, 243, 291-292; J. Wzorek, dz. cyt., s. 130-132; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1420-1470*, s. 52; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 96, 97, 100, 116-117, 137, 147, 148, 188, 292; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 22, 139, 180, 199-200, 307-308, 362, 493, 495-496.



<sup>8</sup> M. Biernacka, T. Dziebecki, H. Graczyk, J. S. Pasierb, dz. cyt., s.30-31; K. S. Moisan, B. Szfranec, dz. cyt.

<sup>9</sup> T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 10-14; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 11, z. 3; *Bydgoszcz i okolice*, oprac. T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1977, s. XIX, 9; I. Puzowska, *Obraz „Madonna z Różą” z głównego ołtarza kościoła farnego w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska”, t. 11, 1989, Bydgoszcz 1991, s. 293-297; D. Markowski, dz. cyt., s. 44-51, zwłaszcza 47-49.

<sup>10</sup> Z. Malewski, *Śladami życia artystycznego w Bydgoszczy. I. Malarze*, „Przegląd Bydgoski”, R. 5, 1947, z. 1, s. 23-24; F. Kopera, *Madonna z różą*, „Dziś i jutro”, 1953, s. 5; K. Borucki, *Madonna z Fary*, „Kalendarz Bydgoski”, R. 5, 1972, s. 92-95; M. Aleksandrowicz, *Kościół farny w Bydgoszczy (krótki zarys dziejów)*, [w:] *Kościół farny w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1985, s. 8-10; B. Janiszewska-Mincer, *Fara bydgoska*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1986, nr 7-8, s. 24; *Z dawna Polski tyś Królową. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1990. Przewodnik po sanktuariach maryjnych*, wyd. 3, Szymanów 1990, s. 266-268; S. Pstuszewski, *Madonny bydgoskie*, „Kalendarz Bydgoski”, R. 28, 1995, s. 202-204.

<sup>11</sup> A. Świerzowski, *Stanisław Kościelecki*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 14, Wrocław 1968-1969, s. 418; M. Biskup, *Jan Kościelecki*, tamże, s. 402. Godzi się wspomnieć, że I. Puzowska konsekwentnie tytułuje obu Kościeleckich burmistrzami bydgoskimi, którymi nigdy nie byli!

<sup>12</sup> Z. Zydlewski, *Późnośredniowieczne urzędy i urzędnicy w powiecie bydgoskim. Urzędnicy ziemscy – starostowie – burgrabiowie*, „Prace Komisji Historii Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego”, t. 16, 1998, s. 54-55.

<sup>13</sup> K. Kaczmarczyk, *Malarze poznańscy w XV w. i ich cech*, Poznań 1924 (odbitka z „Kroniki miasta Poznania”, R. 2), s. 14-15.

<sup>14</sup> T. M. Trajdos, *U zarania karmelitów w Polsce*, Warszawa 1993, s. 19, 148-149.

<sup>15</sup> WMBP, Zbiory specjalne, Rękopisy, sygn. III 579, t. 2, k. 88-89.

<sup>16</sup> J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 1. Poznań 1959, s. 120: „Acta consistorii Ponaniensis (24 IX 1512). Obligatio Bidgostia. Ibidem providus Stanislaus Skorka, picor de Poznania submissit se sub censuris ecclesiasticis venire in Bydgostiam et contnuare laborem picture in ecclesia Sancte Marie fratrun Carmelitarum post dominicam Reminiscere futuram presentibusque obligavit”.

<sup>17</sup> Z. Białłowicz-Krygierowa, *Malarz Stanisław z Poznania – twórca tryptyku z Dołska. Przyczynek do historii środowiska malarskiego w Poznaniu schyłku gotyku*, „Studia Muzealne”, t. 15, 1992, s. 53.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> J. Danielewicz, *Kościół i jego wnętrze w świetle przepisów prawno-liturgicznych*, Kielce 1948, s. 47-48, 52, 109; J. Wierusz-Kowalski, *Liturgika*, wyd. 2, Warszawa 1956, s. 104, 115.

