

ROCZNIK KRAKOWSKI



WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW
HISTORJI I ZABYTKÓW KRAKOWA. TOM XIX.
REDAKTOR JÓZEF MUCZKOWSKI

ROCZNIK KRAKOWSKI

ROCZNIK KRAKOWSKI



Biblioteka Jagiellońska



1000566870

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW
HISTORJI I ZABYTKÓW KRAKOWA. TOM XIX.
REDAKTOR JÓZEF MUCZKOWSKI

ZASIŁKIEM MINISTERSTWA W. R. I. O. P.

CZŁONKOWIE TOWARZYSTWA OTRZY-
MAJĄ TEN ROCZNIK PO ZNIŻONEJ CENIE

PRAWO NAŚLADOWNICTWA KLISZ ZASTRZEŻONE

407748

III
— 19



SPIS RZECZY.

	Str.
Szyszko-Bohusz A. Z historii romańskiego Wawelu	1
<i>Dodatek.</i> A. Szyszko-Bohusz i J. Muczkowski. Rotunda św. Feliksa i Adaukta	23
Grodecki Roman. Mistrz Wincenty. Biskup krakowski	30
Ameisenówna Zofja. Średniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie .	62
Dobrowolski Kazim. Kult św. Stanisława w St. Florian w średnich wiekach	116
Muczkowski Józef. Pomnik Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wa- welu	134
<i>Sprawozdania.</i> Podlacha Wład. — Jan Ptaśnik. Cracovia artificum . .	158
Lepszy Leonard. Szydłowski Tad. O Wita Stwoszu ołtarzu marjackim i jego pierwotnym wyglądzie	171
Chmiel Adam. Szydłowski Tad. Dzwony starodawne z przed r. 1600 .	181
Chmiel Adam. Tomkowicz Stan. Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII w.	185
Grodecki Roman. Gumowski Marjan. Katedra krakowska na mone- tach Piastowskich i Katedry wawelskie	188

DR. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ

Z HISTORJI ROMAŃSKIEGO WAWELU

PIERWSZA KATEDRA KRAKOWSKA.

I.

Historję zachodniego skrzydła zamku wawelskiego poruszyłem w najpobieżniejszych zarysach w opisie rotundy św. Feliksa i Adaukta (Rocznik krakowski XVIII). Wykazałem już wówczas, że ta część zamku, w swej południowej części tak pozornie nieciekawa, w północnej zaś napozór jednolicie renesansowa w rzeczywistości kryje w swych murach najstarsze zabytki naszej architektury, a więc obok murów rotundy — sędziwe szczątki bazyliki romańskiej, na tyłach obecnej katedry i skarbeca katedralnego. Te to właśnie szczątki wraz z odkopanemi dalej ku wschodowi pod całym skrzydłem północnem zamku resztkami murów romańskich stanowią dość bogaty i, jak narazie, jedyny materiał dający pewne podstawy do odtworzenia zabudowań wawelskich w tak odległej epoce i do zobrazowania tych licznych przejść, jakim te zabudowania w późniejszych czasach podlegały. Rozprawę niniejszą poświęcam wyłącznie bazylice romańskiej, sprawy inne poruszając tylko o tyle, o ile z kwestją zasadniczą znajdują się w jakimkolwiek związku.

Na wiosnę 1914 roku, przy kuciu otworów wentylacyjnych w ostatnich północnych salach parteru skrzydła zachodniego, obok głównej klatki schodowej, natrafiono na fragment muru romańskiego, łukowego w planie, a więc, jak to trafnie od początku zdefinjowano — na resztę romańskiej absydy kościelnej. Drugą podobną absydę znaleziono przy wybieraniu gruzu w ostatniej sali tegoż skrzydła. Znalazły się tutaj nawet reszty mensy ołtarzowej (patrz lit. A, fig. 1), a obok bazy dwóch kolumn, reszty trzonu kolumny i kapitel dość ozdobny kostkowy, udekorowany ornamentem plecionkowym (fig. 2, 3).

W izbie drugiej, licząc od sieni przejazdowej zamku, równocześnie natrafiono na połowę szkieletu, jakgdyby przeciętego późniejszym gotyckim murem zamkowym (lit. B, fig. 1), oraz na reszty kostkowego muru romańskiego, skośnie w stosunku do zasadniczych murów tego skrzydła biegnącego (lit. C).

Po wrysowaniu wszystkich tych fragmentów murów w plan zamku, sporządzony jeszcze przez Prylińskiego, a sta-

nowiacy wówczas podstawowe zdjęcie, pokazało się, że wszystkie te reszty najniezawodniej należące do jednej epoki romańskiej — nie należą do jednej budowy, gdyż nie są w żadnym związku ze sobą. A więc w szczególności absyda północna okazała się usytuowaną o metr prawie bliżej na zachód, niż południowa. Stąd powstały najrozmaitsze hipotezy o dwóch kaplicach zamkowych, w których dopatrywano się nieznanych wówczas bliżej kaplic św. Feliksa i Adaukta, oraz N. P. Marji lub Marji Egipcjanki. Szkielet przecięty przez mur dał powód do hipotezy o ofiarach ludzkich przy zakładaniu murów gotyckiego zamku i t. d. Niestety wszystkie te tak barwne i romantyczne przypuszczenia rozwiały się przy bliższym zbadaniu wykopalisk i przeprowadzeniu dalszych badań, rozpoczętych, a raczej wznowionych w 1918 roku przez autora niniejszej rozprawy. Hipotezy te znikły, pojawiły się nowe, pewniejsze o tyle, że oparte na ściślejszych zdjęciach i nowych danych, rezultatach dalszych badań. Prace prowadzone w latach 1918—1920, po szczegółowym zdjęciu terenu i murów, wykazały przedewszystkiem, że zdjęcie tej części zamku wykonane przez Prylińskiego, nie było ścisłe. Stąd pochodził błąd we wzajemnem usytuowaniu obydwóch absyd, w plan Prylińskiego wrysowanych, a więc i upadała hipoteza o dwóch kaplicach odrębnych, na tym błędzie oparta. W rzeczywistości absydy te leżą na jednej linii, doskonale prostej. Co więcej, w przestrzeni pomiędzy temi dwiema absydami, we fundamentach obecnej głównej klatki schodowej, znalazły się reszty większej środkowej absydy, poprzedzonej kwadratem prezbiterjum (lit. D, fig. 1). W obrębie tego ostatniego znalazły się reszty krypty podziemnej, wspartej pierwotnie na dwóch

szeregach wolno-stojących słupów romańskich, z których pozostało sporo szczątków: jeden cały słup przyścienny (fig. 4) oraz kilka baz słupów przyściennych i wolno stojących. Dalej znalazła się dolna część dawnej tęczy romańskiej (lit. E, fig. 1), dolne partje całego transeptu i reszty bocznych murów naw oraz fundamenty filarów międzynawowych, co w rezultacie dało dość materiału dla odtworzenia całości tej romańskiej bazyliki, do której wszystkie owe reszty należały.

Przy dalszych badaniach, w podworeu arkadowym znalazł się dalszy ciąg owego skośnego muru romańskiego (lit. C, fig. 1), który okazał się murem ementarnym, opasującym kościół niegdyś dookoła. Cała przestrzeń pomiędzy tym murem i bazyliką była ementarnem grzebalnym — w obrębie tej przestrzeni odkopano kilkanaście szkieletów, podobnych do tego przeciętego przez mur gotyki, o którym była mowa powyżej. Opierając się na wszystkich tych danych postaramy się odtworzyć wygląd i rozkład pierwotny naszego romańskiego zabytku.

Po szczegółowym zdjęciu i wyrysowaniu dokładnem wszystkich rozrzuconych w trzech izbach parteru reszt niewątpliwie romańskich otrzymujemy rezultaty następujące: w środkowej izbie, największej, fundamenty romańskie tworzą regularny kwadrat o boku 5·15 metra. Kwadrat ten jest zasadniczą miarą bazyliki, kwadratem przecięcia się nawy głównej z transeptem. Oddzielone pilastrami metrowej szerokości leżą na północ i południe dwa drugie kwadraty, należące do tegoż transeptu. Północny zachowany w lepszym stanie, pozwala przez analogję odtworzyć przeciwległy południowy. Na osi jego znajduje się półkolista absyda o promieniu wewnętrznym 1·20 me-

1000 do 1100
 1100 do 1200

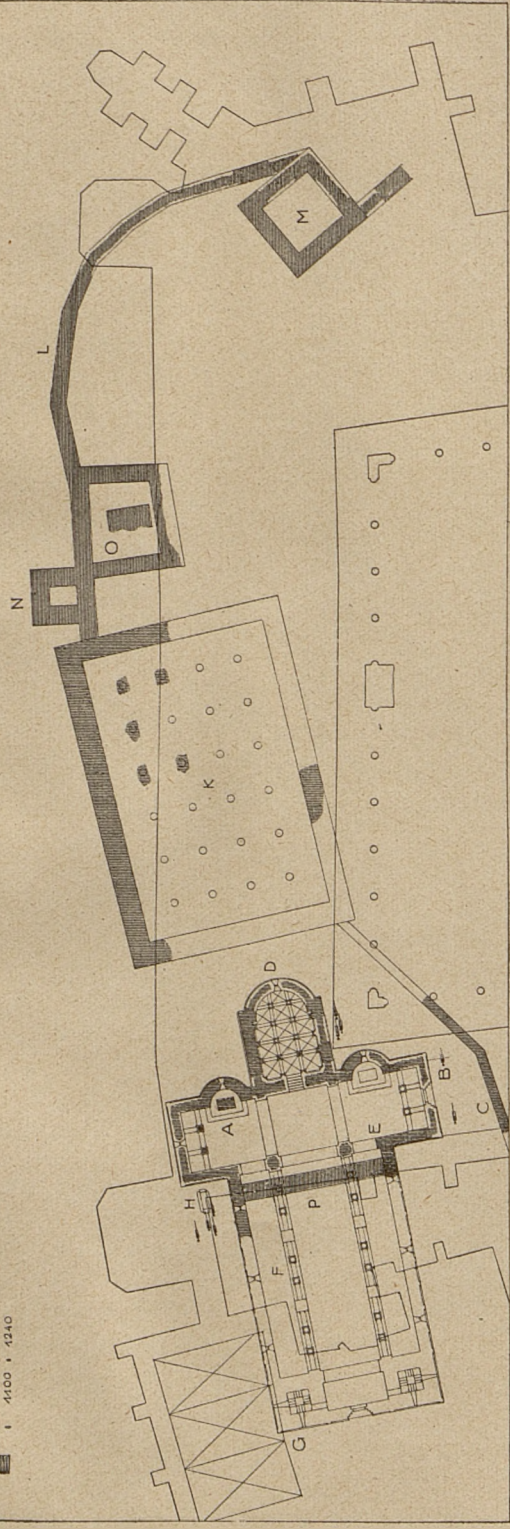


Fig. 1 a. Historyczny rozwój północnego skrzydła Zamku na Wawelu w epoce romańskiej. A. bazylika romańska. K. sala romańska. N. wieża obronna. L. mur obronny. M. wieża mieszkalna romańska.

1000 do 1100
 1100 do 1200
 1200 do 1300
 1300 do 1400
 1400 do 1500

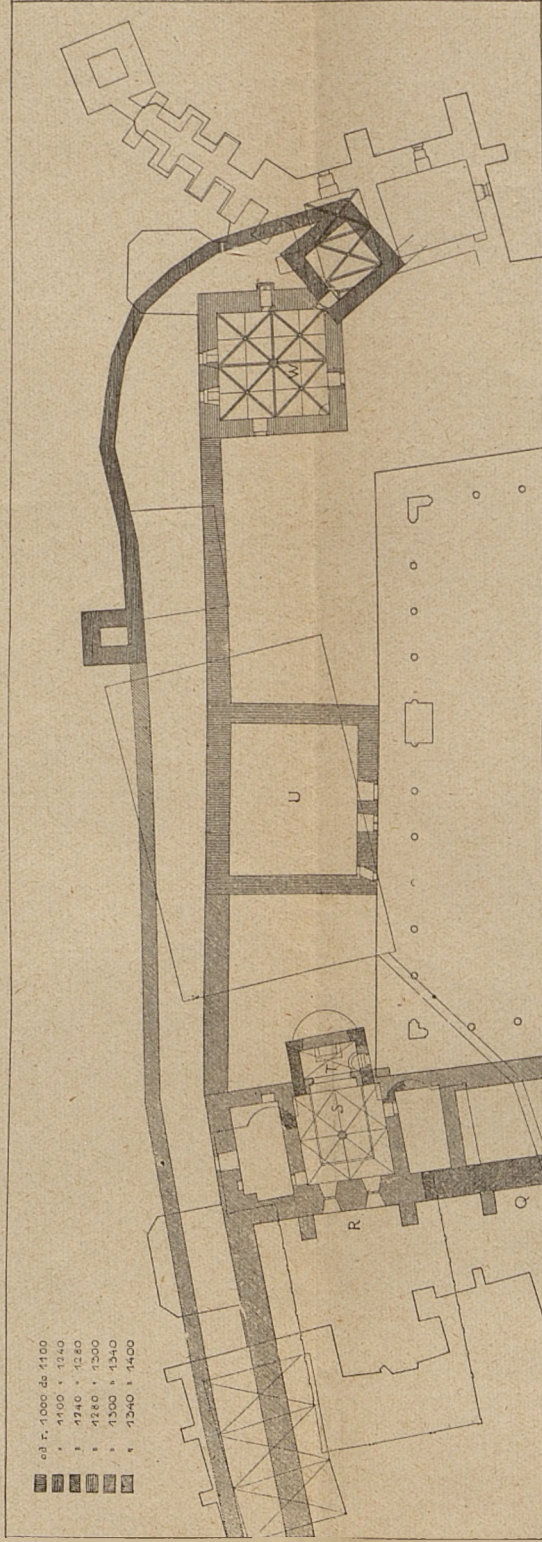


Fig. 1 b. Historyczny rozwój północnego skrzydła Zamku na Wawelu w epoce gotyckiej. S. gotycka kaplica św. Marii Egipcjanki. U. dom mieszkalny gotycki. W. wieża mieszkalna gotycka.

1000 do 1100
 1100 do 1200
 1200 do 1300
 1300 do 1400
 1400 do 1500
 1500 do 1600

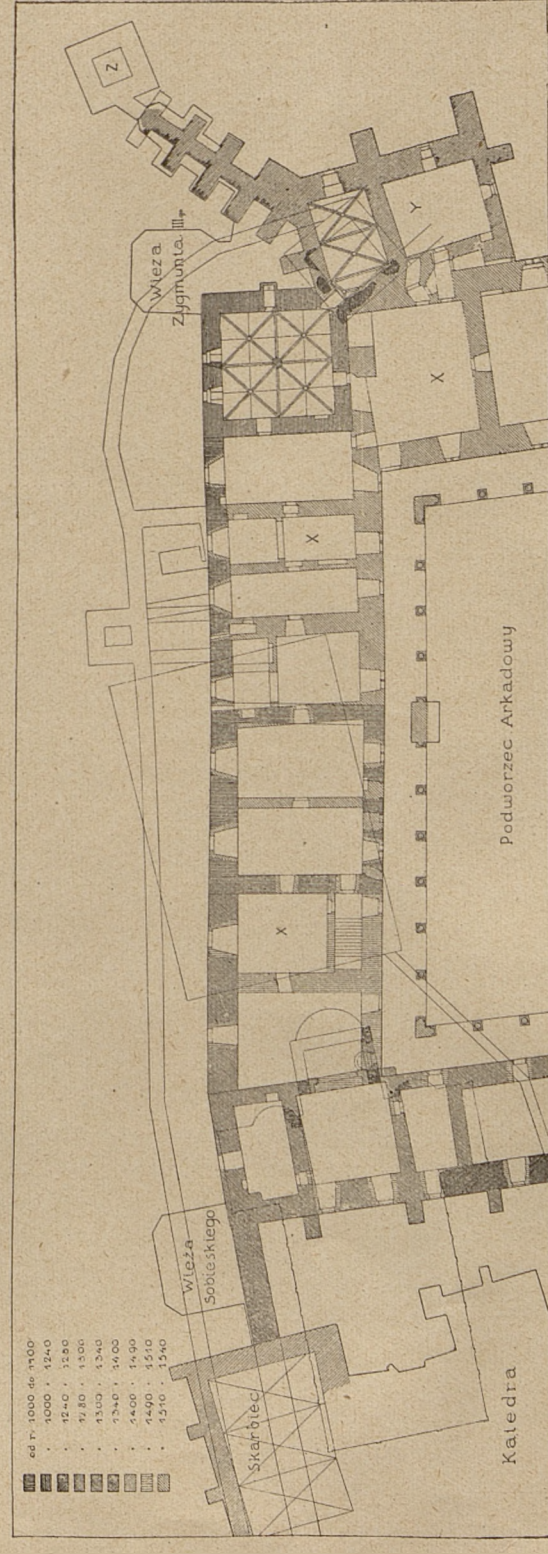


Fig. 1 c. Historyczny rozwój północnego skrzydła Zamku na Wawelu w epoce renesansu. Y. Kurza Noga. Z. obronna wieża gotycka, połączona gankiem z Kurzą Nogą. Na fragmencie tego ganku zbudowano w XVI w. dzisiejszą Kurzą Słopkę.



Fig. 2. Fragment wykopaliisk bazyliki, północna absyda boczna reszty mensy i kolumny.

tra, o grubości murów 1 metr, zawierająca reszty kamienną mensy $1,05 \times 1,30$ metra (lit. A, fig. 1). Północny bok tego kwadratu stanowiły trzy łuki, wsparte na dwóch kolumnach o bazach attyckich bez narożnych żabek, o gładkich trzonach i kostkowych kapiтелях, ozdobionych ornamentem plecionkowym, sznurowym. Transept sięgał poza kolumny, tworząc za nimi przejście szerokie na 1,20 metra zapewne niższe, niż reszta transeptu, stanowiące jakgdyby analogię do naw bocznych. Analogicznych kolumn w południowym końcu transeptu nie znaleźliśmy — wszystkie reszty romańskie zostały tu zniszczone podczas stawiania gotyckich murów. Natomiast zachował się tutaj dół tarczy a właściwie cokół jej o dość bogatym profilu, znisz-

czonym całkowicie przez czas (fig. 5). Jeżeli wrócimy do środka transeptu i zwrócimy się twarzą ku wschodowi, będziemy mieli przed sobą podobny do poprzedniego kwadrat prezbiterjum wzniesiony o 2,20 metra ponad posadzką transeptu. Prezbiterjum to zakończone było półkolem absydy o promieniu 2,25 metra, z której zachowały się tylko nieznaczne reszty murów od strony podworca arkadowego i nieco większe partje fundamentów od strony północnej. Pod powierzchnią prezbiterjum i absydy głównej, o 1,30 metra poniżej posadzki w transepcie znajdowała się krypta czy kaplica podziemna, sklepiena na 8-miu wolno-stojących i 10 przyściennych kolumnkach, o bazach attyckich i kostkowych skromnych kapiтелях. Sklepienia, wsparte na tych ko-

lumienkach, sądząc z reszt zachowanych przy kapitelu jednej z przyściennych półkolumnien, były zwykle romańskie, krzyżowe, o żebrach kamiennych i gurtach, profil których niestety nie da się już odcyfrować. Pierwotna posadzka tego szczupłego i skromnego wnętrza, niezawodnie kamienna, nie zachowała się. Nowsza,



Fig 3. Kapitel znaleziony w północnym końcu transeptu bazyliki.

z cegły średniowiecznej palcówki o wymiarach $9 \times 12 \times 26$, ułożona była na piasku w ten sposób, że przykrywała bazy kolumn.

Najgorzej z całego kościoła zachowały się nawy przodkowe. Mur boczny południowy zachował się w małym fragmencie zaledwie półtorametrowej długości. Na zewnętrznym jego licu zachowała się natomiast reszta pilastra oraz splókany przez deszcze profil cokołu o wysokości 20 cent. Natomiast mur północny, zniszczony wprawdzie i całego prawie licu zewnętrznego pozbawiony, zachował się na rozciągłości prawie 5 metrów. I tutaj również mamy resztę wąskiego (31

cm. szer.) pilastra, stanowiącego architektoniczny podział fasady, odpowiadający zapewne słupom wewnętrznym. Ponieważ oś tego pilastra nie odpowiada osi ewentualnego kwadratowego filara, formującego wraz z innymi kwadraty nawy głównej, pozostaje przypuścić, że na osi pilastra stała jedna z kolumnien wypełniających przerwy między filarami naw głównych. W takim jednak razie, jak to widać z planu (fig. 1), pomiędzy każdą parą filarów stać musiały po dwie kolumny, co odpowiadałoby w zupełności wymiarom i stosunkom zachowanych dwóch kolumn w północnym końcu transeptu. Mając w ten sposób zrekonstruowany system podpór międzynawowych, musielibyśmy jeszcze ustalić długość naw. Liczba kwadratów nawy głównej w romańskich kościołach średniej wielkości nie przenosiła przeciętnie trzech. Tak też było zapewne w naszej bazylice. Jeśli zrekonstrujemy ją w ten sposób i dodamy kilka metrów na wieże, które zapewne stały przy zachodniej fasadzie kościoła, doprowadzimy rekonstrukcję planu naszego ło tego punktu, w którym południowy mur skarbcza katedralnego złamuje się w tak zagadkowy sposób (lit. G, fig. 1). Każdego zwiedzającego skarbiec zastanowić musiał niezwykle w tej z gruntu w XV wieku zbudowanej symetrycznej zresztą sali — sposób zasklepienia wnętrza. Żebra mianowicie sklepienne tworzą wprawdzie regularne pola prostokątne, lecz tylko dzięki temu, że trzy wsporniki ściany południowej wysuwają się w kształcie kroksztyńców z tła muru, dla wyrównania jego złamania; to zaś ostatnie wytłumaczyć można tylko faktem, że budowniczy skarbcza w owym punkcie G natrafił na fundamenta romańskie naszej bazyliki i wyzyskał je do stawiania murów skarbcza. Miejsce, w którym to się

stało, jest w takim razie granicą, do której bazylika nasza sięgała ku zachodowi.

Reasumując wszystko przychodzimy do następujących wyników: bazylika była budynkiem około 14·40 metra szerokim (licząc nawy wraz z murami), około 30·00 metrów długim; szerokość transeptu wynosiła około 7·00 metrów, długość zaś jego około 23 metrów. Stosunek naw w świetle równał się mniej więcej 1 : 2 (ściślej 2·50 : 5·15 metra), nawy przedzielał naprzemian jeden filar i dwie kolumny. Wejście było od południa — może jedno w nawie bocznej, drugie w transepcie — lub od zachodu, pomiędzy wieżami. Fasady były z kostek piaskowca dość starannie obrabianych, a stosunkowo małych i miały na rogach i w architektonicznych linjach pilastrów większe bloki tegoż piaskowca. Żadnych danych co do wysokości nie posiadamy. Przypuszczać jedynie możemy, że wysokość nawy głównej sięgała co najmniej 12 metrów, naw bocznych 4—5. Nawy pokryte były niezawodnie stropami drewnianymi. Sklepienie poza kryptą i konchami absyd niezawodnie nie było.

Mamy w ten sposób przed sobą typową bazylikę romańską, zbudowaną we formach ogólnie u nas przyjętych w XI—XII wieku. Konstrukcja murów jest również typową dla naszych kościołów romańskich. Lica z małych kostek naśladowujących opus quadratum rzymskie, wewnątrz muru rodzaj betonu z łamanego kamienia zalanego szarem wapnem. Fundamenta z dzikiego kamienia, łamanego w płaskie sztuki, dość starannie układane, co 40—50 centymetrów przerywane przelatującą warstwą tychże kamieni, ułożonych skośnie, coś jakgdyby reminiscencja opus spiccatum (fig. 6). W murach ślady po ankrach drewnianych, jak na przykład w murze północ-

nym nawy bocznej, gdzie na wysokości pierwotnej posadzki nawy znalazł się otwór prostokątny $15\frac{1}{2} \times 30$ cent. mierzący — pozostałość po zamurowanej podczas budowy belce ankrowej wzdłuż całego fundamentu, w odległości 60 cent. od jego lica zewnętrznego. Materiałem

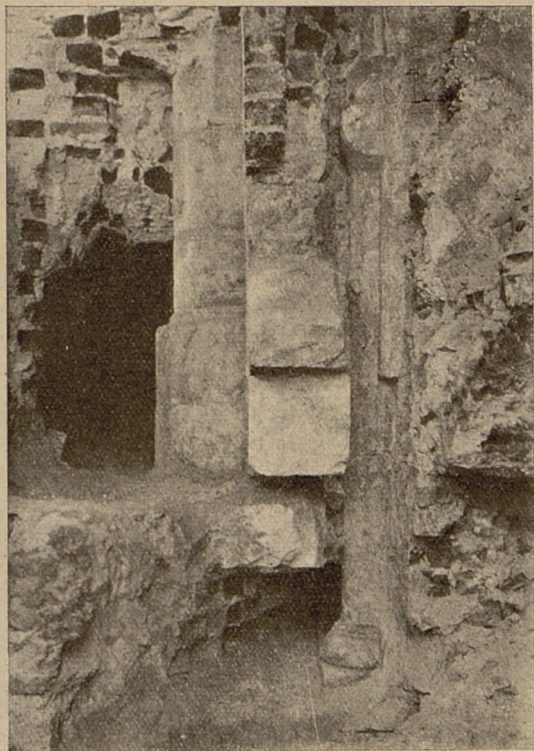


Fig. 4. Fragment wykopalisk: na lewo cokół gotyckiej łęczy, na prawo romańska kolumnienka przyścienna krypty.

w całej budowie jest piaskowiec zwykły, zielonkawo-żółtawo-szary, we fundamentach, obok niego — wapień, łamiący się w warstwy. Zaprawa normalna, wapno ze śladami węgla drzewnego. Tą samą technikę spotykamy w najbliższym otoczeniu naszej bazyliki w innych zabytkach romańskich — w krypcie św. Leonarda, lub w murach, odgrzebanych przed fasadą północną zamku, lub nareszcie

w owym murze ementarnym, otaczającym bazylikę od południa, którego fragment 20-metrowej długości zachował się częściowo w izbie parteru zachodniego skrzydła zamku obok izb, zawierających szczątki bazyliki, częściowo pod krużgankami przyległymi (fig. 7). Był to niezawodnie mur wolnostojący, jak to wynika chociażby z nieznacznej jego grubości — zaledwie 80 cent. — wybudowany z małych wapiennych kostek techniką identyczną z murami bazyliki. Wszystko przemawia za tem, że jest on częścią muru otaczającego niegdyś całą bazylikę dookoła i zamykającego w swym obrębie ementarz, i to ementarz od początku grzebalny. W obrębie bowiem tego przypuszczalnego ementarza odkopano szereg kościotrupów: trzy w izbie, przez którą przebiega mur ementarny, sześć pod gankiem, prowadzącym do głównej klatki schodowej, pięć w kącie podworczyka pomiędzy katedrą a zamkiem, u stóp tak zwanej wieży Sobieskiego (fig. 8). Kościotrupy te, ułożone głową ku zachodowi, grzebane w drewnianych trumnach, jak świadczą nikle ślady drzewa w otaczającej je ziemi, nie miały przy sobie żadnych przedmiotów, któreby mogły na ich pochodzenie lub czas pogrzebania wskazać. W grupie pięciu szkieletów wyżej wymienionych znalazł się nareszcie grób kamienny, ułożony z płyt martwicy, (rodzaj tufu), nakryty miękkim wapieniem również nakształt płyty uciętym (fig. 9^a i lit. H., fig. 1). Szerokość wnętrza grobu wynosi 53 cent., głębokość 56 cent., długości pierwotnej zbadać nie można wskutek zniszczenia znacznej części grobu w XIV wieku, przy stawianiu zewnętrznego muru zamkowego. Znikła wówczas zawartość grobu. Jedynie drogą domysłu osądzić możemy, że wewnątrz tego grobu stała wprost na jego dnie

ziemnem trumna drewniana, zawierająca zwłoki jakiejś osoby znaczniejszej. Po między dołem tego grobu a skałą, w niezbyt zresztą grubej warstwie próchnicy, znalazło się parę kości zwierzęcych i ulamków ceramiki bez wybitnych cech typowych. Wszystkie te reszty grobów pochodzą niezawodnie z czasów pomiędzy budową bazyliki a wiekiem XIII-ym. Przecięcie jednego ze szkieletów, jak również grobu kamiennego, murami z XIV wieku podaje nam niewątpliwą granicę ostateczną, kiedy jednak rozpoczęto grzebanie zmarłych na ementarzu naszej bazyliki, innemi słowy, kiedy bazylikę zbudowano pozostaje kwestją otwartą.

Szukając dalej murów romańskich analogicznych co do techniki natrafiamy w najbliższem sąsiedztwie naszej bazyliki, na wschód od niej położone fundamenta większego budynku w kształcie prostokąta o wymiarach 19:50 × 28:50 metr. (lit. K., fig. 1, fig. 6), murowane w sposób zupełnie ten sam, jaki zaobserwowaliśmy w murach bazyliki. A więc mamy tu znów owe skośnie ułożone warstwy kamienia płaskiego, tworzące niby deseń kłosa, powtarzające się co 40—50 cent. Lico muru ponad teren wystające, sądząc z małej zachowanej reszty, zbudowane było z dość dużych kostek wapienia. W obrębie tego prostokąta wśród innych murów późniejszych wyróżnia się siedm nieregularnych, zbliżonych do kwadratu w planie, fundamentów luźnych, murowanych tą samą techniką romańską, rozłożonych w równych od siebie odstępach w trzech rzędach w północno-wschodnim narożniku budynku. Są to bez wątpienia fundamenta poszczególnych (zapewne drewnianych) słupów, które dźwigały strop tej wielkiej sali. Jeśli przypuścimy, co nie jest niemożliwem, że cała powierzchnia budynku

była jednolicie przez owe słupy podzielona, otrzymamy cztery rzędy po sześć słupów. Przypuszczamy, że były drewniane, gdyż w przeciwnym wypadku fundamenta musiałyby się łączyć ze sobą, jak to widzimy pod kamiennymi słupami naszej bazyliki. O ile przeznaczenie tego budynku jest nieco zagadkowym, o tyle żadnej wątpliwości nie pozostawiają mury leżące dalej ku wschodowi. Tuż przy północno-wschodnim narożniku

i dochowały się we fragmentach aż na II piętrze zamku, koło wielkiego kominka Wazów (lit. M, fig. 1). Ta część romańskiego zamku ma fizjognomję wyrażną: niewątpliwie służyła ona do obrony, tworząc część systemu obronnego zapewne jeszcze w epoce gotyckiej, a zarazem dostarczając szeregu izb mieszkalnych w wieży i przybudówkach. Prócz tej większej wieży pod Kurzą Nogą, sięgającej 8 metrów w kwadrat i przeszło 20

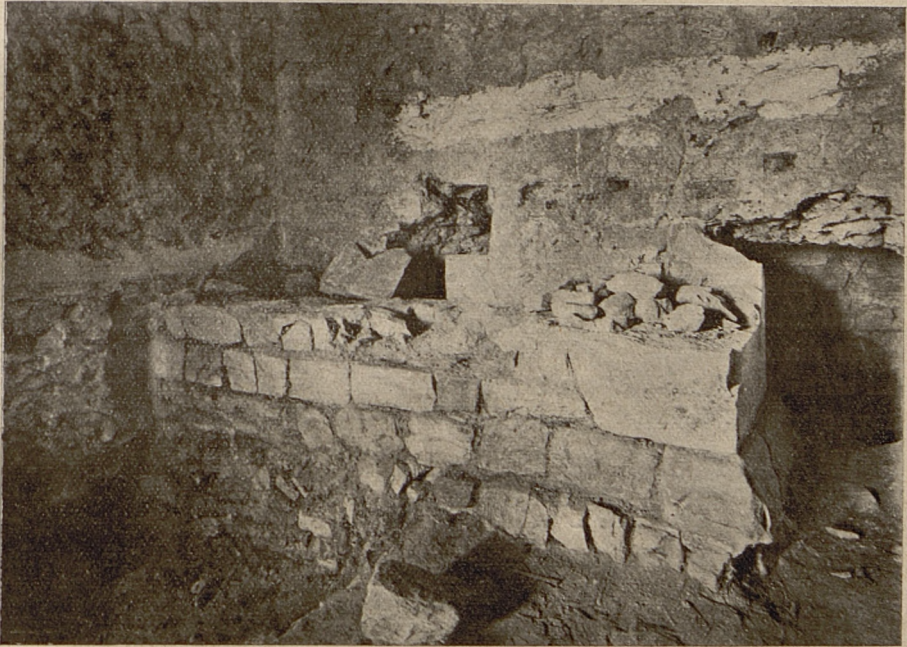


Fig. 5. Reszty cokołu łęczy romańskiej bazyliki.

sali rozpoczyna się mur obronny około $1\frac{1}{2}$ metra grubości (L. fig. 1), z kostek wapiennych zbudowany, łamiący się dość nieregularnie i giętą linią zdążający popod wieżę Zygmuntofską. Przerwany obecnie przez fundamenta tej ostatniej, łączył się niezawodnie z ową kwadratową wieżą romańską, której reszty, zbudowane zupełnie identyczną techniką, tkwią do dzisiaj w murach Kurzej Nogi

metrów wysokości, zachowały się reszty mniejszej wieży również prawie kwadratowej, wyskakującej z linii muru obronnego tuż przy sali o 24 słupach (lit. N, fig. 1), (rys. 10); wieża ta o wymiarach $5 \times 5,50$ metr., zbudowaną była również z kostek wapiennych, podobnie jak dwa mury działowe przyległej budowy (lit. O, fig. 1). Sądzę, że cały ten kompleks zabudowań, a więc mury obronne z przy-

ległościami, za wyjątkiem sali zbudowanej równocześnie z bazyliką, powstały nieco później. Naprowadza nas na to nieco odmienna technika fundamentów, brak w niej owych warstw skośnie ułożonych kamieni, w których słusznie czy nie — dopatrując się reminiscencji starszej techniki, być może rzymskiej.

Tak więc ze zbadania analogicznych murów romańskich nie możemy bliżej określić daty powstania murów naszej bazyliki. Pozostaje analiza form architektonicznych i zdobniczych. Profil bazy kolumnowej bez narożnych szponów lub zabek, jakie spotykamy w krypcie św. Leonarda, jest bez wątplenia bardziej archaiczny (fig. 11). Kostkowy najprymitywniejszej formy kapitel, zewnętrzne opilastrowanie i związany z tem zapewne motyw gżemsu arkadowego — są to cechy typowe zarówno dla XI, jak XII a nawet XIII wieku. Również mało zdecydowanym dla chronologii zabytku jest ornament sznurowy czy plecionkowy, zastosowany na kapitelu, znalezionym w transepcie naszej bazyliki (fig. 3) — jedyny zresztą motyw ornamentacyjny. Identyczny z motywem plecionki na płaskiej płycie, znalezionej w swoim czasie podczas odnawiania katedry w murze północnym jej transeptu (plyta ta może pochodzi również z naszej bazyliki) — nie może nam dopomóc do określenia epoki powstania zabytku, spotykamy bowiem ten dość pospolity motyw ornamentacyjny na wielkiej przestrzeni historii architektury od VIII do XII wieku. Dla ustalenia daty powstania naszego zabytku nie pozostaje więc nic innego, jak dedukcja logiczna, zestawienie całej wiązanki faktów, nieraz być może drugorzędnych, zbadanie stosunku naszej bazyliki do innych zabudowań na wzgórzu

wawelskiem stojących, a w pierwszym rzędzie — do katedry.

II.

Na pierwsze pytanie przedewszystkiem się nasuwające — czy nasza bazylika wiązała się w organiczną całość z kryptą św. Leonarda, odpowiedzieć musimy przecząco. Oś bazyliki mija się z osią krypty, przestrzeń zaś od absydy bazyliki do absydy krypty, z górą 100 metrów, zbyt jest wielką, by można było mówić o jakimkolwiek związku ze sobą tych dwóch zabytków. A więc byłyby to dwa odrębne kościoły: z jednej strony nasza bazylika, z drugiej bazylika inna, po której pozostał zaledwie fragment w postaci krypty św. Leonarda. Jeśli ta ostatnia była drugą z rzędu katedrą krakowską, zbudowaną przez Władysława Hermana, lub, jak chce Wojciechowski ¹⁾, w dwóch okresach między rokiem 1050 a 1142, czemżeby była wówczas nasza bazylika? Czy jest możliwem, żeby obok tej drugiej z rzędu katedry romańskiej stał równocześnie inny kościół niewiele mu ustępujący co do wielkości, a wcale niemniej monumentalny, kościół o trzech nawach, transepcie, trzech absydach, posiadający kryptę, otoczony cmentarzem grzebalnym, a więc kościół większy o cechach kościoła katedralnego lub klasztornego, bynajmniej nie kaplicy zamkowej. Zdaje się to rzeczą niemożliwą i mimo woli nasuwa się pytanie, czy dla naszej bazyliki nie należałoby szukać miejsca w szeregu budynków na katedrę krakowską stawianych, czy nie jest ona tą właśnie pierwszą katedrą romańską, ufundowaną przez Bolesława Chrobrego w początku XI wieku, zniszczoną za najazdu Czechów koło 1039 roku, odbudowaną przez Kazimierza Odnowiciela lub Hermana?

¹⁾ Wojciechowski: Kościół katedralny na Wawelu, str. 148—188.



Fig. 6. Mur fundamentowy sali o 24 słupach.

Sprawa katedry Bolesławowej jest wogóle dotychczas niejasną i nierozstrzygniętą. Mamy kilka hipotez, z których najbardziej przekonywała hipoteza Wojciechowskiego (str. 130), dopuszczająca środek pierwszej katedry czy jej prezbiterjum w miejscu obecnej kaplicy Wazów, dawnej św. Piotra i Pawła, a to na zasadzie średniowiecznych opisów grobu św. Stanisława i na rozpoznaniu rzekomo starszych murów w fundamentach tej kaplicy. Opisy rzeczywiście są balamutne, raz się

mówi o grobie¹⁾ stojącym na środku katedry, następnie opisuje się grób stojący na środku kaplicy św. Piotra i Pawła. Jeślibyśmy nawet przypuścili, że grób św. Stanisława stał od 1089 r. na środku tej kaplicy, to pozostałoby jeszcze dowieść, że środek tej kaplicy jest zarazem środkiem pierwszej katedry. Otóż analiza murów przeczy temu. Wprawdzie fundamenty kaplicy murowane są inaczej, »archaiczniej¹⁾ sposobem, niż reszta murów, otaczających kryptę św. Leo-

¹⁾ Jest rzeczą ogólnie znaną, że poczynając od XI wieku technika murowania upada powoli lecz stale. Żywe jeszcze w XI wieku tradycje rzymskie znajdują oddźwięk w pięknych ciosach kwadratowych okładki murów; w XII i XIII wieku staranna technika kwadratowa stopniowo zagubia się, w uży-

cie wchodzi mur z łamanego, dzikiego kamienia, który łatwo swym wyglądem archaicznym w błąd wprowadza badaczy: mur bowiem gotycki tą techniką wykonany rzeczywiście jest znacznie prymitywniejszy co do wykonania i wyglądu niż starszy mur romański.

narda i należących do drugiej katedry, lecz są to fundamenty wczesno-gotyckie, nie romańskie. Zresztą, gdyby nawet przypuścić, że na miejscu dzisiejszej kaplicy Wazów stała pierwsza, Bolesławowa katedra, obok zaś niej, na miejscu nawy dzisiejszej, stała druga z czasów Władysława Hermana, musielibyśmy obok tych dwóch katedr znaleźć miejsce dla trzeciego większego kościoła o zakroju również katedralnym — dla naszej bazyliki.

i poświęconą zapewne w kilkanaście lat później, gdyż ta okazała budowla wymagała dłuższego czasu. Jest rzeczą wykluczoną żeby, jak przypuszcza Wojciechowski¹⁾, pierwsza katedra, nawet nawpół drewniana mogła stać w tak krótkim czasie pomiędzy zjazdem gnieźnieńskim (wiosna 1000 r.) a datą poświęcenia wykończonego budynku (20 kwietnia 1001 r.). W ciągu jednego roku nie potrafilibyśmy tego dokonać nawet dzisiaj przy wszyst-

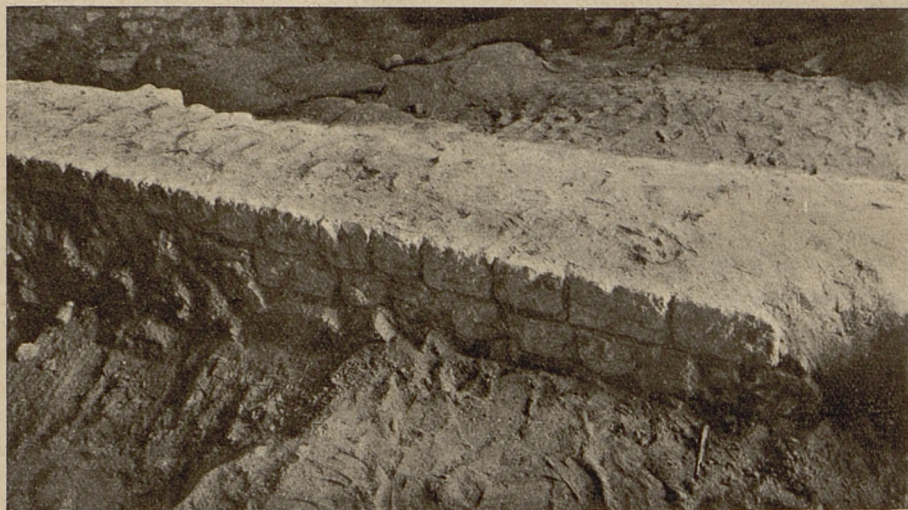


Fig. 7. Mur obwodowy romańskiego ementarza.

Wszelkie hipotezy i przypuszczenia są mniej lub więcej prawdopodobne, a każda przyczynić się może do uchylenia rąbka tajemniczości, otaczającej dzieje i zabytki epok tak odległych. Niech więc będzie i nam wolno dorzucić do tylu hipotez jeszcze jedną, opartą na świeżych odkryciach i wykopaliskach i o tyle od poprzednich pewniejszą. Hipoteza ta przedstawia się jak następuje:

Bazylika nasza była pierwszą katedrą romańską, ufundowaną przez Bolesława Chrobrego w roku 1001, wykończoną

kich udoskonaleniach technicznych, a cóż dopiero wówczas, w zaraniu naszej cywilizacji. Jeśli rzeczywiście poświęcono 20 kwietnia 1001 r. jaki budynek, to był to kościół całkowicie drewniany, zbudowany z fundacji Chrobrego, jako rzeczywiste prowizorium na czas budowy kamiennej.

I tu na myśl przychodzi kościół św. Michała, owa jak pisze Długosz świątynia »vetus et in primordio catholicae fidei, qua Poloni tunc idolatrae et gentiles unda sacra fuere iniciati, vetusto

¹⁾ Tamże, str. 60.

tempore per Boleslaum Chabry primum catholicum Poloniae regem fundata, erecta et dotata... multis centenis annorum fuit lignea...¹⁾«. Kościół św. Michała, zbudowany na samym środku wzgórza wawelskiego przez założyciela katedry, kościół o specjalnych przywilejach, otoczony czeią specjalną i powagą, acz tak skromny nawet po przebudowie za Kazimierza Wielkiego, kto wie czy cześć tę wyjątkową i przywileje²⁾ nie zawdzięcza pamięci o tem, że kiedyś tutaj pierwsi nasi biskupi krakowscy odprawiali nabożeństwa, zanim zbudowano okazały gmach z kamienia. Nie posuwam swej hipotezy tak daleko, by dramatyczną scenę zabójstwa biskupa Stanisława Szczepanowskiego umieścić w tym kościele św. Michała na Wawelu zamiast w kościele św. Michała na Skalce, uważam jednak za zupełnie prawdopodobne, że wówczas, w kwietniu 1079 roku, pełnił on po raz drugi rolę prowizorycznej katedry, gdyż katedra Bolesławowa leżała w ruinach, Hermanowa zaś jeszcze nie była zbudowaną. Katedra Bolesławowa zniszczoną została przez najazd Czechów w r. 1039³⁾. Zniszczenie musiało być wielkie, skoro katedry nie odbudowano. Do dzisiaj widoczne są ślady ognia na resztkach muru bocznego nawy przodkowych, zaczerwienionych pod działaniem płomieni. Ruina dotknęła przede wszystkim nawy aż po transept, część prezbiterjalna musiała być mniej zniszczoną, skoro odrestaurowano ją i przerobiono na mniejszy kościółek czy kaplicę przez odcięcie transeptu i prezbiterjum od zrujnowanej części przodko-

wej zapomocą muru, którego dół zachował się do dzisiaj (lit. P, fig. 1). Powstała w ten sposób kaplica zamkowa otrzymała zapewne wezwanie św. Gereona, jak sądzić możemy o tem ze wzmianki o fortyfikacji wybudowanej przez Konrada mazowieckiego w 1241 roku pomiędzy rotundą a kościołem św. Gereona (»Cunradus castrum in Cracovia aedificat... tendens ad ecclesiam s. Gereonis et usque ad ecclesiam beatae Mariae virginis rotundam«⁴⁾). Skoro zrezygnowano

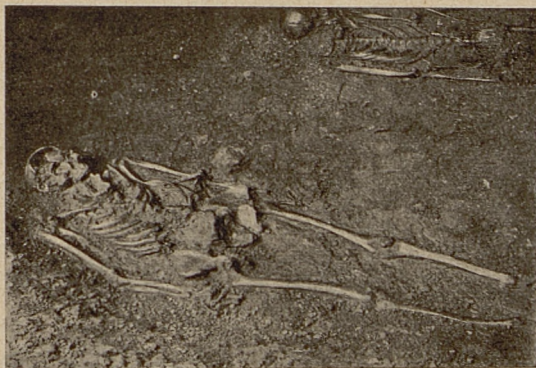


Fig. 8. Kościotrupy odkopane pod wieżą Sobieskiego.

z wyrestaurowania zrujnowanej katedry, musiano zająć się budową nowej, drugiej z rzędu. Tę postawiono na nowym miejscu, bardziej ku zachodowi, a jej fragmentem byłaby krypta św. Leonarda. Jakież fakty przemawiałyby za tą hipotezą? Przedewszystkiem fakt, że bazylika nasza była świątynią dużą i ozdobną, o planie i założeniu kościoła katedralnego lub klasztornego. Nie wiemy nic o istnieniu samoistnego klasztoru na Wawelu. Jeżeli był, to był przy katedrze wobec możliwości, że duchowieństwo katedralne

¹⁾ Długosz: Lib. henf. I 531.

²⁾ Tomkowicz: Wawel II, str. 82.

³⁾ Kosmas Chron II c. 2: »Krafov autem

eorum metropolim ingressus a culmine subvertit et spolia eius obtinuit.

⁴⁾ Długosz: Historia Polski II 285.

przed ustanowieniem kapituły krakowskiej było w połowie zakonnem¹⁾). Jeśli tak było w rzeczywistości przez cały wiek XI, jak to przypuszcza Wojciechowski, byłoby zupełnie na miejscu przypuścić, że owa sala o 24 słupach, zbudowana równocześnie z naszą bazyliką (pierwszą katedrą) i w jej najbliższym sąsiedztwie, a może nawet z nią połączona jakimś przejściem, była prosto refektarzem owego zgromadzenia księży zakonnych, zapewne Benedyktynów, rezydujących przy katedrze, a mieszkających w celach nad owym refektarzem.

Ruina katedry musiała równocześnie dotknąć budynku klasztornego. Jeśli tak nawet nie było, to nie przetrwała ona długo. Przeróbkę części pierwszej katedry na kaplicę św. Gereona odnieść można do panowania Kazimierza Odnowiciela, założyciela drugiej katedry i świeckiej kapituły krakowskiej.

Ożywionemi stosunkami Kazimierza z krajami nadreńskimi, a przedewszystkiem z Kolonją, wytłumaczyć wówczas można i to wezwanie św. Gereona, jednego z patronów Kolonji, i obecność relikwii jego w katedrze, i plan drugiej katedry z typową dla nadreńskich kościołów absydą zachodnią, i herb kapituły krakowskiej²⁾. Czasy Kazimierza Odnowiciela, założyciela drugiej katedry, byłyby zarazem końcem organizacji zakonnej

kleru katedralnego, początkiem świeckiej kapituły i ostateczną ruiną naszej sali o 24 słupach. Zapewne wówczas to, w połowie XI wieku, Benedyktyni z Wawelu zostali przeniesieni do Tyńca, tem samem więc zabudowania ich na Wawelu w zamian za nowe posiadłości przeszły na rzecz panującego. Cały obszar Wawelu z resztą pierwszej katedry i salą o 24 słupach stał się miejscem rozbudowy zamku, katedrę zaś przesunięto bardziej na zachód, na miejsce, które obecnie zajmuje³⁾.

Przez cały okres od zniszczenia pierwszej (1039) do poświęcenia drugiej katedry (1142), a więc i za biskupa Stanisława Szczepanowskiego, budynku katedry nie było i rolę jego musiał z natury rzeczy spełniać prowizorycznie inny kościół. Przypuszczamy, że był nim drewniany kościół św. Michała⁴⁾.

Tyle nasza hipoteza. Czy jednak da się ona pogodzić z wiekiem murów samej bazyliki? Boć przecie w takim razie powinniśmy ona pochodzić z pierwszych lat XI wieku. Do sprawdzenia tego musieliśmy sięgnąć po analogje do źródeł, z których wzory architektury kościelnej przyjsć do nas mogły — do krajów ościennych zachodniej i środkowej Europy.

Historja systemu bazylikowego w budownictwie kościelnem jest dosyć zawiłą⁵⁾; w początkach swych nawet niezbyt ja-

¹⁾ Tak twierdzi Wojciechowski »O rocznikach polskich X—XV wieku«, str. 144. Pamiętnik Ak. Um. Wydz. filol. IV.

²⁾ Wojciechowski: Kościół katedralny na Wawelu, str. 186.

³⁾ Hipotezę Wojciechowskiego co do zakonnej organizacji kapituły krakowskiej zbija Zachorowski (»Rozwój i ustrój kapituł polskich w wiekach średnich«). Jeśli tak było, jeśli kapituła była świecką, to niemniej księża świeccy ją stanowiący ujęci byli w ramy reguły kanonicznej, narzucającej kanonikom

i biskupom normy życia wspólnego na wzór klasztorów. Nasza sala o 24 słupach byłaby owem cenobium, czyli wspólnym refektarzem.

⁴⁾ Mógł być nim pierwotny drewniany kościółek Bolesławowej fundacji lub też inny nowszej budowy, bo jest rzeczą prawdopodobną, że podczas zburzenia murowanej katedry nie ostał się i mniejszy drewniany budynek.

⁵⁾ Dehio und Betzold: Die kirchliche Baukunst d. Abendlandes, I str. 228.

szą. Nie będę tu powtarzał rozlicznych hipotez, objaśniających powstanie pierwszych chrześcijańskich bazylik bądź to z układu klasycznego mieszkalnego domu, bądź też ze świeckiej bazyliki greckiej lub rzymskiej. Nas interesują przede wszystkim czasy bliższe powstania naszej bazyliki, a więc wiek IX, X i XI, czasy, gdy typ bazyliki całkowicie się wykształcił i stał się dominującym, prawie bez konkurencji, w całej architekturze chrześcijańskiego zachodu. Powstaje wprawdzie w pierwszych wiekach panowania chrześcijaństwa cały szereg kościołów typu centralnego, nigdy jednak — szczególnie na zachodzie — typ ten nie wykazywał dążności do utrwalenia się i był raczej wytworem fantazji architekta lub fundatora. Dzięki wymaganiom liturgicznym ustalił się i rozwinął typ kościoła podłużnego o trzech lub pięciu nawach, zbudowany na zasadzie bazyliki, w której pod względem artystycznym do głosu przechodzi przede wszystkim motyw perspektywy na ołtarz główny. Pomimo rzeczywistego ubóstwa koncepcji system ten nie tylko utrzymał się, lecz dzięki najrozlicniejszym warunkom, narzuconym rytuałem, tradycją, zwyczajami, konstruje ją i wreszcie dzięki pracy artystów-twórców, wylonił szereg odmian, zasadniczo nieraz odmiennych. Pomijając już tak wielkie różnice, jakie widzimy pomiędzy bazylikami starochrześcijańskimi, romańskimi, gotyckimi, renesansowymi czy barokowymi — w samej już epoce romańskiej bazylika francuska różni się od włoskiej i nie jest podobna do niemieckiej, a i ta ostatnia nie jest w typie swym jednolitą.

Ułartym zwyczajem rok 1000 uważa się za datę powstania stylu romańskiego. Rzecz oczywista, że daty takiej ściśle co do roku ustalić nie można. Wszystkie

charakterystyczne cechy okresu nazywanego romańskim spotykamy w pełni rozwoju rzeczywiście koło początku XI w., lecz już znacznie wcześniej, bo aż w wieku IX i X sumienny badacz odnajdzie mnóstwo tych motywów, które uważamy za charakterystykę romańszczyzny, a więc: krzyżowy układ planu dzięki wprowadzeniu transeptu, podwójne chóry (wschodni i zachodni), podwójne transepty, filary

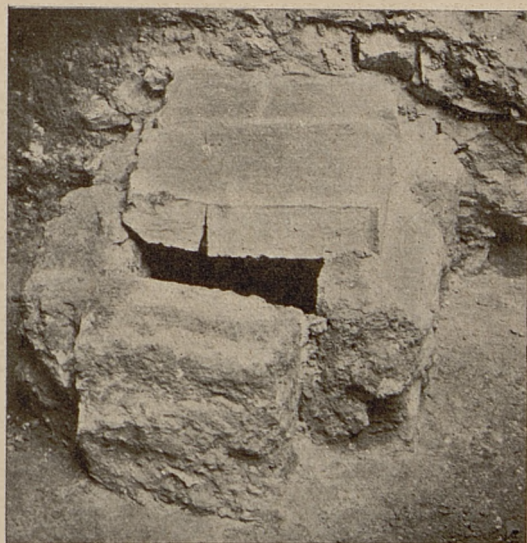


Fig. 9. Reszta grobu murowanego pod wieżą Sobieskiego.

kwadratowe, równoczesne użycie kwadratowych filarów i okrągłych słupów, dzwonnice organicznie związane z kościołem, krypty — są to wszystko motywy ustalające się powoli przez cały okres VIII—X wieku. Jak widać z tego krótkiego wyliczenia wszystkie te nowe motywy dotyczą przede wszystkim kompozycji architektonicznej w ramach bazyliki; konstrukcja pozostaje prawie bez zmiany, kościołów o innej kompozycji, na przykład centralnych, jest wciąż znikoma liczba. Wszak zupełnie niesłusznie o architekturze z czasów Karola Wiel-

kiego utarło się pojęcie na zasadzie centralnie zbudowanej katedry w Akwizgranie. Przeważająca ogromnie większość kościołów w IX i X wieku była bazylikowa, a w historii architektury odegrała ona ogromną rolę nie tylko swą liczbą, ale i tem, że tylko w architekturze bazylik znać stały, konsekwentny, aczkolwiek powolny postęp, żywotny jeszcze w XVI i XVII wieku. Postęp ten uwarunkowany był wymaganiami kleru i różnemi względami natury praktycznej. A więc gdy w bazylikach wczesno-chrześcijańskich część prezbiterjalna redukowana się przeważnie do jednej lub trzech półkolistych absyd, a liturgia odbywała się w nawie głównej, zwiększenie się liczby kleru świeckiego i duchownego zmusza do reformy, do rozbudowy i dokładniejszego oddzielenia części prezbiterjalnej od wier-

nych. Na południu, na przykład we Włoszech, poprzestano na oddzieleniu pewnej części nawy głównej balustradą lub na wprowadzeniu transeptu, do którego bezpośrednio przytykają absydy. Na północy motyw ten rozwija się dalej: zamiast »crux comissa«, czyli krzyża w kształcie litery T, jaki powstaje przez dodanie transeptu w planie kościoła włoskiego, pojawia się tutaj »crux inmissa« lub »capitata«, krzyż prawdziwy, powstały przez wprowadzenie pomiędzy transept a absydę główną nowego członka — kwadratowego prezbiterjum.

Ołtarz ustawiony w bazylice włoskiej w kwadracie przecięcia się nawy głównej z transeptem, przesuwa się na północy dalej ku wschodowi, w kwadrat prezbiterjum, wysoko ponad poziom naw i transeptu. Pod wzniesionem w ten sposób



Fig. 10 Reszty wieży romańskiej przy sali o 24 słupach.

prezbiterjum w budowie się krytą, czyli kaplicę podziemną, zatracającą charakter przedromańskiej niedostępnej dla wiernych konfesji. Transept łączy się organicznie z nawami, gdyż otrzymuje tę samą szerokość i wysokość, co nawa główna. Przecięcie się nawy głównej z transeptem podkreślają cztery łuki, oparte na czterech filarach kwadratowych lub w kształt krzyża zakreślonych, tworzących w planie ów kwadrat — zasadniczą jednostką miary dla całego budynku. W ten sposób

łącznie bazyliki we formie »crux comissa« lub nawet bez transeptu wogóle, we Francji i Włoszech »crux immissa« jest wówczas zupełną rzadkością.

Względy praktyczne wywołały w Niemczech cały szereg innych nowości, powoli wprowadzanych do bazylik. A więc w większych kościołach niemieckich pojawia się założenie dwuchórowe, poczynając od IX wieku. Ten nowy motyw, uwarunkowany rozrostem i dwoistością kleru, zanika jednak od połowy XII wieku. Wpro-



Fig. 11. Baza z transeptu i z krypty romańskiej bazyliki.

już w IX wieku powstaje szereg kościołów zawierających wszystkie znamiona systemu bazylikowego romańskiej epoki: Fulda w roku 800, Kolonja w 814, St. Gallen 830, Hersfeld 831, Verden 875 i t. d. Najbardziej zdecydowane i wyrobione okazy tej nowej manieri budowlanej znajdziemy w krainach nadreńskiej i heskiej, a dalszy owocny w następstwach jej rozwój postępuje szybko w ciągu X i XI wieku w obszarach świeżo skolonizowanych przez Franków i Sasów. W tym samym czasie w Niemczech zachodnich i południowych spotykamy prawie wy-

wadzenie tego motywu, użytego u nas w Tumie pod Łęczycą ¹⁾, a zapewne i w drugiej katedrze wawelskiej, miało jako konsekwencję — przeniesienie głównego wejścia z zachodu, gdzie stała absyda zachodnia — na boczną ścianę kościoła. Takie boczne wejście staje się wogóle motywem panującym w architekturze saskiej. Również względy natury praktycznej wprowadziły do bazylik romańskich motyw wież — dzwonnice, związane organicznie z kościołem, przeważnie kwadratowych, czasem przechodzących górą w ośmiobok.

¹⁾ Łuszczkiewicz: Sprawozdanie Komisji Historji Sztuki, tom I, str. 89; Wojcie-

chowski: Kościół katedralny na Wawelu, str. 192.

Krypta, w epoce przedromańskiej rzadko spotykana, w romańskich kościołach francuskich i włoskich również niezbyt częsta, staje się nieodzowną właściwością wszystkich większych kościołów na ziemiach niemieckich. Tak więc ustalił się tutaj pod koniec X wieku wyraźny typ kościoła bazylikowego o odrębnych, gdzieindziej niespotykanych w tem połączeniu cechach, w sposób najkonsekwentniejszy

i XI — to okres gwałtownego przenikania germańskiego elementu coraz bardziej na wschód, w ziemie słowiańskie.

Jeśli granica monarchji Karola Wielkiego po długich i uciążliwych walkach osiągnęła w r. 805 linię tak zwanej »limen sorabicus« (serbskiej granicy), mniej więcej odpowiadającej linii Norymberga — Bamberg — Erfurt, to następne walki margrabiów granicy serbskiej (Herzöge

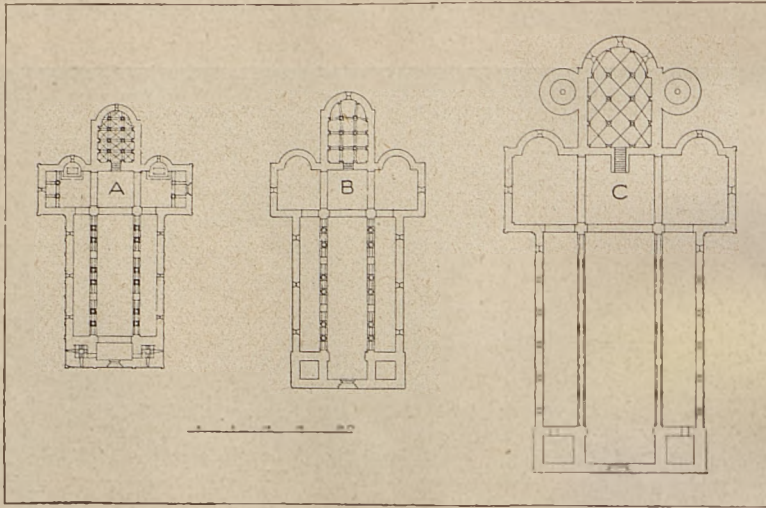


Fig. 12. Przekrój poziomy katedr:

A. na Wawelu, B. w Naumburgu, C. w Merseburgu. Rzuty w jednej skali rekonstruowane.

przeprowadzonych na ziemiach saskich: krzyż łaciński w planie, trzy absydy wschodnie, czasem dodatkowo jedna zachodnia, krypta, wejście boczne, dwie wieże, empora piętrowa pomiędzy niemi, podział naw za pomocą kwadratowych filarów samych lub w kombinacji z jednym lub dwoma słupami okrągłymi pomiędzy parą filarów, stropy drewniane, sklepienia tylko w absydach i nad mniejszemi rozpiętościami wież i krypty — oto charakterystyczne cechy architektury saskiej X—XI wieku, architektury, krzewiącej się na ziemiach odwiecznie słowiańskich. Nie zapominajmy, że wieki IX, X

der Sorbischen Gränze) Takuffa od r. 849 i Radulfa od 875 roku posunęły ją jeszcze dalej na wschód. Tutaj, pomiędzy Saalą, Schwarzą, Orlą i Nordwaldem, w krainie Orlej (Orlagau), trzymali się niepodlegli pogańscy Słowianie aż do r. 864. Ciężkie walki w latach 864—869 zniszczyły ich niepodległość. Oba brzegi Saali aż po Elsterę podbito w tych walkach na rzecz monarchji, Orlagau wraz z Saalfeldem stała się własnością korony, cesarze z dynastji saskiej przebywają tutaj chętnie i często, Saalfeld ciekawym jest dla nas jeszcze z tego względu, że podarowany koło 1014 roku przez Henryka II

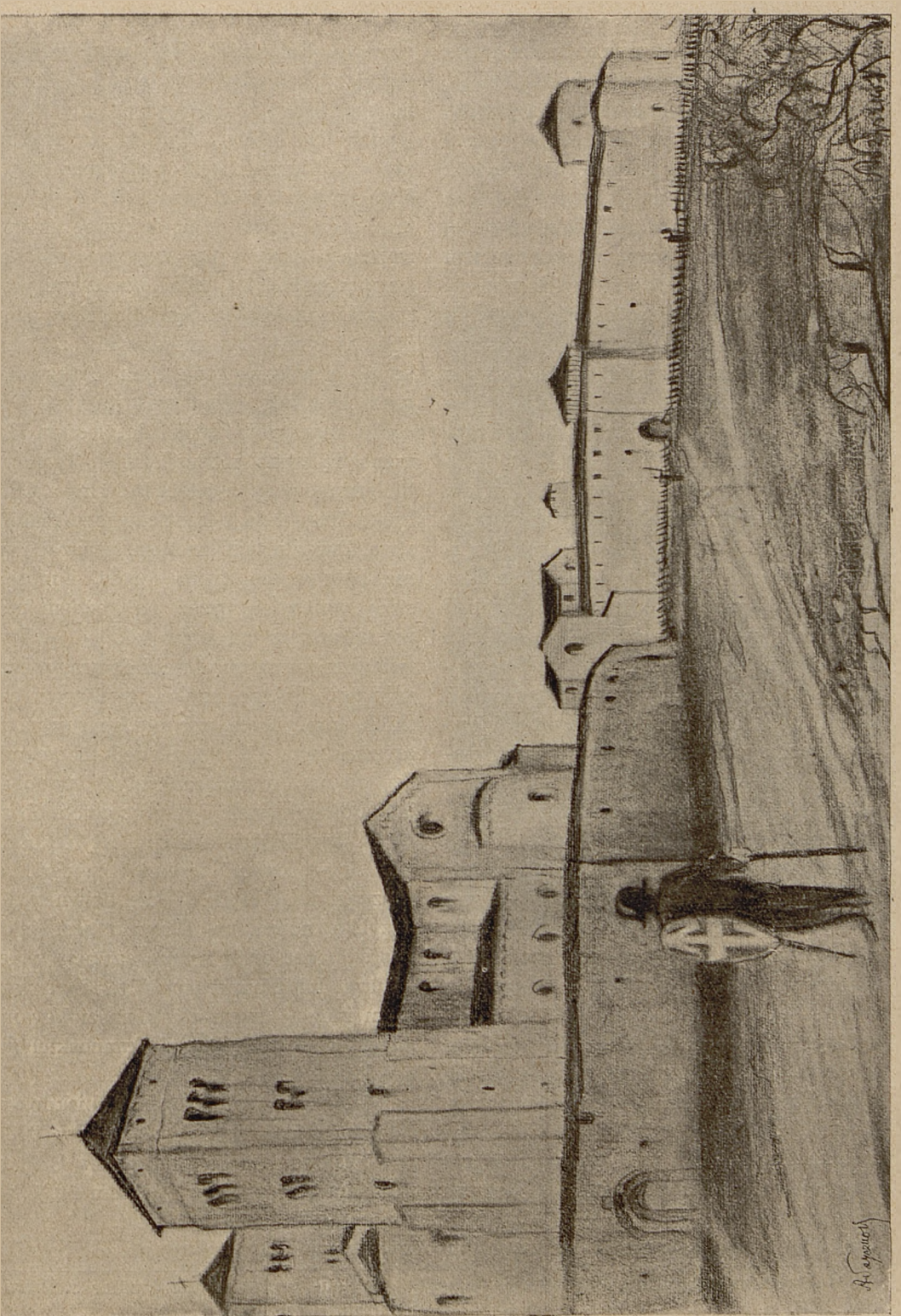


Fig. 13. Fragment Wawelu w XIII wieku. Na pierwszym planie druga katedra romańska, w głębi mur wyższego zamku, zakończony na lewo inkastelowanym kościółkiem św. Gereona, na prawo inkastelowaną rotundą. Rysował Adolf Szyszko-Bohusz.

Pfalzgrafowi Ezzo, zapisany został przez tego ostatniego najstarszej córce — Ryksie, poślubionej w 1013 roku Mieczysławowi II. Tu też zatrzymała się Ryksa po opuszczeniu Polski, tu przeżyła ostatnie lata swego żywota (zmarła 21 marca 1063 r.) wśród pracowitego ludu słowiańskiego, na ziemi wciąż spornej. W popularnym podaniu o biciu pali granicznych w nurty Saali odbiły się echa tej groźnej walki elementu germańskiego ze słowiańskim, która tyle wieków trwała, a w epoce nas bliżej obchodzącej, podczas bojów pomiędzy Bolesławem Chrobrym i Henrykiem II cesarzem z domu saskiego, niezawsze rozstrzygała się ze skutkiem dla Niemców pożądanym. Naogół jednak podbój postępował coraz dalej. Henryk Ptasznik, pierwszy cesarz z dynastji saskiej, a po nim trzej Ottonowie i Henryk II prowadzą swe hufce coraz dalej w głąb Słowiańszczyzny, fundują na gruzach niepodległych ich państewek coraz nowe biskupstwa niemieckie dla kulturalnego i politycznego ujarznienia podbitych plemion. Tak powstają biskupstwa w Braniborze (Brandenburg) w 949 r., w Hawelbergu, Oldenburgu, Merseburgu, Cycei (Zeitz), Miśnji (Meissen), zależne od arcybiskupstwa w Magdeburgu, które miało być metropolją dla całej podbitej Słowiańszczyzny¹⁾, i w ten sposób wpływ Niemców sięga w głąb Polski, a sięgnąłby może i dalej, gdyby nie zbrojna ręka Bolesława Chrobrego. Z kroniki biskupa merseburskiego Thietmara wiemy, ile krwawych i niekoniecznie dla Niemców szczęśliwych bojów stoczył Bolesław z hufcami cesarza Henryka II i jego nadgranicznych margrabiów. Wiemy, że boje te wstrzymały nawałę niemiecką, a nawet odparły ją aż nad Saalę. Ton nienawiści, z jakim

pisze o Bolesławie Thietmar, najlepiej świadczy o klęskach zadanych Niemcom na polu bitwy i w polityce — myliłby się jednak ten, kto by sądził, że stosunki nasze do Niemiec były wyłącznie wrogie. Lata wojen wszak przedzielane były latami pokoju, sąsiedzkie stosunki raz wraz zrywane zawieruchą wojenną układały się przecież jako tako, popierane przez związki małżeńskie. Sam Bolesław Chrobry, ożeniony był dwukrotnie z Niemkami: pierwsza żona była córką margrabi Rygdaga, czwartą i ostatnią — Oda, córka margrabi Ekkiharda, siostra Hermana, margrabi miśnieńskiego. Ten ostatni ożeniony był z córką Bolesława Chrobrego, Regelindą, z trzeciego jego małżeństwa. Związki tego rodzaju, związki krwi, nie były czezą tylko formą, i musiały swój wpływ wywrzeć na każdym polu, a tembardziej na polu tak od polityki odległym, jak sztuka i architektura w szczególności. Próżno szukać wpływów czeskich, francuskich czy włoskich w naszej architekturze XI wieku, kiedy tuż o mie-dzę od nas, w nadgranicznych, podobnie jak Polska świeżo nawróconych obszarach słowiańskich buduje się tyle kościołów w warunkach zresztą zupełnie do naszych podobnych. I nie dziwnego, że bazylika nasza na Wawelu jest jakby kopją ówczesnych katedr saskich w Merseburgu lub Naumburgu (fig. 12), a w niezem innych ówczesnych kościołów niemieckich, a tembardziej francuskich lub włoskich nie przypomina.

Katedra w Naumburgu²⁾ (biskupstwo założone przez Ottona w Zeitz w 968 r. przeniesione do Naumburga w 1028 r.), założona jeszcze przed rokiem 1021, poświęcona 29 czerwca 1044 r., jest budynkiem analogicznym z naszą bazyliką.

¹⁾ Abraham: Gniezno i Magdeburg, Kraków 1921.

²⁾ Bau- und Kunstdenkmäler d. Provinz Sachsen, Heft XXIV.

Część prezbiterjalna o tych samych proporcjach, składa się z transeptu, prezbiterjum i trzech absyd, pod prezbiterjum i absydą środkową znajduje się krypta podobna do naszej, szerokość naw wynosi 16 metrów, długość całego kościoła około 46 metrów, czyli nieco więcej niż mierzy nasza bazylika, natomiast wszystkie stosunki poszczególnych części planu są zupełnie identyczne. Jednym z dwunastu fundatorów tej katedry, których postacie w pełnej rzeźbie z r. 1250 stoją w zachodnim gotyckim chórze, był Herman starszy syn margrabi Ekkiharda I, od roku 1002 margrabia miśnieński, ożeniony w r. 1003 z córką Bolesława Chrobrego Regelindą. Figura tej ostatniej — postać pełna słowiańskiej zalotności i wdzięku, stoi obok figury Hermana. Podług kroniki Thietmara (VIII, 1) z siostrą Hermana, Odą, ożenił się w r. 1018 Bolesław Chrobry, mógł więc do budowy katedry krakowskiej sprowadzić wykonawców katedry naumburskiej. Stylistycznych analogij dalej sięgających przeprowadzić niestety nie możemy. Katedra naumburska z gruntu przebudowana w czasach gotyckich, zachowała jedynie fragmenty pierwotnej budowy.

Biskupstwo merseburskie¹⁾, założone w r. 962, skasowane w 981, reaktywowane zostało przez Henryka II w r. 1004. Katedra założona przez biskupa Thietmara 18 maja 1015 roku, ukończona i poświęcona przez biskupa Brunona dn. 1 paźd. 1021 r. zachowała się we fragmentach w murach dzisiejszej. Podobnie jak naumburska, katedra w Merseburgu uderzająco przypomina naszą bazylikę (fig. 12). Wprawdzie nieco obszerniejsza, ma jednak te same stosunki, ten sam układ części prezbiterjalnej — podobnie jak u nas

najlepiej zachowanej. Ten sam zresztą układ widzimy w ruinach kościoła w Crölpa (Kralup), zbudowanego przez Ryksę w 1048 roku, takiż układ mógł być w innych katedrach i kościołach klasztornych, później z gruntu przebudowanych.

Nie mamy wprawdzie żadnych śladów pobytu jakichkolwiek budowniczych sa-



Fig. 14. Tęcza gotyckiej kaplicy św. Marji Egipcjanki.

skich w Krakowie, z wyjątkiem samych budynków, jak nasza bazylika — i chciałbym tu dodać, kościół św. Andrzeja, czy jednak jest rzeczą zupełnie niemożliwą nasze przypuszczenie, jeśli się zważy, jak ciągle i częste były stosunki Bolesława Chrobrego z miastami saskimi, a w szczególności z Merseburgiem, tym pflazem cesarskim, rezydencją cesarzy, na których

¹⁾ Bau- u. Kunstdenkmäler d. Provinz Sachsen, Heft VIII.

dworze tyle razy przebywał Bolesław, gdzie pas rycerski zdobywał syn jego Mieszko, gdzie tyle rozlicznych nici wiązało nas z kulturą Zachodu. Przypomnę tylko dwa zjazdy w Merseburgu po zwycięskich wojnach Bolesława Chrobrego: w roku 1003, gdy na Henryku II zdobył Miśnię, Łużyce i kraj Milżan, i w dziesięć lat później, gdy zdobył Budziszyn. Uważam za rzecz prawie pewną, że na ziemi saskiej, w wielkich klasztorach benedyktyńskich Fuldy i Nowej Korbei szukać należy tych braci zakonnych, którzy światło obrządku katolickiego do nas przynieśli, tutaj też, nie gdzieindziej w takim razie znaleźć się musieli budowniczkowie pierwszych naszych kościołów z temi klasztorami związani.

Po czasach Bolesława Chrobrego, ani za Mieszka II-go, ani za Kazimierza Mnicha, ani za Śmiałego związki religijne, osłabione przez utworzenie samodzielnego arcybiskupstwa gnieźnieńskiego, jak również stosunki polityczne nie upoważniają do stwierdzenia jakichś donioślejszych wpływów ze ziemi saskiej. Szukając analogji do stosunków, jakie w początkach XI wieku się wytworzyły, musielibyśmy chyba sięgnąć w czasy saskie XVIII wieku. Dlatego to uważamy naszą bazylikę za dzieło z czasów Bolesława Chrobrego, za resztę przez niego fundowanej pierwszej katedry krakowskiej.

III.

O dalszych losach naszej bazyliki w epoce romańskiej wspomnieliśmy już wyżej. Mur jeszcze romański, lecz nie należący do pierwotnej budowy, oddziela transept i prezbiterjum od reszty kościoła. Jak przypuszczamy, mur ten świadczy

o redukcji wielkiego kościoła do roli mniejszego kościółka lub nawet kaplicy; przypisujemy temu kościółkowi wezwanie św. Gereona, opierając się na wyżej cytowanej wzmiance u Długosza. Podobnie, jak rotunda, kościół ten uległ inkastelacji w r. 1241¹⁾ i w rezultacie mógł przestać istnieć, jako świątynia, zamieniona na bastjon obronny we flance muru zamkowego (fig. 13). Sądzymy, że dopiero po przebudowie za Kazimierza Wielkiego otrzymał on nową erekcję, — analogicznie, jak sądzymy, rotunda N. P. Marji w tymże czasie wyrestaurowana została na kaplicę zamkową pod wezwaniem św. Feliksa i Adaukta²⁾. Jest więc zupełnie możliwem, że ten sam los spotkał nasz romański kościółek. Z gruntu przebudowany na kaplicę zamkową gotycką, sklepioną, otrzymał on nowe wezwanie św. Marji Egipcjanki. Wiemy z Długosza³⁾ o istnieniu tej kaplicy, aczkolwiek dotychczas miejsca dla niej na wzgórzu wawelskiem znaleźć nie mogliśmy. Opis u Długosza brzmi jak następuje: »Prima praebenda S. Mariae Egyptiacae in castro superiori Cracoviensi sita est in ecclesia speciali, quam Casimirus secundus Poloniae rex fabricavit, quo tempore aut per quem fundata et dotata fuerit, investigare non potui«. »Secunda praebenda S. Mariae Egyptiacae in castro superiori Cracoviensi sita habet specialem ecclesiam testitudinatam, per Casimirum Poloniae regem fabricatam«. Z tych wzmianek tyle tylko wiemy, że kaplica Marji Egipcjanki była w zamku wyższym, czyli na wschodniej części wzgórza, we właściwych zabudowaniach mieszkalnych zamku, że była sklepiona i wybudowana przez Kazimierza Wielkiego, że była to fundacja

¹⁾ Długosz: Hist. Polski II, 285.

²⁾ Długosz: Liber benef. I, 202.

³⁾ Szyszko-Bohusz: Roc. kr. XVIII, str. 63.

starsza, niewiadoma zresztą Długoszowi. Otóż sądzimy, że wszystkie te wzmianki dotyczą resztek tej gotyckiej kaplicy, jaką w połowie XIV wieku wbudowano w mury transeptu i prezbiterjum naszego romańskiego kościoła. A reszty te są dość poważne: zachowały się mianowicie mury małej kwadratowej nawy, która zajęła miejsce środkowego kwadratu transeptu. Zachowała się prawie całkowicie wysoka kamienna tęczą, bogato profilowana (fig. 14) ze śladami polichromji, oraz dolne partje murów prostokątnego, płytkiego prezbiterjum, wbudowanego w kryptę i prezbiterjum romańskie w ten sposób, że posadzka gotyckiego prezbiterjum okazała się o 0·83 mtr. powyżej posadzki krypty, a 0·45 mtr. poniżej po-

sadzki prezbiterjum romańskiego. Nie-wielki ten kościółek czy kaplica zamkowa stanowiła część integralną gotyckiego budynku, wzniesionego za Kazimierza Wielkiego na przestrzeni pomiędzy bramą wjazdową a obecną wieżą Sobieskiego. Skrzydło to, naksztalt wydłużonego prostokąta zbudowane, stanowiło zachodni kraniec zamku królewskiego. Mur jego zachodni, to znaczy zewnętrzny, był zarazem murem obronnym tej rezydencji królewskiej, tak zwanego »castrum superius«, »castrum minus« lub nareszcie »castrum ipsissimum«; od sieni zamkowej aż do kaplicy naszej był to mur obronny z XIII wieku (lit. Q, fig. 1), zbudowany z kamienia łamanego, dalej, aż ku późniejszej wieży Sobieskiego jego

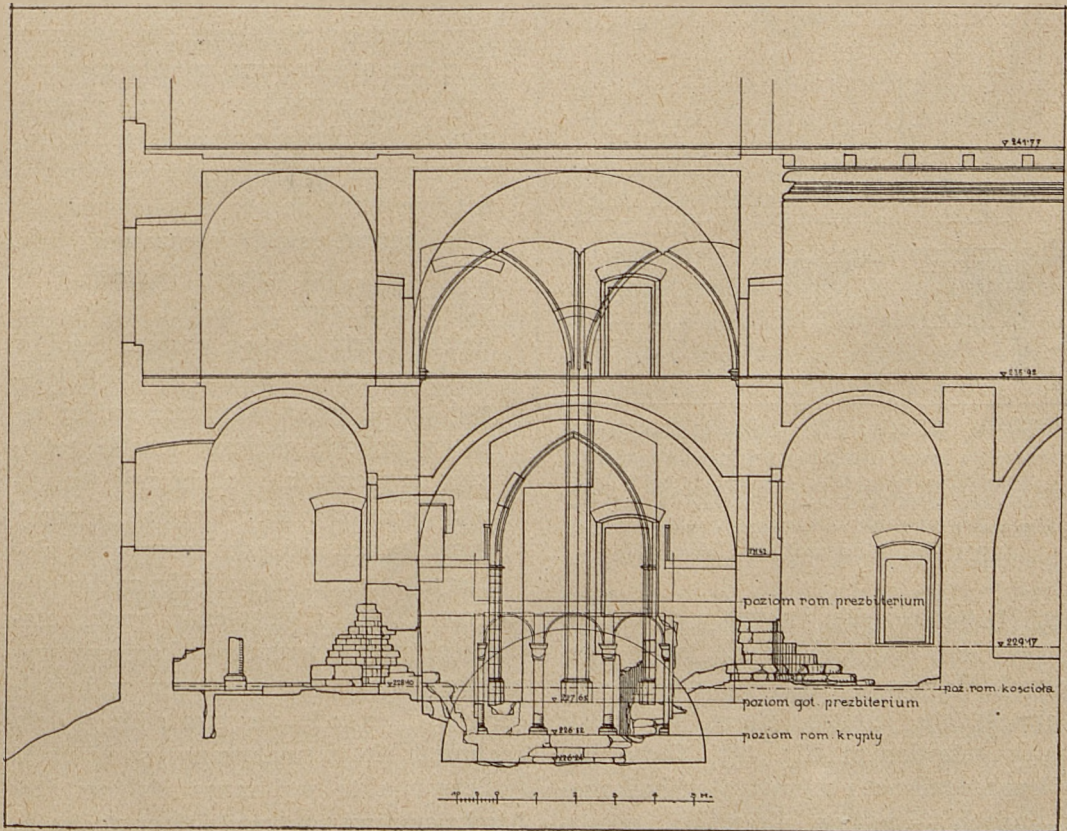


Fig. 15. Przekrój wykopalisk. Stan dzisiejszy wraz z uzupełnieniami.

przedłużenie z cegły wybudowane (lit. R, fig. 1) pochodzi już z połowy XIV wieku. Z tejże cegły i w tymże czasie zbudowano resztę murów tego skrzydła i samą kaplicę, jako jego część składową. Zasadniczą jej przestrzeń czyli nawę (lit. S,

rała widok do małego prezbiterjum (lit. T fig. 1), niezawodnie również sklepionego. Od strony obecnego podworca arkadowego wchodziło się przez drzwi, których próg znalazł się pod marmurowymi schodami wejścia do głównej klatki schodowej.

Schodzilo się do prezbiterjum po dwóch stopniach półkolistych i było to jedyne wejście do kościółka. Wprawdzie jeszcze troje drzwi prowadziło do wnętrza, lecz te, usytuowane na wysokości mniej więcej $3\frac{1}{2}$ metrów nad gotycką posadzką kościółka, prowadziły z mieszkalnych przyległych izb na wewnętrzną galerję, czy chórek obiegający wnętrze kaplicy z trzech stron. Było to zapewne oratorium królewskie, gdy dół, dostępny bezpośrednio z podworca zamkowego mógł być przeznaczony wyłącznie dla dworzan. Wnętrze otynkowane zwykłą zaprawą wapienną, oświetlone dwoma oknami z zachodu (obecnie nieistniejącymi, odnalezionymi we fragmentach) było polichromowane bogato: z polichromji tej tylko nędzne resztki jeszcze pozostały. Nad tęczą, już ponad obecnem sklepieniem, a więc w sali I piętra, widnieją reszty dwóch postaci aniołów o złożonych aureolach. W południowej pasze tegoż sklepienia na tej samej wysokości nieliczne resztki wskazują na pierwotną polichromję figuralną: pozostały ślady ceglastej ramy prostokątnej, niebiesko-szarego fła, złożonych aureoli. Nieco lepiej zachowały się na glicach i sklepieniu wnęki, otaczającej tęczę, kwadratowe kasetony wypełnione motywem roślinnym w kształcie róż. Nareszcie na tym glicie u dołu zachował się wymalowany zacheuszek. Polichromja ta wykonana słabymi farbami ziemnymi pokrywała pierwotnie całe wnętrze. Znać jej ślady nawet na ka-

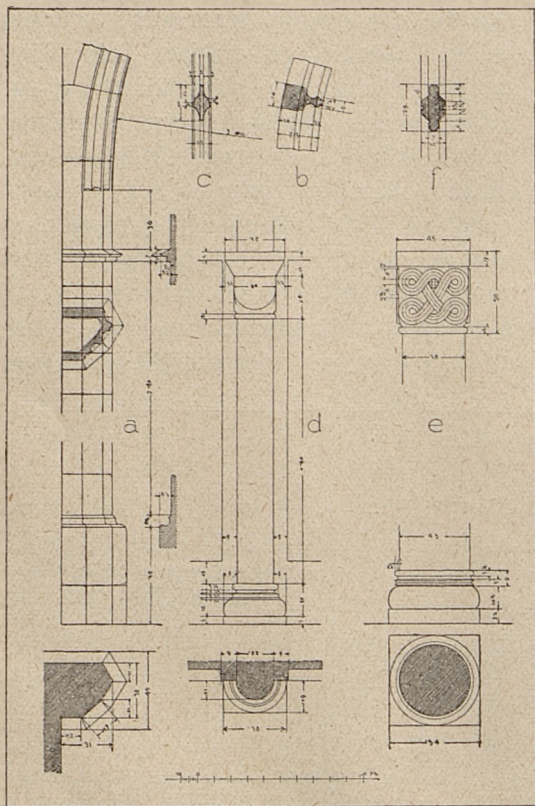


Fig. 16. Szczegóły architektoniczne wykopalisk. a) tęcza gotyckiej kaplicy św. Marji Egipcjanki, b) profil żebra z tejże kaplicy, c) profil łaski okiennej tejże kaplicy, d) kolumna z krypty romańskiej bazyliki, e) kolumna z transeptu tejże bazyliki, f) fragment łaski (okiennej?).

fig. 1) stanowi sala mierząca 8 metrów w kwadrat, której sklepienie, jak to z pewnych śladów wnioskować można spoczywało na jednym filarze w środku nawy ustawionym (fig. 15). Tęcza kamienna, zamknięta w prostych glicach muryowanych — motyw niezwykle, wywołany warunkami miejscowymi — otwie-

miennych fragmentach żebier sklepiennych i okiennych przeźroczy, odnalezionych w murach i gruzie. Gotycki ten kościółek przetrwał do końca XV wieku: całe skrzydło zachodnie zamku, znane w późniejszych czasach pod nazwą »domu królowej«, na przełomie XV—XVI wieków zostało gruntownie przebudowane w stylu renesansu włoskiego przez muratora Franciszka Włocha¹⁾. Stało się to w latach 1501—1504. Wówczas to zniszono kaplicę, której wysokie wnętrza przerywało amfiladę pokoi, przesklepieno wnętrze sklepieniem beczkowym zachowanym do dzisiaj, prebendę zaś zniszonego kościołka przeniesiono do rotundy św. Feliksa i Adaukta. Gdy i ta w kilkanaście lat potem została skasowana, obydwie zastąpiono nowym oratorium królewskim — kaplicą Zygmuntofską²⁾. W ten sposób z pamięci ludzkiej nawet tradycja o budynku kościelnym gotyckim, a tembardziej o romańskiej świątyni.

DODATEK.

Rotunda św. Feliksa i Adaukta.

Szukając związku pomiędzy najstarszymi budowlami na Wawelu a naszą bazyliką nie przeprowadziliśmy żadnej analogicznej rozprawy o stosunku rotundy do naszej bazyliki. Stosunek taki mógł być, o ile mowa o ścisłym związku, tylko jeden: rotunda mogłaby być baptysterjum czy chrześcielnicą przy katedrze, zbudowaną nawet znacznie wcześniej dla celów nawracania okolicznej pogańskiej ludności. Już w rozprawie swej o rotundzie zwróciłem uwagę na możliwość przeniknięcia do nas typu rotundy ze Wschodu, z brzegów morza Czarnego, przez państwo Wielkomorawskie. W Chersonesie

Taurydzkim, na półwyspie Krymskim, w dawnych kolonjach greckich odkopano cały szereg świątyń chrześcijańskich sięgających IV wieku, a wśród nich natrafiono na reszty katedralnej bazyliki z VII wieku, a obok niej — baptysterjum, nawet nieco wcześniejszej daty. Jak to wiadać z załączonego rysunku (fig. 17), za-

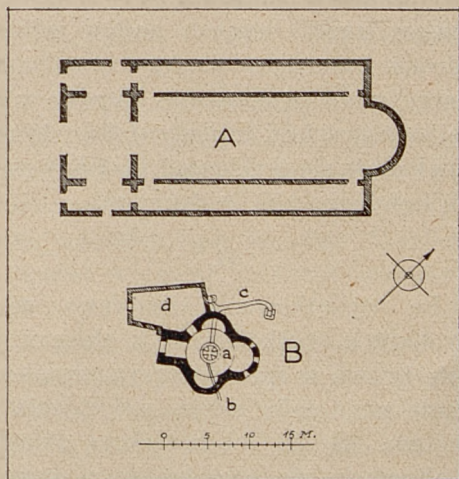


Fig. 17. Wykopaliska w Chersonesie (Krym). A) bazylika, B) baptysterjum, a) basen chrześcielnicy, b) wodociąg, c) kanał, d) rozbiernalnia.

pożyczonego z wydawnictwa »Izwestja Imperat. Archeol. Komisii« rocznik 1902 IV, 74, baptysterjum chersoneskie, w którym prawdopodobnie został ochrzczony Włodzimierz ks. kijowski, ma rzut uderzająco podobny do naszej rotundy. Wprawdzie mamy tutaj tylko trzy absydy zamiast czterech, lecz uderzającym jest motyw wejścia we filarze pomiędzy absydami. Mury stawiane były z dzikiego kamienia z użyciem przelatujących warstw cegły, wewnątrz było sklepienie i udekorowane marmurem i mozaiką. W pośrodku wykuty w skale basen, wyłożony marmurem, zasilany wodą ze specjalnego wodociągu, połączony kanałem ze studnią,

¹⁾ Dr. Stanisław Tomkowicz: Wawel I, str. 220.

²⁾ Szyszko-Bohusz: Rotunda św. Feliksa i Adaukta, Rocznik krakowski XVIII, str. 80.

do której wodę spuszczano, nie dopuszcza żadnej wątpliwości co do przeznaczenia tego budynku: było to typowe baptysterjum, zdaniem uczonych rosyjskich funkcjonujące jako takie od IV do IX najdalej wieku, poczem przerobione na kaplicę grobową. Czy nie zachodził analogiczny stosunek na Wawelu pomiędzy rotundą a naszą bazyliką? Nie znaleźliśmy zgoła żadnych śladów jakiegokolwiek basenu wewnątrz rotundy. Co więcej, samo usytuowanie katedry w takiej odległości od rotundy (blisko 60 metrów) zdaje się wykluczać podobny związek pomiędzy obu budynkami.

II.

Po wydrukowaniu rozprawy mojej o rotundzie spotkałem się z głosami po wątpiewania w sprawie przypuszczalnego przeze mnie całkowitego zasklepienia jej wnętrza. O ile rekonstrukcja sklepień w absydach nie spotyka się ze sprzeciwem, o tyle wydaje się ryzykownem moje twierdzenie co do kopułowego sklepienia nad środkową częścią rotundy. Sądzę, że sprawę tę w sensie dla mego twierdzenia korzystnym rozstrzyga list Zygmunta Augusta, pisany z Wilna w r. 1557 do Bonera, ówczesnego wielkorządcy krakowskiego, z poleceniem przerobienia budynku rotundy, pełniącego już wówczas rolę składu na srebra, w ten sposób, by

przez wprowadzenie sklepienia podzielić wnętrze na dwie kondygnacje: dolną przeznaczyć na skład sreber, górną włączyć do mieszkania podrzędcego. Otóż z listu tego, który niżej podaję, wynika, że wnętrze rotundy było sklepione i że sklepienie sięgało wysokości stropu I piętra przylegających zabudowań. Jest to to samo sklepienie »puklaste«, o którym mowa w inwentarzach — sklepienie niewątpliwie pierwotne, bo ani w czasach gotyckich, ani tem bardziej w XVI wieku nie zostało chyba wymurowane na rujnowanych przez tyle wieków sędziwych murach rotundy. List brzmi jak następuje:

Sigismundus Augustus. Generose fidelis dilecte. Est testudo in arce nostro Cracoviensi inter domum capitanealem et coquinas nostras, ubi argentum mensae nostrae asservari solet, magnae altitudinis, ita, ut eius culmen cum superioribus habitationibus capitanei coequinari dicitur, ita, ut commode per medium dividi posse fertur, atque ex una testitudine duae fieri posse dicantur. Mandamus itaque Fidelitati Tuae, ut eam ipsam testitudinem per medium dividat atque ex una duas extrui curet... Datum Vilnae ultima die Decembris, anno Domini MDLVII regni XXVIII^o. (Teka Grona konserwatorów Galicji zachodniej. Tom V (Wawel II, str. 774).

A. Szyszko-Bohusz.

Rotunda św. Feliksa i Audaukta na Wawelu nie wzbudziła takiego zainteresowania w polskim świecie naukowym, na jakie ten niezwykły w naszej architekturze zabytek ze wszech miar zasługuje. Dotychczas pojawiła się tylko jedna recenzja monografji prof. Szyszki-Bohu-

sza o tej Rotundzie, której autorem jest prof. Uniw. Lwowskiego Dr. Władysław Abraham. (Kwartalnik histor. 34. 1920 r.). Wiedeński profesor Strzygowski w swej historii armenskiej architektury (Die Baukunst der Armenier 1918. t. II. s. 771.) wciąga i naszą Rotundę w krąg swych

rozważań, gdyż forma budowli kopułowej na planie okrągłym z czterema absydami, czyli t. zw. tetrakonchos, jego zdaniem zrodziła się na ziemi armeńskiej i z wędrownkami Gotów przeszła na Zachód do Lombardji, a nawet i Frankonji. Do tego typu należy i nasza Rotunda. Zdaniem uczonego profesora, budowla ta jest świadectwem, że forma ta, wyparta później przez system bazylikowy, istniała już dosyć wcześnie w zachodniej Słowiańszczyźnie. Z wątku budowy, na który składa się kamień cienko lupany i glify okienne, zwężające się ku środkowi, datuje Strzygowski naszą budowlę na wiek 11 do 13.

Szyszko-Bohusz w swej rozprawie o naszej Rotundzie wyraził przypuszczenie, że mogła ona powstać z końcem w. IX za panowania Światopełka ks. morawskiego, po ochrzczeniu księcia Wiślan, jako świątynia obrządku słowiańskiego. Obecnie zwraca on uwagę na pokrewieństwo Rotundy z tak wczesnym zabytkiem, jakim jest baptysterjum chersoneskie.

Hipotezę Bohusza o pochodzeniu Rotundy, jako świątyni obrządku słowiańskiego wprowadzonego przez św. Metodego, Abraham odrzuca stanowczo, opierając się na obszernym wywodzie Naeglego w jego Kirchengeschichte Boehmens (I t. 2, str. 204 i nast.). Już czescy uczeni, niezarażeni nacjonalistycznym szowinizmem, jak Matejka i Vacek podnieśli, że początku typowej formy okrągłych kościółków czeskich, szukać należy poza granicami Czech, gdyż nie ulega wątpliwości, że lud, który w czasach przedchrześcijańskich nie znał jeszcze rozwiniętej sztuki budowlanej, z własnego popędu nie mógł sobie wytworzyć własnego stylu kościelnego. Musielibyśmy — powiada Matejka — przypisywać za dużo zdolności ówczesnym budowniczym czeskim, gdybyśmy chcieli wierzyć, że Metody,

lub który z jego uczniów, którzy byli laikami w sztuce budowniczej, mogli ich nauczyć budowania kopuł. A Vacek dodaje, że świeżo nawrócony lud nigdy nie był wynalazcą swych budowli kościelnych.

Nagle przyjmuje też stanowczo wpływ niemiecki na architekturę czeskich okrągłych kościołów. Zaznaczyć też tutaj należy, że czeskie okrągłe kościoły, mają jedną nawę okrągłą z dobudowaną do niej półokrągłą absydą. Jest to więc układ zupełnie odmienny od naszej Rotundy i tetrakonchos pojawia się w Czechach bardzo rzadko, tak że z okrągłych kościołów czeskich, jak to chce Abraham nie można wyciągać żadnych wniosków dla naszej Rotundy.

Abraham skłania się również do przypuszczenia, że pierwowzoru dla Rotundy na Wawelu szukaćby należało w Niemczech, a mianowicie w Kolonji i to nie w planie kościoła P. Marji na Kapitolu, ale w samym Kapitolu, dawniejszej Colonia Agripina, budowli o czterech absydach. Plan ten mógł przywieźć do Polski Aron, biskup krakowski, wyświęcony przez wuja swego Kazimierza Odnowiciela w Kolonji i który wraz ze swymi mnichami Benedyktynami, później w Tyńcu osiadłymi w naszej Rotundzie nabożeństwa odprawiał, wówczas gdy jeszcze na Wawelu nie było nowej katedry.

Natomiast Abraham wyklucza stanowczo hipotezę, że Rotunda nasza miała być pierwotnie baptysterjum, gdyż leży dosyć na uboczu od położenia pierwotnego kościoła katedralnego, a przytem brak odpowiednich wskazówek w samej budowie, gdyż przybudówka, która miała służyć jako zakrystja, świadczyłaby o stałym pełnieniu funkcyj duchownych w kościółku. Już Gumowski (Przegląd powsz. r. 1919) próbował umieścić w naszej Ro-

tundzie pierwszą katedrę, ale oczywiście z tezą tą utrzymać się nie mógł. co zresztą wykaże recenzja o jego rozprawie w tym Roczniku zamieszczona. Trudno bowiem przypuścić aby budowla, w której zaledwie pomieścić się może kilkanaście osób, mogła być katedrą biskupią, nawet w czasach tak odległych.

Otóż wbrew zastrzeżeniom Abrahama, przyłączam się do hipotezy Szyszki-Bohusza, że Rotunda nasza była pierwotnie baptysterjum i właśnie w układzie planu samej budowli znajduję podstawę do tego twierdzenia.

Stwierdzonym jest już w nauce penwnikiem, że potrzeby kultu wywierają decydujący wpływ na układ planu budowli kościelnej. Świadczą o tem romańskie bazyliki klasztorne o podwójnych chórach, wschodnim i zachodnim, wywołane znaczną liczbą duchowieństwa zakonnego; świadczą wydłużone chóry na pomieszczenie liczego duchowieństwa katedralnego, świadczą kościoły jednonawowe Zakonu kaznodziejskiego, gdzie szło o pomieszczenie jak największej liczby wiernych w kościele i stworzenie wnętrza, w któremby głos kaznodzieji rozchodził się do wszystkich zakątków kościoła.

Tak też i ceremonia chrztu św. stworzyła potrzebę specjalnej budowli dla sprawowania tego najważniejszego ze Sakramentów. Do tego celu nadawała się też najlepiej forma tetrakonchu i Strzygowski, wyliczając w swej Armenji budowle tego typu we Włoszech i we Francji (Biella, Galliano, Saint Croix w Montmajeur) zaznacza, że »die Bauform scheint dort für Baptisterium früh Eingang gefunden zu haben«. To też jeżeli porównamy znane nam na kontynencie europejskim baptysterja, czy to w Chersonesie, którego układ planu podaje wyżej Szyszko-

Bohusz, czy też baptysterja włoskie, lub francuskie, wszędzie widzimy układ planu o trzech lub czterech absydach, wywołany określonymi przepisami ceremonji chrztu.

Pierwsze trzy stulecia naszej epoki nie przedstawiają żadnego materiału dla historii architektury, odnośnie do tej ceremonji. Dopiero z nastaniem Pax Romana, doznaje architektura kościelna nadzwyczajnego rozkwitu. Święte ceremonje wymagają nowych form, a zwłaszcza pierwszy ze Sakramentów t. j. chrzest stwarza potrzebę baptysterjum. Są to budowle centralne w bezpośredniem sąsiedztwie kościoła biskupiego, zbudowane na planie okrągłym, lub wielobocznym z wieńcem kolumn w pośrodku, które otaczają zagłębiony w posadzce basen. Były to budowle bogato ozdobione, a Liber pontificalis opisuje nam pierwotne baptysterjum Laterańskie. W samym Rzymie było ich czternaście (Zettinger J. Die ältesten Nachrichten über Baptisterien der Stadt Rom. Röm. Quartalschrift 1902).

Ceremonja chrztu ¹⁾ odbywała się na Wielkanoc i Zielone Święta. Długie miesiące nauki i egzaminów poprzedzają ją, zanim dorośli ludzie mogli wstąpić do świętej kąpieli. Chrzest był dla chrześcijanina zdarzeniem największego znaczenia, którego szafarzem mógł być tylko sam biskup.

W rozwoju tej ceremonji rozróżnić możemy trzy stadja: w pierwszym od I do VIII w. odbywa się chrzest przez zanurzenie połączone z polewaniem (immersio i infusio); w drugim od VIII do XI przez immersio stojącego w basenie katechumena, a wreszcie w trzecim od XI do XIII przez immersio w pozycji horyzontalnej (Corblet. Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Sacrement du Baptême, Paris 1881).

¹⁾ Roosval Joh. Die Steinmeister Gottlands. Taufritus, Stockholm 1918.

Z chwilą wprowadzenia chrztu nie-mowląt, charakter tej ceremonii zasadniczo się zmienia. Chrztu biskupie stają się coraz rzadsze; nie można było zwlekać z tą ceremonią, gdyż śmiertelność dzieci była bardzo znaczna i nie można było pozbawiać ich zbawienia. Gdy dawniej potrzeba było długich miesięcy na przygotowanie się do chrztu, to teraz ceremonia ta redukuje się do krótkiej chwili. Katechumenat zastąpiony zostaje ślubowaniem rodziców chrzestnych. Ale pomimo tego chrztu biskupie są regułą aż do późnego średniowiecza t. j. XIII w. (Bergner. Hbch. d. Kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland 1905. str. 274). Od XI w. księża parafjalni są ministri ordinarii chrztu i jedynie tylko w stolicach biskupich dawny zwyczaj utrzymuje się dalej, tak, że nawet jeszcze dzisiaj we Włoszech katedra biskupia jest jedynem baptysterjum dla całego miasta.

Że i na ziemiach wchodzących niegdyś w skład państwa polskiego, ceremonia chrztu osób dorosłych przez zanurzenie miała miejsce, mamy o tem świadectwo w Żywocie Ottona biskupa Bamberskiego, spisane przez Herborda (M. P. H. II 81). Na wezwanie Bolesława Krzywoustego udał się biskup Otto na Pomorze w r. 1124, aby nawracać pogańskich Prusaków. Kronikarz podaje, że apostoł nasz wybudował trzy baptysterja w mieście Pirissa, dzisiejszem Piritz; były to oczywiście budowle drewniane, ale zbudowane niezawodnie na wzór murowanych baptysterjów, które św. Otto widział na południu. Kronikarz kreśli opis urządzenia tych baptysterjów, które składały się przede wszystkim z wielkiej kadzi, wpuszczonej do połowy w ziemię i otoczonej kolumnami, połączonemi ze sobą linami, na których zwieszane były zasłony. Za temi zasłonami katechumeni rozebrani oczeki-

wali, dopóki na nich nie przyjdzie kolej wstąpienia do kadzi. Chrztost odbywał się za pomocą »trina immersione capitis«, a kronikarz dodaje, że »hic modus, haec species, hic ordo nobis fuit baptisandi viros et mulieres et pueros adultos... tam in Pirissa quam in aliis urbibus et castellis ubicunque populi copia nos moram facere coegisset«.

W murowanych baptysterjach konchy służyły za miejsce do rozbierania się i zasłonięte były zawieszonemi nad niemi kotarami.

Już więc w samym układzie planu naszej Rotundy mamy wyraźną wskazówkę, że skoro ona jest identyczną z podobnemi budowlami na Wschodzie i Zachodzie, których przeznaczenie baptysterjalne jest stwierdzone, to z wszelkiem prawdopodobieństwem graniczącem z pewnością przyjąć możemy, że i nasza Rotunda była baptysterjum. Nie stoi temu na przeszkodzie ta okoliczność, że ma ona przybudówkę, która zdaniem Abrahama ma świadczyć o pełnieniu funkcji duchownych w kościółku. Ten argument jednakże nie może świadczyć przeciw baptysterjum, boć przecie i biskup wraz ze swymi ministrantami, który udzielał chrztu, gdzieś musiał się ubrać w szaty pontyfikalne. Także i okoliczność, iż Rotunda nasza jest dosyć oddaloną od katedry nie może świadczyć przeciw jej baptysterjalnemu przeznaczeniu, skoro znamy przykłady, że baptysterja nie koniecznie musiały się znajdować w bezpośrednim sąsiedztwie katedr i że tam, gdzie warunki terenu na to nie pozwalały, budowano je w pewnej odległości od kościoła katedralnego, do którego prowadził zakryty ganek (V. Schultze w Hau-cka Realencykl. f. protest. Theol. VI 393).

Wreszcie jeszcze jeden argument, chociaż dalszy, przemawiający za baptysterjum. Długosz wspominając o preben-

dzie św. Feliksa i Adaukta (Lib. Benef. I 203) dodaje, że była »idolis quondam priusquam Poloni ad christianitatis iura conversi ferent, dicata«. Abraham odrzuca tradycję tę, odnoszącą się do kultu pogańskiego, uważając hipotezę, jakoby kościółek nasz mógł powstać już w czasach przedchrześcijańskich, jako świątynia pogańska, za bardzo problematyczną. Byłby to wyjątkowy przykład, aby lud dosyć jeszcze barbarzyński i pogański szukał budowniczych chrześcijańskich dla wzniesienia gontyny w stylu chrześcijańskim dla swych bóstw. I zupełnie słusznie. Czy jednakże w dawnej tradycji o pogańskim kulcie w tej świątyni, która za czasów Długosza już tylko bardzo słabem echem się odbijała, nie tkwi przecież jakieś ziarno prawdy. Czy nie możnaby tych katechumenów, którzy w naszej Rotundzie chrzest przyjmowali, uważać za tych pogan, których Długosz związał z naszą budowlą nicią dawnej tradycji?

Szłoby jeszcze tylko o to, skąd i kiedy forma naszego tetrakonchu przyszła do Krakowa. Szyszko-Bohusz, zamieszczając powyżej przekrój poziomy chersoneskiego baptysterjum przypuszcza możliwość wpływów tamtejszych na naszą Rotundę. Wpływ taki byłby rzeczywiście możliwym, skoro córka Włodzimierza Wielkiego, który w tem baptysterjum w r. 988 chrzest przyjął, imieniem Dobranoga Marja była żoną Kazimierza I Odnowiciela, poślubioną mu pod koniec r. 1038 lub z początkiem r. 1039 (Balzer. Genealogia Piastów 87).

Sądzę jednak, że co do ewentualnego pochodzenia naszego baptysterjum przychyliłby się raczej należało do wywodów Abrahama, który oprócz wpływów kołońskich, każe ich szukać także i we Włoszech. Wiadomo, jak ożywione były stosunki Bolesława Chrobrego z Włochami

na przełomie wieku X i XI. Oddziaływały one za pośrednictwem klasztoru św. Alojzego na Awentynie i św. Wojciecha oraz ucznia jego Astryka, opata klasztoru Łęczyckiego. Na podstawie tych stosunków przypuszcza też Abraham, że pod ich wpływem mogła powstać nasza Rotunda w czasach, gdy założonem zostało w r. 1000 biskupstwo krakowskie.

W monografji swej w tym Roczniku zamieszczonej wykazał Szyszko-Bohusz, że pierwsza nasza katedra na Wawelu ufundowaną została w r. 1001 i budowa jej trwać musiała zapewne kilka lat. Wykazał, że wzorów jej szukać należy w bazylikach saskich. Ale zanim ona wybudowaną została, funkcję katedry spełniał drewniany kościół św. Michała, poświęcony dnia 20/4 1001, zbudowany z fundacji Chrobrego jako prowizorium na czas budowy kamiennej bazyliki.

Że niemieckie katedry miały także swe osobne baptysterja stwierdzają to źródła. Miały je katedry w Moguncji, Regensburgu, Fuldzie, Akwizgranie, Essen i Brixen. Zbudowane były przeważnie we formie oktagonów (Otto. Hbch. d. Kunst Archeologie 1883. II 22). Bolesław Chrobry, budując pierwszą katedrę na Wawelu i biorąc do niej wzór czy z Naumburga czy z Merseburga, były niezawodnie zbudował także baptysterjum, skoro ono w tych czasach było niezbędnym rekwizytem kultu chrześcijańskiego. Ale zapewne zastał on tutaj już istniejące baptysterjum, z czasów, gdy Kraków nie miał jeszcze ufundowanego biskupstwa i gdy funkcje duchowne spełniali biskupi misyjni.

Zgodnie z Abrahamem oświadczyłbym się też za włoskiem pochodzeniem naszej Rotundy. Przemawia za tem forma tetrakonchu, pospolita we włoskich baptysterjach. Technika jej jest lokalną, gdyż nie

jest ani rzymską ani bizantyjską, jak słusznie podkreślił to Szyszko-Bohusz. Nie wymagała ona ani starannie obrobionych ciosów, ani też wprawnych majstrów murarzy. Tą techniką mogli wybudować baptysterjum miejscowi murarze w czasie znacznie szybszym, aniżeli w technice wymagającej dokładnej roboty i przyciosywania kamieni. Wedle wzorów włoskich mogli zbudować krakowscy murarze sposobem prymitywnym naszą Rotundę.

Z budowli tej, która jest jak dotychczas wyjątkowym i odosobnionym przykładem, nie można, zatem jak chce Strzy-

gowski wyprowadzać wniosków, że forma jej była pierwotną w Zachodniej Słowiańszczyźnie, i że następnie przez system bazylikowy wypartą została.

Hipotezę moją co do baptysterjalnego pochodzenia naszej Rotundy przedstawiam do dyskusji, gdyż zabytek ten, może jeden z najstarszych na ziemi naszej, godzien jest tego, aby się nim żywiej zajęła nauka polska. Uważałem za pożyteczne oświecić go przedewszystkiem ze strony kulturalnej, która w braku wszelkich źródłowych wskazówek historycznych, może tutaj dać jedynie niejaką wskazówkę co do jego pochodzenia i przeznaczenia.

J. Muczkowski.

ROMAN GRODECKI

MISTRZ WINCENTY, BISKUP KRAKOWSKI

(ZARYS BIOGRAFICZNY) ¹⁾

Zbliża się siedmsetletnia rocznica zgonu mistrza Wincentego, biskupa krakowskiego: z wielu względów nie powinna ona przejść niepostrzeżenie. Postać to w niejednym kierunku tak wybitna, a w całości tak charakterystyczna dla swej epoki, że poznanie jej jak najdokładniejsze równa się do pewnego stopnia poznaniu dziejów tej epoki, a zwłaszcza ducha tych dziejów, ich łała kulturalnego i psychicznego. Działalność mistrza Wincentego, jako zrazu prałata, następnie biskupa krakowskiego, nie jest niestety znana szczegółowo, — wątpić też można, czy się jeszcze znajdują jakie nowe źródła historyczne, któreby ją poznać dokładniej i ocenić pozwoliły. Ale sam wybór jego na biskupa był wypadkiem doniosłego znaczenia w dziejach ówczesnego Kościoła polskiego, stąd też epizod ten ważny jest sam dla siebie, ze względu na znaczenie ogólne, a nietylko jako szczegół biograficzny. Był to triumf nowych zasad, nowych prądów w łonie Kościoła, mających

na celu ostateczne wyemancypowanie się organizacji kościelnej z pod ciężących dotąd nad nią wpływów władzy świeckiej, — prądów, które na Zachodzie już nieco wcześniej zwyciężyły, a w Polsce spóźnionem nieco odbijając się echem, miały do przezwyciężenia znaczne trudności i dość uporeczywą niejednokrotnie opozycję, tak, że i tu ta walka Kościoła z państwem, potęgi duchownej ze świecką, obfitowała w momenty dramatyczne.

Charakterystyczną postacią jest mistrz Wincenty, jako kronikarz; stąd jego główny tytuł do zasługi, stąd jego rozgłos i długotrwały wpływ na późniejsze pokolenia. Pierwszy kronikarz-Polak, umysłowość niezmiernie ciekawa, poglądy i zapatrywania niekiedy zdumiewające, wykształcenie typowe, bogate a błyskotliwe. Kronika jego była następnie pokarmem duchowym dla paru stuleci, tak odpowiadała ich smakowi literackiemu, zapatrywaniom i żądzy wiedzy. Świadcstwa XV wieku nazywają tę »kronikę« znako-

¹⁾ Rzecz ta była odczytana na styczniowym posiedzeniu Tow. Historycznego Koła Krakowskiego w r. 1922. Autor z wdzięcznością

zaznacza, że skorzystał w paru punktach z uwag rzuconych w dyskusji, w szczególności z uwag Dra Al. Birkenmajera.

mitem dziełem, napisanem stylem wytwornym, poświadczając, że wielu ją współcześnie, t. j. w XV w. czytało »vel ob historiae meritum, vel elegantiam scriptio- nis«¹⁾. Czyż to niewystarczający dowód, że ten »retor mirificus«, jak go nazywano, wyprzedził do pewnego stopnia swój wiek, skoro jego dzieło w dwa wieki przeszło po jego śmierci wystarczającą okazywało się strawą duchową dla uczonych i uczących się w naszej Akademii krakowskiej i w szkołach stołecznego grodu (szkoła św. Anny) i pobudziło do napisania mnóstwa gloss i komentarzy! Dziś — gdy ta Kronika jest już dla nas jedynie ważnym źródłem historycznym, byłoby może najstosowniejszym i najlepiej odpowiadającym celowi i potrzebom naszej nauki uczeczeniem jej autora poprawne jej wydanie według zasad dziś obowiązującej metody wydawniczej; bo wiadomo, jak są liche dotychczasowe edycje i jak nieraz trudno na ich tekście się opierać. Zdaje się, można mieć nadzieję, że na takie wydanie tej Kroniki, która jako źródło historyczne, coraz więcej zdobywa sobie powagi, niedługo trzeba będzie czekać.

Podając niniejszy zarys biograficzny kierowałem się intencją złożenia choć w ten skromny sposób hołdu pierwszemu naszemu narodowemu dziejopisarzowi, oraz chęcią dania inicjatywy do innych prac nad tą wybitną postacią, która w każdym razie na monografię zasługuje. Co dotąd o mistrzu Wincentym pisano, to — poza monografią Zeissberga — przeważnie luźne przyczynki, nieraz drobiazgi tylko i uwagi. Mojem zadaniem było zebrać je w całość, krytycznie rozważyć, sprostować lub uzupełnić ewentualnie, by w rezultacie dać

zwięzły obraz życia i działalności osobistości bądźco bądź niepowszedniej i interesującej. Ocenę jego Kroniki i jej charakterystykę ograniczyłem z umysłu do niewielu słów, nie chcąc wykraczać poza zakreślone sobie ramy biograficzne. Szczegółowiej zajmując się tem w innem studjum, które ukaże się wraz z polskiem tłumaczeniem tej kroniki.

* * *

Nagłówki kroniki, doprowadzonej do początku XIII wieku, a oznaczanej nazwą »Chronica Vincentiana«, podają jako jej autora mistrza Wincentego, biskupa krakowskiego. To określenie godności naukowej i hierarchiczno-kościelnej ułatwia w sposób wystarczający zebranie wszystkich źródłowych wiadomości, dotyczących życia tej osobistości. Nie jest ich wiele, bo i nieliczne są nasze źródła z okresu wcześniejszego średniowiecza. Wiadomości późniejsze acz obfitsze, nie mogą być przeważnie brane w rachubę, wiarygodność ich uchyla się bowiem zupełnie z pod kontroli.

Nie udało się dotychczasowej literaturze naukowej ustalić w sposób dość pewny wszystkich szczegółów, usunąć wszystkie wątpliwości i odpowiedzieć na wszystkie pytania, jakie nasuwają się przy rozważaniu życia i działalności tej postaci, wybitnej i charakterystycznej wśród współczesnych sobie. W niniejszym zarysie, zbierając w całość wszystkie wiadomości o Wincentym, pragnę uwydatnić różnicę między faktami i datami, które można i należy uważać za pewne i pozytywnie stwierdzone, a temi, które — mimo że przyjęły się i niejako zakorzeniły w świadomości interesującego się tem ogółu, — nie mają jednak pewnej

¹⁾ Mon. Pol. hist., II str. 214.

podstawy źródłowej i są albo błędami dawniejszych historyków, albo też zawdzięczają swe istnienie łatwowiernemu uznaniu dowolnych domysłów i przypuszczeń za fakta udowodnione.

Wątpliwości zaczynają się już odrazu przy nazwisku. Brzmi ono: Wincenty Kadłubek. Przyjęte jest powszechnie i najczęściej używając tej nazwy na oznaczenie naszego kronikarza, nie jesteśmy świadomi tego, że nazwa to najzupełniej niepewna, stosunkowo bardzo późna, w tej formie wprost nieautentyczna, jest raczej konwencjonalną nazwą, niżeli autentycznym nazwiskiem.

Do końca XIV wieku nie znają nasze źródła innego określenia, jak »mistrz Wincenty« i »Wincenty, biskup krakowski«, ewentualnie łączone z sobą wspólnie. Nazwa »Kadłubka« pojawia się dopiero w rękopisach wieku XV-go i to w formie nieco odmiennej. Mianowicie w niektórych rękopisach kroniki mistrza Wincentego, pisanych w XV wieku, użyto określenia: »Vincentius Kadlubonis« lub »Vincentius filius Cadlubonis de Carnovo«¹⁾. Rzadsze określenie: »Vincentius Kadlubowicz«²⁾ także dopiero w XV pojawiające się stuleciu, pokrywałoby się treściowo z poprzednim: oba podają nazwę Kadlub, jako przysługującą ojcu Wincentego.

Wprost do Wincentego przezwisko to zostało odniesione w roczniku Sędziwoja również z w. XV³⁾. Za używaniem tej nazwy już w XIV wieku mogłoby przemawiać to, że pojawia się ona w brzmieniu: »Vincentius Kadlubonis episcopus Cracoviensis« już w t. zw. Kronice wielkopolskiej, spisanej w II-giej połowie XIV w.⁴⁾. Podobnie znachodzi się tenże sam ustęp w identycznym brzmieniu w t. zw. przez Bielowskiego »dopelniaczu Mierzwyc« rzekomo z XIII w.⁵⁾. Jednakże wszystkie nam znane rękopisy tak kroniki wielkopolskiej, jak i owego »dopelniacza Mierzwyc« pochodzą dopiero z XV w. i to przeważnie z drugiej jego połowy; odnośny ustęp przejęty jest dosłownie z samej Kroniki Wincentego⁶⁾, a uzupełniony jedynie dodaniem owego właśnie »Kadlubonis«, być może, że przez kopistę czy kopistów XV w., kiedy to dość już powszechną w użyciu była ta nazwa. Niepodobna zatem uważać za pewne, że znaną i używaną ona była już w XIV w.

Forma zdrobniła »Kadłubek« — »Kadłubko«, która używaną jest stale przez Długosza, a pojawia się także w XV w. w jednym z rękopisów Kroniki wielkopolskiej⁷⁾, jest zazwyczaj pojmowana jako przezwisko ojca Wincentego; później dopiero odniesiono ją już wprost do na-

¹⁾ Mon. Pol. hist., II str. 208–215, odnośne rękopisy są tam oznaczone przez A. Bielowskiego, jako nr. XII, XVII, XX, XXV i XXVI.

²⁾ tamże str. 198 i przyp. 3.

³⁾ tamże, str. 876. »Hic Vincentius dictus Kadlub cronicam compilavit Polonorum«, (pod r. 1208, 1218 i 1224) oraz w intytlacji, »Chronica Cadlubonis« w jednym rękopisie XVI w. (tamże, str. 211).

⁴⁾ tamże, str. 537.

⁵⁾ tamże, str. 417. Jest to właściwie skróty kroniki mistrza Wincentego, na co wskazuje zresztą intytlacja jednego z rękopisów: »Cronicae Vincentianae recapitulatio brevis«;

tekst zachowany wyłącznie w rękopisach XV w., najpewniej też wogóle powstał w tym wieku.

⁶⁾ Uważany on jest za wtęret w tekście kroniki Wincentego (tamże, str. 419), lecz sądzę, że nietrafnie, skoro ustęp ten znajduje się już w najstarszym dziś znanym rękopisie kroniki z końca XIII w., a glossatorowi wydał się wskazówką samego autora, uchylającego celowo swą anonimowość. (Zob. wydanie Kroniki przez hr. Al. Przeździeckiego, Kraków, 1862, str. 21 tłumaczenia polskiego).

⁷⁾ Mon. Pol. hist., II str. 417.

szego kronikarza, po raz pierwszy — o ile mogłem stwierdzić — w II-giej połowie XVI w. ¹⁾).

Widocznym jest jednak we wszystkich tych wypadkach, że nie mamy tu do czynienia z imieniem we właściwym tego słowa znaczeniu, lecz raczej z przezwiskiem. Że zaś było ono przezwiskiem ojca Wincentego, przeto wszelkie dochodzenie genezy jego wydaje mi się bezpożytecznym. W każdym razie bliższym prawdy zdaje się być domysł, że było to raczej przezwisko żartobliwe, stosujące się do osobliwszych cech fizycznych postaci nazwanej²⁾, aniżeli hipoteza Bielowskiego, jakoby »Kadłub« względnie »Kadłubek« było spolszczoną formą »Gottloba«, co znowu miało być rzekomo niemieckim tłumaczeniem imienia Bogusław, jakie miał nosić ojciec Wincentego; sztuczność tej hipotezy bije w oczy, wskazując jej słabe strony i dowolność w jej skonstruowaniu jest też o tyle zbędnym, że dostała ona wnet zasłużoną odprawę od Helela i Zeissberga³⁾, a dziś już zupełnie nie znajduje wyznawców⁴⁾. W rezultacie więc tego wywodu widzimy, że

właściwie nazwa Kadłubek na oznaczenie naszego kronikarza jest niemal konwencjonalną tylko; pojawia się ona dopiero w piętnastym wieku, jako przezwisko jego ojca, tak w brzmieniu Kadłub, jak i Kadłubek, przeniesione następnie w formie patronimicznej na Wincentego (Kadłubowicz lub po łacinie »V. Cadlubonis«), poczem też w obu formach odnoszona bywa do samego Wincentego, wreszcie od połowy XVI wieku ustala się w łączności nierozdzielnej z jego imieniem, jako Wincenty Kadłubek i w tym kształcie używana jest do dziś dnia. I mimo, że niema pewności, by jego ojciec istotnie to imię czy przezwisko za życia nosił, można pozostać nadal przy używaniu nazwy, mającej tak starą, kilkowiekową tradycję za sobą. To też w dalszym ciągu niniejszego szkicu będą stale posługiwał się tą właśnie nazwą; autentyczności jej udowodnić nie można, ale i na bezwzględne jej zaprzeczenie brak argumentów, to też nie wydaje mi się wskazanym zarzucanie tej nazwy, ogólnie przyjętej u nas nie tylko w naukowej literaturze, lecz i w powszechnym użyciu⁵⁾.

¹⁾ Mianowicie u Kromera (»Vincentius cognomento Cadlubkus), w Kronice Strykowskiego (Kadłubek), u Sarnickiego (Cadlubkus). Również jeden z rękopisów Kroniki zawiera dopisek Sebastjana Petrycego z r. 1602, zowiący kronikarza Wincentym Kadłubkiem (M. Pol. Hist., II str. 208).

²⁾ Domysł Gutschmidta, zob. Zeissberg, Vincentius Kadłubek... und seine Chronik Polens, Wien, 1869, str. 13.

³⁾ Zeissberg: l. c. str. 12/3.

⁴⁾ Geneza i znaczenie nazwy »Kadłubek« może ewentualnie bliżej interesować językoznawców; w tym względzie nie bez pożytku może być wskazanie na fakt istnienia nazw topograficznych tego brzmienia, n. p. Dzik de Kadłub i Przybysław Dzik de Kadłub z roku 1410 i 1432 (Długosz, Hist. Pol. t. IV, str. 101, 365 i 481) oraz jako nazwy rzeki Dłubnia oraz położonych nad nią kilku

miejsowości tejże nazwy (Kod. M. Pol. II str. 17, w. 1198), lub też wprost potok, stanowiący granicę ujazdu trzebnickiego na Śląsku w r. 1224, a wypływający ze źródła, »qui fons Cadlubka vocatur« (Hacuser, Urk.-Sammlung d. F. Oels, nr. 36). Wieś Kadłubowice pojawia się z pocz. XIII w. w ujęciu biskupstwa plockiego, Mon. Pol. hist, V, str. 42 i 437. Por. też Słownik geograficzny, gdzie pod Kadłub, Kadłuby, Kadłubek, Kadłubiec, Kadłubiska, Kadłubna i Kadłubowo podano kilkanaście wsi z temi nazwami.

⁵⁾ Przyjął się jednak w ostatnich czasach zwłaszcza u niektórych skrupulatniejszych badaczy zwyczaj określania kronikarza nazwą »mistrz Wincenty« z pominięciem »Kadłubek«. Oczywiście skrupulatności tej nie mam zamiaru przyganiać, choć jej nie podzielam.

Przechodząc do kwestji rodziny Kadłubka, jego pochodzenia i przynależności rodowej, stwierdzić muszę u wstępu, że i tu skazani jesteśmy niemal wyłącznie na źródła późniejsze, które nie pozwalają na ustalenie zupełnie pewnych i wiarygodnych szczegółów. Ze źródeł współczesnych, mianowicie z jednego w oryginale zachowanego dyplomu z r. 1212, znane są tylko imiona dwóch bratanków Kadłubka, mianowicie Bogusław i Sulisław. Imiona te powtarzają się niejednokrotnie na listach świadków w dyplomach z pierwszej połowy XIII w., brak jednak jakiegokolwiek danych do zidentyfikowania ich, wobec czego obaj ci bratankowie Wincentego pozostają osobistościami bliżej nieznanymi. Imiona ich jednakże, jak z jednej strony okazać się mogą pomocne przy ustaleniu rodu, do którego wraz z Wincentym byli przynależni, tak z drugiej strony jako imiona słowiańskie stwierdzają z całą pewnością, że Wincenty pochodził z rodziny polskiej, co zresztą podnoszą inne źródła późniejsze. Imię ojca: Bogusław, matki: Benigna i owego brata: także Bogusław podaje po raz pierwszy dopiero Długosz. Skąd o nich miał wiadomość, dociec niepodobna; ale że równocześnie zużytkowuje wyżej wzmiankowany akt, wymieniając za nim owych bratanków Sulisława i Bogusława, jako synów brata Kadłubka także rzekomo Bogusława, nasuwa się podejrzenie, że są one wymysłem samego Długosza, który, wiedząc o zwyczaju dziedzicznego używania pewnych imion w pewnych rodach, imię

jednego z bratanków Wincentego nadał jego ojcu i dziadowi. Ostatecznie nie można wykluczyć, że imiona te mógł mu podać któryś z obdarowanych przez Wincentego klasztorów, gdzie imiona dobroczyńców i ich krewnych mogły być zapisane dla celów anniwersarzy klasztornych. Ale i takie przypuszczenie nie dodaje pewności sprawie tak, że ostatecznie zakonkludować wypada, że wedle tradycji XV w. imię ojca kronikarza było Bogusław z przewiskiem Kadlub czy też Kadłubek, zaś imię matki Benigna, nadto brata także Bogusław; źródła współczesne ich nie znają i nie zaświadcniają ich autentyczności¹⁾.

Rycerskie czyli szlacheckie pochodzenie Wincentego było przedmiotem wątpliwości już w XV wieku; w jednym mianowicie katalogu biskupów krakowskich, napisanym w XV stuleciu, jak niektórzy przyjmują: piórem Długosza, wyrażono tę wątpliwość słowami: »licet de eius (= Vincentii) nobilitate dubitetur«, — przyczem widać, że autor niniejszej uwagi nie podziela tej nieufności, lecz ją notuje jako cudzą. W literaturze naukowej ostatnich kilku dziesiątek lat podtrzymywano częściowo tę wątpliwość, szukając dla jej uzasadnienia nowych argumentów. Z tych najsilniejsze byłyby te, które zaczerpnięte zostały z niektórych ustępów kroniki Kadłubka, a w których autor zdradza niedwuznacznie i nieraz z dużą śmiałością w stosunku do współczesnego sobie pokolenia znaczną demokratyczność przekonań społecznych, z ironją wyrażając się o kartach szczyjących się swem

¹⁾ Zeissberg: l. c. str. 9 i n. polega w kwestji omówionych imion rodziców i brata Kadłubka na katalogu biskupów krakowskich z XVI w., ale przeocza, że odnośny ustęp jest przepisany z Długoszowych Żywotów biskupów krak. (Opera omnia, t. I str. 396/7, Kraków, 1887.) Co do przypuszczenia, iż wzmianko-

wane imiona wymienione mogły być w dyplomie nadawczym Niekisiałki klasztorowi w Koprzywnicy, to zasadniczo nie jest to niemożliwe, ale wahałbym się na podstawie takiego przypuszczenia imiona te uznać za zupełnie autentyczne. O tem zresztą niżej jeszcze.

pochodzeniem od olbrzymów, lub też dając wyraz przekonaniu, że nie pochodzenie z rodu szlacheznego, lecz cnoty duchowe prawdziwie uszlachetniają człowieka. Miejsce takich jest w kronice wiele. Ale sądzę, że są one owszem charakterystyczne, jednakże nie jako ilustracja społecznych poglądów autora, ale raczej jego stanowiska etycznego, jego kultu dla prawdziwej cnoty i prawości. Bo o ile chodziłoby o poglądy społeczne, to dość dużo też znaleźćby można z łatwością zdań i wyrażań, świadczących o lekceważeniu, nieledwie o pogardzie dla niewolników czy wogóle ludzi niższej kondycji. Tak tedy sądzę, że przekonania, którym wyraz dał Kadłubek w swej kronice, nie są w stanie decydująco oświełcić sprawy jego przynależności stanowej. Argumenty, przytoczone na dowód jakoby rzemieślniczego zawodu jego ojca, zostały już dawniej odparte trafnym wywodem, w którym nie brak słusznej ironji ¹⁾. Ostatecznie decyduje o pochodzeniu Kadłubka z rodu rycerskiego fakt nadań wsi, uskutecznionych przez niego. Posiadanie kilku wsi, a wogóle posiadanie na własność dziedziczną ziemi w czasie, gdy to prawo przysługiwało, poza księciem, tylko rycerstwu i instytucjom kościelnym, każe przyjąć za pewnik, że Kadłubek należał z pochodzenia do stanu rycerskiego. Wypada tu bliżej przyjrzeć się tym jego nadaniom: rzucą one światło na okolice, gdzie majątek posiadał,

a więc skąd pochodził mistrz Wincenty i jego rodzina.

Najstarsze znane nadanie pochodzi z r. 1206, a dotyczy wsi Czernikowa i Gojcowa pod Opatowem w ziemi Sandomierskiej. Nadał je Kadłubek Cystersom klasztoru w Sulejowie. Nadanie to zachowało się w trzech oryginalnych dyplomach. Najstarszy z nich bez daty, lecz wystawiony na pewno w r. 1206, zawiera zatwierdzenie nadania mistrza Wincentego przez księcia Leszka Białego ²⁾. Następny jest powtórzeniem go ze znacznymi zmianami ³⁾, mianowicie: silnie skrócona arenga, nieco zredukowany spis świadków, których imiona natomiast wypisano w całości, podczas gdy w akcie poprzednim częściowo zaznaczone one były tylko inicjałami, wreszcie — co najważniejsze: wtrącono w tekst między korroborację a spis świadków formułkę confirmacyjną, która zmienia o tyle charakter dyplomu, że wystawcą jego nie jest już Leszek Biały, lecz Kadłubek, który obecnie już jako biskup, a więc w r. 1208 lub później potwierdza akt Leszka, powtarzając go dosłownie choć w skróceniu w swym dyplomie i uzupełniając własną formułką korroboracyjną. Ostatni wreszcie dyplom, także wystawiony przez Kadłubka w r. 1212 24/V na wiecu w Mikulinie, wyraźnie wzmiankuje, że jest trzecim z rzędu i ostatnim zatwierdzeniem darowizny Czernikowa i Gojcowa, tym razem dokonanej wobec bratanków

¹⁾ Zeissberg: l. c. str. 18/19. Tamże przytoczono też pewną ilość zdań Kadłubka, dotyczących jego zapatrywań społecznych; rejestr ten możnaby jeszcze wydatnie pomnożyć, co na tem miejscu uważam za zbędne.

²⁾ Mon. Pol. palaeogr., ed. St. Krzyżanowski, fasc. II, nr. 38.

³⁾ tamże, nr. 39. — W wydawnictwie tem pomieszczone zostały oba te dyplomy obok siebie przed aktami z r. 1208. Sądzę jednak

w myśl uwag wyrażonych w tekście, że rozdziela je znaczniejszy przeciąg czasu, akt nr. 39 mógł być wystawiony wprawdzie już w drugiej połowie 1208 r., ale niema powodu przypuszczać, by nowo kreowany biskup tak śpieszył się z potwierdzeniem darowizny, uczynionej przed osiągnięciem godności biskupiej i raczej powstanie tego aktu odsunąć można do r. 1209 lub 1210.

wystawcy, Bogusława i Sulisława¹⁾, którzy zrzekają się prawa rewindykacji tych wsi. Chronologia tych dyplomów jest obecnie łatwa do ustalenia: najstarszy z r. 1206, drugi po konsekracji Kadłubka na biskupa krak., więc od połowy 1208 r. do maja 1212 r., ostatni dyplom ma datę 24/V 1212. Nadto jest jeszcze znany inny tekst nadania Kadłubkowego, zaczerpnięty mianowicie z kopjarza zgromadzenia Mansjonarzy w Sandomierzu, a wydrukowany po raz ostatni w Kodeksie Małopolskim t. I, nr. 4. Przedstawia się on jako konfuzja dyplomu najstarszego z r. 1206 (z obszerną areną i listą świadków) i dyplomu drugiego z formułką konfirmacyjną Kadłubka. Tekst powtórzony dość wiernie²⁾, zawiera jednak bardzo ważną odmiankę rzeczową; zamiast mianowicie Czernikowa wymieniona jest wieś sąsiednia Okalina. By zrozumieć istotę tej zmiany należy poznać pokrótce dzieje obu tych wsi. Stojąc ściśle na gruncie dokumentów oryginalnych musimy przyjąć za pewnik i punkt wyjścia dalszego dochodzenia, że nadaniem Kadłubka objęte były wsie Czerników i Gojców. Tymczasem w r. 1282 należał Czerników wraz z Opatowem do biskupstwa lubuskiego³⁾, a z dyplomu z r. 1308 dowiadujemy się, że Czerników był własnością rycerza Mieczysława, syna Florjana »ex successione paterna« odziedziczoną; część jej przed r. 1308 nadał ów Mieczysław klasztorowi Benedyktynów na Łysej Górze, część zaś temuż klasztorowi sprzedaje właśnie w r. 1308⁴⁾. Natomiast klasztor sulejow-

ski uzyskał papieską bullę konfirmacyjną dla swych dóbr w r. 1229, gdzie wymieniono wśród majątków klasztoru: »possessiones de Ocalino«⁵⁾, natomiast o Czernikowie wzmianki brak. Również zatwierdzenie Władysława Łokietka z r. 1308 obejmuje »Okkalyno, Oyrzow« (t. j. Gojców), o Czernikowie ani słowa⁶⁾. Pogodzić te sprzeczności można jedynie w ten sposób, jeżeli się przyjmie, iż nazwa Czerników, — jak to wykazać można w nader licznych analogicznych wypadkach, — była nazwą większego terytorjum, które z biegiem czasu rozpadało się na wyodrębniające się zwolna działy, uzyskujące specjalne nazwy, choć je razem oznaczano też łączną dawną nazwą. Kadłubek zatem nadał swoją część, swój dział Czernikowa, który już wtedy, lub raczej nieco później przybrał osobną nazwę szczegółową: Okalina. To też tę nazwę wstawiano do dyplomów konfirmacyjnych. Reszta Czernikowa pozostała jakiś czas własnością biskupstwa lubuskiego, a częściowo rycerską, poczem w r. 1308 przeszła na własność klasztoru lysogórskiego. Potwierdza takie zapatrywanie na sprawę relacja Długosza, który powiadamia nas, że Okalinę i Gojców posiadał klasztor sulejowski z nadania Kadłubka, a w drugiej połowie XV w. wykupił je obie za 1000 groszy szerokich właśnie sam Długosz dla Zgromadzenia Mansjonarzy w Sandomierzu, nabywając także działy szlacheckie, istniejące w granicach tych wsi jeszcze w XV w.⁷⁾ Przy kupnie tych wsi otrzymywał według zwy-

¹⁾ ibidem, nr. 55, drukowany w Kod. M. Pol. I, nr. 9.

²⁾ Są jednak pewne zmiany, n. p. »(animarum) parentum nostrorum et suorum contulisse«, podczas gdy w oryginalnych aktach jest: »parentum nostrorum et sue pie contulisse« itp.

³⁾ Wojciechowski: Szkice, str. 44/5.

⁴⁾ Kod. M. Pol. I nr. 138, str. 167. Zaś za czasów Długosza połowa Czernikowa była własnością rycerską, (Lb. bnf. II, 341) »medietas ville Cz., que est militaris«...

⁵⁾ Kod. MPol. II nr. 398, str. 41/2.

⁶⁾ tamże, str. 213.

⁷⁾ L. bnf. I, str. 396/7 oraz 505. — Jako właściciele działów szlacheckich w Okalinie

czaju prawnego ówczesnego nowonabywca także dotyczące ich dyplomy. Oddał je oczywiście Długosz Mansjonarzom sandomierskim i stąd oczywiście znalazł się przywilej odnośny w ich kopjarzu. Ale też sądzę, że tem łatwiej będzie obecnie przyjąć, iż do kopjarza swego nie wciągnęli oni w całości żadnego z oryginalnych dokumentów czyli że nie ma potrzeby przyjmowania istnienia jeszcze czwartego oryginału obok trzech do dziś zachowanych, lecz świadomie i celowo spreparowali tekst kombinowany z dokumentów pierwszego i drugiego, wstawiając zamiast Czernikowa nazwę Okalina, stosownie do rzeczywistego stanu rzeczy.

Jako rezultat tego dochodzenia — poza szczegółami dyplomatyczno-chronologicznymi — należy uznać stwierdzenie, że w r. 1206 nadał Kadlubek klasztorowi Cystersów w Sulejowie wieś Gojców i swoją część Czernikowa, która wnet potem uzyskała nazwę specjalną Okalina i pod tą nazwą należała wraz z Gojcowem do połowy XV w. do klasztoru w Sulejowie, jednakże we wsiach tych istniały poza własnością klasztorną także pewne działy rycerskie w XIV i XV w., być może pochodzące z czasów dawniejszych, zatem nadanie Kadlubkowe nie

było właściwie nadaniem dwóch całych wsi, lecz tego, co w ich obrębie należało do Kadlubka.

Następne nadanie dotyczy klasztoru Cystersów w Koprzywnicy, a dokonał go Kadlubek, będąc już biskupem, zatem po r. 1208. Dowiadujemy się o niem z przywileju konfirmacyjnego, wydanego przez księcia Bolka Wstydlivego dla pomienionego klasztoru z r. 1277¹⁾. Wymieniono tam wśród innych pozycyj: »Insuper Niekisialka, quam iisdem fratribus contulit reverendus pater Vincentius tunc temporis cracoviensis episcopus«. Bezpośrednio dalej wymienione są wsie: Krobielice, Karwów, Podlesiany, Okunin itd., atoli bez podania imion nadawców²⁾. Co do Niekisialki fakt jej nadania przez Kadlubka poświadcza Długosz, określając ją »tanquam hereditatem paternam« Wincentego³⁾. Leżała ta wieś w parafji Malice, sąsiadując z Karwowem, Gojcowem, Czernikowem i Okaliną⁴⁾.

Długosz podaje w swym »Liber beneficiorum«, że połowę wsi Karwów nadał klasztorowi w Koprzywnicy biskup Wincenty Kadlubek, rezerwując drugą połowę dla swych bratanków. Według jego opisu należała połowa Karwowa za jego czasów do rycerzy »milites de domu Rosae«. Nadto był tam wówczas jeszcze osobny

znani są z aktów »nobilis Wilhelmus de Ocalina, procurator Sandomiriensis« w r. 1395 oraz Jakób »nobilis Jacobus de Ocalina heres«, który jest zarazem w tym samym r. 1415 właścicielem części Czernikowa, gdzie też »heres« się tytułuje, zob. Kod. MPol. IV, str. 51, 150 i 151. W r. 1318 toczył klasztor sulejowski proces o Okalinę i Gojców ze Stanisławem i Tomisławem, synami Jakóba Mojkwicza, popieranymi w swych pretensjach przez wojewodę krakowskiego komesa Tomisława, sądząc po imieniu, ich krewniaka. Mieli oni widocznie jakieś działy w tych wsiach, albo inne jakieś prawa, skoro sąd przyznał wprawdzie prawo własności do obu tych wsi kla-

sztorowi, ale na lat ośm oddał je »ad tenendum« obu wymienionym braciom, poczem miały dopiero »sine diminucione« wrócić do klasztoru. Kod. MPol. II nr. 170, str. 239. (Okalina, Gojców i Czerników leżą bezpośrednio obok siebie, i tak je też opisuje Długosz w Lb. bnf.)

¹⁾ Kod MPol. I, str. 110, nr. 93.

²⁾ Kod. MPol. I nr. 103, potwierdza to ponownie Leszek Czarny w r. 1284, przyczem ustęp o Niekisialce powtórzony dosłownie, zaś nazwa wsi Karwów pominięta.

³⁾ Lb. bnf. III, 383.

⁴⁾ tamże. I, 396/7 i 505.

folwark szlachecki, dający dziesięcinę proboszczowi parafji Włostów, podczas gdy reszta wsi placila ją biskupowi krakowskiemu¹⁾. W drugiej połowie XIV w. miał w Karwowie swój dział ziemi i młyny rzeczne Wojtek, dziedzic z Wąborkowa²⁾. W r. 1416 Albert z Wąborkowa nadał klasztorowi w Koprzywnicy »partem sue hereditatis seu ville Karwow... ex successione paterna... hereditario modo (possessam)«, odstępując następnie w r. 1418 klasztorowi prawa do pewnych robocizn chłopskich w Karwowie po swej śmierci³⁾. Ale w 1282 r. należała część Karwowa do biskupstwa lubuskiego wraz z całym kluczem opatowskim: »una area cum plena sorte«, jak się wyraża odnośny akt księcia Leszka Czarnego, co powtórzone w dyplomie Łokietka z r. 1328⁴⁾. Poświadcza to zresztą Długosz, podając, że uposażenie pierwszej prebendy w kolegiacie opatowskiej stanowi jeden łan chłopski wraz z dziesięciną w Karwowie, skąd poszła jej nazwa »prebendy karwowskiej«⁵⁾.

W świetle tych wszystkich wiadomości o Karwowie wątpliwą wielce wydaje się wiadomość Długosza, że Kadłubek był rodem z Karwowa, tam się urodził i pół tej osady nadał klasztorowi w Koprzywnicy. Widzieliśmy, że według najstarszego przywileju, zatwierdzającego posiadłości tego klasztoru, pochodziła z nadania Kadłubka tylko Niekisiałka, zaś Karwów wymieniono osobno, bez podania imienia nadawcy; w każdym razie

nie uchodził za niego w r. 1277 Kadłubek, bohy w takim razie niewątpliwie wymieniono Karwów wraz z Niekisiałką, jako jego darowiznę. Nie sądzę też, by Długosz zużytkował tu jakąś tradycję klasztorną, którąby wypadło uznać za fałszywą, lub co najmniej za bardzo niepewną, skoro sprzeczną z dyplomem z r. 1277. Wydaje mi się, że mamy tu do czynienia z typową u Długosza pragmatyzacją; wiedząc o nadaniu sąsiednich wiosek Czernikowa i Gojcowa przez Kadłubka klasztorowi w Sulejowie, oraz że Niekisiałkę nadał klasztorowi w Koprzywnicy też Kadłubek, nadto, że przyległa część Karwowa także do tego samego klasztoru należała, domyślił się, że zapewne również z jego nadania, poczem dalszy domysł: skoro dał połowę, to drugą zapewne zarezerwował dla swych brataników, a skoro w XV wieku ta druga połowa jest w posiadaniu szlachty z rodu Róża, to i sam Kadłubek z tegoż samego pochodził rodu. Tak też pisze o Kadłubku nazywając go: »Vincentius Cadlubconis de Karwow, episcopus Cracoviensis, vir nobilis de domo Rosae«⁶⁾. Nadmienić też wypada, że niektóre rękopisy jego kroniki z XV w. podają Karwów (koło Stobnicy) jako miejsce jego pochodzenia⁷⁾.

Rok urodzenia Kadłubka znany jest dopiero z aktów beatyfikacyjnych z końca XVII w., mianowicie 1160 i 1161. Oczywiście dla daty tej zbyt wiele ufności mieć niepodobna, słusznie więc jej też

¹⁾ tamże, II, 344, oraz I, 584/5, być może, że jego właścicielem był »Mathias de Karwow« z r. 1440, Kod. MPol. IV, str. 360/1.

²⁾ Kod. MPol. III, nr. 842, r. 1371.

³⁾ Kod. MPol. IV, str. 160 i 167, oraz Długosz, Lb. bnf. III, str. 383.

⁴⁾ T. Wojciechowski: Szkice historyczne XI wieku, Kraków, 1904, str. 43—45.

⁵⁾ Lb. bnf. I. str. 584 5.

⁶⁾ Lb. bnf. III str. 38. Ród ten pochodził

według Długosza z Czech, (biała róża w czerwonym polu) od Pomiana, brata św. Wojciecha, który uniknął rzezi uciekając do Polski, gdzie założył ród z proklamacją Pomian od swego imienia, którego klejnotnicy mają charakter dumny i cheiwy, skłonny do opilstwa. (Piekosiniński: Heraldyka polska, Kraków, 1899, str. 427 (przedruk »Clenodia etc.«).

⁷⁾ MPH. II, rkp. oznaczone przez Bielowskiego XVII i XXV.

nie raz nie dowierzano. Pewne szczegóły z jego kroniki, to co wprost o sobie mówi, jako o jednym ze słuchaczy uczonych rozmów o dziejach ojczyźtych między arcybiskupem Janem, a biskupem krak. Mateuszem, nakazywałyby przyjąć, że słuchał ich przynajmniej w młodzieńczym już wieku, gdy je rozumieć już był w stanie i wpływowi ich ulec. Ze względu, że biskup Mateusz umarł w r. 1166, sądzę, że należy datę urodzin Kadłubka określić ogólnie na połowę XII w. W każdym razie r. 1160-tym niema powodu się kłepować. Karwów, jako miejsce urodzenia musi pozostać wątpliwym. Podobnie też przynależność do rodu Różyców; gdy się ukaże taka monografia tego rodu, jak rodu Pałuków, Łodziów i Awdańców, wtedy będzie można się zorientować, czy imiona Sulisław i Bogusław, znane z początku XIII w. licznie, były temu rodowi właściwe¹⁾.

Wzmianka dokumentu z r. 1206 oraz bulli papieskiej z r. 1208: »...(devotionem) Sandomiriensis prepositi magistri Vin-

centii« oraz zakończenie najstarszego rękopisu jego kroniki, brzmiące: »Finit cronica... edita per magistrum Vincetium, Cracoviensem episcopum«, nie licząc już świadectw późniejszych z Długoszem włącznie, nie pozostawiają wątpliwości, iż tytuł magistra, przydawany do imienia kronikarza współrzędnie z jego godnością hierarchiczno-kościelną, był jego tytułem naukowym, piastowanym co najmniej już w r. 1206, gdy równocześnie dźrzył godność proboszcza sandomierskiego. Zazwyczaj to brano w rachubę, trafnie oceniając znaczenie tego tytułu. Lecz do niedawna nie wiedziano, gdzie tytuł ten został uzyskany, a historycy nasi nie znajdowali dość pozytywnych wskazówek, by się zdecydować na wybór któregośkolwiek z ówczesnych ognisk uniwersyteckich w Europie, wahając się między Paryżem i Bolonją²⁾. Obecnie można uważać kwestję za przesądzoną na rzecz Bolonji, a to na zasadzie wskazówek, zebranych w interesującym studjum Dra Stanisława Kętrzyń-

¹⁾ Semkowicz Wł.: Ród Awdańców w wiekach średnich, Poznań, 1920, str. 188 przyp. 4 zalicza Kadłubka bez bliższych argumentów do rodu Lisów. — Autor zwrócił mi łaskawie uwagę na rycerza Sulisława z Kargowa z r. 1228 (Kod. MPol. II, nr. 395) W związku z tradycją niektórych rękopisów o pochodzeniu Kadłubka z Kargowa (nie zaś z Karwowa) może ta identyczność imienia Sulisława z bratankiem Kadłubka posłużyć dla dalszych niezbędnych dochodzeń heraldyczno-genealogicznych. Kargów należał do klastoru w Staniątkach.

²⁾ Zeissberg, l. c. str. 21/2, przychyła się raczej do Paryża, ale trafnie zwraca uwagę, że za Bolonją, jako miejscem studjów mistrza Wincentego, zdaje się przemawiać jego wybitne znanstwo prawa rzymskiego i kanonicznego, którego studjum kwitło właśnie w Bolonji. W Paryżu studjował następea Wincentego na katedrze krakowskiej, Iwo Odrowąż, zaś w Padwie był na studjach Su-

lisław, syn komesa Jana, a bratanek biskupa płockiego Andrzeja, przed r. 1238 (Kod. MPol. I nr. 27 i 28); Iwo został następnie biskupem krakowskim, zaś Sulisław kanonikiem krak., a kantorem płockim, żaden z nich jednak tytułu mistrza nie uzyskał. Być może, że uczniami bolońskiego studjum byli mistrz Salomon, archidjakon sandomierski i Ugerus Buzaharinus, obaj »iuris professores« w r. 1238 (Kod. MPol. I nr. 23). Zeissberg l. c. str. 23, przyp. 1, podając z dokumentów wykaz ówczesnych »mistrzów« pomieszał scholastyków, którzy może nieraz tytułu mistrzów nie mieli, z rzeczywistymi mistrzami. Potkański K. uważa Kadłubka za mistrza w znaczeniu tytułu naukowego nauk wyzwolonych paryskiej Sorbony (Rozpr. Akad. Umiej. t. 27, str. 200—205 i 225, oraz t. 32, str. 346). Ostatecznie bytności Kadłubka w Paryżu nie się nie sprzeciwia i da się ona pogodzić ze studjami w Bolonji. Karbowiak: Dzieje wychowania i szkół w Polsce, t. I, str. 107 przyjmuje ją jako pewną.

skiego¹⁾. Wskazał tam autor na związek zależności zachodzący między dziełem geograficzno-opisowem Gerwazego z Tilbury p. t.: »Otia imperialia« a kroniką mistrza Wincentego. Wśród licznych i dość szczegółowych wiadomości o Polsce znalazły się tam pewne pomysły będące literackimi dziwactwami mistrza Wincentego. Ze względu, że Gerwazy zaznacza wyraźnie o powzięciu tych wiadomości od pewnego Polaka, kombinuje nader trafnie Kętrzyński, że Polakiem tym mógł być najprawdopodobniej sam mistrz Wincenty. Rozpatrzenie się w szczegółach życiowych obu tych osobistości naprowadziło na domysł, że stać się to mogło jedynie w Bolonii około r. 1183, gdzie około tego roku w ciągu kilku lat był mistrz Gerwazy profesorem prawa kanonicznego na tamtejszym uniwersytecie, mistrz Wincenty zaś równocześnie jako jego słuchacz mógł mu właśnie udzielić owych informacji o Polsce, które tenże użytkował zrazu w piśmie swem przed r. 1183 układaniem, poczem przerwałszy tę pracę włączył zebrane do niej szczegóły do swych »Otia imperialia«, napisanych około r. 1215. Argumenty za tą tezą wyłożył Kętrzyński tak przekonywająco²⁾, wykazując równocześnie mniejsze prawdopodobieństwo odmiennych możliwych zapatrywań na niewątpliwy zresztą stosunek pomysłów Kadłubkowych do »Otia imperialia«, że bez wahania przyjmuję, jako rezultat tego studjum domysł, iż miejscem studjów nau-

kowych Wincentego, gdzie otrzymał tytuł mistrza, była Bolonia, jednym z profesorów jego mistrz Gerwazy z Tilbury, następnie, że czas studjów tych i zetknięcia się obu tych tak dla swej epoki charakterystycznych pisarzy przyjąć należy lata około r. 1183. Zgadza się to w zupełności z wszystkim, co wiemy o Kadłubku, w szczególności z faktem, że pierwszy raz z tytułem mistrza występuje on w r. 1189. O ileby chodziło o ściślejsze określenie czasu pobytu we Włoszech, to ze względu, iż są pewne dane przemawiające za obecnością Wincentego w Polsce na zjeździe łęczyckim w r. 1180, możnaby postawić alternatywę: albo parę lat przed r. 1180, albo też po tym terminie do r. 1183 lub i nieco później. Jednakże lata profesury prawa Gerwazego z Tilbury w uniwersytecie bolońskim nie są bliżej znane, dają się tylko w przybliżeniu określić na czas około r. 1183, zatem brak podstaw dla dokonania wyboru wśród zaznaczonych możliwości.

Zachodzi jeszcze kwestja, czego magistrem został nasz kronikarz, czy prawa, czy też »sztuk wyzwolonych«. Studja prawa w rozległych wcale rozmiarach nie mogą ulec zakwestjonowaniu: przemawia za nimi przebijająca się z każdej karty kroniki znajomość prawa rzymskiego i kanonicznego, umiejętność cytowania przepisów i zasad prawnych; w większym jeszcze stopniu charakterystyczną jest wyraźna wprost predylekcja do po-

¹⁾ W pracy: Ze studjów nad Gerwazym z Tilbury, Rozpr. Akad. Um., 46, str. 152 do 175, Kraków, 1903.

²⁾ Najważniejszy z nich tkwi w koncepcie etymologicznym, że Wisła od Wandy zwała się »Vandalus«, skutkiem czego i Polacy zwali się ludem Wandalów; jest to niezaprzeczone własność literacka Kadłubka, — pomysł, jak stąd widać, tak wcześnie już w jego myśli

skryształizowany, — znalezienie się jego w piśmie Gerwazego jest niewątpliwie osobistym zapożyczeniem się u mistrza Wincentego; co prawda, może to nie całkiem »dzika etymologia«, jak ją w naszej literaturze naukowej ochrzczono, może to zbłąkane echo dawnej nazwy »Wendów«, używanej może w stosunku do naszego narodu, choć później użycie tej nazwy ograniczyło się do Słowian zachodnich.

pisywania się erudycją prawniczą, objawiająca się tak często w dłuższych nawet dygresjach prawnych (n. p. na temat prawnego znaczenia postrzyżyn pogańskich, stosowanych jeszcze za Kadłubka w zchryścjanizowanym już przecie społeczeństwie), następnie w inscenizowaniu fikcyjnych rozpraw sądowych, dających możność sformułowania aktu oskarżenia i wygłoszenia obrony¹⁾. Mimo to sądzę, że z Bolonji przywiózł Wincenty tytuł mistrza sztuk, gdyż erudycja jego w tym zakresie jest błyskotliwsza, obficie szafuje cytatami i frazesami; za tem też przemawiają inne względy, mianowicie jego zawód nauczycielski, jako scholastyka, o czem niżej słów parę. Zresztą tytuł naukowy prawników opiewał zawsze: »decretorum doctor« lub »iuris professor«, zaś magister rozumiał się »magister artium«.

Wróciwszy do kraju odegrał być może Kadłubek pewną rolę przy uzyskaniu od Stolicy św. relikwii św. Florjana, złożonych w r. 1184 w katedrze krakowskiej. Pozytywnie wykazać tego nie można. Inicjatywę odnośnych starań przypisują roczniki nasze samemu księciu Kazimierzowi Sprawiedliwemu i biskupowi krakowskiemu Giedce. Ale świeża bytność Kadłubka we Włoszech²⁾ i oczywiście w Rzymie mogła prędzej jemu, niż komukolwiek innemu nasunąć myśl tych dewocyjnych starań. Widział naocznie cały prze-

¹⁾ Ponadto słusznie zwrócono uwagę na znajomość form ówczesnych kancelaryjnych, przypisując mu z wystarczającym naogół uzasadnieniem dyktat kilku dyplomów; luźne w tym względzie spostrzeżenia Zeissberga, Piekosińskiego, Wojciechowskiego i i. zebrał w całość i uzupełnił Dr. St. Kętrzyński, l. c. str. 168. Głównych argumentów dostarczyła tu manjera stylistyczna Kadłubka oraz jego upodobanie w rezonowaniu prawniczym, co znalazło swój wyraz szczególnie w arengach dokumentowych.

²⁾ Pewne jej reminiscencje nietrudno od-

pych i blask świetności kościoła w centralnem jego źródle, zapragnął choć jeden jego promyk zdobyć dla Polski. W kronice swej poświadcza, że w kilka lat po uzyskaniu relikwii obchodzono w Krakowie na dworze książęcym dzień św. Florjana, jako uroczyste święto. Sam następnie już jako pasterz diecezji krakowskiej dokonać miał konsekracji kościoła św. Florjana na późniejszym przedmieściu Kleparzu. Klasztor zaś w Koprzywnicy, któremu nadal wieś Nickisiałkę, miał wezwanie św. Florjana. Są to szczegóły, które za domysłem moim oczywiście nie przemawiają decydująco, ale imię Kadłubka bądź-co-bądź z kultem św. Florjana a nas łączą³⁾.

Z kolei przystępuję do rozważenia dalszych zagadnień z życia mistrza Wincentego. Będą to kwestje hipotetyczne może więcej od innych. Ale niepodobna uchylać się od hipotezy tam, gdzie pewności osiągnąć się nie da. Jest mianowicie w nauce naszej przypuszczenie, wyrażone jednak w formie pewnika, że Kadłubek »zanim został proboszczem sandomierskim, a następnie biskupem krakowskim, był poprzednio (koło r. 1189) *scholastykiem*, t.j. nauczycielem przy szkole katedralnej krakowskiej i uczył młodych kleryków, z których wyrastali następnie kanonicy i prałaci krakowscy«⁴⁾. Jako jednak całe umotywowanie tego domysłu

szukać w jego kronice, jak n. p. wzmianka o gościńcach, wysadzanych figami i cytrynami itp.

³⁾ Por. Zeissberg, l. c. str. 54/5, oraz Wojciechowski Tadeusz: Kościół katedralny w Krakowie, Kraków, 1900, str. 94—96.

⁴⁾ Wojciechowski Tadeusz: O rocznikach polskich X—XV wieku. Pamiętnik Akademii Umiej. w Krakowie t. IV (r. 1880), str. 168 i n. Poprzednio zaś już Piekosiński pomieścił mistrza Wincentego w spisie scholastyków krak. w Kod. kat. krak., I str. 365.

przytoczono tylko akt z r. 1189, gdzie wśród świadków zanotowany został Kadłubek, jako »Vincentius magister«. Położenie tego tytułu po imieniu ma oznaczać scholastyka, natomiast tytuł naukowy magistra wyprzedzał według ówczesnej praktyki imię dotyczącej osoby. Rozróżnienie tego podwójnego znaczenia tytułu magistra jest zasadniczo słuszne. Nie może ulegać wątpliwości, że istotnie częstokroć »magister«, to scholastyk kapitulny¹⁾; ale nie można przeczać tego, iż praktyka ówczesna bynajmniej nie była pod tym względem stałą i konsekwentną, ściśle interpretowanie więc tytułu mistrza, według tego, czy go położono przed, czy też po imieniu, może prowadzić do błędów; są bowiem nam znane liczne przypadki z tegoż samego czasu, gdzie scholastyków oznaczano tytułem magistra, kładąc go jednak przed imieniem²⁾. Stąd poszło, że niektórzy nasi historycy, układając rejestry magistrów, wliczyli do nich scholastyków, którzy może w niejednym wypadku tytułu naukowego mistrza nie posiadali³⁾. Sądzę zatem, że jedynie na zasadzie zapisania »Vincentii magistris« w akcie z r. 1189 niepodobna uważać Kadłubka za scholastyka krakowskiej kapituły w owym czasie. Czy jednak nie więcej za jego

scholasterją nie przemawia? Wojciechowski, uważając go za niewątpliwego scholastyka, wskazał nader udalnie, jak wiele światła na zawód nauczycielski Kadłubka rzuca jego własna kronika. Nie można wskazówek tych lekceważyć. Lata od 1189—1206, z których nie mamy żadnych wiadomości bezpośrednich o kolejach życia późniejszego proboszcza sandomierskiego i biskupa następnie krakowskiego, musiały być w rzeczy samej wypełnione jakąśkolwiek jego działalnością. Musimy też hipotetycznie wypełnić je w niniejszym jego zarysie biograficznym. Sądzę też, że sam domysł, iż Kadłubek mógł przez pewien czas w obrębie lat 1189 (lub i wcześniej) do czasu przed r. 1206 być istotnie scholastykiem krakowskim, można podtrzymać, a na poparcie tej hipotezy pragnę przytoczyć to wszystko, co może przemawiać po pierwsze: za związkami jego z Krakowem, powtóre: za zawodem nauczyciela. A najpierw stwierdzić należy, że między scholastykiem Amiliusem z r. 1166⁴⁾, który umarł w r. 1177, a Benedyktem z r. 1206⁵⁾ nie są nam znani inni prałaci katedry krakowskiej, którzyby w obrębie tych lat (1177—ante 1206) sprawowali urząd scholastyka kapitulnego⁶⁾. Istnieje zatem ogólna możliwość co do osoby Wincentego.

¹⁾ Np. w r. 1207 »Johannes magister ecclesiae Plocensis« wydaje pewien akt »providens utilitati meae et successorum meorum in magistratu«, gdzie najwidoczniej ma scholasterję plocką na myśli, (Rzyszczewski-Muczkowski: Cod. dipl. Pol., I, 18) Także tytuł »summus magister« oraz »submagister« świadczy o pojmowaniu tytułu magistra w tym samym duchu, niemniej jak zwłaszcza »magister puerorum«, wyraźnie już nauczyciel-scholastyk. (Kod. kat. krak. t. I nr. 8, r. 1212, K. M. P. t. II nr. 380, r. 1210).

²⁾ Np. wszyscy prałaci krakowscy, wymienieni w powołanym przez Wojciechowskiego akcie z r. 1206 z tytułami po imionach

(Bogufalus prepositus, Benedictus magister etc.) pojawiają się w r. 1212 (tamże, nr. 8) z tytułem przed imieniem (»prepositus Bogufalus, magister Benedictus etc.«). Panowała tu zatem dowolność.

³⁾ Zeissberg, l. c. str. 23, przyp. 1, Karbowiak A.: Dzieje wychowania, t. I, str. 256 i n.

⁴⁾ Kod. kat. krak., I nr. 1. Umarł on w r. 1177, tamże str. 3.

⁵⁾ tamże, nr. 6 i 8.

⁶⁾ Ks. L. Łętowski: Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich, Kraków. 1852, t. II/2, str. 4 i 18. — Rzecz w znacznej mierze przestarzała, może jednak i dzisiaj być pomocną, utrudnia poszukiwania brak zestawień

Za związkiem jego z Krakowem, a specjalnie z dworem książęcym krakowskim, przemawiają pewne szczegóły z jego kroniki, o ile przywiązywać do nich będziemy wagę, jako do świadectw źródłowych, nie zaś form literackich. Więc za takie osobiste reminiscencje uznać można fakta następujące, już nieraz podnoszone przy innych sposobnościach przez dawniejszych historyków.

Trzypierwsze księgi kroniki ujęte są, jak wiadomo, w literacką formę dialogu między arcybiskupem gnieźnieńskim Janem, a biskupem krakowskim Mateuszem. Kadłubek wprowadza tych właśnie interlokutorów z zupełnie pozytywnych powodów, mianowicie ponieważ — jak sam to wyraźnie zaznacza — wiadomości podane w swej kronice zawdzięczał im istotnie w pewnej mierze, przysłuchując się ich uczonym rozmowom o przeszłości narodu¹⁾. Biskup Mateusz umarł w r. 1166 według notatki zawartej w dokumencie, którego tekst najprawdopodobniej wyszedł z pod pióra samego Kadłubka;²⁾ zaś arcybiskup Jan miał zejść ze świata w r. 1165 wedle Długosza, przekaz to jednak niepewny i nie można odmówić prawdopodobieństwa przypuszczeniu, że żył on jeszcze w latach 1174—1176³⁾. Rozmowy owe prowadzić musieli przed r. 1166

chronologicznych (obok alfabetycznego) prałatów i kanoników. — O Kadłubku pisze w t. I str. 93—116, jest to jednak ustęp pełen bałamuctw i błędów.

¹⁾ Przyjmuje to też Wojciechowski, l. c., str. 167/8, zaznaczając słusznie, że obu tym dygnitarzom kościelnym, zwłaszcza zaś Mateuszowi, przypisać należy wprowadzenie u nas tej retoryki i tego napuszystego stylu, który nazywamy dziś Kadłubkowym, choć Kadłubek jest wprawdzie jego najwybitniejszym, ale bynajmniej nie pierwszym w Polsce reprezentantem. Świadomość, że istotnie formę stylistyczną i treść konkretną zawdzięczał obu tym mężom, mogła skłonić kronikarza

(względnie 1165); by z nich cokolwiek zapamiętać, a choćby tylko pewne zainteresowanie w sobie dla nich wzbudzić⁴⁾, musiałby Kadłubek być wówczas w wieku conajmniej chłopięcym, zaczem datę jego urodzin, znaną dopiero z późnych aktów beatyfikacyjnych, jako r. 1160, można bez skrupułów cofnąć o kilka lat wstecz; nie sprzeciwia się temu nic absolutnie, a owszem niejedyn moment (n. p. pobyt we Włoszech około r. 1183 i tytuł magistra w r. 1189) zdaje się za tem przemawiać. Gdzie jednak starcy ci rozmowy swe prowadzić mogli i gdzie się im przysłuchiwał Kadłubek? Oczywiście — na dworze książęcym. Pochodząc z rodziny zamożnej, która mogła łożyć wysokie sumy niezbędne na kilkoletni pobyt i kształcenie się we Włoszech, należał Kadłubek, względnie jego ojciec, napewno do tych sfer, które ocierały się stale o dwór książęcy, spędzając na nim znaczną część życia. Wyrozumowany w ten sposób stosunek Kadłubka do dworu książęcego dotyczyłby jednak jego lat chłopięcych, a nam chodzi o czasy późniejsze. Pozornie zachodzi tu jeszcze ta kolizja, że przed r. 1166 mógł to być jedynie dwór księcia-senjora krakowskiego, ten jednak, mianowicie Bolesław Kędzierzawy, umarł w r. 1173; z kro-

do uczczenia ich przez wprowadzenie ich imion do kroniki, jako prowadzących uczony dialog.

²⁾ Kod. kat. krak., I nr. 1. Według roczników śmierć jego zaszła w r. 1165.

³⁾ Argumenty zob. u Piekosińskiego, Kod. MPol. II, str. 10—11.

⁴⁾ We wstępie do księgi czwartej przedstawia się Kadłubek jako domownik na owych biesiadach naukowych, który miał atrament i pióro i skrzętnie notował posłyszane rzeczy. Można w tem widzieć też reminiscencję autentyczną, tłumaczącą, dlaczego następnie do niego zwrócił się książę z propozycją napisania tej kroniki.

niki zaś zarysowuje się wyraźnie osobisty serdeczny stosunek Kadłubka do księcia Kazimierza Sprawiedliwego, panującego na grodzie krakowskim dopiero od r. 1177. Wobec tego jednak należy stwierdzić, że stosunek do Kazimierza zadzierzgnąć się mógł już przed r. 1166, bo do tego czasu Kazimierz, jako »książę bez ziemi« przebywał na dworze swego brata senjora i na jego zaopatrzeniu. W r. 1166 uzyskał osobną dzielnicę (część zachodnią Sandomierszczyzny, mianowicie Wiślicę z okolicznymi grodami) mógł na swym dworze przyjmować całą klientelę swych urzędników i rycerstwa;¹⁾ do nich należałby ojciec Kadłubka, mający swe dobra pod Opatowem, być może właśnie leżącym w dzielnicy Kazimierzowej. Propozycję napisania kroniki, postawioną przez księcia Kazimierza Kadłubkowi, uważam absolutnie za szczegół konkretny. Jesliby za wskazówkę, kiedy ją otrzymał, wziąć moment historyczny opowiedziany bezpośrednio po wzmiance o niej, to należałoby przyjąć czas po śmierci Bolesława Kędzierzawego, co nie napotka na żadne trudności. Owszem stoi w zupełnej zgodzie z rezultatem dawniejszych badań St. Kętrzyńskiego, że wyjeżdżając na kilka lat przed r. 1183 na studia do Bolonji miał już Kadłubek gotowe pomysły pewnych cha-

¹⁾ Że miał osobny dwór i urzędników, nie ulega wątpliwości, z tych czasów pochodzi jego dyplom dla klasztoru Johannitów w Zagościu pod Wiślicą z r. 1172/3. (Cod. dipl. Pol., t. III, nr. 6) Tu zapewne na jego dworze zdarzył się ów epizod przy grze w kości, opowiedziany przez Kadłubka, tutaj też Jaksza i Świętosław z innymi spiskowcami kusili go do buntu przeciw Kędzierzawemu. Stąd wreszcie w r. 1177 ruszył z niewielkim orszakiem na zajęcie Krakowa. Najważniejsza, że do tych czasów odnosi się Kadłubkowa charakterystyka Kazimierza Spr., jako lubującego się wprawdzie w hucznych

rakterystycznych dla niego koncepcyj etymologicznych oraz znajomość niejaką historii narodowej wraz z wiadomościami geograficznymi²⁾. Wróciwszy z Włoch około r. 1180, a raczej po tej dacie³⁾ zastał Kazimierza Spr. na krakowskim tronie, po wypędzeniu Mieszka Starego w r. 1177. Jest najzupełniej prawdopodobnem, że książę, znając go i ceniąc zapewne z lat poprzedniej bytności na dworze, zapragnął go zatrzymać w jakikolwiek sposób przy sobie i korzystając z wysokiego wykształcenia świeżo kreowanego mistrza zagranicznego uniwersytetu, zużytkować odpowiednio jego rozległą wiedzę i dopilnować, by powierzona sobie pracę nad kroniką wykończył. Uczestniczył też tu zapewne Kadłubek w tych ucztach rozgłoszonych, do których miał upodobanie i niemal słabość Sprawiedliwy książę, musiał sam w nich zasmakować poniekąd, bo może nietylko z samego pietyzmu dla ukochanego monarchy posuwa się w swej kronice do usprawiedliwienia, a nawet nieledwie pochwały dla opilstwa, które — wedle jego słów — rozwiązując języki holdownikom Bakchusa pozwala słuchającemu ich księciu zorjentować się, co o nim sądzą, czy jakichś spisków nie knowają, wreszcie pozwala wybrać powierników z pośród tych, którzy i po pijanemu trzymają język na wodzy⁴⁾.

biesiadach, ale zarazem otaczającego się grobem »literatissimorum«, z którymi żywy ojcw św. i czyny znakomitych ludzi w swobodnej rozpamiętuje pogawędce, lubując się nadto w grze organowej, a niekiedy zatapiając w dociekaniach teologicznych.

²⁾ St. Kętrzyński: Studja nad Gerwazym z Tilbury, Rozpr. Akad. Um., wyd. hist.-filoz., t. 46, str. 174/5.

³⁾ W r. 1180 przypuszczalnie był w Polsce, biorąc udział może w zjeździe łączycińskim, szczegółowo opisanym w swej kronice.

⁴⁾ Kronika Kadłubka w wydaniu hr. Al. Przeździeckiego, str. 171—173. — Ustęp ten,

Sądzę więc, że w tym czasie właśnie, około r. 1183, otrzymał Kadłubek za wpływem księcia scholasterję krakowską. Kronika zaś jego może być świadectwem, że rozumiał istotę zawodu pedagogicznego, niemniej że oświacie i nauce chciał przysłużyć się dziełem, na jakie go przed innymi stać było: podręcznikiem, mogącym uprzytomnić uczniowi wszystko, czego się nauczył, pomnażającym nadto zapas wiadomości szkolnych wiadomościami z ojczystrych dziejów. Nazwano jego dzieło słusznie »prawdziwym spichrzem uczoności średniowiecznej«, widząc w autorze »wzór mędrca średniowiecznego«¹⁾. Wskazano trafnie, że zasób wiadomości zebranych w jego kronice odpowiada rzeczowo klasom »gramatyki« i »retoryki« w ówczesnem »trivium«, czyli że prawdopodobnie tych przedmiotów profesorem był mistrz Wincenty w szkole katedralnej krakowskiej²⁾. Wojciechowski zauważył słusznie, że zawód nauczycielski Kadłubka »tłomaczy najlepiej wszystkie właściwości i dziwaactwa jego kroniki, którą należy traktować przedewszystkiem nie jako dzieło historyczne, ale jako książkę napisaną przez nauczyciela dla uczniów«, »w której przedmiot historyczny uległ

pełnej subordynacji pod wymagania szkoły, a głównie etyki, gramatyki i retoryki«; była też potem istotnie przez kilka wieków książką szkolną, wobec czego należy Kadłubkowi przyznać tę zasługę, »że historję ojczystrą obrał za przedmiot książki szkolnej i za nią przewodnią, do której powplatał mnóstwo pięknych, zabawnych i pożytecznych powiastek, refleksyj, nauk i wierszy, w których czytelnik znalazł przypomnienie tego wszystkiego, czego się nauczył w Grammatyce i Retoryce«³⁾.

Tak więc w świetle zebranych szczegółów i wskazówek jak sądzę — można podtrzymać domysł, iż Kadłubek był istotnie scholastykiem krakowskim. Czas piastowania tej godności i pełnienia funkcji nauczyciela w trivium szkoły katedralnej krakowskiej możnaby określić r. 1177, jako rokiem śmierci ostatniego znanego scholastyka Amiliusa, a jeszcze może trafniej r. 1183, jako mniej więcej prawdopodobną datą powrotu ze studjów we Włoszech, zaś terminus ad quem stanowiłby koniec roku 1191, jako data konsekracji Kolegijaty sandomierskiej i ostatecznego zorganizowania tamtejszej kapituły⁴⁾, której rychło został naczelnikiem,

jak i wiele innych, przetłumaczony jest w tem wydaniu najzupełniej fatalnie, bez zrozumienia istoty rzeczy.

¹⁾ Stosław Łaguna: Dwie Elekcje, Ateneum, r. 1878, t. II (Wyd. J. Bielińskiego, Pisma St. Łaguny, Warszawa, 1915, str. 174).

²⁾ Wojciechowski T.: O rocznikach, l. c. str. 168. — Z pośród autorów poruszających ten temat przychylił się Łaguna (l. c. str. 174 przypisek) do domysłu o scholasterji krakowskiej Kadłubka. Zeissberg, l. c. nie brał pod uwagę tej ewentualności, zaś Kętrzyński St. (l. c. str. 169, oraz artykuł o Kadłubku w Wielkiej Encyklopedji ilustr.) zachował pewną rezerwę wobec tego przypuszczenia.

³⁾ Godząc się w zupełności na taką charakterystykę znaczenia Kroniki Kadłubkowej

przytaczam ją słowami Wojciechowskiego (l. c. str. 168/9) opuszczając jedynie szczegółowe argumenty autora.