<sup>20</sup> Zob. na przykład A. Springer, *Mandbuch der Kunstgeschichte*, t. 2, wyd. 12, Leipzig 1924, il. 663 i tablica XIV; R. Krüger, *Dawne niemiecki malarstwo tablicowe*, Warszawa 1978, il. 3, 13, 20; E. Lajta, *Malarstwo francuskie od gotyku do renesansu*, wyd. 2,

Warszawa 1979, il. 28; A. Langer, *Stara Pinakoteka w Monachium*, Warszawa 1972, il. 14, 36; A. Eörsi, *Gotyk międzynarodowy*, Warszawa 1986, il. 30, 41; J. Véggh, *Malarstwo niderlandzkie XV w.*, Warszawa 1977, il. 18; T. Wehli, *Malarstwo hiszpańskie w średniowieczu*, Warszawa 1993, il. T. Mroczo, B. Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie* [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, Wrocław 1966, il. 25, 42, 43, 46; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1420-1470*, il. 58, 59, 94; tenże, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, il. 95, 321, 339.

<sup>21</sup> T. Dobrowolski, *Malarstwo* [w:] *Historia sztuki polskiej*, pod red. T. Dobrowolskiego, t. 1, wyd. 2, Kraków 1965, s. 446-447

<sup>22</sup> T. Dobrowolski, *Życie i twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440-1520)*, Wrocław 1965, s. 112-115.

<sup>23</sup> M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu*, Kraków 1924, s. 24-25, il. 155; *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, oprac. T. Dobrzeńcki, J. Ruszczykówna, Z. Niesiołowska-Rothertowa, Warszawa 1958, s. 344, il. 127.

<sup>24</sup> Z. Białłowicz-Krygierowa, dz. cyt., s. 49 nn.

<sup>25</sup> Por. J. Wzorek, dz. cyt., s. 138, 140.

<sup>26</sup> Zob. przypis 24. Por. *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, pod red. A. S. Labudy, Poznań 1994, s. 110-111, 170-172.

<sup>27</sup> *Narodziny bydgoskiej parafii. Średniowieczne świątynie, parafialny laikat, dekanat*, rozdz. 4 (artykuł w niniejszym tomie).

<sup>28</sup> Akta radzieckie poznańskie, wyd. K. Kaczmarczyk, t. 1, Poznań 1925, nr 864.

<sup>29</sup> Tamże, nr 941, 976, 981; t. 3, Poznań 1948, nr 1858.

<sup>30</sup> Stuler wziął za swą pracę aż 80 węgierskich florenów, co nabiera wymowy, gdy weźmiemy pod uwagę, że sam Albrecht Dürer za obraz Matki Boskiej – namalowany w 1508 r. Na zamówienie biskupa wrocławskiego, Jana Turzo – otrzymał tylko 72 floreny. K. Kaczmarczyk, dz. cyt., s. 15.

<sup>31</sup> *Documenta ecclesias civitatis Bidgostiensis (Bromberg) concernentia*, wyd. E. Becker, Berlin 1918 (dalej cytuję DECB), s. 105, 110; WMBP, Zbiory specjalne – Rękopisy, sygn. III 579, t. 2, k. 10, 88, 121, R. Kobaciński, *Parafia, wspólnoty zakonne i kaplice od przełomu XII i XIII w. do 1771 r.*, [w:] *Kościół katolicki w Bydgoszczy. Kalendarium*, pod red. J. Kutty, Bydgoszcz 1997, s. 134) mylnie uznał dwa obrazy ołtarza głównego za tryptyk z ruchomymi skrzydłami.

<sup>32</sup> WMBP, Zbiory Specjalne – Rękopisy, sygn. III 579, t. 2, k. 17, 176-178; Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej cytuję APB), Akta miasta Bydgoszczy, sygn. 1, k. 197v.-109; DECB, s. 39-40, 100, 105.

<sup>33</sup> W. Łochowski, *Chronicon civitatis Bidgostiensis*, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rękopis 1337, s. 191. O publicznej godności fundatora ołtarza pisze M. Czaplicka-Niezbalska, *Nazwiska mieszkańców Bydgoszczy od II połowy XV w. do I poł. XVIII w.*, Bydgoszcz 1996, s. 361.

<sup>34</sup> DECB, s. 104, 105.