⁴⁾ Kod. MPol. I str. 6. Konwent kapitulny mógł oczywiście istnieć już przed r. 1191, Kadłubek mógł być ewentualnie w Sandomierzu scholastykiem, następnie prepozytem; nie wykluczam tego, przyjmuję jednak jako prawdopodobniejszy pobyt w Krakowie i scholasterję w kapitule krakowskiej. Akt opatowski z r. 1189 nie może świadczyć za tem, że Kadłubek już w tym roku był związany z Sandomierzem; mógł do Opatowa przybyć z dworem księcia Kazimierza, lub też do swych dóbr, leżących w najbliższem sąsiedztwie Opatowa.

t. j. prepozytem. Nie sądzę, by pierwszym, bo raczej rozumiałbym, że Kraków przyszło mistrzowi Wincentemu porzucić zapewne dopiero po śmierci uwielbianego księcia Kazimierza (1194). Albo przeniósł się do Sandomierza z chęcią i dobrowolnie, jako do miejsca, w którego pobliżu leżały jego rodowe posiadłości (pod Opatowem), albo też tym awansem pozbyli się go jego przeciwnicy, jeśli ich miał, z Krakowa, a to chyba też dopiero po śmierci popierającego go księcia. We wdzięcznej go też zachował pamięci; dowodem tego nie tylko owe tak ciepło i serdecznie pisane ustępy jego Kroniki, ale i darowizna dwóch wsi Czernikowa i Gojcowa klasztorowi w Sulejowie za zbawienie dusz księcia Kazimierza i jego żony Heleny i ich przodków wraz ze swoją duszą. Darowizna ta z r. 1206¹⁾ znamioną jest też ze względu na odbiorcę: Kadłubek wybrał umyślnie cysterskie opactwo w Sulejowie, umiłowaną fundację księcia Kazimierza, który mnichów sulejowskich używał jako swych kapelanów²⁾, a stale podobnie, jak i jego syn, nazywa ten klasztor »nostrum cenobium«.

Świadkowie uroczystego poświęcenia kolegiaty sandomierskiej w r. 1191 nie są podani, ale bez wątpienia w dostojnym zjeździe, który zgromadził cały episkopat polski i zapewne mnogie duchowieństwo, brał udział i późniejszy proboszcz świeżo konsekrowanej kolegiaty. Probostwo objął przypuszczalnie — jak to wyżej umotywowano — po r. 1194,

¹⁾ ibidem, nr. 4.

²⁾ ibidem, nr. 1: »capellanis meis de Suleo«.

³⁾ ibidem, nr. 4.

⁴⁾ Ostatnio Dr. St. Zachorowski: *Rozwój i ustrój kapituł polskich w wiekach średnich*, Kraków, 1912, str. 237–242.

po raz pierwszy godność tę jego poświęconą mamy dokumentem z r. 1206³⁾. Działalność jego z tego okresu czasu zupełnie nie jest znana. Osobistość jego wpływa na widownię dopiero we ważnym dla katedry krakowskiej momencie, gdy w r. 1207 po śmierci Pełki wypadło przystąpić do obsadzenia osieroconego stołka biskupiego.

Epizod ten uważa się za przełomowy nie tylko w dziejach katedry krakowskiej, lecz wogóle w dziejach wewnętrznych polskiego kościoła: dokonany w tym roku wybór biskupa uważa się za pierwszy wogóle w Polsce wybór kapitulny⁴⁾. Sprawa ta budzi niejakie wątpiwości, których nie chcę na tem miejscu rozstrzygać⁵⁾. Pragnę rozważyć fakt sam dla siebie, bez roztrząsania jego znaczenia ogólnego, które w biografji osoby ma podrzędniejsze znaczenie.

Tło kulturalne i prądy ścierające się w łonie duchowieństwa krakowskiego tej bądźco bądź przełomowej dla stosunków kościelnych epoki, odmalował po mistrzowsku St. Łaguna⁶⁾. Opierając się na tej cennej pracy, zmuszony jestem do przyjętych z niej szczegółów wprowadzić nieco sprostowań.

Biskup krakowski Pełka, jeden z głównych filarów tronu Leszka Białego w Krakowie, umarł dnia 11 września 1207 r. Dla księcia, gdyby wedle dawnego zwyczaju arbitralnie miał obsadzić osieroconą katedrę, nadarzała się sposobność postawienia na tem ważnem politycznie stanowisku jednego ze swych najwier-

⁵⁾ Odkładam to do przygotowywanej monografji Henryka Kietlicza.

⁶⁾ W cytowanej pracy: *Dwie elekcje*, l. c. str. 146–204. Zeissberg l. c. zużytkował po raz pierwszy odnośną bullę papieską, dając podstawę dla podzielanego następnie powszechnie poglądu na znaczenie tego faktu.

niejszych zwolenników, któryby zarazem gwarantował solidarne poparcie księcia przez cały swój potężny ród. Z tego punktu widzenia było właśnie prawo obsadzania katedr biskupich jedną z cenniejszych prerogatyw książąt ówczesnych, nie dziw też, że bez nacisku żaden prawa tego zrzec się nie okazywał skłonności. Lecz właśnie w życiu kościoła polskiego z chwilą objęcia stolicy arcybiskupiej przez Henryka Kietlicza rozpoczął się okres wyteżonej pracy nad przeprowadzeniem reformy w łonie samego duchowieństwa, z drugiej strony okres walki o uniezależnienie się od władzy świeckiej. Głównym jej punktem programowym było właśnie uzyskanie prawa wolnej elekcji kapitulnej. Ze względu na rozbitcie dzielnicowe prawo to mogły poszczególne biskupstwa uzyskać drogą cesji każdego z książąt z osobna; niepodobniństwem zaś było uzyskanie wspólnego przywileju od wszystkich książąt dla całego kościoła polskiego, jako jednego podmiotu prawnego. Ze względu zaś na odmienne stanowiska polityczne pojedynczych książąt proces ten rozwijał się niejednolicie; w niektórych diecezjach sprawa poszła

gładko; gdzieindziej spór wybuchł jasnym płomieniem walki kościelno-politycznej¹⁾.

Na tem miejscu interesuje nas jedynie stan sprawy w Krakowie. Przywilej wolnego wyboru kapitulnego nie zachował się, ale jest późna, choć nie wzbudzająca podejrzeń wiadomość, iż zasługi około wyjednania tego przywileju położył archidjakon Janusz²⁾. Osobistość to istotnie znana z aktów współczesnych, jako archidjakon krakowski w latach 1206—1210³⁾. Wydanie podobnego przywileju musiało kurję rzymską sympatycznie nastroić dla młodego księcia, któremu duchowieństwo zapewne nie omieszkalo wywdzięczyć się urobieniem odpowiedniej, a zasłużonej opinii w Rzymie. To też może wolno dopatrywać się związku przyczynowego między tym przywilejem dla kapituły krakowskiej, a bullą protekcyjną papieża Innocentego III z 4 stycznia 1207, mocą której pomieniony papież wziął pod protekcję św. Piotra księcia Leszka »cum ducatu Cracoviensi«; chodziło tu o utwierdzenie go w posiadaniu dzielnicy krakowskiej, którą jego ojciec posiadał z pogwałceniem zasady senjoratu, a dzięki uznaniu tego stanu faktycznego przez pa-

¹⁾ Przebieg tych spraw przedstawił prof. Wł. Abraham: Pierwszy spór kościelno-polityczny w Polsce, Rozpr. Akad. Um. t. 32 (r. 1895).

²⁾ Długosz: Historia Pol. II (Opera t. XI str. 182), co powtórzył w Żywotach biskupów krak. (Opera, t. I, str. 396/7).

³⁾ Kod. kat. krak., I nr. 6 i Kod. MPol. II nr. 380. Laguna l. c. podaje, jako archidjakona krak., Jędrzeja, który zapisany jest na dokumencie z r. 1206, ale w dopisku odmienną ręką i zapewne po r. 1210 dodanym do tekstu tego aktu; skutkiem tego przyjmując za Długoszem archidjakona Janusza, rektyfikuje go niepotrzebnie na archidjakona lubelskiego Jana Gryfitę, który o przywilej ten miał zabiegać w interesie rzekomo swego krewniaka Giedki, biskupa plockiego, by mu drogą obioru

kapitulnego umożliwić powrót na stolicę biskupią w Krakowie. Nie wydaje mi się to prawdopodobnem. Również nie widzę potrzeby przyjmowania, że przywilej wolnej elekcji uzyskała kapituła krak. po wyjściu bulli z dn. 4 I 1207: zawarte w niej wezwanie do ogółu książąt Polski o przyzwolenie na zasadę wyborów nie przesądza bynajmniej faktu, że pojedyncze diecezje ten przywilej już wcześniej mogły uzyskać. (Analogja: przywileje dotyczące t. zw. »ius spoli«). Więć gdyby nawet przyjąć, że archidjakon Janusz umarł w r. 1206 przed wyjściem wzmiankowanej bulli, niema podstaw do odrzucenia wersji Długosza, że on właśnie zasłużył się około wyjednania tego przywileju dla kapituły krak. Przyjmuje ją też Abraham, l. c. str. 305.

pięstwo i cesarstwo. Intencja ta wyraźna się okaże, gdy zwrócimy uwagę na pominięcie w tekście bulli księstwa sandomierskiego, które Leszek także posiadał, lecz prawem dziedzicznym, więc czuł się zabezpieczony przeciw cudzym pretensjom, możliwym — jak się zresztą później okazało — odnośnie do Krakowa¹⁾.

Na zasadzie uzyskanego od Leszka przywileju mieli kanonicy krakowscy przystąpić po raz pierwszy do wolnego wyboru następcy Pełki. Ale z góry można było przewidzieć, że wynik jego nie będzie jednomyślny. Kollegjum wyborców dzieliło się na dwa niejako obozy, z których jedni byli bez zastrzeżeń zwolennikami reformy kościelnej, wśród nich może najwybitniejszy kanclerz książęcy Iwo Odrowąż, uczeń uniwersytetu paryskiego, późniejszy biskup krakowski; równocześnie stanowili oni do pewnego stopnia partję książęcych stronników, stronictwo dworskie. Obóz przeciwny, »starowiercy«, jak ich nazywa Łaguna; nie było może wśród nich zdeklarowanych przeciwników reformy kościelnej, ale czuli się zagrożeni konsekwencjami jej wprowadzenia w życie. Toteż gdy partja pierwsza ciesząc się zaufaniem i poparciem księcia, starała się znaleźć kandydata miłego dworowi, to »starowiercy« bynajmniej nie wysuwając kandydata nienawistnego dworowi, woleli pozyskać w biskupie człowieka mniej gorliwego w szerzeniu re-

formy kościelnej, a bardziej wyrozumialego dla ich położenia.

Dwie wypłynęły kandydatury: mistrz Wincenty i biskup plocki Giedko; obie poważne i wybitne, że widoczna, jak obie partje starały się wysunąć, co miały najwartościowszego²⁾. Elekcja nastąpiła prawdopodobnie w grudniu 1207 r. Wynik jej może jedynie zadziwić: okazało się, że kollegjum wyboreze nie jest widocznie jeszcze dojrzałe do korzystania z cennego prawa, o które długo może zabiegano. A dzieje innych współczesnych (n. p. w r. 1211 w Poznaniu) i późniejszych nieco elekcij wskazują, że tak było i w innych diecezjach. Zamiast strzec nienaruszalności swej prerogatywy od początku wobec wszystkich czynników, wyborecy tak w tym, jak i w następnych wypadkach, nie mogąc dojść do zgody, zapelowali do papieża, zgadzając się na jego arbitralne rozstrzygnięcie; utworowało to drogę tak rozwielnionemu potem systemowi prowizji.

Jakiż był przebieg elekcji? Poznajemy go z bulli papieskiej, zatwierdzającej mistrza Wincentego, jako biskupa krakowskiego; nosi ona datę 28 marca, 1208³⁾. Wyboru dokonano przez głosowanie, poczem okazało się, że Giedko otrzymał większość głosów. Powinien był zatem zostać uznanym lojalnie przez mniejszość. Ta jednakże, prawdopodobnie inspirowana i popierana przez księcia, nie myślała rezygnować ze swej kandy-

¹⁾ Por. Abraham, l. c. 299. Nie doceniał znaczenia tej bulli Łaguna, l. c. str. 150.

²⁾ Charakterystyka Giedki wypadła u Łaguny (l. c.) jak i innych autorów, nad wyraz ujemnie, skutkiem zbyt jednostronnego traktowania zarzutów, wysuniętych w lat kilkanaście później przeciw niemu przez arcybiskupa Kietlicza. Tymczasem z innych aktów nic ujemnego nie da się wywnioskować o jego charakterze i działalności. Sylwetka

duchowa jego u Łaguny wymaga tedy mojem zdaniem znacznych modyfikacyj. — Nie wchodzi tu w grę interesów rodowych przy sposobności elekcji, ale zauważę, że wobec nowszych badań heraldycznych i ta strona pracy Łaguny wymagać będzie w przyszłości poprawek, tak, że całe tło heraldyczno-rodowe ulegnie pewnej zmianie.

³⁾ Kod. kat. krak., I nr. 7.

datury i przeciw wyborowi Giedki zaprotestowała. Wobec tego obie strony postanowiły odwołać się do decyzji papieża, przyczem mniejszości przyświecała nadzieja, że wpływy księcia pomogą do przeforsowania w Rzymie ich elekta przeciw woli większości. Niewątpliwie stanowisko księcia podziało na bojaźliwszych wśród większości, ułękli się konsekwencyj w razie gdyby mistrz Wincenty uzyskał potwierdzenie papieskie; oświadczyli wobec tego, że na wypadek, gdyby postulacja ich wniesiona za Giedką nie pozyskała przychylności Kurji rzymskiej, zgadzają się również na Wincentego. W ten sposób elekt mniejszości uzyskał warunkową większość. Pełnomocnicy obu stron udali się do Rzymu dla polecenia osobistego obu kandydatów. Zwolennicy Giedki podnosili jego »industriam et religionem«, które rokowały wiele korzyści dla katedry krakowskiej. Stronnicy mistrza Wincentego, przedstawiali go jako »virum utique multimoda laude preclarum«. Papież wysłuchawszy ustnych relacyj obu poselstw, uznał obie kandydatury za równie odpowiednie. Musiały więc rozstrzygnąć względy formalne i postronne. Formalnie przemawiało przeciw Giedce to, że już był pasterzem innej diecezji, co przeciwnicy jego nie omieszkali zużytkować w Kurji. Kadłubkowi przychodziła walcnie w pomoc warunkowa deklaracja niektórych członków większości, iż skłonni są ewentualnie oddać jemu swoje głosy w razie odrzucenia postulacji za Giedką. Słusznie domyśla się Łaguna, że starania

księcia Leszka i orędownictwo Kietlicza musiało też znacznie zaważyć na szali. W rezultacie kandydat mniejszości, mistrz Wincenty, uzyskał confirmację papieża, który wybór jego uznał za kanonicznie dokonany¹⁾. W ten sposób program kościelny Kietlicza uzyskał na ważnym posterunku nowego, a gorliwego i światłego zwolennika, interesy księcia zostały zabezpieczone, a partja mu przeciwna zapewne wnet pogodziła się z nowym pasterzem, człowiekiem zacnym, a wyrozumiałym i umiarkowanym.

Zanotowana przez roczniki konsekracja mistrza Wincentego na biskupa, której dokonał arcybiskup gnieźnieński, Henryk Kietlicz, nie rychło się odbyła; w każdym razie po 24 maja 1208, skoro w akcie tegoż dnia 1212 r. wystawionym liczy sobie Kadłubek jeszcze czwarty rok pontyfikatu²⁾.

Otwarł się tak nowy okres życia i działalności mistrza Wincentego. Możemy się jej raczej domyślać, niż szczegółowo opisać; tak mało źródeł i w nich śladów pozostało po dziejach ówczesnych. Przyjrzyjmy się najpierw jego działalności kościelnej, jako pasterza diecezji.

W r. 1210 dokonywa w asystencji duchowieństwa diecezjalnego konsekracji nowego kościoła klasztoru Cystersów w Jędrzejowie, potwierdza i transsumuje nadania swych poprzedników Maura, Radośta i Giedki, dodając od siebie dziesięcinę z trzech wsi, mianowicie: Zdanowic, Wilezyc i Niegosławic³⁾. W r. 1214 dnia 15 sierpnia nadaje klasztorowi Bożo-

uszanował wolę większości, mimo że przeciw jej elektowi wytoczono ciężkie grawamina, a sam Kietlicz osobiście przeciw elektowi temu w Rzymie interwenjował.

¹⁾ Łaguna l. c. str. 203 i przyp.

²⁾ Kod. MPol., II nr. 380 i komentarz krytyczny wydawcy do tego aktu. Teksty transsumowanych aktów są wyraźnie nieauten-

grobców w Miechowie dziesięcinę ze wsi Świniarowo za zgodą prałatów i kanoników kapituły krakowskiej, spisanych w komplecie na liście świadków wraz z kilku prałatami diecezjalnymi, jak proboszcz kolegiaty wislickiej, dziekan i proboszcz kielecki, archidjakoni sandomierski i zawichojski¹⁾. Sądziłoby można, że zebrałi się oni na jakieś ważniejsze posiedzenie kapitulne, mające obradować nad sprawami kościelnymi diecezji. W roku 1217 na prośbę księcia Leszka potwierdził Kadłubek klasztorowi miechowskiemu nadaną mu świeżo przez tegoż księcia karczmę we wsi Czyżyny, z której dochody przeznaczone były na światło wieczyste za duszę księcia i jego przodków i potomków²⁾.

Bardziej skomplikowaną jest sprawa prebendy w kościele w Kijach, zwłaszcza ze względu na silnie skażony tekst odnośnego dokumentu, znanego nam jedynie z kopji, w której też zdaje się opuszczono dla krótkości listę świadków³⁾. Akt nosi datę roczną 1213, należy przyjąć, że wystawiony w pierwszej jego połowie, skoro to był jeszcze piąty rok pontyfikatu Kadłubka. Dyplom przedstawia dość obszernie sprawę, mianowicie: w kościele w Kijach dwie były odrębne prebendy i dwóch niegdyś patronów. Patronat jednej z nich przyjął po komesie Żyronie biskup płocki Giedko, kontrkandydat Wincentego z r. 1207/8, lecz przełał go na biskupa krakowskiego Pelkę i jego następców. W ten sposób Kadłubek, jako następca Pelki, wszedł w prawa pa-

trona tej prebendy. Na prośby jednak patrona drugiej prebendy komesa Wojśława, a za zgodą swej kapituły »ob rationabiles causas« przydzielił Kadłubek tę prebendę, której był patronem, jako biskup, kolegiacie w Kielcach, wraz z całym jej uposażeniem, do którego przydał wieś Podłęże pod Pińczowem za zgodą kanonika Jędrzeja, do którego prebendy wówczas ta wieś należała. Na miejsce przeniesionej do Kielce prebendy zezwolił komesowi Wojśławowi ustanowić i uposażyć małe beneficium, któremu sam coś-niecoś przydał z dóbr biskupstwa. Akt wyszczególnia uposażenie tego nowego beneficium i dawnej prebendy, jednej z owych dwóch pierwotnych. Nadto przysięgą zobowiązał się Wojśław restytuować dobra, zrabowane przez kogoś bliżej nieokreślonego poprzednio owej przeniesionej do Kielce prebendzie.

Widzimy tu, jak biskup powikłane nieco sprawy prebend kościelnych reguluje na mocy swej władzy, a za zgodą kapituły; zarządzane i przeprowadzane zmiany prebend pociągają za sobą pewne uszczuplenie dóbr biskupstwa. Trudno odgadnąć, jakie punkty widzenia miał przed oczyma biskup krakowski, zrzekając się praw biskupstwa (do patronatu prebendy w Kijach) i uszczuplając jego uposażenie. Jakikolwiek wyjaśnienie byłoby wielce hipotetycznym. Interpretacja Łagny, jakoby Giedko zrzekł się pierwotnie prawa patronatu pod jakąś presją, nie jest przekonywującą. Raczej chęć pozyskania kapituły dla przyszłych swych

²⁾ tamże, nr. 384.

³⁾ Kod. kat. krak., I nr. 9. — Odmienną interpretację tego aktu, niż w tekście, podaje Dr. K. Tymieniecki w pracy p. t. Ze studjów nad dziejami osadnictwa i kultury w średnio-wiecznej Polsce. (Początki Kielce etc.) Kielce, 1917, str. 8.

¹⁾ Kod. MPol., II nr. 383.

planów kandydatury i nadzieja, że wnet jako biskup krakowski odzyska z powrotem swe rodowe przedtem prawo patronatu, lepiej wyjaśniałyby jego krok. A zawód doznany powoduje potem starania jego krewniaka Wojśława o odzyskanie tej prebendy na rzecz rodowej fundacji w Kielcach. W XV wieku nazywała się ta prebenda »żydowską« ze względu, że między innemi wieś Żydów stanowiła jej uposażenie¹⁾.

W niewiadomym bliżej czasie powiększył Kadłubek wydatnie uposażenie swej kapituły. Najstarsza o tem wiadomość, zawarta w tej części Kalendarza krakowskiego, która pisana była w XIII w., mówi ogólnie o nadaniu kapitule krakowskiej dziesięcin koło Czehowa²⁾ (nad Dunajcem). Długosz podaje cyfrę wsi dziesięcinnych 19 i wymienia je szczegółowo; podaje przytem dwojaką wersję co do pierwotnego pochodzenia tych dziesięcin. Miały one należeć do majątku biskupiego, ale według jakichś starych roczników, na które się powołuje, należały one jednak do kościołów w Brzeziu i Czehowie³⁾. Trudno zdecydować się na wybór jednej z tych odmiennych relacyj; ilość wsi i ich nazwy można uznać za autentyczne, bo Długosz przy układaniu swej Księgi uposażeń był skrupulatem.

Dochód ten przeznaczony był na światło wieczyste w katedrze.

Szczegóły przedstawione, acz skąpe, świadczą o Kadłubku pochlebnie, choć nieco jednostronnie: widać w nich dbałość o interes poddanej sobie kapituły, oraz o był materjalny, uposażenie i prawa klasztorów swej diecezji. Osobiście też rozszafował hojnie swój majątek, przyczyniając się, jak już wiemy, nadaniem Czerwikowa i Gojcowa w r. 1206 klasztorowi cysterskiemu w Sulejowie, Niekisiałki klasztorowi tejsamej reguły w Koprzywnicy. Razem składa się to na obraz człowieka pobożnego, a biskupa dbałego o dobro powierzonej sobie diecezji i instytucyj kościelnych w jej granicach⁴⁾.

Co do działalności kościelno-politycznej, to za pewnik jedynie uważać można, że Kadłubek był oddany bezwzględnie Kietliczowi i sprawie jego programu kościelnego. Ale w akcji tej nie eksponuje się nigdzie. Wiemy tylko, że uczestniczył w synodzie z r. 1210 w Borzykowej, bo zapisany jest wśród świadków wystawionych tam dokumentów⁵⁾, i to zgodnie z przywilejem biskupów krakowskich na pierwszym miejscu po arcybiskupie. Wczasie zamachu Mieszka, księcia raciborskiego, na Kraków w r. 1211 był oczywiście stronnikiem Leszka. Sam zamach

¹⁾ Długosz: Liber bnf. I, str. 457. Nadto w Hist. Pol. (Opera, t. XI str. 215) podaje tradycję, że Kadłubek ustanowił i uposażył 10 prebend w kolegiacie kieleckiej. Wiadomości tej niepodobna skontrolować, być może, że jej podstawą była pamięć o przydzieleniu prebendy z Kijów do Kielc. — Zdaje się, że do tej wiadomości odnosi się zmylona wiadomość Dra St. Kętrzyńskiego (artykuł o Kadłubku w Wielkiej Encykl. Ilustr.) o uposażeniu kolegiaty kaliskiej przez Kadłubka, o czem znikąd niewiadomo.

²⁾ Mon. Pol. hist., t. II, str. 915.

³⁾ Długosz: Lb. bnf. I, str. 174, oraz Ży-

woty biskupów krakowskich, Opera, t. I, str. 397.

⁴⁾ Długosz: Lb. bnf. III, str. 38 czyni zarzut Kadłubkowi, że akcję biskupa Pełki w celu fundacji szpitala św. Ducha w Krakowie zaniedbał kontynuować, aż dopiero zajął się nią Iwo Odrowąż. Zarzut ten łatwo uchylić tem, że nic nie wiadomo o tem zamierzonym jakoby przez Pełkę dziele i wiadomość Długosza wydaje się podejrzaną, nawet wprost niewiarygodną.

⁵⁾ Kod. MPol. II, nr. 381 oraz Kod. Wkpol. I, nr. 66.

jednak jak wiadomo — spełził na niczem skutkiem rychłej śmierci tego ostatniego partyzanta zasady senjoratu. Bądź co bądź o małej czujności Leszka i oddanych mu biskupów świadczy fakt, że jednak udało się Mieszkowi raciborskiemu uzyskać w Kurji rzymskiej dyplom, który jednym zamachem w niwecz obracał przywilej Aleksandra III dla Kazimierza Sprawiedliwego i niedawną bullę protekcyjną Innocentego III dla Leszka. Być może, że obrady synodu w Borzykowej zmierzwały do naprawienia sprawy w Rzymie przez lepsze, t. j. korzystniejsze dla interesów Kościoła polskiego poinformowanie papieża o stanie rzeczy. Sam zaś Leszek wraz z książętami, zajmującymi identyczne z nim stanowisko wobec Kościoła, ujął sobie duchowieństwo wydanem na tym synodzie przywileju, rychło przez Stolicę św. potwierdzonego¹⁾.

W r. 1212 jest obecny Kadlubek na zjeździe episkopatu polskiego w Mstowie przy sposobności konsekracji biskupa poznańskiego Pawła, gdzie powzięto pewne uchwały w związku z programem kościelnym Kietlicza²⁾; następnie uczestniczy nasz biskup krakowski w wiecu książęcym w Mikulinie, gdzie na równi z kościelnymi także sprawy ściśle polityczne były przedmiotem narad³⁾, jak o tem świadczy spis dostojnych uczestników wiecu⁴⁾. Biskup krakowski przybył tam z licznym dworem, towarzyszyli mu jego komornik, sędzia, koniuszy i wojski, grono

rycerzy i giermków. Na tym to wiecu potwierdził Kadlubek, jako biskup, poprzednie swe nadanie dla klasztoru sulejowskiego, dokonane w charakterze proboszcza sandomierskiej kolegiaty. W kwietniu 1213 bierze udział w naradach episkopatu polskiego w Gnieźnie, zaś w czerwcu tegoż roku uczestniczy w zjeździe kościelnym w Sieradzu⁵⁾.

Ze źródeł współczesnych nie wiadomo o jakimkolwiek bezpośrednim udziale Kadlubka w bieżących wypadkach politycznych. Dopiero Długosz (pod mylną zresztą datą) opowiada o jego roli, jaką odegrał w wypadkach ruskich, dokonując koronacji Kolomana, królewicza węgierskiego, ożenionego z księżniczką polską Salomeą, na króla Halicza⁶⁾. Wiadomość tę uwzględniano w pracach traktujących o tych wypadkach, zazwyczaj jednak z pewnem niedowierzaniem. Sądzę jednak, że wogóle jest to pragmatyzacja Długosza, domysł dowolny, który wynikał z chęci zaznaczenia wpływu polskiego w przebiegu wypadków ruskich. Nie wykluczam ostatecznie bezwzględnie możliwości, iż Kadlubek, kanclerz książęcy Iwo Odrowąż i może inni dostojnicy towarzyszyli Salomei do Halicza; wiadomo jednak ostatecznie, że obrzędu koronacji dokonał węgierski arcybiskup Ostrzyhomski⁷⁾. Rola Kadlubka ograniczyła się zatem ewentualnie co najwyżej do asystencji z ramienia księcia krakowskiego.

Pozatem żadnych już wiadomości o po-

¹⁾ Bliżej zamach z r. 1211 i jego tło przedstawia prof. Balzer O.: *Walka o tron krakowski*, *Rozpr. Akad. Um.*, t. 30.

²⁾ Abraham, l. c. str. 316.

³⁾ Zob. Dr. St. Zachorowski: »Colloquia« w Polsce do końca XIV w. w »*Studjach z historii prawa kościelnego i polskiego*«. Kraków, 1916, str. 10.

⁴⁾ Kod. MPol. I nr. 8 i 9.

⁵⁾ Abraham, l. c. str. 316—317.

⁶⁾ Opera, t. XI str. 183. — Ks. Łętowski, l. c. str. 99 odrzucił tę wiadomość już w r. 1852.

⁷⁾ Ptaśnik J.: *Monumenta Poloniae Vaticana*, t. III, nr. 25. — Dlatego też wypadków tych bliżej tu nie rozpatruje, aczkolwiek dotychczasowe ich opracowania naukowe dałyby się w niejednym względzie poprawić i uzupełnić. Szczegóły w pracy L. Droby: *Stosunki Leszka Białego z Rusią i Węgrami*, *Rozpr. Akad. Um.*, t. XIII.

litycznej roli Kadłubka nie przechowały źródła. Najprawdopodobniej stronił on od wypadków, nie leżało to w jego charakterze, o ile możemy go poznać z Kroniki, by się czynnie wysuwać; milczenie źródeł w tym względzie tem zapewne jest uzasadnione. O jego działalności gospodarczo-administracyjnej, o zarządzie dóbr biskupich także głucho waktach. Jedyne dyplom księcia Leszka, już za episkopatu Iwona Odrowąża, po r. 1218, wystawiony, zdolny jest, jak mniemam, rzucić nieco światła na lata wcześniejsze. Jest to rodzaj ogólnego przywileju dla obcokrajowych górników, którzy czynią poszukiwania górnicze w księstwach Leszka, również na terytorjach, będących własnością biskupstwa krakowskiego. Są to »Romani sive Theutonici«. Przywilej reguluje ich sytuację prawną¹⁾, ale treść jego nie sprzeciwia się domysłowi, że odnośne prace trwają już czas dłuższy, pobyt obcych górników mógł wyprzedzić wydanie dyplomu dla biskupstwa krakowskiego o lat kilka: wystawiono go dopiero wtedy, gdy wyłonili się kwestje sporne. Taka interpretacja genezy przywileju pozwalałaby na przyjęcie, że te prace górnicze na terytorjach biskupstwa krakowskiego przypadły swym początkiem jeszcze na lata rządów Wincentego na katedrze krakowskiej. Ale i w tym wypadku brak byłoby podstaw do przypisania mu ich inicjatywy.

Ostatnim wreszcie epizodem z czasu episkopatu Wincentego, to jego ponowny pobyt we Włoszech, znanych mu z czasu studjów bolońskich; tym razem podróż do Włoch miała na celu wzięcie udziału w świętym zjeździe dostojników

kościola, mianowicie w głośnym soborze powszechnym. Być może, że udział polskiego episkopatu przygotowany był już obradami na synodzie prowincjonalnym odbytym w Wolborzu w r. 1214, w którym biskup krakowski czynny wziął udział. Jest bowiem prawdopodobnem, że o zamiarze zwołania soboru powszechnego, z którym nosił się Innocenty III już od paru lat, wiedziano w Polsce już w r. 1213 i zastanawiano się być może nad stanowiskiem episkopatu polskiego, jak niemniej, które sprawy lokalnego znaczenia możnaby przy sposobności osobistego zelknięcia tak z Kurją rzymską, jak i reprezentantami kościelnymi innych krajów Europy, załatwić jak najpomyślniej.

Pod koniec r. 1215 zwołał papież Innocenty III sobór laterański IV, wzywając bardzo stanowczo zredagowanem piśmie wszystkich arcybiskupów i biskupów do wzięcia w nim udziału; świętym tym soborem wieńczył ten niepospolity papież owocne prace i usiłowania swego pontyfikatu. W odnośnem piśmie zwołującym sobór zezwalał on na pozostanie jednego lub dwu biskupów każdej prowincji kościelnej dla niezbędnych służb kościelnych, reszta z dotyczącym arcybiskupem miała obowiązek podążyć na sobór. Na podstawie tego pisma, jak niemniej bezpośredniego świadectwa źródłowego o pobytku arcybiskupa Henryka Kietlicza na soborze, przypuszczano już dawniej, że tak arcybiskup gnieźnieński, jak i reszta polskich biskupów stawiała się w Lateranie²⁾. Wiadomość jednak konkretną, jak się przedstawiał istotny udział episkopatu polskiego w soborze laterańskim, czerpiemy z niedawno opubliko-

¹⁾ Kod. kat. krak. I nr. 12.

²⁾ Zob. Wł. Abraham: Pierwszy spór kościelno-polityczny w Polsce, Rozprawy Akad.

Um., wyd. hist.-filoz. t. 32 (Kraków, 1895) str. 318 in., gdzie też zacytowano szczegółowo dotyczące akta.

wanego spisu uczestników soboru¹⁾. Specjalnie udział mistrza Wincentego, biskupa krakowskiego, nie może podlegać wątpliwości. Prócz niego poszli za wezwaniem papieskiem arcybiskup gnieźń. Henryk Kietlicz, biskup wrocławski Warwzyniec, kujawski Barta, lubuski Warwzyniec. Nie stawili się tedy biskup płocki Giedko, kontrkandydat Kadłubka przy elekcji z r. 1207 i poznański biskup Paweł. Nieobecność to znamienne: sąd naszej historjografji o płockim Giedku nie jest — jak wiemy — pochlebny, o ile chodzi o jego kościelno - duszpasterską działalność; przy wyborze z r. 1207 był kandydatem »starowierców«, t. j. więcej lub mniej zasadniczych przeciwników reform kościelnych, dotyczących zwłaszcza specjalnie stosunków wśród duchowieństwa. Zaś o biskupie Pawle wiadomo, że był to właściwie kandydat Władysława Laskonogiego, a więc księcia, który swem nieprzejednanem stanowiskiem wobec postulatów reorganizującego się polskiego Kościoła ściągnął na siebie nazwę »persecutor et impugnator ecclesiasticae libertatis«. Henryk Kietlicz przeciwnym był konfirmacji jego na godności biskupiej i osobiście, zresztą bezskutecznie, interwenjował w tym duchu u Kurji rzymskiej. Było to w każdym razie konsekwentne, że obaj ci biskupi, którzy nie byli zwolennikami programu kościelnego, rozwiniętego przez Innocentego III, a w Polsce urzeczywistnianego przez Kietlicza, nie ukazali się też na Soborze laterańskim, który dawał wyraz dokonanej re-

formie i konsolidacji wewnętrznej Kościoła, będąc niejako przeglądem prac już dokonanych i programu na przyszłość.

Niewątpliwie wszedłszy przy sposobności zjazdu soborowego w osobisty kontakt z episkopatem innych krajów, mogli nasi biskupi porozumieć się z nimi w niejednej sprawie. Być może, że n. p. żywotną dla Węgier i księcia krakowskiego sprawę halicką, której korzystne dla kościoła strony zapewne wyluszczyli papieżowi biskupi węgierscy, omawiał Kadłubek z arcybiskupem Ostrzyhomskim. A może będzie wolno uznać za rezultat soboru w sprawie stosunku Polski do papieża uroczyste oddanie się Leszka Białego pod opiekę papieską, oświadczenie najzupełniejszej wierności i gotowości do obrony krzywdzonych kościołów. Wprawdzie list Leszka poprzedziła bulla papieska, zapraszająca go prawdopodobnie do tego aktu, wymiana obu aktów odbyła się już po śmierci Innocentego III, a za rządów Honorjusza III, w r. 1216 lub 1217²⁾; bądźco bądź inicjatywę i wpływ Kadłubka na decyzję Leszka można uważać więcej, niż za prawdopodobne.

Pozostaje do zanotowania ostatni znany fakt z życia Kadłubka: fakt dobrowolnego, jak zgodnie zaznaczają roczniki ustąpienia z biskupstwa i wstąpienia do klasztoru Cystersów w Jędrzejowie³⁾. Pobytu w celi klasztornej nie objaśnia żadna wiadomość; trwał on lat 5, poczem w r. 1223 przeniósł się dostojny zakonnik do wieczności. Pochowano go w klasz-

¹⁾ Przegląd historyczny, 1906, t. III, str. 139—142: St. K., Wiadomość o udziale Polski w IV Soborze Laterańskim.

²⁾ Płaśnik, l. c., nr. 4.

³⁾ Mon. Pol. hist., t. III str. 164/5 (rocznik. małopolski; analogiczną notatkę zawierają inne roczniki). Nasuwa się jednak mimo

woli pytanie, czy Kadłubek nie ustąpił pod presją miejsca swego Iwonowi Odrowążowi, członkowi potężnego i żądnego władzy rodu; niestety okoliczności objęcia biskupiej godności przez następcę Kadłubka zupełnie nie są znane.

torze, który mu był przytulkiem na ostatnie lata życia przed gwarem świata.

Co wywołało taką, możnaby z dzisiejszego punktu widzenia powiedzieć, — rozpaczliwą decyzję? Dociec trudno i płonna byłaby rzecz jakiegokolwiek pozytywne stawiać przypuszczenia. W świetle nastrojów duchowych ówczesnych i gdy się zważy własną Kadłubka psychikę, o ile ją odstania cokolwiek jego kronika, krok ten nie może zbyt dziwić: ani rzadkim nie był w owych czasach i stosunkach, ani też nie oznacza w życiu Kadłubka jakiegos przełomu. Uspobicenia łagodnego i kontemplacyjnego, widoczną żywiąc dewocję dla klasztorów wogóle, a cysterskich w szczególności, być może spełnił choć późno swe pragnienie i swe istotne powołanie.

Bardzo być może, że pisanie czwartej księgi kroniki wypełniło mu pobyt w klasztorze. Przyjmując, że trzy części pierwsze na życzenie Kazimierza Sprawiedliwego przynajmniej zostały zaczęte, a być może, że i wykończone, za czem świadczy spora ilość pozytywnych wskazówek zawartych w tekście, rozumiem, że odmienna forma części czwartej, aluzje do wypadków późniejszych, (n. p. do r. 1205)¹⁾ wyraźnie nadają jej charakter pracy późniejszej, podjętej po jakiejś bliżej nieznaney przerwie. Gdy za pracą dziejopisarską w ciągu rządów biskupich nie zdaje się przemawiać, przychyliam się do argumentów Zeissberga przemawiających za kontynuowaniem kroniki w klasztorze jędrzejewskim. Kwe-

stji tych nie rozbiaram szczegółowo, jako raczej należących do badań nad kroniką samą. Dla celów biograficznych wystarczy powyższe zaznaczenie prawdopodobieństwa pracy dziejopisarskiej w murach klasztornych. Jej przerwanie niemal w połowie zdania też zdaje się przemawiać za przypuszczeniem, że śmierć zastała autora przy pracy i nie dała mu już jej dokończyć.

Nie wdając się tu w bliższą ocenę kroniki, jedną jej zasługę pragnę tu podnieść, bo to zasługa Kadłubka bardzo znaczna z punktu widzenia Kościoła i kultu religijnego. Mam na myśli przygotowanie poniekąd swą kroniką atmosfery sprzyjającej przeprowadzeniu kanonizacji św. Stanisława, przez odparcie zarzutów — jak on je rozumiał — kroniki t. zw. Galla, oraz opromienienie tragicznie zmarłego biskupa aureolą męczeństwa. Powszechnie też Kadłubkowi zalicza się na poczet jego zasług kościelnych to utorowanie drogi sprawie kanonizacji i pobudzenie umysłów i pragnień społeczeństwa w tym kierunku, by pozyskać własnego narodowego świętego, jakich miały już inne kraje²⁾. Przypisywała Kadłubkowi późniejsza tradycja³⁾ napisanie historii rymowanej o św. Stanisławie⁴⁾. Być może, że była ona tylko owocem jego posiewu, powstając pod natchnieniem odnośnego ustępu jego Kroniki.

Takim był żywot i działalność jednego z najgłośniejszych i najlepiej zapisanych w historii biskupów krakowskich.

¹⁾ Mon. Pol. hist. t. II str. 440.

²⁾ Wojciechowski T.: Kościół katedralny w Krakowie, str. 134 — 135 dowodzi weale przekonywująco, że Kadłubek, który był »pierwszym literackim inicjatorem kanonizacji i najdzielniej przysposobił do tego umysły«, wystawił najprawdopodobniej biskupo-

wi Stanisławowi marmurowy grobowiec z napisem w Katedrze na Wawelu. Grobowiec ten w każdym razie istniał już przed r. 1252 a nie mógł być wcześniejszy, jak w r. 1186.

³⁾ Kwestjonuje ją Zeissberg, l. c.

⁴⁾ Mon. Pol. hist., III str. 163, przyp. 3.

Postać cicha i skromna, nie wysuwająca się nigdzie na czoło, jak zwykle: człowiek głębokiej wiedzy i nauki, mniej był człowiekiem czynu, a żyjąc więcej może życiem wewnętrznym, nie miał energii działania. Pokorę zaznaczając w tytuluaturze swej »Cracoviensis ecclesiae indignus minister« lub »humilis episcopus«, dowiódł on następnie, że nie była ona ezczyim tylko frazesem¹⁾, gdy rzucając dostojęństwo, władzę i dostatki, poszedł za mur klasztorny, gdzie ta pokora miała dlań być obok innych cnót zakonnych treścią reszty życia. Gdy o wielu współczesnych mu lub wcześniejszych i późniejszych biskupach niejeden niekorzystny a poważny głos przechowały relacje źródłowe, gdy nadto współczesnicy niejeden wytaczali przeciw nim ciężki zarzut, o Wincentym Kadłubku nie takiego nie można przytoczyć, nie wydobyc nawet najintensywniejszą interpretacją. »Vir multimoda laude preclarus« — to świadectwo współczesnej bulli papieskiej; a co pisali późniejsi? »Vir literatissimus in toto mundo et deo devotus« zaświadczył o nim rocznikarz małopolski²⁾. Długosz przypisuje mu »excellen-tiam ingenii et doctrinae«, zaznaczając, iż »propter Christum« porzucił wszystko³⁾. »Vir acris ingenii, divina et humana literatura insignis«, pisze o nim kopista jego kroniki w XV wieku⁴⁾. »Insignis vir«, »retor mirificus«, »vir doctus, mirae religionis et devotionis« itp. określenia pisarzy XV i następnych stuleci są wymownym dowodem, jak oceniano go, jako człowieka i pisarza. Wychwalając

nadzwyczajnie jego kronikę zarzucił jej Długosz tylko jedno, mianowicie, że z cudzych dziejów więcej zawiera wiadomości, niż z polskich; ten żal Długosza do mistrza Wincentego i my podzielimy, bo istotnie okazał się »alienarum historiarum diligens, propriarum negligencior scriptor«, — ale to, jak wiemy, wynikało z jego założenia: nie miał zamiaru pisać historii w właściwym znaczeniu, lecz — jak to trafnie ocenił już Długosz — pragnął skreślić na przykładach historycznych »mores ingenuos et normam recte vivendi«⁵⁾. Jest jednak ta kronika pomnikiem naszej ówczesnej kultury duchowej, a niezależnie od swych wad i braków jest dla pewnego okresu naszych dziejów najważniejszym źródłem współczesnym. Jeśli się dobrze wczujemy w intencje autora, zrozumiemy kiedy i jak wpływały one na jego opis historyczny, to potrafiemy z pod skorupy jego stylu napuszonego, jego frazeologii i retoryki dobyć cenne ziarna prawdy historycznej o czasach i wypadkach, o których skądinąd nie wiemy. A tak zasługę jego uznać nam wypadnie, jako rzeczywistą i niemniej doniosłą, jak wpływ moralny i naukowy, jaki jego kronika przed wiekami na dawniejsze wywarła pokolenia.

Nie jest ta kronika zbyt obfitem źródłem dla poznania samego autora. Jak już widzieliśmy, szczegółów konkretnych z jego życia niemal wcale nie podaje, zaledwie parę skąpych wiadomości można z niej było wydobyć w tym względzie. Lepiej nieco przedstawia się spr-

¹⁾ »Verus cultor humilitatis« nazwał go komentator jego kroniki, znany mistrz Jan Dąbrówka w XV wieku, zob. Zeissberg, l. c. str. 75.

²⁾ Mon. Pol. hist., III str. 162/3.

³⁾ Opera, t. XI str. 214—215.

⁴⁾ Mon. Pol. hist. II, str. 213.

⁵⁾ Opera, XI str. 181. — Również surowy sąd o Kadłubku, jako historyku wydał Piotr Łódzia z Bnina, biskup kujawski z XV w., zob. Łętowski: Katalog biskupów krakowskich, I str. 105—107. (Kraków, 1852).

wa horyzontów myślowych, zapatrywań społecznych, etycznych czy politycznych autora. Pragnę ich nieco zebrać, o ile że uzupełnią one cokolwiek jego biografję. Niełatwem jest jednak uchwycenie sylwetki duchowej autora; trudności przedstawiają zwłaszcza trzy pierwsze księgi jego kroniki, napisane, jak wiadomo, jako dialog między arcybiskupem gnieźnieńskim Janem a biskupem krakowskim Mateuszem, przyczem niema pewności, któremu z tych dwóch dostojników wkłada Kadłubek w usta rzeczywiste swe poglądy i przekonania. Najczęściej symbolizują oni tylko odmienne punkty widzenia na tę samą sprawę, tak, że w niejednym wypadku sam kronikarz celowo może ukrył w ten sposób własne zapatrywanie lub też dał wyraz swego braku zdecydowania co do oceny pewnego faktu lub osoby. Ale pewne najistotniejsze rysy jego poglądów ogólnych, moralnych czy społecznych i politycznych, i jego uczuć osobistych, narodowych czy indywidualnych dość ściśle dadzą się uchwycić i zrozumieć.

Poglądy jego zatem są przepojone jego osobistą religijnością i pobożnością, która niekiedy jest zbyt rygorystyczną, gdy zwłaszcza jest pod silnym wpływem formalizmu przepisów kościelnych (n. p. pogląd na przyrodzoną nieprawość ducha u niesłubnych dzieci). Decyzja papieża zwalniającego z przysięgi złożonej w przymusowym położeniu skłania go do postawienia tezy, że wymuszona przysięga nie jest ważną. Nie idzie jednak tak daleko, jak n. p. Gall, który za nieważną zdaje się uważać każdą przysięgę złożoną poganom. Choć zdradę piętnuje, to jednak uważa, że podstęp do zbożnego prowadzący celu zgodny jest z prawem boskiem i ludzkim. Dla miłości małżeńskiej, czystości uczuć i obyczajów ma

kult prawdziwy, któremu nieraz gorąco daje wyraz; jest — można powiedzieć — w tej dziedzinie nieubłagany, w sądzie surowy, nie uznaje żadnych kompromisów, a omawiając pewien wypadek z dziejów Spartan, gdzie przyzwolenie mężów na masowe wiarołomstwo żon dyktowane było głębokim patryotyzmem i chęcią dotrzymania złożonej wojennej przysięgi, piętnuje mimo wszystko ten wypadek i przyznając, że była w tem pewna enota, stwierdza, że zarazem było to podrzeźnianie się enocie. Wiara jego — jak wogóle w owej epoce — jest nieco przesądna, a w każdym razie lubuje się w cudownościach i nadprzyrodzonych zjawiskach. Dla dziejów kultu religijnego niejednen poważny przyczynek znajdzie się w jego opisach cudów (n. p. św. Wita). Zresztą oddaje on w tej dziedzinie wierzenia i nastroje swego środowiska i swego pokolenia. Prawdziwą cześć ma dla pokory, uważa ją też za »matkę enót«. Wyrażając żal, że się ją w niższych warstwach częściej spotyka, niż ocenia i nagradza, domaga się jej w odpowiednich przejawach także od panujących, których nie purpurowa szata odznaczać powinna, lecz pokora.

W zakresie poglądów politycznych charakterystyczne jest jego stanowisko wobec książąt i królów. Czem słońce dla świata, głowa dla ciała, tem król dla państwa. Stanowisko króla zależy od tego, by uznał się za związanego prawem i podporządkował swą władzę »legibus ecclesie«. Król budzi zazdrość, naraża się na spiski rywali; ma więc Kadłubek pewne politowanie dla tej godności, którą piastując, niema się nawet snu spokojnego. Co do Polski, to dumny jest poniekąd, że ma ona dzie dziczną dynastję, nie zaś uzurpatorów obcych. Ale dla współczesnych sobie

czasów ma nieco inną miarę: nie oburzenie, lecz podziw i uznanie wzbudzają w nim ci możnowładcy dostojni, jak wojewoda Mikołaj, którzy wbrew zasadzie dziedziczości wedle woli zmieniają książąt na krakowskim tronie. Solidaryzując się z nimi umie wyszukać zawsze względy usprawiedliwiające zamachy stanu, umie uniewinnić junjora, który bunt przeciw senjorowi zwycięsko przeprowadził, choć równocześnie potępia bunt syna Odoną przeciw temuż samemu księciu Mieszkowi Staremu. Ale to, co przy tej sposobności wypowiada o systemie rządów tego księcia w Krakowie i o jego doradcach, jest rodzajem »traktatu o księciu«, jakim być powinien, względnie nie powinien. Myśl jego przewodnia: książę powinien być łagodny i laskawy dla swych poddanych, podstawą jego władzy winna być miłość jego poddanych, nie ich strach, to też biada księciu, któryby terrorem swych rządów chciał utrzymać w ryzach społeczeństwo: zamiast szacunku zdobył nienawiść i wywołał bunt. Na te wyrazy hołdu i miłości, jakich nie szczędzi pod adresem Kazimierza Sprawiedliwego, zasłużył sobie ów książę osobistą laskawością i wyrozumiałością, która mu nakazywała nawet osobistą czynną zniewagę darować poddanemu i nie dochodzić »zbrodni obrazy majestatu«. Istotnie dla ówczesnego możnowładztwa krakowskiego był to władca wymarzony. Dla samego Kadłubka jest to ideał władcy, to też jakkolwiek w całych dziejach dostrzega on kierującą wypadkami wolę Bożą, to specjalnie wierzy w to, że Opatrzność czuwa nad Kazi-

mierzem, a nawet cudami przychodzi Stwórca i Matka Boża z pomocą Kazimierzowi¹⁾, gromiąc sprzysiężonych nań spiskowców.

Ciekawe są jego uczucia narodowe, uczucia niewątpliwie wówczas wspólne całemu narodowi polskiemu, tesame jakim dał wyraz t. zw. Gall w swojej kronice. Antagonizm np. do Niemców, którzy czyhają na wolność polską, jest u kronikarza silny. Zarzuca im ambicje wygórowane, pychę i szydzi z »furore Theutonico«. Nienawidzi Czechów i piętnuje ich zdradliwość i wiarolomstwo. Z pogardą mówi o »praskiej etyce«, a ironja zyskuje na sile, gdy się zważy, że przedstawiwszy Zbigniewa, jako niemal moralnego potwora, wskazuje, że »cnót« swych i tej »praskiej etyki« nauczył się właśnie od Niemców i Czechów. Tem złośliwszą w tem świetle okazuje się obrona Niemców i Czechów, wygłoszona właśnie ustami Zbigniewa: wystawia on, jako przykładem przodujące innym narodom, obyczajność, dzielność i rządy niemieckie, uczciwość Prażan (t. j. Czechów), ich »sławę równą zasługom«, ich pragnienie cnót itp. Miara ironji się dopełnia, gdy przewrotny zdaniem Kadłubka Zbigniew, chelpi się, że takich właśnie miał mistrzów i że jest owocem z takich kwiatów. Jest to ustęp najcharakterystyczniejszy, o ile chodzi o stosunek do Czechów i Niemców, inne miejsca kroniki tylko w szczegółach ilustrują to stanowisko zasadnicze.

Wobec współczesnych sobie jest mistrz Wincenty krytycznie usposobiony, okazuje w sądach znaczną odwagę cywilną,

¹⁾ Stoi to w niewątpliwym związku z ustepliwością Kazimierza dla żądań Kościoła, dbałością o rozwój jego i wiary; w przeciwstawieniu do niego potępia kronikarz surowo niedbałość Bolesława Kędzierzawego o utrwa-

lenie wiary u Prusaków i zadawanie się tylko ich trybutem, to też karę Bożą za to widzi następnie w klęskach wojennych tego księcia i w niepowodzeniach nawet jego syna.

szerując zręcznie ulubioną bronią ironji i sarkazmu. Nie waha się dworom książęcym współczesnym wytknąć nurtującą je niezgody i intryg. W utyskiwaniach na czasy i pokolenie współczesne, na brak wierności, prawdziwych uczuć przyjaźni i miłości itp. brzmi poniekąd nuta zwyczajna niemal u wszystkich pisarzy każdej epoki, dla których przeszłość zwykle przedstawia się jaśniejszą i cnotliwszą od terażniejszości. Ale niektóre narzekania Kadłubka wyraźnie do konkretnych odnoszą się osób i kwestyj; niezawsze z jego niedomówień i przenośni domysleć się można, kogo i co ma na myśli, ale rozumieci go współcześni, których nie bał się, wypowiadając im w oczy eierpką i przykrą nieraz prawdę w szorstkiej i ironicznej formie. A w sądach tych czuć zawsze pewną miarę etyczną, pewien wzniosły światopogląd, stanowiący kamień probierczy dla oceny postępków i osób.

Łatwo też wyczuć w Kadłubku dziecię swego wieku, dziecię swego narodu i swego stanu. Uczucia moralne i religijne jego odzwierciedlają nam panującą w chrześcijańskim społeczeństwie atmosferę moralną i kult dla rycerskości w walce wręcz; podziw dla walczącego biskupa, gdy n. p. Gall potępia służbę rycerską duchownych, a wstręt dla tchórzostwa na polu bitwy zdradza w Kadłubku przynależność do rycerskiego narodu, który walecznością nieraz obcych wprawiał w zdumienie; lekceważenie dla niewolników, mimo wielokrotnie wyrażonego uznania dla cnót, jakie i w niewolnikach uznać i uczcić należy, pogarda niemal dla pochodzenia z niewolników znamionują w naszym kronikarzu członka stanu rycerskiego, który zaczął już zamykać się niemal w kastę uprzywilejowaną, a wzięwszy na swe barki obowiąz-

zek obrony kraju, żądał za tę obronę wywyższenia i uprzywilejowania ponad inne warstwy.

Typowy człowiek swej epoki w swych uczuciach i zapatrywaniach religijnych, narodowych, społecznych i politycznych, jest on też pisarzem charakterystycznym dla swego czasu. Pomijam tu kwestję jego uczoności, tytekroć oświeclaną, pomijam literackie znaczenie i cechy jego kroniki, pragnę tylko w paru słowach scharakteryzować mistrza Wincentego, jako historyka, bo choć nim się nie czuł, jednak pracą jego dziś głównie posługujemy się jako źródłem historycznym.

Jako historyka charakteryzuje go najlepiej jego stosunek do źródeł i pisarzy poprzednich, o ile i jak z nich korzystał. Otóż wiadomo, że z roczników, a specjalnie kapitulnego krakowskiego, który miał każdej chwili wprost pod ręką, nie zaczerpnął ani jednej daty, tak dalece nie zależało mu na chronologii, stanowiącej przecież właściwy szkielet dla narracji historycznej. Ale i na samej historii mu też nie zależało wiele. Wobec kroniki t. zw. Galla-Anonyma okazał się eklektykiem, który dowolnie wybiera pewne tylko fakta, orjentując się w swym wyborze nie ich doniosłością dziejową, lecz tem, czy rozpatrzenie ich nie nastarczy mu sposobności do wyciągnięcia jakiejś nauczki moralnej lub do rozsnucia jakiejś równie pouczającej analogji z dziejami i mitologją starożytną. A jeśli same fakta historyczne podane przez Galla za mało okazywały się podatne w tym względzie, to bez skrupułów preparował je nasz historyk i naginał do swych moralizatorskich celów. Niech zresztą konkretne przykłady to poświadczą!

Samozwਾਂczy książę Mazowsza z czasów zamętu po śmierci Mieszka II ginie według Galla na polu bitwy (I, 20.);

mistrza Wincentego taka rycerska śmierć nie zadawalnia, więc każe Pomorzanom go powiesić, by następnie móc wygłosić pouczającą sentencję: »Wysoko mierzyłeś, wysoko wisisz«! — jako przykład kary za wygórowaną ambicję. Co więcej, by ta ambicja tem karygodniejszą się wydała, im mniej była uzasadnioną, czyni Kadłubek Masława niewolnikiem, podczas gdy wedle Galla był on cześnikiem króla Mieszka II, zatem wysokim dygnitarzem dworskim. Podobnej metamorfozie uległa znana anegdota Galla o szczodrości Bolesława Śmiałego. Gdy jednak u Galla uradowany odszedł ów ubogi kleryk, dzwigając naładowany kosztownościami płaszcz królewski, to Kadłubek go uśmierca, a to w ten sposób, że brzemię kosztowności go zagniotło na śmierć: tak uzyskał przykład ukaranej chciwości, podczas gdy u Galla chodziło raczej o przymówkę w stosunku do Krzywoustego, ażeby był równie hojnym dla kronikarza, będącego także ubogim klerykiem. Również charakterystycznym jest to, co mistrz Wincenty napisał o epilogu sprawy Zbigniewa, przyrodniego brata Bolesława Krzywoustego. W zupełnej niezgodzie z prawdziwym przebiegiem sprawy, dającym się stwierdzić współczesnym świadectwem Galla i czeskiego Kosmasa, opisuje Kadłubek, jakto Zbigniew w zdradzieckim przebraniu zakradł się nocą do obozu Krzywoustego, by dokonać bratobójstwa. Poczem schwytany, stawiony zostaje przed sąd, a to wszystko po to, by Kadłubek miał możność w długich wywodach oskarżyciela i broniącego się podsądnego popisać się erudycją prawniczą. Treścią tych wywodów, że niesłubny syn z natury jest przewrotnym, wyzutym z wszelkiej ludzkości i uczuć dodatnich, jest zaprzeczeniem cnoty i dobra, na litość więc żadną

nie zasługuje. Tymczasem kronikarz współczesny Gall, mimo, że pisał niemal panegyryk na cześć Krzywoustego, właśnie w całej tej sprawie miał dla niego kwalifikację etyczną i kościelną dla jego postępków z bratem, streszczającą się w dwóch słowach: zbrodnia i grzech (»crimen« i »peccatum«), dla Zbigniewa zaś wyrazi ciepłe i żalu pełne, jako dla człowieka o poczciwej, prostodusznej naturze. Nie dbał więc tu Kadłubek o prawdę historyczną, lecz wyraźnie ją zlekceważył, byle uzasadnić swój pogląd na niesłubność pochodzenia, co znowuż charakteryzuje jego stanowisko kościelnomoralne.

Pomijając wiele faktów historycznej wagi zatrzymuje się mistrz Wincenty nie raz długo przy szczegółach o charakterze anegdotycznym, skoro dają mu one wątek pożądany do odpowiednich pouczeń, więc n. p. ów epizod o pojmaniu arcybiskupa Marcina, względnie jego archidjakona w Spicymierzu przez Pomorzan, przejęty z Galla, odpowiednio zarbarwił do celu i na usprawiedliwienie strachu, któremu uległ czcigodny i sędziwy arcybiskup, przytoczył opowiadanie, której nauka moralna, że słusznym jest w pewnych warunkach strach o własne życie, mianowicie głupiec może być odważnym i nie lękać się o swe życie, jako życie głupca, ale filozof lęka się słusnie o swoje życie, jako życie filozofa, podobnie i arcybiskup winien był się bać o swe życie. Podobnie sofistycznie umie też Kadłubek uzasadnić swą »pochwałę opilstwa«, o czem już wyżej przy innej sposobności wzmiankowałem.

Jeśli tak się przedstawia »historja« pisana przez naszego kronikarza w tych ustępach, w których możemy go skontrolować Gallem czy innemi źródłami, to co sądzić należy o tych czasach, gdzie

opowiadanie jego opierało się na własnych spostrzeżeniach lub opowiadaniach współczesników? Tyle pewna, że bezwzględnego zaufania do jego opisów mieć niepodobna i że jak najdalej idąca przezorność jest tu niejako przykazaniem krytyki historycznej w korzystaniu z jego relacyj. Ale łatwo zauważyć, że zwłaszcza w czwartej księdze pisze on znacznie trzeźwiej, bo uwolnił się nieco od nałożonej sobie tendencji moralizatorsko-nauczycielskiej i z większą dozą obiektywizmu opowiada wypadki sobie współczesne. Ale tak w tej, jak i w poprzednich księgach pozostaje w silnej zależności od przyjętej manjery pisarskiej, która polega na tem, że językiem starożytnych Rzymian opowiada dzieje polskie. Czytamy więc o konsulach, o »senatus consulta«, o »quaestor vectigalium« itp. i niezawsze starczy nam środków krytycznych, by się upewnić, czy pod tą i podobną klasyczną terminologją kryje się jakaś rzeczywista instytucja państwa polska i jaka w szczególności¹⁾. Te i inne ujemne z naszego punktu widzenia właściwości kroniki utrudniają niepomniernie ustalenie na jej podstawie

prawdy historycznej. Nie można się jednak w sceptycyzmie wobec wiadomości mistrza Wincentego posuwać za daleko; sądzę też, że bystre uwagi krytyczne T. Wojciechowskiego o Kadłubku²⁾, jako historyku, aczkolwiek słuszne w odniesieniu do konkretnych poruszonych przezzeń kwestyj, mogą niesłusznie przez swą jednostronność wywołać wrażenie, jakoby ta »kronika« wogóle na wiarę nie zasługiwała. Byłoby to zapatrywanie fałszywe i niesprawiedliwe. Gdy badacz dzisiejszy zdoła opanować jego formę pisarską, zorientuje się w jego intencjach i tendencjach, gdy się przebiję przez istne gąszczę jego erudycji i frazeologii napuszonej, to dotrze niewątpliwie do zaufania godnej prawdy historycznej, ukrytej pod tą wielokrotną skorupą. Badania ostatnich lat kilkunastu podnoszą i umacniają zachwiany silnie autorytet Kadłubka, jako historyka. Na pewno nie doprowadzą do uznania go za talent historyczny lub wzór sumienności dziejopisarskiej, ale słusznie będzie i wystarczy, gdy rozwieją nieco przesadne uprzedzenia, jakie przeciw niemu w ostatnich czasach się spiętrzyły.

¹⁾ Tak n. p. prof. Balzer (Skarbiec i archiwum koronne, Lwów, 1917, str. 393—5) w dłuższym wywodzie musiał uzasadniać, że

ów »quaestor vectigalium« to polski skarbnik, względnie podskarbi.

²⁾ W »Szkicach hist.« i w art. »Pamięć Kadłubka«. Kwart. hist. r. 1910.

DR. ZOFJA AMEISENÓWNA

ŚREDNIOWIECZNE MALARSTWO ŚCIENNE W KRAKOWIE

I.

Powszechnie utarte mniemanie, jakoby wyłącznie tylko sztuka Południa średnich wieków stworzyła i rozwinęła monumentalne malarstwo ścienne, upada powoli, ponieważ w ostatnich trzydziestu latach odkryto w krajach z tej strony Alp cały szereg zabytków — nieraz pierwszorzędnej wartości, które przez wieki spoczywały pod tynkiem. Nie ulega wątpliwości, że Północ nie wydała jednostek tak genialnych, jak Giotto, ani dzieł tak epokowych i mających kształcić smak pokoleń, jak polichromja kaplicy Brancaccich. Jednakże gotyckie malarstwo ścienne północnej Europy, tak po naszymu dotąd traktowane, żyło swym bytem i przyczyniło się do ogólnego rozwoju tak w kierunku estetyczno-formalnym, jak ideowym. Ponieważ ściany gotyckich kościołów na Północy, rozczłonkowane wysokimi oknami i portalami, niemal ażurowe, jak latarnie, nie dawały pola do pracy malarzom, poza polichromją sklepień i może profilowanych części architektury: jak żebra, słuszki i t. d., więc też malarstwo monumentalne chroni się na ściany krużganków przy licznie powstających klasztorach i do pałaców

i zanków królewskich czy rycerskich (Runkelstein w Tyrolu, Karlstein w Czechach, Orla Wieża w Trydencie i t. d.). Średniowieczne kościoły i klasztory uległy ruinie, lub licznym gruntownym przeróbkom stosownie do zmiany panującego gustu — tak, że lwia część malowań ściennych zaginęła bezpowrotnie. To, co dziś widzimy, ocalało dzięki zatynkowaniu, dokonanemu przeważnie w epoce baroku, kiedy to niemilosiernie tępieno średniowieczne zabytki, nie odpowiadające nowej modzie. Bardzo wiele ich spoczywa zapewne pod tynkiem na ścianach krużganków klasztornych w Niemczech, Austrii, Czechach i Polsce. W szczupłej literaturze, omawiającej średniowieczne malarstwo polskie, zaledwie kilku wzmianek doczekało się malarstwo ścienne. Łuszczkiewicz w swojej pracy zamieszczonej w Encyklopedji kościelnej p. t. »Malarstwo religijne w Polsce«, podaje, że resztki malowideł z 14 wieku dochowały się w Łądzie, w opactwach cysterskich w Sulejowie, w Wąchocku i Koprzywnicy, w nieistniejącej dziś kaplicy z czasów Kazimierza W. na Łobzowie i w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Dwa

artykuły i rozsiiane okolicznościowo komunikaty w różnych tomach »Sprawozdań Komisji do badania historii sztuki w Polsce« mówią o malowidłach: w kościele Brygidek w Lublinie, w katedrze sandomierskiej i kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu. Rastawiecki i Przeździecki w swoich »Wzorach sztuki średniowiecznej« reprodukuja niezbyt zresztą dokładnie, fragment malowideł łódzkich »Panny mądre i głupie«. Bliżej zajęli się ściennym malarstwem średniowiecznym tylko: S. Tomkowicz w swoim referacie o świeżo wówczas odkrytych malowidłach u św. Katarzyny, zamieszczonym w »Jahrbuch der Zentralkommission für Denkmalpflege« z r. 1908 ¹⁾ i W. Podlacha w »Historji malarstwa polskiego«, z której ukazały się w 1914 r. nakładem Altenberga zaledwie trzy zeszyty, obejmujące materiał do połowy wieku 14.

Przedmiotem niniejszej pracy są średniowieczne malowidła ściennie w krużgankach przy kościołach św. Katarzyny i św. Franciszka w Krakowie. Przewszystkiem nie są to freski, jak się to powszechnie mówi, ale malowidła, które możnaby nazwać »fresco secco«. Bo na czem zasadza się istota fresku, prawdziwego, klasycznego fresku włoskiego? Otóż na tem, że farbami mineralnymi maluje się a l fresco czyli na świeżej, mokrej zaprawie wapiennej, ściśle mówiąc stiukowej. Malarz przenosi rysunek kompozycji zapomocą naoliwionego lub sproszkowanym węglem posypanego papieru na ścianę mokrą, dopiero co narzuconą zaprawą i delikatnie wygładzoną. Przenosi tylko tyle rysunku — ile zamierza odrazu wymalować. Farby wchodzą w che-

miczny związek z wapnem, stają się po wyschnięciu jaśniejsze, a na powierzchni osadza się lekki krystaliczny nalot chroniący fresk od wpływów atmosferycznych. Tem się tłumaczy trwałość fresku, który sam przez się nigdy nie odpada i jego trudność, polegająca na tem, że nie tu nie można zmieniać, poprawiać, ani uzupełniać, a malarz musi naprzód wiedzieć, jaki ton chce wydobyć, bo wilgotny fresk jest ciemniejszy. Wszelkie retusze, poprawki i drobne szczegóły wykonywano temperą t. j. farbami rozpuszczonemi białkiem, miodem lub mlekiem figowym. Technikę freskową, znaną starożytnym, przechowywano starannie przez całe burzliwe czasy wczesnego średniowiecza i stosowano ją ściśle wedle przepisów odwiecznych, skwapliwie zapisywanych i strzeżonych w Bizancjum i we Włoszech, nie zatracając jej nigdy — jak o tem świadczy chronologiczna ciągłość zabytków.

Zupełnie inaczej opisuje technikę malowania ściennego Theophilus presbiter, słynny mnich, żyjący w X wieku w Tegernsee, autor »Scheduli«, zawierającej całą skarbnicę przepisów dotyczących techniki sztuk pięknych i przemysłu artystycznego ²⁾. Z tego najważniejszego źródła, a także z innych mniej znanych, dowiadujemy się, że na Północy malowano farbami zmieszanemi z wodą wapienną na wilgotnym murze. A więc nie na świeżo narzuconej warstwie stiukowej zaprawy, ale na murze zwilżonym wodą. W rozdziale 15 swojej »Scheduli« rozważa Theophilus szczegółowo technikę malowania ściennego ³⁾, ale ani razu nie wspomina o codziennie świeżo na-

¹⁾ Jahrbuch der Zentralkom. 1908 I. Beilage S. 9—23 Dr. Stanisław Tomkowicz: Neuentdeckte mittelalterliche Wandgemälde in Krakau.

²⁾ E. Berger: Beiträge zur Entwicklung der Maltechnik, München 1912 B. II. s. 36—50.

³⁾ Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje. Poznań 1880, Roz. 15.

rzucanej i bezpośrednio barwnym deko-rem pokrywanej zaprawie. To też wszystkie nasze niesłusznie tak nazwane »freski« należy nazywać malowaniem farbami wapiennymi na wilgotnym murze, albo krótko »fresco secco« i skonstatować, że nasi malarze średniowieczni techniki prawdziwego fresku nie znali. Powyżej opisany sposób malowania ¹⁾ utrzymuje się z tej strony Alp (z wyjątkiem południowego Tyrolu) przez całe wieki średnie siłą ustnej i pisanej tradycji, ale obok niego rozwija się malarstwo »al secco« temperą. Ponieważ przy szybkim tempie malowania na wilgotnym murze pomijano z konieczności szczegóły, a pewne farby, jak np. lazur i złoto, nie łączą się z wapnem, więc złocono i wykończano malowidła temperą. Teofil wymienia całą skalę barw używanych w średniowieczu, nazywając je dziwacznie, a czasem dla nas niezrozumiale. Najdroższymi farbami były: lazur, purpura i złoto, najpospolitszymi: agra (okra), czerwień (rubrum), zieleń (viridi), barwa szara, brunatna, czarna uzyskiwana z węgla lub sadzy i niewyraźnie niebieska (mensesch). W doborze barw gra w średniowieczu wielką rolę symbolika teologiczna i ikonograficzne przepisy: i tak męczennicy noszą zawsze szaty czerwone, na pamiątkę krwi przelanej, Madonna szatę niebieską, płaszcz czerwony, zbiorów grzeszników i potępieńców odziewają pobożni malarze z zamiłowaniem na żółto. Tak więc malarz zależny od przepisu i operujący niewielką obfitością farb na palecie, nie mógł szukać ani osiągnąć jakichś nadzwyczajnych efektów kolorystycznych, przynajmniej nie u nas w wieku 14 i 15, kiedy tradycje kościelne były żywe, a związek sztuki z kościołem tak ścisły.

Było natomiast pole do doskonalenia rysunku, perspektywy, kompozycji i odtwarzania świata otaczającego. Czasami pryncypa malarz do sceny religijnej jakąś modę współczesną: czy to motyw ornamentalny, architekturę czy krój ubrania jakiejś ubocznej postaci, co będzie zapowiedzią owych tak licznych w epoce renesansu kompozycji religijnych, które oprócz nazwy nie w sobie religijnego nie miały.

Źródłem natchnień dla artystów bywa przede wszystkim Stary i Nowy Testament, a także »Legenda Aurea« Jakóba z Voraginy, zawierająca żywoty świętych opisane z pełną wdzięku i prostoty naiwnością. Z biegiem czasu w wieku 13 wytworzyły się t. zw. przedstawienia typologiczne: t. j. każdemu zdarzeniu Nowego Testamentu dodawali malarze odpowiednio dwa lub cztery ze Starego Testamentu, mające być przepowiednią lub analogją do zdarzeń z Ewangelji. Powstają całe wzory przedstawień typologicznych, zgrupowane w »Bibliae pauperum«, »Concordantie caritatis«, »Specula humane salvationis«, ilustrowane minjaturami, które służą majstrom jako wzory, schematy kompozycyjne, jakby encyklopedje malarskie. Wogóle w malarstwie minjaturowym wytwarzają się najwcześniej i ustalają formy ikonograficzne, których będą się ściśle trzymać artyści wszelkiego zakresu w 14 i 15 w.

Minjatury odgrywają niezmiernie ważną rolę w sztuce średniowiecznej. Z jednej strony są one zwierciadłem obyczajowo-historycznym, a z drugiej pośredniczą między sztuką Południa, Zachodu i Północy, oddziaływają na wielką sztukę i ulegają naodwrot jej wpływom. Moźni panowie, duchowni i świeccy, panujący,

¹⁾ Uwagi o tej technice zawdzięczam p. Juljanowi Makarewiczowi.

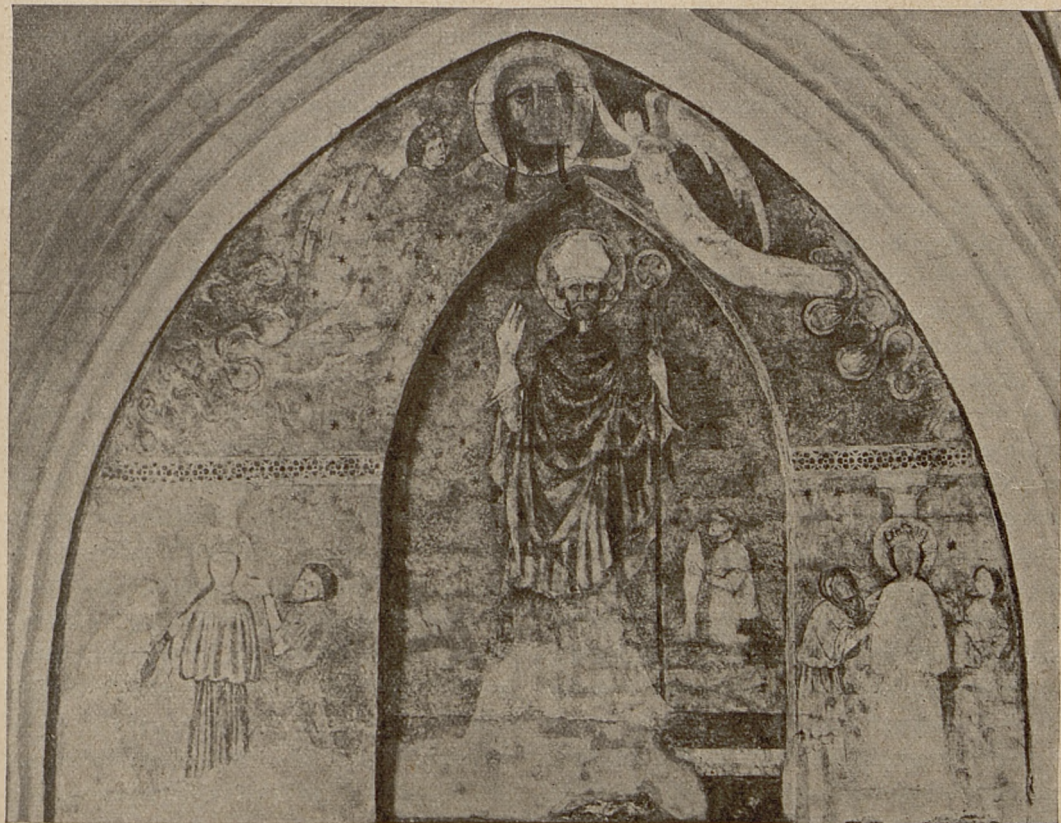


Fig. 1. Św. Augustyn. Krużganki przy kościele św. Katarzyny w Krakowie.

papieże i klasztory, zakładają biblioteki: wspaniale iluminowanych rękopisów, czy to kościelnej, czy też teologiczno-filozoficznej, czy prawniczej treści, zbierają także pisma autorów starożytnych¹⁾. Papieże awinjońscy, Jan XXII, Klemens VI i Urban V, dają impuls do takiego bibliofilstwa. Za ich przykładem idą kardynałowie i inne wybitne osobistości ówczesnego politycznego i literackiego świata. Słynnymi bibliomanami byli Luxemburgowie, szczególnie Karol IV ze swoim świetnym dworem, a jeszcze większymi Karol V, król Francji i jego brat ks.

Berry. Zatrudniali oni na swym dworze całą falangę uzdolnionych iluminatorów, pochodzących z różnych stron. Był tam Włoch Piotr z Werony i Niemiec Hanske de Hagenau, Flamandzycy Jacques Cône i Jacquemart de Hesdin, ale wszyscy malują w duchu francuskim, kontynuując pracę swoich anonimowych poprzedników z w. 13 z wielkim artyzmem i poczuciem natury. Minjatury francuskie, szczególnie paryskie cieszyły się już w średniowieczu wielką sławą i rozchodziły się po całej Europie, wpływając niewątpliwie, jak to udowodnili Emile Mâle²⁾, Paul

¹⁾ Pierwszy Petrarca zaczyna poszukiwać rękopis. łac. a Boccaccio odkrywa zapomnianą bibliotekę benedyktyńską w Monte Cassino.

²⁾ Emile Mâle: *Gazette des Beaux-Arts* 1905 s. I: *Exposit. des Primitifs français*.

Durrieu ¹⁾, Dworzak ²⁾ i inni, na sztukę włoską, niemiecką i czeską, a w pierwszym rzędzie flamandzką.

Durrieu przekonująco udowadnia, że kodeks zaczęty w pracowni Pola de Limburg ukończono w warsztacie Jana Van Eycka i że minjatury »Grandes heures du Duc de Berry« są preludjum do gaudawskiego ołtarza.

Centrami malarstwa minjaturowego są w 13 w. przedewszystkiem Paryż, ognisko kultury w ówczesnej Europie, a w 14. w. w południowej Francji: Avignon, w środkowej: Tours i Paryż, a na Północy: Rouen. Każda z tych szkół ma swoją odrębną manierę: paryska opiera się w dużej mierze na plastyce gotyckiej, awinjońska pozostaje pod urokiem późnego giottyzmu, przeszczezionego tam przez Simone Martiniego, a szkoła z Tours ma wiele cech wspólnych z malarstwem flamandzkim.

Na terenie Włoch kwitnie minjatura najwcześniej w uczonej Bolonji, gdzie obok słynnego uniwersytetu grupuje się ożywiony handel księgarski, dotyczy to głównie ksiąg prawnych; rozwija się ona także w Wenecji, w Weronie, Ferrarze, na dworze Estów w 14 w., w Sienie i Umbrji. Rozkwit minjatury florenckiej przypada na wiek 15, a kultywują ją tam malarze tej miary, co Don Lorenzo zakonu kamedulskiego, domniemany mistrz Fra Angelica. Przy kościele San Marco powstaje szkoła minjatorów, pozostająca pod silnym wpływem Fra Angelica. W Niemczech odgrywają pierwszorzędną rolę na polu minjatury Kolonia i Konstancja, w Czechach Praga, której iluminatorzy przejąwszy bezpośrednio

kierunek awinjoński, pielęgnują go z wielkim talentem i oddziaływają na sąsiednie kraje austriackie, Śląsk i Polskę.

W Polsce spotyka się wiele wzmiarek o minjaturzystach w zapiskach archiwalnych z końca w. 14 i 15 ³⁾, ale rozkwit tej sztuki przypada na ostatnie dziesiątki 15 i pierwszą połowę 16 w., jak o tem świadczą liczne zabytki bardzo pięknie iluminowane, a niewątpliwie polskiego pochodzenia w Bibliotece kapitulnej w Krakowie i Gnieźnie, Bibliotece Jagiellońskiej, XX. Czartoryskich, a przedewszystkiem w Bibliotece Żaluskich, dziś wchodzącej w skład zbiorów petersburskich, któremi zajął się Kopera w rozprawie, zamieszczonej w VII tomie Sprawozdań Komisji historii Sztuki Akademii Umiejętności. Wiele tych rękopisów chowa się zapewne jeszcze na półkach bibliotek klasztornych, a znaczna część znajduje się w zbiorach zagranicznych.

W drugiej połowie 15 w. zaczynają rywalizować z minjaturami drzeworyty, a nieco później miedzioryty, aż wyrugują zupełnie tę subtelną sztukę w miarę wydoskonalenia się drukarstwa. Ale oprócz licznych minjatur, czy też rycin po książkach rozsianych, z których dowolnie czerpali malarze pomysły do większych kompozycji, istniały, jak to wykazują najnowsze badania Schlossera, Burgera ⁴⁾ i Goldschmidta ⁵⁾ i innych, t. zw. »Musterbücher«, a więc książki z gotowemi schematami kompozycji, typów, głów, strojów, draperyj i akcesoriów. Najstarszym dokumentem tego rodzaju jest zwój pergaminowy ilustrowany rysunkami w archiwum kapitulnym w Vercelli. Sławną

¹⁾ Paul Durrieu: *Gazette des Beaux-Arts* 1897 s. I: André Beauneveu.

²⁾ Dvořak: *Die Illuminatoren des Johann von Neumark. Jahrbuch des all. Kaiserhauses* T. 22.

³⁾ Dr. J. Płaśnik: *Cracovia artificum*, 1919.

⁴⁾ T. Burger: *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin 1918.

⁵⁾ Goldschmidt: *Jrbuch der preuss. Kunstsammlungen* T. XXII. s. 28.

jest również książka z wzorami Villarda de Honnecourt z wieku 13, zachowana w kopji w Bibl. Nationale w Paryżu. Więcej takich zabytków pochodzi z wieku 15, a w niektórych z nich obok ornamentalnych form współczesnych, a więc późnogotyckich, można zauważyć jeszcze ślady romanizmu¹⁾. Z końcem 15 stulecia zastępują te książki z wzorami coraz to częstsze wyjazdy malarzy za granicę, przedewszystkiem do słonecznej siedziby renesansu, do Włoch.

Kraków, Piastowska i Jagiellońska stolica, ze swemi licznymi kościołami i klasztorami, posiada dość znaczną liczbę zabytków średniowiecznego malarstwa ściennego, a było ich prawdopodobnie więcej. Oprócz malowideł, będących tematem niniejszej pracy, odkryto resztki polichromji na filarach w katedrze wawelskiej, w kaplicy królowej Zofji, wymalowanej przez malarzy ruskich za Jagielly, w kaplicy Świętokrzyskiej, które pochodzą z czasów Kazimierza Jagiellończyka, Ukrzyżowanie w refektarzu dominikańskim, wreszcie w kościele św. Krzyża, gdzie nienaruszone i autentyczne są jedynie sceny z Pasji, biegnące na zachodniej ścianie nawy pod chórem i malowidło na dawnej zewnętrznej ścianie tej samej ściany, w miejscu, gdzie dziś przypiera kaplica św. Andrzeja. Ukrzyżowanie to, dużych rozmiarów, wykonano nie dającą się bliżej określić techniką. Niektórzy twierdzą, że jest to enkaustyka.

Malarzowi średniowiecznemu nie idzie o piękną formę, przynajmniej nie stara on się o to w pierwszym rzędzie, aby jego dzieło harmonją linii i barwy działało na widza. On chce przemówić do duszy, wstrząsnąć sumieniem, uczyć i napominać grzesznego człowieka. Więc ma-

luje okropności piekła, Sądu ostatecznego, tańce śmierci, męczeństwa świętych, a przedewszystkiem cierpienia Chrystusa, aby człowiek z jednej strony kroczył po stromej ścieżce cnoty i starał się uniknąć kary bożej, z drugiej zaś chce budzić podziw i cześć dla męczenników i Ukrzyżowanego, który cierpiał za grzechy całego świata. Nieposkromiona fantazja malarzy północnych wysilała się na przedstawianie scen okropnych, a niekiedy budzących odrazę. Pacholtkowie i zbiry mają czasami twarze wprost zwierzęce, a miny widzów przyglądających się egzekucji i ich ruchy są przesadne i pełne gwałtownego patosu. We Włoszech malowano brzydotę charakterystyczną, najczęściej w portrecie i to w epoce późniejszej. Gdy chodziło o scenę religijną, poczucie estetyczne tak wysoko u Włochów rozwinięte nie pozwalało przedstawiać nawet zbyt ostrego bólu, a cóż dopiero brutalnych wybuchów fizycznej przemocy i siły mięśni. Ten naród artystów odziedziczył po antyku naturę harmonijną, nieznoszącą surowych dysonansów i zgrzytliwych kontrastów, oni szukają: proporcji, symetrii, umiaru. Tam ból, nienawiść czy inny silny afekt ściąga brwi, opuszcza kąty ust, nie stwarzając przytem maski, wykrzywionej nienaturalnym grymasem. W tym bólu jest coś posagowego, klasycznego — idealizującego, podczas gdy na Północy widać zawsze pewną dążność do realizmu w wyrazie.

Jeżeli mówiło się dotąd lub pisało o początkach malarstwa polskiego, zawsze można było usłyszeć zdanie: ten lub ów obraz jest pod wpływem niemieckim. Było to niejako uświęcone, że średniowieczne malarstwo polskie, zwłaszcza krakowskie, wskutek zniemczenia

des Allerhöst. Kaiserhauses. XXIII. T. str. 308.

¹⁾ v. Schlosser: Zur Kenntnis der Künstlerüberlieferungen im Mittelalter. Jahrbuch

mieszkaństwa i kleru w wiekach 14 i 15 ulegało jedynie niemieckim wpływom. (Naturalnie wyjątek stanowi tu grupa zabytków o charakterze bizantyńsko-ruskim). Potem słyszano się nazwy szkół: kolońskiej, praskiej, norymberskiej i nazwiska malarzy: Pleydenwurffa, Schöngauera, Dürera, Baldunga Griena i Kulmbacha. Na podstawie świeżo przez Ptaśnika wydanych archiwaliów i badań nad zabytkami, okazuje się, że sprawa nie zupełnie tak się przedstawia. Z geograficznego położenia Polski, ze stosunków handlowych z Niemcami i kolonizacji niemieckiej w wieku 14 wynikało niewątpliwie oddziaływanie tych naszych zachodnich sąsiadów tak na polu urządzeń polityczno-społecznych (prawo magdeburskie, szkolnictwo, organizacja kleru), jak i w zakresie sztuki, w tym wypadku malarstwa. Ale nie wyłącznie Niemcy odegrali tu rolę, lecz także i Włosi, a między Niemcami nie tylko te szkoły, o których dotąd mówiono, ale i inna niemniej ważna, której pierwszorzędne znaczenie podniesiono dopiero w ostatnich czasach: szkoła górno-reńska z okolic jeziora Bodeńskiego. Natomiast — rzecz dziwna — pomimo bliskiego sąsiedztwa i wysokiego poziomu malarstwa tak minjaturowego, jak i monumentalnego w Czechach (krużganki w Emaus pod Pragę, Karlstein itd.), nie można stwierdzić związku między czeskiemi a polskimi malowidłami ściennymi, mimo, że w obrazach sztalugowych znalazłyby się pewne analogje.

Malowidła krużganków klasztoru Augustjanów.

II.

Zakon Augustjanów powstał dopiero w 11. wieku na podstawie pism św. Au-

gustyna, biskupa Hippony i miał na celu naśladowanie pustelniczego żywota tego świętego z Tagaste ¹⁾. Ale tradycja przypisywała samemu wielkiemu ojcu Kościoła założenie zakonu. Wedle tej wersji, cierpieli zakonnicy wiele prześladowań zwłaszcza ze strony Wandalów. Nękami mnisi uciekli do Etyjopji, częściowo zaś do Europy, i osiedlili się w Hiszpanji, Anglii, Włoszech i Niemczech. Bollandyści utrzymują, że długo przed potwierdzeniem reguły przez papieża Innocentego III istnieli mnisi Augustjanie ²⁾. Taka jest stara tradycja, ważna ze względu na jedno z malowideł, o którym mam pisać, o czem później. Mimo to jest faktem niezaprzeczonym, że zakon powstaje dopiero w wieku 11., kiedy duch religijny się ożywia, a nie wszyscy garną się do reguły św. Benedykta. Pierwotnie nosi zakon nazwę Kanoników św. Augustyna, z których wyszedł św. Norbert. Wiele jest odmian Augustjanów pod różnemi nazwami. Dopiero w r. 1256 zjednoczył ich papież Innocenty III pod jednym generałem w Rzymie. Od tego czasu porzucają życie pustelnicze i zaczynają budować klasztory. Wtedy to także przywdziewają jednolity ubiór: czarny welniany habit z kapturem (dla którego ich powszechnie nazywano czarnymi braćmi), trzewiki w przeciwieństwie do zakonów żebraczych i pas skórzany. Podczas kiedy Franciszkanie i Dominikanie chodzili w sandałach, opasywali się sznurem i nie okrywali głowy, Augustjanie noszą na ulicy kapelusz, a przy uroczystych obchodach habity z szerokimi rękawami. Zakon był w 13 i 14 wieku bardzo uprzywilejowany, garnęła się do niego szlachta; nie podlegał on jurysdykcji biskupiej, a panujący i możnowładcy dotowali go hojnie. Naczeln-

¹⁾ Wetzer u. Welte: Kirchenlexikon, Band I. s. 1068.

²⁾ Wetzer u. Welte: Kirchenlexikon, Band I. s. 1068.

kiem zakonu jest generał w Rzymie, prowincjał w prowincji i przeor w klasztorze. Bracia dzielą się na księży i laików bez święceń kapłańskich. Augustjanów sprowadza do Polski Kazimierz W. w r. 1363 z Pragi, prawdopodobnie za pośrednictwem jednego ze Spytków Melztyńskich, którzy tam posłowali.

Początkowo tworzy Polska wraz z Czechami jedną prowincję zakonną. Król osadza mnichów na Kazimierzu i już w 1365 roku istnieje tutaj kościół drewniany¹⁾. W 15 lat później wznosi się kościół murywany. Konsekracja kościoła z zasklepieniem presbiterjum i krążgankami odbyła się w roku 1378, a poświęcono go, jak mówi dokument erekcyjny²⁾, »przez uszanowanie świętych dziewię Katarzyny i Małgorzaty, do których szczególne nabożeństwo mamy i wielbimy je«. Budowę planował pewnie architekt miejscowy, czego dowodzi wybór materiału (cegła, kamień użyty tylko do podpór i szczegółów) i pewne cechy charakterystyczne konstrukcji, jak np. przeniesienie ciśnienia na wewnątrz, przez prostokątne wydłużenie rzutu poziomego filarów ku nawom bocznym. Równocześnie z kościołem wybudowano i krążganek. Czytamy dalej w dokumencie erekcyjnym: »Poświęciliśmy i dedykowaliśmy chór, wielki ołtarz, zarówno jak ementarz z krążgankiem klasztornym pod wezwaniem Narodzenia Chrystusa Pana, św. Katarzyny, św. Małgorzaty, św. Augustyna«. A więc do dwóch wezwań kościoła dołączono dla krążganków dwa nowe, co nie jest bez znaczenia: w tych wezwaniach dla krążganków znajdziemy wytłumaczenie malowideł zdobiących ich ściany. Ostatecznie wykończono kościół w roku 1399 z inicjatywy i fundu-

szów panów na Brzeziu, herbu Zadora. Budynek nawiedzały częste pożary, które spowodowały ostatecznie zawalenie się sklepienia w roku 1445, poczem wybudowano nowe. W roku 1736 rujnuje kościół trzęsienie ziemi i to tak radykalnie, że nie odprawiano mszy przy wielkim ołtarzu, lecz w krążgankach. Taki stan rzeczy zastali Austriacy w roku 1796 i zamienili kościół na magazyn wojskowy, nie naruszając jednak ołtarzy, obrazów i nagrobków, zajmowali go aż do roku 1852. Wtedy podjęli Augustjanie restaurację kościoła i klasztoru, która dziś jeszcze nie jest zupełnie ukończona. Krążganki przy kościele są najstarszym zabytkiem tego rodzaju architektury w Krakowie. Wybudowano je równocześnie z kościołem z trzeciej ćwierci 14 stulecia wedle jednolitego planu, lecz nie jak to bywa zwykle od południa (gdź tam stał kościółek św. Zofji i zabudowania Skalki), tylko od północy. Długie te korytarze, zgrupowane koło czworobocznego wirydarzyka, przedstawiają bardzo harmonijne i nastrojowe wnętrza. Związek między ścianami rozczłonkowanymi słupkami i framugami zamkniętymi ostrołukowo a sklepieniem jest organicznie przeprowadzony. Wysokie okna, rozmieszczone w szczupłej grubości muru, wpuszczają do wnętrza dużo światła, sklepienia podpierają szkarpy od strony wirydarza. Pod okiennymi ścianami biegną niskie kamienne ławy, zachowała się również stara posadzka z ciosowych dużych płyt.

W tem czysto gotyckiem wnętrzu uwydatniają się malowidła, które wyszły z tego samego ducha gotyku, co i architektura. Oka nie razi żaden anachronizm, żaden barokowy dyssonans nie wkrada się w tę uroczystą powagę śre-

¹⁾ Wład. Łuszczkiewicz: Kościół św. Katarzyny, Kraków 1898, Bibl. Krakowska.

²⁾ Tamże strona 15.

dniowicza. Ogółem zachowało się w dobrym stanie na ścianach augustjańskich krużganków pięć malowideł. Są to: jakiś święty biskup, św. Augustyn, nadający mnichom swoją regułę, Chrystus w studni, Chrystus na krzyżu, cudowna Madonna z dzieciątkiem i dwoma świętymi, niestety niedostępna, bo zakryta ołtarzem. We fragmentach zaś: św. Zofja z trzema córkami, Madonna z dzieciątkiem na półksiężycu, tak wyblakła i zartarta, że ledwie widoczna, wreszcie niezupełnie dotąd wyjaśniona kompozycja, złożona z dwóch czasowo różnych pól, z lewej starszej »fresco secco« i prawej malowanej temperą. Łuszczkiewicz wspomina w cytowanej powyżej monografii o kościele św. Katarzyny, że widział tam przed laty malowidło przedstawiające św. papieża, siedzącego na gołyckim tronie, z atrybutem swej władzy: t. j. kluczem Piotrowym w rękę, ale dziś niema z tego obrazu ani śladu. Pierwotna polichromja musiała pokrywać wszystkie ściany krużganku, kto wie czy ona nie kryje się jeszcze pod tynkiem, bo restauracja nie została jeszcze zupełnie przeprowadzona. Podczas kiedy malowidła franciszkańskie są zupełną *terra ignota* i oprócz skonstatowania faktu, że istnieją, nie o nich więcej nie napisano — korzystniej przedstawia się sprawa malowideł u św. Katarzyny, które opisał, podając częściowo reprodukcje, bezpośrednio po wydobyciu ich z pod pobiałej, w roku 1908 p. S. Tomkowicz¹⁾, zasłużony badacz historii sztuki w Polsce, nie wdając się jednak w analizę stylową i ściśle datowanie. Niemniej jednak cennym jest ten referat, ponieważ zajmuje się techniką i podaje historję malowideł na podstawie materiałów archiwalnych, zmia-

ny t. j. przemalowania, jakim w różnych epokach kolejno ulegały, aż kiedy dzięki staraniom autora i M. Dobrowolskiego wydobyto je z pod pobiałej, a prof. Makarewicz przywrócił im, o ile się dało, pierwotny wygląd w latach 1906—1908.

III.

Najstarsze (fig. 1.) malowidło w krużgankach augustjańskich mieści się w ostatniej arkadzie ramienia północnego — tuż przy boku wschodnim, nad wejściem do klasztoru. W polu środkowym, we wnęce o 15 cm. wgłębionej, nie leżącej na osi arkady, ale nieco na prawo przesuniętej, widać postać biskupa w stroju pontyfikalnym en face, po obu stronach u dołu poniżej ornamentalnego pasa powtórzone scenę męczeństwa jakiejś świętej. Powyżej pasa ornamentalnego, złożonego z rozetek, czy stylizowanych kwiatków i trójkącików, niebo zasiane złotymi niegdyś gwiazdami, a dwaj aniołowie unoszący się na obłokach podtrzymują chustę św. Weroniki z wizerunkiem Chrystusa, t. zw. »Vera icon«. Całe malowidło jest asymetrycznie skomponowane, przez przesunięcie wnętrza na prawo, tak że lewe pole jest większe. Biskup ma na sobie czerwoną kapę »pluviale«, odcinającą się silnie od szarawego tła, narzuconą na powłóczytą albę. Na głowie mitra dosyć niska i szeroka, na tle nimbu w kształcie złotego krążka, ornamentowanego dookoła półlukami. Święty ma twarz pociągłą, okoloną brodą, usta ocienienia słowiański, rzec nawet można, polski wąs. Twarz nie pozbawiona rysów indywidualnych, o smutnym łagodnym wyrazie w spuszczonych oczach. Prawą ręką w liturgicznej rękawiczce, sięgającej poza kostkę, biskup błogosławi sakramental-

¹⁾ St. Tomkowicz: Neuentdeckte mittelalterliche Wandmalereien in Krakau. Jrbuch

der Z. Kom. f. Denkmalpl. r. 1908, Beilage I. s. 8—23.

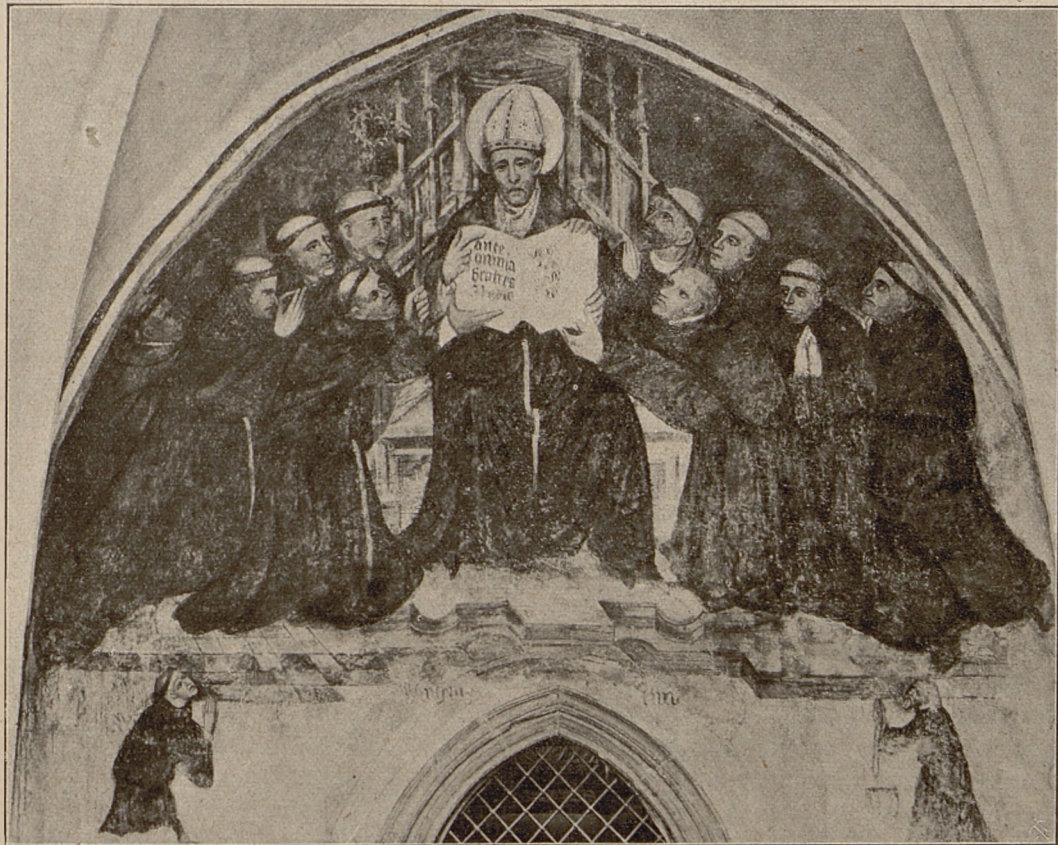


Fig. 2. Św. Augustyn nadający regułę. Krużganki przy kościele św. Katarzyny w Krakowie.

nym ruchem dwóch wyciągniętych w górę palców, lewą ujmując pastoral, bez sudarium, którego nodus ma już formę gotycką — podczas gdy kurwatura, wybiegająca w trójliśc koniczyny, jest jeszcze w duchu romańskim, bez listków czepiających się obłaka i bez ostrych form. Draperja szaty świętego, dość ogólnikowo traktowana, nie lamie się jak później kątowno, lecz spada jeszcze w liniach kolisto zaokrąglonych i prostych fałdach. Na prawo u stóp świętego kłęczy mała figurka mężczyzny adorującego, który trzyma oburącz dużą rybę. Powstaje teraz pytanie, jaki to może być święty,

którego atrybutem jest ryba, lub też człowiek trzymający rybę? Na pozór odpowiedź, którą nam udziela ikonografja, brzmi¹⁾: że jest to biskup św. Zenon, patron Werony. Ale nie byłoby to zupełnie dokładne określenie, gdyż właściwie atrybutem św. Zenona jest ryba wisząca na pastorałe zamiast sudarium, względnie wędka, na której wisi ryba, lub kosz czy sieć z rybami. Na krakowskiem malowidle oprócz ryby samej nie ma żadnego z wymienionych przedmiotów, natomiast kłęczy człowiek, pewnie rybak z rybą w rękach, która nie pozostaje w żadnym związku z figurą świę-

¹⁾ Detzel: *Christliche Ikonographie*, Bd. II. pod S. Zeno.

tego. Nawet gdybyśmy przypuścili, że jest to św. Zenon, to z trudnością daloby się to twierdzenie utrzymać, gdyż wezwanie św. Zenona było w wieku 14. poza Włochami rzadkością, a już w Polsce nie znamy ani jednego przedstawienia ikonograficznego, któreby można uznać za weroneńskiego patrona. Byłby to więc zupełnie odosobniony wypadek, unikat ikonograficzny, trudny do przyjęcia. Sądziłam po badaniach z wynikiem negatywnym w zakresie przedstawień św. Zenona, że mógłby to być św. Stanisław, ale dopiero p. Józef Muczkowski zwrócił mi uwagę na legendę o św. Augustynie, przytoczoną w *Legenda Aurea* i w ikonografjach Detzla i Liefmana. Pewnego dnia — opowiada legenda, przechadzał się biskup Hippony, pogrążony w rozmyślaniu nad istotą Trójcy Przenajświętszej, nad brzegiem morza. Wtem ujrzał chłopca, usiłującego wyczerpać morze do rowku wygrzebanego w piasku. Święty biskup, przystanął i począł tłumaczyć chłopcu niemożliwość wykonania tego zamiaru, na co mu odrzekł chłopiec, że podobnem niepodobieństwem jest chcieć przeniknąć rozumem tajemnicę Trójcy Przenajświętszej, i natychmiast zniknął. Dlatego też malarze średniowieczni przedstawiają niekiedy św. Augustyna z klęczącym chłopcem, który trzyma łyżkę. Na krakowskim fresku chłopiec trzyma wprawdzie rybę, ale może ona symbolicznie przedstawiać morze, nad którym opisane zdarzenie miało miejsce.

Nic prawdopodobniejszego, że postać biskupia na krużganku Augustjańskim wyobraża św. Augustyna, założyciela Zakonu. Wszak trudno przypuścić aby, konwent zdobiąc malowidłami swe

krużganki pominał postać swego wielkiego założyciela.

Malowidło krakowskie ma większą wartość historyczną i ikonograficzną, niż artystyczną, bo technika jest tutaj dość nieudolna. Widać tu jeszcze odblaski bizantyjskiego malarstwa, może pod wpływem popularnych w Polsce za Jagiellę malarzy ruskich, nie tyle w postaci świętego, jak zwłaszcza w »Vera icon« i w postaciach wydłużonych, beczelniejszych aniołów, podtrzymujących ją. Można zauważyć dwa kierunki równoległe obok siebie idące: zachodni w traktowaniu draperji, twarzy, tematu wreszcie, i wschodni w stylizacji obłoków, aniołów i chusty św. Weroniki. Po obu stronach wnętrza powtarza malarz z powodu braku inwencji jedną i tę samą kompozycję: martyrium jakiejś świętej, przywiązanej do trzonu romańskiej kolumny za ręce, którą dwóch zbirów ciągnie z wszystkich sił za włosy. Święta ubrana jest w suknię, niegdyś zapewne czerwoną, spadającą w równych faldach ku ziemi i w krótki płaszczyk bez rękawów tejże barwy, przysługującej męczennikom. Na głowie ma święta królewską koronę, zakończoną gotyckimi liljami. Twarze zbirów bardzo indywidualne — każdy z nich inaczej wygląda: jeden młody gołowąs, drugi brodacz, trzeci ma na głowie kaptur i odwinęte za łokcie rękawy, czwarty wreszcie dworną, w szpic przyszytą brodkę i trefione włosy¹⁾. Ten zakapturzony z twarzą złośliwego starca, pomarszczoną i zgrzyliwą, ubrany jest w krótki kaftan, powycinany dołem w półokrągłe zęby; jest to t. zw. »jaka«, modna z końcem 14 wieku. Wszysej cztorej oprawcy ciągną świętą niemilosierdzie za włosy. Technicznie rzecz drugo-

wód taneczny w zamku Runkelstein, w Tyrolu.

¹⁾ Przypomina on dziwnie jedną z figur na fresku, przedstawiającym koro-

rzędna, chociaż w twarzach znać dążność do uchwycenia wyrazu. Ponieważ krużganek zasklepieno w r. 1378, więc nie stoi na przeszkodzie, aby obraz ten datować na ostatnią ćwierć 14 w., zwłaszcza że nie sprzeciwiają się temu cechy stylowe. Nie udało mi się dotąd zidentyfikować tej świętej. Żadna znana mi ikonografia nie wspomina o świętej, której męczeństwo polegało na wyrwaniu włosów. Wobec tego należy przypuścić, że jest to jakaś scena, wyjęta z serji innych mąk zapewne znanej i czezonej w 14 wieku świętej. Nasuwa się przypuszczenie, czy nie mogłaby to być św. Katarzyna? Fresk znajduje się w kościele pod wezwaniem tej świętej, ma ona na głowie koronę królewską i odziana jest w purpurę królowych i męczenniczek. Być może, że atrybut świętej koło zębate leżało u jej stóp, ale dół obrazu jest mocno uszkodzony. Wobec tego kwestja, kto jest tą zagadkowa święta, nie da się dziś stanowczo rozstrzygnąć.

W miejscu, gdzie dzisiaj ciągnie się obszerny sad klasztorny, tuż u podnóża Skalki, stał niegdyś niewielki kościółek św. Zofji, już nieistniejący. Na tej samej ścianie północnej krużganek, ale bliżej zachodniego ramienia, znać słaby ślad malowidła, przedstawiającego św. Zofję z trzema córkami. Ale ponieważ widać ledwo blade kontury, więc nie da się o tym obrazie nic więcej powiedzieć oprócz tego, że nad ukoronowanymi głowami świętej i trzech jej córek unoszą się jeszcze po trzy gotyckie, liljami zakończone korony. W arkadzie między św. Zofją a św. Augustynem — biskupem widać resztki jakiejś wielofigurowej kompozycji, składającej się z dwóch warstw, nowszej malowanej temperą, widocznej po prawej stronie i starszej »fresco secco« po lewej. Na prawo u stóp krzyża obok

dwóch lwów klęczy mnich, z którego ust wychodzi banderola z napisem: »Sancte Jeronime precor te ora pro me«. Na lewo przeziera część pierwotnego obrazu: Madonna siedzi na niskim tronie czy ławie z dzieciątkiem, dwie długie ręce niewidocznej postaci podają jej małe dziecko, prawdopodobnie symbol duszy zmarłego. Malowidło zachowane fragmentarycznie i tak zniszczone, że niepodobna go zrekonstruować chociażby w fantazji.

IV.

Drugie z rzędu, w latach 1905—1908 odnalezione malowidło przedstawia św. Augustyna, nadającego mnichom regułę swojego zakonu (fig. 2). Znajduje się ono we wschodniem ramieniu krużganek, nad gotyckim portalem, wiodącym do dawnego kapitułarza, dziś kaplicy św. Doroty. Na gotyckim drewnianym tronie, o bogato rozczłonkowanym zaplecku, którego szczyt zdobia fiale, zakończone kwiatonami i niewielki baldachin, siedzi uczony Ojciec Kościoła w mitrze biskupiej, wysadzonej klejnotami. Tło dla głowy stanowi nimbus w kształcie świetlanego dysku. Twarz świętego poważna, ściągła, ascetyczna, o dużych czarnych oczach, prostych brwiach, wydatnym nosie. Szerokie usta mają opuszczone w dół kąci i wargi szczelnie zamknięte, co nadaje fizjonomji wyraz surowości i klasztornej powagi. Święty ma na sobie habit pierwotnie czarny, dziś wpadający w barwę brązową. Na kolanach trzyma szeroko rozwartą księgę i wskazuje palcem prawej ręki na pierwsze słowa swej reguły: »Ante omnia fratres ametur Deus, deinde proximus«, wypisane gotyckimi minuskulami. Z obu stron tronu klęczy po pięciu mnichów, ubranych jak święty w habity, z odkrytymi głowami i z wygolonymi tonzurami, tak że tylko wąski

wieniec włosów okala czaszki. Jeden z braci trzyma pastorał świętego o obłoku zdobnym gotyckimi listkami. Twarze mnichów, jak na epokę tak wczesną, są zdumiewająco zindywidualizowane: ani jedna nie jest podobna do drugiej, każda ma inne rysy, odrębny wyraz, różnice wieku i temperamentu są silnie zaakcentowane. Braciszek, podtrzymujący księgę z prawej strony, ma rysy nieledwie portretowe, twarze innych wyrażają różne uczucia, od żywej radości, żarliwości religijnej przez obojętny spokój, aż do smutnej zadumy. Malowidło jest znakomicie skomponowane i wpisane w archiwoltę ostrołukowej arkady, jakby w trójkąt. Wierzchołek tego trójkąta stanowi głowa świętego, stamtąd biegnie oko za linią ramion łuku równoległe do spadziściści zaplecka i po coraz to niżej klęczących sylwetach mnichów na ziemię, a raczej na posadzkę z ciosowych płyt, której prostolinijność ożywia ruchliwy kontur podnóża tronu. Mamy tu zupełnie logicznie i konsekwentnie przeprowadzone wpisanie kompozycji w trójkąt, które tak umiłują w epoce renesansu wielcy malarze włoscy, jak: Rafael i Leonardo. Poniżej tego malowidła z obu stron tympanonu wspomnianego już portalu domalowano, jak chce Tomkowicz ¹⁾, lub jak ja sądzę, raczej z gruntu przemalowano w w. 16 dwie niewielkie postacie: po lewej mnicha adorującego, z rękoma do modlitwy złożonemi, po prawej mężczyznę starszego, w długiej szacie przepasanej, z włosami spadającemi na ramiona i długą brodą, który trzyma różaniec. U jego stóp leży tarcza z zatartym nie do poznania herbem. Wówczas to musiano umieścić także napis: »S. Augustinus«, rozdzielony portalem i prze-

malowano cały obraz temperą, zachowując jednak wiernie pierwotną kompozycję, nawet w szczegółach. Literaryści księżde są po wierzchu przemalowane temperą, gdzieniedzie przeziera dawna technika. Dr. Tomkowicz utrzymuje ²⁾, że postacie dwóch mnichów klęczących najbliżej św. Augustyna domalowano również w wieku 16. Nie wydaje mi się to jednak prawdopodobnem, bo w takim razie księga, którą ci mnisi trzymają, zawisłaby w powietrzu. W przeciwieństwie do interesujących i pełnych różniczkowanego wyrazu twarzy ręce są malowane schematycznie, chociaż dobre w ruchu. Wogóle musiał ten fresk malować nie pierwszy lepszy malarz cechowy krakowski, ale artysta obeznany z artystyczną produkcją swojej epoki i obdarzony rzeczywistym talentem. Malowidło to powstało zapewne nie później jak 20 do 30 lat po fresku św. Augustyna (fig. 1). Wskazuje na to architektura tronu, jaką często widzimy na minjaturach francuskich i czeskich z drugiego dziesiątka 15 wieku, podobnie jak i draperje, a szczególnie horyzontalne w środku załamane fałdy habitu św. Augustyna spotyka się często na zabytkach z tego czasu. Draperja habitów braci szerzej malowana, płynniejsza, została pewnie przemalowana w wieku 16. Podczas ostatniej restauracji usunięto oprócz pobiałej z obrazu warstwę tempery, ale nie zupełnie, tak, że pierwotna technika tylko częściowo przeziera. Pod względem kolorystycznym obraz nieciekawy, utrzymany w ciemnych tonach. Na tle czerwonym tron żółtawy, drewniany, habity czarne, brunatne lub szarawe. Natomiast rysunkowo kompozycja nie pozostawia nic do życzenia. Czy malarz samodzielnie przedstawił ten

¹⁾ Op. cit. str. 14.

²⁾ Tamże.

temat i skomponował malowidło? — czy też zaczerpnął go skądinąd, a jeżeli tak, to skąd? Postaram się chociażby hipotetycznie rozstrzygnąć tę kwestję i opuściwszy na chwilę Kraków, zwrócić się musimy w dalekie strony, nad górny Ren, gdzie od końca 14 w. zaczyna się rozwijać lokalna szkoła malarska, która wyda później tak wielkich mistrzów, jak Konrad Witz, Schongauer i Grünewald.

Jednym z najstarszych klasztorów augustjańskich w Niemczech był niewątpliwie klasztor w Konstancji, nad jeziorem Bodeńskim. Klasztor ten i należący do niego kościół przechodził w ciągu sześciu wieków swego istnienia zmienne koleje. Dziś budynki klasztorne prawie nie istnieją — natomiast kościół wspaniale w 1908 roku odrestaurowany, ma ściany pokryte niezmiernie interesującą dekoracją malarską. W rozprawie p. t. »Die Grabkapelle Otto des III. von Hachberg und die Malerei während des Konstanzer Konzils«¹⁾ zajmuje się polichromją tego kościoła znakomity badacz malarstwa Wingenroth wspólnie z ks. dr. Gröberem z Konstancji. Wingenroth z ogromną znaną i erudycją, posługując się obszerną literaturą i licznymi analogjami, dochodzi do zupełnie pewnych i niezmiernie ciekawych wyników, które streszczam ze względu na związek, jaki zachodzi między krakowskim malowidłem a polichromją z Konstancji. Freski zdobiące ściany augustjańskiego kościoła w Konstancji powstały podczas słynnego soboru, kiedy to spalono Husa, w latach 1414—1418, jako fundacja cesarza Zygmunta Luxemburezyka, który ofiarował do tegoż kościoła cenne organy. Cesarz bawił przez czas trwania soboru w gościnie u Augustjanów, a nawet

pożyczył od nich sporą sumę pieniężną. Odjeżdżając do ojczyzny, odwzajemnił się gospodarzom za przyjęcie, polecił wymalować swoim sumptem kościół i otaczał ich zawsze szczególną opieką. Na ten czas przypada okres największej świetności Konstancji, a tem samem klasztoru i kościoła. Nic prawdopodobniejszego, jak ta fundacja Zygmunta Luxemburezyka, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie, jakim mecenasem sztuki, szczególnie malarstwa, był ojciec cesarza Karol IV. Przypuszczenie to nabiera tem większej pewności, że na jednej ze ścian domyśla się Wingenroth, słusznie rozumując, w postaciach królewskich, siedzących na tronach z insygniami władzy, genealogji Luxemburgów. Ale nas interesuje przedewszystkiem fryz, biegnący górą na północnej, zachodniej i południowej ścianie kościoła, ponieważ co do tematu pozostaje w najbliższym związku z naszym przedmiotem. Na fryzie tym przedstawiono to samo, co na malowidle krakowskim: legendarne nadanie reguły Augustjanom przez ich świętego patrona. Tylko że w Konstancji scenę powtórzone kilkadziesiąt razy, a każda grupa mieści się w okrągłej łukowej arkadzie, wspartej na smukłych kolumnach (malowanej, nie rzeczywistej). Na jednej tylko południowej ścianie występuje św. Augustyn aż 16 razy, tyleż razy po dwie grupy mnichów adorujących i otrzymujących z jego rąk regułę. Freski są pierwszorzędniemi utworami szkoły górnoreńskiej z początku 15 w. Chociaż scena powyższa tak często się powtarza, malarz — a raczej jak się okazało malarze — umieli nadać jej różnorodny charakter i wyraz, modyfikując postać samego świętego i braci. Raz święty jest

¹⁾ Freiburg im Br. bez daty i miejsca druku.

przedstawiony jako młodzieniec z włosami skręconymi w pukle przylegające do skroni, to znów ma włosy równo nad czołem przycięte, raz z brodą, to znów bez niej, w wieku dojrzałszym i całkiem już dojrzałym. Mnisi różnią się pomiędzy sobą tak charakterystyką twarzy i wyrazu, jak ruchami, barwą habitów odpowiadającymi różnym zgromadzeniom, jakie wyszły z wspólnego augustjańskiego pnia. Tak więc fresk mimo tylokrotnego powtórzenia nie nuży monotonią, ale nabiera raczej przez to ciągłości i pewnej monumentalności, podkreślając zasadniczy motyw. Dziwnym trafem udało się Wingenrothowi znaleźć w zapiskach archiwalnych potwierdzenie swych domysłów, odnoszących się do pochodzenia opisanego fryzu, a wysnutych jedynie na drodze analizy stylowej. Mianowicie znakomity historyk soboru konstancyjskiego dr. H. Fricke odnalazł kwity rachunków z 1417 roku z podpisem Zygmunta Luxemburczyka na fundowane w augustjańskim kościele malowidła, a co więcej: nazwiska malarzy, którzy byli twórcami tej niezwyklej polichromji. Byli to »Heinrich Grübel, Kaspar Sünder, Johannes Lederhofer, dy sämtlichen Mitteinander«, którzy za ogromną naówczas sumę 1400 reńskich guldenów wymalowali cały kościół. Tak wyniki badania historyka sztuki potwierdziły w zupełności dokumenty. Wingenroth widzi w malowidłach kościoła Augustjanów w Konstancji ważne ogniwo w łańcuchu rozwojowym malarstwa górnoreńskiego, które miało w wieku 15 swój punkt szczytowy w Justusie von Rawensburg i Konradzie Witzu. Tak więc okazuje się, że nigdy sztuka nie rodzi się nagle w pełnym rynsztunku, jak Atena z głowy Zeusa, ale aby powstały

dzieła wielkie, trzeba do tego czasu, doświadczenia i pracy pokoleń. Maks Dworzak w swej niezmiernie ciekawej i ważnej rozprawie p. t. »Das Geheimnis der Kunst der Brüder Eyck«¹⁾ śledząc wysiłki artystyczne minjaturzystów i malarzy burgundzkich i niderlandzkich z końca wieku 14 i drogi, któremi rozchodziły się różne wpływy i przenikały wzajemnie, dochodzi do wniosku, że cała genialna twórczość braci Eycków nie była czemś spontanicznem, ale naturalnem zamknięciem, szczytem pewnej epoki. Równoważnikiem tych badań jest książka Wingenrotha cytowana powyżej. Wingenroth postawił obok szkół kolonijkiej i praskiej, które dzierżyły hegemonję artystyczną nad malarstwem niemieckiem 14 i pierwszej połowy 15 wieku, szkołę górnoreńską, stojącą dotąd skromnie na uboczu, a tak ważną ze względu na spływające się w okolicach tych oddziaływanie: Południa i Zachodu, Włoch, Burgundji i Francji na resztę Niemiec. Podobnie jak podczas pobytu stolicy apostołskiej w Awinjonie utworzyło się tam wielkie centrum artystyczne na dworze papieży-mecenasów i otaczających ich kardynałów, skąd za pośrednictwem licznie przybywających poselstw przedostały się zabytki sztuki (jak: obrazy, minjaturami zdobne kodeksy, hafty i tkaniny), lub też promieniowały (jak freski i rzeźby) daleko na Wschód i Północ Europy — tak na początku w. 15 cała elita współczesnego świata cywilizowanego dążyła szlakami soborów. Konstancja, Bazylea, Florencja to etapy tych świetnych zjazdów, a delegacje duchowne i świeckie stanowiły jakby żywy pomost między temi ogniskami ruchu umysłowego i artystycznego a resztą Europy.

¹⁾ Jahrbuch des Kaiserhauses, T. XXII. r. 1905.

Podczas słynnego soboru Konstancja wzbogaciła się ogromnie, gościło tam 1400 obcych kupców i rzemieślników, niewątpliwie odbywały się tam żywe transakcje handlowe książkami i dziełami sztuki, jak obrazy, tkaniny, ołtarze rzeźbione i wyroby złotnicze. Jako niezwykle ważny i cenny zabytek historyczny i obyczajowy dochowała się w 9-ciu

i stąd wysłanników nie brakło, a nawet były między nimi osobistości najwybitniejsze w państwie, jak: Zawisza Czarny, rycerz »sans peur et reproche«, arcybiskup gnieźnieński Mikołaj Trąba (którego tak od herbu »Trzy trąby« zwano), biskupi krakowski, poznański, opolski, wrocławski i płocki z licznymi orszakami dworzan i służby. Oprócz nich wymienia



Fig. 3. Św. Augustyn nadający regułę Augustjanom. Konstancja kość. Augustjanów.

egzemplarzach istniejąca kronika soboru konstancyjskiego, zredagowana przez Ulryka von Richental, zamożnego obywatela i właściciela olicyny księgarskiej w Konstancji¹⁾. Jest to dokładny opis soboru, osób biorących w nim udział i ważniejszych wydarzeń dnia: procesyj, obchodów, wjazdów i wyjazdów. Mówi tam także Richental o Polsce, jako że

Richental sporo szlachty polskiej, przekraczając niemiłosiernie jej nazwiska, herby i posiadłości. Były tam dwie wybitne osobistości związane z kościołem św. Katarzyny w Krakowie a mianowicie: Rycerz polskiego pochodzenia, towarzyszący cesarzowi Zygmuntovi w latach 1414—1418 na soborze, nadzupan Wagu: Ścibor ze Ściborzyc, herbu połączonego Ostoja i Kor-

¹⁾ M. Sokołowski: Pippo Spano i Scibor ze Ściborzyc. Spraw. Kom. Hist. Szt. T. VIII, LXVII.

czak, magnat i właściciel olbrzymiej fortuny, będący w wielkich łaskach u cesarza i O. Izajasz Boner, przeor krakowskiego konwentu OO. Augustynów, któremu tradycja klasztorna przypisuje inicjatywę przy powstaniu malowideł na krużgankach — ale o nim później.

Widzimy na jednej z minjatur zdo-
biących egzemplarz kroniki Richentala,
dziś w petersburskim muzeum, owego
Ścibora, wiodącego pod rękę swego ko-
legę nadżupana Temeszwaru, słynnego
kondotiera Florentczyka Pippa Spano (Fi-
lipa del Buon-delmonte). Obaj asystują
Zygmuntowi przy uroczystej procesji Bo-
żego Ciała w roku 1417. Ścibor pocho-
dził z możnego polskiego rodu, o któ-
rym wzmiankuje już dokument 1252
roku. Był najprawdopodobniej synem Sę-
dziwoja, wojewody kaliskiego¹⁾, a sy-
nowcem Ścibora I, który był już po-
tentatem na dworze węgierskich Ande-
gawenów i pełnił z ich ramienia różne
ważne misje dyplomatyczne. To pokre-
wienieństwo z węgierskim dostojnikiem dało
początek stosunkom Ścibora II ze Ści-
borzyc z Zygmuntem Luxemburczykiem.
Wstępuje on w służbę cesarską w 1386 r.,
a już w 1397 jest nadżupanem preszbur-
skim, wkrótce potem wojewodą siednio-
grodzkim. Mimo indygenatu węgierskiego,
chlubił się swym polskiem pochod-
zeniem, a towarzysząc ustawicznie ce-
sarzowi, nie zrywa stosunków z rodzinną
ziemią. Przeciwnie, w 1397 roku funduje
przy kościele Augustjanów św. Katarzyny
w Krakowie t. zw. »węgierską kaplicę«,
wspartą na jednym filarze, w której
mieści się od roku 1726 oratorjum SS.
Augustjanek, i przeznacza ją na mauzole-
um rodzinne. Píše Paprocki w swym
»Ogrodzie królewskim«²⁾: »On (t. j. Ści-

bor) tak umiłował swoją ojczyznę, że
po śmierci ciała swego na ziemi węgier-
skiej chować nie chciał, ale je do Kra-
kowa zawieźć polecił i w klasztorze św.
Katarzyny w kaplicy pochować kazał.
Zdaniem Sokolowskiego, świadectwo Pa-
prockiego nie zasługuje na wiarę, nato-
miast faktem jest fundacja kaplicy gro-
bowej i to, że wielu Ściborzyców znalaz-
ło w niej wieczny spoczynek. Ścibor,
pan wielki i możny, kolega Pippa Spana,
a dworzanin Zygmunta Luxemburskiego
(wiemy, jakimi obaj byli mecenasami),
musiał się również szlukać interesować.
Bawiąc na soborze przy boku cesarza,
z pewnością widział freski, które on do
kościola Augustjanów w podzięce za go-
ściinę ufundował. Czyż więc nie jest rze-
czą prawdopodobną, że w podobny spo-
sób chciał ozdobić kościół, przy którym
obrał sobie miejsce na wieczny sen? Na-
suwa się przypuszczenie, czy to nie Ści-
bor właśnie był fundatorem malowidła,
które przedstawia św. Augustyna nada-
jącego mnichom swą regułę?

Przemawia za tem obok stosunków
Ścibora z krakowskim kościołem i jego
bytności w Konstancji także wybitne po-
krewienieństwo malowidła z fryzem w ko-
ściele Augustjanów w Konstancji. Szcze-
gólnie uderzające jest podobieństwo grup
zakonników i całe ujęcie sceny. Chociaż
są i różnice, np. na obrazach w Konstanc-
cji święty przeważnie stoi, w Krakowie
siedzi, tam oprócz reguły spisanej w księ-
dze podaje mnichom, lub też ci jemu, jak
na załączonej reprodukcji (fig. 3), regułę
spisaną na zwoju pergaminowym. Ale nie
należy zapominać, że to, co malarze roz-
łożyli w Konstancji na kilkadziesiąt scen,
biegnących jako fryz na trzech ścianach
kościola, malarz krakowski złożył, ści-

¹⁾ Encyklopedia Orgelbranda T. XXIV. r. 1867 str. 160.

²⁾ Paprocki: Ogród królewski MDXCIX. str. CXLIII.

snał niejako w jedno malowidło i że nasze malowidło nie koniecznie musiało być dosłowną kopją tamtych, a malarz mógł się tylko wzorować ogólnie na fryzie z Konstancji, wprowadzając doń zmiany.

Wspomniałam powyżej, że między osobistościami z Polski, biorącymi udział na soborze był także O. Izajasz Boner, Augustjanin. Jego to nazwisko wiąże tradycja klasztorna z powstaniem malowideł u św. Katarzyny. Wymieniłam go na drugim miejscu, ponieważ tradycja ta jest dosyć późna, a daty z życia O. Izajasza nie są dotąd pewnie ustalone. Ponieważ atoli tradycja taka istnieje, więc pominąć jej nie można, chociaż odnoszę się do niej krytycznie. Wszystkie historycznie pewne źródła do życia Izajasza spłonęły w pożarze kościoła i klasztoru w roku 1556. Najstarszy znany życiorys pochodzi z r. 1606 (drukowany w Krakowie 1610) i autorem jego jest M. Baroniusz z Jarosławia. Za tym autorem poszli wszyscy inni, powtarzając go tylko innemi słowy, ale zgodnie co do treści; z wyjątkiem daty urodzin, którą Baroniusz podaje na rok 1430, inni zaś na 1380.

Urodził się Izajasz w Krakowie »in platea area« z rodu szlacheckiego i zamożnego. Ojcem jego był Florjan Boner, matką Bronisława z Brzezia, z rodu pańców z Brzezia, który licznemi dorodziejstwami obdarzył krakowskich Augustjanów. Młodzieniec studjował teologję w Akademji krakowskiej, a jeśli mamy wierzyć notatce, zapisanej niewiadomo kiedy i czyją ręką w matrykule uniwersyteckiej, promował się na doktora w r. 1406. Potem wstępuje do zakonu Augustjanów, cieszącego się łaskami możnych rodów i mającego sławę uczoneści i świątobliwości. Od r. 1408 pędzi O. Izajasz długie swe życie nieprzerwanie w krakowskim konwencie, wypełnione ascezą, modlitwa-

mi i uczonemi dysputami teologicznemi. Obecnie z współczesnymi sobie św. Janem Kantym, bł. Szymonem z Lipnicy. Umiera w r. 1471, jak o tem głosi napis na nagrobku w kościele św. Katarzyny, jako starzec 91 letni »in odore beatitudinis«. Jest on chlubą polskich Augustjanów, to też w epoce kontrreformacji zaczęło się nim interesować coraz więcej.

Wedle tradycji miał się O. Izajasz modlić żarliwie przed ulubionym przez siebie wizerunkiem Matki Boskiej, którą otaczali św. Mikołaj z Tolentinu i św. Augustyn, wymalowanym jak podaje życiorys, za jego staraniem a kosztem wiernych na ścianie krużganku klasztornego. Przy tym obrazie istnieje już w r. 1423 bractwo Pocieszenia N. P. Marji — a więc polichromia krużganku musi pochodzić z przed tej daty, co zupełnie zgadza się z jej stylowym charakterem. O. Augustyn Urbanowicz Doktor św. Teol. prowincjał w swym życiorysie O. Izajasza z r. 1681 (w manuskrypcie w bibl. klasztornej) pisze »Tunc, quando testudo praealtissimi templi cuiusdam S. Catherinae terrae motu in Ungaria usque huc causante nimiam et correspondentae corruerat, tunc quando alia testudo fornicabatur, tecta reficiebantur conventus et claustrum obtente a magistratu privilegio, ab anno 1390 super ampliacione eiusdem in aedificiis et muraturis dilatabantur, ambitus totus pulcherrimis iconibus, imaginibus eius maxima cura, diligentia et sollicitudine et perbellis picturis adornabatur, quae et perquam plurima optima et pia opera ad maiorem Dei gloriam facta ad honorem religionis exhibita«. Tyle Urbanowicz, nie zapominajmy, że to rok 1684, a zatem dosyć późna i niepewna tradycja.

Co do pobytu bł. Izajasza na soborze w Konstancji, to kronika Richental'a nie zawiera o nim żadnej wiadomości. O po-

bycie tym udzielił mi wiadomości p. Józef Muczkowski z dzieła *Pamphiliusa Chronica Ereni S. Augustini, Romae 1584*, w której na str. 72 znajduje się następująca wzmianka: Anno 1414. Oecumenicum Consilium Constantiense ad schisma tollendum, quod supra triginta annos duraverat, coeptum est celebrari in quo Izajas de Cracovia Polonus et Joannes Allemanus scripserunt in Magistratum sententiarum quaestiones dignissimas.

Za Pamphiliusem powtarzają tę wzmiankę życiorysy Izajasza z w. 17 i 18, ostatni w r. 1883. X. Augustyn Sutor, nie badając zresztą jej wiarygodności.

Nie rozstrzygam kto był fundatorem cyklu fresków u św. Katarzyny, czy był nim bł. Izajasz Boner, czy Ścibor ze Ściborzyc. Pozostawiam tę kwestję historykom. Wystarczy mi stwierdzenie, że czy był nim jeden lub drugi to nie skądinał, lecz tylko z Konstancji zaczerpnął pomysłu do krakowskiego malowidła przedstawiającego św. Augustyna nadającego swą regułę. Osoba fundatora jest w danym razie obojętną — pewnem jest tylko, że powstały te malowidła pod niewątpliwym wpływem polichromji kościoła Augustjanów w Konstancji, i że w r. 1423 już istniały.

Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia pytanie, kto jest autorem tego malowidła? Jest to rzecz, w obecnym stanie bardzo niedostatecznych badań archiwalnych i wogóle studjów nad średniowiecznem malarstwem w Polsce nie do rozwiązania. Wprawdzie Ptaśnik z niesłychaną pracowitością zebrał i wydał wszystko, co znajduje się w aktach archiwum miasta Krakowa i odnosi się do sztuki i artystów różnych zakresów¹⁾. Można tam znaleźć

bardzo wiele nazwisk malarzy, czynnych w Krakowie z końcem 14 i początkiem 15 wieku, ale nie da się wykazać współdziału któregoś z nich przy wykonaniu malowideł augustjańskich. Na razie pozostanie autor ich, jak tytu innych, bezimienny. Nie jest też wykluczonym, że malowidła augustjańskie nie są dziełem ręki malarza cechowego, lecz któregoś z zakonników. W samym klasztorze zajmowali się bracia iluminowaniem ksiąg, wydali nawet z pośród siebie tak zdolnego minjatora, jakim był z końcem 15 w. monogramista K. P.²⁾, którego minjatury odnalazł Kopera w polskich rękopisach w Petersburgu. Wiemy także, że Dominikanie zajmowali się malarstwem minjaturowym i snyderstwem.

V.

Prawie wszystkie malowidła ściennie w krużgankach augustjańskich zatynkowano z końcem 18 w. i powieszono na nich olejne obrazy, chroniąc je mimowoli od zupełnego zniszczenia. Nie dotyczy to tylko następujących malowideł: wspomnianego przez Łuszczkiewicza św. papieża, św. Zofji, cudownej Matki Boskiej Pocieszenia i obrazu Chrystusa w studni (fig. 4). Mieści się on w arkadzie pierwszej wschodniego ramienia, a czezony od 15 w. jako cudami słynący, nie był nigdy zatynkowany. Natomiast uległ tylokrotnym i tak radykalnym przemalowaniom, że dziś trudno sobie wyobrazić, jak się pierwotnie przedstawiał. W r. 1906 przystąpili pp. Marcelli Dobrowolski i S. Tomkiewicz oraz Jul. Makarewicz do restauracji malowidła. Usunięto najpierw drewnianą tablicę z otworami, pozwalającymi oglądać za szkłem głowę Chrystusa

¹⁾ Dr. Jan Ptaśnik: *Cracovia Artificum 1300—1500*, Kraków 1918.

²⁾ F. Kopera: *Polskie rękopisy illumino-*

wane w Bibliotece cesarskiej w Petersburgu, *Sprawozdanie Komisji Historji Sztuki T. VII.*

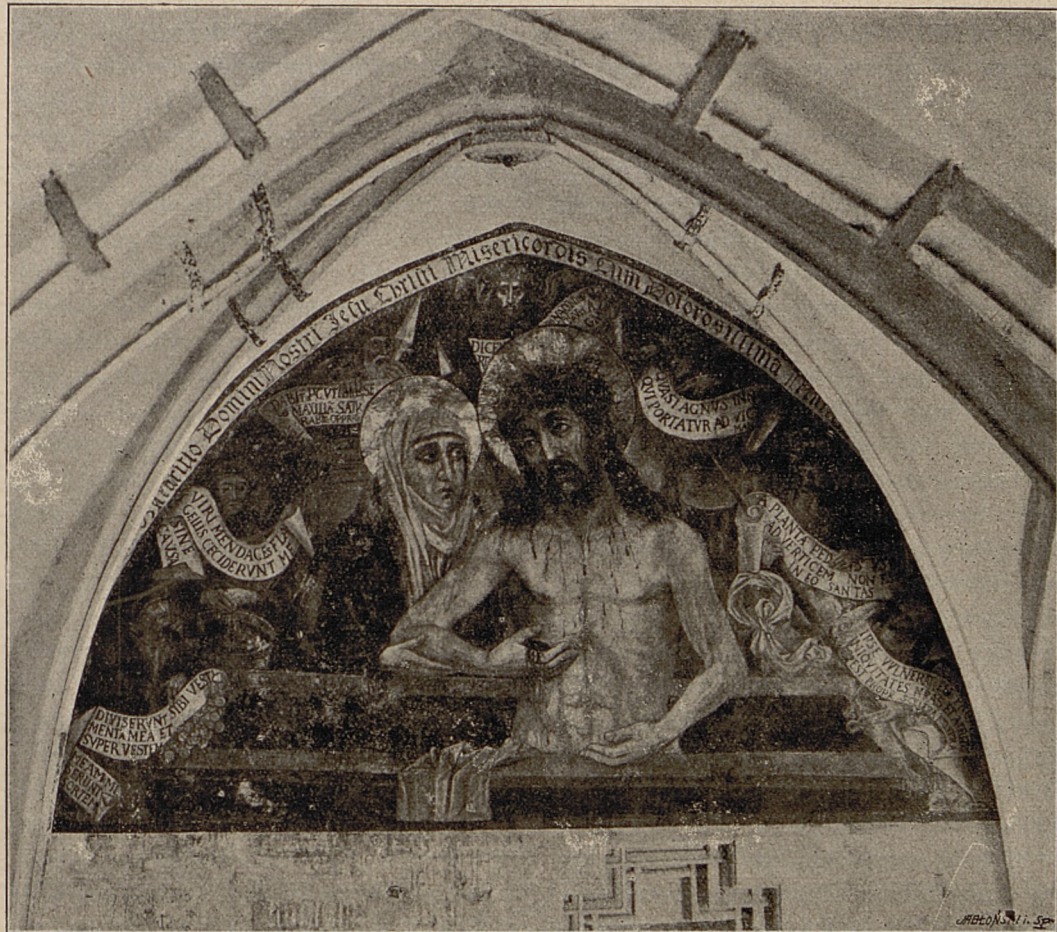


Fig. 4. Chrystus w studni. Kruźganki przy kościele św. Katarzyny w Krakowie.

i Madonny. Potem zmyto kilka warstw farb olejnych aż do ostatniej, pochodzącej z końca 16 w., która nie dała się już usunąć bez zniszczenia znajdującego się bezpośrednio na murze pierwotnego malowidła, współczesnego reszcie polichromji. Malowidło to przedstawia t. zw. *Misericordia Domini*, temat bardzo w 15 w. rozpowszechniony. W otwartym kamiennym sarkofagu, nazywanym u nas »studnią«, stoi Chrystus nadnaturalnej wielkości, obnażony, widoczny do połowy ciała, przepasany perizonjum, którego koniec zwisa poza krawędź sarkofagu. Chrystus wspiera lewą rękę na krawędzi gro-

bu, prawą zaś powstrzymuje krew obficie wypływającą z rany, otwartej włócznią Longina. Z czoła, na które wtłoczono cierniową koronę, sączy się krew cienkimi strugami wzdłuż policzków na ramiona i piersi. Szlachetną podługną głowę o pięknych regularnych rysach, zwróconą na prawo i schyloną, okalają czarne bujne włosy i niewielka broda. Oczy i brwi boleśnie ściągnięte wyrażają nadludzkie cierpienie i poddanie się woli Bożej. Na lewo za sarkofagiem stoi Madonna, pojęta jako dojrzała i doświadczona cierpieniem niewiasta i pełnym matczynej, troskliwej miłości ruchem pod-

trzymuje bezwładną rękę Syna. Marja ma na sobie czerwony płaszcz, kryjący suknię, na głowie białą chustę, której jeden koniec owinęła około szyi. Scena ta zajmuje dziś środek kompozycji. Tak zapewne wyglądał w głównych liniach pierwotny obraz. Dziś widzimy naokoło opisanej jak wyżej grupy, prawdopodobnie z końcem 16 w. domalowane: siedm postaci biblijnych proroków, trzymających w ręku banderole z przepowiedniami narodzin Chrystusa, dalej Pilata umywającego ręce i aniołów trzymających symbole męki. Te małe figurki, malowane jaskrawo i nieudolnie, wypełniają całą wolną przestrzeń tła po obu stronach głównych postaci. Przepowiednie na banderolach, pisane renesansowemi kapitalikami, potwierdzają przypuszczenie, że tylko postacie Chrystusa i Madonny są w głównych rysach średniowieczne, zwłaszcza, że długi, w kilku rzędach biegnący i prawie zatarty napis składa się z wyraźnie gotyckimi minuskułami pisanych liter. Tomkowicz ¹⁾ przypuszcza również, że wszystkie uboczne figury i akcesoria są dodatkiem pierwszego restauratora z połowy lub końca 16 w. Przy prze-malowaniu zachowano wprawdzie rysunek głównych postaci, ale przekształcono średniowieczny charakter malowidła. Modelunek nagiego ciała stał się miękki, muskulatura rozwinięta, formy pełne i szerokie, draperja straciła niespokojne załamania i splywa w szerokich, dużych fałdach. Średniowiecznym jest sam temat, gest Chrystusa uświęcony wiekową tradycją, ruch Marji, także gotyckim jest napis minuskułą, biegnący w zagłębieniu archiwolty i dający się przez interpolację brakujących liter odczytać: »Apparitio Do-

mini nostri JCh. cum Dolorisissima Matre Maria«. W średniowiecznej sztuce europejskiej, a szczególnie w malarstwie, spotykamy niezliczoną ilość podobnych kompozycji, zarówno większych rozmiarów na freskach i dużych obrazach sztalugowych, jak i mniejszego formatu, na predelach, bardzo licznych minjaturach i jeszcze liczniejszych drzeworytach i miedziorytach. I w Polsce nie brak tych »Misericordii«, nazywanych u nas »Chrystusem w studni«. W zbiorach Akademji Umiejętności w Krakowie znajduje się obraz cechowy krakowski z w. 15 tej samej treści: podobny u pp. Wiktorów w Sękowej Woli ²⁾, a również u Reformatorów w Krakowie ma się znajdować podobny obraz. Spotykamy także tę scenę na jednej z minjatur, zdobiących księgę zaklęć magicznych króla Władysława Warnieńczyka (dziś w Oksfordzie w Bodlejanie) ³⁾, pomiędzy innymi minjaturami, których razem jest 14, brak tam jednak Madonny towarzyszącej Chrystusowi. Rękopis oksfordzki, zawierający zaklęcia i modlitwy, mające zapewnić właścicielowi, wpatrującemu się w kryształ ametystu i odmawiającemu modlitwy, dar jasnowidzenia i władania ludźmi, ofiarowuje królowi w trzecim dziesiątku 15 w., jakiś »pokorny Jan Nikodem«. Na tych minjaturach, malowanych niewątpliwie przez Polaka, zdaje się Ślązaka, widzimy najpopularniejszych z początkiem w. 15 świętych i religijne kompozycje, do których należała i wspomniana »Misericordia«. Jeżeli chodzi o ogólną charakterystykę i ikonograficzne określenie »Chrystusa w studni«, to najlepiej odwołać się do Detzla, pierwszorzędnego znawcy ikonografji ⁴⁾: »Die Misericor-

¹⁾ Neuentdeckte mittelalterl. Wandmale-
rien str. 8—23.

²⁾ T. Jaroszyński: Zaranie malarstwa pol-
skiego, str. 90. Warszawa 1908.

³⁾ Wiadomość tę zawdzięczam śp. J. Ko-
rzeniowskiemu.

⁴⁾ Detzel: Christliche Ikonographie, Frei-
burg im Br. 1894.

dien- oder Erbarmungsbilder werden jene, besonders Holzschnittbilder genannt, die dem »Ecce Homo« in mancher Hinsicht ähnlich sind — aber nicht mit ihm zu verwechseln. Man sieht auf ihnen Christus mit den Wundmalen entweder im Mantel, bei oder am Fusse des Kreuzes, oder auch in halber Figur im Grabe stehend, auf seine Seitenwunde zeigend. Schongauer stellt Ihn mit der Dornenkrone vor, zwischen Maria und Johannes. — Kompozycja była popularna, podobala się i działała silnie przez swoją dramatyczność, więc ją też często malowano i rytowano. To też w tej powodzi podobnych przedstawień nie da się wskazać źródła, z którego zaczerpnął swój pomysł malarz opisanego obrazu. Trudno wreszcie powiedzieć coś więcej o malowidle pierwotnym, średniowiecznym, skoro nie wiemy na pewno, co przy przemalowaniu zachowano, a co jest dziełem restauratora.

VI.

Ulubionym tematem malarzy religijnych po wszystkie czasy było przedstawienie »Chrystusa na krzyżu«. Ale gdy dla malarza w epoce gotyku, pełnego naiwnej wiary prostaczka, lub ekstazyznego mistyka, wyobrażenie tego największego dramatu świata było celem samo w sobie — to dla malarza renesansowego otwierało się tu pole do popisu technicznej sprawności, oraz sposobność malowania aktów. Od starochrześcijańskich czasów należy ten temat do repertuaru wszelkiego rodzaju sztuk plastycznych. Widzimy »Chrystusa na krzyżu« już na bardzo wczesnych emaljowanych paciorkach bizantyńskich i na dyptychach z kości słoniowej, ale sprzeciwiało się duchowi Bizancjum, identyfikującemu

monarchję ziemską z niebieską, przedstawianie na wielkich freskach i mozaikach Chrystusa cierpiącego. Z głębi absyd spoglądał On na wiernych jako władca świata majestatyczny i surowy, obojętny, albo też jako smutne dziecko z insygniami cesarskiej władzy, stojące na kolanach Madonny, regentki nieba, wyniosłej i sztywnej. Najstarsze znane przedstawienie »Chrystusa na krzyżu« mamy na płaskorzeźbionej tabliczce z kości słoniowej, mającej pochodzić z w. 5, dziś w British Museum¹⁾, od tego czasu zaczynają minjaturzyści, snycerze, emaljerzy i złotnicy coraz częściej przedstawiać tę scenę. Chrystus jest do 14 w. przybity do krzyża czterema gwoździami, później trzema. W epoce romanizmu stoją pod krzyżem Madonna i św. Jan Ewangelista, a w rogach kompozycji różne symboliczne figury, jak: słońce (sol), ziemia (tellus), woda (oceanos), księżyc (luna), wreszcie kościół i synagoga. Drzewo krzyża wyrasta z czaszki grzesznego Adama, co ma symbolizować zmazanie grzechu pierworodnego przez dobrowolną ofiarę Chrystusa. Z biegiem czasu dodawano do prostej początkowo kompozycji coraz to nowe figury, jak: dwóch lotrów wiszących na krzyżach lub drzewach, po prawicy i lewicy Chrystusa, żołdaków rzymskich, kapłanów żydowskich, niewiasty zawodzące żale i widzów. W malarstwie rozwiniętego gotyku widzimy już tłumne sceny, gdzie oprócz osób wymienionych przy ukrzyżowaniu przez Ewangelistów, malarz umieszcza barwne grupy w strojach współczesnych i dodaje uboczne epizody. To też w przeciwieństwie do innych kompozycji religijnych, uświęconych wiekową tradycją, mających niejako stały kanon, przedstawienie Ukrzyżowania daje malarzom dość

¹⁾ Lübke-Semrau: Handbuch der Kunstgeschichte, T. II, 70.

znaczną swobodę. Istnieje więc w sztuce, a przede wszystkim w malarstwie gotyckim, niemieckim, wiele typów tej kompozycji, mniej lub więcej indywidualnie ujętych. Do najpospolitszych należą ten, na którym oprócz postaci Ukrzyżowanego widać u stóp krzyża Madonnę, św. Jana Ewangelistę i Marię Magdalenę, obejmującą drzewo krzyża, rzadziej figury dwóch łotrów. Z reguły na pierwszej stronie mszału przedstawiano Ukrzyżowanie, a dotyczy to czasami i ksiąg świeckiej treści, np. na pierwszej stronie kodeksu Baltazara Behema, dziś w Bibliotece Jagiellońskiej, zawierającego drobne minjaturami ustawy cechów krakowskich¹⁾ widzimy tę scenę. W Krakowie obrazy cechowe, przedstawiające Ukrzyżowanie, były bardzo częste, ponieważ statuty z r. 1490, zawarte w powyżej wspomnianym kodeksie, mówią, że czeladnicy, chcąc się wyzwolić na majstrów, mają wykonać: »Zum ersten wer dy meister vil werden: moler, snitczter und glaser dy sullen meisterstück machem, nemlich: ein Marienbild mit einem Kyndel, das ander ein Crucifixio das dritte Sankt Jorgen uf dem Rosse, welche dy meister beschauen sullen, ydoch das man nicht hart beschwere arme gesellen yn eine sullechen«²⁾. Jak z tego widać, statut polecał egzaminacyjnej komisji łagodność w osądzaniu »meisterstücków«, co nie wychodziło, jak się przekonamy, na korzyść artystycznej wartości malarstwa cechowego krakowskiego z początkiem 16 w.

Najpóźniejszym z malowideł augustjańskich jest Chrystus na krzyżu (fig. 5), mieszczący się w ostatniej arkadzie wschodniego ramienia. Na tle krajobrazu pagórkowatego, pokrytego letnią zielenością

drzew i krzewów, wznosi się na pierwszym planie wysoki krzyż z ociosanych belek: na nim rozpięty Chrystus. Zbolała twarz, uwieńczona cierniową koroną i okolona lekkim czarnym zarostem, zwieszona na prawe ramię, wyraża nieopisanie cierpienie. Brwi są tak boleśnie ściągnięte, że tworzą ostry kąt z nasadą nosa. Na zapadłych policzkach kładzie się już blady cień śmierci. Tłem dla głowy jest nimb: złoty ornamentowany krążek. Z prawego boku przebitego włócznią i stóp jednym gwoździem przybitych do krzyża i z dłoni broczy krew. Biodra opasuje szerokie i długie perizonjum, wydymające się na wietrze w kapryśne fałdy. Smukłe, nagie ciało Chrystusa malowane pewnie, ze znajomością anatomji i proporcji: na wyprężonych ramionach występują silnie mięśnie, żyły i ścięgna, widać przegładające pod skórą łuki żeber i zarys mostku, wszystko zgodnie z rzeczywistością, bez naturalistycznej przesady. Ciało jest pełne i muskularne, wyczuwa się nieledwie jego elastyczność; to już nie te wychudzone, ascetyczne kształty 15 w., ale akt malowany pewnie na podstawie studjów z natury. Postać samego Chrystusa wykonana jest przez malarza, który chociaż nie daje tutaj nic nowego, własnego, to jednak rozporządza dość wysoko rozwiniętą techniką i umie zręcznie zużytkować obce inwencje. O wiele słabsze są boczne postacie. Tak po lewicy i po prawicy Chrystusa wiszą przywiązani powrozami do pni drzewnych łotrzy: jeden z nogami wyciągniętymi, a rękoma odwróconymi w tył poza siebie i obejmującymi pień drzewa, już umarł. Drugi ma nogi kurczowo zgięte w kolanach i wykręcone ramiona, jeszcze żywy. Obaj malowani

^{1) 2)} Bruno Bucher: Die ältesten Zunft- u. Verkehrsordn. der Stadt Krakau, Wien 1891, str. 30.

pobieżnie, malarz nie wdaje się w anatomię, ani fizjognomiczne szczegóły, twarze obu łotrów wyrażają najdoskonalej tępą bezmyślność. Marja z Magdali, skulona przy ziemi, obejmuje oburącz drzewo krzyża, nie zapomina jednak tak zwrócić się twarzą do widza, aby jak najkorzystniej wyglądać. Święta, ubrana w suknię zieloną i niebieski płaszcz, nosi na głowie białą chustkę, zakrywającą włosy, czoło i uszy, podobnie jak dziś okrywają głowę niektóre zakonnice. Jej twarz, o regularnych rysach i podłużnych, nieco przymkniętych oczach, ma

omdlewający wyraz. Po prawej stronie Chrystusa stoi Madonna, ubrana w powłóczystą szatę, na nią narzucony obszerny płaszcz ciemno-niebieski, którego rękawem okrywa głowę. Z rękoma załamane gestem rozpaczy nie licuje spokojny, nieledwie obojętny wyraz niewiele mówiącej twarzy. Św. Jan, stojący po lewicy pod krzyżem, to piękny młody mężczyzna, którego twarz ujmuje dość długie kasztanowate włosy, zwijające się w pukle. Apostoł ma na sobie zieloną szatę spodnią i płaszcz czerwony, nieco w pomarańczowy odcień wpadający, efek-

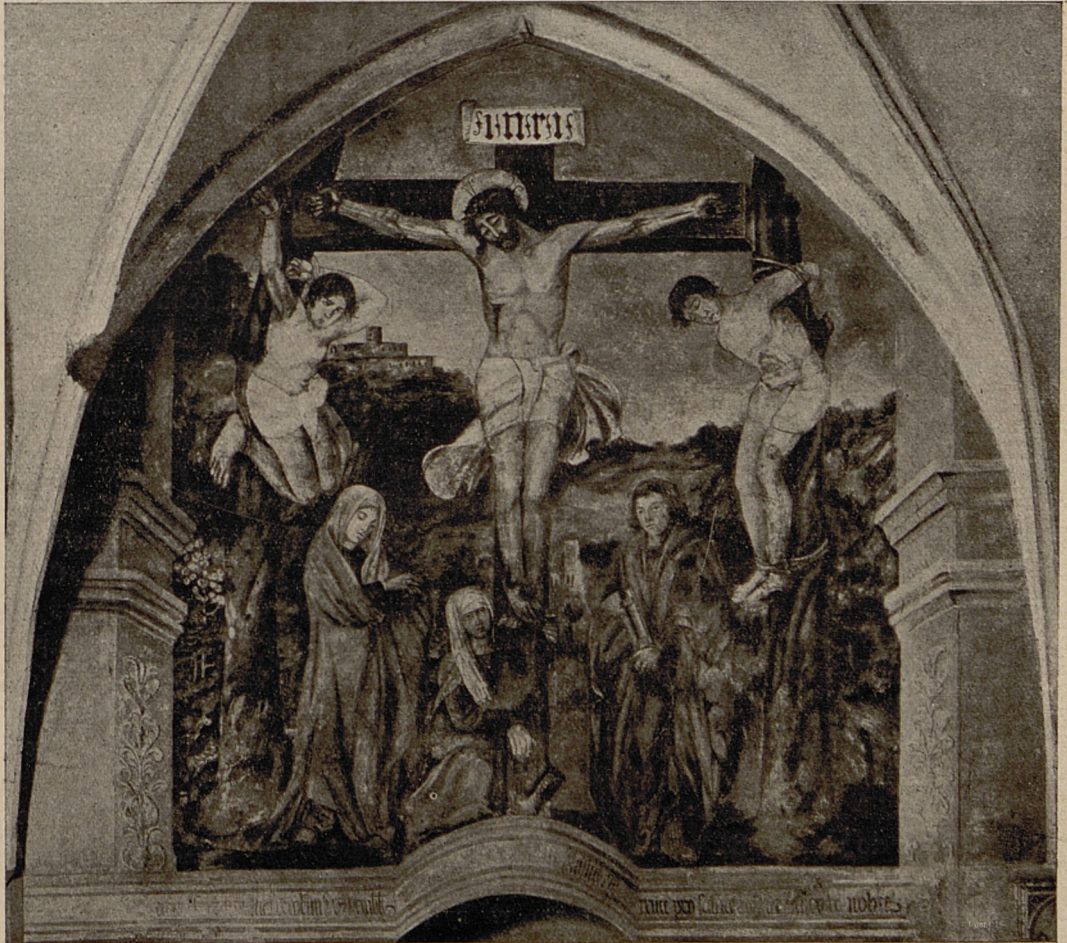


Fig. 5. Ukrzyżowanie. Krużganki przy kościele św. Katarzyny w Krakowie.

townie udrapowany, poprzez który ujmuje niebiesko oprawną i na dwie klamry zamkniętą księgę. Ten najmilszy, ukochany uczeń Pana, stoi z najspokojniejszą w świecie miną u stóp swego umierającego Mistrza. W głębi, przez lukę między krzyżami Chrystusa i dobrego łotra, widać obronny zamek, rozłożony na wzgórzu, otoczony murem z otworami strzelnic i okrągłą basztą oraz obronny wał. Stoki wzgórza pokrywają zielone drzewa i krzewy. Cała kompozycja wstawiona jakby w kulisy w dwa malowane, renesansowe filary. Na jednym z boków ich baz widoczny ornament kandelabrowy, przejęty z antyku, tak powszechny w dekoracji malarskiej i stiukowej renesansu. Dołem, poniżej malowidła, biegnie napis w dwóch rzędach, skreślony gotyckimi minuskułami (podobnie jak tytułus na krzyżu), bardzo zniszczony, tylko fragmentarycznie dający się odczytać. W drugim rzędzie można odcyfrować słowa »Anno Christi milesimo & 5«, reszta zatarta. A więc obraz powstał w r. 1500 i dodajmy 20 lub 30-tym.

Malowidło to nie jest dziełem jednej ręki; jedynie postać Chrystusa, jak sądzę, wykonał jakiś zdolniejszy malarz cechowy krakowski, reszta zaś wyszła zapewne z pod pędzla jego współpracowników, jest robotą warsztatową. Nie jest to dzieło o wybitnej wartości artystycznej, ale jedno z licznych, przeciętnych »Ukrzyżowań« z lat 30-tych 16 w., jakby to należało wnosić ze stylu. Koloryt jest żywy, na szatach nawet dość jaskrawy, z wyjątkiem miłego pagórkowatego krajobrazu ze zamkiem, w którym widać pewną dążność do wywołania wrażenia głębokości i powietrznej przestrzeni. Można na tem malowidle zauważyć rzecz cie-

kawą i charakterystyczną dla epoki: Podczas kiedy malarze w w. 14 i 15 w pełni głębokiej wiary malowali utwory mniej może doskonale formalnie, mniej »ładne«, ale przepojone gorącem i szczerem uczuciem, gdy każdy obrazek czy minjatura, rzeźba czy hafl były wyznaniem wiary artysty, to tu widzimy coś wręcz przeciwnego. Ani malarz do obrazu, ani jego postacie nie stoją do siebie w bliskim i serdecznym stosunku. Każda żyje swem indywidualnem życiem i nie troszczy się o to, co się wokoło niej dzieje. I tu leży zasadnicza różnica między malarstwem 15 a 16 w., między dążeniem średniowiecza a odrodzenia. Przedtem było dla malarza uczucie, wyraz, rozgrywający się dramat, wszystkim — teraz na pierwszy plan występuje doskonałość formy, proporcji, anatomji i perspektywy. Ale mimo tych wszystkich różnic i niektórych szczegółów renesansowych, jak: szeroki rzut draperji, krajobraz, ornament na filarze, jednak technie to »Ukrzyżowanie« gotykiem i w gotyckiej sztuce należy szukać dlań pierwowzoru.

Jak sądzę, to schemat kompozycji wziął malarz prawie dosłownie z tryptyku, znajdującego się dziś w galerji w Karlsruhe (Nr. inw. 148), pochodzącego z jednego z kościołów w Konstancji. W środkowem polu widzimy tam »Chrystusa na krzyżu«¹⁾ (fig. 6). Na skrzydle lewem przedstawiony św. Konrad, na prawem św. Pelagjusz, obaj patronowie Konstancji. U stóp św. Konrada klęczy fundator w mitrze na głowie, z pastorałem w ręku: Hugo von Landenberg, biskup Konstancji w latach 1496—1532. Reinach, w którego »Répertoire des peintures« ten tryptyk jest reprodukowany w rysunku, dodaje uwagę, że: obraz

¹⁾ Reprodukowany jedynie w Reinacha: *Répertoire des peintures*, T. I, str. 406.



Fig. 6. Ukrzyżowanie. Karlsruhe Badische. Kunsthalle.

powstał około 1500 roku, pochodzi ze szkoły szwabskiej, pozostającej pod wpływem Schongauera z Kolmaru. Porównawszy malowidło krakowskie z tryptykiem w Karlsruhe, przechodzimy do przekonania, że oba te dzieła stoją do siebie w niewątpliwym stosunku zależności, czemu nie należy się bynajmniej dziwić, zważywszy, że już na początku 15 w. istniały artystyczne stosunki Krakowa z Konstancją i ze sławnym tamtejszym klasztorem augustjańskim i ślad tych stosunków widać na malowidle, przedstawiającem św. Augustyna. Tem bardziej nie należy się temu dziwić, kiedy przypomnimy sobie, co mówi wspo-

mniana już ustawa cechu malarzy z roku 1490¹⁾: »Und so ein Junger ausgelernet, so soll Herr wandern ein Jor yn ein ander Lant, dass er fertigk wirt yn seinen Handwerk«. Był więc w Krakowie, podobnie jak w Pradze z końcem w. 15 przymus artystycznej wędrowki i niejedyn malarz krakowski wędrował do Niemiec, a może do Włoch i Flandrii, aby świat zobaczyć i w swem rzemiośle się wydoskonalić. Bardzo więc możliwe, że w takiej wędrowce droga zawiodła krakowskiego malarza nad górny Ren, do bogatej Konstancji, gdzie zrobiwszy szkic z tamtejszego tryptyku, użytkował go później przy wykonaniu kra-

¹⁾ Bruno Bucher: op. cit.

kowskiego obrazu. Czas powstania tryptyku około r. 1500 i styl naszego »Ukrzyżowania« odpowiadają sobie, i tu i tam można za Reinachem stwierdzić wpływ Schongauera.

VII.

Malowidła w klasztorze OO. Franciszkanów.

Zakon Franciszkanów sprowadza Bolesław Wstydlivy z Pragi do Polski w 1228 roku, a więc w dwa lata po śmierci założyciela. Data budowy kościoła i klasztoru franciszkańskiego w Krakowie nie jest pewnie ustalona. Nasi kronikarze: Kromer, Bielski i Długosz nie są zgodni pod tym względem. Długosz podaje najwcześniejszą datę t. j. rok 1237, ale nie jest to prawdopodobnem, aby w burzliwych czasach najazdów tatarskich powstać mogła i ostać się ta budowa; z drugiej zaś strony kościół musiał już istnieć w r. 1257, kiedy miasto otrzymuje przywilej lokacyjny, ponieważ w planie śródmieścia liczy się geometra z zabudowaniami klasztorami. W r. 1310 spotykamy w aktach radzieckich nazwę »Platea minorum« (scill. fratrum), a więc dzisiejszą ulicę Bracką. Pierwotnie nosił kościół wezwanie Bożego Ciała, dopiero w drugiej połowie 15 w. odstępują je Franciszkanie Kanonikom regularnym na Kazimierzu, a sami przyjmują wezwanie św. Franciszka. Niewiele pozostało dziś z pierwotnego kościoła, zaledwie wątki murów, albowiem nawiedzały go bardzo często pożary, tak że ulegał ciągle gruntownej przebudowie. Co się tyczy krużganków, które nie są tak jak augustjańskie współczesne z kościołem, ale o wiele późniejsze, to wybudowano je może za czasów Jagielly, a może trochę wcześniej za Ludwika węgierskiego, a za Jagielly przebudowano, ale w żadnym ra-

zie nie pochodzą one z 13 w. Kardynał Oleśnicki konsekruje odnowiony po pożarze kościół i krużganki w r. 1436, jak o tem świadczy tablica wmurowana w ścianę krużganku i zworniki sklepienia z herbem Oleśnickiego, Dębno. Ważny jest ten rok jako terminus a quo, bo skoro w r. 1436 na nowo poświęcono krużganki, musiano je zupełnie odnowić, a więc nie może być mowy o malowidłach z przed tej daty. Krużganki przypierają do kościoła od południa, oświetlają je ostrołukowe okna bez maswerków, oprawne w kamień ciosowy. Sklepienie jest krzyżowe z żebrami, o dość wydatnie rozwiniętych profilach. Posadzka z wielkich kamiennych płyt pochodzi z w. 16. W ściany wmurowano w różnych czasach kamienne i marmurowe tablice nagrobne duchownych i mieszczan krakowskich, i zawieszono na nich malowane na drzewie lub płótnie portrety biskupów krakowskich z 16 wieku, późniejsze zaś ustawiono w bogato rzeźbionych drewnianych, złotonych epitafiach.

Atoli najcenniejszą i najstarszą ozdobą franciszkańskich krużganków jest ich dekoracja malarska, która niegdyś pokrywała zapewne wszystkie ściany, lecz dziś dochowała się tylko częściowo. Jak przedstawiała się w całości polichromja franciszkańska, mogłyby nam powiedzieć dokumenty archiwum klasztorowego, ale ono podczas ostatniego pożaru w r. 1850 doszczętnie spłonęło. Ocalało tylko sprawozdanie z wizytacji klasztoru w 1596 r. przez O. Jana Donata Caputo à Coperfino, prowincjała, Włocha, który fundował do kościoła wspaniały, rzeźbiony ołtarz. W sprawozdaniu tem jest wprawdzie mowa o polichromji w krużgankach, ale autor nie wdaje się w bliższe szczegóły, nie opisuje poszczególnych

malowideł, nie podaje ich fundatorów ani twórców. Podaje on tylko interesującą wiadomość o portretach biskupów, bezpośrednio na ścianach malowanych, o czym będzie mowa poniżej. Więc w 1596 r. malowidła nie były jeszcze zatynkowane, stało się to zapewne w 17 w., może po pożarze, który nawiedził klasztor w 1655 r. W Encyklopedji kościelnej w artykule »Malarstwo religijne w Polsce« pisze Łuszczkiewicz, że w r. 1870 oglądał w krużgankach franciszkańskich jeden tylko fragment polichromji i tak go opisuje: »...przedewszystkiem jest ważny pod względem ikonograficznym obraz św. Anny z Najśw. Panną Marją i św. Kazimierzem (?), może pełniejszy w kolorycie jak wyżej wspomniane (augustjańskie), ale z podobnym charakterem co do rysunku. Na nieszczęście znaczna część tego obrazu jest dla nas stracona i nie dała się z pod powłoki wapiennej wydobyć hr. Przeździeckiemu, ks. Jerzemu Lubomirskiemu i p. Pawłowi Popielowi, którym odkrycie tego malowidła zawdzięczamy«. A więc jak z tego widać, w trzeciej ćwierci 19 w. odkryto tylko św. Annę, reszta malowideł doczekała się wydobywania z pod pobiałą dopiero podczas ogólnej restauracji krużganków w latach 1900—1912 i nie była dotąd wogóle nigdzie opisana, ani opracowana, z wyjątkiem sprawozdawczych wzmianek i reprodukcji częściowo zamieszczonych w »Kalendarzu Czecha« z lat wyżej wymienionych. Oprócz galerji portretów biskupów krakowskich, które wiążą się ściśle ze sobą, malowidła w pozostałych arkadach nie tworzą cyklu związanego z sobą ideowo, ale każde z nich stanowi odrębną dla siebie całość. Ogółem dochowała się polichromja w ośmiu arkadach (mam na myśli tylko

malowidła średniowieczne), z tego w czterech fragmentarycznie; pozostałe cztery są tylko nieznacznie uszkodzone. Ze względu na najwcześniejszą datę zajmijmy się najpierw Galerją portretów biskupów krakowskich.

VIII.

Nie wiemy, skąd się wziął zwyczaj malowania na ścianie, później na drzewie czy płótnie obrazów pośmiertnych, przedstawiających biskupów krakowskich? Legenda, dziś już za taką uznana mówi, że Franciszkanie udzielili biskupom swych gruntów klasztornych pod budowę pałacu, w zamian za co ofiarowali się ci ostatni fundować swe portrety do krużganków kościelnych. Ale legendę tę zbija wiadomość wzmiankowanej już wizytacji O. Jana Donata, cytowana częściowo przez J. Muczkowskiego w monografji o kościele Franciszkanów w Krakowie¹⁾. Czytamy tam na stronie 30: »Ze Sprawozdania z wizytacji polskich klasztorów franciszkańskich przez prowincjała O. Jana Donata Caputo à Copertino z r. 1596 dowiadujemy się, że pierwszym olejnym portretem na krużgankach franciszkańskich był portret biskupa Konarskiego (zmarł w r. 1525). Poprzedni zaś biskupi, począwszy od Rachmelina Włocha (1032) aż do kardynała Fryderyka Jagiellończyka, malowani byli na ścianach krużganków, czego dowodzą odkryte pod pobiałą ślady malowania. Wizytacja O. Donata przynosi nam ciekawy szczegół (usuwający dotychczasową legendę), że portrety były rodzajem nagrobków biskupich, fundowanych przez krewnych i przyjaciół zmarłych książąt Kościoła. I tak: obraz biskupa Chojeńskiego pochodzi z r. 1531 z daru Jakóba Winka, kanonika krusz-

¹⁾ J. Muczkowski: Kościół i klasztor św. Franciszka w Krakowie. Biblioteka krak. 1901.

wiekiego, dla swego dobroczyńcy. Takież epitafjum funduje Wojciech Brodnowski, kustosz krakowski w r. 1572 biskupowi Padniewskiemu. Bracia Myszkowscy, Piotr kasztelan wojnicki i Zygmunt starosta piotrkowski, czeżą w ten sam sposób pamięć swego brata, biskupa Myszkowskiego w r. 1579^c. Takie objaśnienie powstania tej galerji obrazów może być zupełnie słuszne i prawdziwe, ale jak przedstawia się sprawa, gdy weźmiemy pod uwagę portrety malowane na ścianach, po większej części, nawet przeważnie imaginacyjne, fantastyczne, malowane w paręset lat po śmierci modela? Wtedy trudno byłoby utrzymać hipotezę, że znajdowali się krewni lub przyjaciele zmarłych dostojników, pragnący uczcić ich pamięć, zwłaszcza że biskupami aż do 12 wieku byli głównie obcy: Włosi, Francuzi i Niemcy. Ponieważ jedynie wspomniany rękopis mówi coś o artystycznych zabytkach klasztoru, całe zaś archiwum uległo zagładzie, więc możemy powiedzieć: portrety malowane bezpośrednio po śmierci danego biskupa mogli fundować jego krewni czy przyjaciele, ale kiedy i kto zapoczątkował ten zwyczaj, nie możemy tego rozstrzygnąć zupełnie pewnie.

Nie wszystkie portrety malowane na ścianach się dochowały, ale te, które są, udało mi się określić na podstawie herbów wymalowanych pod niektórymi postaciami. Ogółem mamy podobizny 16 biskupów, nie wszystkie jednakże dobrze dochowane. Z ośmiu pierwszych dochowały się górne części, z dalszych dolne, od pasa, góra jest zupełnie zniszczona. W drugiej arkadzie ramienia północnego pierwszym z rzędu będzie biskup Nankier (tabl. 7), Ślązak, rodem z Opola,

maż wielce zasłużony, budowniczy gotyckiej katedry, pod nim widoczny herb Oksza, którym się pieczętował. Biskup siedzi w stroju pontyfikalnym, w mitrze ozdobionej klejnotami, z gotyckim pastorałem w jednej, a z księgą w drugiej ręce. Siedzi wraz z dwoma swymi towarzyszami na ławie z wysokim zapleckiem, na którym zawieszono czerwoną oponę, zdobną ornamentem z zielonych rozet, podobnych do tych, jakie widzimy na okuciach żelaznych drzwi z pierwszej połowy 15 w. Obok Nankiera zasiadł jego następca na książęco-biskupiej stolicy, świątobliwy Jan Grot herbu Rawicz, przytrzymujący lewicą liturgiczną księgę na kolanie, a w prawicy dzierżący pastorał, silnie trzonem o ziemię wsparty. Zamyka zaś szereg w tej arkadzie biskup Falkowski Piotr, herbu Doliwa, podobnie upozowany jak Nankier.

W tem miejscu następuje przerwa w ciągłości kompozycji portretów i w polu, w którym powinna się mieścić postać czwarta, widzimy św. Jerzego, walczącego ze smokiem na tle krajobrazu — o czem później. Natomiast w następnej trzeciej arkadzie mieściło się niegdyś sześć postaci. Mianowicie pierwsze z brzegu miejsce zajmował zapewne biskup Bodzanta Jankowski, dziś pole to puste, obok siedzi Florjan Mokrski, herbu Jelita, który jeździł dla uzyskania potwierdzenia swego biskupstwa do Awinjonu do papieża Urbana V¹⁾. Biskup ten trzyma w ręku gotycki pastorał, ale o odmiennym niż poprzednie kształcie, jak sądzę, nieco późniejszym. Z Florjanem Mokrskim sąsiaduje Zawisza z Kurozwęk, ze znakomitego, szeroko w Polsce i na Węgrzech rozrodzonej familji, herbu Poraj. Był on w latach 1380—

¹⁾ Łętowski: Katalog biskupów i kanoników krakowskich, Kraków 1853. T. I, str. 278.



Fig. 7. Portrety biskupów krakowskich. Św. Jerzy. Krużganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

1382 kanclerzem regentki Elżbiety Węgierskiej, babki królowej Jadwigi¹⁾). Umarł wskutek wypadku, spadłszy z drabiny, a za życia nie cieszył się wielką popularnością w kapitule. Po nagłej śmierci Zawiszy obrano za wyraźną wolą Ludwika Węgierskiego w r. 1382 Jana Radlicę, herbu Korab. Osobistość to wysoce interesująca i znakomita w swoim czasie. Kształcił się młody Radlica w Montpellier i wnet tam jako biegły lekarz zasłynął. Na wezwanie Ludwika Węgierskiego (któremu go król francuski polecił) wraca do Polski, lecz z powodzeniem Ludwika i zyskuje jego łaski. Tenże biskup chrześci w r. 1386 Jagiellę i daje mu ślub z młodzieńką węgierską królowną. Jana Radlicę widzimy w arkadzie czwartej między Zawiszą z Kurozwęk a Piotrem Wyszem, herbu Leszczyce. Dokumenty zwań go »Petrus Vissus de Radolina«, papież Bonifacy IX zatwierdza jego elekcję w r. 1392, a zasiada Wysz na biskupstwie do r. 1412. Za Wyszem siedział niegdyś jego następcą Wojciech Jastrzębiec, pod którego nie istniejącym

dziś portretem umieszczono herb: Jastrzębiec. Na tem kończy się arkada trzecia. Arkadę czwartą zajmuje dziś drewniane epitałjum biskupa Lipskiego z 18 wieku i nie wiadomo co się tam pod tynkiem chowa, ale wedle następstwa chronologicznego i wedle tego, że możemy na podstawie herbów oznaczyć biskupów w arkadzie piątej, należy przypuścić, że w poprzedniej arkadzie mieściły się kolosalne, nadnaturalnej wielkości portrety: kardynała Zbigniewa Oleśnickiego (1423—1455) i Tomasza ze Strzępina. Szczególnie dotkliwą jest ta strata ze względu na wybitną indywidualność Oleśnickiego, o którym pisze Długosz, że był: »oblicza pięknego²⁾», na którym się wydawała zaćność niepospolita. Głowa jego i oczy były wielkie, nos ściągły i foremny, lecz ciało bardzo otyłe. W 66 roku życia, a 32 kapłaństwa zmarł na febrę«. Tak więc musimy się zadowolnić tylko literackim portretem tego wielkiego biskupa, kardynała i dyplomaty pierwszych Jagiellonów. Z portretów w arkadach piątej i szóstej o jakie pół wieku

¹⁾ Lętowski: tamże, str.

²⁾ Lętowski: op. cit. str. 375.

późniejszych od poprzednio opisanych, dochowały się dolne części i niektóre herby, dzięki którym można rozpoznać fragmentarycznie, bez żadnych napisów zachowane postacie. I tak w arkadzie piątej mieszczą się portrety, które mogłyby być już autentyczne, a nie jak dotąd fantastyczne, a przedstawiają biskupów Jakóba Sienińskiego herbu Dębno i Jana Gruszczyńskiego herbu Poraj, zaś w arkadzie szóstej Jana Lutka z Brzezia herbu Doliwa (widać go pod malowidłem) i Jana Rzeszowskiego, herbu Półkoczic (widać go również), który naprzód był rycerzem, walczył pod Warną wraz z Grzegorzem z Sanoka, a wróciwszy z wojny, został duchownym i w r. 1471 konsekrowany biskupem. Po nim nastąpił Fryderyk Jagiellończyk, którego portret, ostatni malowany na ścianie, nie zachował się do naszych czasów. Postacie trzech biskupów w arkadzie drugiej dochowały się w całości, z czterech w arkadzie trzeciej tylko do połowy ciała, ponieważ w czasach baroku wybito pod malowidłem drzwi i w ten sposób zniszczono dolne części. Podobnie pod św. Jerzym wybito duży otwór, jakby niszę w murze na marmurową kropielnicę czy lawaterz. Wszystkie te portrety malowane na ścianach wykonano tą samą techniką, jaką widzimy na pierwotnych malowidłach augustjańskich: kompozycję obrysowaną silnym czarnym konturem wypełniano farbami wapiennymi, zwiływszy poprzednio ścianę, a szczegóły wykończano temperą, podobnie jak partje niebieskie i złocenia. Nie wszystkie te malowidła pochodzą z jednego czasu, jak na to wskazuje traktowanie draperji twarzy i akcesoriów. Oczywiście najstarsze będą portrety w arkadzie drugiej:

draperje są tu dość drobiazgowo traktowane, przylegają na ramionach i szelnie otulają górną część ciała, od kolan zaś układają się w półwalne, równoległe faldy, tak charakterystyczne dla malarstwa północnego na początku 15 w.¹⁾ Widać tu już jednak pewien postęp, większą swobodę, w porównaniu do draperji na malowidle przedstawiającem św. Augustyna na krążgankach u Augustjanów. Twarze bardzo schematyczne, zupełnie jeszcze nie zindywidualizowane: biskupi Nankier, Jan Grot i Piotr Falkowski są tak do siebie podobni, że gdyby nie rozmaitość ruchów rąk, nie możnaby ich od siebie odróżnić. Wszyscy trzej mają szczupłe, podłużne twarze, o wysokich i szerokich czołach, poprzerzynanych horyzontalnymi zmarszczkami, długie, cienkie nosy, oczy o smutnym i jakby znużonym wyrazie, które podkreślają jeszcze brwi podniesione w górę i zaciśnięte usta o nieco wydatniejszej dolnej wardze. Biskup Nankier, stanowiący niejako pendant do Falkowskiego, trzyma w podniesionej lewej ręce księgę, w opuszczonej prawej pastorał, przeciwne ruchy wykonuje Piotr Falkowski. Siedzący w środku Jan Grot ujął silnie znamię swojej władzy w prawicę, a księgę grzbietem wspartą na kolanie przytrzymuje lekko drugą dłonią. Do wykonania portretów w arkadach drugiej i trzeciej użyto niewiele, i to prostych barw: Nankier ma na sobie kapę niebieską, podszytą czerwoną materją, Jan Grot niebieską, a Piotr Falkowski zieloną, pastorały są złoczone, książki oprawne czerwono, poduszki, na których biskupi siedzą, niebieskie, alby, mity i rękawiczki białe.