<sup>35</sup> Tamże, s. 105, 111.

<sup>36</sup> WMBP, zbiory Specjalne – Rękopisy, sygn. III 579, t. 2, k. 88-89: „Czwarty ołtarz Nayswiętszey Panny Niepokalanej Poczęcia dobry, czarno lakierowany, na obrazie iest korona srebrna nad głową Matki Boyskiej y 12 gwiazd srebrnych, także sukienka srebrna na Panem Jezusie, srebrna korona nad głową, w ręku Matki Boski berło srebrne, pod nogami miesiąc srebrny”.

<sup>37</sup> Tamże, k. 121; W. Łochowski, dz. cyt., s. 157, *Ecclesiae parochialis Bidgostiensis tituli sanctorum Martini et Nicolai pontificis fundationes, inscriptiones, obligationes etc. Processus tam antiquiores, quam noviter factae nonnullae ad meliorem ordinem redactae anno Domini 1649*, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rękopis 3382, k. 152, 160; DECB, s. 106.

<sup>38</sup> DECB, s. 8-10.

<sup>39</sup> Tamże, s. 8, 10-11 (cytat ze s. 11).

<sup>40</sup> Tamże, s. 74075 92, 106; APB, Akta Parafii Rzymsko-Katolickiej Św. Marcina i Św. Mikołaja w Bygdoszczy, sygn. 1, s. 81; WMBP, Zbiory Specjalne – Rękopisy, sygn. III 579, t. 2 k. 12, 19, 88, 121.

<sup>41</sup> WMBP, Zbiory Specjalne – Rękopisy, sygn. III 579, t. 2, k. 12: „*Tertium altare ligneum decenter exstructum, in majoribus partibus deauratum, continet imaginem in medio sui B[eatae] V[irginis] M[ariae], Jesum parvulum gestantis, invelamento autem B[eatae] V[irginis] M[ariae] Praesentationis*”; 22-23 „Sukienka na obrazie najśw. Panny sukienka srebrna, kwiatami pozłocistemi wybijana, luna sub pedibus pozłocista. Także na panie Jezusie sukienka srebrna pozłocista. U tego obrazu najśw. Panny na głowie korona srebrna, wielka w promienie wybijana, cała pozłacana. Item nad koroną gwiazd 12 srebrnych, pozłacanych. Item koronka mała w floresy nad głową Pana Jezusa. Na tym obrazie koralu sznurków 10, pereł sznurków 4, z krzyżykiem czerwonym bursztynowym. Item łańcuszek srebrny, pozłocisty. Zausznica jedna z madremi kamyszkami czeskiemi, w środku krwawnik. Item zausznica srebrna, z kamyszkami czeskiemi białemi i czerwonymi. Item bisiorzków sznurków 4. Item koralu przy ręku obydwóch najśw. Panny. Na tymże obrazie tło z cyny angielskiej”.

<sup>42</sup> Także, k. 88: „Ołtarz trzecie Ofiarowanianayswiętszej Panny Maryi, nowy, wysoki, czarno lakierowany, z czterema kolumnami wyłaczanemi. Mesna murowana z portalem całym”. Zob. też opis wizytacyjny z 1801 r., także, k. 121: „*Tertium altare Praesentationis Beatae Vir[ginis] Mariae, magnum et aetum cum quattuor columnis deauratis, mensa murata, mappis mundis tecta*”. Por przypis 49.

<sup>43</sup> Tamże, k. 88: „*Figura Matki Boskiej w obrazie stoiaca. Obraz ten wynosi łokci 4. Cały blachą ceny angielskiej wybity, figura zaś Matki Boskiej ma na sobie sukienkę srebrną, częścią pozłacaną, nad głową korona srebrna, cała pozłacana, pod korona 12 gwiazd srebrnych, pozłacanych.*” Łaciński termin „figura” znaczy w tym przypadku, co „postać”, „wyobrażenie”, „przedstawienie obrazowe”.

<sup>44</sup> I. Ichnatowicz, *Miary pruskie i niemiecki*, [w:] *Encyklopedia historii gospodarczej Polski do 1945 roku*, t. 1, Warszawa 1981, s. 519.