Nie da się to wszystko powtórzyć dosłownie o portretach mieszczących się

¹⁾ N. p. na wczesnych obrazach norymberskich, jak i ołtarz Imhofów z Koronacją Madonny.

w arkadzie trzeciej, które się niestety dochowały tylko w ulamkach. Wprawdzie dawny układ kompozycji zachowano: i ci biskupi siedzą na podobnej długiej ławie z wysokim zapleckiem, zastanej oponą, nieco w trzech czwartych zwróceniu do widza, ale infuły, krzywizny pastorałów, ornament z klejnotami na superhumerałach, a co najważniejsza, same twarze są odmienne. Także o ile można wnioskować z resztek draperji, była ona śmielej i szerzej traktowana. Wprawdzie biskupi Florjan Mokrzycki i Piotr Wysz mają jeszcze twarze trochę podobne do poprzednich, gładko wygolone, z tak charakterystycznie pomarszczonymi czołami i puklami włosów z obu stron na skroniach. Natomiast zupełnie inaczej się przedstawiają twarze Jana Radlicy i Zawiszy z Kurozwęk, które na załączonej fotografii zdjęte są bezpośrednio po wydobyciu z pod pobiałą, tak że niema tu mowy o nowoczesnych retuszach. Okolone krótkimi brodami twarze, o miękko modelowanej i jakby na naturze opartej muskulaturze, łagodnie spozierają na widza. Biskup Zawisza trzyma w lewej ręce rozwartą księgę, na której kartach znać gotycki charakter tekstu. Na ujęciu pastorału widzimy motyw okrągłolukowych arkadek, a krzywiznę, ozdobioną na zewnątrz listkami, wypełnia wewnątrz stylizowany trójlistek koniczyzny, podczas gdy pastorały trzech pierwszych biskupów mają ujęcia na kształt nodusu gotyckiego kielicha.

Jeżeli portrety w arkadzie drugiej powstały około roku 1436 (data poświęcenia odnowionego kościoła i już zasklepionych krużganków) a przed 1450, to znowuż czas powstania malowideł w arkadzie trzeciej przypadłby na lata 1450—1470, z czego się zgadza ich stylowy charakter. Przez to samo zniszczone dziś

doszczętnie portrety w arkadzie czwartej wypełniłyby w chronologicznej ciągłości lukę, jaka powstanie, jeżeli porównamy powyżej opisane portrety z temi, które się mieszczą w arkadach piątej i szóstej. Są to utwory stylowo i czasowo z poprzednimi niewspółmierne, a dzieli je od siebie około pół wieku. Dziś zostały tylko resztki, okrychy dawnej wspaniałości, a i te sprawiają imponujące wrażenie. Już same kolosalne rozmiary zadziwiają, a technika i walory kolorystyczne okazują nie byle jakiego majstra; odnosi się to szczególnie do dwóch ostatnich portretów. Niestety mimo usilnych starań, nie mogą z powodu technicznych przeszkód załączyć do pracy fotografii portretów w arkadach piątej i czwartej. Muszę więc poprzestać na opisie.

W arkadzie piątej różowy pasek szerokości 12 cm. odgrywa dwa równe prostokątne pola. W prostokącie, na lewo od patrzącego, widzimy gotycki tron drewniany, którego boczne oparcia zamknięte trójlistkiem; zaplecka nie widać, ponieważ zakrywa go zasłona, imitująca czarny marmur zielono żyłkowany; niewątpliwie to dodatek późniejszy, nie łączący się z architekturą tronu. Tron wyścielony jest niebieską poduszką, przed nim na pierwszym planie stoi biskup Jakób Sieniński, synowiec Oleśnickiego, widoczny od stóp aż do pasa. Nie wiadomo, dlaczego ubrał go malarz całkiem czerwono, nawet trzewiki są tego koloru. Draperja fałdzista szeroko traktowana, spływa spokojnie w wielkich linjach wzdłuż postaci, nie tworząc jeszcze ostrych i prostokątnych, twardo łamiących się fałdów, przejętych do malarstwa z techniki snycerskiej. Od pasa zwiesza się sznur zawężony, z trzema kutasami na końcu, należący do kapelusza, który jako oznakę swej godności nosił biskup zape-

wne zamiast mitry na głowie. Nie umiem powiedzieć, dlaczego Jakóba z Sienna ubrał malarz na czerwono? Jest to jedyny biskup przedstawiony w ten sposób t. j. w purpurze, z kapeluszem biskupim i zwieszającymi się od niego sznurami, którego to stroju używają dostojnicy kościoła, głównie podczas uroczystości w Watykanie.

Z kolei mamy portret biskupa Jana Gruszczyńskiego, herbu Poraj, następcy Jakóba z Sienna, który zasiadał na stolicy biskupiej krótko, bo od 1463—1464 roku. Siedzi on na gotyckim czerwono pomalowanym tronie, którego zaplecek pokrywa zielona tkanina, zasiana niewyraźnym ornamentem czerwonym. Z szat widać tylko dół czerwonej kapy i niebieskiej dalnatyki, obwiedziona wąskim czarnym rąbkiem, oraz liturgiczne rękawiczki. Do tronu przytwierdzony pulpit, na nim otwarta księga, o którą oparł biskup swą prawą rękę, w lewej trzyma pastorał, z którego widoczny tylko trzon. Stylowo portret ten podobny do poprzedniego, powstał pewnie równocześnie prawie z nim, u samego schyłku 15 w.

Arkadę szóstą podzielono podobnie jak piątą na dwa pola. W pierwszym przedstawiony Jan Lutek z Brzezia (1464 do 1471), pod jego postacią herb Doliwa; biskup widoczny od bioder do stóp, stoi przed tronem drewnianym, ubrany w czerwony ornat z zieloną podszewką na białej, bardzo powłóczystej i fałdziej albie, stopy okrywają trzewiki czerwone z ostremi nosami. Wreszcie ostatnim w tej galerji portretów jest Jan Rzeszowski herbu Pólkoziec, następca Lutka z Brzezia. Portret ten, chociaż tylko fragmentarycznie dochowany, był o ile da się osądzić po tem, co dziś widać, dziełem ręki, która w zupełności opanowała technikę malarską: tak pod względem

rysunku, jak i kolorytu. Jan Rzeszowski stoi przed tronem o formach o ile można wywnioskować z okragłolukowych arkadek i rozetek biegnących na podstawie, jeżeli już nie renesansowych, to w każdym razie nie gotyckich, widoczny trochę powyżej kolan. Bardzo długa alba zakrywa zupełnie stopy i spływa na ziemię, lamiać się w tysiączne kapryśne, kątowate fałdy, jakie nasz malarz miał sposobność oglądać na rzeźbionych współczesnych ołtarzach ze szkoły Wita Stwosza i na szeroko rozpowszechnionych rycinach Schongauera. Na albie ornat czerwony (czas zatarł na nim ornament) z zieloną podszewką, kapa czerwona z tej samej co ornat materji, poduszka z dużym kutasem leżąca na siedzeniu tronu niebieska. Barwy, których użyto do wykonania dwóch ostatnich portretów, są żywe i pełne, ale mimo to nie jaskrawe, światła nakładane jasno żółtą farbą prawdopodobnie alla tempera. Całość musiała się przedstawiać monumentalnie, wzięwszy pod uwagę duże rozmiary, bogaty strój, świetny koloryt i dziś całkiem albo częściowo niewidoczne akcesoria.

Ciekawą rzeczą byłoby dowiedzieć się, czy te ostatnie na murze malowane portrety były portretami w rzeczywistości? Czy utrwały indywidualne rysy modela na podstawie rysunku, ryciny lub minjatury, wreszcie autopsji czy opowiadania o zmarłym? A może były one tylko fantastycznymi podobiznami dawno nie żyjących już książąt Kościoła? Na to pytanie nikt nie udzielił nam odpowiedzi, ponieważ twarze i wogóle górne części postaci w arkadach piątej i szóstej dziś już nie istnieją.

Tak więc reasumując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że portrety malowane na ścianach franciszkań-



Fig. 8. Portrety biskupów krakowskich. Kruźganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

skiego kruźganku powstawały kolejno od r. 1436 do 1525 i są dziełem różnych rąk. Pierwsza data, to poświęcenie odnowionych kruźganków i kościoła przez kardynała Oleśnickiego, druga rok 1525, to data śmierci biskupa Konarskiego, poprzednika Tomickiego, którego portret pierwszy raz malowano już nie na ścianie, ale na drzewie. Być może, że w arkadzie siódmej tego samego ramienia mieścił się portret kardynała Fryderyka Jagiellończyka, ale nie zachował się żaden ślad. Zaś portret biskupa Konarskiego malowany na drzewie istniał jeszcze w pierwszej połowie 19 w., w 1840 roku spadł ze ściany i roztrzaskał się. W ciągu tych 80 lat, w których powstały ściennie portrety, widać jaki postęp zrobiło malarstwo krakowskie, od nieśmiałych prób, schematycznych postaci i draperij w arkadzie drugiej do monumentalnych, szeroko traktowanych, niestety tylko ulamków draperji w arkadzie piątej i szóstej. Te portrety w arkadzie szóstej należałoby odnieść do najlepszych wzorów niemieckich, ściśle mówiąc norymberskich, z samego początku 16 w., przeniesionych zapewne za pośrednictwem drzeworytów, a w części także jak to wspomniałam, do wielkiego

wpływu, jaki wywiera w tym czasie silna indywidualność Wita Stwosza na całe pokolenie malarzy, snycerzy, złotników i hafciarzy krakowskich. Wartość tych malowideł polega na ich estetycznej i formalnej stronie, ponieważ dają nam poniekąd obraz ewolucji, jaką przechodziło malarstwo ściennie krakowskie od drugiej ćwierci 15 do pierwszej 16 w., ponadto są one dokumentem historyczno-ikonograficznym, będącym unikatem w swoim rodzaju.

W arkadzie drugiej tego samego ramienia franciszkańskich kruźganków mieści się oprócz podobizn biskupów: Nankiera, Jana Grota i Piotra Falkowskiego niewielka, raczej na miarę sztalugowego obrazka, a nie malowidła ściennego zakreślona kompozycja. Mam tu na myśli wizerunek Św. Jerzego.

IX.

Dochował on się tylko częściowo. Brakuje całej prawej połowy, a i lewa nie jest nietknięta, np. z konia bardzo mało co się zostało, jeszcze mniej ze smoka i królowy, z terenu nic. W środku niewielkiego, prostokątnego pola, na pierwszym planie młody rycerz św. Jerzy na białym rumaku, w trzech czwar-

tych zwrócony do widza, unosi w górę oburącz włócznię, chcąc ugodzić śmiertelnie w smoka wijącego się pod końskim kopytem. Święty rycerz, przedstawiony bez nimbu, ma na głowie szyszak stalowy, ostro zakończony, z którego wierzchołka powiewają trzy strusie pióra: białe, czerwone i zielone. Górną część ciała młodzieńca okrywa wspaniała, błękitna, szmelcowana zbroja, tak wcięta w pasie, że tworzy nieledwie kobiecą talię, otacza ją bogaty złoty pas. Święty ma dokoła szyi jak gdyby kołnierz futrzany, a z ramion spływa mu krótki, zielony płaszczyk, biało podszyty, uniesiony przez gwałtowny ruch ręki w górę i falujący na wietrze. Biały koń, z którego widać tylko grzbiet i tylne nogi, jest wspaniale ubrany: ma czerwoną uprząż z guzami i takiż rząd szczerdże złotem i srebrem haftowany, w środku widoczny jest stylizowany kwiat polnej róży w kole (może herb Poraj?). Smagła młodzieńcza twarz św. Jerzego, o kształtnym orlim nosie, pełnych ustach i dużych, czarnych, prosto przed siebie patrzących oczach, wyraża w tej chwili zapamiętanie, rycerski zapał. Podniesiona ręka błyskawicznym ruchem spadnie i zatopi grot włóczni w paszczy straszego potwora. Malarz, któremu chodziło o efekt, uchwycił moment największego napięcia, skupienia całej energii i siły świętego, który, tak jak niegdyś Archaniół Michał szatana, unicestwi krwiożerczą bestję. Po stronie lewej widać niską, ciężką, romańską budowę: zamek z cegły i z kamienia, obwiedziony murem, z basztą czworoboczną z ciosów w narożniku i dachem krytym dachówką.

Ani smok, ani też, czego najbardziej żał, królowna, nie dochowali się w całości, także krajobraz jest zniszczony, z wyjątkiem lazurowego nieba, od którego

odecina się ostro sylweta konnego rycerza i czerwona architektura zamku. Królowna klęczała zapewne na wzgórzu na prawo, dziś widać samą tylko prześliczną, młodziutką, złotowłosą główkę, uwieńczoną andegawęńską koroną, o miłych regularnych rysach, prawie portretowych. Jest to najładniejsza może twarzyczka kobieca w malarstwie cechowem krakowskiem z 15 w. Niestety nie objęła jej klisza fotograficzna. Jest rzeczą dość zagadkową, skąd wzięło się to malowidło między portretami biskupów? Sądzę, że najprawdopodobniej istniało ono już wtedy, kiedy przystąpiono do malowania pierwszych portretów biskupich w arkadzie drugiej, bo po Piotrze Falkowskim, ostatnim w tej arkadzie, następuje św. Jerzy, zaś pierwszym w arkadzie trzeciej jest biskup Bodzanta Jankowski herbu Poraj, a więc św. Jerzy nie zajmuje miejsca żadnego z biskupów. Widocznie więc liczone się ze świętym i nie chciano, aby ustąpił miejsca niekanonizowanym dostojnikom Kościoła. Obok scen z Pasji, męczeństw świętych, ulubionym tematem artystów w czasach tak par excellence rycerskich jak wiek 14 i 15, jest św. Jerzy, ów symbol idealnego rycerza »bez skazy«. To też wspomniane już nieraz statuta malarzy nakazują czeladnikom malować jako »Meisterstück« między innymi i »Sankt Jorgen uf dem Rosse«, jakiego właśnie tu oglądamy, a jakich podówczas musiało być więcej. Opisany obrazek jest jednym z najlepszych ściennych malowideł z pierwszej ćwierci 15 w. Widać tu pewne dążenie do wywołania dramatycznego efektu, zainteresowanie krajobrazem, który zapewne istniał, wnioskując z błękitnego nieba, architektury zamkowej, wreszcie znać poczucie koloru i wielką precyzję w wykonaniu. Wszelkie szczegóły stroju św. Jerzego,

zbroja, pas, pióra, haft na czapraku i uprząż wysoce interesują naszego malarza, oddaje on je z większą starannością, aniżeli czynili to inni jemu współczesni. Należy sobie to tłumaczyć tem, że technika malarstwa ściennego, wymagająca ręki śmiałej, szerokich płaszczyzn i wielkich linii, nie leżała w krwi naszych malarzy cechowych, sklaniali się oni raczej ku minjaturom lub temperowym obrazom sztalugowym, stąd ta drobniawość techniki, to złotnicze niemal cyzelowanie szczegółów. Z tem wszystkim niepowetowaną jest strata prawej połowy obrazu, utworu malarza zdolnego, wybijającego się ponad swych kolegów.

X.

Jednem z najbardziej interesujących malowideł tak ze względu na temat niezwykły w średniowiecznym malarstwie polskiem, jak i na swe pochodzenie stylowe, różne od reszty polichromji, pokrywającej ściany franciszkańskich krużganków, jest malowidło przedstawiające »Stygmatyzację św. Franciszka« (fig. 9). Na lewo, na tle górzystego i lesistego krajobrazu, widać postać świętego, który przykląkł na jedno kolano, z twarzą zwróconą ku górze a podniesionemi rękoma, wpatruje się w dziwne zjawisko, spływające ku niemu z niebieskich wyżyn. Jest to postać Ukrzyżowanego, którego ciało okrywa sześć tęczowych skrzydeł: jedna ich para wyrasta z ramion, druga z boków, trzecia okrywa nogi. Chrystus wziął na się postać sześcioskrzydłego Serafina i zlewa promienie swej łaski na umiłowanego prostaczka, przyjaciela wszelkiej biedoty, kaznodzieję miłości i pokory, św. Franciszka. Z pięciu ran Chrystusa wystrzelają promienie i godzą w obydwie dłonie, poprzez rozwartą szatę w prawy bok i stopy Fraticella, pozo-

stawiając na nich krwawe stygmaty męczeństwa. Syn Boży wyciska swą pieczęć na tej duszy anielskiej, która szukała królestwa niebieskiego na ziemi i powtórnie wcieliła w czyn boskie słowa Ewangelji. Opodal świętego, wpatrzonego w tę wizję, pasie się płowa lania, towarzyszka jego samotności i stoi kosz pełen zielonych jarzyn i ziół. Na prawo ceglany kościółek, niewielka podłużna budowla, o polygonalnym presbiterjum, nakryta dachem siodłowym, z którego wystrzela smukła sygnaturka. Ta mała świątynka, zbudowana już na planie gotyckim, ma jeszcze romańskie okrągłe łuki okienne, lecz niewątpliwie jest sklepią, bo widać najwyraźniej szkarpy opinające nawę. W głębi na wzgórzach i u ich stóp rosną kępami lub oddzielnie drzewa o kulistych zielonych koronach i prostych czarnych pniach. Kompozycja jasna i prosta, sama przez się zrozumiała.

Święty jest przedstawiony jako młodzieniec bez zarostu, z dużą tonzurą. Głowę ma niewielką i okrągłą, nos prosty o delikatnie wykrojonych nozdrzach, jasne, podłużne oczy, nad którymi rysują się silne łuki brwi i łagodne wąskie usta. Wszystko to składa się na bardzo ujmujące oblicze, które w tej chwili pełne jest zachwyty i jakiegoś delikatnego smutku. Ciało świętego odziewa brunatny habit z kapturem, wydłużonym z przodu w rodzaj kołnierza, od pasa zwiesza się sznur, pięciokrotnie zawężony, a sandały chronią bosc nogi. Z szerokich rękawów habitu wylaniają się drobne, białe dłonie świętego, na których wykwitają czerwone róże stygmatów. Noga lewa zgięta w kolanie stopą silnie wspiera się o ziemię, prawa podana w tył dość nieprawdopodobnym ruchem, zaledwie dotyka ziemi samemi końcami palców. Podczas

kiedy górna część ciała jest rysunkowo zupełnie poprawna, to dolna mniej dobrze udała się artyście, proporcje tutaj są za krótkie, a oddanie pozy fałszywe. Nie można powiedzieć, jak święty kłęczy? Czy na prawem kolanie, czy też tylko momentalnym ruchem w pół przykłąk, jednym słowem poza ta jest nieuzasadniona i nienaturalna. Lepsza natomiast jest postać Chrystusa, anatomicznie i perspektywicznie poprawna. Malarz odjął jej wszelki ziemski ciężar, całą poziomą materjalność. Lekko unosi się wraz z krzyżem w przestworzach na anielskich skrzydłach, jak gdyby przyciąganie ziemi nie miało tutaj żadnej władzy.

Na pierwszy rzut oka uderza odrębność tego malowidła od wszystkich dotąd omawianych: Daremniebyśmy się doszukiwali tutaj znamion charakterystycznych dla cechowej szkoły krakowskiej, lub też odbłasku którejs z niemieckich szkół: kolońskiej, praskiej czy norymberskiej. Wieje tu zupełnie inny duch, inny świat się nam otwiera. Wyczuwa się dalekie tchnienie wielkiego, monumentalnego włoskiego malarstwa, które próbowano przeszczepić na polski grunt. Ale o tem później. Na razie wypada zająć się kwestją, skąd zaczerpnięto tematu do tego malowidła? Oczywiście z życia św. Franciszka, ale z której wersji, istnieje ich bowiem kilka. Najstarszem źródłem do biografji św. Franciszka jest t. zw. I. »Vita Tomasia a Celano«, jednego z uczniów świętego, napisana prostym, jasnym językiem dla ludu, pochodząca z lat 1228—29, a więc z roku kanonizacji św. Franciszka. Na generalnej kapitule w Genui poleca minister generalny Crescentius zbierać na nowo materiały i źródła do

biografji św. Franciszka. Wtedy to powstaje t. zw. II. »Vita Tomasia a Celano«, ukończona w r. 1246 i wydana pod tytułem: »Memoriale in desiderio animae, de gestis et verbis sanctissimi patris nostri Francisci«. W tym samym czasie, w sierpniu 1246 redagują trzej uczniowie św. Franciszka: Fra Leone, Fra Rufino i Fra Angelo swoją »Legendę«, opublikowaną pierwszy raz przez Bollandystów. Wreszcie pisze w r. 1260 błogosławiony Bonawentura »Vita di San Francesco«, która stała się później klasyczną biografją świętego i doczekała się licznych wydań. Uczony niemiecki historyk sztuki, Henry Thode, w swej znakomitej książce o stosunku św. Franciszka i franciszkanizmu do sztuki włoskiego trecenta¹⁾ zbiera i opracowuje cały dostępny materiał biograficzny, historyczny i ikonograficzny, dotyczący tego świętego. Uważa on, że »Legenda trium sociorum« jest źródłem zasługującym na największą wiarę, podczas kiedy inni autorowie, a szczególnie błogosławiony Bonawentura, pozwalają sobie na różne licencje. Legenda »Trium sociorum«²⁾ opisuje stygmatyzację św. Franciszka w następujący sposób: »Gdy bowiem duch Jego anielskim żarem tęsknoty unosił się wzwyż do Boga i do Tego, który przez zbytnią miłość dał się ukrzyżować i gdy zmienił się pod wpływem słodkiego współzucia — rano około święta Podniesienia Krzyża świętego, modląc się na zboczach góry zwanej Alwernia, na dwa lata przed swoim zgonem, miał widzenie: Serafa sześcioskrzydłego, pod postacią najpiękniejszego człowieka ukrzyżowanego, nogi i ręce miał wyciągnięte naksztalt krzyża, twarz zaś Pana Jezusa.

¹⁾ Henry Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885.

²⁾ Acta Sanctorum IV. Octobris, T. II. Vita trium sociorum, Caput V, pag. 741. i nast.

Dwoje skrzydeł otulało głowę, dwoje resztę ciała aż do stóp, parę zaś rozpostarł do lotu. Gdy znikła ta wizja, przedziwny żar miłości pozostał w duszy świętego — lecz co dziwniejsze, na ciele Jego ukazały się odbicia stygmatów Jezusa Chrystusa, których posiadania mąż boży zaprzeczał, nie chcąc rozgłaszać boskiej tajemnicy.

Tyle mówi legenda, inne źródła podobnie, z małemi odmianami, przedstawiają to dziwne zdarzenie. Wedle tej wersji, nie było nikogo przy stygmatyzacji, święty sam, szedłszy ze swej sa-

molni na górze Alwernji, opowiedział niektórym braciom o cudownym zdarzeniu, wzdragając się jednak, z wielkiej skromności, pokazać dowody łaski Chrystusowej, zaś jeden z biografów opowiada, że widział owe stygmata.

Święty Franciszek z Asyżu jest pod każdym względem postacią zupełnie wyjątkową. Syn zamożnego sukiennika i matki Francuzki, rzuca bogactwa i światowe rozkosze, podobnie jak niegdyś indyjski król Budda i poślubia ubóstwo, ale nie po to, aby zamknąwszy się w celi klasztornej, wieść kontemplacyjny żywot.



Fig. 9, Stygmatyzacja św. Franciszka, Kruźganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

Gdyby dążył do mniejszej ascezy, wysłar-
czyłoby mu wstąpić do którego z istnie-
jących już zakonów Cystersów, Benedyktynów czy Augustjanów; ale on dą-
żył do czegoś innego. Chciał przykładem
głosić słowo ewangeliczne. Porzucił dom
ojcowski, zaszczyty i uciechy świata, a
ukochał wszystko, co nędzne, ubogie,
skrzywdzone, ludzi i zwierzęta, całą przy-
rodę żywą i martwą objął swem gorą-
cem, współczującym sercem. Poszedł ci-
chy i uśmiechnięty siał ziarno miłości
Chrystusowej między prosty lud, każąc
w języku ludowym, »lingua volgare«, jak
nazywano pogardliwie język włoski w 13
wieku, w przeciwieństwie do uczonej la-
ciny. Olbrzymie znaczenie św. Franci-
szka i zakonu franciszkańskiego polega
oprócz przykładu, jaki dał własnem ży-
ciem, także na kazaniach w języku wło-
skim, ogólnie zrozumiałym. Dotąd kaza-
no po łacinie, lud nie rozumiał tego, co
mu ksiądz prawił. Dopiero św. Franci-
szek pierwszy przemawia do ludzi pro-
stych językiem prostym. Opowiada zro-
zumiale Ewangelię, wzrusza serca do łez
i gromadzi około siebie tłumy. Nie rzu-
ca gromów, ani miazdzy przerażonych
grzeszników, jak później Dominikanie,
a wkońcu Sawonarola, uczy tylko owej
»charitas«, czynnej miłości bliźniego wła-
snem swem życiem i łagodnem słowem.
Lecz nie tylko do ludzi, — do ptaków, do
ryb mówi ten człowiek, który nie znał,
co to nienawiść i złość. Wilk z Gubbio
chodzi za nim niby oswojony pies i o-
biecuje nikomu krzywdy nie robić, a
orzeł dotrzymuje towarzystwa na górze
Alwernji, jak ongiś św. Janowi Ew. na
Patmos.

Sztuka romańska i wczesno-gotycka
czci Chrystusa jeszcze na sposób bizan-
tyński, jako Pantokratora, a Madonnę
jako Teotokos. Malarze przedstawiają ich

jako władców panujących nad niebem
i ziemią, w hieratycznych pozach z zam-
kniętymi twarzami i oczyma surowo pa-
trzącymi na wiernych. Dopiero św. Fran-
ciszek budzi kult dla Madonny-matki
i Jezusa-dziecięcia, zbliża pobożnych do
przedmiotów adoracji, wczuwa się wraź-
liwym sercem w życie Chrystusa, w jego
radości i cierpienia, przeżywa je tak głą-
boko, jakby był ich świadkiem i uczest-
nikiem. Pojmowanie Chrystusa, Matki B.
i świętych zmienia się teraz zasadniczo.
Madonna, dawniej sztywna i trzymająca
na kolanach ubrane, nieruchome dzie-
ciątko błogosławiące, staje się teraz czułą
matką, karmi je, podaje dziecku kwiat
lub owoc, ono obejmuje Ją za szyję,
głaszeze po twarzy. Wytwarza się na-
strój poufny, serdeczny i tkliwy, co nie
jest równoznaczne z mdłym sentymenta-
lizmem manierystów w wieku 17 i 18.
Świeży wiosenny powiew daje się czuć
w budzącej się włoskiej sztuce trecenta,
otwierają się ludziom szeroko oczy na
świat, na naturę, a do wnętrza duszy
wpada słoneczny promień — główną za-
sługę trzeba tutaj przypisać św. Francisz-
kowi. Życie tego świętego obfituje w wiele
bardzo pięknych legend, stworzonych jak-
by do plastycznego przedstawiania. Kult
dla świętego był tak ogromny, że już
w dwa lata po śmierci, w 1228 roku zo-
staje uroczystie kanonizowany, a równo-
cześnie rozpoczyna się budowa wspania-
łego podwójnego gotyckiego kościoła
w Asyżu. Wnętrze obu kościołów w Asy-
żu, to hymn malowany na cześć św.
Franciszka. Stygmatyzacja stała się wnet
bardzo popularnym tematem w malar-
stwie włoskiem. Pierwszym, który tę sce-
nę malował na ścianie Baptisterjum
w Parmie, był jakiś nieznany artysta.
Drugim, którego nazwisko już znamy,
Berlinghieri w San Francesco w Pesceji,



Fig. 10. Giotto: Stygmatyzacja św. Franciszka. Florencja, Kościół Santa Croce, Capella Bardi.

około 1240 r. Malowali »Stygmatyzację« Margaritone, Cimabue i wielu innych malarzy włoskich trecenta, ale klasyczną formę nadał jej dopiero genialny twórca monumentalnego malarstwa włoskiego: Giotto; za nim poszli wszyscy inni artyści aż do 1500 r. Forma, którą Giotto nadał swej kompozycji, stała się niejako ogólnie obowiązującym kanonem.

Trzy razy maluje Giotto, ten malarz

par excellence franciszkański, »Stygmatyzację«: raz na ścianie górnego kościoła w Asyżu ¹⁾, drugi raz na niewielkim obrazku sztalugowym w Luwrze ²⁾, a trzeci raz w Santa Croce we Florencji w Capella Bardi ³⁾ (fig. 10). Na starszym obrazie w Asyżu święty ma towarzysza brata Maseo i jest przedstawiony z brodą, natomiast na fresku w Capella Bardi występuje św. Franciszek sam, z młodo-

¹⁾ Thode: Op. cit.

²⁾ Tenże: Op. cit.

³⁾ Ad. Venturi: Storia dell' Arte italiana, T. V, str. 433, fig. 347.

cianą twarzą bez zarostu, a scena rozgrywa się na tle górzystego, skąpo zalesionego krajobrazu, opodal celi w skalistej grocie z jednej i kościoła gotyckiego z drugiej strony. Gdy zestawimy ten fresk Giotta, który powstał w ostatniej epoce jego życia, około 1320 roku, z malowidłem w krużganku franciszkańskim w Krakowie, na pierwszy rzut oka uderzy nas ogromne podobieństwo. Schemat kompozycji jest identyczny. Różnice wynikły z odmiennego zupełnie temperamentu malarskiego krakowskiego artysty i oczywista z jego nieporównanie mniejszego uzdolnienia. U Giotta święty klęczy pewnie na lewym kolanie, opierając ciężar drugiej połowy ciała silnie na prawej stopie. Tu nie mamy najmniejszej wątpliwości co do ruchu, który jest zgodnie z prawami statyki przedstawiony. Rzut draperji, szerokimi, śmiałymi pociągnięciami pendzla tutaj znaczony, sprawia wrażenie monumentalności i siły; na naszym malowidle fałdy są traktowane linearnie, cienie znaczony jasną białawą barwą, nie powstają przez załamanie się materji. U Giotta plastyka i antyczna posągowość, tutaj element rysunkowy, linearny decyduje o charakterze obrazu. Krajobraz u Giotta ma w dalszym planie tak dla niego charakterystyczne spiętrzone, nagie skały, z których jedna na lewo otwiera się jako grotta, na prawo zbocza zalesione; dokładnie widać jedno tylko drzewo i niewielki kościółek widoczny od zachodu. Brak tu kosza z jarzynami i łani opodal świętego, postać Chrystusa stosunkowo mniejsza, niż na krakowskim obrazie, ma oprócz skrzydeł perizonjum sięgające aż do kolan i jest przybita do krzyża czterema, a nie trzema gwoździami. Nimby nad głowami Chrystusa i św. Franciszka u Giotta promieniste, przedstawiają się tutaj jako złote

krążki. Kościółek, tam widoczny tylko częściowo, od wejścia, tutaj w całości. Skala barw na krakowskim malowidle jest niewielka, ogranicza się do jasnej zieleni drzew, okry terenu; habit świętego jest ciemno brunatny, pnie drzew czarne, karnacja ciała blado różowa z lekkim odcieniem żółtawym, drzewo krzyża żółte, a kościół koloru ceglanego. Dziś koloryt zmatowany, przybladły, co nadaje malowidłu ton starego gobelinu. Krakowski malarz nie miał wybitnego poczucia koloru, pociąga go raczej linja niż barwa, cecha tak wybitna dla malarzy minjaturzystów, którzy zadawali się pewną określoną liczbą kolorów, a nie licząc się z rzeczywistością, malowali różnobarwne architektury. Nie tyle idzie im o barwne efekty, ile o precyzję w rysunku. To też pomijając usterki, wynikające z niedostatecznej znajomości perspektywy, możemy powiedzieć, że nasz artysta opanował rysunek. Linje obiegają silnym czarnym konturem płaszczyzny, tak jak na minjaturach, światła i cienie nałożone bielą cynkową, temperą. Jest to dzieło proste, naiwne, bez aspiracji do wielkości, ale uczy kochać założyciela zakonu, który wszystko, co żyło, co istniało, nawet cierpienia, choroby i śmierć, mianował braćmi swymi i siostrami.

Przedewszystkiem cenny i interesujący jest ten obraz z tego względu, ponieważ zbija zakorzeniony pogląd, jakoby średniowieczne malarstwo polskie ulegało wyłącznie wpływom niemieckim, wogóle północnym. Okazuje się, że chociaż w archiwaljach niema najmniejszej wzmianki aż do wieku 16, o pobycie malarzy włoskich w Krakowie, to jednak sztuka włoska była za silna, za potężna, aby nie oddziaływać wcale na Polskę, lub też tylko pośrednio, przez Niemcy

i Czechy. Co do czasu, w którym powyższej opisane malowidło mogło powstać, to wydaje mi się, że należy go odnieść do ostatniej ćwierci 15 w., ponieważ ma wiele cech wspólnych z minjaturami włoskimi z połowy quattrocenta, zwłaszcza ze szkołą z San Marco, co jeszcze wyraźniej widać na malowidle sąsiednim, przedstawiającem »Zwiastowanie«. Czy »Stygmatacja św. Franciszka« powstała pod wpływem bezpośredniej autopsji giottowskiego areydziela, czy też za pośrednictwem jakiejś minjatury, trudno rozstrzygnąć, jedno i drugie jest możliwe. Z jednej strony zważywszy, że macierzysty kościół franciszkański znajduje się w Asyżu, że między braćmi Franciszkanami w Krakowie było wielu Włochów, jak na to wskazują liczne włoskie nazwiska i imiona, wzmiankowane w kronice zakonu pod tyt. »Memoriale ordinis fratrum minorum, ab Johanne de Komorowo compilatum«¹⁾, a zwłaszcza wzięwszy pod uwagę żywy ruch handlowy i artystyczny między Polską a Włochami już od czasów Kazimierza Wielkiego²⁾ się datujący, należałoby przypuścić, że twórca malowidel franciszkańskich oglądał na własne oczy Florencję, a widząc fresk Giotta w Capella Bardi, zapragnął ozdobić w podobny sposób swój klasztor. Z drugiej zaś strony zaprzecza temu brak wszelkiej monumentalności, drobiazgowo, w każdym calu minjaturowo traktowana technika, co jeszcze silniej występuje na sąsiednim »Zwiastowaniu«; musimy więc przyjąć, że pośredniczyła tu między Florencją a Krakowem jakaś minjatura włoska.

Że zaś nie brakło w Polsce kodeksów włoskiego pochodzenia od począt-

ku 15 w., i to utworów nieraz pierwszorzędnej wartości artystycznej, o tem świadczy niedawno, bo w 1886 r., przez Bibliotekę Jagiellońską nabyty kodeks pergaminowy³⁾, a raczej wycięte minjatury i inicjały ornamentalne i figuralne, nalepione na pergaminowe karty folio. Wszystkie te minjatury powycinała barbarzyńska ręka z graduałów, antyfonarzy, mszałów i »Livres d'heures«, kalecząc nieraz brutalnie te śliczne i subtelnie wykonane obrazki. Są to przeważnie minjatury włoskie z różnych czasów, należące jeszcze do późnego trecenta, zależne od Giotta, których tło zasiane jest złotymi punktami i późniejsze flamandzkie, francuskie i polskie. Jest ich razem kilkadziesiąt, a wszystkie pochodzą z za- bytków, od niepamiętnych czasów w Polsce się znajdujących, prawdopodobnie z bibliotek klasztornych i kapitułnych. Oprócz tych fragmentarycznie zachowanych włoskich kodeksów, wiemy z pracy prof. Koperzy, zamieszczonej w VI tomie Sprawozdań, że między rękopisami Biblioteki piotrogrodzkiej, do której wcielono wywiezioną do Rosji Bibliotekę Załuskich, są liczne kodeksy włoskie z w. 15. Kto wie, czy nie dałoby się tam odnaleźć wprost minjatury, pośredniczącej między freskiem z Capella Bardi a krakowską »Stygmatacją«? Niestety stosunki wojenne i utrudniona komunikacja z zagranicą uniemożliwiają obecnie korzystanie z odnośnej włoskiej i francuskiej literatury, która na tem polu w ostatnich czasach poważnie wzrosła.

XI.

Najpiękniejszym ze wszystkich malowidel ściennych w Krakowie jest »Zwia-

¹⁾ Monumenta Poloniae historica T. V.

²⁾ Dr. Ptaśnik: Włoski Kraków. R. K. T. V.

³⁾ Rkp. 4406.

stowanie«, mieszczące się tuż obok »Stygmatyzacji« (fig. 11), w następnej arkadzie na prawo i będące niewątpliwie dziełem ręki tego samego malarza. Jak na poprzednim, tak i na tym obrazie uderza odrazu jego włoski charakter. Scena rozgrywa się na tle architektury o nieokreślonym stylu. Gruby zewnętrzny mur przerywają rytmicznie niewielkie okienka, zamknięte łukiem okrągłym, jakby jeszcze romańskie, gdy tymczasem krużganek, widziany w głębi, nakryty jest dwunastopółowym gotyckim sklepieniem z kluczami, a kolumny, podpierające nieco spłaszczony łuk arkad tej loggi, mają romańskie kapitele. Dach ułożony z podłużnych ząbkowanych na końcu dachówek, jakie bardzo często można spotkać na dziełach późnego giotyzmu i minjaturach włoskich, a także francuskich z początku 15 w. Na pierwszym planie na lewo przybudówka, z której prowadzi wejście do krużganek, wsparta na kolumnie o kielichowym kapitelu. Kolumna ta, niższa od postaci Madonny, dzieli kompozycję na dwie połowy. Na lewo klęczy anioł, ubrany w białą szatę, długą i fałdzistą, z rękawami obcisłymi na przedramieniu, a rozszerzającymi się buflasto na ramieniu. Anioł przechylił górną część ciała naprzód, cały przejęty ważnością swego posłannictwa. Twarz otoczona krótkimi, złotymi lokami, spadającymi do ramion, przechylona w tył, byłaby miła, gdyby nie wysunięta naprzód ostra broda, która ją szpeci. Para potężnych skrzydeł, z zielonych pawich piór ulepiona, wyrasta z ramion anioła, trzymającego oburącz banderolę, na której zapewne widniały słowa: »Ave Maria gratia plena, Dominus tecum«. Pełna dziewiczego, nieśmiałego wdzięku Madonna odwróciła się od pulpitu, na którym leży otwarty modlitewnik i zawsty-

dzona słucha radosnej nowiny. Marja, pojęta jako młodzianka dziewczyna, stoi z głową opuszczoną nieco w dół, podniósłszy prawą rękę, zgiętą w łokciu do wysokości piersi, a lewą przytrzymuje fałdy płaszcza, otulającego całą jej drobnią, niezbyt wysoką postać. Bujne jasne włosy spadają dwoma długimi pasmami na ramiona i barki. Madonna ubrana w błękitną, dziś wyblakłą suknię i jasno zielony płaszcz z czerwoną podszewką, spięty pod szyją agrafą w kształcie rombu. Suknia ujęta wąskim paskiem, widoczna tylko z przodu od stanu do kolan. Twarz Madonny nie ma klasycznie regularnych rysów, ale pełna słodyczy i miłego, niezmiernie pociągającego wyrazu. Czoło okrągłe i wysokie, cienki nosek nieco za długi, pełne usta o trochę wysuniętej naprzód dolnej wardze, wycięte nakształ serca, owal zaokrąglony, a głowa osadzona na wątłej cienkiej szyi. Mimo to, przedziwny wyraz twarzy każe zapomnieć widzowi o wszystkich tych brakiach, a przyczyniają się do tego duże jasne oczy o ciężkich powiekach, długich, opuszczonych, czarnych rzęsach i cienkich, wspaniale jakby tuszem zarysowanych brwiach. Wieje od tej uroczej główki cicha melancholja pełna zadumy i tęsknota za innym, lepszym światem.

Za tło dla postaci Madonny służy rozwieszona na niskim murze zielona zasłona, zdobna w delikatny czerwony desen, utworzony na wzór gwiazdek śnieżnych, z rozetek zakończonych gotyckimi liljami. Ponad dachem unosi się biała gołąbka Ducha św. i z dzioba zlewa na głowę Madonny świetlaną smugę łaski. Mimo wielu błędów w proporcjach, sprawia to malowidło niezwykle miłe wrażenie, koloryst stonowany przez czas, błady, o tonach różowych, zielonych, sza-

rawych, jest prześliczny, kompozycja doskonale rozłożona, przejrzysta, nie przeładowana szczegółami i akcesorjami, których nie żalowali sobie malarze późniejsi. Draperja, kreślona szeroko i pewnie, spada w miękkich dużych fałdach, które raz tylko, i to nie ostro, się załamują, wijąc się na ziemi w falistych

danie się wyrokom boskim, a spojrzenie jej pełne łagodności i słodyczy.

Nie brak jednak usterek. Przedewszystkiem proporcje są wadliwe, tak anioł jak i Madonna mają przydługie ręce, postacie są za niskie, podpory za cienkie w stosunku do ciężaru, który dźwigają, perspektywa fałszywa. Kruźga-



Fig. 11. Zwiastowanie. Kruźganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

skrętach, podobnie jak ozdoby kaligraficzne na niejednym współczesnym inicjale. Czarny kontur obiega każdy przedmiot, rysowany ręką wprawną i śmiałą. Główną zaletą tego obrazu jest serdeczny nastrój, przemawiający do duszy. Żarliwa, dziecinna pobożność średniowiecznego artysty, zapewne mnicha, oddała jak mogła swą miłość i cześć dla Matki B. W jej geście pokory widać pod-

nek w głębi wygląda jak gdyby był zbudowany na wznoszącym się terenie, a posadzka z kwadratowych czerwonych płyt zdaje się być nachylona do poziomu pod kątem. I to malowidło, podobnie jak poprzednie, sprawia wrażenie powiększonej minjatury, tak mu brak wszelkiej monumentalności, że mogłoby w pomniejszeniu śmiało zdobić karty jakiegos mszału czy ewangeljarza z końca

15 w. Podobnie jak do »Stygmatyzacji«, użył tu malarz jako wzoru jakiejś minjatury lub fresku włoskiego, lecz źródło natchnienia artysty nie da się tak dokładnie oznaczyć, jak poprzednio. Gest Madonny w »Zwiastowaniu« jest prawie klasyczny w malarstwie włoskim z końca 14 i pierwszej połowy 15 w. W swej monograficznej książce »La Madonna« publikuje Venturi cały szereg Zwiastowań różnych autorów, malowanych jakby wedle jednego schematu. Oczywiście różnią się one między sobą w typie i indywidualnym stylu poszczególnego artysty, ale układ pozostaje zasadniczo ten sam. Madonna stoi, podtrzymując jedną ręką opadający płaszcz, drugą podnosi do piersi, jakby wzdragając się; przed nią profilem prawym zwrócony do widza kłęczy archanioł Gabryjel. Madonna stoi zazwyczaj w loggji, rzadziej siedzi na gotyckim tronie. Akcesoriów bardzo niewiele, w przeciwieństwie do malarstwa niemieckiego i niderlandzkiego. Malarze północy jako tło swych »Zwiastowań« stwarzali wnętrza bogato wyposażonych domów mieszczańskich, zamieniając religijną scenę na obrazek rodzajowy.

Porównując krakowskie »Zwiastowanie« z kilkudziesięciu włoskimi, reprodukowanymi u Venturiego w »La Madonna« i w VII tomie jego »Storia dell' arte italiana«, przychodzi się do przekonania, że pierwowzorem dla naszego malarza było z pewnością dzieło, albo jakiegoś późnego giottysty, albo też co jest najprawdopodobniejsze, któreś z licznych »Zwiastowań« Lorenza Monaca lub Fra Angelica z pierwszego czy drugiego okresu twórczości. Wprawdzie sam typ Madonny nie jest włoski, a draperja na obrazach malarzy włoskich, spływająca w równoległych niemal prostych fałdach, albo układająca się półkolisto, odbiega

od kaligraficznych, linearnie, a nie przestrzennie traktowanych draperyj krakowskiego »Zwiastowania«. Wytlumaczyć to można brakiem poczucia monumentalności u krakowskiego malarza, który nie miał przed oczyma wielkich wzorów, dzieł genialnych, jak jego koledzy z Południa. Autor, prawdopodobnie illuminator ksiąg kościelnych, rysownik staranny, ale drobiazgowy, nie umiał wywołać wielkich efektów. Zadowolnił się skromnymi środkami i przetransponował na swój sposób włoską kompozycję, znaną mu z autopsji, lub też z minjatury. Stworzył rzecz miłą, bezpretensjonalną, wdzięczną kolorystycznie, od której wieje lekkie technienie dalekich Włoch.

Architektura nawpół gotycka, nawpół jeszcze romańska, jest dla zabytków malarstwa północnego, a także i polskiego z tego czasu bardzo charakterystyczna. Gotyck od połowy 15 w. powoli zaczyna się przeżywać, mimo że trwa w Polsce obok renesansu jeszcze daleko w głąb 16 w. Tymczasem w Toskanji powstają już dzieła zupełnie renesansowe, żyją i działają Donatello, Michelozzo, Leone Battista Alberti i Brunellesco. Ten włoski ruch renesansowy daje się odczuć i na Północy, powstaje przesyta formą ostrego, gotyckiego łuku, wogóle kształtów smukłych lotnych i wertykalnych. Artyści szukają instynktownie form pełniejszych, okrąglejszych, bardziej ciężących ku ziemi, a ponieważ albo wcale nie znają renesansu, albo też mają o nim bardzo niedokładne wyobrażenie, więc uciekają się do okrągłolukowych form romańskich, które zdają się im być bliższymi nowego, renesansowego ideału. Bardzo być może, że twórca »Stygmatyzacji« i »Zwiastowania« znał wczesne toskańskie budowle quattrocenta. Odblasku tego możnaby się dopatrywać w archi-

tekturze krążanku w »Zwiastowaniu«, ale malarz, nie umiając sobie poradzić z przedstawieniem loggi, jaką może oglądał przy którymś florenckim chiostrze San Marco czy Santa Croce, stwarza fantastyczną pseudorenesansową, a właściwie romańsko-gotycką architekturę, której różne elementy zlewają się w swoją całość i nadają obrazom krakowskim na przełomie 15 wieku w 16-ty odrębne piętno. Jeszcze w kulmbachowskim cyklu »Męczeństwa św. Katarzyny Aleksandryjskiej« dziś w kościele Panny Marii w Krakowie widać przebłyki tego sposobu pojmowania architektury¹⁾. W zagłębieniu archiwolty biegnie renesansowy groteskowy ornament, pod malowidłem klasyczny fryz z sznurów pereł, akantu i woliń oczu, a w wysokości 80 cm. nad posadzką festony z liści laurowych, przewiązane wstęgami, których długie końce wolno puszczone wiją się w niespokojnych skrętach. Podobny ornament groteskowy biegnie na archiwolicie lunety, w której mieści się »Madonna na sierpnie księżycy«, ale w górze, w samym ostrołuku tego malowidła dochowała się część pierwotnego ornamentu gotyckiego z ostrych listków i banderol, z napisami gotyckimi minuskulami. Widać dokładnie, w których miejscach kończy się i zaczyna ornament, później domalowany, renesansowy, na antyku wzorowany. To też sądzę, że groteski w archiwolicie, klasyczny fryz i girlandy z lauru naokoło »Zwiastowania« domalowano później, w drugiej połowie 16 wieku w pełni renesansu. Z włoskiego charakteru malowidła nie należy od razu wnioskować o późnym jego powstaniu. Trudno przypuścić na podstawie tych renesansowych motywów, że »Zwiastowanie« powstało

w tym samym co one czasie, jest ono o wiele wcześniejsze, zupełnie jeszcze gotyckie, mojem zdaniem nie wychodzi poza rok 1500, odniosłabym je do ostatniej ćwierci 15 stulecia. W pierwszej ćwierci, do połowy 16 w., kiedy humanizm w Polsce jest w pełnym rozkwicie, a nowinki religijne i swobodna literatura klasyczna są własnością wykształconych warstw, trudno przypuścić, aby mogły powstać dzieła tak pełne naiwnej wiary, średniowiecznego, mistycznego zapatrzenia w Boga i do tego tak słabe pod względem formalnego odtworzenia przedmiotów w trójwymiarowej przestrzeni. Dałoby się to ostatecznie pomyśleć, gdyby chodziło o malowidło w jakimś zapadłym prowincjonalnym kościółku, ale gdy weźmiemy pod uwagę światowe podówczas stanowisko Krakowa, jako centrum ekonomicznego, politycznego i kulturalnego życia Polski, musimy odnieść powstanie »Stygmatyzacji« i »Zwiastowania« do ostatnich lat wieku 15. Kto był ich twórcą, to zostanie pewnie na zawsze tajemnicą, a w cytowanym już nieraz sprawozdaniu z wizytacji O. Jana Donata niema nic bliższego o polichromji krążanków i jej twórcach. Jedne nie ulega wątpliwości: że jedna i ta sama ręka wymalowała »Zwiastowanie« i »Stygmatyzację«, widać to w każdym szczególe i w ogólnym charakterze obu kompozycji. Odrazu uderza w oczy odrębność tych dwóch malowideł od sąsiedniego »Chrystusa w prasie mistycznej«, do opisu którego teraz przechodzę. Są to dwa różne światy, Północ i Południe, dwa różne temperamenty artystyczne i światopoglądy. Na dwóch pierwszych spokój i równowaga, kompozycja harmonijna oparta o wzory włoskie — na

¹⁾ Dr. M. Sokołowski: Hans Suess von Kulmbach i jego obrazy w Krakowie. Spra-

wozdanie Komisji Historji Sztuki, T. II, zeszyt IV.

sąsiednim obrazie dramatyczność, dążenie do oddania wyrazu, głębi uczucia, tragizmu boskiej ofiary.

XII.

Symboliką przepojona i na zawitych teologicznych traktatach wykształcona sztuka średniowieczna¹⁾ stworzyła kilka bardzo ciekawych kompozycji religijnych, których osnowy nie zaczerpnięto dosłownie ze Starego czy Nowego Testamentu, lecz dowolnie skomponowano czy to na podstawie legendarnej tradycji i apokryfów, czy też przez wykładanie prorocत्व i niejasnych miejsc z Pisma św. zapomocą obrzędów liturgicznych. Naodwrot zaslosowywano pewne ustępy Biblii do liturgji chrześcijańskiej. Do takich kompozycji należą między innymi: »Siedm Sakramentów«, »Msza św. Grzegorza«, »Chrystus w studni«, »Młyn Hostji« i może najciekawsza ze wszystkich, psychologicznie najbardziej skomplikowana, »Chrystus w tloczni mistycznej«. To fantastyczne i wysoce oryginalne przedstawienie ma swój początek w poetycznym opisie gniewu Bożego u Izajasz 63 I—VI, który brzmi: »Quare vestimenta Tua sicut calcantium in torculari? Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum«. Ten ustęp dosłownie stosowano do dobrowolnej ofiary krzyżowej Chrystusa i wyobrażano Go sobie stojącego we wnętrzu tloczni winnej, uginającego ramiona pod ciężarem belki, podczas gdy z ran sączy się, jak purpurowy sok winnej jagody, krew i przez rynienkę spływa do mszalnego kielicha, który trzyma zwykle jakiś święty, papież lub kapłan. Chrystus wziął na

się rolę winogron w tloczni, z których wyciśnięto wino, jego krew zmasała grzech pierworodny.

Już bardzo wcześniej pokuszono się o plastyczne przedstawienie tej paradoksalnej myśli²⁾. W słynnym rękopisie »Hortus deliciarum«, który ozdobiła w r. 1175 minjaturami ksieni Herrad von Landsberg, a który spłonął w r. 1870 podczas bombardowania Strassburga, spotykamy po raz pierwszy ten motyw³⁾. Tylko że tu Chrystus depce stopami winogrona, stojąc w tloczni, owinięty w obszerny płaszcz, a korowody świętych dorzucają coraz to nowe kosze gron, a więc w tym czasie u schyłku 12 w. nie skrytalizowało się jeszcze pojęcie, że to sam Chrystus przelewa w tloczni swą krew. Na fresku z Kleinkomburg⁴⁾ z w. 13 pod grupą Ukrzyżowania widzimy Chrystusa stojącego w tloczni, naciskającego poprzeczną belkę na własne ramiona, a krew spływa już wyraźnie do kadzi przedstawionej na ziemi. Temat ten podchwytyją w 14 i 15 w. minjaturzyści, pod koniec stulecia drzeworytnicy i miedziorytnicy, ale nie spotykamy go na obrazach sztalugowych, nie mówiąc już o ściennych. Był to temat co prawda rozpowszechniony, ale stosowany w niewielkich rozmiarach; jedynem znanem dotąd, oprócz fresku z Kleinkomburg, malowidłem ściennym tego rodzaju jest obraz w krużganku franciszkańskim w Krakowie w jednej z arkad zachodniego ramienia, między »Madonną z dzieciątkiem« a »Stygmatyzacją« (fig. 12).

Jest to temat znany tylko na Północy; nie istnieje ani jedno włoskie przedstawienie »Chrystusa w tloczni«; taka

¹⁾ Wiemy, że portale katedr gotyckich były kompendjami ówczesnej wiedzy.

²⁾ Lübke-Semrau: Handbuch der Kunstgeschichte, 1909, T. II, str. 283.

³⁾ Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1903, str. 496.

⁴⁾ Bergner: Op. cit.



Fig. 12. Chrystus w tloczni mistycznej. Kruźganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

zawikłana symbolika przeciwna była duchowi włoskiemu, który odziedziczył po antyku dążność do jasności i prostoty w wyrazie. Między zabytkami polskimi znana mi jest z fotografii miniaturowa tego samego tematu, mianowicie we wspomnianej już »Księdze zaklęć magicznych króla Władysława W rneńczyka« dziś w Oksfordzie. Malowit'ło w kruźganku

franciszkańskim jest podzielone horyzontalnym paskiem na dwie części, górną, zawierającą główną kompozycję i dolną, i pośrednio tylko z tematem związaną predellę. Środek zajmuje ogromna drewniana tlocznia, w której płaskim korycie, wypełnionem gronami winnemi, stoi Chrystus naturalnej wielkości, zwrócony profilem do patrzącego. Cała postać ugina

się pod ciężarem potężnej belki, którą Chrystus podtrzymuje wzniesionymi w górę i zgiętymi w łokciu rękami. Nogi zgięte w kolanach z trudnością szukają oparcia, jest to pozycja podobna do tej, jaką zwykle widzimy w scenie Pasji, wyobrażającej »Dźwiganie krzyża«. Chrystus ma wedle wersetu z Izajasza zarzucony na nagie ciało purpurowy płaszcz, który otula go od ramion do kolan, pozostawiając widocznym bok prawy, włócznią przebity; sfaldowany koniec draperji przewieszony jest przez lewe ramię. Głowa opleciona koroną z grubych cierniowych gałęzi, a twarz ma wyraz ogromnego wysiłku i bólu. Brwi ściągnięte są cierpieniem, a czoło przeorane dwoma głębokimi pionowymi bruzdami; kąty ust w dół opuszczone potęgują jeszcze wyraz bezbrzeżnego smutku. Doskonale oddane jest napięcie wszystkich mięśni rąk i nóg, które gnie ku ziemi ciężar poprzecznej belki łoczni. Na dłoniach i stopach widać krwawe ślady gwoździ. Obok lewego przedramienia Chrystusa przewija się szeroka, biała banderola, w kształcie litery S, na niej napis smukłemi, gotyckimi minuskułami: »Torcular calcavi solus«. Tło w głębi, za główną postacią, dziś szaro-zielonawe, zniszczone, tylko gdzieś niegdzie, bokami i dołem, widać resztki ornamentu, splecionego z gałęzi, liści i owoców winogrodu, który pierwotnie pokrywał pewnie równomiernie całą wolną powierzchnię tła. W samym wierzchołku arkady wylania się górną częścią ciała z obłoków siwobrody, poważny Bóg Ojciec i wyciągniętym palcem opuszczonej w dół prawicy wskazuje belkę przesłicznemu aniołkowi z jasną główką, całą w lokach. Anioł wypręża obie małe rączki i ciśnie z całej siły słuchając Bożego rozkazu belkę na ramiona uginającego się Chrystusa. Na

prawo i na lewo od głównej kompozycji dwie sceny. Naprzeciw Chrystusa stoi twarzą do niego zwrócona, w profilu do patrzącego Madonna, podobnie jak Bóg Ojciec, znacznie zmniejszona w stosunku do wielkości Syna. Marja, której szeszupła, blada, gotycka twarzyczka wyraża w tej chwili ogromne współczucie i smutek, złożyła obie wąskie dłonie do modlitwy. Ubrana jest w czerwoną suknię z obciśniętymi rękawami, na głowę i ramiona narzuciła białą chustkę. Między Madonną a Chrystusem unoszą się w powietrzu dwie główki aniołków o uroczych, smutnych twarzyczkach i tęczowych skrzydełkach u ramion. Po lewej stronie znów dwa aniołki, jeden z nich, na prawo, skryty za pionową belkę łoczni, tylko główka i para długich skrzydeł wygląda z poza niej. Obaj aniołowie, zarówno jak i owe skrzydlate główki, trzymają w rękach po jednej małej figurce, mającej wygląd prymitywnej lalki. Są to dusze zmarłych, które przez ofiarę spełnioną przez Chrystusa zostały odkupione, a teraz aniołowie unoszą je do raju.

Szczególny nacisk położył malarz na postać Chrystusa, szło mu przedewszystkiem o uwydatnienie, uplastycznienie symbolu ofiary. To też wszystko inne niknie w porównaniu z wielkością głównej postaci. Estetycznie najmilsze wrażenie sprawiają główki aniołków, które nie mają sobie równych w cechowie malarstwa krakowskiego. Do tych miłych dziecinnych twarzyczek nie da się zastosować żadne utarte określenie stylowe. Nie są one wzorowane ani na pełnych, tłustych aniołkach norymberskich, ani też na eterycznych aniołach Fra Angelica, ani wreszcie na bizantyńsko-ruskich chórach anielskich różnej hierarchji, jakie widzimy na mniej więcej z tego samego czasu pochodzącej polichro-

nji kaplicy Świętokrzyskiej (r. 1474). Są to aniolki polskie, krakowskie, własna inwencja malarza i najlepiej mu się one z całego malowidła udały. Raz wkońcu musi ustać legenda o wyłącznem wzorowaniu się średniowiecznego malarstwa polskiego na obcych wzorach, choć niewątpliwie są wpływy, i to wielkie. Staralam się to wykazać na przykładach przy sposobności opisu poprzednich malowideł. Ale niepodobna odnosić wszystkiego do obcych oddziaływań, nie mówiąc już o obcym autorstwie. Przy rozkwicie ekonomicznym i bujnym życiu kulturalnem Krakowa mógł się w wieku 14 i do połowy 15 w. wykształcić rodzimy, odrębny kierunek obok innych, które opierały się o malarstwo niemieckie, czeskie czy włoskie. Tak właśnie na obrazie przedstawiającym »Chrystusa w łoczni« nie da się nakleić żadna zagraniczna etykieta.

Predella składa się z trzech odrębnych prostokątnych obrazków. W środku mnich-kapłan odprawia przy ołtarzu mszę, przedstawiony jest moment Podniesienia. Na prostej mense, podwyższonej o stopień ponad posadzkę (błędnie narysowaną), stoją dwa lichtarze z płonącymi świecami, patena i kielich, do którego splywa przez rynienkę z koryta łoczni sok jagód. W głębi nawprost stoi duża kadź, obok niej kłęczą dwóch zakonników, z których jeden drugiego obejmuje ramieniem. Ksiądz przy ołtarzu ma na habicie zielony ornat, ołtarz jest czerwony, a stojące na nim przedmioty złote. Jest to jakby dalszy ciąg obrazu górnego, tylko że tam Chrystus sam spełnia ofiarę, tu zastępuje go kapłan. Zresztą niema w tym małym obrazku nic zasługującego na szczególną uwagę, spojrżymy więc na dwie dalsze części predelli.

Obrazek na lewo przedstawia »Biczowanie«.

Z przodu na pierwszym planie w samym środku cienka kolumna, za nią nagi Chrystus, przepasany tylko białem perizonjum, z głową opuszczoną na pierś, przywiązany za ręce do kolumny. Po obu stronach Chrystusa dwóch zbirów zamierza się właśnie, aby uderzyć w obnażone plecy rzemiennym kańczugiem. Obaj oprawcy są ubrani w stroje modne w połowie 15 wieku, ten, co stoi na prawo, z dużą głową i brzydką, brutalną twarzą, ma na sobie krótki, czerwony kubrak, sięgający do kolan i długie, zielone pończochy, lewy zaś, kaftan zielony z białą podszewką, a pończochy w paski czerwone. Posadzka ułożona z czerwonych kwadratowych płytek.

Na obrazku na prawo widzimy inną scenę z Pasji: »Koronowanie cierniem«, równie symetrycznie skomponowane. Na kamiennym tronie z półokrągłym zapleciem siedzi Chrystus, na urągowisko odziany w płaszcz, niegdyś zapewne czerwony, dziś wyszarzały, z krótkimi rękawami i trójkątnym wycięciem, odsłaniającem szyję. Z pod draperji, której koniec rozkłada się na ziemi, wyglądają nagie stopy. Trzech zbirów wieńczy właśnie męczeńską koroną, splecioną z cierni, zbolalą głowę Zbawiciela, który spokojnie znosi te okrucieństwa. Jeden z pacholków kłęczy u stóp Chrystusa i ciągnie gałąź, aby moeniej opasywała głowę. Dwóch innych z takim impetem zabrało się do niegodziwego dzieła, że w rozmachu jeden oparł stopę o tron, a drugi szukając równowagi, aż o ścianę. Pacholek na prawo ma na sobie biały kubrak i małą okrągłą czapczkę na głowie, z pod której wymykają się włosy, na nogach ma zielone pończochy, sięgające do połowy uda. Jego kłęczący kolega ma głowę odkrytą, a na sobie czarny kubrak i białe pończochy, zaś stojący na lewo

jest cały ubrany czarno, tylko czapeczkę ma białą, obaj są brodaci i z wąsami. Podczas kiedy postać »Chrystusa w tłoczni« jest muskularna i szeroko zbudowana, to w scenach predelli jest bardzo gotycka, wątła i wychudzona, więcej archaiczna. Pozę Chrystusa w obu tych scenach z Pasji spotyka się na zabytkach wczesno-gotyckich, co nie pozwala odnieść malowidła do czasu późniejszego jak połowa wieku 15, co zresztą wskazują stroje mniej więcej z czasów Kazimierza Jagiellończyka. Także Madonna i aniołki są jeszcze bardzo gotyckie i smukłe, a nie takie, jakie zobaczymy później, z początkiem 16 w., wesole, tłuste dzieciątka, amorki raczej niż aniołki.

Mógłby ktoś powiedzieć, że postać samego Chrystusa w tłoczni jest późniejsza, że nie harmonizuje z tak bardzo jeszcze gotyckim charakterem reszty postaci, że draperja na płaszczu Chrystusa, szeroko i płynnie malowana, nie nosi na sobie cech gotycyzmu; tak, ale nie należy kłaść tego na karb pierwotnego malowidła. To mogą być jakieś późniejsze lub bodaj najnowsze, przy restauracji malowidła dokonane retusze, które nie dowodzą jeszcze, że obraz pochodzi z późniejszej epoki. Dla mnie pod względem datowania będą miarodajne następujące czynniki: przedewszystkiem sam gotycki temat. W czasach, kiedy renesans włoski w triumfie przekroczył razem z wiekiem 16 granice Polski, nie mogło powstać dzieło tak bardzo jeszcze gotyckie. Bezsprzecznie gotyk trzyma się w Polsce długo, dłużej niż gdzieindziej może, jak to zaznaczyłam przy sposobności »Ukrzyżowania« u św. Katarzyny. Ale tu mamy do czynienia z zabytkiem o charakterze zupełnie jeszcze średniowiecznym. Następnie duszyczki, trzymane przez aniołków, są prawie tak gotyckie jeszcze, jak

podobna dusza, ulatująca z ciała dobrogo lotra na krzyżu na »Ukrzyżowaniu« w kaplicy św. Andrzeja przy kościele św. Krzyża w Krakowie, który to obraz pochodzi jak się zdaje z pierwszej ćwierci 15 w. Uważam to malowidło nie za kopję czy przeróbkę jakiegoś obcego pierwowzoru, ale w przeciwieństwie do całego szeregu poprzednio opisanych za samodzielną pracę jakiegoś malarza krakowskiego z połowy 15 w.

XIII.

Najpóźniejsze malowidło w krużganku franciszkańskim mieści się w pierwszej arkadzie zachodniego ramienia, przedstawia ono Madonnę z Dzieciątkiem, stojącą na sierpie księżycy wśród chmur i obłoków (fig. 13). Postać Marji, nadnaturalnej wielkości, stoi wprost, z twarzą nieco w trzech czwartych na prawo zwróconą. Madonna ma na sobie suknię złotolitą, zdobną w ulubiony motyw późnogotycki i renesansowy t. j. stylizowany owoc granatu, tak bardzo rozpowszechniony w tkaninach i haftach. Suknia, z niewielkim owalnym wycięciem dookoła szyi, widoczna jest do pasa, a skrawek wyłania się od kolan. Resztę postaci wraz z lewym ramieniem, którem Marja obejmuje Dzieciątko, osłania płaszcz z gładkiej niebieskiej materji. Madonna ujmuje go prawą ręką z przodu, aby nie opadł. Włosy ciemną masą spadają swobodnie na ramiona i plecy, a dwaj aniołowie wieńczą je wysoką koroną, jeszcze o kształcie gotyckim, zdobną szeregiem drogich kamieni i heraldycznymi liljami. Za głową widać nimb promienisty, a tłem dla całej postaci jest świetlana mandorla z żółtych i czerwonych promieni. Dwa małe aniołki skrzydlate wyłaniają się z obłoków i podtrzymują ciężką koronę na głowie Dziewicy. Twarz sama



Fig. 13. N. Marja P. z Dzieciątkiem. Krużganki klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie.

owalna, pełna, o wysokim czole, dużych ciemnych oczach i brwiach, nos prosty, ale bez indywidualnego charakteru, małe usta z grubszą nieco dolną wargą i pełną brodą. Wyraz tej twarzy jest tępy, martwy, raczej możnaby powiedzieć, że brak jej wszelkiego wyrazu. Nie pociąga ta Madonna widza ani formalną pięknnością, ani też głębią duchową. Dzieciątko ubrane w sukienkę, trzy-

mał w lewej ręce minjaturowy glob, prawą zaś błogosławi. Ogółem przedstawia się to malowidło jako twór miernego rzemieślniczego talentu. Malarz nie wysilił tu ani swego ducha, ani nie stworzył niczego nowego, bo najwidoczniej wziął pomysł z jakiejś współczesnej ryciny, ani też nie wykazał żadnego wysiłku pod względem wykonania. Koloryt jest nie zharmonizowany, obłoki mają

szary, brudny ton, promienie rażą jaskrawością pomarańczowej barwy, a rysunek jest poprawny wprawdzie, ale suchy, szkolny, nieosobisty.

Madonna z Dzieciątkiem zajmuje pole ostrolukowej arkady i jest wstawiona w malowaną niszę, boczne zaś pola przedstawiają się jako dwie mniejsze framugi, zamknięte u góry połową łuku, zwanego »ostlim grzbietem«. Kompozycję w lewym polu zniszczył czas doszczętnie, na prawo zaś wymalowano św. Annę z młodą Marią na ręku, u ich stóp klęczy prawdopodobnie donator. Św. Anna przedstawiona, jak zwykle, jako poważna matrona, ubrana w zieloną suknię, na którą zarzuciła czerwony płaszcz. Na głowie nosi białą zasłonę, za nią nimb w kształcie jasnego krążka. Na prawym ramieniu matki siedzi Madonna, mała dziewczynka ze spadającymi na ramiona włosami, w niebieskiej sukience i ujmując prawą rączką banderolę, która owija się dookoła jej postaci. Na banderoли napis, wykonany kapitalikami renesansowemi, dochowany jest w ułamku »O Mater Dei, poczem przerwa i urywek słowa: Vat«. Prawdopodobnie cały napis brzmiał: »O Mater Dei, da nobis Salvatorem«. Na ziemi klęczy donator, cały odziany w purpurę. Młoda sympatyczna twarz, niezbyt indywidualna, nie wygląda na portret. Dość długie, rozdzielone nad czołem, ciemno blond włosy sięgają ramion, lekko spoczywa na nich ręka św. Anny, polecającej młodzieńca Madonnie. Nad tą sceną, w górnym polu wycinek roślinnego ornamentu z liści i esowato skręconych wąsów roślinnych, wzorowany zupełnie na ornamentyce jakiegoś marginesu rękopiśmiennego.

Co do stylu tego malowidła, to wykazuje ono związek z malarstwem, a ra-

czej sztycharstwem niemieckiem. Nie odnalazłam żadnego podobnego obrazu (choć było ich zapewne wiele, bo ta kompozycja cieszyła się z końcem 15 i początkiem 16 wieku ogromną popularnością), ale jest natomiast rycina Dürera z r. 1500, datowana i podpisana¹⁾, w której możnaby się dopatrzeć pewnych analogij obok pewnych różnic. Rycina ta przedstawia Madonnę, stojącą na sierpie księżycy, w całej figurze, z rozpuszczonymi włosami. Głowa, tak jak na krakowskim obrazie, przechylona na prawo, na niej korona zamknięta, zdobna siedmioma promienistymi gwiazdami. Traktowanie draperji i pozycja Dzieciątka bardzo podobne, tylko że u Dürera Dzieciątko jest nagie i wyciąga rękę do jabłka, które mu Matka podaje, podczas kiedy na naszym obrazie błogostawi. Wogóle rycina stoi oczywiście pod względem artystycznym bez porównania wyżej, aniżeli nasz obraz, ma nastrój więcej »intime«, podczas gdy malowidło ściennie jest sztywne, reprezentatywne, jak to zresztą wynikało z rozmiarów i techniki. To najpóźniejsze, już w drugą ćwierć 16 wieku sięgające malowidło jest najslabsze ze wszystkich, które pokrywają ściany franciszkańskich krużganków. Jego twórcą nie był nikt wybitny, ale przeciętny cechowy malarz-rzemieślnik, malujący wedle utartych pracownianych tradycyj, nie szukający nowych dróg, to też cały utwór nosi na sobie piętno przeciętności. Nieprzyjemny jest jaskrawy koloryt, którego nawet czas nie zdołał spatynować. Twarze są konwencjonalne, szablonowe, podobnie draperje, jedne i drugie z wzorów lub z pamięci, a nie wedle modelu rysowane, kompozycja nie samodzielna, skompilowana z jakiejś ryciny, prawdopodobnie z tej durerowskiej, o której wyżej była mowa.

¹⁾ Bartsch et Passavant: Le peintre Graveur Nr. 31.

Co do czasu powstania tego malowidła, to odniosłabym je do drugiej ćwierci lub połowy 16 wieku, kiedy to formy gotyckie już się przeżyły, ale konserwatywnym malarzy używa ich dalej. Mamy tu ten sam przykład w większym jeszcze może stopniu dekadencji cechowego malarstwa krakowskiego, jaki zauważyliśmy w »Chrystusie na krzyżu« u św. Katarzyny, pochodzący mniej więcej również z tej samej epoki.

Na opisie tego malowidła kończę przegląd zabytków średniowiecznego malarstwa ściennego, najobszerniej reprezentowanego w Krakowie w krągankach franciszkańskich i augustjańskich.

Praca ta z konieczności musi na razie pozostać analityczną. Wynika to po pierwsze z jej monograficznego charakteru. Zresztą nie czas jeszcze na syntezę w zakresie średniowiecznego malarstwa polskiego, które dotychczas jest bardzo mało i powierzchownie opracowane, większość bowiem zabytków nie jest sфотографowana i nawet nie zinwentaryzowana. To też chcąc powyżej opisanym zabytkom wyznaczyć miejsce należne w historii malarstwa polskiego, trzeba by zobaczyć jeżeli nie oryginały, to chociażby dobre fotografie malowideł ściennych, obrazów sztalugowych i minjatur średniowiecznych polskich, zbadać je i porównać. Wtedy dopiero dałoby się

powiedzieć coś więcej. Na razie należy więc tylko skonstatować, że Kraków był w 14 i 15 wieku znacznym centrum artystycznym, że malarze oprócz techniki temperowej, malarstwa ołtarzowego i książkowego uprawiali i malarstwo ścienne. Słabe z początku i nieudolne próby: jak św. Augustyn u Augustjanów, ustępują wkrótce, z początkiem 15 wieku miejsca technice swobodniejszej, obserwacji żywszej: w galerji portretów biskupich w dwóch pierwszych arkadach i małym obrazku św. Jerzego. Najwyższym punktem rozwoju jest koniec wieku 15, kiedy powstają malowidła pod niewątpliwym wpływem włoskim, jak »Stygmatyzacja« i »Zwiastowanie«, a także przełom w 16 w., jak na to wskazują portrety w piątej i szóstej arkadzie. Pewna dekadencja daje się zauważyć w utworach o jakieś ćwierć wieku późniejszych, jak »Chrystus na krzyżu« i »Madonna z Dzieciątkiem«, które chociaż malowane wprawnie i gładko, są jednak pod względem ideowym czeźsze i powierzchowne. Tradycje gotyckie tak głęboko wrosły w ducha malarzy krakowskich, że autor »Ukrzyżowania«, malowanego temperą, na ścianie zamykającej od północy krągankę franciszkańską, w samej górze, a noszącego datę 1585, jeszcze z niemi nie zerwał. W dziesięć lat później zacznie się budowa kościoła św. Piotra i barok wkroczy do Polski.

DR. KAZIMIERZ DOBROWOLSKI

KULT ŚW. STANISŁAWA W ST. FLORIAN W ŚREDNICH WIEKACH

Zycie religijne chrześcijańskich społeczeństw Europy, pozostających pod kościelnym zwierzchnictwem Rzymu, opiera się w wiekach średnich na wspólnym, jednolitym systemie dogmatycznym, który wówczas stanowi wyłącznie źródło teoretycznego wyjaśnienia świata. Wspólne są też ideały religijne, wśród których do najcharakterystyczniejszych należy myśl stworzenia uniwersalnej, skupiającej wszystkich wiernych rzeczypospolitej chrześcijańskiej. Wspólną wreszcie jest najistotniejsza cecha kultury średniowiecznej: ścisłe zespolenie religii z całokształtem życia społeczeństwa. Niemniej jednak każdy naród w średniowieczu wykazuje w zakresie życia religijnego sporo właściwych mu znamion indywidualnych, które dotyczą wyobrażeń o przedmiotach czci, specjalnych upodobań w sferze kultów — i form obrzędowych. Jakże bogate i różnorodne są bowiem np. apokryfy o św. rodzinie; ileż

to odrębnych zwyczajów kościelnych¹⁾, ludowych i świąt lokalnych²⁾, jak licznym wkońcu zasób miejscowych kultów świętych!

Różnice powyższe wykwitły bądźto z dawnych pozostałości pojęciowych przedchrześcijańskich, sankcjonowanych z biegiem czasów przez kościół³⁾ — bądź też wyrosły jako wynik twórczości społeczeństw, które do dawniej im przekazywanych form i treści życia religijnego dorzucały nowe. Proces niwelacji tych różnic odbywa się powoli; przełomowy moment stanowi dlań dopiero sobór trydencki w XVI w.

Najwięcej znamion indywidualnych wносиły w średniowieczu kulty świętych i ich relikwii oraz związane z nimi wierzenia i formy czci. Kulty te intensywniejsze często od obowiązujących powszechnie, posiadały w życiu religijnym mas ogromne znaczenie i wiązały się ściśle z prastarem i ogólnie występującym

Ks. Rekt. J. Fijałkowi za poczynione mi łaskawie w toku korekty cenne uwagi składam serdeczną podziękę.

¹⁾ Por. np. Kod. Wkp. I. str. 236, 575, spory między Polakami a Niemcami na tle różnych zwyczajów.

²⁾ Liczne przykłady u Grotfenda, *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters u. d. Neuzeit*, Bd. I-II., Hannover u. Leipzig 1898.

³⁾ Bodaj najcharakterystyczniejszy przykład stanowi bulla Grzegorza I. do opata Mellita, *Mon. Germ. Ep.* II. s. 330—31.

wierzeniem o potrzebie ochrony danego rodu, plemienia, terytorjum przez specjalnego obrońcę. Ośrodkiem takiego kultu był w zasadzie grób świętego patrona. Stąd dopiero rozgałęzia się cześć orędownika, zdobywając sobie główne placówki w kościołach i kaplicach pod jego wezwaniem. Zestawienie wezwań pozwala wyróżnić kultury zamknięte na ścisłym obszarze i kultury o mniejszej lub większej ekspansji.

Przeniesienia kultów wynikłe z różnorodnych przyczyn, były odbłaskiem istniejących już stosunków kulturalno-politycznych, albo dopiero torowały im drogę. To też wezwania świętych używają w braku spuścizny pisanej, nie pozbawionych wartości wskazówek do dziejów wpływów kulturalnych, stanowiąc obok nazw topograficznych jedyny nieraz materiał historyczny.

Odnosnie do stosunków polskich spotykamy się przeważnie ze zjawiskiem napływu obcych kultów. Najciekawszą z tego punktu widzenia epoką są niezaprzeczenie pierwsze wieki chrześcijaństwa. Wezwania z tego okresu rzucają spory snop światła na ogniska, skąd przyplywa do nas nowa religja, świadcząc o niepoślednich wpływach włosko-francuskich¹⁾. Natomiast ekspansja kultów specyficznie polskich poza granice kraju była stosunkowo słaba, co pozostaje między innymi w związku ze znikomą ilością powstałych w Polsce dewocyj.

Dwa polskie kultury narodowe.

Z polskich indywidualnych kultów jedynie cześć św. Wojciecha uzyskała międzynarodowe znaczenie, obejmując rychło niemal całą zachodnio-południową Europę²⁾. Bo też sprzyjały temu okoliczności. Męczeństwo przypadło na czas, kiedy oddawna w ziemi pogańskiej nie połała się za wiarę krew sługi Chrystusowego i skroni jego nie uwieńczyła złota aureola świętości. Stąd niezwykle uwielbienie otoczyło postać bohaterskiego apostoła, opromienioną rychło pięknymi żywotami Kanaparjusza i Brunona. Już na progu XI stulecia ściągają do Gniezna pielgrzymi z zachodniej Europy³⁾, a chwałę Polski z powodu posiadania relikwii podnosi prastara, z X lub zarania XI w. jeszcze pochodząca sekwencja z Reichenau nad jeziorem bodeńskim:

Polonia | ergo tanti | sepeliens | fioret
martyrii | pignora⁴⁾.

Drugim wyrosłym w Polsce kultem była cześć św. Stanisława. Po kanonizacji tegoż w roku 1253 i uroczystościach krakowskich⁵⁾ rozwija się ona wprost spontanicznie w obrębie samej Polski. Z radością propaguje ją duchowieństwo, upatrując w uświęceniu krakowskiego biskupa zwycięstwo idei teokratycznych i dosadne potępienie zamachu czynników państwowych na władze kościelne. Szczerze też przejmuje się kultem dynastia, zwłaszcza książęta krakowscy, dla których posiadanie prochów patrona

¹⁾ Sprawę tę omawiam w osobnej pracy.

²⁾ Grotelfend, Bd. II. 2 Abt. str. 55.

³⁾ Por. rzecz mą »Dzieje kultu św. Florjana w Polsce do połowy 16 w.«, która wyjdzie wkrótce w »Pracach Tow. Nauk« w Warszawie.

⁴⁾ Dreves, *Analecta hymnica medii aevi*, t. 34, nr. 180.

⁵⁾ W zakresie stosunku do kurji papieskiej doprowadziła ona wedle poglądu M. Lodyńskiego (*Uzależnienie Polski od papieża a kanonizacja św. Stanisława, Warszawa 1918*) do poddania Polski pod polityczną zależność od stolicy apostołskiej — moim zdaniem raczej do przypomnienia i ustalenia istniejącej już zależności.

było rękomią powodzenia. Wśród pierwszych gorących czcicieli św. Stanisława spotykamy Kazimierza Kujawskiego ¹⁾, Kingę ²⁾ i Bolesława Wstydlivego ³⁾. Zwłaszcza ten ostatni składa szczególnie dużo dowodów żarliwej dewocji względem nowego patrona, którego — rzecz niezwykła w dyplomatyce książęcej — wprowadza nawet do formuły ekskomunikacyjnej w niektórych swoich dokumentach ⁴⁾. Nierównie życzliwe przyjęcie znalazł świeży kult u rycerstwa; przywodził bowiem na pamięć czasy pierwszych Bolesławów, które w wyobraźni umysłów XIII w. znękanych fatalnymi stosunkami politycznymi, nabierały barw sławy i wywoływały tęsknotę powrotu ⁵⁾. Przytem w grę wchodziły tu rody, które uważały się za spokrewnione z św. Stanisławem.

Nie dziwnego, że oparli się na tak mocnych podwalinach, wywalcza sobie cześć św. Stanisława niezmiernie bujny

i szybki rozkwit. Przeciwnik Bolesława urasta do wybitnego obrońcy państwa, patrona bitewnego ⁶⁾, na którego grobie składa się zwycięskie sztandary ⁷⁾ i którego podobizny figurują na pamiątkowych dukatach ⁸⁾.

Cała Polska etnograficzna pokrywa się gęstą siecią wezwań krakowskiego biskupa, a w miarę ekspansji na wschód również te ziemie, które objęła organizacja łacińskiego kościoła. Zasięg kultu na wschodzie zlewa się z linią polskiego osadnictwa! ⁹⁾

Zdobywszy sobie w kraju przemożną siłę, w promieniach której w cień schodzi dawna dewocja do św. Wojciecha, ustępuje jednak tej ostatniej kult św. Stanisława, gdy chodzi o chrześcijańską Europę. Pierwszą ekspansję kultu za granice Polski zapoczątkowało hojne rozdanie relikwii po uroczystej kanonizacji ¹⁰⁾. Wówczas to obok wielu kościołów krajowych, które jak Wrocław ¹¹⁾, Sandomierz ¹²⁾ uzy-

¹⁾ Kaz. jeszcze przed kanonizacją czyni nadania na rzecz katedry krak. »ob amorem et reverenciam s. Stanislai«, Kod. Kat. Krak. I. nr. 32, r. 1251.

²⁾ Wedle legendy należała ona do głównych inspiratorów kanonizacji, Vita s. Kyngae, MP. IV. s. 710—711.

³⁾ Szereg nadań na rzecz katedry krakowskiej »ob gloriam... et reverenciam s. Stanislai«, por. Kod. Kat. Krak. I. nr. 59, r. 1258, nr. 62, r. 1271, nr. 78, r. 1274.

⁴⁾ Tak w dokumencie dla kat. krak. z r. 1255 (K. K. K. nr. 43) »...si quis hanc donationem ...voluerit infirmare ...indignationem omnipotentis dei et beati eius martyris Stanislai et nostram... se noverit incursum«. Podobnie w dok. lok. Krakowa (Kod. dyp. m. krak. I. nr. 1, r. 1257). W pierwszym wypadku rola św. Stanisława, jako mściciela naruszających przywilej, wiąże się z jego stanowiskiem patrona katedry; w drugim występuje św. Stanisław wyłącznie jako orędownik księcia. Wprowadzenie świętego do form. exkom. dokonało się najwidoczniej pod wpływem kancelarii papieskiej, która bardzo często wymienia św. Piotra i Pawła w odnośnej for-

mule (np. Kod. Kat. Krak. nr. 10, 17, 25), sporadycznie też innych świętych w innych formułach (por. Ottenthal, Das Brendolo-Privileg Leos X, Mitteil. des Inst. f. österr. Geschichtsforschung, Bd. 36, 1915, str. 303—305). W dyplomatyce polskiej spotykamy podobne jak wyżej wypadki także w dokumentach klasztornych (Ulanowski, Dok. Kuj. i Mazow. nr. 3, str. 10, r. 1216, dok. Trzemeszna).

⁵⁾ Sprawę tę rozpatruje obszernie w pracy »Studja nad świadomością narodową w dawnej Polsce«.

⁶⁾ MP. II. Roczn. Kap. str. 815, pod r. 1331.

⁷⁾ J. Polkowski, Grób i trumna św. Stanisława, Spraw. Kom. h szt. t. III, s. 25—37.

⁸⁾ A. Chmiel, Do historii dukata z wizerunkiem św. Stanisława, Wiadom. numizm. archeol. 1921, str. 41 in.

⁹⁾ Por. moje Dzieje kultu św. Florjana, rozdz. końcowy.

¹⁰⁾ MP. II. Kron. Wkp. s. 573.

¹¹⁾ Korn G., Breslauer Urkundenbuch, Breslau 1870, t. I. nr. 18, »ante incendium civitatis Wratislaviae... in die susceptionis reliquiarum b. martyris Stanislai«.

¹²⁾ MP. III, rocz. Kraś. s. 132.

skwały pewne cząstki, sporo relikwii odpłynęło do Czech. Ramię św. Stanisława otrzymał od Prandoty król czeski Przemysław III. Ottokar¹⁾, który nie omieszką złożyć najgorętszej podziękii za tak niezwykły dar »super aurum et topazion preciosum« i w niepamięć puścić głębokiej urazy do Polaków z powodu zniszczenia ziemi opawskiej²⁾. Niewątpliwie w związku z tym darem wyrasta w Pradze cześć naszego patrona, którego relikwie rozechodzą się po kościołach czeskich³⁾. Oprócz Pragi także Ołomuniec staje się ośrodkiem czci św. Stanisława, jednak w obu tych miejscowościach święto 8 maja nie posiada charakteru święta uroczystego (festum fori)⁴⁾, t. j. obowiązującego nietylko kościół, ale i społeczeństwo.

Szybko również przedostaje się cześć św. Stanisława na Węgry; ściągają stąd pątnicy do grobu na Wawel⁵⁾, wśród nich zaś wybija postać króla Stefana, który w r. 1270 odwiedził »sepulchrum s. Stanislai«⁶⁾. Ożywiona wymiana wpływów kulturalnych doprowadziła do tego, że u schyłku średniowiecza spotykamy »święto uroczyste« polskiego patrona na obszarze archidiecezji ostrzychomskiej, biskupstwa w Pięciu Kościołach, a zwykły kult liturgiczny w biskupstwie zagrzebskim⁷⁾.

Obok Czech i Węgier kult nasz przedarł się do Prus Krzyżackich, gdzie go podjął Zakon rycerzy P. Marji⁸⁾.

Poza temi trzema pobliskimi Polsce terenami istnieje w średniowieczu tylko drobna wiązanka w ysp czei św. Stanisława.

Pierwsza z nich niepewna. Idąc od północy natrafiamy mianowicie w Szwecji na zagadkową chrzcielnicę romańską z drugiej połowy XII wieku w kościele w Tryde⁹⁾, pokrytą płaskorzeźbami, które, wedle zapatrywania historyka skandynewskiego Rooswala, przedstawiają najprawdopodobniej legendę o św. Stanisławie. Rzecz to jednak bardzo wątpliwa, głównie ze względu na różnice chronologiczne. Kult św. Stanisława powstaje późno — właściwie dopiero za czasów Prandoty — chrzcielnica zaś pochodzi jeszcze z drugiej połowy XII w. Przytem nie mamy w Szwecji jakichkolwiek innych śladów czci naszego patrona.

W Niemczech i ziemiach austriackich, nie mówiąc już o Francji i innych krajach zachodnich, nie napotkaliśmy na dane, stwierdzające istnienie czci św. Stanisława. W Austrii Górnej wyrasta tylko jedna placówka intensywnego kultu, o której wspomnimy niżej.

Na pograniczu krajów niemieckich i włoskich spotykamy kult św. Stanisława

¹⁾ Ibid.

²⁾ Kod. Kat. nr. 44, r. 1255.

³⁾ W r. 1276 posiada relikwie św. Stanisława ecclesia Zderaziensis na przedmieściu Pragi, Emler, Reg. Bohemiae et Moraviae, t. II. nr. 1026. Są też ślady kultu u Benedyktynów czeskich, Lud X. s. 317.

⁴⁾ Grotefend, II, 2 Abt. s. 171.

⁵⁾ MP. IV. Mir. s. Stanislai, s. 310, Vita, s. 402—3. Analogiczne wędrówki z Czech, por. MP. IV. s. 317.

⁶⁾ MP. II, s. 841.

⁷⁾ Grotefend, Bd. II, Abt. 2, s. 171. Przy sposobności warto przypomnieć, że w Siedmio-

grodzie w Mühlbach znajduje się 8 obrazów przedstawiających życie i śmierć św. Stanisława (Detzel, Christliche Iconographie, Bd. II. Freib. i. B., 1896, s. 641).

⁸⁾ Grotefend ibid., Dreves, Analecta hymnica med. aevi, t. 44, nr. 293.

⁹⁾ Por. art. Z. Batowskiego, Śladem szwedzkich badaczy sztuki, Przegl. Warsz. 1921, str. 166—167, streszczający pewne ustępy pracy J. Rooswala. Autor artykułu mylnie jednak określa czas powstania chrzcielnicy — wiadomość tę zawdzięczam łaskawej informacji Prof. Dra Semkowicza — przenosząc go na początek XIV w.

w XV w. w księstwie trydenckiem, które politycznie podlegało Habsburgom, posiadało wszakże ludność przeważnie włoską. Kult św. Stanisława łącznie ze czeią św. Wojciecha wprowadził tu Aleksander książę mazowiecki, biskup trydencki, na soborze djeceźjalnym, prawdopodobnie w r. 1439. Z śmiercią jednak biskupa Piasta († 1444) dewocja ta rychło zagięła¹⁾.

Parę tylko śladów omawianego kultu zachowało się na terenie Włoch. Wcześniej pojawia się on w Assyżu w związku z dokonaną tam kanonizacją²⁾, istniał on również w nieznanym stopniu w portowym mieście Luce, o czym świadczy mszał tamtejszy z r. 1483, zawierający hymn do św. Stanisława³⁾.

Wzmiankowanym co dopiero ogniskiem austriackim był klasztor w St. Florian w pobliżu Linzu. Ożywiony kult św. Stanisława zjawia się tutaj w XIV w. i trwa przez dłuższy czas. Jaka była jego geneza, charakter i rozwój, oto zadania niniejszej pracy.

Geneza kultu św. Stanisława w St. Florian.

Trzeciego marca 1325 r. toczyły się żywe narady w starym klasztorze kanoników regularnych w St. Florian. Konwent wraz z przełożonym rozpatrywał mianowicie sprawę zużytkowania 14 funtów denarów wiedeńskich⁴⁾, które corocznie uiszczal klasztorowi tytułem czynszu⁵⁾ niejaki Albert z prebendy swej w Waldkirchen. W rezultacie przegna-

czono wspomnianą kwotę na różne cele, aby zaś uchwały zyskały wartość prawną, wydano obszerny dokument. Polskiego czytelnika uderza w nim szczególnie następujący ustęp: »Item festum sancti Stanislai martiris Christi ad duas libras denariorum cum cantu proprio sollempnissime et in translatione ipsius in cantu communi ad plenum officium statuimus celebrari«.

Z tekstu tego wynika jasno, że konwent florjański powziął decyzję wprowadzenia u siebie kultu św. Stanisława, uwzględniając zarówno święto główne 8 maja jak i dzień translacji 27 września. Stało się zaś to, jak świadczy wzmianka w tymże dokumencie, »za radą Alberta«. Zostawiawszy w tej chwili na uboczu szczegółowy rozbiór interesującego nas ustępu, przejdźmy do kwestji, która przedewszystkiem domaga się wyświelenia: jaka była geneza przeniesienia czei.

Kult polskiego biskupa nieznan był w tym czasie w djeceźji passawskiej, w obrębie której leżał nasz klasztor — nie należał również do indywidualnych dewocyj zakonu kanoników regularnych św. Augustyna. Skąd więc przyptynął? Szukając relacyj źródłowych, któreby przyniosły rozwiązanie zagadki, spotykamy wiązanke zapisek wymienionego już Alberta z Waldkirchen, pozostawionych przezeń na marginesach dedykowanej mu »Chronicon Florianense«. Wśród notatek tych, o charakterze biograficznym, dwie przedewszystkiem budzą w nas zaciekawienie:

¹⁾ Z. Bąkowski, Książę mazowiecki Aleksander, biskup trydencki, Przegl. hist. t. 16, 1913, s. 144—5. W związku z tym kultem przyzniesiono do Trydentu legendy i teksty liturgiczne dotyczące obu świętych. Korzystał z nich W. Kętrzyński, MP. IV. s. 353 in.

²⁾ M. P. IV. s. 436—7.

³⁾ Dreves, Anal. hymn. t. 9. nr. 340.

⁴⁾ Urkundenbuch des Landes ob der Enns, t. V, s. 415—416.

⁵⁾ tzw. Absentgeld (por. A. Czerny, Aus dem geistlichen Geschäftsleben in Oberösterreich im XV. Jh., Linz 1882, str. 23) uiszczany na mocy rozporządzenia biskupa passawskiego z r. 1324 (Urkundenbuch V, nr. 407).

A. D. 1323 primo ivi Cracoviam. A. D. 1324 secundario ivi illic afferendo reliquias¹⁾).

Dwie podróże do centralnego miejsca kultu krakowskiego biskupa, przedsięwzięte przez inspiratora czci, bezpośrednio przed znaną uchwałą konwentu z r. 1325, nasuwają wniosek, że między nimi a translacją czci istnieje ścisły związek. To też wypada bliżej zapoznać się z postacią Alberta i jego stosunkiem do klasztoru. Albert pochodził z Aschach nad Dunajem. Ukończywszy w 22 r. życia wyborną szkołę klasztorną w St. Florian, obejmuje stanowisko sekretarza światłego proboszcza Ainwicha. Po śmierci tegoż († 1313) dzierży prawdopodobnie tę samą placówkę u proboszcza Henryka. Obaj przełożeni obdarzają Alberta nadaniami bogatych prebend; nie pełni on jednak obowiązków duszpasterza wyręczając się wikarjuszami. Charakter zajęć wyrobił w Albercie rozległą znajomość życia, zamiłowanie do kopjowania i pewien zmysł historyczny. Pozostawił po sobie sporo pięknie kaligrafowanych dokumentów, starannie przepisanych kodeksów i ciekawy kalendarz²⁾. Za następcy Henryka, proboszcza Weimera von Winkel przypada epizod dwukrotnej podróży do stolicy Polski. Jeśli weźmie się pod uwagę rolę, jaką Albert odgrywał w klasztorze oraz znaczne wydatki związane w tym czasie z podróżą do oddalonego o kilkaset kilometrów Krakowa, za najbliższe prawdy należy przyjąć, że akcja Alberta dokonana się na polecenie

i kosztą klasztoru. Jakie cele jej przyswiecały? Chyba nie wyłącznie myśl sprowadzenia czci św. Stanisława! Pierwsza zapiska o podróży jest tak lakoniczna, że nie z niej wydobyć nie można. Natomiast druga mówi wprawdzie o przeniesieniu relikwii — ale gdzie i jakich? Dlaczego miały miejsce aż dwie podróże? Tu zda się gubić nie dociekań. Sięgnijmy jednak do dziejów klasztoru. Może rozpatrzenie się w nich rzuci nieco światła na omawianą sprawę.

Klasztor florjański został założony najprawdopodobniej dopiero w połowie IX wieku, w XI zaś stuleciu zreorganizował go i obsadził kanonikami regularnymi biskup passawski Altmann. Późniejsza jednak tradycja klasztorna przenosiła powstanie monasteru na czas znacznie odleglejszy, splatając je z legendą o św. Florjanie. Wedle zaś legendy tej zginął śmiercią męczeńską w obronie wiary za czasów cesarza Djoklecjana, trybun rzymski Florjan w pobliżu Laureacum (dziś Enns). Pasja wspomniana, jakkolwiek nieautentyczna, spisana najwcześniej w drugiej połowie VIII w., stała się w oczach zakonników prastarem świadectwem prawdy i podstawą do mniemania, że kościół klasztorny stanął na mogile męczennika, a zadanie konwentu polega na pielęgnowaniu starożytnego kultu³⁾. Na tle takich wierzeń szczególnie boleśnie dotykał kanoników brak śmiertelnych szczątków świętego w klasztorze. Snuli oni w XIII w. domysły, że ciało jego ukryli poprzednicy »z powodu różnych napadów pogan«

von St. Florian, Linz 1873, s. 11—13; tenże, Kalendarium Alberti plebani in Waldkirchen, 39 Bericht über Museum Francisco-Carolinum, Linz 1881, s. 98—110.

³⁾ Sprawa założenia klasztoru i autentyczności legendy św. Florjana posiada bogatą literaturę. Omawiam ją szczegółowo w cytowanej pracy: Dzieje kultu św. Florjana.

¹⁾ Przedrukowane u J. Chmiela, Die Handschriften der k. k. Hofbibliothek in Wien, Wien 1840, Bd. I. str. 548—550, nadto w Mon. Germ. SS. t. IX. s. 754.

²⁾ Szczegóły te kreślę na podstawie następujących prac: Jodok Stülz, Geschichte des regulierten Chorherrenstiftes St. Florian, Linz 1835, s. 42; A. Czerny, Die Klosterschule

gdzieś w klasztorze lub nawie kościelnej¹⁾. Troska, jaka stąd wypływała uwy-pukli się wyraziściej, gdy uprzytomnimy sobie, jak olbrzymią rolę odgrywały relikwie w wierzeniach religijnych średnio-wiecza. Wszak w prochach świętych upa-trywano utajone siły, które mają daleko-siężną moc obronną przed wszelkimi nieszczęściami i klęskami. Prochy te były najlepszym zastawem pomocy boskiej, źródłem dobrobytu i powodzenia, o nie też zabiegają z niezwykłą gorliwością kościoły, miasta, instytucje wszelkiego rodzaju. Szczególną siłą atrakcyjną wy-wierał grób świętego, cel tłumnych wę-drówek pobożnych pielgrzymów, źródło hojnych nadań i dochodów.

Schyłek XIII w oraz pierwsze dzie-siątki lat XIV w. stanowią najpiękniejsze karty w dziejach klasztoru St. Florian w wiekach średnich. Wówczas to powstała nowa świątynia i wspaniałe budynki klasz-torne. Dzięki energii mądrego Ainwicha przeprowadzono nadto sporo reform go-spodarczych, zorganizowano głośną szkołę klasztorną, a życie wewnętrzne przybrało podniosłe tętno. Klasztor słynie pracami literackimi²⁾. W miarę wzrostu znaczenia klasztoru tem dobitniej musiała się po-tęgować wspomniana wyżej troska, tem usilniej oglądano się za odnalezieniem upragnionych relikwii, których posia-

danie otoczyłoby klasztor niebywałym blaskiem³⁾.

Obok St. Florian był także Kraków ogniskiem czci św. Florjana, jakkolwiek nieidentycznego z trybunem rzymskim. Początek tego kultu sięga r. 1184, w któ-rym Idzi z Modeny przywiózł z Włoch północnych do stolicy polskiej ciało męczennika Florjana o nieznaney zgoła przeszłości⁴⁾. Ostatni ten szczegół brze-mienny był w następstwa. W hajjografji średniowiecznej spotykamy mnóstwo fak-tów identyfikowania różnych świętych jedynie na zasadzie zgodności imion. I w naszym wypadku na pozbawionego pasji patrona krakowskiego przeniesiono legendę bohatera z Noricum. Powstaje legenda norycko - polska, opowiadająca wędrówkę ciała św. Florjana z Austrii do Rzymu, a stąd do Polski. Ostateczna jej redakcja dojrzeła u wrót wieków nowożytnych. Otóż charakterystykiem jest, że pierwsze ślady utożsamienia obu świętych na gruncie polskim pojawiają się dopiero po podróżach Alberta z Wald-kirchen⁵⁾. Niewątpliwie też pomysł owej identyfikacji wyszedł z klasztoru florjań-skiego. W poszukiwaniu zwłok patrona dowiedzieli się zakonnicy św. Augustyna o relikwjach krakowskich. Przyszło to tem łatwiej, że klasztor austriacki leżał

¹⁾ Por. tzw. Kirchweihchronik przedru-kowaną w wyjątkach przez Fr. Kurz'a, Oesterreich unter den Königen Ottokar u. Albrecht I., Linz 1816, s. 275.

²⁾ E. Mühlbacher, Die literarischen Lei-stungen des Stiftes St. Florian, Innsbruck 1905, s. 24—30; A. Czerny, Kalendarium... s. 99—100.

³⁾ Klasztor posiadał w tym czasie dużo drobnych relikwii (Arch. St. Flor. Kod. nr. 101a, s. 4), nie miał jednak żadnych więk-szych, z wyjątkiem domniemanych zwłok Walerji, znanej z legendy o św. Florjanie, które w r. 1250 odkryto. Ciekawy przyczynek

do »głodu« relikwjalnego spotykamy u Pez'a, (Script. rerum austr. I, s. 745), który warto przy sposobności przytoczyć. W niedalekiem St. Pölten odkryto w r. 1209 ciała dwóch ano-nimowych świętych. Wówczas... fit populi concursus, fit concurrentium tumultus, clamor attolitur, vulgus novitate gaudens percellitur et tandem in laudem dei et sanctorum venerationem exhilarata et super invento venerabili thesauro fit a clero simul et populo cum lau-dibus immensa gratiarum actio.

⁴⁾ por. moje »Dzieje kultu św. Florjana«, rozdz. I.

⁵⁾ ibid. rozdz. o legendzie.

w pobliżu ważnego traktu dunajskiego, którym płynęły rzesze kupców i osadników do Polski. Przytem między kanonikami w St. Florian, a zakonnikami tejże reguły w Polsce zachodziły niewątpliwie pewne stosunki za pośrednictwem zjazdów generalnych, jakie odbywali n. p. Cystersi Europy środkowej¹⁾.

Pierwsza podróż Alberta do Krakowa miała zapewne charakter wywiadowczy. Chodziło niewątpliwie o zbadanie rzeczy i wszczęcie ewentualnych pertraktacji w sprawie uzyskania i przeniesienia prochów św. Florjana. Wyprawy tej nie uwieńczył najwidoczniej pożądany plon, skoro następnego roku podejmuje Albert drugą podróż nad Wisłę.

Przypomnijmy sobie odnośną zapiskę: A. d. 1324 secundario ivi illic afferendo reliquias. Interpretacja tej notatki przynosi pewne wątpliwości. Autor jej mógł bowiem słowo *illic* odnieść do pierwszej części zdania *ivi illic* (jest to wbrew zasadzie łaciny klasycznej), albo połączyć je z drugą częścią zapiski: *illic*

afferendo reliquias. Zależnie od połączenia słowa *illic* zmienia się oczywiście treść notatki. Z uczonych niemieckich, którzy zajmowali się postacią Alberta, Albin Czerny idzie za drugą przez nas wprowadzoną ewentualnością, radzi jednak przyjęcie emendacji tekstu na *illinc*²⁾. Czy istotnie Albert pomylił się? Paleograficzne zbadanie tekstu uchyla tę wątpliwość³⁾. Albert zapiski swe doprowadzone do r. 1328 zanotował w różnych czasach, zaglądał też niejednokrotnie do swego pamiętniczka i poczynił kilka poprawek. Nie omieszkałby też i w omawianym wypadku skorygować błędu. Wypada też tekst Alberta pozostawić bez zmian. Odnośnie do interpretacji trudno zgodzić się na ewentualność drugą, w myśl której Albert wędruje do Krakowa, aby doń zawieźć jakieś relikwie. Wszak właśnie o nie raczej zabiega klasztor florjański. Co najwyżej można by przypuścić jakąś transakcję wymienną, ale i ta jest mało prawdopodobna. To też należy przyjąć

¹⁾ Urkb. d. Landes ob der Enns, t. IX, Linz 1906, nr. 516.

²⁾ Czerny, *Kalendarium...* s. 107—8. Podróżom Alberta poświęca nadto parę uwag K. Wiedemann, *Das Kalendarium des Pfarrers Albert von Waldkirchen in Oberösterreich, Oesterr. Vierteljahrschrift f. kath. Theologie*, Wien 1869, s. 247 i E. Mühlbacher, *Zur Kritik der Legende des St. Florian*, Linzer Quartalschrift 1868, s. 452, przyp. 1. Stawiają oni niedorzeczne zgola przypuszczenie, że Albert wracając w r. 1323 przywiózł do St. Florian prochy krakowskiego Florjana. Tu jednak skonstatowano pomyłkę i dlatego relikwie te odnosi Albert w następnym roku do Krakowa.

³⁾ Rkps. Bibl. Nadwornej w Wiedniu nr. 608. Własnoręczne zapiski Alberta znajdują się na marginesach kart 4b, 5b, 7a, 8a, 8b, 10a, 10b, 12b, i na wolnej karcie 13a. Zapiski na tej karcie zaczynają się od r. 1313 i nie powstały równocześnie. Charakter pisma, kolor atramentu, jakość pióra pozwalają

wyróżnić następujące grupy notat, wpisanych w różnych czasach: a) zapiski od r. 1313 do 1321 włącznie, b) trzy zapiski, dwie o podróżach do Krakowa i jedna pod r. 1325 o wyprawie do papieża »a. d. 1325 ad apostolicum perrexi«; zapiski te stanowią paleograficzną całość, umieszczone ok. r. 1325. c) jedna zapiska pod r. 1322 zanotowana między r. 1325—1328, Rex Fridericus... d) ostatnie dwie zapiski, dotyczące r. 1330 i 1332 powstały prawdopodobnie równocześnie. Albert zaglądał nieraz do swego notatnika i wprowadził kilka poprawek. W zapisce pod rok 1313 brakowało pierwotnie rzymskiej cyfry M, którą potem dodał. Zapiska A. d. 1321 dom. Heinricus... miała pierwotnie datę 1322, lecz jedna laseczka została wyskrobana. Także zapiska z r. 1328 wykazuje widoczną poprawkę: mianowicie późniejsze dopisanie *mihi* nad wierszem. Na pierwsze dwie poprawki zwraca już uwagę wydawca auctarium, MG. SS. IX, s. 754.

ewentualność pierwszą, dającą logiczniejsze i najbardziej do prawdy zbliżone wyjaśnienie. Albert więc po raz drugi udaje się do Krakowa, przenosząc relikwie oczywiście stąd do St. Florian. Jakie relikwie? Prochów domniemanego męczennika norwckiego Albert w każdym razie nie przewiózł. Może zwątpił w identyczność obu świętych — może kapituła krakowska stawiała stanowczy opór¹⁾. Pozytywnie da się tylko stwierdzić, że Albert przyniósł do St. Florian cząstkę kości św. Stanisława, spoczywającego z św. Florjanem w katedrze krakowskiej, którą przy sposobności swych zabiegów uzyskał.

Nie jest wykluczonem, że w związku ze znanymi zapiskami o podróżach krakowskich stoi również notatka o trzeciej wyprawie Alberta do papieża Jana XXII — »a. d. 1325 ad apostolicum perrexi« — notatka stanowiąca z dwoma poprzednimi paleograficzną całość. Wolno się domyślać, że niepowodzenia wypraw z r. 1323 i 1324 zawiody Alberta aż do bram Awignonu, że tutaj wypadło pukać o pomoc i interwencję w sprawie, której zbliżone wypadki nieraz musiała kurja rozstrzygać²⁾.

Ostatecznie rezultatem całej akcji Alberta pozostało przeniesienie czci polskiego orędownika do niemieckiego klasztoru.

Rozwój i charakterystyka kultu.

Zapewne jeszcze w tym samym roku, kiedy zapadła znana nam uchwała o wprowadzeniu czci św. Stanisława, wybudowano na jego cześć ołtarz w nowej go-

tyckiej świątyni. W r. 1329 poświęca go na nowo Teodoryk zastępca biskupa pasawskiego³⁾. Ołtarz ten znajduje troskliwego opiekuna w inspiratorze czci św. Stanisława, Albercie z Waldkirchen, który także w testamencie z r. 1345 nie zapominał o ukochanej przez się dewocji, zapisując »sukno na mensę ołtarza św. Stanisława«⁴⁾.

Z śmiercią Alberta kult nie gaśnie, owszem dość żywo pielęgnuje go opactwo przez dwa z górą stulecia. Dzięki bogatemu materiałowi, głównie rękopiśmiennemu, można dość dokładnie odtworzyć liturgiczny kult krakowskiego patrona. Pierwszych wskazówek w tej mierze dostarcza nam cytowany już tekst dok. z r. 1325, odnoszący się — jak wspomniano — zarówno do święta 8 maja, jak i wrześnieowej uroczystości translacyjnej. Znajdują się w nim ogólne dane dotyczące: a) stopnia liturgicznego święta b) kultu liturgicznego c) kosztów uroczystości. Przejdźmy te kwestje po kolei.

Liturgiczny kult świętych w wiekach średnich miał, podobnie jak dzisiaj, mniej lub więcej uroczysty charakter, normowany pewnymi stopniami tzw. »dignitate«. Stopni tych w St. Florian w wieku XV. było sześć, najwyższy zaś określano jako »summum festum«⁵⁾. To też konwent florjański postanawiając dzień św. Stanisława »najuroczystiej« święcić, nadał świętu niewątpliwie najwyższą wówczas istniejącą rangę.

Bezpośredni następstwem wprowadzenia czci nowego orędownika było

¹⁾ Dopiero w 18 w. dzięki intensywnym zabiegom udało się kanonikom otrzymać ramię św. Florjana z Krakowa, por. moje »Dzieje kultu św. Florjana«.

²⁾ Por. np. bullę Jana XII. z r. 1327, dotyczącą zbliżonej sprawy odnośnie do Czech, Emler, Reg. Boh. t. III. nr. 1370, s. 537.

³⁾ Urkundenbuch des Landes ob der

Enns t. V. s. 531, nr. 534, Kod. arch. St. Flor. nr. 101a, k. 6a.

⁴⁾ Urkundenbuch... t. IV. s. 505, nr. 502.

⁵⁾ H. Weishäupl, Das Kalendarium des Chorherrenstiftes St. Florian vom 13. bis zum 16. Jh., Archiv f. die Geschichte der Diözese Linz, Linz 1908, Jahrg. V. s. 32.

wpisanie jego imienia do kalendarzy, które z reguły umieszczano na początku mszałów i brewjarzy. Załączone w przypisku zestawienie¹⁾ daje nam dokładny przegląd, w jaki sposób dzień 8 maja został uwzględniony w kalendarzach św. florjańskich. Jak widzimy, ilość wpisów obejmuje poważny zasób kalendarzy (29), wzrasta w XV w., spada w XVI stuleciu. Dwa ostatnie objawy tłumaczą się powiększeniem biblioteki klasztornej w XV w.²⁾, a zmniejszeniem rękopiśmiennych nabytków w następnym stuleciu wskutek wynalazku druku.

Święto przeniesienia 27 września występuje tylko w paru kalendarzach³⁾.

O stopniu czci liturgicznej świadczy w pewnej mierze kolor atramentu. Wpisy lubryką odnosiły się do świąt traktowanych specjalnie uroczysto i mających najczęściej charakter uroczysty. Praktyka wykazywała jednak czasem odchylenia od tej zasady. Charakterystycznym jest, że największą ilość wpisów minją spotykamy w XIV w., zaledwie

jeden tylko w XV, a dwa w XVI stuleciu. W końcu średniowiecza pojawia się określenie stopnia liturgicznego »mniej uroczyste święto« (minus summum festum), powtarzające się także w odpowiednich miejscach ksiąg liturgicznych⁴⁾. Świadczy to o obniżeniu się czci liturgicznej św. Stanisława w tym czasie.

Obok imienia świętego poczęto dopisywać w kalendarzach pod koniec średniowiecza tzw. »directoria liturgica« czyli przepisy normujące sposób odprawienia służby bożej. Directoria te stanowią cenny materiał do historii liturgii.

Kuł liturgiczny obejmował mszę i modły kanoniczne odnośnie do obu świąt 8 maja i 27 września. Pierwszy z tych dni czczono »śpiewem własnym najuroczystej«. Treść, jaka kryje się poza przytoczonym wyrażeniem, odsłaniają zachowane mszały. Majową mszę poświęconą św. Stanisławowi wyróżniał specjalny formularz zaznaczający główne odchylenia od zwykłego »ordo«⁵⁾. Najbar-

¹⁾ KODEXY z XIV w.: XI, 394, M. Stan. mart., XI, 384, B. St. ep. crac., XI, 389, M. St. mart., XI, 391, M. Stan. ep. et mart., XI, 400, B. Stan. ep., XI, 468, B. St. ep. et mart., XI, 490, B. St. mart. dop. ręk. XVI w. minus summum festum, XI, 401, B. St. mart. Ego sum vitis, XI, 477, M. Victoris, późn. dopisane Stan., Ego sum pastor b., III, 221a, M. St. ep. et mart., dop. z XV wieku. — KODEXY z XV w.: III, 205, M. Stan. mart. et pont., XI, 386, B. St. mart., XI, 397, M. St. ep. et mart. direct. liturg., XI, 404, B. St. ep. et mart., XI, 405, B. St. mart., Evang.: Ego sum p. b., XI, 475, B. St. pont., XI, 478, B. St. pont. et mart., XI, 437, D. St. ep., XI, 469, M. Victoris mart., St. mart., XI, 421, D. z r. 1488, St. mart. ep., Evang.: Ego sum, XI, 403, B. St. Sancti mart. dopisane; XI, 302, B. St. pont. et mart., minus s. festum, XI, 435, B. Victoris, dop. St. — KODEXY z XVI w.: XI, 427, D. z r. 1505, St. mart. et ep. Crac., XI, 452, D. St. mart., XI, 459, D. Stan. ep. XI, 461, B. St. ep., XI, 462, B. Stan. mart. XI, 398, B. r. 1512, St. mart. et ep. Crac. W sporządze-

niu zestawienia trzymałem się zasady chronologicznej, porządkując kodexy wedle wieków, a w obrębie tychże, o ile to było możliwym wedle starszeństwa. Uporządkowanie moje zgadza się z katalogiem A. Czernego, Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Florian, Linz 1871, poza jednym wypadkiem (XI, 490). Litera B. oznacza breviarium, M. missale, D. diurnale, druk rozstrzelony wpisanie lubryką. Imiona i tytuły skracane.

²⁾ A. Czerny, Die Bibliothek des Chorherrenstiftes St. Florian, Linz 1874, s. 12.

³⁾ XI, 401 z XIV w. i XI, 452 z XV w.

⁴⁾ In festo s. Stanislai agimus minus summum festum, kod. XI, 402, fol. 5a, XI, 398, f. 96b, XI, 452, f. 222a.

⁵⁾ Ms. XI, 394. Przedstawiał się on następująco: Lectio: »Stabunt in«, Alleluja »Gaudete« secundum »Surgens ibi« vel »Dominus in Syna«, Evangelium: »Ego sum vitis«, Credo in unum, Offertorium: »Confitebuntur«, Prefatio de Resurrectione vel Assensione, Communio: »Ego sum vitis«.

dziej indywidualną część »mszy własnej« św. Stanisława stanowiły ułożone na tegoż cześć osobne modlitwy i sekwencje. Przybyły one z Polski¹⁾; znaczną ich część przywiózł niewątpliwie wspomniany już Albert z Waldkirchen.

Modlitwy, zwane kollektami, występują w St. Florian jako »oratio, secreta i complenda«. Kollektki nie były stałe, lecz ulegały zmianom. Mszały św. florjańskie zachowały nam wogóle dziesięć tekstów modlitw, (4 oracje, 3 sekrety i 3 complendy), kombinujących się ze sobą w pięciu typach²⁾. W modlitwach tych zwraca się kapłan z kornymi prośbami do Boga przez wstawienictwo, zasługi, cuda i męczeństwo św. Stanisława. Treść modlitw ogólnikowa, tylko w dwóch wypadkach występuje motyw z legendy (nr. 1, 2). Najpowszechniejsze są teksty nr. 3 i 4. Spora ilość mszałów św. florjańskich pozwala określić czas, w jakim napływały wspomniane modlitwy. Teksty nr. 1—3 pojawiają się najwcześniej, są też niezawodnie najstarsze. Chronologicznie najwcześniejszą była zapewne modlitwa »Populum tuum«..., którą Długosz przenosi na w. XIII., upatrując autora jej w papieżu Innocentym IV.³⁾ Z końcem XIV w. lub na początku XV w. zjawiała się oratio nr. 4. Ruguje ona modlitwę nr. 3, o czym najdosadniej świadczy mszał pod sygn. XI. 397, w którym oratio nr. 3 przekreślono, a u dołu dopisano orację nr. 4⁴⁾.

Najpóźniej, dopiero w XV w. wpisano kollektę nr. 5.

Sekwencja »Laeta mundus«⁵⁾ składa się z sześciu zwrotek, z których cztery pierwsze są sześćcio, dwie zaś pozostałe ośmiowierszowe. Budowa wierszy w poszczególnych zwrotkach bardzo niejednolita. Strofa pierwsza składa się z czterech czterozgłoskowych wierszy i dwóch — drugiego i piątego — ośmiogłoskowych, trzy następne strofy mają dwa wiersze cztero, a pozostałe siedmiogłoskowe. Strofa piąta ma taką samą konstrukcję, tylko bogatsza jest o dwa siedmiogłoskowe wiersze; ostatniej zwrotki dwa początkowe wiersze są sześciogłoskowe, trzeci i siódmy pięćcio, czwarty i ostatni czterozgłoskowy. Rytm wierszy trocheiczny, w ostatniej strofie dwukrotnie występuje »versus adonicus« — — — —. Klasyczne zasady długości i krótkości zgłosek nie są przestrzegane. Rymy męskie i żeńskie występują naprzemiennie. Jak wszystkie sekwencje⁶⁾, tak i »Laeta mundus« dorobiona była niewątpliwie do melodji, której nuty zachowały się w kod. XI, 393 i XI, 396 z XIV w. W sekwencji tej dźwięczy ton radosny, śpiewano ją — jak inne sekwencje⁷⁾ — jako ciąg dalszy alleluja przed ewangelją. W trzech strofach motyw legendy jest wyraźny. »Laeta mundus« ustępuje pod względem piękności popularnej w Polsce w XV w. sekwencji św. Stanisława »Jesu Christe rex

¹⁾ Por. teksty w annexach.

²⁾ I. Oratio: Populum tuum domine... Secreta: Oblatis tibi placare... Complenda: Deus, qui beatum Stanislaum... II. Oratio: Beati Stanislai martyris tui atque pontificis... III. Oratio: Deus, qui beati Stanislai nobilitatem... Secreta: Oblatis domine muneribus... Complenda: Fideles tuos domine... IV. Oratio: Deus, qui beati Stanislai martyris tui... gloriosa merita... V. Oratio: jak

pod IV. Secreta: Suscipe domine propicius... Complenda: Quos sacro munere...

³⁾ Długosz, Opera t. I. str. 142.

⁴⁾ podobnie w kod. XI 394 i XI 395.

⁵⁾ wydana w annexach.

⁶⁾ J. Kayser, Beiträge zur Geschichte u. Erklärung der alten Kirchenhymnen, Paderborn—Münster 1886, B. II, str. 15.

⁷⁾ Wetzer-Welte, Kirchenlexicon XII, s. 870.

superne«¹⁾, jest jednak od niej starsza. Wchodziła ona niewątpliwie w skład najstarszego officium św. Stanisława, ułożonego bezpośrednio po kanonizacji w XIII w.²⁾ Na wiek XIII wskazuje również jej forma³⁾. W tymże też zapewne stuleciu powstała wspomniana melodia, której neumatyczne znaki nutowe, zawarte w dwóch wzmiankowanych mszałach z XIV w., należą niezawodnie do najstarszych zabytków muzyki polskiej⁴⁾.

Na święto przeniesienia 27/IX przeznaczono tylko takie modlitwy, które nie dotyczyły wyłącznie św. Stanisława, lecz można je było zastosować do każdego świętego — tzw. »officium commune«.

Ilość mszałów św. florjańskich, które zawierają officium św. Stanisława jest dość pokaźna, wynosi bowiem 14 kodexów. Załączony w przypisku wykaz⁵⁾ uwidacznia jasno zawartość poszczegół-

nych kodexów, oraz sposób wpisania. Kolekty i sekwencja stanowiły albo integralną część mszału, albo dopisywano je już po powstaniu tegoż. Przeważają dopełnienia, występujące wyłącznie w 8 kodexach, formę pierwszą reprezentują 3 mszały, obie formy ukazują się razem w trzech kodexach⁵⁾. Dopełnienia wciągano do mszałów z XIII w. (2 wypadki) i XIV w. Kolekty, o ile nie stanowiły dopełnień, znajdowały się w dziale »proprium de sanctis«, dotyczącym wyłącznie świętych — w porządku kalendarzowym, zwykle po kolekcie do św. Florjana; analogicznie miała się rzecz ze sekwencją. Jeżeli natomiast zachodził przeciwny wypadek, umieszczano officium św. Stanisława na marginesach lub pozostałych wolnych miejscach, albo, co najczęściej miało miejsce, wpisywano je w zeszytach, które zawierały officia odnoszące się do później wprowadzonych święt i jako takie bywały

¹⁾ Wydał ją Kayser, op. cit. s. 326—8, Dreves, An. hym. IX, nr. 339 i Kętrzyński W., Mon. Pol. IV, s. 360—2.

²⁾ Kayser, op. cit. s. 21.

³⁾ W mszałach krakowskich z przed soboru trydenckiego, zarówno rękopiśmiennych jak drukowanych, spotkałem ją tylko raz w missale Cracoviense wydanem w Krakowie u Hallera w r. 1515.

⁴⁾ Czy melodia ta jest polskiego pochodzenia, czy też przejęta z zachodu, mogłyby dopiero wykazać bliższe badania. Neumy jej mają charakter znaków chejronymicznych, jakimi posługiwano się w Niemczech jeszcze w XIV w. (W. Gieburowski, Trzy dokumenty neumatyczne z Bibl. Seminarjum duchownego w Poznaniu, Arch. Tow. nauk. we Lwowie, Dz. l. t. l. 1922, s. 2). Obok dwugłosowej kompozycji z XIII w. dotyczącej św. Stanisława, a przechowanej w Bibl. Nadw. w Wiedniu, (Z. Jachimecki, Historia muzyki polskiej, Kraków 1920, s. 7) stanowi ona najstarszy pod względem paleograficznym, znany dotąd zabytek muzyczny, skomponowany prawdopodobnie w Polsce.

⁵⁾ *Mszały z XIII w.* miss. III. 209, k. 157 a,

dodatek z 1 poł. XIV w. nr. 3, i sekwencja (te ostatnie, numery dotyczą tekstów wymienionych niżej str. 126); miss. XI. 390, k. 120 b, dodatek z XV w. nr. 4, tylko pierwsza część kolekty, dwie następne tylko zaznaczone; k. 121 a, nr. 3, dopis z XV w. *Mszały z XIV w.* miss. XI. 391 (mszał st. florjański a nie passawski jak sądzi Czerny, Handschriften d. Stiftsbibliothek St. Florian, Linz, 1871, s. 154) k. 168 a, nr. 2, dopis z 1 poł. XIV w., k. 9 b, nr. 4, sekw., dopis z XV w.; miss. XI. 396, k. 169 a, 110 a, nr. 1, sekw., integralna część kodexu, k. 126 b, nr. 4, dopis XV w.; miss. XI. 389, k. 103 b, nr. 4, integr. cz. kod.; miss. XI. 391, k. 99 b, nr. 3, integr. cz. kod.; miss. XI. 393, k. 163 a—b, nr. 3, cz. kod., k. 108 a, nr. sekw., dopis XV w.; miss. III. 205 A. k. 12 b, nr. 3, dop. XIV w. k. 247 a, nr. 4, dop. XV w., k. 250 b, sekw., dop. XV w.; miss. III. 221 A. k. 222 b, nr. 3, dop. z końca XIV w.; miss. XI. 395 k. 10 b, nr. 3, dop. XIV w., k. 10 b, nr. 4, dop. prawd. XV w.; miss. III. 204, k. 213 b, nr. 4, dop. XV w.; miss. XI. 392, k. 1 b, sekw., dop. XV w., k. 4 a, nr. 3, 4, dop. XV w. *Mszały z XV w.* miss. III. 205, k. 107 a, nr. 5, integr. cz. kod.; miss. XI. 397, k. 130 a, nr. 3, int. cz. kod., przekreślony a dopisany nr. 4.

wlepiane na początku lub na końcu mszałów. Ten ostatni fakt sprawiał oczywiście, że kollekty i sekwencje nie znajdowały się na właściwych miejscach. Dlatego też dla orjentacji dopisywano zwykle w należnym miejscu uwagi kursywą: »collectam« lub »sequentiam de s. Stanislao require folio...«¹⁾.

W bibliotece klasztornej zachował się zbiór kazań Dominikanina Peregrinus'a z Polski († 1322), zawierający także kazanie o św. Stanisławie²⁾. Czy zeń korzystano w St. Florian, trudno orzec wobec braku jakichkolwiek danych.

Nabożeństwo 8 maja miało charakter b. uroczysty. Zakonnicy w St. Florian śpiewali w czasie mszy wspólnie z kantorem i chórem chłopców³⁾. Święto polskiego patrona posiadało — jak wiemy — specjalną dotację dwóch funtów denarów wiedeńskich. W jaki sposób administrowano tą kwotą poucza nas w pewnej mierze »Liber oblagiorum« powstały w trzecim dziesiątku XIV w.⁴⁾. Pieniądzmi zarządzał oblaiarius, który w St. Florian spełniał równocześnie funkcje kierownika szpitala⁵⁾. On to miał rozdzielić owe dwa funty między sprawujących nabożeństwo.

Odpowiednio do wysokiej rangi liturgicznej bogato przedstawia się »officium proprium« św. Stanisława w modlitwie kanonicznej. Zrąb officium stanowi tu sześć lekcji pisanych prozą, a sta-

nowiących skondensowany wyciąg z legendy. Dookoła tych lekcji oplata się t. zw. *historia rythmica* t. j. wierszowane opowiadanie o życiu i zasługach św. Stanisława, nawiązujące w pewnych ustępach do treści lekcji. W skład »historji« wchodzi przedewszystkiem liczne *responsoria*, których officium stanisławowskie zawiera 9—10. Responsoria⁶⁾ występowały bezpośrednio po lekcjach, będąc tychże treściową kontynuacją. Po responsoriach najpokaźniejszą grupę stanowią *versicula* (8—10 tekstów): ciągi dalsze responsorjów i antyfon. Zamykają skład officium cztery wierszowane antyfony, różniące się odmiennym sposobem śpiewania⁷⁾, jedno *invitorium* i dwa piękne hymny. W niektórych brewiarzach pojawia się także prozą ułożona modlitwa. Obok tekstów liturgicznych, poświęconych wyłącznie św. Stanisławowi, spotykamy wreszcie w jego officium także kilka ogólnokościelnych hymnów i parę ewangelij⁸⁾. Wiersze »historji« są stale rymowane, składają się z czterech, sześciu, siedmiu i ośmiu zgłosek. Na szczególną uwagę zasługują dwa nieznane dotąd w Polsce hymny:

»Pollens doxis promicuit | Sidus matre Cracovia«, oraz hymn: »Alma per eius merita | Vita defunctis redditur...«⁹⁾.

Pierwszy hymn składa się z siedmiu, drugi z pięciu strof, zbudowanych z ośmio-

¹⁾ Kod. XI. 394, k. 125 a; XI. 393, k. 84 b; XI. 392, k. 169 a; III. 221 A, k. 174 b; III. 205 A, k. 98 a; XI. 395, k. 129 b; XI. 396, k. 169 a.

²⁾ Ms. XI. 274 z XV w.; drugi analogiczny zbiór XI. 286 nie zawiera już tego kazania. Jest to bodaj najstarsze kazanie dotyczące św. Stanisława. O Peregrynie por. literaturę u Chevalier'a, Répertoire des sources historiques du moyen âge, t. II, s. 3576.

³⁾ A. Czerny. Das Oblaubuch von St. Florian, 39 Jahresbericht des Museum Francisco-Carolinum, Linz, 1881, s. 56.

⁴⁾ »8 Mai, Stanislai mart. servitium 2 tal. de ecclesia in Waldkirchen. Preposito nihil, Infirmarius«. K. Schiffmann, Die mittelalterlichen Stiftsurbare des Erzherzogtums ob der Enns, Wien 1915, Bd. III, s. 91.

⁵⁾ Czerny, Oblaubuch s. 7.

⁶⁾ Por. Wetzer-Welte, X, s. 1096.

⁷⁾ Ibid. I. s. 970.

⁸⁾ Hymn: »Vita sanctorum« i »Rex gloriose«.

⁹⁾ Patrz w dodatkach.

zgłoskowych wierszy. Ostatnie strofy w obu hymnach są identyczne. Podobnie jak w sekwencji dźwięczy tu ton radosnego uwielbienia patrona. Hymn »Pollens doxis«, o treści zaczerpniętej z żywota, apoteozuje postać »zapaśnika Chrystusa«, ległego w obronie własnego ludu; następny hymn sławi wyłącznie pośmiertne zasługi św. Stanisława, jako skutecznego cudotwórcy. Charakterystycznym jest, że rodzaje cudów, wymienione w hymnie, wybornie odpowiadają wypadkom, jakie rysują nam »miracula« z poł. XIII w.¹⁾ Cenna to wskazówka dla określenia czasu powstania hymnu, który, podobnie jak hymn »Pollens doxis« i całe officium brewiarzowe, ułożono w Polsce, niezawodnie bezpośrednio po kanonizacji św. Stanisława. Officium to spotykamy także w polskich brewiarzach z XIV i XV w., lecz z pewnymi zmianami i bez omawianych hymnów, które wypiera popularne w drugiej połowie XIV i XV w. pieśń »Gaude mater Polonia«²⁾.

»Historia« św. Stanisława znana była,

¹⁾ Przywracanie życia zmarłym, MP. IV, s. 400, 401, 402, 424, 428, 431; leczenie zapomocą cudownego pierścienia ibid. s. 417, 418, 419; wypędzanie demonów ibid. s. 416; uzdrażnianie kulawych ibid. s. 407, 421.

²⁾ Rkps. B. Jag. XIV w. nr. 1255; XV w. nr. 1256, 1258. Wszystkie te brewiarze umieszczają officium św. Stanisława pod świętem Translacji 27/IX. Przeglądniętam nadto brewiarze bibl. kapit. w Krakowie; ms.-nr. 19 (26) XIV w., nie ma żadnego hymnu; nr. 20 (27) XIV w. hymn: Gaude mater; nr. 26 (33) XIV w. nie ma żadnego hymnu; nr. 21 (28) XIV w. hymn Dominus tuorum; nr. 22 (29) początek XV w. hymn: Gaude mater; nadto nry, 23 (30), 25 (3), 27 (34).

³⁾ Lib. ben. III. s. 447—448. W. Kętrzyński nie podziela tego mniemania (MP. IV, s. 352—3), ponieważ »historja« opiera się na legendzie, autor jej »żył więc po nim« (Wincentym). Wnioskowanie to nie posiada żadnej wartości dowodowej. Teksty liturgiczne stałe w średniowieczu nawiązywały do żywotów i w na-

rzec jasna, Długoszowi, który autora jej upatrywał w Wincentym z Kielc³⁾; czy słusznie, trudno rozstrzygnąć.

Officium brewiarzowe znajduje się w 11 kodeksach św. florjańskich. Podany w przypisku wykaz pozwala nam — jak uprzednio — zorientować się w sposobie umieszczenia »historji«⁴⁾. Znajduje się ona w dwóch kodeksach z XIV, sześciu z XV i trzech z XVI w. Różnice, jakie zachodzą między poszczególnymi brewiarzami, są naogół nieznaczne, polegają głównie na skrótach.

Officium brewiarzowe — poza czytaniem lekcjami — odśpiewywano w sposób charakterystyczny dla średniowiecza, mianowicie chór zakonników dzielił się na dwie części, które sobie wzajemnie odpowiadały⁵⁾. Warto wreszcie wspomnieć, że św. Stanisław występuje w gronie tych patronów, których wylicza litanja do wszystkich świętych, umieszczana w brewiarzach⁶⁾.

Analiza kultu liturgicznego wskazuje, że teksty officjów: mszalnego i brewia-

szym wypadku mógł Wincenty oprzeć się na własnym utworze. Wojciechowski natomiast (O życiu i pismach Winc., Pam. A. U. w. hist. fil. V, s. 36) uważa relację Długosza za prawdopodobną. W XV. w. upatrywano, niesłusznie zresztą, autora historji rytmicznej w mistrzu Wincentym, biskupie krakowskim. MP. III. s. 163, przyp. 3.

⁴⁾ *Brewiarze z XIV w.*: XI. 401, k. 500 a — 503 a, dopełnienie z XIV w.; XI. 416, k. 472 a — 475 b, dopełnienie z XIV w.; *brewiarze z XV w.*: XI. 402, k. 314 a—316 a; XI. 405, k. 370 b—372 b, dopełnienie z XV w.; XI. 475, k. 387 a—390 a; XI. 478, k. 335 a—337 b, dopełnienie z XV w.; XI. 490, k. 10 b—12 b, dop. XV w.; XI. 429, r. 1494, k. 326 a—328 b, dopełnienie z pocz. XVI w.; *brewiarze z XVI w.*: XI. 452, pocz. XVI w. k. 224 a—216 b; XI. 462, k. 248 a—249 b; XI. 398, r. 1512, k. 96 b—97 a.

⁵⁾ Brew. XI. 398 daje ogólne wskazówki: »Legenda propria legatur et historia cantetur«.

⁶⁾ XI. 452, k. 114 a.

zrowego, jakie wprowadzono po translacji w r. 1325, na ogół były stałe. Jedyne w dziale kollekt widzimy znaczniejsze wahania. Brak przytem poszlak, by w St. Florian układano oryginalne utwory na cześć św. Stanisława. Fakty te nie są bez znaczenia, gdy chodzi o rekonstrukcję najstarszego kultu liturgicznego św. Stanisława w Polsce. Officja na cześć świętych zmieniały się często, a przedewszystkiem ich części wierszowane. Bo też kwitła nieustannie liturgiczna poezja religijna, nietylko na zachodzie, ale i w Polsce, zdobywając także tutaj o wiele bujniejszy plon, niż to wykazały dotychczasowe badania ¹⁾. Stare sekwencje i hymny usuwano, odświeżając officja nowemi tworami. Sam św. Stanisław posiada kilkanaście własnych hymnów i sekwencyj do początku XVI w. U schyłku średniowiecza i w zaraniu 16 w. do najpopularniejszych sekwencyj naszemu patronowi poświęconych należą piękne strofy: »Jesu Christe rex superne« ²⁾, oraz sekwencja »Omnes odas nunc melodas« ³⁾. Uprzytomnijmy sobie jak ubogim jest zasób starszych ksiąg liturgicznych krakowskich. W archiwum kapituły krakowskiej dochowało się tylko dziesięć mszałów rękopiśmiennych, najstarsze zaś sięgają

zaledwie pierwszej połowy XV w.⁴⁾. Lepiej nieco ma się rzecz z brewiarzami, z których cztery napewno do XIV w. odnieść można⁵⁾. Natomiast inne księgi liturgiczne, związane z kultem świętych, jak graduały, antyfonarze i kancjonały sięgają również pod względem chronologicznym najwcześniej XV w. Na tle takich faktów bogata wiązanka ksiąg liturgicznych św. florjańskich ⁶⁾, w pokażnej mierze już z XIV w. pochodzących i zawierających teksty przeważnie w związku z translacją w r. 1325 sprowadzone, nie pozostanie bez wartości—jak wspomniałem — dla odtworzenia pierwotnego kultu liturgicznego św. Stanisława.

Upadek kultu.

Przegląd rękopiśmiennych ksiąg liturgicznych z XVI w. świadczy, że przynajmniej w pierwszej połowie tego stulecia kwitnie jeszcze kult św. Stanisława w St. Florian. Nadal też istnieje w tym czasie gotycki oltarz polskiego patrona, upiękuszony w poprzednim stuleciu przez proboszcza Kaspra Forstera (1467—1481) dodaniem bocznych skrzydeł i rzeźb drewnianych ⁷⁾.

Na dalszy rozwój kultu niekorzystnie

¹⁾ Liturgicznej poezji religijnej w Polsce poświęcam osobne studjum, które niebawem wyjdzie z druku. Ostatnio poezję tę omawia W. Bruchnalski w cennej pracy »Polska poezja średniowieczna«, Enc. A. U. t. XXI, str. 87—90, nazywając ją jednak niesłusznie »niezmiernie ubogą«.

²⁾ Rkps. arch. Kap. Krak. miss. nr. 6 r. 1490; wydane też w zbiorze Michała z Wrocławia, *Prosarum dilucidatio... Cracoviae 1530*, nadto u Dreves'a, *An. hym. IX*, nr. 339, J. Kayser'a, *Beiträge...* Bd. II, s. 326—7, *Mon. i Pol. IV*, s. 360 in.

³⁾ Rkps. arch. kap. krak. miss. nr. 6; Dreves, *An. hym. IX*, nr. 342.

⁴⁾ I. Polkowski, *Katalog rękopisów kapi-*

tułnych katedry krakowskiej, Kraków 1884, s. 26—31, nr. 1—10.

⁵⁾ *Ibid.* nr. 26—28. Ogółem rękopiśmiennych brewiarzy posiada biblioteka kapitułowa 9.

⁶⁾ Podobne znaczenie mogą posiadać niektóre rękopisy biblioteki seminaryjnej w Poznaniu (A. Lisiecki, *Katalog rękopisów bibl. sem w P., Poznań*, 1905), nr. 2, 5 (lekcjonarze), 51 (mszał), biblioteki kapitułowej w Gnieźnie (T. Trzeciński, *Kat. rkp. bibl. Kap. w G., Poznań*, 1910), nr. 147, 150, 93, 140, 141, (mszały z XIV w.) oraz bibl. publ. w Petersburgu (J. Korzeniowski, *Zapiski z rękopisów ces. bibl. publ. w Petersburgu*, *Arch. do dz. lit. XI*, nr. 2, (brew. XIV—XV w.)

⁷⁾ Czerny, *Kunst u. Kunstgewerbe*, s. 58.

musiało podzielać rozpowszechnienie się w klasztorze drukowanych ksiąg liturgicznych passawskich — własnych zakonniczy nie posiadali — które nie uwzględniały oczywiście święta 8 maja. Do upadku kultu przyczyniły się nadto reformy kościelne w II poł. XVI w. wprowadzające — jak wiadomo — daleko idącą unifikację w zakresie czci świętych. Ostateczny cios istnieniu kultu wymierzyła akcja proboszcza Leopolda Zehetnera (1712—1646), który usunął wszystkie gotyckie ołtarze, budując nowe w stylu barokowym¹⁾. Otóż nie mamy śladu, by patron krakowski po tej przemianie utrzymał swą dawną placówkę.

W zakończeniu wypadu rozpatrzyć sprawę ewentualnej ekspansji czci św. Stanisława z klasztoru św. florjańskiego do innych kościołów. Wynik poszukiwania okazał się jednak negatywny²⁾.

Brak wreszcie poszlak, by cześć św. Stanisława przedostała się do ludności zamieszkującej osadę St. Florjańską. Najprawdopodobniej miał kult stanisławowski charakter czci zamkniętej wyłącznie w obrębie murów klasztornych.

Dzieje kultu św. Stanisława rzucają nieco światła na sprawę, której omówieniem zamykamy niniejszą pracę. Oto nici nawiązane między Krakowem a niemieckim klasztorem przez Alberta z Waldkirchen nie prysły rychło. Przez całe bowiem 14 i 15-te stulecie istnieją dość żywe stosunki między temi miejscowościami. Z Krakowa płyną nad Dunaj kolekty — jak widzieliśmy — w pewnych odstępach czasu, niezawodnie w miarę jak powstawały na gruncie podwawelskim. Stąd też wędruje do St. Florian obszerne »officium quattuordecim auxiliatorum«, 14 świętych pomocników (kult bardzo popularny w XV w.), które niejaki Markard Preisacher, rycerz, przesłał z Krakowa proboszczowi Leonardowi Riesenschmid'owi (1483—1508 r.) na samym schyłku średniowiecza³⁾. Klasztor kanoników regularnych nie pozostał jednak dłużny stołecznemu miastu Polski. Z St. Florian bowiem pochodzi legenda i liczne teksty liturgiczne, zmieniane i rosnące w ciągu wieków, poświęcone zaś pogromcy ognia św. Florjanowi — teksty, zawarte w licznych mszałach i brewiarzach krakowskiego pochodzenia⁴⁾.

DODATKI.

Wydanie załączonej poniżej wiązanki tekstów liturgicznych nie ma charakteru definitywnej edycji. Opiera się ono bowiem wyłącznie na rękopisach św. florjańskich. Ostateczną redakcję tekstów można będzie ustalić dopiero po zebraniu wszystkich tekstów polskich i odpowiedniemu skolacjonowaniu.

Rzecz jasna, że przedsięwzięcie to wymaga rozległych poszukiwań i podróży, których przeprowadzenie nie leżało obecnie w sferze mej możliwości. Sądzę jednak, że i to wydanie, które przedstawiam, stanowić będzie skromną cegiełkę w pracy nad przygotowaniem zbioru polskich hymnów i sekwencyj, pol-

¹⁾ Ibid. s. 57.

²⁾ Poszukiwania czyniłem w Wilhering i bibliotece publicznej w Linzu, która posiada księżnice skasowanych klasztorów w Baumgartenberg i Garsten, zaprzyjaźnionych w średniowieczu z opactwem St. Florjan.

³⁾ Ms. St. Florian nr. III. 221 A, k. 112 b,

zawiera tekst tego officium, na końcu zaś dopisek: »Hoc officium misse dominus marquardus preisacher miles domino leonardo domus S. Floriani preposito bene merito ex cracovia misit«. Pismo zapiski wskazuje na schyłek średniowiecza.

⁴⁾ Por. moje »Dzieje kultu św. Florjana«.

skich »Monumenta hymnica Poloniae«, zbioru, który oby jak najrychlej ujrzał światło dzienne¹⁾

Z załączonych tekstów trzy (nr. 1, 3, 4) wydał już G. M. Dreves w pomnikowej publikacji »Analecta hymnica medii aevi«²⁾. Pomimo to wydaje je po raz drugi, gdyż rozporządzam znacznie większą ilością rękopisów³⁾ i wprowadzam poprawki, nadto ponieważ »Analecta« Drevesa nie są łatwo dostępne badaczom polskim.

Z »historji« brewjarzowej ogłaszam poza hymnami tylko jedną antyfonę, nieznaną zarówno W. Kętrzyńskiemu jak i Drevesowi. Nowego wydania »historji« nie uważałem na tem miejscu za wskazane, gdyż tekst jej znajduje się w Mon. Pol. t. IV, obok tekstu w publikacji Drevesa⁴⁾. Wydanie Kętrzyńskiego jest pełniejsze, ale pozbawione zupełnie nagłówków liturgicznych, u Drevesa tekst przedstawia się poprawniej, gdyż wydawca zużytkował kodycy florjańskie, czeskie i polskie. Wydania kollekt, przygotowanych do druku, zaniechałem na życzenie redakcji »Rocznika«.

Ze znajdujących się w St. Florian tekstów odszukałem w polskich księgach liturgicznych połowę modlitw⁵⁾ i hymn »Laeta mundus« z bardzo znacznymi jednak — jak wspomniałem — zmianami. Nie udało mi się odnaleźć reszty modlitw, obu hymnów i antyfony.

Nr. 1.

SEQUENTIA DE SANCTO STANISLAO

Laeta mundus
Exultans te⁶⁾ laude laudet,
Stanislae,
Qui iocundus
Fulgenti tibi congaudet,
Stanislae.

Nr. 2.

ANTIPHONA²⁰⁾

Stanislae martyr²¹⁾ pie,
Lux et decus²²⁾ Poloniae,
Tuis precibus nostrorum
Solve vincula peccatorum.

Virtutum insignia⁷⁾
Fulges⁸⁾ et prosapia,
Stanislae.
Praesulis fastigia
Scandis ad sublimia,
Stanislae.

Boleslai⁹⁾ aspera
Regis dampnas opera,
Stanislae,
Quem prophanas effera,
Prophanum ob scelera
Stanislae.

Hinc¹⁰⁾ fervet trux odio,
In te¹¹⁾ stridens gladio
Stanislae.
Caelis caesus in pio¹²⁾
Almae matris gremio,
Stanislae.

Alitibus et feris
Membris¹³⁾ sparsis¹⁴⁾, superis
Aquilis protegeris,
Stanislae.
Luce fretus aetheris
Integer¹⁵⁾ redigeris,
Dum in tumba conderis¹⁶⁾,
Stanislae.

Qui scandens¹⁷⁾ aethera,
Fulges¹⁸⁾ innumera
Luce virtutis,
Stanislae,
Perlustres nos vera
Luce, des¹⁹⁾ prospera
Quaeque salutis,
Stanislae.

¹⁾ Na zachodzie prawie każdy naród takie »Monumenta« posiada; przegląd ich podaje Realencyklopädie f. prot. Theol. u. Kirche, Bd. X, str. 409—410, Leipz. 1901.

²⁾ T. 9, Lipsk, 1890, nr. 338, t. IV, 1848, nr. 446, 447.

³⁾ Sekwencję »Laeta mundus« oparł D. na czterech ms. ja na sześciu, hymn »Pollens doxis« D. na trzech, ja mam siedm, taki sam stosunek zachodzi odnośnie do »Alma per eius«.

⁴⁾ An. hym. t. 5, 1889 s. 223—6, nr. 81.

⁵⁾ Przy sposobności dodaję, że modlitw tych było sporo, zmieniano je często; w czasie poszukiwań natrafiłem na nowe teksty »Iteus qui corpora«, (Miss. bibl. kap. nr. 8, brew. nr. 21 (28) i ms. Jag. 1462) oraz »Immaculatam hostiam« (miss. kap. nr. 8).

⁶⁾ te opuszczone XI 394 k. 9 b.

⁷⁾ Virtutum in signia XI 392 k. 1 b.

⁸⁾ Fulgens ibid., tak też u Drevesa.

⁹⁾ Bolezay XI 392, Bolezlay XI 393 k. 108 a.

¹⁰⁾ Huic XI. 394.

¹¹⁾ Inde XI. 392, XI 396 f. 110 a, tak też u Drevesa. »In te«, zdaje się jest pierwotne.

¹²⁾ impio XI 394, III 205 A k. 250 b, III 209 f., także Dreves.

¹³⁾ Membris XI 393.

¹⁴⁾ sparsus XI 392, XI 396.

¹⁵⁾ Igiter XI 394.

¹⁶⁾ Między szóstym a siódmym wierszem dodane Stanislae XI 394, canderis XI 394, XI 393, III. 205 A.

¹⁷⁾ ad dodane XI 394.

¹⁸⁾ Fulgens XI 394, tak też u Drevesa.

¹⁹⁾ Zamiast des ma nos XI 392.

²⁰⁾ XI 401, XI 402, XI 429, XI 452, XI 478, XI 490.

²¹⁾ martyre XI 402, XI 429.

²²⁾ et decus brak XI 490.

Nr. 3.

HYMNUS 1¹⁾

Pollens doxis promicuit
Sidus matre Cracovia,
Cuius per orbem praebuit²⁾
Signis miris insignia.

Rector gregis egregius
Stanislaus per saeculum,
Praesul plebis eximius,
Trophaei pandit titulum.

Adletha Christi graditur
Gravato grege stadio³⁾,
Quem crucem tollens sequitur
Vitae perheunis bravio.

Nam trux ab hoc⁴⁾ dum angitur
Pro insontum excidio
Rex Boleslaus, plectitur
Sacrae⁵⁾ vir matris gremio⁶⁾.

Decicos artus laniat
Rancor furens tyrannicus,
Quos singulos irradiat
Rex radiis uranicus.

Omnes tutelat sedulo
Aquilarum munimine,
Corpus restaurat famulo
Sacrato⁷⁾ medicamine.

Transit polum eximiis
Victor pollens miraculis,

Cuius, Christe⁸⁾, suffraglis
Dimitte noxam servulis.

Ergo iugis sit gloria
Deo⁹⁾ regi per saecula,
De martyris victoria
Laude fruamur¹⁰⁾ sedula¹¹⁾).

Nr. 4.

HYMNUS 2¹²⁾

Alma per eius merita
Vita defunctis redditur,
Dos salutis gratuita
Multis aegris impenditur¹³⁾.

Dat medelam per anulum
Tabae¹⁴⁾ gravatis morbida¹⁵⁾,
Ad sacrum cuius tumulum
Membra curantur languida.

Aures conclusae vocibus
Panduntur, mutis labia,
Claudi fruuntur gressibus
Et fugantur daemonia.

Martyr, tuis precatibus¹⁶⁾
Nobis precare veniam,
Ut soluti reatibus
Deo pangamus gloriam.

Ergo iugis sit gloria
Deo regi per saecula,
De martyris victoria
Laude fruamur sedula¹⁷⁾

1) XI 401, XI 416, XI 429, XI 452, XI 475, XI 478, XI 490;
kod. XI 398, XI 402 mają tylko naznaczone tytuły;
kod. XI 405, XI 462 nie posiadają zupełnie tych hymnów.

2) preduit XI 429, produit XI 490.

3) XI 401, studio.

4) adhuc XI 429, dum ab hoc XI 401, ad hoc XI 462.

5) Sacro XI 429.

6) gemio Dreves.

7) Sacro XI 429, XI 452, XI 416.

8) Christus XI 401.

9) Dei XI 452, XI 490.

10) Fruamus XI 429.

11) secula XI 401, XI solita XI 429, solida XI 452.

12) Hymn ten zawierają te same kodexy co »Pollens
doxis...« z wyjątkiem XI 490.

13) inpenditur XI 401.

14) Tabae XI 401.

15) Morbidam XI 429.

16) precantibus XI 429, precibus XI 401.

17) Tej strofy brak w XI 478, tylko początek mają
XI 416, XI 452.

POMNIK KAZIMIERZA WIELKIEGO W KATEDRZE NA WAWELU

Średniowieczne pomniki naszych królów na Wawelu otacza mgła tajemnicy, której nauka polska nie usiłowała dotychczas uchylić. Oprócz pomnika Kazimierza Jagiellończyka, dzieła Wita Stwosza z r. 1492, historia nie przekazała nam ani jednej daty ich powstania, nie zapisała nazwisk ich fundatorów ani ich twórców. A przecież pomniki te, przez swą niezwykłą, nieznaną w środkowej Europie formę, powinny były wzbudzić zainteresowanie badaczy naszej przeszłości.

X. Dettloff¹⁾ w monografji o grobowcu św. Sebalda w Norymberdze, potrąca także o nasze baldachinowe grobowce i przychodzi do wniosku, że genezy ich szukać należy w lokalnem i u partem trzymaniu się dawnego schematu, pochodzącego jeszcze z epoki romańskiej, który następnie ubrano we formy gotyckie. Wyklucza on wpływy francuskie i burgundzkie, gdyż tam forma ta na długi czas przed krakowskimi grobowcami wyszła z użycia.

Marjan Sokołowski²⁾ w rozprawie o marmurach pomników zajmuje się tyl-

ko węgierskiem pochodzeniem pomnika Kazimierza, nie dotykając wcale genezy jego formy. W r. 1908³⁾ powrócił jeszcze raz do tego tematu, ale porzucił swe pierwotne węgierskie stanowisko i przypisał ten grobowiec wpływom włoskim. Niestety sprawozdania komisji historii sztuki Akademij Umiej., skąd tę wiadomość czerpiemy, zanotowały o tem tylko lakoniczną wzmiankę, nie podając bliżej wywodów uczonego profesora. Uczeń Sokołowskiego p. Dr. Stefan Komornicki objaśnił mi, że Sokołowski uważał pomnik Marca Carelli w katedrze Medjolańskiej za pierwowzór naszego pomnika. Nieznając wywodów uczonego profesora, trudno z niemi polemizować, ale już powierzchowne porównanie medjolańskiego pomnika z naszym grobowcem, wykazuje między niemi zasadnicze różnice. Medjolański grobowiec, pozbawiony jest przedewszystkiem baldachinu i przypomina raczej tumbę Władysława Łokietka (Venturi. Storia dell' Arte italiana t. IV. str. 820).

Kopera⁴⁾ w swych Pomnikach Krakowa, zalicza nasz grobowiec do sztuki południowego gotyku, podnosi szlachetność

¹⁾ Dettloff Felix: Der Entwurf z. Sebaldusgrab, Poznań 1915. s. 37.

²⁾ Spr. kom. h. szt. T. VI. str. 163.

³⁾ Tamże str. CXC VII.

⁴⁾ Pomniki Krakowa I 83.

jego architektonicznej konstrukcji. drobniagową subtelność w wykonaniu szczegółów w odmiennych i różnej wartości materiałach, przypominających złotniczą technikę i uważa te znamiona za wspólne cechy naszemu grobowcowi i francuskiej sztuce.

Wreszcie Stasiak¹⁾, uważa ten pomnik za perłę gotyku i jeden z najpiękniejszych tego rodzaju monumentów na świecie. Jego zdaniem nasz sarkofag jest dziełem francuskich rzeźbiarzy, którzy podówczas kościoły gotyckie w Krakowie rzeźbami stroili. Dowodzi tego styl pomnika, dowodzą wyłącznie romańskie typy, które tumbę stroją.

Wobec tych rozbieżnych sądów i zapatrywań, nęciła mię od dawna myśl, rozpatrzenia pytania o pochodzeniu Kazimierzowskiego pomnika. Wobec braku materiału archiwalnego, będą to oczywiście hipotezy, ale uważam, że czas już najwyższy, aby się zabrać do systematycznego opracowania tak nęcącego i ważnego tematu z zakresu polskiej rzeźby.

I.

W południowej nawie katedry na Wawelu, przy wielkim oltarzu wznosi się na podstawie z dwóch stopni nasz pomnik (fig. 1.). Składa on się z tumbi (długości 2-75 m., szerokości 1-34 m., wysokości 1-32 m.): Ściany tumbi z trzech jej boków, podzielone są architektonicznymi arkadkami, wspartymi na wolno stojących kolumnkach. Ściana frontowa ma cztery arkadki, boczne ściany po dwie. Kapitele kolumnek na narożach

są wydłużone i dostosowane do narożników tumbi; przedstawiają liście winogrodu. Arkadki ozdobione są maswerkami i kwiatonami, umieszczonemi na szczycie arkadek, wygiętych w osli grzbiet. Filarki wydłużają się w malutkie wieżyczki z drobnymi maswerkami i igli-

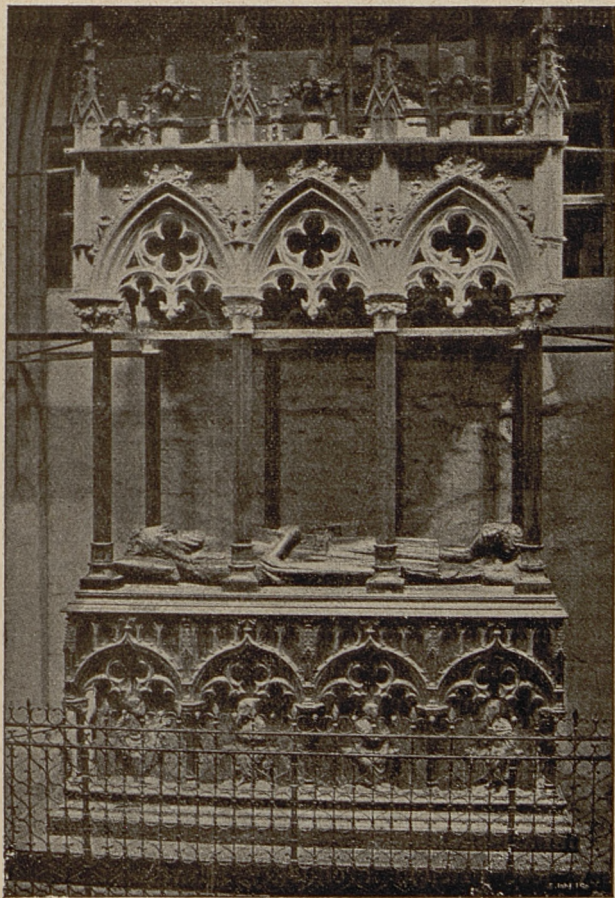


Fig. 1. Grobowiec Kazimierza W. w katedrze wawelskiej.

cam. Przestrzeń wolną ponad arkadkami urozmaicają ostrołukowe nisze, zakończone maswerkami. W głębi arkadek, siedzące postacie płaczków. Górna płyta, na której spoczywa postać królewska, zakończona jest profilowanym i wysta-

¹⁾ Polska plastyka średniowieczna 1912 str. 114.

jącym gzymsem. Głowa króla, przechylona na prawo, spoczywa na poduszce, nogi depczą lwa. Król ubrany jest w strój koronacyjny, ma na sobie płaszcz, spięty klamrami z tarczami herbowemi, i krótką tuniką, długie i miękie trzewiki, przepasany jest pasem, przedstawiającym mur z wieżyczkami. W prawej ręce trzyma jabłko, w lewej uszkodzone berło. Na głowie ma koronę gotycką, której liście w górnej części ujęte są obręczą.

Na tumbie wznosi się 8 kolumnienek, dźwigających baldachin (wysoki 2·35 m. długi 2·56 m.). Kolumnienki baldachinu połączone są ze sobą żelaznemi sztabami. Ich kapitele są z przodu nieco wydłużone, a nad nimi wznoszą się wieżyczki z maswerkami, zakończone iglicami. Ten motyw dekoracyjny, powtórzony tutaj został z dekoracji tumbi. Między wieżyczkami rozpięte są maswerki. Wieżyczki i kwiatony, kończące szczyty luków, przecina lekko profilowany gzymś. Pomnik wykonany jest z dwojakiego materiału: tumba i kolumnienki baldachinu, oraz postacie króla i płaczków są z czerwonego marmuru, baldachin z piaskowca. Pomnik Kazimierza W. jest drugim z rzędu pomnikiem baldachinowym w katedrze na Wawelu. Pierwszym tego rodzaju pomnikiem był pomnik Władysława Łokietka¹⁾, ale baldachin jego uległ w 17 w. zniszczeniu, gdy stawiano pomnik biskupowi Trzebieckiemu. Dzisiejszy jest dziełem architektki Sławomira Odrzywolskiego i wykonany został w r. 1902 podczas restauracji katedry, dokonanej staraniem kardynała Puzyny.

II.

A teraz pytanie? Skąd się bierze u nas ta niezwykła forma grobowcowa, skoro

jej nie znają nasi najbliżsi sąsiedzi. Zanim odpowiemy na to pytanie, koniecznem jest przedstawić choćby pokrótce powstanie i rozwój sztuki grobowcowej na Zachodzie²⁾.

Śmierć, jej majestat i ceremonje pogrzebowe już od zarania sztuki nęciły artystów do plastycznego ich przedstawienia. Od egipskich piramid aż po dzień dzisiejszy mamy tego codzienne przykłady. Średniowieczna sztuka grobowcowa wytworzyła się na zupełnie odrębnych podstawach i innych pojęciach i zwyczajach, aniżeli sztuka chrześcijańskiego antyku. Wczesnym chrześcijańskim sarkofagom obcą jest zupełnie osoba zmarłego, ich celem jest tylko przedstawienie religijnych symbolicznych scen. Inaczej w średniowieczu; tutaj głównym tematem jest osoba zmarłego. Życie pozagrzebowe jest wprawdzie dogmatem wiary, ale nie występuje ono, jako główny temat religijnej tęsknoty.

Uwiecznienie pamięci o sobie i przekazanie jej potomności jest pierwszą i główną myślą tych, którzy sobie budują nagrobki »*Quinque sunt, que posteros ad faciendum exhortationem sepulcrorum inducunt: consuetudo, devocio, dilectio, merita personarum et inanis glorie appetitus*« — pisze Magister Buoncampagno w swem *Candelabrum eloquentiae*³⁾.

Pragnienie aby być pochowanym ad sanctos tj. we wnętrzu kościoła, najbliżej grobu świętego patrona, występuje już bardzo wczesnie, ale kościół zwalcza silnie te zakusy. Synod w Triburze w r. 895. pozwala grzebać w kościele tylko duchownych a wyjątkowo tylko zasłużone świeckie osoby i to tylko takie, które się zasłużyły ofiarami i darowizna-

¹⁾ Wojciechowski: Katedra na Wawelu str. 67.

²⁾ Dehio G.: *Gesch. d. deutschen Kunst* 1919.

I 178. II 1921. 100. Burger Fr.: *Gesch. d. Florentinischen Grabmales*, Strassburg 1904. str. 5.

³⁾ Cytowane u Burgera j. w.

mi dla kościoła. Zmarłe niewiasty zostały bezwarunkowo wykluczone z kościoła.

Średniowieczna sztuka grobowca wypowiada się w dwóch formach t. j. w postaci tumbi t. j. wolno stojącej skrzyni kamiennej i płycie grobowcowej. Było to zdarzeniem niezwyklej doniosłości w rozwoju formy grobowca i plastycznej sztuki, gdy wprowadzono do niej postać zmarłego. Pomysł ten rodzi się równocześnie w 11. w. we Włoszech, we Francji i w Niemczech, ale genetyczne wytłumaczenie tego zjawiska nie jest możliwym.

Grobowiec wczesnego średniowiecza przedstawia osobę żywą w postaci stojącej, — położenie poziome jest tylko techniczną konsekwencją formy grobowca. Postać zmarłego na grobowcu nie zrodziła się z plastyki w profilu, lecz z płaskiego obrazu, wykonanego w mozaice na posadzce kościelnej, z której przeniesiono ją później na tumbę. Tem się też tłumaczy, że postać na grobowcu przedstawioną jest stale we widoku frontowym, przyczem rysy zmarłego zaznaczone są jedynie wewnętrznymi linjami, podczas gdy zewnętrzny kontur zaledwie jest widoczny. Schemat ten przedstawia dla rzeźbiarza znaczne trudności, ale niema on pod tym względem wyboru, gdyż ustalona tradycja, zrodzona ze stylu rysunkowego, czysto płaszczyznowego zmusza go do takiego przedstawienia.

Pod koniec 12 w. przechodzi plastyka grobowca od reliewu do pełnego przedstawienia postaci zmarłego. Krok ten musiał pociągnąć za sobą zmianę postaci stojącej na leżącą. Występuje więc teraz motyw poduszki, ale do zupełnego rozwiązania tego problemu nie przyszło, gdyż tradycja zanadto tkwiła w postaci stojącej. Przedstawiano więc dalej osobę żywą w postaci leżącej. Rozwiązanie te-

go problemu utrudnionem jeszcze zostało przez bliższe zapoznanie się z francuską plastyką, gdzie postacie na portalach kościelnych, związane ściśle z architekturą,

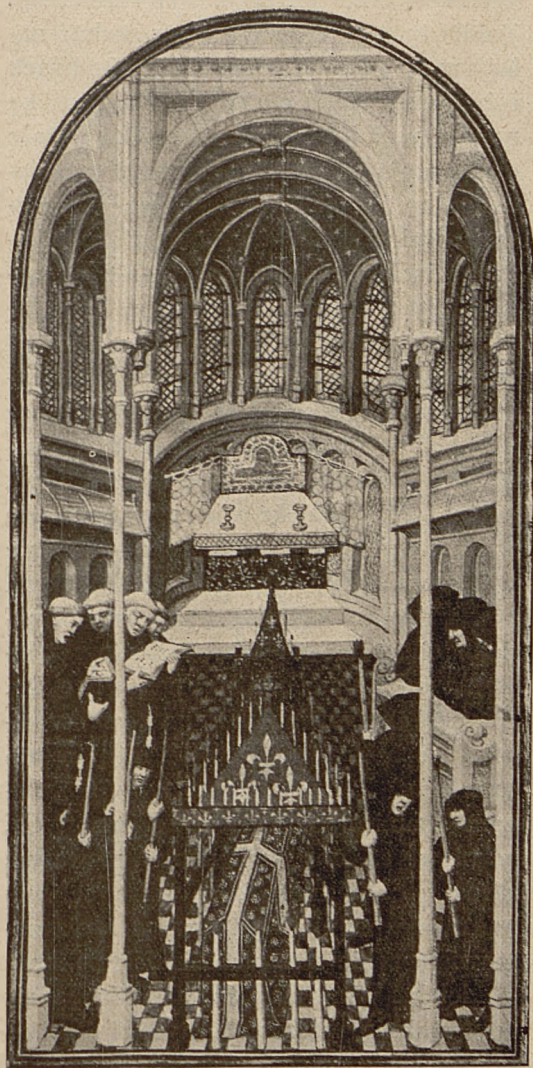


Fig. 2. Nabożeństwo żałobne. Minjatura z książki do nabożeństwa królowej Elżbiety, żony Karola IX króla francuskiego. Biblioteka nadw. w Wiedniu.

stały się decydującymi dla plastyki grobowcowej.

Z początkiem 13 w. wprowadzono nowy motyw tj. postacie zwierzące u stóp

zmarłego. Mają one znaczenie symboliczne. Mylnem jest utarte zdanie, że lew, jako wyobrażenie siły, ma zdobić pomniki mężczyzn, a pies jako uosobienie wierności, ma leżeć u stóp niewiasty. Źródła tych zwierzęcych figur szukać należy w 90 psalmie wierszu 13: »Po lwach i żmijach stąpać będziesz, lwa i smoka podepczesz« i w psalmie 21: »Ratuj Boże duszę moją od miecza i psiej łapy, jedynaczkę moją«. Wedle pojęć średniowiecznych zwierzęta są mocami piekielnymi, i dlatego należy się modlić o ratunek przed nimi.

Średniowieczne figury grobowcowe są wprawdzie w całej swej postaci indywidualnie traktowane, ale nie zawsze są portretami. Tam, gdzie grobowiec wystawiono zaraz po śmierci zmarłego, można było przedstawić jego rysy, ale według ówczesnych pojęć było zupełnie wystarczającym, gdy figura grobowcowa pod względem artystycznym była prawdopodobną, ale na wierność odportretowania nie kładziono żadnego nacisku. Zwyczaj przyozdabiania grobowców figurą portretową jest w 14 i 15 w. powszechny. Pomniki 13 w. były poświęcone pamięci osób dawno zmarłych, w 14 w. są one wykonane przeważnie zaraz po ich śmierci, a często są wypadki, że panujący jeszcze za życia zamawiają sobie swe pomniki jak np. nasz Łokietek i Władysław Jagiello. Grobowce te wykonują wędrowni artyści i tem się też tłumaczy, że data powstania pomnika nie schodzi się z datą śmierci i nieraz spotyka się wspaniałe pomniki w okolicach odległych od wielkich centrów sztuki.

Dekoracja ścian tumbi grobowcowej

plaskorzeźbami znaną jest już w 13 w. (grób papieski w Bambergu). Dla w. 14 charakterystyczną jest ich forma architektoniczna, którą tworzą arkady z umieszczonemi w ich wnętrzu figurami.

Między rokiem 1330 a 1335 pojawia się we Francji ¹⁾ inny rodzaj pomników grobowcowych we formie kamiennego katafalku, wznoszącego się ponad leżącą figurą zmarłego. Jednym z najwspanialszych przykładów tego rodzaju grobowców, był sarkofag Karola hr. d'Artois († 1306) w. St. Denis. Forma katafalkowego pomnika rozpowszechnia się wnet w całej Francji, a zwłaszcza na południu. Francuscy papieże, rezydujący w Awinionie, wywarli na sztukę południowej Francji wpływ decydujący i przyjęli dla swych grobowców typ pomnika à catafalque.

Cechą charakterystyczną średniowiecznych pomników grobowcowych francuskich od 11. do końca 15. w. są trzy główne elementa t. j. postać zmarłego, święte postacie i pamiątka obchodu pogrzebowego.

Skądże się bierze we francuskiej plastyce grobowcowej ów kamienny baldachin czyli katafalk? Wyjaśnia nam to minjatura (fig. 2), z książki do nabożeństwa Elżbiety, arcyksiężniczki austriackiej, córki cesarza Maksymiljana II, żony króla francuskiego Karola IX. (1560 — 1574). (M. M. Nr. 1855. Bibl. nadw. w Wiedniu). Wykonano tę książkę z końcem 14 lub początkiem 15 w., a miniatura powyższa przedstawia scenę nabożeństwa żałobnego w kościele ²⁾.

W obchodzie żałobnym widzimy dwóch mężczyzn w czarnych płaszczach z kapturami. Można ich z łatwością odróżnić

¹⁾ Courajod L.: Leçons à l'école du Louvre, Paris 1901. II 62. Michel: L'Histoire de l'Art II/2 str. 714.

²⁾ Courajod: Quelques monuments de la sculpture Bourguignonne au XV. s. Gazette d. B. Arts 1885. II 394.

od mnichów i ministrantów. Środek minjatury przedstawia ceremonję nabożeństwa żałobnego. W chórze kościoła czterech mnichów śpiewa psalmy z ksiązek. Naprzeciwko nich, trzy osoby okryte czarnymi płaszczami z kapturami siedzą w stallach. W środku nawy wznosi się wysoki katafalk, czyli baldachin, na czterech kolumnach z niebieskiem podniebieniem, ozdobionem trzema złotymi liljami. Katafalk otoczony świecami. Z każdej strony trumny spoczywającej pod baldachinem i nakrytej czerwonym sukniem ze złotym krzyżem, stoją płaczkowie (pleurants — deuils), ubrani w czarne długie płaszcze z kapturami i trzymają w ręku ciężkie świece. Różnią się oni wybitnie od mnichów, którzy ubrani są w brązowe habity, przepasane białymi sznurkami.

Postacie, które widzimy na bokach tumb średniowiecznych sarkofagów francuskich, uważano powszechnie, ale błędnie za mnichów, gdyż strój ich przypomina szaty zakonne. W rzeczywistości są to płaczkowie ¹⁾ i przedstawiają dworzana zmarłego monarchy, lub feudalnego pana, tak jak postępowali za jego trumną w dniu pogrzebu. Ta rzeźbiona dekoracja tumb miała na celu przechować pamięć uroczystości pogrzebowej. Z biegiem czasu ten orszak żałobny stracił swe pierwotne znaczenie i zeszedł do rzędu procesyj bractw kościelnych, biorących udział w pogrzebie.

Średniowieczne pomniki francuskie à catafalque, cechuje, jak to podnosi Courajod ²⁾ pewna monotonja kompozycji; tłumaczy się to tem, że wychodziły one z pracowni specjalnie wyrobowi tych pomników poświęconych. Byli to tzw. *tom-*

biers, artyści wędrowni, którzy po całej Europie towar swój obnosili.

IV.

Poznawszy charakter średniowiecznej plastyki grobowcowej i jej genezę, przyjdzie nam z łatwością odpowiedzieć na pytanie, skąd się bierze w Krakowie forma grobowców baldachinowych, której pierwszym reprezentantem jest pomnik Władysława Łokietka.

Sarkofag ten, jak trafnie sądzi Wojciechowski ³⁾, wykonany został za życia króla. Przemawia zatem ta okoliczność, że głowa królewska ma wszelkie cechy portretu zdjętego z natury. Jest to twarz mężczyzny, dojrzałego, ale jeszcze nie starca. Łokietek umierając w r. 1333 miał lat 73, rysy jego twarzy na pomniku odpowiadają wiekowi conajmniej lat 63, przeto przypuszcza Wojciechowski, że głowa króla mogła być modelowana około r. 1320 tj. w czasie po koronacji, a co najważniejsza, w czasie rozpoczęcia budowy katedry gotyckiej na Wawelu i że rzeźbiarz sarkofagu i architekt katedry mogli być jedną i tą samą osobą, gdyż w średnich wiekach rzeźbiarze kamieniarscy byli to ci sami lapicidae, którzy budowali kamienne kościoły.

Że głowa Łokietka jest modelowana z natury, to nie może ulegać najmniejszej wątpliwości, ale czy autorstwo sarkofagu przypisaćby należało lapicydom budującym katedrę, na to niema przekonujących dowodów. Zdaniem mojem, na co już Ptaśnik słusznie zwrócił uwagę, protoplasty Łokietkowego pomnika szukaćby należało raczej w Awinjonie w grobowcach papieskich.

Żaden naród — pisze Ptaśnik ⁴⁾, nie

¹⁾ Courajod: Quelques monuments de la sculpture Bourguignonne au XV. s. Gazette d. B. Arts 1885. II 394.

²⁾ Courajod. Leçons II 34.

³⁾ Katedra na Wawelu str. 68.

⁴⁾ Ptaśnik, Cracovia artificum str. 19.

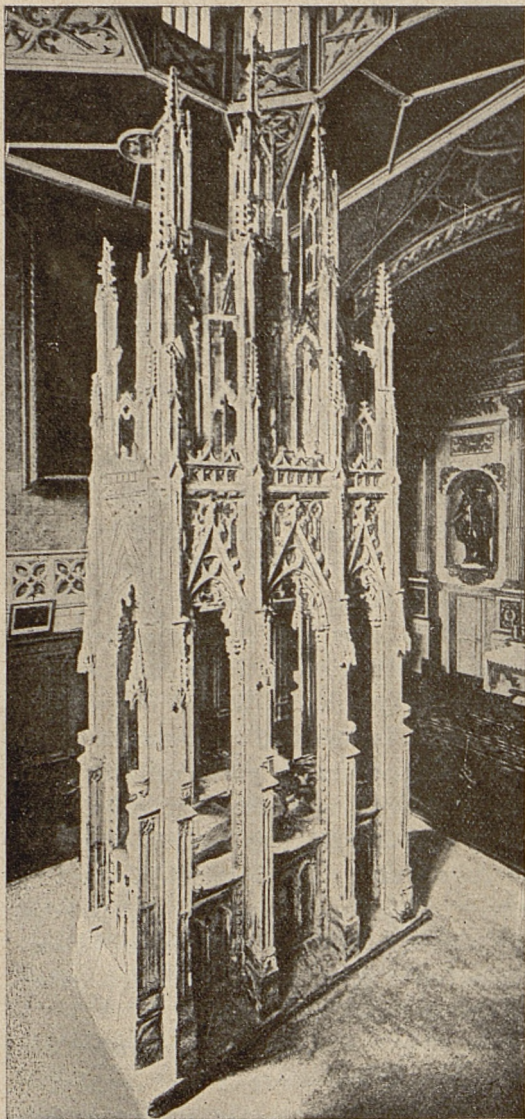


Fig. 3. Pomnik papieża Innocentego IV w Awinjonie.

zostawał z początkiem 14 w. w tak bliskich stosunkach z Awinjonem jak Polska za Władysława Łokietka; na dworze papieskim stale przebywają Polacy, tam umierają nasi biskupi i tam przebywający

duchowni zostają na tę godność wynieszeni; z powodu sporów z Krzyżakami i Luksemburgami przebywa tam stała delegacja polska pilnując ciągle interesów polskich, szczególnie w czasie starań o koronę dla Łokietka.

Nasuwa się więc po prostu samo przez się, że Łokietek wzór dla swego pomnika zapożyczył sobie z Awinjonu i porównanie pomników papieskich z naszymi sarkofagami baldachinowymi przypuszczenie to w zupełności potwierdza.

Revolucja francuska w bestjański sposób poburzyła najwspanialsze dzieła sztuki. Rozszalały motłoch nie oszczędzał nawet grobów, i takiemu też losowi uległy i papieskie sarkofagi w Awinjonie. Dochowały się z nich zaledwie dwa; a mianowicie papieża Jana XXII (1316—1334) w stanie bardzo uszkodzonym i drugi wykonany na jego wzór i podobieństwo — Innocentego IV (1352—1362) (fig. 3). Z innych pomników zachowały się niestety tylko nieudolne rysunki zamieszczone w Acta Sanctorum Maii, skąd reprodukował je Steinmann¹⁾ w rozprawie o zburzonych grobowcach papieskich w Awinjonie.