<sup>45</sup> Por. T. Dobrowolski, *Dwa późnogotyckie...*, s. 10.

- <sup>46</sup> DECB, s. 173, 200; M. Aleksandrowicz, dz. cyt., s. 6.
- <sup>47</sup> Zob. inwentarz Fary z 1838 r. WMBP, Zbiory Specjalne – Rękopisy, sygn. III 579, t. 2, k. 152-153, 162-163.
- <sup>48</sup> Por. tamże, k. 10-15, 88-89, 121, 152-153, 162-163.
- <sup>49</sup> Tamże, k. 152 (inwentarz Fary z 1838 r.): „Ołtarz wielki czarno i niebiesko malowany, z dwiema filarami pozłacanymi, z obrazem Matki Boskiej pod nogami xsiężyc mającej, na którym sukienka mosiężna pozłacana, korona srebrna pozłacana, i druga także, nadto 10 wotów wiszących.” Z niepojętej przyczyny M. Markowski, dz. cyt., s. 49, odniósł opis ołtarza bocznego. Por. przypis 42.
- <sup>50</sup> APB, Regencja w Bydgoszczy, sygn. IIa 130, k. 210v.-230; sygn. IIa 131, k. 107-110.
- <sup>51</sup> Tamże, sygn. IIa 131, k. 105v.-106, 107v.-109v.
- <sup>52</sup> Tamże, k. 107: „Das grosse Altar ist mit zwei Bildern verziert, welche die Erhebung Mariae zum Himmel vorstellen. Dad Altar selbst bestecht in Bildhauer Arbeit und die Heiligen darauf sind theils versilsilbert, theils vergolde“.
- <sup>53</sup> APB, Akta Parafii Rzymsko-Katolickiej Św. Marcina i Św. Mikołaja w Bydgoszczy, sygn. 1, s. 124.
- <sup>54</sup> Zob. M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.S. Pasierb, dz. cyt., il. 27 nn.
- <sup>55</sup> APB, Regencja w Bydgoszczy, sygn. IIa 131, k. 105v:106; WMBP, Zbiory Specjalne – Rękopisy, sygn. III 579, t. 2, k. 162; Katalog zabytków..., t. 11, z. 3, s. 9.
- <sup>56</sup> Katalog zabytków..., t. 11, z. 3, s. 9 i il. 102.
- <sup>57</sup> W. Łochowski, dz. cyt., s. 229, 283-284.
- <sup>58</sup> Przytoczone poniżej fakty z biografii Jana Kościeleckiego, jego rodziny, a także Mikołaja Szarlejskiego, czerpiemy z następujących prac: M. Biskup, dz. cyt., s. 402-403; K. Górski, *Starostowie malborscy w latach 1457-1510. Pierwsze półwiecze polskiego Malborka*, Toruń 1960, s. 22-24, 35, 37; D. Karczewski, *Mikołaj Szarlejski ze Ściborza*, [w:] *Inowrocławski słownik biograficzny*, z. 2, pod red. E. Mikołajczaka, Inowrocław 1994, s. 106-107; Z. Zyglewski, dz. cyt., s. 48-51. Informacje pochodzące z innych źródeł zaznaczamy poprzez odniesienie do osobnego przypisu.
- <sup>59</sup> J. Bieniak, *Elita ziemi dobrzyńskiej w późnym średniowieczu i jej majątki*, [w:] *Stolica i region. Włocławek i jego dzieje na tle przemian Kujaw i ziemi dobrzyńskiej*, pod red. O. Krut-Horonziak i L. Kajzera, Włocławek 1995, s. 34-35.
- <sup>60</sup> Inowrocławskie starostwo dzierżył dowodnie z grudnia 1466 r. DECB, s. 8.
- <sup>61</sup> *Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 5. wyd. W. Hejnosz, Toruń 1971, s. 122; *Visitationes ecclesiarum dioecesis Cilmensis et Pomesaniae Andrea Leszczyński episcopo anno 1647 factae*, wyd. A. Pobłocki, Toruń 1900, s. 110.
- <sup>62</sup> Z. Guldon, *Rozmieszczenie własności ziemskiej na Kujawach w II połowie XVI w.*, Toruń 1964, s. 34, 36.
- <sup>63</sup> WMBP, Zbiory Specjalne – Rękopisy, sygn. III 597, t. 2, k. 19.