Podobieństwo naszych pomników z pomnikami awinjońskimi jest rzeczywiście uderzające. Forma krakowskich nie skąd inąd tylko z Awinjonu zapożyczona została. Robert André Michel²⁾ opisując pomnik Innocentego VI w Villeneuve-les-Avignon, którego część architekuralną wykonał Bertran Nogayrol, a plastyczną Bartholomé Cavallier, dodaje, że są oni twórcami »de cette école internationale, qui se forma à la cour pontificale«.

Z tego samego źródła wywodzi się i forma pomnika Kazimierza W., dla

¹⁾ Steinmann Ernst: Die Zerstörung der Grabmäler der Päpste von Avignon. Monatsch. f. K. W. 1918 str. 145.

²⁾ Robert André Michel: Le Tombeau du

Pape Innocent VI à Avignon. Revue de l'Art Chrétien 190. str. 205. i tegoż autora Avignon. Paris 1920 str. 84.

którego pierwowzór znajdujemy w nieistniejącym już pomniku Benedykta XII (1334—1342) w Nôtre Dame des Domes w Awinjonie (fig. 4). Wiemy z Długosza (Hist. I 480), że Kazimierz fundował dla Bolesława Chrobrego, Mieszka II i Przemysława w katedrze poznańskiej nowe tumby kamienne z rzeźbionymi postaciami osób królewskich. Były to oczywiście pomniki baldachinowe, skoro Długosz podaje, że Kazimierz »sarcophagos regum humiles et solo aequatos petrosa mole superim posita crexit, delicatesque umbras ne in perpetuam reciderent oblivionem vindicatas illustravit«.

Ta petrosa moles to oczywiście nie co innego, jak baldachin nad tumbą grobowcową. Wzmianka Długosza stwierdza więc ponad wszelką wątpliwość, że forma baldachinowa za czasów Kazimierza była już u nas w użyciu. Nie idzie jednak za tem, aby krakowski pomnik tego króla, jak to chce Stasiak był w Krakowie wykonany.

Biograf Kazimierza Janko z Czarnkowa, podnosząc wybitne zasługi króla pisze wprawdzie, że on jak drugi Salomon ozdobił miasta, zamki i domy, a w szczególności zamek krakowski rzeźbami malowidłami i dachami wspianiałemi upiększył (MP. H. VI 625), ale z tych wspianiałości nie do dni naszych nie doszło. Współczesna rzeźba w Krakowie, poza rzeźbami u szczytu zewnętrznych okien kościoła Marjackiego i roślinnej dekoracji kamiennego portalu kościoła Dominikanów nie wykazuje żadnych innych dzieł plastyki.

Stasiak opierając się widocznie na tym ustępie kroniki Janka z Czarnkowa, twierdzi, że w Krakowie było wówczas dużo sił, które przyozdobiły przybytki pańskie i na tej podstawie odrzuca przypuszcze-

nie, »aby obcy ludzie wykonali z opowiadania lub nieudolnego wzoru postać króla, który jest widocznie z natury, a co najmniej z autopsji sportretowany«¹⁾. Czy tak jest w istocie? Uderzającym jest właśnie, że ze wszystkich krakowskich sarkofagów, na tym właśnie pomniku, twarz króla nie jest portretem z natury, lecz postacią konwencjonalną, co przemawia,

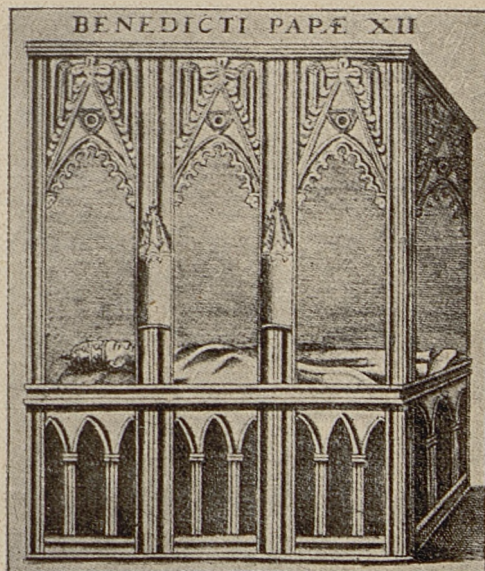


Fig. 4. Pomnik papieża Benedykta XII w Awinjonie. Monatshefte f. K. W. 1918.

za tem, że pomnik ten nie został wykonany w Krakowie. Analiza i porównanie ze znanymi i autentycznymi portretami Kazimierza, da nam podstawę na poparcie tego twierdzenia, ale o tem później.

V.

Śmierć Kazimierza przyszła niespodziewanie²⁾. Król uległ we wrześniu 1370 ciężkiemu wypadkowi na polowaniu w Przedborzu i zapadł tak ciężko na zdrowiu, że gdy go przewieziono dn. 30

¹⁾ Stasiak: Polska plastyka średniowieczna str. 114.

²⁾ J. Dąbrowski: Elżbieta Łokietkówna, Kraków 1914 str. 70.

października do Krakowa, nie było już nadziei utrzymania go przy życiu. We wtorek dn. 5 listopada 1370 o wschodzie słońca zmarł król, a już 7 listopada z niebywałym pośpiechem pochowano go w bocznej prawej nawie katedry, tuż przy wielkim ołtarzu. Długosz podaje, że pochowanym został w mauzoleum, które później kosztem królewskim, rzeźbami marmurowymi i postacią królewską przyozdobionem zostało¹⁾.

Wiadomość ta jest nieścislą, gdyż Kazimierz nie został pochowany pierwotnie w obecnym mauzoleum, lecz prawdopodobnie w pawimencie kościoła, w grobie Franciszka herbu Sulima, kustosa kościoła św. Michała na Wawelu, na co wskazuje ta okoliczność, że właśnie płyta grobowcowa z wyrytą na niej postacią tegoż kustosa, użytą została, jako czwarty bok tumby grobowca królewskiego, który przystawiony do samej ściany nawy środkowej pozbawiony jest z tej strony wszelkiej dekoracji²⁾.

Wiemy, że Janko z Czarnkowa³⁾ w r. 1372 popierając kandydaturę do tronu polskiego ks. Władysława Białego wykradł czy też usiłował wykraść z grobu króla Kazimierza insygnia koronne, w których król został pochowanym. Insygnia bowiem ze skarbcza koronnego wywiezione zostały zaraz po pogrzebie Kazimierza do Węgier, skąd dopiero za Jagielly do Krakowa powróciły. Wykradzenie to możliwem było oczywiście tylko z prowizorycznego grobu, w posadzce kościelnej, a nie z tumby grobowcowej,

co by wymagało dużego zachodu i czasu i oczywiście potajemnie skutecznieby się nie dało.

Regencja królowej Elżbiety, siostry Kazimierza W. w Polsce trwa do r. 1377, a syn jej król Ludwik węgierski umiera w r. 1382.

Elżbieta była kobietą dobrego serca, a najpiękniejszą stroną jej charakteru są jej uczucia macierzyńskie, przywiązanie do synów i brata, i na żadnym ówczesnym dworze nie widzimy tak wysoko rozwiniętych uczuć rodzinnych, jak w węgierskiej gałęzi domu andegawskiego. Bardzo więc bliskiem prawdy będzie przypuszczenie, że Elżbieta, a może jej syn Ludwik sarkofag Kazimierzowi ufundowali. Przemawiają za tem poniżej omówione okoliczności.

VI.

Badając rodowód dzieła sztuki, musimy przedewszystkiem zdać sobie sprawę, skąd pochodzi materiał, z którego ono jest zrobionem, zwłaszcza jeżeli idzie o dzieło rzeźbiarskie i to tak wielkich rozmiarów, jak nasze pomniki królewskie. Polska nie obfituje w marmury; oprócz kamienia piaskowego, nie posiadamy kamienia, któryby się nadawał do rzeźby monumentalnej, i tem też się tłumaczy nasza architektura ceglana, pozbawiona dekoracji kamiennej. Koszta transportu materiałów tak ciężkich i dużych marmurów, jakie były potrzebne do wykonania krakowskich pomników królewskich były w owym czasie bardzo zna-

¹⁾ Corpus deinde exanime non in paterno sarcophago, sed in speciali loco, in latero dextero prope maius altare terrae mandatum est, arbitrantiis universis statibus, soloque eum dignandum (decorandum) mausoleo, qui singulari in patriam et ceclesiam Cracoviensem usus est charitate: quod successu temporis

sumptu regio, tabulis, imaginibusque marmoreis, faciem etiam Regis Kazimiri, qualis vivus appareat solebat, exprimentibus, ornatum est. Długosz: Opera t. XII p. 322.

²⁾ Tomkowicz: Spr. Komis. hist. sztuki T. 7. CXXV.

³⁾ Dąbrowski: l. c. 86.

czne. Tym brakiem miejscowego kamienia tłumaczy się też, że pomniki te wykonane zostały z marmurów obcego pochodzenia.

Pomniki Jagielly i Kazimierza Jagiellończyka wykonane są z czerwonego marmuru salzburskiego z Untersbergu. Marmur ten pozwalał na wydobycie nadzwyczaj ostrych konturów, przy delikatnym reliwie i nadawał wyrzeźbionym formom gładki jak lustro szlif, przypominający bronz. Marmury te obrabiano i szlifowano już w kamieniołomach i następnie gotowe pomniki przesyłano na miejsce przeznaczenia. Marmur salzburski był też ulubionym materiałem do wyrobu pomników i wykonane z niego dzieła spotykamy w Szwabii, na Śląsku i w Polsce¹⁾.

Ale oprócz marmurów salzburskich były w użyciu w Polsce także czerwone marmury węgierskie²⁾ w dwóch odmianach ciemniejszej i jaśniejszej. Najślawniejszym łomem marmurów węgierskich była miejscowość Siszke w komitacie Strzygońskim (Estergom), między Budą a Granem, będąca do dziś dnia w ruchu. Kopalnia ta znana była już w 14 w. a może i wcześniej; dostarczała marmurów do ozdoby budowli Wyszegrodu stolicy króla Karola Roberta. Długosz podaje, że z marmuru tego wykonano grobowiec św. Wojciecha w Gnieźnie. Sokołowski na tem też oparł swe przypuszczenie, że grobowiec Kazimierza W. fundowała dla swego ukochanego brata króla, Elżbieta węgierska, jeżeli nie jej syn Ludwik.

Materiał naszego pomnika przemawiałby zatem w pierwszej linii, że pomnik ten nie został wykonany w Krakowie.

Ale przemawiają zatem i dalsze okoliczności. Jeżeli plastyka grobowcowa chciała uniknąć monotoności, to musiała dążyć przede wszystkim do dokładnej charakterystyki twarzy³⁾. Wedle naszych



Fig. 5. Portret Kazimierza W. na jego sarkofagu.

pojęć od niej, aż do rzeczywistego portretu byłaby niedaleka droga. W rzeczywistości była ona jednak daleka. Przeszkoda tkwiła nie w tem, jakoby sztuka średniowieczna nie była zdolną do wykonania portretu, ale w zwyczaju, który tego nie wymagał. Owe czasy nie kładły nacisku na stwierdzenie i utrwalenie in-

¹⁾ Dehio: *Gesch. d. deutschen Kunst* II 185.

²⁾ Sokołowski M.: *Spraw. Kom. hist. sztuki* T. 6 str. 163.

³⁾ Dehio: *Gesch. d. deutschen Kunst* II str. 100 i nast.

dywidualnej fizjognomji, którą uważano za coś przypadkowego. Było to wówczas możliwem, gdy albo grobowiec był wykonany za życia, albo gdy był zrobiony zaraz po śmierci, i artysta znał osobiście osobę, mającą być uwiecznioną i z pamięci portret zmarłego odtwarzał. Nie było to jednakże regułą, i nie możemy dzisiaj stwierdzać, czy i o ile postacie grobowcowe są autentycznymi portretami. Bardzo często upływał dłuższy czas, zanim znaleziono odpowiedniego artystę. Austriacka Reimchronik Ottokara podaje, że artysta, który miał wykonać grobowiec Rudolfa z Habsburga, odliczał dokładnie wszystkie zmarszczki na twarzy cesarza, a dowiedziawszy się, w ciągu roboty, że przybyło cesarzowi zmarszczek, pojechał do niego, zanotował je sobie dokładnie i dodatkowo je wyrzeźbił. Tak to sobie wówczas wyobrażano. portretowe podobieństwo.

Ale zupełnie inaczej rzecz się miała z czystą indywidualizacją pod względem artystycznym. Dokładne oddanie odznaczeń stanu w stroju i w postawie — powaga u duchowieństwa, przepych u monarchów, a zatem męstwo u rycerzy, wdzięk u niewiast, były obowiązkowymi atrybutami. Dopiero w drugiej połowie 14 w. widzimy zindywidualizowanie twarzy, są to bowiem, co podkreślić należy, nie zwłoki na marach leżące, lecz postacie, z pełnem wrażeniem życia. W tym względzie plastyka grobowcowa stoi znacznie wyżej od architektonicznej.

To przejście od stylu idealistycznego do naturalistycznego dokonało się najwcześniej we Francji, to też sztuka gotycka całej Europy wywodzi swój rodo-

wód z gotyku francuskiego, który ją natchnął swym geniuszem i wzmocnił.

Tombierzy francuscy 13 i 14 w. stworzyli portrety o nadzwyczajnej energii wyrazu, podług odcisków zdjętych zaraz po śmierci i zaledwie cokolwiek zretuszowanych. Warsztaty ich były w 14 w. głównymi laboratorjami, w których się rozwinął nadzwyczajny realizm francuskiej plastyki. Za ich to pośrednictwem portret dostaje się do rzeźby posągowej. Wiek 13 stworzył »idealne« wyobrażenie ludzkiej postaci i często tylko pamiątkowe. Ale ostatnie jego lata zaznaczają się już figurami grobowcowymi o charakterze bardziej indywidualnym, i rzeźbiarze zaczynają kopjować twarze ludzkie z odcisków wziętych z natury. Tajemnica portretu wymaga długich studjów, i upływie jeszcze dwie trzecie stulecia, zanim oko nauczy się rozeznawać rysy twarzy na żywym modelu i odtwarzać w kamieniu charakterystyczne szczegóły autentycznego podobieństwa ¹⁾.

Przyczynił się do tego niezawodnie panujący na dworze francuskim zwyczaj, że zaraz po śmierci króla lub królowej zdejmowano maski z wosku z twarzy, celem wykonania portretów zmarłych, w stroju koronacyjnym, które to portrety wystawiano podczas uroczystości pogrzebowych ²⁾. Statua Filipa Śmiałego († 1298) w Cosenzy jest najstarszym portretem autentycznym, króla przedstawionego za życia, a statua królowej Izabelli ³⁾ († 1271) najdawniejszym portretem królowej odtworzonym wedle maski pośmiertnej. Woskowe maski pośmiertne znane były już w starożytności, a w średnich wiekach praktykowany był sposób zdejmowania

¹⁾ Michel: L'Histoire de l'Art II/2 s. 704, 709.

²⁾ Schlosser J.: Gesch der Porträtbildneri in Wachs. Jahrb. der Kunstsammlungen des Kaiserhauses 1911. T. 29 str. 203.

³⁾ Emil Berteaux: Le Tombeau d'une reine de France. Gazette d. B. A. 1898 I 374.

tych masek zapomocą rozgotowanej skóry. W ten sposób zdjęto maskę z twarzy króla Henryka V angielskiego († 1422) ¹⁾.

Oczywiście, że nadzwyczajnego realizmu, którym się odznacza rzeźba francuska 13 w. nie należy kłaść wyłącznie na karb powyższego zwyczaju; że mógł on jednak wypłynąć pobudzająco na indywidualizację, to nie ulega wątpliwości. Subiektywne momenta artystycznej twórczości ustępują teraz w tył, wobec dążności do obiektywnego przedstawienia danej postaci. Postulat podobieństwa, który się nie da odłączyć od sztuki portretowej występuje teraz naprzód, a prym w tym względzie wiedzie północna Francja i Burgundja.

VII.

Są dwie metody dla stwierdzenia podobieństwa portretu. Albo porównuje się go z żywym modelem, lub porównuje się wszystkim portrety tej samej osoby, przy czem zaznacza się rysy wspólne wszystkim portretom, o ile one nie są stylistycznymi tj. takimi, które się spotyka we wszystkich wyobrażeniach tej samej epoki, lub tego samego kierunku w sztuce.

W niniejszym wypadku pozostaje nam oczywiście tylko ta druga metoda.

Długosz ²⁾ podaje, że Kazimierz był mężem wysokiego wzrostu, otyły, poważnego lica, włosów gęstych i kędzierzawych, brodę miał długą. Skąd Długosz bierze ten opis, nie wiemy, ale domyślać się można, że wziął go poprostu z autopsji figury na pomniku, na co wskazy-

wałby ustęp, w którym mówiąc o tej figurze dodaje, że przedstawia ona postać królewską, *qualis vivus apparare solebat* (fig. 5).

Podczas odkrycia zwłok Kazimierza w dniu 15 czerwca 1869 dokonał prof. Kozubowski pomiarów kości. Uskutecznione one zostały bardzo pobieżnie, o czem jeszcze później będzie mowa. Na podstawie tych niedokładnych po-



Fig. 6. Twarz Kazimierza W. odtworzona przez Jana Matejkę, ze zbiorów Domu Matejki.

miarów odtworzył prof. Józef Majer postać Kazimierza i stwierdził wzrost na 3 łokcie 2 cale (184,3 m.), był więc król nasz wzrostu bardzo wielkiego. Cała czaszka, powiada Majer splywa we wszystkich częściach łagodnie, sklepisto, nie przedstawiając nigdzie rażących odstępów. Szczeka górna lekko ku przodowi wystająca, sprawia stosunkowo znaczny kąt twarzy. Matejko, który przy odkryciu zwłok królewskich, był obecnym, odrysował czaszkę, a następnie podług niej od-

¹⁾ Bezold G.: Beiträge z. Gesch. d. Bildnisses. Mitteil. d. Germ. Nationalmuseums. 1867.

²⁾ Vir statua elevata, corpore crasso,

fronte venerabili, crine et abundanti barba promissa, voce aliquantulum balba, sed sonora. Opera XII, str. 325.

tworzył twarz króla (fig. 6), a prof. Talko Hryniewicz¹⁾ taki jej daje opis: »czolo wysokie w górę odchyłone linią półkolistą, przechodzi na wypukłą potylicę. Górna część twarzy miernie wydatna, luki jarzmowe delikatne, oczodoły rozwinięte bardziej w kierunku podłużnym, nos wielki i wązki, garbaty w dolnej części, przypominający jastrzębi, na końcu, jakby zagięty. Twarz nie szeroka, raczej wąska z silnie zaznaczonemi guzami czołowemi. Wszystkie części twarzy, przy pewnej harmonii są mocnej budowy. Matejko dodawszy żuchwę, której w grobie nieznaleziono, odtworzył na konturach czaszki części miękkie i domniemaną o szlachetnych rysach twarz królewską. W twarzy tej trudno odnaleźć cechy piastowskie, o rysach miękkich i zaokrąglonych, kontury twarzy występują o linjach ostrych z pragmatyzmem, przypominającym nam raczej typ wschodni«.



Fig. 7. Portret Kazimierza W. na zworniku Sali Hetmańskiej w Krakowie.

Mamy trzy portrety Kazimierza: pierwszy (fig. 7) współczesny znajduje się na zworniku sklepienia sali tzw. hetmańskiej w Krakowie (Rynek L. 17); przedstawia on króla w młodym jeszcze wieku. Zdobi on herb ziemi Dobrzyńskiej, którą po roku 1340 objął Kazimierz w posiadanie. Drugi portret przedstawia króla na tablicy erekcyjnej kollegjaty w Wiślicy i pochodzi z r. 1464 (fig. 8), a więc w blisko sto lat po śmierci króla, a wreszcie trzeci na tarczy herbowej ziemi Dobrzyńskiej, umieszczonej na tumbie grobowca Kazi-

mierza Jagiellończyka, dzieła Wita Stwosza z r. 1492 (fig. 9).

Żaden z tych trzech portretów nie jest do siebie podobny, wszystkie one odbiegają od układu czaszki Kazimierza, i odtworzonej przez Matejkę fizjognomji króla. Zdaniem prof. Talki Hryniewicza, twarz Kazimierza na tablicy erekcyjnej kościoła w Wiślicy jeszcze najwięcej jest zbliżoną do czaszki Kazimierza. Uderzającym jest, że właśnie portret króla na zworniku sali Hetmańskiej w Krakowie, wykonany za jego życia, tak jest dalekim od jego przypuszczalnej fizjognomji. Tak charakterystyczny dla Kazimierza zakrzywiony nos wschodniego typu, tutaj jest prosty i prawie że zadarty do góry. Widocznem jest, że artysta, który tę twarz rzeźbił nie siłił się wcale na odtworzenie podobieństwa rysów, lecz zadowolnił się tylko podkreśleniem długich i gęstych włosów i brody. Twarz Kazimierza na jego pomni-

ku nie przypomina w niczem żadnego z powyższych portretów, i doprawdy dziwnem się wydaje, jak Stasiak, artysta plastyk z zaostrzonym zmysłem wzrokowym, mógł się odważyć na twierdzenie, że postać Kazimierza jest na jego pomniku sportretowaną widocznie z natury, a co najmniej z autopsji²⁾.

Ta konwencjonalna, pozbawiona wszelkiego wyrazu twarz Kazimierza przemawia również za tem, że pomnik królewski nie został wykonany w Krakowie. Rzeźbiarz miejscowy byłby niezawodnie

¹⁾ Talko Hryniewicz J.: Odtworzenie kilku typów postaci histor. na Wawelu. Kraków 1914. Akad. Umiej.

²⁾ Stasiak: Polska plastyka średniowieczna str. 114.

usiłował zbliżyć się do oryginału, lub też do pierwszego lub drugiego z przedstawionych wyżej portretów krakowskich. Tymczasem twarz Kazimierza na jego pomniku przypomina raczej ustalone w średniowieczu typy głów hieratycznych i pozwala przypuszczać, że wyszła ona z warsztatów owych tombierów, o których, już wyżej wspomnieliśmy i którzy pomniki takie na zapas robili.

Utwierdza mię w tem przekonaniu jeszcze ta okoliczność, że korona królewska na głowie Kazimierza ma niezwykłą formę, tak odmienną od tej, której używał nasz król i w której pochowanym został. Korona Kazimierzowska (fig. 10), którą znaleziono w jego grobie, składa się z pięciu kwiatonów lilij tzw. zaponic, których główce rozwinięte są w duże trójliście, odgięte w kształcie litery S. Korona ta wykonana w r. 1370 jest wierną kopją korony Karola, króla czeskiego, pochodzącej z r. 1347. Widzieliśmy jak wielką wagę przykładano w średniowieczu do wiernego i drobiazgowego oddania wszelkich szczegółów stroju osób portretowanych na pomnikach, jak te wszystkie insygnja, wykonane w marmurze przypominają technikę złotniczą. Artysta rzeźbiący twarz królewską na naszym pomniku, wierny tej tradycji byłby niezawodnie uważał sobie za punkt honoru przedstawić z drobiazgową dokładnością autentyczną koronę królewską.

Korona królewska na pomniku Kazimierza W. nie jest autentyczną koroną polską. Nie jest też ona podobną do żadnej z koron, współczesnych monarchów. Składa się ona z obręczy dolnej, ozd-

bionej kamieniami, z której wyrastają większe i mniejsze sterczyny w kształcie liści. Sterczyny większe związane są od góry drugą obręczą, ozdobioną kamieniami, podobnie jak obręcz dolna. Przestrzeń pomiędzy obydwoma obręczami wypełniona jest maswerkami. Korona ta przypomina raczej kolpak książęcy a nie koronę. Heraldyka średniowieczna nie zna podobnego kształtu korony. Mamy więc tutaj do czynienia z tworem fantazji artysty, a nie wiernem oddaniem kształtu autentycznej korony. Byłby to zatem dalszy dowód negatywny, że pomnik króla Kazimierza nie został wykonany w Krakowie, i że fundatorowie jego zakupili gotowy już sarkofag w warsztacie.



Fig. 8. Portret Kazimierza W. na tablicy erekcyjnej kościoła w Wislicy. Spr. Kom. h. szt. Ak. Um. t. VIII. 83.

Materiał na pomnik, jak już wspomniano wyżej, wskazywałby na jego węgierskie pochodzenie. Niestety nie pozytywnego w tym względzie powiedzieć nie można. Dzieła średniowiecznej plastyki węgierskiej, z którymi by nasz pomnik porównać można, zostały doszczętnie zniszczone podczas napadu tureckiego na ziemię węgierskie. Uczony węgierski p. Kornel Divald udzielił mi wiadomości, że istniały tam warsztaty rzeźbiarskie, wyrabiające pomniki, ale oprócz wzmianek archiwalnych, żaden ślad po nich nie pozostał. Jeżeli tak było, to nie jest wykluczonem, że i nasz pomnik krakowski z tego źródła może pochodzić.

VIII.

Pomnik Kazimierza W. tak, jak go dzisiaj widzimy, odrestaurowany został w r. 1869. Z opisu uszkodzeń, jakich doznał w ciągu wieków, zachowanego w te-

ce Józefa Łepkowskiego¹⁾, w gabinecie historii sztuki Uniw. Jagiellońskiego, okazuje się, że znajdował on się w stanie daleko posuniętej ruiny. Ubiegłe wieki nie troszczyły się wcale o ochronę zabytków, a tak modne przy końcu 18 w. kolekcjonerstwo, nie wahało się profanować nawet grobów królewskich. Wiemy, jak je plondrował Czacki. Ks. Izabella z Flemingów Czartoryska, żona ks. Adama, generała ziem podolskich, zabrała do swej świątyni Sybilli w Puławach trzy słupki marmurowe z tumby grobowca króla Kazimierza. Aby ulagodzić opinię publiczną darowała księżna katedrze srebrną lampę, a w miejsce brakujących słupków dorobiono nowe z marmuru szarego.

Jest to niezapomniana zasługą Łepkowskiego, że poruszył pierwszy myśl restauracji pomnika i przez osiem lat zbierał na ten cel fundusze. Gdy zbliżała się 500-letnia rocznica założenia Akademii Kazimierzowskiej, Towarzystwo naukowe krakowskie, postanowiło uczcić ją odnowieniem królewskiego pomnika. Wybrany w tym celu komitet z Pawłem Popielem na czele przystąpił do tego dzieła. Roboty restauracyjne prowadził architekt Teofil Żebrawski, kamieniarskie zaś Fabjan Hochstim.

W dniu 14. czerwca 1869, podczas badania podstawy pomnika po uderzeniu młotem w boczną ścianę tumby od strony zachodniej, posypał się gruz i przez otwór w tejże ścianie ujrzano szczątki zwłok króla Kazimierza. W dniu następnym otwarto grobowiec, spisano z tej czynności protokół (Dodatek I.), grobowiec

napowrót zamurowano, postanawiając nie otwierać go więcej. Ale społeczeństwo upomniało się o to, że pozostawienie kości królewskich w takim stanie, w jakim je znaleziono, byłoby brakiem czci i uszanowania dla wielkiego monarchy. Stefan Muczkowski zaproponował («Czas» 18/6 1869) sprawienie szklanej trumny i złożenie w niej szczątków królewskich. Takby postąpił każdy potomek odkrywający rozrzucone kości swego pradziada. Książę Jerzy Lubomirski, wyrażeniem »zamuraliście w grobie ciekawość ludzką, która go rozsadzi«, wpłynął na zmianę pierwotnego postanowienia Pawła Popieła, który dopiero pod naciskiem opinii publicznej, zdecydował się na ponowne otwarcie grobu, które nastąpiło dnia 21. czerwca 1869. (Dodatek II.).



Fig. 9. Portret Kazimierza W. na tumbie grobowca Kazimierza Jagiellończyka.

Szczątki wielkiego króla złożono do miedzianej trumny, na której znajduje się następujący napis:

Casimiri Magni Ossa Insignia Regia Ornatusque Reliquiae In Reficiendo Hoc Sepulcro Feliciter Inventa Pie Collecta A. D. MD. CCCLXIX. Nonis Julii Hac Arca Condita Iacent RIP.

Uroczysty obchód pogrzebowy odbył się w dniu 8. lipca 1869. Odkrycie grobu królewskiego było najlepszą sposobnością do naukowego zbadania tak samych szczątków króla, jak i grobowca. Niestety nie można oszczędzać komitetowi restauracyjnemu zarzutu, że nie stanął na wysokości zadania. Jakaś niezrozumiała zupełnie u ludzi nauki, przesadna czułość, powstrzymała ich od spokojnego i dokładnego zbadania tylu wątpliwych kwestyj, które nasuwały się, co

¹⁾ Z niej czerpię niniejsze wiadomości o odkryciu zwłok Kazimierza W.

do tego pomnika. Wzajemne dąsy i polemiki ¹⁾ dziennikarskie stropiły komitet restauracji i zatruty tę uroczystość ²⁾).

Józef Majer w liście do Łepkowskiego żali się »że natłok przy przekładaniu szczątków K. W., niecierpliwienie się zgromadzenia, wyraźne wzywianie o przyspieszenie roboty, a niepomalu i przesadna sentymentalność, potępiająca zastosowanie wymogów nauki, były przyczyną, że pomiar kości tak odbyć się nie mógł, iżby to dało gotowy i pewny wypadek. Trzeba było porzucić na przeniesieniu niektórych pojedynczych kości, z czego oczywiście wprost o wysokości całego ciała wnioskować nie można«. A Łepkowski zanotował na tym liście: gdyby nie moje starania, sprawa przeniesienia zwłok obeszłaby się bez ścisłych protokołów, nie pisanoby ich, jak przy przeniesieniu zwłok Michała Wiśniowieckiego i Zygmunta Augusta. Nie mogliśmy fotografować materji i jej się przypatrzeć; nie mogliśmy rozebrać gruzu z nasypu trumny, bo kanonicy nie dali, z obawy przed ludem teroryzującym«.

Z powierzchownego zbadania tumb, po odjęciu z niej marmurowych płyt z rzezbami, okazało się, że grobowiec składa się z trzech płyt z kamienia pinchowskiego, t. j. dwóch podłużnych, do siebie równoległych (płyta przylegająca do ściany nawy, jest jak widzieliśmy wyżej płytą grobowcową Kustosza Franciszka herbu Sulima), trzecia zaś stanowi wieko, na którym spoczywa płyta z po-

stacją królewską wyrzeźbioną w marmurze. Boki, zachodni i wschodni tumb są murowane z gruzu.

Kamieniarz Fabjan Hochstim w sprawozdaniu swem, złożonem komitetowi restauracyjnemu, stwierdził, że sarkofag od czasu, gdy w niem umieszczono zwłoki królewskie nie był naruszony, na co wskazują odciski główek gwoździ trumny, wcisnięte w murze, z zachowaniem rdzy,

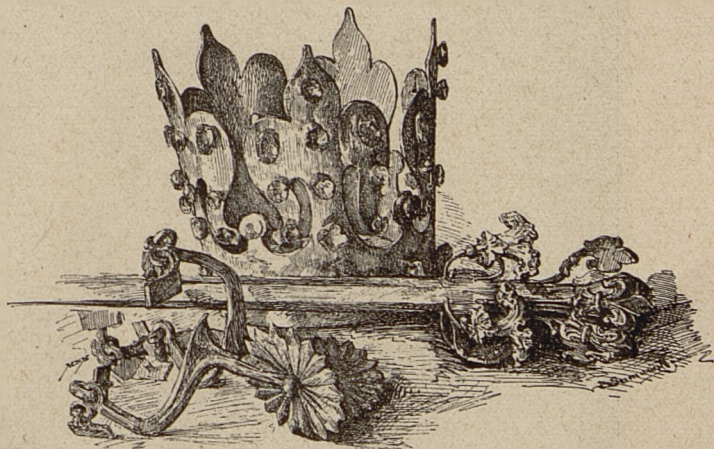


Fig. 10. Insygnia królewskie znalezione w grobie Kazimierza W.

ludzieź nienaruszone kolumny, osadzone na sztybrach, ołowiem zalanych.

Stwierdził on ponadto, że pomnik był już odnawianym i sztukowanym, ale bardzo niedbale, co jest widocznem na górnych kolumnach. O restauracji świadczy nadto jeszcze i ta okoliczność, że tło marmurowe w niektórych miejscach jest za głęboko i falisto wyszlifowane.

Łepkowski przypuszczał, że tumba z kamienia piaskowego, tak jak ona się po usunięciu zewnętrznych marmurów przedstawiała, była pierwotnym grobowcem Kazimierza, podobnym w kształcie do pomnika jego ojca Władysława Ło-

¹⁾ Szujski J.: Wydobywanie zwłok Kaz. W. i przyszyły ich pogrzeb. Przegląd Polski 1869 t. 4. str. 103.

kietka, ale że ten pierwotny grobowiec był dłuższym, gdyż dzisiejsza jego długość 5 stóp i 2 cale nie jest wystarczająca na pomieszczenie trumny rosnego mężczyzny, jakim był, wedle opisu Długosza król Kazimierz, a ślady odgniecenia gwoździ trumny na tynku wschodniej ściany, okazują wciśnięcie gwałtem, może drugiej trumny, gdy pierwsza była za długą.

z kamienia piaskowego nie była tylko rdzeniem pod okrycie z marmurów, gdyż wówczas cokół byłby niepotrzebnym. Delegacja wysadzona z grona oddziału archeologicznego Tow. naukowego pod przewodnictwem hr. Aleksandra Przeździeckiego na posiedzeniu z dn. 6. lipca 1869, na podstawie wywodów Łepkowskiego, potwierdziła też jego przypuszcze-



Fig. 11 i 12. Płaczkowie na tumbie grobowca Kazimierza W.

Przeciw twierdzeniu, jakoby pierwotna tumba była dłuższą, oświadczył się Matejko, gdyż w takim razie płyta zamykająca grób, okazywałaby ślady ucięcia, których brak. Potwierdził to także i kamieniarz Hochstim. Po porównaniu obu grobowców Kazimierza i Łokietka, okazało się, że Kazimierzowy jest krótszy blisko o dwie stopy czyli 67 ctm. Łuszczkiewicz zbadawszy spód tumb, stwierdził, że ma ona cokół starannie obrobiony, co by wskazywało na to, że tumba

nie, że Kazimierz W. miał pierwotnie inny, aniżeli obecny grobowiec.

Badania te, jakkolwiek przeprowadzone dosyć powierzchownie i dokonane bez rozebrania całej tumb i zbadania gruzów zalegających wewnątrz grobowca, potwierdzają moje przypuszczenie, że Kazimierz pochowany został pierwotnie gdzieindziej a w szczególności w pawimencie kościoła, i że po zbudowaniu dzisiejszego sarkofagu wsunięto z wysiłkiem jego trumnę w tumbę nie odpowiadają-

cą wymiarom trumny, skoro jej gwoździe wgniotyły się w zaprawę wapienną kamiennej tumbi. Świadczy o tem także i płyta grobowcowa kustosa Franciszka, użyta jako bok wewnętrznej tumbi i ucięta w dolnym swym końcu.

Już na pierwszy rzut oka uderza nas, że sarkofag jest stanowczo za krótki na pomieszczenie zwłok mężczyzny dużego

nych z francuską sztuką grobowczą, która ze względu na francuskie pochodzenie Andegawenów węgierskich, promieniowała z Francji na dwór Ludwika Wielkiego.

IX.

Jakież walory artystyczne przedstawia nasz pomnik? Czy jest on »perłą gotyku, jednym z najpiękniejszych tego



Fig. 13 i 14. Płaczkowie na tumbie grobowca Kazimierza W

wzrostu, jakim był Kazimierz. Widocznym jest zatem, że pomnik nie został wykonany na miejscu w Krakowie, gdyż niezawodnie liczonoby się z wymiarami trumny. Zamówiono go poza Krakowem, najprawdopodobniej na Węgrzech, na co wskazuje materiał, z którego został wykonany lub też jak przypuszczam, sprowadzono stamtąd gotowy już pomnik, wykonany na zapas w warsztacie tombierów, jeżeli nie wprost pochodzenia francuskiego, to w każdym razie majstrów, obezna-

rodzaju monumentów na świecie», jak chce Stasiak, czy jest prekursorem Odrodzenia w Polsce, jak twierdzi Kopera?

Przedewszystkiem stwierdzić należy, że pomnik ten nie doszedł do naszych czasów w tej postaci, w jakiej wyszedł z pracowni tombierów. Baldachin z piaskowego kamienia jest późniejszym dodatkiem. Pierwotny baldachin był wykonany niezawodnie z tego samego materiału, co sam pomnik, tak jak to widzimy na pomniku Kazimierza Jagielloń-

czyka. Czy górna część pomnika uszkodzoną została w drodze do Krakowa, czy też tutaj na miejscu pomnik ten uległ jakiejś katastrofie — nie wiemy, ale być może, że podczas jakichś robót restauracyjnych w katedrze, baldachin naszego pomnika, tak jak i pierwotny baldachin pomnika Jagielly uszkodzony został, i tutaj na miejscu dorobiono mu

ten rzeczywiście dziełem niepospolitem. Szlachetność i subtelność proporcji, każą nam uznać go za dzieło, jeżeli nie bezpośrednio rąk francuskich, to w każdym razie artysty, który się kształcił na wzorach francuskich. Courajod opisując pomniki papieskie w Awinjonie, czyni uwagę, że nie mają one nic wspólnego ze sztuką włoską — c'est l'école des tom-

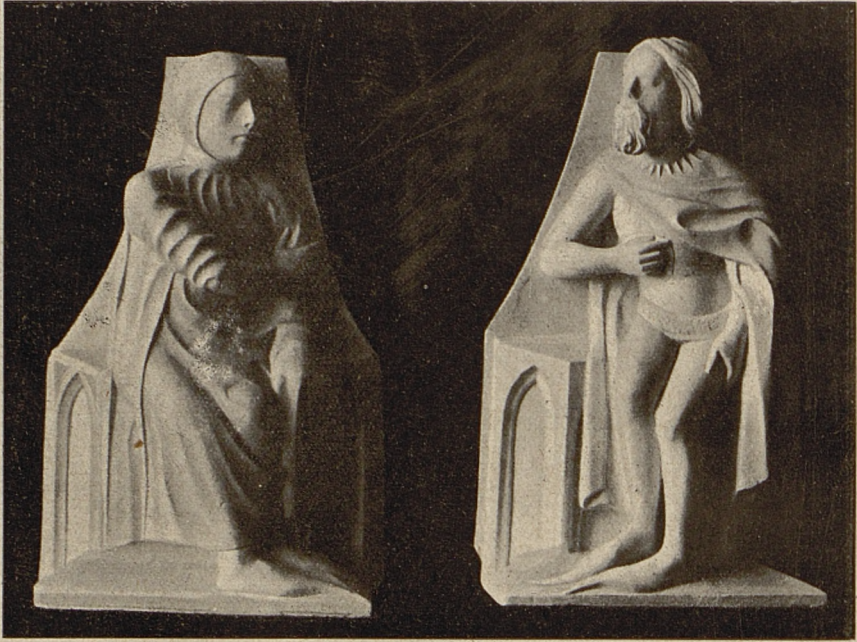


Fig. 15 i 16. Placzkowie na tumbie grobowca Kazimierza W.

baldachin z białego piaskowca. Wizyta biskupa Trzebieckiego z r. 1670, wspomina już o »tegumentum ad instar alicuius testudinis ex albo lapide simplici«.

Uzupełnienie baldachinu z białego kamienia nastąpiło zapewne jeszcze za panowania Jagielly, skoro ma on formy gotyckie. Oceniając pomnik nasz ze stanowiska artystycznego, odróżnić należy część architektoniczną od plastycznej. Jako dzieło architektoniczne jest pomnik

beaux à édicules ou à cataphalques décorés de riches pilastres tous ornés d'arcatures à mille facettes, couverts de nombreuses statuette¹⁾. Pierwotny baldachin Kazimierzowego a zapewno i Łokietkowego pomnika musiał odpowiadać temu opisowi. Groby papieskie w Awinjonie uległy w czasie Wielkiej Rewolucji zburzeniu. Dochowały się tylko nieudolne zresztą rysunki tych grobowców i one dają nam niejakię pojęcie o tem, jakie

¹⁾ Courajod: Leçons II str. 62.

bogactwo motywów i form one przedstawiały. Z rysunków tych możemy sobie odtworzyć w myśli baldachin naszego grobowca krakowskiego.

Stronę rzeźbiarską Kazimierzowego pomnika podzielić można na dwie grupy. Jedną z nich górną z postacią zmarłego króla i lwem, na którym on nogi swe opiera i drugą obejmującą płaczków

dość włosów, stylizowanych w loki, skrócone w twarde i długie śruby. Jest to maniera wybitnie niemiecka, coś, co dla Francji 14 w. jest czemś niebywale dalekiem i zupełnie jej obcem. Jak już widzieliśmy wyżej, że figury na średniowiecznych sarkofagach 14 w., przedstawiają osoby żywe w postaci leżącej. Takim też jest i nasz Kazimierz. Ubrany on jest

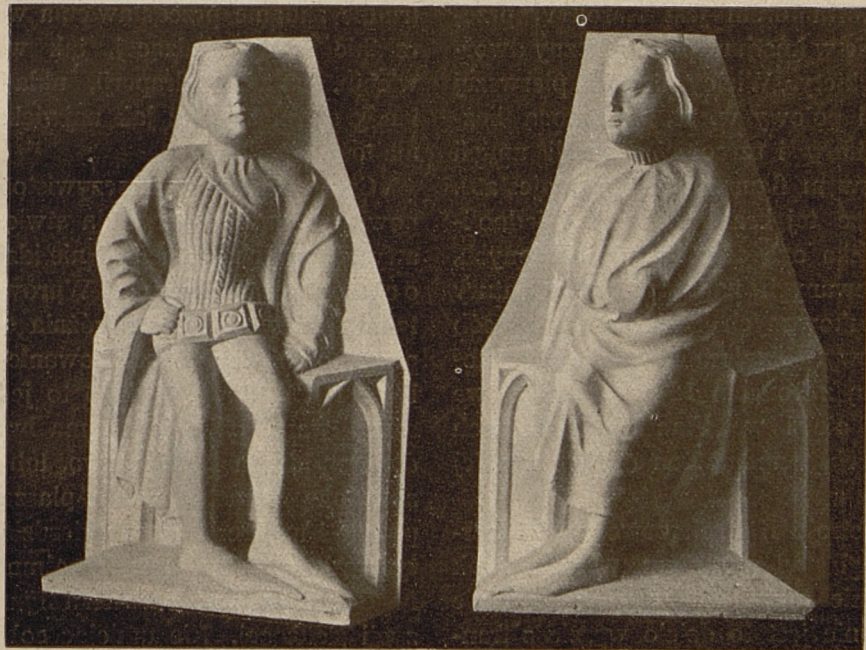


Fig. 17 i 18. Płaczkowie na tumbie grobowca Kazimierza W.

na ścianach tumbi. Odrazu też poznać możemy dwie ręce, które te dzieła wykonały. Twarz króla (fig. 5) zdradza na pierwszy rzut oka swe pochodzenie, nie jest ona francuską. Rzeźbę francuską¹⁾ połowy 14 w. cechuje dążenie do prawdy, dokładne studjum natury, wybitna portretowość, przedstawienie plastyczne ciała ludzkiego, bez interpretacji idealistycznej. U Kazimierza W. natomiast uderza nas schematyczność rysów, twar-

w tunikę, której dolna część zwinięta jest w długie rurki prostopadłe, na sobie leżące. Czy podobny układ fałdów sukni z materji miękkiej zrobionej, da się pomyśleć na figurze leżącej. Tunika królewska robi też wrażenie, jakgdyby była z blachy zrobioną.

Układ fałdów²⁾ w plastyce posągowej jest znamieniem, na które w sztuce średniowiecznej szczególniejszą zwrócić należy uwagę. Od spokojnego i prostego

¹⁾ Courajod: Leçons II. str. 85.

²⁾ Courajod: Leçons II. str. 86.

udrapowania, które cechuje wiek 13, przechodzi on w 14 w. w manjerę, która przypomina wiązanek loków, wiatrem poruszanych. Zmiana ta pozostaje w ścisłym związku ze zmianą mody. Od połowy 14 w. strój męski, z długiej formy dotychczas będącej w użyciu, staje się krótkim, zwłaszcza dla ubrań spodnich, podczas gdy płaszcze, jak dawniej pozostają obszerne. Zwłaszcza strój królewski, którego reformatorem jest Karol V, przemienia się w kostjum pompatyczny dworskiej etykiety. Wielcy artyści pierwszej ćwierci i połowy w. 14, zapomocą licznych fałdów i szerokiej draperji umieli nadać swym figurom piętno majestatu. Ale sztuce tej brak harmonji i jednolitości, szuka ona efektów odosobnionych, wystudjowanych najpierw wedle natury i reprodukowanych następnie w sposób szablonowy. Manjera ta staje się powszechną z końcem 14 w. nietylko we Francji, ale i we Flandrji, Niemczech i Włoszech, i nadaje ton ogólny w całej Europie.

Styl stroju Kazimierzowego jest bardzo ubogi pod względem wyrazu, brak mu linijnie odczutoego rytmu w układzie fałdów; nie jest to dzieło wyszłe z francuskiej dłoni.

Jak już wyżej wspomniałem, nogi króla oparte są o lwa. Pomimo, że jesteśmy już ku końcowi wieku XIV. figura lwa, pozostała taką samą, jaką widzimy w Sulejowie w romańskim kościele cysterskim¹⁾. Sztuka gotycka nie dąży do przedstawienia wiernego zwierząt, a zwłaszcza domowych. Natomiast zwierzęta z krajów zamorskich, takie, których nigdy w naturze nie widziano, jak n. p. lwy, przedstawione są zawsze w tym samym typie, co się tem tłumaczy, że były kopjowane z tzw. Bestjarjuszów.

Z kolei rozpatrzeć należy drugą grupę płastyki grobowcowej naszego pomnika. Są to płaczkowie, umieszczeni w arkadach tumby (fig. 11—18). Wedle Kopyery »nie są to płaczki, ale spokojni i poważni mężowie, przedstawieni w pełnej szlachetnego wyrazu pozie, jakby posągi rzymskich senatorów, aczkolwiek nie brak im sztywności«. Kopera podziwia, jak artysta w epoce przedrenesansowej rozwiązał trudne zadanie przedstawienia w płaskorzeźbie figury siedzącej, jak w usadowieniu, układzie draperji, układzie rąk i nóg starał się dać jak największą rozmaitość.

Czy tak jest w rzeczywistości? Już powierzchowna obserwacja stwierdza, że artyście w tych postaciach nie idzie wcale o charakterystykę wyrazu. Wprowadza on tylko dwa typy, które odróżnia od siebie przez odmienne ukształtowanie brody. Fig. 11, 12, 13, 14, 15 i 16 to jedna i ta sama twarz, tylko jedna ma brodę wydłużoną, druga kędzierzawą, lub też pozbawioną zarostu. Fałdy płaszczów są płynne i miękie. Śmiem twierdzić, że artysta nie rozwiązał tutaj bynajmniej trudnego zadania, przedstawienia figury w pozycji siedzącej. Nic umiając sobie poradzić z trzecim wymiarem, stopy swych postaci ustawił bokiem, trzymając się płaszczyzny. Powstały stąd pozycje tak nienaturalne, jak fig. 11. lub 12-ta. Czuję się, że autor tych płaczków jest zdolnym rutynistą, że może na własne oczy oglądał portale francuskich katedr z ich bogactwem figuralnych rzeźb, ale przez dłuższy pobyt zagranicą, odcięty od ożywczego strumienia wielkiej sztuki, zbarbaryzował się i figury swoje tworzy z pałami, lub z notatnika, któremi się posługiwali majstrowie w warsztatach na dalekiej obczyźnie. Jakże daleki prze-

¹⁾ Spraw. kom. hist. szt. T. 9. CCXXV.

dział dzieli nas od francuskich pleurantów, z ich wymownym gestem dramatycznym, z ich żywym udziałem w ceremonji pogrzebowej. Uczucie i nastrój spotkamy

dopiero u placzków tumby Władysława Jagielly, a do najwyższego napięcia dramatycznego wyrazu dojdą one w sarkofagu Kazimierza Jagiellończyka.

DODATEK.

I.

»Działo się dnia 15 czerwca 1869 r. w zakrystji kościoła katedralnego krakowskiego, w obecności Pawła Popiela, konserwatora zabytków pomnikowych, Jana Matejki malarza, ks. Ignacego Patyńskiego wikarego katedr. i dra Józefa Łepkowskiego profesora archeologii w Uniw. Jagiel., którego, o godzinie 4-ej popołudniu, Paweł Popiel zaprasza do trzymania pióra, zeznając: iż w dniu 14 bm. i 1. udawszy się popołudniu wspólnie z majstrem kamieniarskim Fabjanem Hochstimem i pomocnikiem jego Karolem Frycem, do katedry, w celu zbadania, jak dalece podstawa pomnika Kazimierza W. utrzymać może ciężar płyt marmurowych, gdy te po ich zrestaurowaniu, w miejsce dawne powrócą; po pierwszym zaraz uderzeniu młotem w ścianę tumbę boczną, zachodnią, ustąpiły drobne kamienie, któremi ta strona była zamurowana, a pokazała się w głębi próżnia. Po wprowadzeniu tam światła, okazały się zwłoki, o których nie ma wątpliwości, iż są Kazimierza W. Kości rozsypane z przegniłej trumny, rozpadłej na szczątki, a pokryte ciężką materją jedwabną. Kazawszy natychmiast jak najszczelniej zamurować ów otwór do tumby, a zamknąwszy na kłódkę opierzenie restaurowanego monumentu, zawiadomił Paweł Popiel o tym odkryciu dra T. Żebrowskiego, kierującego robotami około restauracji pomnika, zawiadomił za jego pośrednictwem prześwietną kapitułę krakowską, a okólnikiem obesłał członków komisji delegowanej z towarzystwa naukowego krakowskiego, do prowadzenia restauracji tej, podjętej pod powagą towarzystwa, z funduszów składkowych.

Dnia dzisiejszego (oświadcza dalej Paweł Popiel), zebrałi się rano w katedrze przy tumbie pomnika Kazimierza W.: Ks. Sylwester Grzybowski prałat katedry krakowskiej, dr. T. Żebrowski budowniczy, Jan Matejko ma-

larz, oraz wspomniany majster kamieniarski wraz z swoim pomocnikiem. Otwór wczoraj zrobiony rozszerzono. Obaczono bliżej istotne zwłoki Kazimierza W., w koronie, z berłem, pokryte ciężką jedwabną materją, jeszcze niezbyt zbutwiałą. Głębię, wewnątrz sarkofagu, to jest tumby, tworzą trzy wielkie kamienie ciosowe, z których są dwie podłużne ściany i wierzch. W wysokości dwóch stóp nad poziomem (posadzki kościelnej, nawy bocznej) na czterech szynach żelaznych, spoczywała trumna drewniana ze zwłokami monarchy. Trumna ta rozsypała się w spróchniałki — zwłoki upadły na spód tumby. Na kawałkach istniejących jeszcze szyn w pośrodku tumby, utrzymały się niektóre większe kości, okryte oponą na nich obwisłą, ową materją jedwabną wzorzystą. Głowa królewska przodem ku wschodowi obrócona, przybrana w koronę, składającą się z poręczy o pięciu wybiegających z niej liljach. Korona miedziana grubo złocona, sadzona rautami czeskiemi, nieszlifowanemi. W kierunku ręki prawej, na dnie grobu, spostrzeżono berło, raczej górną część jego, połowę, długość cali 14. Berło srebrne, połączone, zakończone jabłkiem ujętym podwójnym wieńcem lilji. Przy nogach ujrza-no ostrogi wielkie, miedziane, połączone, ze sprzączkami i z całemi, jeszcze niezbutwiałemi rzemieniami. Przedmioty wymienione, odrysował zaraz dokładnie Jan Matejko.

Być może, że pas, dolna część berła, sprzączki, zapinki, a nawet miecz lub jakie części zbroi, zalegają dno grobowej tumby, zmieszane tam ze spróchniałkami kości, szat i desek trumny; przecież poszanowanie dla zwłok monarszych, odkrytych po wiekach pięciu, nakazało wstrzymać się od dalszych poszukiwań, Paweł Popiel i Jan Matejko nie odstępowali od otwartego grobu, aby zyskać moralną pewność, iż żadna, choćby najmniej-

sza częśćka zwłok i przedmiotów w grobie zawartych, uronioną nie została. Zawiadomiony o tym odkryciu (dziś o godzinie 3-iej po południu) profesor dr. Lepkowski, przybył zaraz do katedry, wewnątrz grobu obejrzał, i wezwany przez konserwatora, niniejszą czynność spełnia.

O godzinie 6-iej wieczorem zamurowano otwory w tumbie, ob zucono cementem i naznaczono. Konserwator Paweł Popiel wziął klucz od opieczetowanego zamknięcia okolenia monumentu. Poczynn protokół niniejszy odczytany podpisano, przeznaczając do aktów kapituły katedralnej krakowskiej, zaś kopją do archiwum towarzystwa naukowego krak. W chwili zamurowywania otworów tumby, po godzinie 5-iej przybył Władysław Luszczkiewicz, sekretarz oddziału arch. sztuk pięknych, jako członek komisji restauracji pomnika. Był więc obecnym czytaniu niniejszego protokołu i do wnętrza grobu zajrzał jeszcze».

Tu podpisy obecnych, w akcie tym wymienionych.

II.

W Imię Trójcy Przenajświętszej!

Działo się dnia 21 czerwca 1869 roku. W katedrze krakowskiej, przy grobie króla Kazimierza W-go zgromadzili się o godzinie 10 zrana członkowie prześwietnej kapituły katedralnej krak., prałaci: ks. Sylwester Grzybowski kustosz, ks. Oswald Rusinowski scholastyk, k-ża kanonicy: Jan Karol hr. Scipio, Karol Teliga, Henryk Matzke, Leopold Górnicki, Bartłomiej Bógdalik; kapłani: Ignacy Patyński, Teofil Midowicz, Franciszek Pobudkiewicz, Jan Pietrzykowski, Stanisław Nowiński, Piotr Kwieciński, Marcelli Chmielewski, Fornalski; Paweł Popiel konserwator zażytków pomnikowych, przewodniczący w komisji restauracji grobowca Kazimierza W-go, dr. Teofil Żebrawski prowadzący tę restaurację, Jan Matejko, Władysław Luszczkiewicz prof. szk. sztuk pięk., członkowie komisji restauracyjnej, dr. Józef Majer, b. rektor Uniw. Jagiel., prezes towarzystwa naukowego krakowskiego, dr. Józef Lepkowski i dr. Antoni Kozubowski, profesorowie Uniw. Jagiel., Andrzej hr. Zamojski, Stanisław hr. Tarnowski poseł rzeszowski, Piotr hr. Moszyński, Józef

Szujski poseł sandecki, dr. Mikołaj Zyblikiewicz poseł krakowski, Leon Chrzanowski poseł krakowski, oraz Ludwik hr. Dembiński; nadto kamieniarze: Fabjan Hochstim i Karol Fryc, wreszcie znaczna liczba osób zapelniających kościół.

Paweł Popiel polca kamieniarzom otworcie wschodniej ściany tumbi grobowej, zapraszając prześwietną kapitułę katedralną krakowską do obejrzenia jej wnętrza.

Dr. Lepkowski wezwany przez ks. kan. katedr. krak. Karola Teligę, odczytuje protokół odkrycia zwłok Kazimierza W-go i ich zamurowania, spisany d. 15 czerwca br. poczym, gdy członkowie prześwietnej kapituły oświadczyli, iż grób jest w tym stanie w jakim był oglądany w czasie spisowania owego protokołu, postanowiono wyjęcie z niego wszystkiego co się tam znajduje, a przełożenie zwłok do tymczasowej trumny z deszczek świerkowych, postawionej u stopni pomnika. Jan Matejko odrysował wewnątrz grobu, przy którego otworach (wschodnie i zachodnie) stanęli na straży, wobec zgromadzonych, Józef Lepkowski i Władysław Luszczkiewicz.

Ks. prałat Oswald Rusinowski z prześwietną kapitułą i duchowieństwem, rozpoczął obrząd, odprowadzany zwykle przy wyprawianiu zwłok z domu do kościoła, pokropił zwłoki, intonując *De profundis*. Poczym ks. kan. Teliga, praefectus fabryki kościoła katedralnego, wezwał dra Józefa Lepkowskiego do trzymania pióra, zaś dra Antoniego Kozubowskiego b. profesora anatomji w Uniw. Jagiel., do wyjmowania z grobu wszystkiego co się tam znajdzie.

Dr. Kozubowski wszedł do oświeconej tumbi, z której wybierał kości, podając je ks. prałatowi Grzybowskiemu, przez ręce: Józefa Szujskiego, Stanisława hr. Tarnowskiego i Jana Matejki. Pomiędzy wybranemi szczątkami, brak około 60 (sześćdziesięciu) drobniejszych kości, z których okrucy, złomki wraz z butwielizną zalegającą dno grobowe, składano do skrzynki, aby je przebrać jeszcze, wtedy gdy zwłoki w miedzianej trumnie umieszczone będą. Spisany wykaz porządku w jakim wydobywano kości, oraz na miejscu znotowany przez Władysława Luszczkiewicza stan szkieletu, załącza się tutaj¹⁾. Oprócz kości, wydobyto: koronę miedzianą pozła-

¹⁾ Wykazy te zamieszczone są przy oryginalnym protokole, których tu w kopji nie dajemy.

cana, beretko srebrne, (część górną — dolna była zapewne drewniana, więc zbutwiała) wraz z trzema liśćmi jego wierzchu, jabłko świata z krzyżem (bez kamieni) srebrne połączone, pierścień złoty z ametystem, ostrogi miedziane połączone, guzików srebrnych od sukni dziesięć, części materji, wreszcie szczątki włosów oraz gwoździe od trumny i jej spróchniałe złomki — nadto kawałki kraty żelaznej, na której stała trumna wpośród grobowej tumbi.

Po zupełnym uprzątnieniu wnętrza tumbi, głębokiej cali 38, szerokiej 32, długiej 5 stóp, cali 3, dr. Lepkowski, zapytał głośno wszystkich obecnych, czyli gotowi świadczyć, że wszystko z grobu wyjęte? zaś prześwietną kapitułę katedr. zaprosił do przekonania się, iż grób pusty. Przystąpili tedy księża kanonicy S. Grzybowski, K. Teliga, B. Bogdalić, oraz L. Górnicki, oświadczając: że rzeczywiście wszystko z grobu jest już wyjęte. Ks. prałat Sylwester Grzybowski odebrał pod

straż: koronę, berło, jabłko świata, ostrogi, pierścień, guziki i osobno znalezione kamienie z korony, co wszystko przeniesiono do kaplicy Wazów. Ks. prałat Rusinowski pokropił znów zwłoki w trumnie, którą podjęto z ziemi, a przy śpiewie *Benedictus*, niesiono do kaplicy Wazów. Trumnę niesło duchowieństwo wraz z wspomnianymi w tym protokule świecickimi — złożono ją na katafalku ostawionym światłem. W czasie śpiewania *Salve Regina* przeciągnięto sznury i opieczętowano trumnę pieczęcią konsystorza djecezejalnego krakowskiego, oraz Pawła Popiela konserwatora zabytków pomnikowych. Tłok pieczęci konsystorjalnej odebrał ks. prałat Rusinowski, zaś tłok pieczęci konserwatora Jan Matejko.

Ks. prałat Grzybowski kaplicę zamknął. O godz. 12-tej w południe czynność skończona, poczym protokół niniejszy obecnym odczytany i przez nich podpisany został.



Jan Ptaśnik. *Cracovia artificum 1300—1500*, Kraków 1917, 8° str. 28+482. Nakładem Akademii Umiejętności. Wydawnictwo Komisji historii sztuki (Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce tom IV).

Treścią książki i metodą wydawania źródeł archiwalnych tego typu zajmował się w dziale recenzyj Kwartalnika historycznego dr. Jan Rutkowski (rocznik XXXI 1917 str. 158-163), opierając swoje spostrzeżenia i uwagi na wymaganiach, wskazanych stanowiskiem badacza, który pragnąłby wyzyskać materiał archiwalny głównie dla historii prawa lub historii społeczno-gospodarczej. Niewątpliwie wypowiedziana opinia o wydawnictwie, ocenianem z takiego stanowiska, może być pouczającą i przyczynić się do wyjaśnienia pewnych jego stron, jednakowoż uważam, że punkt ciężkości tegoż wydawnictwa leży gdzie indziej, i z pewnością sam autor widzi go nie tyle w dostarczeniu źródeł do ujęcia prawnej organizacji pewnych grup mieszczaństwa krakowskiego, ile raczej w dostarczeniu źródeł wiadomości o artystach-rzemieślnikach i o ich działalności zawodowej, a zatem ma prawo wymagać, ażeby jego pracę poddano ocenie przedewszystkiem z tego, a nie innego punktu widzenia. Już sam tytuł książki, której genezę częściowo przypisać można współdziałaniu zachęcających rad prof. Marjana Sokołowskiego, powinien być wskazówką, na którą stronę życia cechowego krakowskiego autor położył nacisk i, co go w tem życiu szczególnie zajęło. Zresztą prof. Ptaśnik od szeregu lat z rosnącym widocznie zamiłowaniem zajmuje się działalnością artystyczną mistrzów cechowych krakowskich i usiłuje pogłębić wiadomości o nich, jakoteż stara się swym doświadczeniem naukowym i znajomością świata mieszczańskiego przyjąć w pomoc hi-

storkowi sztuki w rozstrzygnięciu zagadnień, które wychodzą poza jego kompetencję a w pracy naukowej mają znaczenie argumentów pośrednich.

Opublikowanie źródeł archiwalnych, z których dotychczas tylko część była znana dzięki wypisom Ambrożego Grabowskiego i z wydawnictw Helcla, Piekosińskiego, Szujskiego, Krzyżanowskiego, Kaczmarczyka i innych, oddało przysługę przedewszystkiem historii sztuki i historii przemysłu artystycznego. Dla dwóch stuleci średniowiecza zebrane zostało zaktówi z ogłoszonych wydawnictw wszystko, co może mieć związek z artystycznym życiem stolicy polskiej. Zapiski ogłoszone po raz pierwszy lub powtórzone przez wydawcę, obejmują w przeważnej części wiek piętnasty. Ogółem jest pozycji 1404; z tego tylko 129 pozycji odnosi się do wieku XIV-go, gdy reszta dotyczy wieku XV-go, wzrastając stopniowo w miarę zbliżania się do końca tegoż stulecia. Włączenie znanych już skądinąd zapisek dowodzi, że autor pragnął dać nietylko nowe materiały źródłowe, ale wogóle całość wiadomości o artystach mieszczańskich Krakowa i ich pracach, ażeby korzystający z książki miał zebrane pod ręką to, co odnosi się do zawodów, wyszczególnionych przez autora jako artystyczne.

W wyborze zapisek nie ograniczył się wydawca tylko do tych, które mają bezpośredni związek z pracami mistrzów mieszczańskich. Nie chodzi mu bowiem o to, ażeby ukazać pewnego budowniczego czy rzeźbiarza, czy złotnika w charakterze wyłącznie twórcy, włąc żeby zbierać tylko wiadomości o ich dziełach, lecz o to, ażeby dać każdemu z nich szersze tło społeczne, ukazać »koła, wśród jakich się obracał, gdzie się kształcił i dla kogo pracował, bo nietylko szkoła, ale

i pracodawcy zawsze i wszędzie niepośledni wpływ wywierali na rozwój kierunków w sztuce; każdy artysta ze względu na twarde warunki życia z ich upodobaniami i żądaniami liczyć się musi». Ta zasada, powtarzana i przestrzegana przez spadkobierców poglądów Hipolita Taine'a jest zrozumiała u autora, który na dzieje sztuki pragnie patrzeć z wysokości historii kultury. Doprowadza go ona między innymi do przeświadczenia, że talent Wita Stwosza nie mógł wyrósć i rozwinąć się wśród zwykłych rzemieślników, pozbawionych zdolności artystycznych, przypuścić raczej należy, że całe otoczenie Stwosza było dostrojone do poziomu sztuki tego mistrza. Zapatrywanie o tyle ważne, że dotychczas nie zaakcentowano należycie środowiska, w którym działał i z którego zasilał się niewątpliwie Wit Stwosz. Dla poznania i głębszego ujęcia sztuki Stwosza jest ten pogląd daleko cenniejszy, aniżeli dociekanie, z jakiego narodu wyszedł tenże artysta, dociekanie, nie obiecujące jak dotąd żadnych pewnych rezultatów.

Wartość materiałów dla historii sztuki i rzemiosł artystycznych uwydatnia się najlepiej w podniesieniu ewidencji dróg, któremi obce wpływy szły do ówczesnej Polski, a następnie w zestawieniu znacznej liczby osób, co znów pozwala nam wglądnąć w rozmiar produkcji artystycznej na gruncie krakowskim w ostatnich stuleciach średniowiecza. Weźmy pod uwagę np. relacje, które zachodzą pomiędzy wiadomościami archiwalnymi, odnoszącymi się do malarzy, a nielicznymi zresztą okazami malarstwa krakowskiego. Zapiski, zebrane w omawianej tu książce, wyjaśniają w pełni objaw, dlaczego środowisko krakowskie nie zdołało wytworzyć jednolitej swoistej tradycji artystycznej w tym sensie, co np. Kolonia lub Norymberga, dowodnie bowiem ukazują nam ścisłe związki artystów mieszczańskich z różnymi okolicami ich niemieckiej ojczyzny i tłumaczą tem samym eklektyczny charakter sztuki krakowskiej. Działalność malarzy w świetle źródeł literackich przedstawia się wydatnie, aniżeli moglibyśmy to wywnioskować na podstawie utworów krakowskiego malarstwa, pozostałych z XV-go wieku do dnia dzisiejszego. W ostatniej ćwierci XV-go wieku liczba malarzy wydaje się być większa, aniżeli innych artystów. Spotykamy się także z illuminato-

rami świeckimi i to wyłącznie polskiej narodowości, którzy zaczynają odgrywać już pewną rolę obok illuminatorów ducbowych i powoli zmierzają do opanowania tego działu twórczości.

Wreszcie, jeżeli już mowa o malarzach mieszczańskich, nie od rzeczy będzie zaznaczyć, że zapiski notują przy roku 1404 dwa nazwiska jako *seniores pictorum*, z czego wynikałoby, że malarze już wtenczas stanowili osobną organizację. Statuta nowej organizacji zostały ułożone, jak wiadomo, około roku 1410, jeśli dosłownie weźmiemy brzmienie odnośnego zwrotu w statutach, wydanych przez rajców krakowskich w r. 1490, być może jednak, że zwrot ten jest tylko przybliżonym określeniem, a redakcja pierwszych artykułów pochodzi z pierwszego dziesięciolecia wieku XV-go i pozostaje w łączności już z pierwszym zawiązkiem osobnej organizacji zawodowej.

Znaczna liczba nazwisk, przytoczonych w ogłoszonych zapiskach, nie może pozostać bez wpływu na metodę naukowych konstrukcyj. Pokazuje się, jak dowolnie postępowano nieraz, łącząc dzieła sztuki, zachowane ze średniowiecza, z pierwszym lepszym nazwiskiem, np. obrazy tryptyków w kaplicy Świętokrzyskiej z nazwiskiem Jana Wielkiego, obraz Madonny tuchowskiej, powstały w pierwszej ćwierci XVI-go wieku, z nazwiskiem Mikołaja z Kres (miejscowość, a może także imię błędnie wypisane przez Grabowskiego!), obrazy z Ruszczy z nazwiskiem Pawła z Kromieryża, tryptyk św. Jana Jalmużnika z nazwiskiem Joachima Libnaw z Drossen. Takie wnioskowanie jest niedopuszczalne wobec wielu innych możliwości nastrojących się badaczowi na podstawie opanowania materiału zabytkowego, jak na podstawie poznania materiału archiwalnego. Jedynie wyraźne wymienienie twórcy dzieła w źródłach archiwalnych lub sygnatura na obrazie, względnie rzeźbie, albo wreszcie porównanie utworu z autentycznymi dziełami mistrza może posłużyć za podstawę do podobnych wniosków, i to nie zawsze pewną. Przy opieraniu się i powoływaniu na zapiski archiwalne należy zachować tem większą ostrożność, że niejedno z dzieł sztuki zmieniło w późniejszych czasach miejsce, dla którego było zrazu przeznaczone.

Zbyt daleko zaprowadziłyby nas wylicza-

nie ważniejszych wiadomości, mieszczących się w opublikowanych zapiskach, chociaż niektóre zasługiwałyby na bliższe zajęcie się niemi. Do takich należą np. wiadomości, odnoszące się do prac budowlanych w kościele Bożego Ciała i Panny Marji, do wyrobów złotniczych, wiadomości o Wicie Stwoszu i drukarzach krakowskich. Pomiedzy aktami, obracającymi się około osoby Stwosza, widnieje znany akt fundacyjny ołtarza Marjackiego z przypiskami i objaśnieniami wydawcy. Szereg innych wiadomości opowiada nam o sprawach zawodowych i codziennem życiu tegoż mistrza, wśród tego znajdujemy pełnomocnictwo dane w roku 1496 przez Stwosza stolarzowi Laszlo, któremu powierza w chwili opuszczenia Krakowa załatwienie swoich interesów finansowych. Dla bibliografów i historyków drukarstwa polskiego nie obojętną będzie wiadomość, że pierwszy znany drukarz krakowski Kasper występuje w aktach w r. 1477 i jest zapewne wydawcą współczesnych druków; oprócz tego zapiski przynoszą kilka innych imion w latach 1483—84. Jest także szereg szczegółów, odnoszących się do osoby Szwajpolda Fiola, znanego drukarza słowiańskich książek.

Poprzestając na przytoczeniu tych niewielu wiadomości z ogłoszonych źródeł i na zaznaczeniu ważności zapisek dla skonstruowania obrazu produkcji artystycznej w XV wieku na gruncie krakowskim, przechodzę do szerszego omówienia objaśniających wywodów, pomieszczonych na początku książki.

Godnym uwagi wydaje mi się wywód o rodzinie Parlerów, a zwłaszcza o mistrzu Henryku, ojcu Piotra Parlera, drugiego z rzędu budowniczego katedry św. Wita w Pradze. Autor zastanawia się nad tem, czy Henryk Arlerus mógł pochodzić z Polski, jak tego chcą niektórzy badacze, i polegając na wiadomościach o podwójnych przydomkach, znajdujących się w aktach praskich i krakowskich, dochodzi do wniosku, że pochodził on zapewne z miasta Arles (na południe od Awinjonu) i że dodatek »*de Polonia*« otrzymał wskutek tego, że w Polsce przebywał. Prawdopodobieństwo takiego wnioskowania pozostawała w bliskich stosunkach z Awinjonem i że w Polsce w pierwszej połowie XIV-go wieku jest cała grupa przybyszów z południa, obejmowanych nazwą wspólną Gallików. »Otóż

na tle tych Gallików — tłumaczy autor na str. 20 — na tle wielkich robót budowlanych w Krakowie i zarazem ścisłych stosunków Polski z Awinjonem napis praski *Petrus Henrici Arleri de Polonia magistri de Gemunden* nie powinien wzbudzać wątpliwości, jest zupełnie uzasadnionym«.

Natomiast nie na wszystko mogę się zgodzić z autorem w tem, co mówi o narodowości mistrzów krakowskich i o wpływie jej na charakter wykonywanej przez nich sztuki. Ponieważ rzecz ta ma mojem zdaniem ogólniejsze znaczenie, jakby się zląwało na pierwszy rzut oka, przeto pozwolę sobie zająć się nią bliżej, obierając za punkt oparcia głównie zabytki sztuki, mniej zaś wiadomości archiwalne. Przypuszczam, że szanowny autor nie poczyta mi tego za błąd metodyczny, jeżeli dla poparcia dowodów odwołam się nie tylko do okazów sztuki z XIV-go i XV-go wieku, ale także do zabytków, powstałych w pierwszej ćwierci wieku XVI-go. W dziejach sztuki polskiej rok 1500, na którym urywają się zapiski opublikowane w książce autora, nie stanowi epoki, przeciwnie, zabytki mieszczańskie z końca XV-go wieku i z pierwszych dziesięcioleci XVI-go łączą się w organiczną całość i muszą być razem ujęte. Pod względem charakteru artystycznego okazy z początku XVI wieku uwydatniają nawet bardziej poglądom właściwości późnogotyckiej sztuki krakowskiej, aniżeli nieliczne okazy XV-go stulecia.

Z tej strony oglądana przedstawi nam się sprawa w następujący sposób.

Badającemu sztukę mieszczańską w Polsce średniowiecznej narzuci się po pewnym czasie samo z siebie przekonanie, że polska twórczość artystyczna w średniowieczu, jako też na przełomie średniowiecza i czasów nowożytnych opierała się o źródła obce. Zewnętrznym dowodem słuszności sądu są wiadomości literackie, dostarczone w dostatecznej liczbie w omawianem tutaj wydawnictwie i w innych a stwierdzające, że do Krakowa przybywali artyści z różnych okolic Rzeszy i bliższych krajów austriackich. Naodwrot wiadomo, że towarzysz, który pragnął zostać mistrzem, musiał obowiązkowo udać się celem uzupełnienia wykształcenia zawodowego zagranicę. Obowiązek ten w praktyce nie był niczem innym, jak chęcią utrzymywania stałych węzłów artystycznych z dawną ojczyzną

naszego mieszczaństwa. To też gdy tak wskazywaliśmy, które nam dają same utwory sztuki, jak i wskazówki wynikające ze zapiszek archiwalnych nakazują uwzględnić zewnętrzne źródła sztuki i o nie oprócz badanie okazów miejscowych, gdy zmuszają nas do rozważania całości sztuki w związku z ogólnymi prądami, pojawiającymi się na horyzoncie europejskim, bez zacieśniania się do zabytków wyłącznie polskich, to z konieczności musi wyłonić się uboczne pytanie, czy podobne pojmowanie zadania nie oznacza przypadkiem chęci włóczęnia rozwoju polskiej sztuki średniowiecznej w ramy obce, i czy to nie jest równocześnie obniżeniem wartości twórców tej sztuki. Otóż wraz z tem pytaniem wkraczamy w dziedzinę zagadnienia, które nie jeden raz wyłaniało się w obliczu dawnej sztuki polskiej a w ostatnich latach stało się przedmiotem rozważań przy sposobności wydawnictw, omawiających działalność rzeźbiarską Wila Stwosza. Zagadnienie to odnosi się do narodowości twórców i zmierza zarazem do rozstrzygnięcia pytania, czy można mówić o polskich szkołach artystycznych, czyli też uważać pracownie miejscowych mistrzów za obce filiacje na gruncie polskim.

Ta druga część zagadnienia, odnosząca się do badania lokalnych znamion sztuki, nie doczekała się gruntownego rozbioru i opracowania i właściwie była rzucona tylko jako problem. Natomiast sprawa przynależności artystów do narodowości polskiej była przedmiotem żywego rozważania ze strony tak dawniejszych pisarzy, jak badaczy nowszych. Porusza ją także obecnie prof. Ptaśnik. »Nie może być obojętną kwestja narodowości danego artysty — czytamy we wstępie — bo ten tylko naród ma prawo zaliczać się do rodziny narodów kulturalnych, i z takim tylko historja ludzkości się liczy, który do skarbcza ogólnej kultury dorzucił swój narodowy dątek; dla zsumowania dorobku cywilizacyjnego każdego z narodów poznanie przynależności narodowej twórców dzieł artystycznych jest *conditio sine qua non*«. A na innym miejscu wypowiada autor zapatrywanie, że »o sztuce polskiej rodzimej w wiekach średnich możnaby wtedy mówić, gdyby ludzie ją tworzący do narodowości polskiej należeli«. Na przytoczone tutaj zapatrywanie można ze stanowiska historii sztuki tylko częściowo się zgodzić. Przyznaję, że nie jest obojętną

rzeczą dowiedzieć się, do jakiej narodowości należał twórca i w jakim stosunku mistrze polskiej narodowości brali udział w wykonywaniu sztuki w obrębie cechów krakowskich. Wykazanie według brzmienia nazwisk i przydomków, że zwłaszcza cech malarski i kamieniarsko-murarski w drugiej połowie XV-go wieku miały wybitnie polski charakter i że żywioł polski posiadał tam stanowczą przewagę nad artystami, należącymi do innej narodowości, będzie cennym przyczynkiem, mogącym rzucić światło na badanie charakteru sztuki na ziemiach polskich. Jednakowoż rozważania, polegające wyłącznie lub głównie na badaniu przynależności narodowej artysty, nie prowadzą do żadnych pozytywnych rezultatów, któreby zdołały objaśnić sztukę obszaru polskiego. W zagadnieniach bowiem, które sobie stawia historyk sztuki, chodzi nie tylko o to, czy artysta należał do narodowości polskiej lub obcej, ale także o to (i to jest ważniejsze), w jaki sposób on się wypowiedział, a dalej, czy sztuka uprawiana na obszarze polskim ma charakter, który można uważać za narodowy, albo przynajmniej — jeżeli sztuka jest zależna od wzorów obcych — czy ma pewne odrębności lub naleciałości, wypływające z otoczenia polskiego; czy można wydzielić z niej miejscowe znamiona i ustalić odchylenia od wzorów, wyniki z oddziaływania miejscowych warunków. Narodowość artysty ma w tym wypadku znaczenie wskazówki, ale nie może być sprawdzianem narodowego charakteru sztuki.

Zagadnienie to, rzucone tutaj w ogólnej formie, wymaga bliższego sformułowania i prowadzi do szczegółowych rozważań w dwóch kierunkach, odpowiadających zewnętrzny i wewnętrzny źródłom sztuki, a to po pierwsze, do rozważań stosunku sztuki miejscowej do sztuki obcej, po drugie, do rozważań stosunku sztuki miejscowej do umysłowego życia naszych przodków.

Rozważanie stosunku sztuki na obszarze polskim do sztuki obszarów obcych, jeżeli ma być przeprowadzone na podstawach naukowych, musi opierać się na ogólnych założeniach, których powszechność została stwierdzona przez szereg doświadczeń, dostarczonych przez historję sztuki i ogólną naukę o sztuce. Takim założeniem powszechnie obowiązującym jest przedewszystkiem za-

sada, że w dziejach sztuki każde dzieło artysty jest tylko jednym z ogniw w nieprzerwanym rozwoju wartości i form artystycznych i jako ogniwo rozwojowe posiada należne sobie znaczenie na właściwym miejscu. Nie może ono być uważane za odosobniony czyn duchowy, ale przeciwnie za fakt, na który składa się tradycja szkoły artystycznej, współczesny wpływ obcy, niekiedy także wpływ, działający z oddalenia wieków. Obserwacje, dokonane w imię tej zasady na utworach, przynależnych do różnych obszarów artystycznych i pochodzących z różnego czasu, dostarczały dotychczas niezbitego dowodu, że żadna sztuka nie zjawia się bez poprzedniego przygotowania, następnie, że w dziejowym życiu artystycznym ludów europejskich nie ma takiej sztuki, któraby wyrosła samorzutnie bez udziału obcego dziedzictwa, jak również z drugiej strony nie ma takiej sztuki, któraby przerzucona na obcy grunt zdołała zachować czystość pierwotnego stylu. Nie inaczej rzecz się ma ze sztuką, która rozwinęła się na obszarze polskim.

Chociaż więc prawdą jest, że w pracy twórczej na ziemiach polskich osiągnęły przewagę żywioły obce od chwili wystąpienia Polski na widownię dziejową, szczególnie duchowieństwo, potem mieszczaństwo niemieckie, i nadały średniowiecznej sztuce lokalnej fizjognomię, będącą odbiciem twórczości zachodnio-europejskiej lub wschodnio-europejskiej, to z drugiej strony nieuprzedzony badacz bez trudności zauważy, że formy sztuki importowanej z Niemiec, Francji, Włoch i wreszcie z Rusi, niezawsze przybierają postać, którą miały w swojej ojczyźnie, że w miarę rozszerzania się po ziemiach polskich przystosowują się do gruntu miejscowego i tem samem rozluźniają związek z oddalonymi ogniskami produkcji artystycznej. Źródło i wówczas daje się w większości wypadków rozpoznać niedwuznacznie, ale sam już proces przystosowania się do miejscowych warunków i związane z nim odrębności ikonograficzne i stylowe nakazują średniowieczną sztukę w Polsce uważać za odrębną całość pod względem topograficznym i oceniać także ze stanowiska problemów tej sztuce właściwych.

Byłoby rzeczą pożądaną, ażeby wreszcie podjęto planowe badanie w tym kierunku i określono ściślej i bardziej wyczerpująco,

niż dotychczas, stosunek mieszczańskiej sztuki polskiej do obcej. Nim to nastąpi musimy zadowolić się tylko ogólniejszemi spostrzeżeniami. Te ostatnie potwierdzają w zupełności wszystko to, co powiedziano dopiero co o różniczkowaniu się sztuki, rozpościerającej się z macierzystego ogniska na dalsze obszary. Pokazuje się, że środowisko artystyczne, które w ciągu XV-go wieku i z początkiem XVI-go wieku wytworzyło się w Krakowie, podlegało temu samemu prawu. Nie posiadało ono zadatku na wytworzenie takiego potężnego ogniska sztuki, jakim była Praga, Kolonia, Norymberga i Augsburg, ale mimo to dostarcza ono nader interesującego obrazu różnorodnych usiłowań artystycznych i wpływów, zbiegających się dośrodkowo z obcych centrów i krzyżujących się wzajemnie. Podstawą, na której opiera się twórczość mistrzów mieszczańskich, są formy, znane z artystycznych obszarów krajów niemieckich i czeskich. Sztuka niemiecka opanowała grunt krakowski najsilniej i ona to wyciska głównie piętno na przeważnej większości utworów. Okazy twórczości mieszczańskiej z XIV-go i XV-go wieku nie doszły nas w takiej ilości, abyśmy mogli na ich podstawie urobić sobie pełny obraz ruchu artystycznego, bez luk w ciągłości historycznej, ale drogą analogji, przy pomocy zabytków twórczości, spełniającej się w zaciszu klasztornej i w kołach kleru świeckiego, możemy wnioskować, że produkcja świecka np. w zakresie malarstwa za rządów Jagiełły tkwi we wzorach niemieckich, modyfikowanych zapożyczeniami włoskimi i francuskimi, czem upodabnia się do twórczości czeskiej. Powtórzę rzecz znaną, jeżeli przypomnę, że niektóre okazy malarstwa, mogące uchodzić za utwory pędzla mieszczańskiego, powstały pod widocznym bezpośrednim oddziaływaniem wzorów czeskich jak np. obrazy nagrobne Wierzybity z Branic i Jana z Ujazdu, a co również jest znamienne, to objaw, że wpływy starszej sztuki czeskiej odzywają się sporadycznie jeszcze w XVI wieku na terenie małopolskim, czego dowodem choćby obraz Madonny z Odrzykoniu w Muzeum Czartoryskich. W rzeźbie, jak wiadomo, zaznacza się w XIV wieku wpływ formy francuskiej tak dalece, że niektórzy nasi historycy sztuki usiłowali wytłumaczyć to zjawisko czasową obecnością w Krakowie jakiejś bliżej nieznannej korporacji kamieniarskiej.

W ciągu XV-go wieku oddziaływanie wzorów niemieckich staje się silniejsze, co można śledzić szczególnie dobrze przy pomocy krakowskich kodeksów illuminowanych. Odpowiada to stanowi artystycznej produkcji na obszarze Niemiec. Sztuka niemiecka, zasilona dopływem nowych idei i praktyk technicznych z Francji, Włoch i Niderlandów, zaczyna nie tylko przerabiać żywiej obce nabytki na własną mowę i wytwarzać sobie styl bardziej jednolity, ale równocześnie wzrastać ilościowo i odzywać się w nowej formie także na ziemiach, zostających z Niemcami w styczności kulturalnej. Odbija się to oczywiście na twórczości artystycznej w Polsce, szczególnie na przełomie średniowiecza. Wówczas to zaczyna przeświecać za drugim nawrotem silniejszy wpływ włoski i opanowywać stopniowo działalność artystyczną polskich szkół mieszczańskich, zrazu nieznacznie, następnie coraz wyraźniej i potężniej, choć nie w tej mierze, ażeby przygłuszyć dotychczasową praktykę, opartą o wzory niemieckie. Przychodzi on bądź wprost z południa, bądź też drogą przez Niemcy i Niderlandy. Proces wytwarzania się nowego stylu kombinowanego przypada już na stulecie XVI, jednakowoż nie trzeba zapominać, że także wczesny renesans zaznaczył swą żywotność i moc ekspansywną w twórczości północnej, tylko nie tak widocznie, ani tak żywiotowo, jak późniejszy prąd dojrzałego i rozwiniętego renesansu. Znachodzimy też ślady wczesnego włoskiego renesansu również na gruncie krakowskim.

W tem krzyżowaniu się różnych kierunków, przenikających się wzajemnie, uwidacznia się pod koniec XV-go wieku i w pierwszych dziesięcioleciach XVI-go przewaga szkoły norymberskiej. Na ogół pewne większe znaczenie dla wykształcenia naszych artystów cechowych, zwłaszcza malarzy, mają środowiska górno-niemieckie, są jednak także reminiscencje sztuki północno-niemieckiej i tak np. tryptyk św. Trójcy z r. 1467 w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu okazuje, jak wiadomo, pokrewieństwo z dziełami sztuki magdeburskiej i turyngskiej. Redakcja statutów cechu malarzy byłaby dowodem, że wśród malarzy krakowskich XV-go wieku byli przybysze z okolic dolno-niemieckich, przepis bowiem co do wykonania sztuk mistrzowskich

w tych statutach odpowiada wymaganiom niektórych statutów w miastach dolno-niemieckich, jak w Hamburgu i Lüneburgu.¹⁾ Znamy też akcenty w zabytkach krakowskich, zwracające myśl naszą w kierunku sztuki dolnosaskiej. Północne Niemcy są również tym obszarem, który zaważył na losach architektury ceglanej w Polsce.

Jeżeli ten przybliżony przegląd kierunków artystycznych, które w ciągu XV-go wieku występowały w niektórych dziedzinach twórczości plastycznej, ma posłużyć za podstawę do wniosków o ogólnym charakterze sztuki krakowskiej, powinno się w nim jeszcze nadmienić, że nowe hasła, które wystąpiły u schyłku XV-go wieku i w pierwszych dziesięcioleciach XVI-go, nie zdołały całkowicie przygłuszyć dawnej praktyki artystycznej. Praktyka ta, posługująca się motywami i formami, które gdzieindziej wyszły z obiegu, żyje jako objaw konserwatyzmu artystycznego mistrzów krakowskich i wydaje dzieła takie, jak np. obrazy św. Wojciecha i Stanisława w katedrze krakowskiej, niektóre malowania ścienne w klasztorze Augustjanów i Franciszkanów, obraz wotywny św. Stanisława we franciszkańskiej galerji portretów, z późniejszych portret Tomickiego tamże i szereg innych zabytków. Prócz tego obraz stanu sztuki w Krakowie byłby niezupełny, gdybyśmy choć przelotnie nie poświęcili uwagi sztuce ruskiej. Wśród dzieł, powstałych w ciągu XIV-go i XV-go stulecia, malowania stylu cerkiewnego, zdobiące ściany komnat zamkowych i katedry krakowskiej, stanowią osobną grupę. Reprezentują one kierunek, którego źródłem jest tradycja klasyczno-bizantyńska, i mają charakter sztuki nadwornej Jagiellonów. I tutaj, podobnie jak w malowidłach cechowych, można oznaczyć bliżej typ, do którego zachowane do dziś malowidła zbliżają się najbardziej: jest to typ mający pewien związek z tą twórczością, która zależną była od ikonopisnej szkoły nowogrodzkiej. Ale są także naleciałości, spowodowane niewątpliwie zetknięciem się sztuki cerkiewnej z zachodnią na gruncie już polskim.