- <sup>64</sup> P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 126-127.
- <sup>65</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 293-294, 303 oraz il. 4, 5, 41.
- <sup>66</sup> D. Karczewski, dz. cyt., s. 106-107.
- <sup>67</sup> M. Walicki, dz. cyt., s. 38, 44; T. Dobrzeński, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 13, 1969, nr 1, s. 23 nn.
- <sup>68</sup> Zob. L. Losos, *Techniki malarskie*, Warszawa 1991, s. 62-63; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1420-1470*, s. 69-71.
- <sup>69</sup> J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, s. 102.
- <sup>70</sup> Zob. A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie Europy środkowo-wschodniej*, Warszawa-Poznań 1982, s. 60.
- <sup>71</sup> J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, il. 63, 262; T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów (Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Średniowiecznej)*, t. 1, Warszawa 1972, nr 78; J. Domański, A. Karłowska-Kamzowa, A. S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa-Poznań 1990, il. 64.
- <sup>72</sup> Wystarczy w tym miejscu powołać się na twórczość malarską Małopolski i graniczących z Kujawami Prus Książęcych. J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1420-1470*, il. 2, 13, 14, 59, 94-96, 98; J. Domański, A. Karłowska-Kamzowa, A. S. Labuda, dz. cyt., il. 40, 44, 45, 49, 57, 58, 61.
- <sup>73</sup> *Księga ławnicza Starego Miasta Torunia (1428-1456)*, wyd. K. Ciesielska, J. Tandecki, cz. 2, Toruń 1993, nr 1133, 1521; *Księga żołdu Związku Pruskiego z okresu wojny trzynastoletniej 1454-1466*, wyd. A. Czacharowski, Toruń 1969, s. 15, 34, 38, 56, 64, 91.
- <sup>74</sup> M. Walicki, *Niderlandzkie pierwowzory polskich cechowych obrazów*, [w:] tenże, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 107-108.
- <sup>75</sup> T. Dobrzeński, *Malarstwo...*, nr 76, 87, 98; J. Domański, A. Karłowska-Kamzowa, A. S. Labuda, dz. cyt., il. 70; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1420-1470*, il. 58, 58, 73, 86, 96, 144-147; tenże, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, il. 59, 160, 184, 189, 191, 392, 393; *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce*, il. 37-42.
- <sup>76</sup> *Sztuka sakralna w Polsce*, s. 339 i il. 40; *Katalog zabytków...*, t. 11, z. 18: *Włocławek i okolice*, oprac. W. Puget oraz T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1988, s. XXVII, 58 i il. 162.

## The Gothic painting of Our Lady with a Rose from Bydgoszcz parish church

(SUMMARY)

In 1922, the parish-priest of the church of St Martin and St Nicolas, Bydgoszcz, Father Tadeusz Skarbek-Malczewski, started to make enquiries about a certain painting that depicted the Pieta. It occupied (and still does) the centrepiece of the Baroque main altar, inconspicuous and attracting no greater attention than others.

---

It was covered with a silver plated cloak, while the faces and hands of the two figures were covered with 19<sup>th</sup> century oil paintings and decals. The inquisitive priest removed the picture from its frame and took off the metal cloak, the oil paintings and the decals to reveal a late-Gothic image of rare beauty. It had been painted in distemper on a wooden board covered with linen fabric and a multi-layered chalk base.

Almost the entire height of the painting is occupied by a standing figure of the Madonna surmounting a brown crescent moon with both horns pointing upwards. The dark red rose she holds in her right hand leads to its popular name of 'Our Lady with a Rose', whilst, according to the theological symbolism of the flower, she ought to be called 'Our Lady of the Pure Love'.

Ever since it was discovered, the image has continued to attract the undying interest of lovers of early art, numerous Bydgoszcz town aficionados and the organisers of the Marian cult focused on the painting. Experts have agreed that the painting technique, and particularly the relief ornaments in the background and the Madonna's dress, point to the first quarter of the 16<sup>th</sup> century as the date of the image and they have classified it as a late-Gothic piece with elements of the Renaissance style.