Gdy więc po tych ogólnikowych uwagach zastanowimy się nad kierunkiem, jaki przybrała produkcja artystyczna na gruncie krakowskim (wogóle małopolskim), dojdziemy

¹⁾ Por. A. Warschauer, Die Posener Malerinnung, Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen, XI (1896) str. 419—420.

do przekonania, że odznacza się ona z jednej strony rysem pewnego konserwatywnego artystycznego, a z drugiej strony dążeniem do przyswojenia sobie i stopienia w jedną całość motywów i elementów, zaczerpniętych z różnych źródeł. Wolno powiedzieć, że właśnie owo zestawienie tak dawniejszego jak współczesnego, różnorodnego materiału artystycznego obok siebie, jest główną cechą szkoły krakowskiej a także zabytków małopolskich, stąd i większa trudność dla historyka, zamierzającego zdać sobie sprawę z uśiloowań artystycznych mistrzów krakowskich, bo nie może on poprzestać na zbadaniu elementów, które złożyły się na dzieło sztuki, lecz obowiązany jest określić sposób, w jaki one zostały połączone ze sobą — w rozwiązaniu tego ostatniego zagadnienia mieści się częstokroć zarazem ilościowe ustalenie elementu lokalnego, to znaczy, wyłowienie lokalnych nawyknień w zakresie ikonografji, kompozycji, zdobnictwa.

Przywiedzione tu znamiona nie są bynajmniej wyłączną właściwością gotyckiej i późno-gotyckiej sztuki małopolskiej. Podobne zjawiska dostrzec można także na obszarze współczesnej sztuki niemieckiej, czesko-morawskiej, śląskiej i górno-węgierskiej, ale dłuższe przebywanie wśród tych zabytków i wśród zabytków polskich pozwala wykryć różnice w typach i ujęciu całości. Nie potrzeba też dlatego na podstawie ogólnego podobieństwa szukać zaraz twórcy na obczyźnie dla pewnej rzeźby, czy obrazu, czy innego dzieła sztuki, znajdującego się w Małopolsce. Mimo podobieństwa, zachodzącego między danym okazem a dziełami pewnego obcego obszaru, okaz ów mógł powstać na miejscu wskutek współdziałania takich samych warunków. Słusznie też autor książki stanął w obronie tej zasady i wystąpił przeciw twierdzeniu dra Weisbacha, przyjętemu bez zastrzeżeń przez Sokołowskiego i Lepszego, że znajdujący się obecnie w tarnowskim Muzeum Djecezjalnem, obraz Madonny szczepanowskiej wyszedł z pod pędzla malarza norymberskiego Hansa Pleydenwurffa, — oczywiście nie wyłącznie tylko dlatego, że około roku 1470 byli w Krakowie malarze wybitniejsi, którzy mogli podobne dzieła tworzyć, ale dlatego, że obraz sam wykazuje znamiona właściwe dziełom sztuki małopolskiej, nie powtarzające się dokładnie w takim samym opracowaniu gdzieindziej.

Przez porównawcze zestawienia utworów mistrzów krakowskich z okazami sztuki sąsiednich i dalszych obszarów artystycznych uzyskujemy stwierdzenie jej silnej zależności od ognisk zewnętrznych i stwierdzenie jej eklektycznego charakteru. Przez to samo osiągamy możliwość oceny stopnia jej oryginalności i możliwość ocenienia powszechno-dziejowej wartości okazów sztuki z XIV-go i XV-go wieku. Ta zaś powszechno-dziejowa wartość sztuki występuje właśnie wówczas, gdy się jej dzieła rozważa nie w odosobnieniu według wewnętrznych warunków, ale według stosunku ich do innych. Należyta ocena dzieła sztuki jest w każdym razie możliwa tylko przez poznanie jego stosunku do całej sztuki, dlatego też już wśród starszych badaczy sztuki pojawiły się głosy, dowodzące, że śledzenie stosunków między dziełami sztuki jest najważniejszym środkiem kształcącym dla estetycznego upodobania i zrozumienia dzieła sztuki. Dzisiejsza historia sztuki nie znająca owych ograniczeń, które do niedawna krępowały jej poznanie, operuje tą metodą jako zasadniczą zawsze tam, gdzie chodzi o określenie pozycji dzieła sztuki w rzędzie innych okazów twórczości. Z tego też powodu uważam za niezgodne z programem pracy historyka sztuki zapatrywanie, że na podstawie materiału miejscowego (w tym wypadku prof. Ptaśnik mówi o obrazach i minjaturach polskich) powinno się »zbadać jak się przedstawiała pod względem artystycznym polska szkoła malarska, określić dokładnie, co do niej jest przynależnem i co ją cechuje, a następnie dopiero starać się oznaczyć jej stosunek do szkół malarskich na zachodzie«. W jaki sposób może historyk sztuki oznaczyć stopień oryginalności i znamiona lokalne pewnej szkoły artystycznej, nie postawiwszy jej odrazu na szerszem tle porównawczem? Skąd można wiedzieć, czy ta lub owa cecha ma charakter rodzimy, czy też jest zapożyczoną, jeśli przedtem nie sprawdzi się, czy ona występuje tylko w sztuce polskiej, czy też także w sztuce obcej? I dlaczego ma się oznaczać stosunek polskiej sztuki do zachodniej, a pomijać zupełnie relacje jej ze sztuką wschodnią, które są daleko częstsze i głębiej sięgające, aniżeli to się przypuszcza? Nie miejsce tu rozwordzić nad tym przedmiotem, więc tylko mimochodem wspomnę dla przykładu o polichromji

kościół drewniany w Dębnie pod Nowym Targiem. Motywy zdobnicze tej polichromji, zaczerpnięte z różnych źródeł i poumieszczone obok siebie bez oglądania się na ich przestarzałość lub rozpowszechnienie, stanowią pouczający dowód, jak do sztuki, która wyrosła na podłożu kultury zachodnio-europejskiej, przedostawały się naleciałości z dołu, zapewne z praktyki ludowej, które niełatwo dałyby się włączyć w system zachodnich stylów. Niektóre motywy, jak motywy walki jeźdźca ze smokiem, uważany niewłaściwie za wizerunek św. Jerzego, albo motywy dwóch ptaków, odwróconych od siebie, mogą być zrozumiane tylko na tle wpływów wschodnich. Takich przykładów możnaby więcej przytoczyć.

Żądanie zbadania szkoły polskiej w sposób podany przez autora mogłoby być spełnione w pewnych granicach jako druga część postawionego wyżej zagadnienia. Przyznać trzeba bowiem, że opisana metoda naukowego badania i objaśniania sztuki, chociaż tak ważna dla wyrobienia sobie sądu o wartości danego utworu na tle powszechno-dziejowym, nie dostarcza pełnej wiedzy o dziele sztuki, ani też nie daje pełnego obrazu twórczości na pewnym obszarze. Wymaga ona uzupełnienia przez postawienie dzieła sztuki w oświecenie, które — jak już zaznaczono — obejmuje rozważania nad stosunkiem miejscowej sztuki do współczesnych jej ludzi czyli do jej właściwych konsumentów.

Sama zasada rozwojowa stwierdza wprawdzie stopień zależności od obcej sztuki i wykreśla zarazem linje graniczne pewnej prowincji artystycznej, nie jest jednakże w stanie objaśnić dzieła sztuki w jego wielostronnych związkach z życiem duchowym, w jego nierozzerwalnej łączności ze środowiskiem, w którym powstało. Do tego koniecznym jest uprzytomnić sobie, na jakich zasadach odbywa się rozwój jakości artystycznych, i co jest powodem zmian, zachodzących w artystycznej treści zabytków. Powoływanie się na obcy dorobek artystyczny i porównawcze zestawianie zabytków polskich z obcymi celem wykazania zależności pierwszych od drugich nie wystarcza; — dzieło sztuki w podobnym ujęciu pozostanie nadal niewytlumaczone, jeżeli nie przyznamy obcym wpływom znaczenia, przysługującego objawom uznawanym za

oryginalne, pierwotne, czyli innemi słowy, jeśli nie przyjdziemy do przekonania, że każde dzieło sztuki, bez względu na to, czy oryginalne, czy naśladowane, to pozytywny fakt artystyczny, który musi być uważany za przejaw upodobań w danej chwili i za wyraz intencji, mających głębsze źródło w życiu społecznym, towarzyskim, religijnym, intelektualnym.

Lepiej, aniżeli same uwagi, objaśni tę rzecz przykład, wzięty z dziejów architektury XVI-go i XVII-go wieku. Jak wiadomo w naszym budownictwie, rozwijającym się pod wpływem budownictwa renesansowego i barokowego zdarza się często grube opracowanie poszczególnych partij architektonicznych pod względem dekoracyjnym, wobec czego partje te mogą wywołać na zwolennikach stylu włoskiego lub na wykształconych na sztuce renesansu wrażenie ujemne. Niewątpliwie jeśli na rzecezy te będziemy patrzeć od strony klasycznych okazów renesansu i baroku zwracać uwagę na techniczną umiejętność twórcy, a nie będziemy brać w rachubę rządzącej nią dyspozycji duchowej, wówczas nasze zabytki niejednokrotnie nie przedstawią się jako nieudolne naśladownictwo a nawet jako coś, co nie uchyliło się jeszcze z pod piętna prymitywizmu lub barbarzyństwa. Lecz czy tak jest w rzeczywistości? Czy zabytki takie zastępują na to, ażeby je tem mianem obdarzać i tem samem poniżać? Czy nie są to tylko łudzące pozory? Otóż dla każdego, kto przy porównywaniu zabytków polskich z obcymi nie zapomina o tem, że w ich formach ukrywa się bądź co bądź określona wola twórcy, okazy sztuki lokalnej będą często także wyrazem uzdolnień, właściwych miejscowym artystom, którzy mimo szukania obcych wzorów podążają własnymi drogami. Cóż z tego, że np. fasada kaplicy Boimów zdaniem zasłużonego historyka sztuki lwowskiej robi wrażenie przesady i maniery barokowej, która »zmieniła się w ciężką orgję skrętek i przepasek, kartuszków, maskaronów, fasetowanych kostek«, což z tego, że zdaniem tego samego badacza nieumiejętność podziału dekorowanej płaszczyzny na partje, objęte bujniejszą ornamentyką, i na partje, będące wypoczynkiem dla oka, uderza tu w całej swej rubaszności¹⁾. Widocznie nie zależało budowniczemu i kamieniarzowi, jak

¹⁾ W. Łoziński. Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku, Lwów 1898, str. 145 i nast.

również i fundatorowi na tem, co chciałby widzieć autor powyższych zarzutów; widocznie, że umysł artysty opanowała chęć bawienia oka nagromadzeniem szczegółów, bo taki sposób opracowania fasady odpowiadał poziomowi jego wykształcenia zawodowego i zaspokajał elementarny pęd wyobraźni, natomiast czyste formy włoskie nie miały dlań tej wartości, co dla włoskiego kamieniarza, i nie znajdowały zapewne nawet należytego zrozumienia. Nie jest to jedyny przykład. Na dziełach, jakie niemal na każdym kroku widzi się w polskich miastach o historycznej przeszłości, można śledzić, jak wyobraźnia miejscowego architekta nie jest w stanie nagiąć się bezwzględnie do kanonów włoskich, jak lubuje się w masywnych ornamentach i figuralnych rzeźbach, w attykach ciężkich i gzymasach o uproszonym profilowaniu, dochodząc nieraz do zupełnego niemal zaprzeczenia celów, stawianych przez teoretyków budownictwa włoskiego. Współdziałł Włochów niewiele przyczynia się do przywrócenia zachwianego związku z ojczyzną pierwowzorów, gdyż i oni dostawszy się na północ muszą stosować się do przyzwyczajęń miejscowej ludności, nieraz do właściwości materiału, którym dysponują, do warunków klimatycznych, a prócz tego w zetknięciu z północnymi mistrzami ulegają ich wpływom.

W ten sposób powstają budowle, które posiadają właściwy sobie wygląd, zależny właśnie od spłotu wspomnianych odchyłeń stylowych (wielbiel dzieł klasycznych nazwite odchylenia z pewnością barbaryzmami), wygląd, w którym czystość stylu pierwotnego została zamażona, ale nie mniej charakterystyczny i niespotykany gdzieindziej — krótko mówiąc powstają budynki typu polskiego. Owe odchylenia bez względu na to, czy je ktoś uznaje za wyraz słabości artystycznej, czy za wyraz oryginalności, to przejaw odmiennej woli twórczej, (czy choćby odtwórczej, lecz z pewnymi zawiązkami samodzielności), która w rezultacie nie podążyła niewolniczo za wzorem, zatem pożądana wskazówka dla badacza dziejów sztuki ojczystej. Iako przejaw określonej woli twórczej domagają się podobne usiłowania artystyczne osądzenia z innego stanowiska, aniżeli to się zwykle praktykuje, a w szczególności domagają się zmodyfikowania radykalnych sądów, które mogłyby wyłonić się

z przeświadczenia, że istnienie składników i naleciałości obcych tem samem odbiera sztuce wraz z oryginalnością żywotność i znaczenie, albo, że obecność zmian w systemie pierwotnego stylu obniża lub niweczy wartość tego stylu. W razie bowiem, gdy okaże się, że taka nawet mało oryginalna lub »zbarbaryzowana« sztuka odpowiada umysłowemu poziomowi i umysłowej strukturze ludności miejscowej, że wypływa z głębin ducha i normuje się celami artystycznymi, rodzącemi się na podłożu tejej struktury, że znachodzi pełną aprobatę i jest potrzebą życia, wówczas moment naśladownictwa sam z siebie musi ustąpić na plan drugi, a na czoło wysuwa się dzieło myśli ludzkiej, które apeluje wprost do widza środkami zmysłowej rzeczywistości i pragnie być rozumiane przez niego na tle miejscowej kultury artystycznej przynajmniej w części tak, jak było rozumiane przed wiekami przez współczesne sobie pokolenie.

Do takiego stawiania kwestji zmusza nas analogja faktów, jest ono zatem wymagalnikiem logicznym, rezultatem logicznego rozumowania. Ale z drugiej strony, i kto wie, czy nie pierwiej jeszcze, rozstrzygające słowo wyszło także od nowoczesnej twórczości plastycznej, która nauce naszej oddała pod tym względem duże usługi. Ekspresjonizm wzmocnił lub wyrobił w nas przekonanie o równorzędności wszelkich usiłowań artystycznych, dostarczył nam obfitego materiału do poznania nowych form ujęciowych umysłu twórczego, nauczył nas patrzeć obiektywniej na dzieła sztuki prymitywnej lub zbarbaryzowanej i wzmógł ostrożność w wydawaniu sądów o nich, co więcej, nakazał cenić takie wartości, które w oczach zwolenników sztuki klasycznej mogły uchodzić za świętokradztwo artystyczne.

Powyższe objaśnienia zmierzają do zaznaczenia przekonania, że w okazach dawnej sztuki polskiej przejawia się tak samo pewna określona wola twórcza, jak w okazach sztuki, stojącej na stopniu wysokiej doskonałości, jak wogóle w okazach każdej sztuki. Jeżeli więc teraz pragnęlibyśmy stosować omawianą teorię do zabytków polskiej sztuki średniowiecznej, to najważniejszą rzeczą byłoby dowiedzieć się, jakie znaczenie miała sztuka wykonywana przez mieszczan dla intelektualnego i uczuciowego życia naszych przodków polskich i sprawdzić, czy ona wy-

plywała z pełnej świadomości tych, dla których była przeznaczona. Najłatwiej wykazać ten związek psychologiczny na dziełach malarstwa lub rzeźby w dziedzinie ikonografji. Otóż nie ulega żadnej wątpliwości, że źródła, z których mistrze mieszczańscy brali motywy do swych pomysłów, były zarazem źródłami, z których ludność polska czerpała swe wykształcenie. Wystarczy, jeśli porównamy treść obrazów lub rzeźb cechowych z współczesną albo z niewiele późniejszą literaturą religijną polską, z pieśniami i kazaniami, a ścisły związek pomiędzy umysłowością twórców a umysłowością, jaka odzwierciedla się w literaturze, sam z siebie się narzuci. Nie wdając się w szerokie roztrząsania tegoż tematu, okaże na dwóch przykładach, jak dalece sztuka mieszczańska pokrywa się opisami literackimi, a to na epitażjach XV-go wieku i obrazach Męki Pańskiej z końca tegoż stulecia.

Epitażja, o których mowa, pochodzą z okolic krakowskich. Jedno, poświęcone pamięci Wierżbięty z Branic, stolnika krakowskiego, zmarłego w r. 1425, wyobraża rycerza, modlącego się do Marji z dzieciątkiem, w obecności patrona św. Grzegorza; drugie, odnoszące się do Jana z Ujazdu, starosty czchowskiego, zmarłego w r. 1450, przedstawia podobną sytuację, ograniczając się do klęczącego rycerza i Marji z dzieciątkiem. W obydwóch obrazach narzuca się oku jako główna postać, jako ośrodek sceny, osoba Marji, pojęta ze wszystkimi znamionami ziemskiego dostojenstwa. I nie jest to bynajmniej rzeczą przypadkową, że właśnie N. Panna jest tą osobą, pod której opiekę uciekają się klęczący rycerze. Któż inny bowiem mógł wystąpić w tej roli w czasie, kiedy kult Marji przybrał takie rozmiary i taką formę, że w nim zacierano się znaczenie innych osób boskich a nawet poniekąd, jak we Francji i Niemczech, gubiła się myśl chrześcijańska, kiedy wiercono, że

któ Marji służy, zyskuje odpuszczenie grzechów i zbawienie, kiedy — jak w literaturze niemieckiej — dawano wyraz przekonaniu, że nawet zbój i kacercz, jeżeli odmawia pozdrowienie anielskie i wzywa pomocy Marji, może być pewny wstawiennictwa do jej boskiego dzieciątka, a skazany na potępienie może dzięki przemożnej władzy Marji uniknąć straszego losu¹⁾. Kult maryjny pojawia się w Polsce zapewne nie o wiele później, niż na zachodzie, ale rozpowszechniać się zaczyna dopiero w ciągu XIV i XV wieku²⁾, jak o tem zdają się świadczyć pewne zwyczaje miejscowe, mnogie fundacje z obowiązkiem odprawiania nabożeństwa do Marji, wreszcie zachowane do dziś opisy życia Marji, czerpane po większej części z literatury apokryfowej, i pieśni, pomiędzy niemi stara pieśń »Bogarodzica«. Szczególnie pieśni kościelne i apokryfy z XV i XVI wieku są cennym materiałem do poznania źródeł, z których artyści mogli czerpać pomysły i szczegóły do swych dzieł. Co za porównania pełne poczji i żywej plastyki czyta się nieraz w tych utworach! Jak gorąca nuta drga w słowach, mieniących Marję królową wyborną, panną śliczną i szlachetną, zorzą jasną, córką boską, której dostojność jest tak wielka, że »anielska jej nie przyrówna«, a której cielesne przymioty przewyższają wszystko, co uchodzi za piękne i cenne: białość lilji, krasę czerwonej róży, drogość zamorskiego kwiatu, woń nard³⁾. Co więcej, opisy, opracowane na podstawie apokryfów, są w stanie podać jeszcze dokładniejszą wiadomość o wyglądzie opiewanej dziewicy, że »lice jej świeciło i było rumione jako róża z lilją«, że »okrąg jej oczu około źrzenice jakoby drogiego jacyntka«, że włosy jej święte były »ruse albo żółte, usta rozkoszne, wesole, wszelkiej słodkości napełnione, palce niejako prostkę krzywe, co słachci bardzo długie proste a gładkie«⁴⁾ — słowem obok

¹⁾ Tak w dramatycznym utworze z r. 1480 »Spiel von Frau Jutten« zob. A. Kobersteins Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 6. Auflage von K. Bartsch, Band I, Leipzig 1834, str. 396.

²⁾ Por. J. Fijałek, Królowa Korony Polskiej, Historia kultu Matki Boskiej w Polsce średniowiecznej w zarysie, w wydawnictwie: Przegląd kościelny, rok I, Poznań 1902. Str. 409—418.

³⁾ M. Bobowski, Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI wieku, Kraków 1893, str. 50 i nast.

⁴⁾ Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu

grecko-kat. kapituły przemyskiej wydał A. Brückner, Kraków 1907 (Nakładem Akademji Umiejętności, Biblioteka pisarzy polskich nr. 54) str. 32—34; opisy urobione są na łacińskim wierszu z XIII wieku p. t. Vita gloriose Virginis Marie, zob. Brückner, Apokryfy średniowieczne w Rozprawach Akademji Umiejętności, Wydział filologiczny, serja II, t. XIII (1900) str. 291—295. Ostatnie zwroty są wzięte z Paterka; zob. Magistra Jana z Szamotuł Kazania o Marji Pannie czystej, wydał L. Malinowski, Sprawozdania Komisji językowej Akademji Umiejętności t. I (1880) str. 257 i nast.

duchowego wizerunku Marji, rzecznicy ludzkiej i królowej miłosierdzia, wyraźnie zarysowany ideał fizyczny najpiękniejszej z ziemianek, jakie kiedykolwiek były. Nic dziwnego więc, że malarz, wychowany w tej atmosferze kultu i legend maryjnych, nadał Marji w obydwóch obrazach nagrobnych główną rolę i ujął jej postać zgodnie z wyobrażeniami, żyjącymi w umysłach ówczesnych, czyniąc zarazem zadość wymaganiom epoki i ludności, dla której pracował.

Równie wyraźnie, a może jeszcze wyraźniej, niż w epitafiach, występuje łączność sztuki z polską literaturą religijną w obrazach Męki Pańskiej z końca wieku XV-go, przechowywanych w klasztorze krakowskich Augustjanów i w obrazach z kościoła św. Idziego z początku wieku XVI-go, przechowywanych częścią w Muzeum Narodowym, częścią w klasztorze Dominikanów. Szczególnie ważny pod tym względem jest cykl pierwszy. Obrazy takie, jak Naśmiewanie i Cierniem koronowanie przedstawiają istną orgję złości i znęcania się nad Zbawicielem w sposób podobny, jak opisy i pieśni o umęczeniu Pańskim. Scena Naśmiewania przedstawia Chrystusa, siedzącego ze skrępowanymi rękami i zawiązanymi oczami wśród oprawców o chamskich twarzach, którzy targają go za włosy, zamierzają się, by go uderzyć, kopią, plugawią, krzyczą obelgi. W drugim z wymienionych obrazów dwaj pachołkowie zaplatają na głowie Zbawiciela koronę cierniową, inny pochwycił go za włosy i wznosi rękę do uderzenia, stary Żydowin w żółtej czapce wkłada mu trzcinę do ręki, to znów pachołek udając ruch uczczenia ukląkł na stopniu i pluje na Jezusa, ułożywszy równocześnie prawą rękę w sposób, jak się pokazuje »flęć«. Ogólna tendencja aż nadto widoczna i, jak się zaraz przekonamy, zgodna z duchem opisów literackich. Wyglądają te sceny niemal na powtórzenie podobnych sytuacji z literatury nabożnej, szczególnie sytuacji, skreślonych swobodnie pod niewątpliwym wpływem przedstawień dramatycznych w duchu rubasznych przyzwyczajęń stulecia w cytowanym rękopisie z początku XVI-go wieku »Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa« i w książce Baltazara Opecia, wydanej w Wietorze w r. 1522, p. t. »Żywot wszechmocnego syna bożego, pana Jezu Krysta«. Czytaj-

cemu obydwaj opisy, pozostające zresztą ze sobą w stosunku zależności, odrazu staje się jasnym, w jakim kole obracała się myśl ówczesnego pokolenia. Pełno tu upokorzeń najrozmaitszego rodzaju na każdej nieledwie stronnicy, pełno urągowiska i czynnych zniewag, wyrządzanych Jezusowi. Wyobrażnia jakby znajdowała szczególniejszą przyjemność w wyszukiwaniu udręczeń cielesnych i duchowych! Oto niektóre zwroty: »O kto to może wymyślić, jako gi rozmaicie na tej drodze męczyli, łajac mu złymi słowy, rozmaitym siepanim, gniewliwym policzkowaniem, za włosy rwanim, między sobą niemilościwie targając, śmierdzącymi ślinami nań plując« — żali się mistrz krakowski w opisie wydarzeń, zaszłych bezpośrednio po pojmaniu Jezusa, a nie mniej poglądowo kreśli tak dalsze chwile Męki Pańskiej, jak to oprawcy Zbawiciela »powrozy ciężko biczowali, tak, iż płakał Jezus miły, potem gnojem smrodliwym nań pluskali, a stojąc przed ciemnicą z niego się naśmiewali«, gdy zaś wyszli od Heroda, »wasmyscy się z niego z przykazania Herodowego, jako z błazna naśmiewali, jedni go pomyjami lali, drudzy mu jego świętą głowę oberwali, aże kości na głowie widzieć było, drudzy rozgniewawszy się nań, łańcuchem gi w głowę bili i nogami kopali, tak, iż w onej wielkiej rocie nie był żaden, któryby mu nie uczynił przykrości«¹⁾.

Autor Rozmyślania opowiada w sposób miejscami obszerniejszy o udręczeniach, zadawanych Jezusowi. A więc znowu podobne sytuacje, jak w książce Opecia, niekiedy nawet posługiwanie się podobnymi słowami i zdaniem. Scena urągania Zbawicielowi, a następnie scena biczowania i zaplatania korony skreślona z widocznym zamiarem ukazania Zbawcy w poniżeniu, jakiego żaden chyba złoczyńca nigdy nie doznał, a zresztą i doznać w tych rozmiarach nie mógł, gdyż nieczyja natura nie zdołałaby tyle przenieść. Po nieludzkiem ubiczowaniu, którego opis ciągnie się przez kilka rozdziałów, słudzy Pilata i żydowscy posadzili Jezusa »na jednym stolcu a splotwszy koronę albo wieniec tarnowy alboż, jako inni mienia, iżę ta korona była uczyniona z ciernia morskiego barzo kończatego i silno ostrego, jako chcą tego, iżę wstawszy tę istną koronę na głowę miłemu panu naszemu Jesucristowi i wcisnęli

¹⁾ Żywot wszechmocnego syna bożego, Kraków 1522, karta 69, 76 i 81.

ją dwiema dragoma w głowę tako silnie, iż ty istne ostry cinnie przeszły jego świętą głowę aż do mozgu, i oblał się potem krwią z jego świętej głowy, a żydowie i słudzy Pilatowi poczęli mówić, naśmiewając się jemu, rzekąc: otoż ci korona twego krolewstwa dostojna, czyż że sie krolem miedzy nami... Gdyż ji tako trudno koronowali, posadziwszy ji na stolcu i wezwali kniemu albo zebrali wszystkie tłuszczę żydow i innego pogaństwa i poczeli się jemu naśmiewać i klaniający się przed nim i poczęli plwać w jego święte oblicze a rzekąc: zdrow bądź, królu żydowski; tyś się czynił królem żydowskim, owaś już dokonał swej korony; otoż ci korona twego krolewstwa dostojna. I poczęli ji bić laskami a drudzy pięściami miedzy jego święte oczy, rzekąc: naści, czarowniku, krolewstwo, tyś nas wiele kroć oczarował, iżeśmy cie bić nie mogli. A dopiro zawiązali jego święte oczy i poczęli bić w jego świętą szyję: prorokuj, Criste, który jest, który cie uderzył¹⁾ — to tylko kilka wyjątków na okazanie, że wspomniane przy opisie obrazów motywy nie znalazły się w nich przypadkowo, że owo upodobanie wyobraźni w wyszukanych udręczeniach, odtwarzanych z przerażającym realizmem, jest znamienne tak dla opracowań literackich, jak dla dzieł sztuki.

Należałoby chociaż mimochodem potrącić jeszcze o przedstawienia pasyjne jako o jedno ze źródeł natchnienia artystycznego. Znaczenie tego źródła wykazał w dostatecznej mierze Emile Mâle w odniesieniu do sztuki francuskiej XV-go wieku²⁾, a nie ulega wątpliwości, że wpływ dramatów pasyjnych musiał mieć pewną większą doniosłość także dla naszej sztuki mieszczańskiej i rozciągał się w równej mierze na sztukę i na dzieła literatury nabożnej. Świadczy o tem choćby sam charakter tejże sztuki, żywa gestykulacja osób przedstawionych i gra twarzy. Jednakowoż pomijam ten temat dlatego, ponieważ nie zachowało się dotychczas żadne dramatyczne opracowanie Męki Pańskiej z obszaru polskiego, które mogłoby nam posłużyć za podstawę do wnioskowania o związku zacho-

dzącym pomiędzy literaturą dramatyczną a sztukami plastycznymi.

Możnaby przytoczyć cały szereg przykładów i zestawień szczegółowych na dowód, że sztuka, wykonywana przez mieszczan, była zarazem duchową własnością polskich warstw ludności. Ograniczam się jednak do powyższych i tylko jeszcze nadmienię, że n. p. spór, który w r. 1468 powstał pomiędzy mistrzem wszechniczy Sędziwojem z Czechą a krakowskimi Dominikanami o rzeźbę, przedstawiającą Narodzenie Pańskie według popularnych opowieści apokryfowych, nie był niczem innym, jak wyrazem żywego odczuwania utworu sztuki, który najprawdopodobniej wyszedł z pod ręki rzeźbiarza mieszczańskiego, a jeśli nie był dziełem mieszczanina, to przedstawiał jeden z tematów, powtarzanych aż nazbyt często w sztuce mieszczańskiej jeszcze w XVI stuleciu.

Ale nie tylko ze względu na treść, lecz także ze względu na formę wypowiedzania się musimy uznać sztukę mieszczańską za główny wykładnik upodobań artystycznych ludności polskiej. Nie można bowiem wogóle wyobrazić sobie, ażeby jakakolwiek sztuka zdołała uzyskać dostęp do pewnej grupy ludzi wbrew ich skłonnościom artystycznym. Że ludność polska, tak ziemiannie, jak możnowładcy, przywykli widzieć w sztuce mieszczańskiej wyraz swych pragnień artystycznych, najlepszym świadectwem liczne fundacje na rzecz kościołów i klasztorów i szerokie rozpowszechnienie tejże sztuki po miastach i wsiach polskich. Co więcej, tak silnego oddziaływania na szerokie warstwy ziemiaństwa polskiego, jak to było szczególnie w ciągu wieku XV-go i w pierwszych dziesiątkach następnego, nie spotykamy przedtem w dziejach sztuki polskiej. Co rozpoczęła wychowawcza działalność duchowieństwa w pierwszych wiekach naszego życia historycznego, to uzupełniło w dalszym ciągu mieszczaństwo, które zresztą samo tkwiło, podobnie jak zachodnie rycerstwo, w kulturze stworzonej przez kościół, i tę kulturę dalej rozwijało. Jeżeli jednak sztuka klasztorów była wyrazem myśli, nur-

¹⁾ Rozmyślanie j. w. str. 452 i 451.

²⁾ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Étude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration*, Paris 1908, str. 1—74. W odniesieniu do sztuki niemieckiej poruszył tę kwestję

A. Springer w rozprawie »*ikonographische Studien, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Wien, t. V (1860)*, a Ryszard Muther nazwał nie bez pewnej słuszności całą sztukę staroniemiecką z XV-go wieku malowaniami misterjami.

tujących prawie wyłącznie wśród oświeconej klasy duchowieństwa a służąc także potrzebom klas możnowładczych przybierała chwylami odcień arystokratyczny, to skromniejsza w swoich ideałach sztuka mieszczańska, traktowana we formie cechowego rzemiosła, rozeszła się olbrzymią falą po ziemiach Śląska Wielkopolski i Małopolski, docierając do najdalszych zakątków podgórskich i zostawiając wszędzie po sobie ślady we formie malowanych lub rzeźbionych tryptyków, ogrójców, krucyfików, figuralnych haftów i wyrobów złotniczych, płyt nagrobnych odlewanych lub z rysunkami rytymi, epitafjów malowanych lub rzeźbionych. Najlepszy to dowód jej popularno-ludowego charakteru i żywotności, której w tym stopniu nie mogła posiadać ani sztuka ruska, ani początkowo włoska, a tem mniej dworska francuska.

Co prawda, podniesione tu objawy są znane na razie tylko zewnętrznie i służyć mogą tylko za wskazówkę dla ogólnych wniosków. Natomiast szczegóły nie zostały jeszcze zbadane i ujęte, nie dokonano również dotychczas interpretacji form polskiej sztuki średniowiecznej w związku z umysłowością polską, nie określono znamion stylu miejscowego i nie dostarczono szczegółowych dowodów, jak dalece powtarzające się masowo formy odpowiadają woli twórczej i upodobaniom ludności miejscowej.

Powyższe przykłady i uwagi wystarczą — jak sądzę — jeśli nie do wyzerpującego wykazania, to przynajmniej do zaznaczenia ścisłej łączności sztuki mieszczańskiej z umysłowością polską w wieku XV-y i na przełomie wieków średnich. Wystąpiła ta sztuka w innem oświetleniu, aniżeli chcieliby tego autorowie, którzy nieświadomi częstokroć w dodatku odpowiedzialności naukowej pragnęliby bądź na podstawie nieistotnych cech, bądź na podstawie przynależności twórców do narodowości polskiej zaliczyć także dzieła późno-gotyckiej sztuki cechowej do rzędu prac, wykwitłych z uzdolnień, właściwych jakoby tylko narodowi polskiemu. Z drugiej strony i zabytki ręki mieszczańskiej otrzymały odmienny sens, niż gdybyśmy je oceniali jedynie w związku z życiem mieszczań. Ze stanowiska powszechno-dziejowego trudno byłoby, powtarzam, objaść mianem narodowej taką sztukę, która została przeszczerpiona na grunt polski z krajów zachodnio-europej-

skich, gdyż posiada ona jeszcze za mało znamion oryginalności ikonograficznej i stylowej, aby na tę nazwę zasłużyć, czyli inaczej mówiąc, nie wykazuje w sobie w dostatecznej mierze inicyjatywy artystycznej polskiej. Ale możemy bez zastrzeżeń przyznać, że sztuka mieszczańska w okresie rozkwitu i największego swego rozprzestrzenienia stanowi mimo napływowego charakteru dzięki właśnie tej swojej powszechności integralny składnik emocjonalnego i umysłowego życia naszych średniowiecznych przodków; że jej dzieła urabiały naszą kulturę artystyczną w zaraniu nowożytnych dziejów i nauczyły pokolenia na długo patrzeć na sztukę oczyma ludzi, którzy takie dzieła stworzyli. Jest ona wskutek tego równie ważnym źródłem do poznania struktury umysłowości polskiej w XV-y wieku, jak i literatura. Nie też dziwnego, że niejednemu może ta sztuka wydać się nawet polską w swej genezie, od wewnątrz bowiem oglądana, bez porównawczego tła europejskiego, ma wszelkie znamiona sztuki narodowej, jak każda zresztą sztuka, która przejawia się w masowej produkcji.

Występując przeciw poglądom, które zakorzeniły się szczególnie w szerokich kołach inteligentnej publiczności, i którym po części uległ autor omawianego dzieła, pragnę wprowadzić zasadniczą poprawkę w sądach, wypowiedzianych we wstępie do książki. Zarzuty nie dotycząjają zupełnie ani nie osłabiają w niczem znaczenia głównej treści dzieła, którą stanowią materiały źródłowe, ani nie dotyczą sposobu wydawania, wreszcie nie obejmują sobą szeregu słusznych wniosków i uwag, przydanych we formie objaśnień lub umieszczonych we wstępie. Owszem, należy z prawdziwym uznaniem stwierdzić, że pomiędzy wydawnictwami źródeł literackich, odnoszącemi się do dziejów sztuki średniowiecznej w Polsce, praca prof. Płaśnika zajmuje wybitne miejsce dzięki bogactwu treści i wyborowi samego tematu. Jako zbiór wiadomości źródłowych wypełnia ona lukę, dotkliwie odczuwaną ze strony tych, których studja nad sztuką mniej posuwały się w kierunku poszukiwań archiwalnych a więcej w kierunku objaśnienia fenomenów artystycznych. To też nie ulega wątpliwości, że książka ma zapewnić w kołach historyków sztuki na długi czas naukową aktualność. Życzyłoby sobie należało, ażeby autor po tak szczęśli-

wym początku zechciał prowadzić swoje badania nad mistrzami mieszczkańskimi w dalszym ciągu poza przypadkową, względami praktycznymi tylko uzasadnioną granicę chronologiczną, jaką jest rok 1500, i ażeby zechciał w przyszłości obdarzyć nas publikacją, któraby ukazała nam szczegóły z życia artystów krakowskich z okresu Zygmunto-wskiego. Materiały archiwalne z pierwszej połowy wieku XVI-go mogłyby w niejednym wypadku wyjaśnić ów pomyślny stan sztuki i rzemiosł artystycznych, którego doczekał się Kraków za panowania zwłaszcza Zygmunta Starego, a z drugiej strony zyskałyby oświetlenie przez to, że mogłyby być ilustrowane zachowaniami w pokaźnej liczbie zabytkami architektury, rzeźby, malarstwa i przemysłu artystycznego.

Dr. Władysław Podlacha.

Szydłowski Tadeusz. *O Wita Stwosza ołtarzu marjaickim i jego pierwotnym wyglądzie.* — Wydawnictwo Polskiej Akademii Umiejętności p. t. Prace Komisji historii sztuki. Tom II zes. 1. Kraków 1920, 4-a, str. 100, ilustracyj 31.

Autor jest konserwatorem zabytków i konserwatorski też charakter nadał swej pracy, która w długim wywodzie miała rozjaśnić cały proceder restauracji ołtarza marjaickiego w latach 1866 do 1871. Rozprawa usiłuje wyświecić przy tej sposobności także mnóstwo szczegółów, odnoszących się do przemian, przeróbek, techniki snyderkiej, a przede wszystkim do malarskiej pracowni Stwosza. Plon jest dość obfity i aczkolwiek autor, powiedzmy to odrazu, zabarwił go za silnie i to na każdej karcie swym subiektywizmem, to z drugiej strony poruszył wiele aktualnych zagadnień, któremi nauka polska w przyszłości będzie musiała się zająć i dać na nie odpowiedź. Fałszywe częstokroć ujęcie poruszonych kwestyj w przydługiej ekspertyzie oraz liczne błędy w podstawowych determinacjach techniki Stwoszowej zalecają baczne i krytyczne czytanie tej rozprawy.

Faktem jest niezbitym, że kościół jest ostoją, która zachowała nam zabytki polskiego średniowiecza. Przechował je zaś dlatego, bo konserwacja i piecza kościelna nad przedmiotami kultu była trwałą, przekazy-

waną z pokolenia na pokolenie. Pomniki, przechowane w kościołach katolickich, były i są pomnikami żywymi i właśnie ten moment uratował je od zagłady, właśnie tej okoliczności, że je restaurowano, zawdzięczamy możliwość podziwiania ich form i piękna.

Autor rozprawy ironizuje to uczucie przywiązania i poszanowania dla *całości* zabytkowych przedmiotów kultu, nazywając je stale »pryzwoitością kościelną« i patrzy na pomnik pod kątem widzenia najnowszych zasad konserwatorskich, opartych na wiedzy zdobytej doświadczeniami najnowszych czasów i czyni to z wielkim zapałem i przejęciem, a przede wszystkim talentem pisarskim. Broszura o narodowości Stwosza¹⁾ przyniosła Szydłowskiemu urząd konserwatora c. k. Komisji centralnej wiedeńskiej, w niej też wystąpił przeciw hipotezom innego stwoszysty p. Ludwika Stasiaka o polskim pochodzeniu naszego wielkiego snyderza. Temat to zatem dla autora nie nowy i dał rzecz interesującą, poczytną, ale w przeważnej części o charakterze polemiki jednostronnej, nieraz tendencyjnie zabarwionej, a zawsze zgryźliwej, co stało się już jego metodą, z którą godzić mi się w żaden sposób niepodobna.

Pod urkiem zasad wiedeńskiej Komisji centralnej dla ochrony zabytków, która ha-sło konserwowania »einer malerischen Ruine« podniosła niemal do zasady i chciała ją zastosować do Wawelu, — stanął również autor na tem stanowisku odnośnie do ołtarza marjaickiego, jak to z całego jego wywodu wynika. Stał się też surowym sędzią ubiegłych wieków i ich pracy nad utrzymaniem tego arcydzieła snyderstwa, a opowiadając barwnie, zajmująco i sarkastycznie, pobudza czytelnika do ciągłego żalu, że autor wtedy jeszcze nie żył i nie był konserwatorem. Zapomina przecież, że zasada bezwzględnej nieetykalności (por. zwłaszcza str. 27–29) zabytku przez niego samego nie jest równomiernie wykonywana. Ujemna krytyka, uchylająca zasługom Matejki, Luszczkiewicza i innych, na których rzuca, jak zobaczymy, słowa potępienia, wymaga odparcia, bo umarli bronić się nie mogą. Z tego też powodu podkreślić należy, że sam konserwator Szydłowski zachwalanego przez siebie

¹⁾ W it Stwos z w świetle badań naukowych i pseudo-naukowych. N. kl. Przegl. pol. Kraków 1913, 8-a, str. 113.

radikalizmu w systemie ochronnym zabytku nie stosuje w praktyce. Widzimy np., że Wawel ozdabia się nowymi utworami sztuki współczesnej, na Zamku przybywają nowe romańskie czy gotyckie, renesansowe, barokowe lub formy najnowszego kierunku. No i wszyscy jesteśmy z tego zadowoleni i nie protestujemy. W tym też przypadku nie podtrzymuje konserwatorskich kanonów, których przestrzegania żąda od nieżyjących.

A teraz wróćmy do marjackiego ołtarza. Kościół nie jest *muzeum*, a ołtarz jest przedmiotem kościelnego kultu, jest *zabytkiem żywym*, i niepodobna domagać się od zarządu kościelnego, by zrezygnował ze swoich celów na rzecz problematycznej bezwzględnej zasady konserwatora, by tolerował w kościele figury święte bez głów czy rąk lub nóg, jak również, by spokojnie patrzył na dalszą ich ruinę. Piotr Michałowski był niewątpliwie wielkim artystą i z punktu widzenia artystycznego dawał, jak to wynika z przytoczonego (str. 99) pisma jego do dozoru kościelnego, wzór godny do naśladowania (dla muzeów sztuki. Michałowskiego pogląd nie mógł być zrealizowany, bo kościół nie jest cmentarzyskiem sztuki. Takie też zdanie na tę sprawę wypowiedział w r. 1861 Józef Lepkowski w III serji Wzorów sztuki średniowiecznej w objaśnieniach kart L—M z reprodukcją marjackiego ołtarza, — i niesłusznie czyni autor (str. 11), przypuszczając zgodność jego poglądów z Michałowskim. Gdyby taka zasada zrodziła się i była przyjętą w XV wieku, nie mielibyśmy dzisiaj zabytków snycerstwa i ołtarza marjackiego. Prof. Wiesław Zarzycki, restaurator obrazów, utrzymuje, że nie zdarzyło mu się w jego wieloletniej praktyce napotkać starego obrazu, któryby nie był choćby z lekka dotknięty restauracją. To spostrzeżenie nie tylko popiera nasze zdanie, ale także wymownie o tem świadczy, jak kościół dbał zawsze o konserwację dzieł sztuki w jego posiadaniu będących.

Polichromja w rzeźbie jest sprawą drugorzędną, na pierwsze miejsce wysuwa się forma i ona decyduje o wartości dzieła. Przedmiotem atoli głównym rozprawy p. Sz. jest właśnie powłoka malarska rzeźb ołtarza, która nas tylko w bardzo drobnej części doszła w oryginalne i wymaga do wyrobienia sobie pojęcia o jej pierwotności jeszcze bardzo szczegółowych, mozolnych dochodzeń

i specjalnej, fachowej analizy, której wzrokami spostrzeżeniami na odległość dokonać nie można. Stąd wynika, że apodyktyczne orzeczenia autora, wydane na podstawie tak kruchej jak wzrokowa, nie dają żadnej pewności.

Twierdzenie autora o »wygaśnięciu« polichromji w rzeźbie ołtarzowej już w drugiej połowie XVI w. (str. 1) nie da się utrzymać, bo polichromja nie wygasa, tylko styl jej się zmienia.

Jak z toku rozprawy wynika, autor przypuszcza, że całą polichromję zepsuła robota restauracyjna 19 wieku i zapewnia, że odnowy 17 i 18 stulecia »były pobieżnie dokonywane z drabin, i że trudniejszą pracą nie chciano sobie przysparzać kłopotu« (str. 75). Taką tezą wymierza cios w Matejkę i Luszczkiewicza, którzy kierowali ostatnią restauracją. Twierdzenie to pozbawione wszelkiej siły dowodu, raz, że technicznie rzecz biorąc, subtelne malowidła nie mogły być z drabin wykonane i musiano do tej roboty sporządzić choćby z kobylic i desek rusztowanie, a powtóre jest to właściwie tylko powtórzenie domysłu, wyrażonego już przed 50 laty, podającego suchą wiadomość, że restaurację w r. 1679 przeprowadził rajca krakowski Marcin Paczoska, zaś w 1795 Karol Wochowski i nie ponadto więcej. Skoro więc autor wówczas jeszcze nie żył, świadectwo jego nie wystarczy. Analiza form także przemawia przeciw temu. Autor wywód swój o pierwotnej polichromji Stwosza oparł w dużej mierze na rysunkach płaskorzeźb w tece A. Dudraka w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i wziął bezkrytycznie jako przykład polichromję sukni niewiasty ze sceny Narodzenia N. P. Marji (str. 70—73, 76, fig. 23 i 24), której deseń dochował się na rysunku. Wzór ten jest typowym dokumentem gruntownego przemalowania w okresie wtórnej odnowy ołtarza z r. 1795! — przecież te rzuty tulipanów, stokrótek i kąkolów, to deseń zgadzający się najdokładniej z datą restauracji malarza krakowskiego Karola Wochowskiego. Takie niezrozumienie stylu, taki brak zmysłu rozróżniania rokoka od gotyku jest istotnie bezprzykładnym w pracach ogłaszanych przez Komisję historii sztuki.

Autor pracę restauracyjną, dokonaną za Luszczkiewicza i Matejki, podaje tendencyjnie ujemnej krytyce. Część też ekspertyzy

dotycząca udziału w restauracji polichromji sędziwego dziś artysty-malarza p. Antoniego Gramatyki jest w całości fałszywa. Zamiast zwrócić się wprost o wyjaśnienie do niego, wolał autor zastosować także do jego współpracy bezkrytyczną metodę badania, opartą na fantazji i zwidzeniach. Otóż imieniem p. Antoniego Gramatyki odnośnie do malowania tła (str. 75) stwierdzam, »że tła płaskorzeźb przez niego przemalowanych nie były wykonane *al tempera*, lecz faktycznie olejno«. Zatem można co najwyżej przypuszczać wbrew barwnej opowieści autora o poszanowaniu dzieła w dawnych wiekach, że przemalowanie rzeźb olejną mogło nastąpić przy poprzednich restauracjach.

Następnie oświadcza p. Gramatyka: »skądkolwiekby pochodzić miała wiadomość (str. 14), że Eljasz malował płaskorzeźbę »Zesłania Ducha św.«, to jest ona nieprawdziwa, bo jej przed nim nikt nie dotknął pędzlem¹⁾. Zatrudnienie malarza Wojciecha Eljasza przy restauracji trwało przelotnie bardzo krótko i odnosiło się do samego oczyszczenia rzeźb z brudu. Zupełnie drobne fragmenty malował Józef Bogacki.

Także historia przemalowania płaskorzeźby »Zwiastowania N. M. Panny« wygląda zupełnie inaczej w ustach p. Gramatyki, niż u Dra Szydłowskiego. P. Gramatyka oświadcza bowiem: »Malowałem tło tego obrazu wprost na widocznych grawirowanych śladach konturów, powtarzając wiernie te same kolory, figur nie tykałem. Matejko nie tylko nadzorował, ale własnoręcznie był przytem współczynnym, mianowicie pomógł mi malowidło przelaserować«.

Doskonała miejscami ekspertyza polichromji ołtarza marjackiego zdumiewa zupełnie nieoczekiwaną nieznamościami znaczenia terminów technicznych, np. gdy autor powiada (str. 45): »Niejednokrotnie nakładano *farby lazurowe* na złoto, by im nadać tem więcej połysku«. Myślałbym, że to błąd zecerski, gdyby nie okoliczność, że ta fałszywa denominacja powtarza się dalej.

Często odwiedzam kościół marjacki, więc też przypomniałszy sobie, że był raz Niemym świadkiem żywej tam rozmowy prof. Wiesława Zarzyckiego z konserwatorem Szydłowskim, zwróciłem się teraz, pisząc rela-

cję o niniejszej pracy, do tego świętego znawcy starych technik malarskich z zapytaniem o wyjaśnienie stosunku jego do rażących błędów w pracy p. Sz. Otóż otrzymałem potwierdzenie, że część ekspertyzy pochodzi istotnie od niego, ale takie niedośledczy, jak określenie »farby lazurowej« zamiast »laserunkowej«, polegają na niezrozumieniu, i żadnej odpowiedzialności za nieścisłość powtórzenia brać na siebie nie może, bo ani rękopisu nie czytał, ani korekty nie widział, ani zresztą nazwisko jego w rozprawie słowem nie zostało wspomniane.

Na str. 77 dowiadujemy się w kwestji malowania na nowo tła płaskorzeźb czegoś nowego: »Pierwotny ton, powiada autor, prawdziwego *lapis lazuli* był bez porównania łagodniejszy i subtelniejszy i dzięki temu mógł harmonizować z resztą polichromji, podczas gdy dziś jest to zgrzyt niesłychanie krzykliwy«! — tymczasem wiemy, że jest wprost przeciwnie, mianowicie, że *lapis lazuli* jest daleko żywszy i barwniejszy od dzisiejszej ultramaryny.

Pisząc o złoceniu, mówi p. Sz. rzekomo za Münzenbergerem i Beisslem, nie cytując, swoim zwyczajem, strony wielkiego dzieła: »Na złocie wyciskano częstokroć ornamentacyjne desenie lub przeciągnawszy złotem kolorem, wyskrobywano wyrysowane przedtem wzory«. Nie sposób, by mogli to napisać ci dwaj uczeni; domyślam się, że autor nie znając techniki, tłumaczy ją niedokładnie. Znam tę technikę także z minjatur, ale farby się nie »wyskrobywaa«, bo skrobanie naruszyłoby się pozłotę, lecz lekko miękkim tępym przyrządem ze skóry, hubki lub rdzenia łądyg przez delikatne wycieranie (podobnie jak dzisiaj gumą kauczukową) zbiera ostrożnie farbę laserunkową i wydobywa deseni błyszczący złotem.

Techniczna ekspertyza p. konserwatora niedomaga w dalszym ciągu i polega na nieświadomości techniki malarskiej i snycerskiej (por. str. 49) oraz środków technicznych. Tak np. na str. 50 i dalszych wymyśla komitetowi restauracyjnemu, że nie użył do malowania farby niebieskiej z *lapis lazuli*. Ależ tej farby już wtedy zupełnie zaniechano wyrabiać z powodu braku surowca, a zastąpiono ją sztucznie sporządzoną ultrama-

¹⁾ Według Sprawozdania Komitetu parafjalnego płaskorzeźbę obmył Eljasz z brudu według

autora »restaurował« i »malował na nowo« p. Gramatyka.

ryną, równie dobrą i trwałą. Tu nie było innego rozwiązania. Argumenty zaś p. konserwatora znalazły odparcie w tem, cośmy poprzednio powiedzieli.

Uważam za błąd kardynalny oparcie wywodu dotyczącego polichromji na prymitywach fotograficznych z 6 i 7 dziesiątka lat 19 st., kiedy nie znano jeszcze ani płyt ortochromatycznych i nie używano filtrów kolorowych przy aparatach fotograficznych. Sam robię z zabytków po kilkaset zdjęć rocznie, więc coś niecoś mam w tym względzie doświadczenia, mogę przeto w tej sprawie głos zabrać i powiedzieć, że nawet dzisiaj przy rozmaitych porach dnia, warunkach oświetlenia i sile naświetlenia otrzymuje się różne rezultaty. Wiem stąd także, że przesunięcia od osi obrazu względnie rzeźby, małe odchylenia płaszczyzny obrazu od równoległości matówki wywołuje na niej, a zatem i na fotografii nie do uwierzenia przesunięcia i fałszywe obrazy. Dlatego też muszę tylko wzruszyć ramionami, gdy autor na »starych fotografiach« rozpoznaje barwy, tony, przełamowania, przesunięcia figur i chce zadać kłam twierdzeniom Łuszczkiewicza, że oparł uzupełnienia na podstawie »śladów« (str. 30 w 4 ustępie).

A choć autor sam tak wiele z fotografii wynioskował, nie przeszkadza mu to wcale formułować z tego tytułu zarzutu przeciw niemieckiemu badaczowi W. Grolmanowi zapytaniem »ale czy można na podstawie tylko fotografii dochodzić do ostatecznych wniosków?« (str. 91).

O snycerzach z okresu ostatniej restauracji ołtarza podaje autor błędne informacje i odmawia im »znajomości sztuki średnio-wiecznej« (str. 5, 43 i inne). Należy zatem przedewszystkiem podkreślić, że dzisiaj niestety nie mamy w tym względzie wykształconych robotników i snycerzy. Cały kierunek nowoczesnej nauki artystycznego wykształcenia poszedł inną drogą, kształci indywidualność, a zaniechał nauki dawnych stylów. Wówczas, gdy była jeszcze wśród snycerzy żywa tradycja starej techniki, kiedy cały prąd naukowy i artystyczny zwrócił się namiętnie do kopywania i poznawania tajemnic sztuki i stylów przebrzmiałych, a w szczególności gotyku, zjawili się prawdziwi wirtuozi naśladownictwa. Mistrzami takimi byli Molikiewicz, a zwłaszcza świetny

snycerz Kazimierz Wakulski, wykształcony w Paryżu i Monachium († 4 lutego 1904 r. w Krakowie), niezrównany w odtwarzaniu form gotyckich, — on ukochał dzieło Stwo-sza, jak swe własne dziecko. Pomawianie go o to, by rzeźby »bardziej nadniszczone zastąpił zupełnie nowemi« (str. 45), odeprzeć należy z całą stanowczością. To poszanowanie należy się ceniom zasłużonego snycerza. Naoczny świadek p. Antoni Gramatyka, który odnawiał równocześnie w tej samej pracowni polichromję, oświadczył mi, że Wakulski absolutnie nie nie przerabiał na nowe, tylko jedynie dorabiał części brakujące. Jedno, co zrobił, to skopjował, *ale dla siebie*, płaskorzeźbę: Złożenie do grobu, tak wier-nie, że aż mu ją Matejko pochwalił. Cała zatem fala ujemnych domysłów w tym wzglę-dzie, rozlana na różnych miejscach rozpra-wy, jest bezpodstawną.

Snycerza Molikiewicza stale nazywa autor Molinkiewiczem, niewielka to wprawdzie zmiana, bo o jedną literę tu idzie, — ale, że Lępkowski w III Serji Wzorów sztuki średnio-wiecznej, zaś Sokołowski w VI tomie Sprawozdań Kom. hist. sztuki poruszając kwestję restauracji, znający osobiście sny-cerza, tak go nazywają, daruje więc nam autor, że i to przeoczenie na karb niedokładności policze.

Wykonał ów snycerz według szkicu i wskazówek Łuszczkiewicza predellę. Całość wypadła, jak autor wstrzemięzliwie okre-sła, »dosyć zręczną« (str. 88). Że ta »zupel-nie nowa kompozycja« wypadła *bardzo* zręcz-nie, stwierdza, wbrew intencji, sam autor, dając jej reprodukcję na str. 84 i 85 (fig. 28 i 29), o czem czytelnik sam niezwłocznie przekonać się może i co potwierdza uznanie dla wiedzy kierowników a zręczności sny-cerza.

Józef Brzostowski, snycerz krakowski, jest autorem przepysanej kraty dębowej w ko-ściele św. Jana, a 15 miesięcy był zajęty przy restauracji ołtarza. On to przyniósł wiadomo-ść, cytowaną w omawianej książce, o jakimś autentycznym rysunku ołtarza marja-ckiego. Zamiast dochodzić, gdzie się obecnie znajduje ów rysunek na pergaminie, a będący własnością archeologa i architektki Teo-fila Żebrawskiego i przekonać się, czy to był rysunek jego czy kogo innego, z jakiej daty i ewentualnie go reprodukować, — autor za-

miał tego zachodu woli z góry przyjąć, że go rysował Żebrawski i posądzić Brzostowskiego o naiwność, gdy mówi o *autentycznym* wyglądzie górnego szczytu. Informacje rzeźbiarza nazywa szczerymi i niepewnymi. W ten wygodny sposób zbywa się tę kwestję, której wyjaśnienie mogłoby być rozstrzygającym i do zupełnie innych doprowadzić wyników, a zmniejszyłoby niepomierne objętość rozprawy. Łatwość słowa kosztem ścisłości wiedzie autora na drogę błędnych domysłów. Poco np. bawi się wytworami fantazji ludzi mających z nauką niewiele lub nie wspólnego, jak opowieść o bernardynie między apostołami (str. 43)? Jako przykład ikonograficznych rozwlekłych ekskursyj autora przytoczę jego wywód dotyczący płaskorzeźby: Bożego Narodzenia. Znalazł on, że Kopera przeoczył pod nogą kłęczącej postaci, mającej wygląd zupełnie pasterski, listwę fazowaną, a nazwał ją pasterzem. Zamiast stwierdzić krótko przeoczenie i powiedzieć, że deska jest wprawdzie niezwykle ale prawdopodobnym atrybutem św. Józefa, pochwytuje tę sposobność do pochwalenia się, że jest »znającym bliżej ówczesną ikonografię« (str. 79) i do pouczenia *per longum et latum*, jak to z tem przedstawieniem bywało, przyczem znów używa argumentów nieścisłych. Twierdzi tedy, że św. Józef był w przedstawieniu Bożego Narodzenia postacią »stałą i nieodłączną«. Twierdzenie takie jest niezupełnie z prawdą zgodne, dość przypomnieć tak bliski Stwoszowi ołtarz Bożego Narodzenia w hardzjowskim kościele św. Idziego lub inny ołtarz w Zgorzelicach na Śląsku, by stwierdzić, że bez postaci św. Józefa obywa się czasami scena Narodzenia Pańskiego. Dalej twierdzi autor, jakoby św. Józef w tem przedstawieniu trzymał zawsze świecę lub latarkę. Bywa z tem rozmaicie: najzwyczaj jak do przedstwiają go ze złożonemi rękoma jak do modelitwy lub skrzyżowanemi na piersiach, adoruje Dzieciątka Jezus (por. Tryptyk z Lusiny w Akad. Umiej. lub rzeźbę z Czatkowic w Muz. Nar.). W północnej sztuce pod wpływem prądu realistycznego zajmuje się gospodarstwem: warzy kaszę, poi wołu (jak to widzimy u Stwosza w ołtarzu bamberskim), czasami śpi, jak w tryptyku u św. Szczepana w Wiedniu lub ostatecznie trzyma latarkę albo świecę. Czy w ołtarzu marjackim można przypuszczać,

by św. Józef świecił w oczy Dzieciątka? jak to pragnie mieć autor, nie chcę przesądzać. Ostatecznie jest to możliwe, ale koneweczka z mlekiem czy innym napojem mogła równie dobrze istnieć w ręku św. Józefa, jak cebrzyk w ołtarzu bamberskim lub latarka w innym. Dudrak był sumiennym rysownikiem i niewątpliwie narysował tak jak widział rzeźbę w pracowni Wakulskiego.

Autor mówi dalej, że kapelusz na głowie św. Józefa nie uchodziłby pasterzowi. Owszem uchodzi to w owym czasie, kiedy i do kościoła wchodził się w nakryciu na głowę. Jeżeli przewertujemy choćby tylko cytowaną na str. 51 przez autora książkę Jul. Bauma, *Die Ulmer Plastik um 1500* (ob. tabl. 41, 50, 52), przekonamy się, że bywa także wprost przeciwnie, że św. Józef kłęczy bez czapki, a pasterze mają nakrytą głowę. Robi to wrażenie, jak gdyby autor cytowanego przez siebie dzieła wcale nie miał w ręku. Ale to nie dosyć, także jego denominacje świętych są niepewne, tak tedy opisując scenę »Pokłonu trzech królów«, zamienia Baltazara na Melchiora, Kaspra mianuje Baltazarem.

Na str. 43 domyśla się autor, że dmuchający apostoł nie trzymał świecy w lichtarzu i ją zdmuchiwał, lecz że dmie w kadzielnicę. Domysł ten już w następnem zdaniu wykorzystuje w tym kierunku, by uznawszy go za udowodniony pewnik, zarzucić restauratorom, a zatem Łuszczkiewiczowi i Matejce, brak znajomości sztuki średniowiecznej, a Koperze wytknąć to jako błąd naukowy. Naturalnie ta złumiewająca pewność siebie może niejednego onieśmielić i każe uwierzyć w wielką znajomość ikonografii chrześcijańskiej u autora. Stwosz jest bardzo oryginalnym artystą, wyłamuje się z reguł powszechnych, jak widzieliśmy przy omówieniu postaci św. Józefa i skłania się ku realistycznemu przedstawieniu akcji. Do dzisiaj dochował się zwyczaj czy obrządek, na który patrzałem nieraz własnymi oczyma, że przy konaniu trzyma się zapaloną gromnicę w ręku, a gdy umierający wyzionął ducha, gasi się ją. Czy to zgaszenie świecy ma symboliczne i etymologiczne znaczenie, iż zgasło życie ludzkie, — pomijam tę kwestję. Uważam jednak, że twierdzenie autora, jakoby zdmuchiwanie »nie miało żadnego liturgicznego sensu«, — bynajmniej nie jest

przekonywującym, i to tem więcej, że na rysunku Dudraka widzimy w ręku apostoła gotycki lichlarz ze świecą. Wszak mimo to, że na innych przedstawieniach nawet u samego Stwosza widzimy Matkę Boską leżącą na posłaniu w chwili śmierci, — to ani na chwilę nie kwestjonujemy autentyczności Matki Boskiej zupełnie inaczej pojętej, bo klęczącej, w czasie Zaśnięcia w ołtarzu marjackim. — A wreszcie skoro na str. 44 sam autor stwierdza, że u innego apostoła z kadzielnicą jest ona na właściwym miejscu i dobrze umieszczona, to przypuszcza dwie kadzielnice w jednym obrazie. Takiej monotoni Stwosch chyba nie wprowadził.

II

Już powyżej zaznaczyłem, że poczytuję sobie za obywatelski obowiązek bronić przed atakami Dra Szydłowskiego sławy i zasług Matejki, Luszczykiewicza, Dudraka, a wreszcie... i samego Stwosza.

O Matejce powiada autor, że tylko »uchodzi za odczuwającego głęboko sztukę Stwosza« i robi mu zarzut, że »nie zostawił żadnych rysunków z ołtarza« (str. 17). Kto tak mówi, ten przeoczył literaturę o wielkim mistrzu i nie odczuwa olbrzymiej wartości jego twórczej pracy, że kopjowanie nie było jego obowiązkiem.

Co do stosunku Matejki do Stwosza objaśnia go najwybitniejszy ze współczesnych Matejce historyków sztuki M. Sokołowski: »Stary mistrz z końca XV w., Wit Stwosch, ze swoim ołtarzem w kościele Panny Marji, był jego najważniejszym i największym wpływ na niego mającym nauczycielem«. Zaś z artystów najbezwzględniejszy jego krytyk, Stanisław Wilkiewicz, mówi: »Matejko stworzył polichromję kościoła Panny Marji, polichromję, która jest jednym ze świetnych czynów jego twórczości. Stojąc w prezbiterjum tego cudownego kościoła i przenosząc wzrok z ołtarza Wita Stwosza na ściany, malowane według kartonów Matejki i pod jego bezpośrednim dozorem i wpływem, nie czuje się żadnej niezgody między temi dwoma nadzwyczajnymi dziełami sztuki, nie uświadamia się czterech wieków, dzielących czas ich powstania... W charakterze, w pojęciu, w ogólnych liniach, w jakości i natężeniu barw

jest ona absolutnie z tego samego, co sztuka Wita Stwosza, świata« (Matejko, wyd. I str. 254, 256).

Wreszcie Stanisław Tarnowski w swem dziele o Matejce (str. 18) pisze, że »Matejko, kiedy chciał na oczy widzieć coś niezwyklego, znakomitego, szedł do Panny Marji i wpatrywał się w wielki ołtarz« i za Sokołowskim uznaje i widzi wpływ Stwosza na największego malarza polskiego XIX w. »w chwili, kiedy odbywała się formacja jego przyszłej twórczości, jego artystycznego idealu... i jako młodzieniec uczył się poznawać tajemnice piękności, znajdował wiele jej istotnych elementów: jedrność, energję, prawdę, silną charakterystykę postaci«.

Autor, który nazywa ofiarną i obywatelską działalność Luszczykiewicza i Matejki »karygodną«, sam pisze wyrok na siebie. Powiada on dalej, że »powtarzane często zdanie, »jakoby Matejko odczuwał głęboko sztukę Stwosza, jest oczywiście frazesem«. Tak, frazesem może dla autora, na to zgoda, ale nie dla tych, którzy Matejkę znali i jego potężną twórczość rozumieją.

Matejko swój pietyzm dla rzeźby Stwoszewej i jej mistrza uwydatnił już za lat młodych, kiedy za czasów szkolnych r. 1855 robi studjum Głowy Stwosza, a potem w r. 1862 pierwszy szkic, w roku następnym drugi, aż w r. 1865 maluje obraz porywający uczuciem i formą: »Wit Stwosch z wnuczką swoją«, by dochód z wystawy jego przeznaczyć na restaurację ołtarza. A potem w czasie restauracji wyprasza sobie możność własnoręcznego malowania rzeźby głównej: Usypiającej snem śmiertelnym postaci N. P. Marji. »Matejko wskrzeszał przed oczyma narodu i świata, jak mówi Sokołowski (Spraw. kom. hist. szt. t. V str. LXXII, LXIX), naszą przeszłość i zaiste nie miarę krawca, ale Fidiasza przykładał do niej«.

Czynić Matejce zarzut, że czegoś nie skopjował, temu olbrzymowi pracy, który dzień po dniu kilkanaście godzin spędzał przy gorączkowej robocie bez wytchnienia i nieraz ciepłej strawy, który właśnie nadmiarem pracy nadwątlił swój organizm i życie skrócił... do tego potrzeba wielkiej odwagi! Godzi się tutaj przypomnieć, że Matejko pozostawił w tekach tysiące szkiców i rysunków dawnych polskich zabytków, ale były one celowe dla głównego zadania życia, środkiem pomoc-

nym w jego pracy twórczej. Rysował może więcej te rzeczy, które były mu mniej dostępne, zaś mniej te, na które mógł patrzeć dowolnie i codziennie. Do kopjowania dzieł Stwosza, do przerysów starych pomników sztuki stale uczniów zachęcał. Tak było z Wyspiańskim, i do dziś żyjący mogą to poświadczyć. P. Antoni Gramatyka, jedyny z restauratorów ołtarza, który pozostał przy życiu, pamięta doskonale Matejkę rysującego w pracowni Wakulskiego przy ulicy Stolarskiej, dokąd przeniesiono wszystkie rzeźby z rozebranego ołtarza, — i utkwiał mu w pamięci jeden interesujący moment dotyczący tej sprawy: oto Matejko przesiadywał w pracowni, rysował rzeźby Stwosza i zapamiętany jeden album przerysami, z miejsca posłał do Biana po kupno nowego i rysował dalej.

Kult zaś Matejki dla polskich zabytków nie wypływał wcale z ambicji literackich, ale płynął z jego szlachetnej duszy, z podziwu i uwielbienia plastycznej formy, był tedy najistotniejszym i najszczerzym objawem jego uczuć. Gdzie tylko rozchodziło się o zachowanie zabytku, był zawsze pierwszym, zawsze ofiarnym, jego też w trudzie i czystości zamiarów i czynów nikt nie przewyższył.

Niezapomnianej pamięci Władysław Łuszczkiewicz był uczonym olbrzymiej wiedzy i niespożytych zasług. Wywarł przemożny wpływ na kierunek nie tylko badań naukowych, ale jako świetny pedagog w szkole sztuk pięknych wpływał również na rozwój artystyczny w Polsce z drugiej połowy XIX w.

Nasz autor mówi o Łuszczkiewiczu na wielu stronicach, mówi z wyniosłością, a osądza go nie tylko ujemnie, ale i niesprawiedliwie. Za wielką, bezinteresowną, duchem obywatelskim przepojoną pracę spotkała Łuszczkiewicza ciężka krzywda i to w publikacji tej Komisji, której był współzałożycielem! która rozbudowała swą działalność na podwalinach wzniesionych właśnie trudem jego życia. Czem był Łuszczkiewicz jako uczony historyk sztuki, profesor i miłośnik Krakowa, skreślił wymownie Stanisław Tomkiewicz w V tomie Rocznika Krakowskiego (na str. 1—46), zaś Towarzystwo miłośników historii i zabytków Krakowa tablicą spiżową na kościele marjackim pamięć

tego męża czynu i pioniera nauki polskiej uczciło. Dyletantem nie był i wielkich rzeczy dokonał. Mógł się mylić, bo był człowiekiem, który szedł poprzez ugory i dziewiece lasy ówczesnej historjografji kultury polskiej. Ze dziś więcej wiemy, czem się chlępi autor, niż za jego czasów, to właśnie Łuszczkiewicza i jego rówieśników i następców zasługuje, jak również zdobywczy naukowych zagranicą. Nie mogą oczywiście wchodzić szeregowo we wszystkie podniesione przez autora zarzuty, ale dla przykładu przytoczę niektóre grawamina.

Na str. 18 zarzuca autor Łuszczkiewiczowi, że *»nie umie patrzeć dosyć rzeczowo i krytycznie«*. Kto tak ogólnikowo czyni zarzut, sam przedewszystkiem winien być od niego wolnym; tymczasem na każdym kroku rozprawa p. Sz. najeżona jest błędami, sprzecznościami i niedokładnościami. Dalej wyrzuca mu, że nie dał *»analizy dzieł Stwosza«, ani dokładnego sprawozdania o jego stanie zachowania*. Czyż dał tę analizę pierwszorzędnym i współczesnym z Ł., europejskiej sławy badacz średniowiecza Essenwein? Łuszczkiewicz dał pierwszy rozbiór treści rzeźb ołtarza i napisał Sprawozdania dozoru kościelnego. Łatwo to dzisiaj pisać o tych dziełach sztuki, kiedy polscy i niemieccy uczeni ogłosili o nich liczne tomy doniosłego znaczenia. Mówiąc o Łuszczkiewiczu, dziwi się autor, że dzieło Stwosza *»nikogo wówczas nie pobudziło do napisania rozprawy«*. Nam to nie dziwno, bo pamiętamy jeszcze tę ciężką atmosferę naukową owych czasów. Zapomina p. Sz., że ówczesni pracownicy szli naprzód tylko wielką swą ofiarą, że nie było wtedy płatnych stanowisk dla historyków sztuki, że nie było tych co dzisiaj organizacyi naukowych, ani funduszy na wydanie naukowej książki, — głośno mówiono, że nauką może się zajmować tylko człowiek bogaty. Społeczeństwo nie dostarczało, nie miało wśród siebie dosyć licznej rzeszy czytających dzieł specjalnych, dlatego książka była zbytkiem, nie dawała zwrotu kosztów nakładu. Wydane w r. 1864 przez Łuszczkiewicza *»Zabytki dawnego budownictwa«,* dziś płacone na wagę złota, wówczas wcale się nie rozeszły, a uczynny autor rozdarowywał dzieło młodym uczynom. Nie było więc możliwości drukowania, jak dzisiaj, kosztownych a częstokroć bezwartościowych roz-

praw, a o płaceniu za nie honorarjów autor-
skich już wcale mowy nie było.

Autor nazywa Łuszczkiewicza »głównym
inicjatorem i zwolennikiem dorabiania« (str.
26). Pierwsza połowa zdania jest domysłem,
druga złośliwością. Nie wolno zapominać o
stanowisku zarządu kościelnego w sprawie
rekonstrukcji, który z natury rzeczy jako go-
spodarz miał w niej głos decydujący a dyk-
towany wymaganiami kultu, o czym już po-
przednio mówiłem. Autor najwidoczniej z u-
mysłu pominął wpływ tego najważniejszego
w owe czasy czynnika na kierunek restau-
racji.

Łuszczkiewicz objaśniał dorobienie bra-
kujących części »śladami najistotniejszemi«
(str. 26 i 27); powtarzał on mi to samo także
ustnie, jak ogromnie przezornie starano się
odbudować, opierając się na troskliwie wy-
szukanych a wówczas jeszcze istniejących
śladach. Autor posuwa swą zaciekość wo-
bec Ł. tak daleko, że na str. 30 w 4 ustępie
(»Czy były jakie ślady... wykluczone«) po-
sądza go wprost o nieprawdę. Czy w rekon-
strukcji Essenweina odegrał rolę ten mo-
ment, nie wiemy, ale jest on mimo odmien-
nego zdania autora, logicznem rozwiązaniem
problemu, — a znajduje analogję i potwier-
dzenie w bardjowskim ołtarzu. Łuszczkie-
wicz według zdania autora (str. 31) »miał
zbyt wiele fantazji i pochopności do odtwa-
rzania dzieła w duchu Stwosza, zbyt zaś
mało trzeźwości i ścisłości konserwator-
skiej... »że nie był odpowiednim na kiero-
wnika restauracji« i t. d. A potem mówi o
»niesumienności i dowolności«, o »uzupeł-
nianiu i poprawianiu według własnego wi-
dzimie się« i t. p. Celem wyrobienia sobie o
tych zarzutach własnej opinji, dobrze wziąć
do ręki Sprawozdania dozoru kościelnego,
pisane przez Łuszczkiewicza na podstawie
urzędowych protokółów, oraz przeczytać
jego rozprawkę: O treści i znaczeniu arty-
stycznem ołtarza w kościele P. Marji, arcy-
dzieła Wita Stwosza (Kraków 1868, mała 8-a
str. 46 z ryc.), by się przekonać, że pietyzm
jego dla arcydzieła, jakkolwiek nie objawił
się w formie zasady zachowania »malowni-
czej ruiny«, był wielki. Do przeprowadzenia
dzieła restauracji zasiadł nie byle kto, nie
»manekiny«, lecz kwiat przedstawicieli ów-
czesnej sztuki i nauki, — i wszyscy dzielili
odpowiedzialność, i wszyscy byli ożywieni

jedną myślą, zapewnić jego istnienie na dal-
sze wieki, — i »nie było ich zamiarem«, jak
o tem w Sprawozdaniu najwyraźniej mówią,
»przyprawdać dzieło do pierwotnego bla-
sku«. Autora nie razi to, j k sami powiada.
»że odleciały obecnie już po tej restauracji
części składowe figur« (str. 33), — ich to
raziło.

Swą wielce stronniczą krytykę restaura-
cji ołtarza kończy autor zupełnie nieoczeki-
waną konkluzją (str. 95), bo powiada: »Uznać
musimy z wdzięcznością (dziwiwno zaiste
pokroju ta wdzięczność) chwalebność wy-
silku i pożytek jego bezwzględny, dzięki któ-
remu dzieło zostało utrwalone i zabezpie-
czone na długi szereg lat«.

Dr Szydłowski korzystał bardzo wiele
z rysunków oraz notat artysty i dobrego ry-
townika na drzewie i miedzi, *Andrzeja J.
Dudraka*. Używszy nadto w rozprawie jego
rysunków, obszedł się z nim wprost nieli-
tościwie. Dudrak jest jednym z tych cichych
adeptów sztuki, syn ludu krakowskiego, o
którym historia zapomniała; dopiero F. Ko-
pera przypomniał z uznaniem jego imię i re-
produkował w swym »Stwoszu« kilka jego
rysunków. Otóż Sz. wytyka Dudrakowi (str.
17), że mu się »nadarzyła wtedy jedyna i nie-
zwykła sposobność najdokładniejszego obej-
wienia i zbadania każdej cząstki ołtarza naj-
odleglejszej i najmniej widocznej« (zupełnie
tak, jakby Dudrak był płatnym funkcyj-
nuszem, a nie ciężko pracą zarabiającym na
chleb codzienny biednym artystą). »Niestety,
mówi dalej autor, nie umiał on tej wyjątko-
wej okazji wyzyskać« i rzuca na jego mo-
gile niesprawiedliwy zarzut, że był to ry-
sownik »pozbawiony czucia i inteligencji, rze-
mieśnik, zdolny tylko do bezdusznego kopjo-
wania«. Tymczasem był to pierwszorzędny
rysownik i rytownik krakowski. Trzy lata
pracy dorywczej, wśród chłodu i głodu, po-
święcił Dudrak na sporządzenie teki rysun-
ków i drzeworytów z dzieł Stwosza. Z nę-
dzy popadł w chorobę płuc i jako robotnik
zmarł w r. 1873 w szpitalu krzeszowickim.
Podpisywał się Krakowianinem, tu się uro-
dził, a jedną miał tylko namiętność: umiło-
wanie krakowskich zabytków.

Rysunki Dudraka »budzą, w autorze, żal;
że do pracy takiej nie zabrał się ktoś inte-

ligentniejszy« (str. 17) Ten żal przecież niezda się być szczery, bo jeżeli się twierdzi, że rysunki »nie są ściśle wierne, nieraz w nich dorysowane i uzupełnione coś, czego nie było« (str. 79) i co chciano dorobić, — to w takim razie autor popełnia niekonsekwencję, korzystając z nich, powołując je na świadectwo i reprodukując te rysunki. Nie przeszkadza mu też to zupełnie na innym miejscu (str. 59) powołać się na Dudraka, który go »zapoznaje z szeregiem wytwornych motywów dekoracyjnych« i z krajobrazami, »których gołem okiem nie łatwo dostrzec«, lub znów przytacza rysunki na dowód prawdy (str. 95). Skoro autor twierdzi: iż »wogóle rysunki jego artystycznej wartości nie posiadają żadnej«, godzi się przyjrzeć uważnie fig. 15, 16, 20, 24, 26 i 27 w publikacji Szydłowskiego oraz fig. 15, 16, 24, 26 i 27 w tomie X Rocznika krakowskiego, jak również jego drzeworytom, a łatwo przyjdzie się do wprost przeciwnego zdania. »Są to, mówi autor, oszczędne rysunki konturowe, nie oddające wcale plastyki przedmiotu, a tylko martwy szemat wszystkich linii i sylwet etc.« (str. 17). A zatem nie chodziło artyście o efekt malarski, ale o wierność. Zdaniem moim, rzadko spotyka się taką sumienną rysunku płaskorzeźby, rysunku, który jak w śpiącym żołnierzu (fig. 16) jedynie suchą linią w przedziwny sposób ujmuje jasno dukt ręki mistrza Wita. Kto rozumie trudności w odrysowaniu reliefu tak prostymi środkami bez zatrącenia plastyki, ten spostrzeże natychmiast inteligencję artystyczną tego niepośledniego rysownika. Ścisłość była tutaj wskazana celem i zamiarem wydania albumu dzieł Stwosza i ona była przeciwniczką fantazji artystycznej, której, jakby się zdawało, pragnie autor (str. 17). Na tejsze strony mówi także, że Dudrak nie wyszukał sposobności rozebrania ołtarza, zaś na str. 50, że się wziął wtedy słusznie do odrysowania. Cóż więc jest prawdą? Tyle tymczasem słów obrony dla biednego artysty. Powrócę kiedyś jeszcze do tego tematu i oddam cześć jego zasługom.

III

Rozbiór form Stwoszowych zajmuje dużą część rozprawy. — Autor postanowił, jak powiada, »wniknąć głębiej w istotne Stwosza oblicze«, niż to dotąd bywało (str. 1).

Uzbrojony więc »umiejętnością odczucia i rozpoznania ducha okresów minioną«, »kulturą estetyczną«, analizuje i przechwala się w końcu, że dopiero jego »szczegółowa analiza ołtarza pozwoliła bliżej określić zasadnicze rysy sztuki Stwosza« (str. 94). Z tą tak nadzwyczajnie schlebającą sobie auto-krytyką godzić się jest mi niezmiernie trudno, gdyż rozprawa ta wniosła takie pomieszczenie pojęć, takie mnóstwo błędnych i sprzecznych orzeczeń obok mniej licznych trafnych spostrzeżeń, że właściwie rozprawę p. Sz. może z niejaką korzyścią przeczytać tylko specjalnie i samodzielnie zajmujący się sztuką Stwosza. Takiego badacza bowiem nie sprowadzą na grząski grunt błędnych wyobrażeń owe w pozory prawdy, mniej lub więcej zręczne, ubrane twierdzenia.

Nie mogę niestety wchodzić w szczegóły wszystkich błędów omawianej rozprawy, boby to znacznie przekroczyło dopuszczalną objętość recenzji.

Według autora, postacie głównej grupy ołtarza są »pełne powagi i majestatu, hierarchicznie sztywne, wyprostowane i nieruchome« (str. 34). Taka charakterystyka klóci się ze sobą i jest przeciwieństwem tego, na co z podziwem patrzymy.

Na str. 34 i 35 omawiając u zamierającej Matki Boskiej brak »łóżka« oraz akcesoriów, które pojawiają się we wszystkich nie stwoszowskich przedstawieniach sceny Zaśnięcia Matki Boskiej, podaje autor wątpliwe przyczytny tego układu zamiast uchwycić genialną ideę przewodnią, która spowodowała całkiem nowe, nawskroś oryginalne ujęcie tematu. Wobec tego także twierdzenie autora, że Stwosz »trzyma się wiernie tradycyjnego szematu«, jest zaprzeczeniem prawdziwego stanu rzeczy. Pouczenie zaś Stwosza, jaką powinna być N. P. Marja, o niezwiązaniu figur, obojętności apostołów i t. p. ma bardzo problematyczną wartość. Folgując swej skłonności mówienia ujemnie o wszystkim, czego jego pióro dotknie, stosuje ją nasz autor także do dzieł średniowiecznego mistrza, ale robi to w nieprzezorny sposób, bo raz zarzuca Stwoszowi brak ruchu, drugi raz nadzwyczajnie go w tym względzie chwali (por. str. 42, 52, 53 oraz inne); raz odczuwa brak realizmu lub naturalistycznej ekspresji, to znów się niemi zachwyca, raz twierdzi, że Stwosz »nie jest genjuszem, któryby umiał

wyprzedzić swą epokę, że tkwi głęboko w korzeniach sztuki swego czasu», a na innym miejscu dochodzi do wprost przeciwnej konkluzji. Jednym słowem, roi się tutaj od kontradycji, — a czytelnik czuje się zupełnie zdezorientowany, do czego właściwie autor dąży?

Z tego, co mówi o manekinie (str. 41 i 52), wynikałaby zupełna jego płaskość, jak gdyby był wycięty z papieru. Polichromję (str. 54—58) podnosi wysoko, ale niestety wykazuje w jej analizie niezrozumienie jej przejawów i celowości w średniowieczu, tudzież brak znajomości techniki. Nie wie, że zwyczaj składania płaskorzeźb z kawałków drzewa należy do wszystkich epok, bo w takich wymiarach rzadko się znachodzi drzewo bez skazy (str. 58, 66). Zapuszczając się w analizę «czysto rzeźbiarskiej strony», dowiedział tylko, że jej nie rozumie (str. 61), komponuje techniczne niemożliwości (str. 62), szerzy fałszywe wyobrażenia, jakoby »Stwosza z budową ciała niewiele się liczył, tej budowy nie studjował i nie dążył do oddania jej w płastyce« (str. 61, 67, 68, 69 i i.). Co do braku perspektywy w płaskorzeźbach nieprzychylną opinię opiera na analogji z malarzką perspektywą obrazów niemieckich, która wyprzedza w tym kierunku rzeźbę; niechby zatem dał nam przykłady takiej perspektywnie traktowanej płaskorzeźby niemieckiej przed budową ołtarza marjackiego, a uwierzyłbym, że Stwosza wyprzedzili Niemcy. A potem usiłuje autor obniżyć zdolność Stwosza do *kompozycji całości z jednego rzutu* (str. 62). Rysunki Stwosza, które doszły naszych czasów wraz z rycinami, przeczą temu, a techniczne konieczności, jak np. kiedy relief jest z drzewa lipowego, zaś ściana obrazu z innego, niczego nie dowodzą i tylko zbyt bujna wyobraźnia zawiodła autora do twierdzenia, iż każdy szczegół byłby przez Stwosza »oddzielnie i odrębnie« rysowany i opracowany. Bajeczna pewność dłuta i olbrzymia wprost produktywność mistrza mówią również o czem innym.

Stosunek rzeźby do polichromji określa niejednolicie, raz powiada, »że dla malarstwa przedewszystkiem istnieją«, a na każdy sposób askuruje się na innym miejscu, mówiąc, że »malarstwo uzupełnia ją tylko«. Ta niepewność poglądów, to pozostawianie sobie zawsze furtki otwartej, zabezpieczanie

sobie odwrotu na przypadek ataku charakteryzuje w wysokim stopniu metodę autora.

Sz. oceniając kompozycję głównej grupy ołtarza marjackiego, doznaje zawodu, odczuwa brak prawdy wewnętrznej i połegi uczucia, któreby przenikały wszystkie postacie, zlewając w jeden wspólny akord wszelkie ich ruchy i gesty. Ileż, powiada, więcej tej wielkiej poezji znajdujemy np. w przepięknej kompozycji na tympanonie portalu strasburskiego u południowej nawy poprzecznej. Jakie przejęcie widać tam wśród apostołów, ileż silniejszego doznajemy wzruszenia na widok tego prostotliwego dzieła XIII wieku!

Rzeźby strasburskie, jak powszechnie wiadomo, zostały w r. 1793 przez rewolucję po barbarzyńsku zniszczone, 235 posągów zrzuceno i w kawałki porąbano, portal wspomniany straszliwie ucierpiał. W XIX wieku dano nowe rzeźby, a w szczególności płaskorzeźba śmierci N. P. Marji otrzymała w najważniejszych postaciach nowe głowy w miesce rozbitych. L'onięwał stare późnoromańskie części pochodzą z pierwszej połowy XIII w., — zaś nowe z XIX, — dziwnem, co najmniej, się wydaje, jak historyk sztuki tak subtelnie odczuwający rzeźbę średniowiecza mógł się tak pomylić, mógł wybrać dzieło tak w swej formie nie nadające się do porównania ze wspianiem dziełem z końca XV w.?

Kompozycja strasburska o geometrycznym układzie, z wachlarzowato ugrupowanych głów apostołów, z szematycznie ustawionemi postaciami, ani z świeżością i oryginalnością Stwoszową, ani z jego siłą wyrazu i uczucia oraz połotem myśli nie wytrzymuje żadnego porównania.

Poczęstowawszy Stwosza »opinją człowieka cheiwego zysku« (str. 83), uznaje talent (str. 87) i mimo »nieszczęsnej restauracji«, uznaje także ołtarz za »najcenniejszy artystyczny klejnot Krakowa«, a wreszcie uznaje potrzebę: umiejętnej restauracji konserwatorskiej, naturalnie pod jego kierunkiem!

Przytoczone tutaj usterki i błędy wystarczą chyba dla zdania sobie sprawy o wartości dzieła. Dr Szydłowski maluje nam przeszłość samymi cieniami, — ale najsilniejszym cieniem, że użyję jego wyrażenia, jest »pseudonaukowe« metoda badania, — przez którą stał się pomniejszycielem zasług i chwały mężów zasłużonych.

Leonard Lepszy.

Październik 1921 r.

Szydłowski Tadeusz dr. *Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji na podstawie materiałów zebranych i opracowanych przez dra Karola Badeckiego, prof. dra Feliksa Koperę, dra Stanisława Tomkowicza oraz własnych zredagował i opatrzył wstępem.... Z rysunkami Andrzeja Olesia i Wiesława Zarzyckiego. 11 Tablic i 36 figur w tekście, Kraków, 1922, druk. Uniw. Jag., 4^o, str. XI, 95. —*

Zaczynając przedmowę do swych »Dzwonów« zdaniem: »Habent sua fata libelli« nie tylko po wyjściu na świat, lecz i przed swem powstaniem«, nie przypuszczał nigdy autor, że tak niemilosiernie sprawdzi się na tej właśnie książce i sentencja łacińska i dopowiedzenie do niej autora. To »fatum« odnosi się do wiadomości, podanych przez dra Szydłowskiego o jednym »nowem a wielkiem nazwisku« czyli Piotrze Vischerze, który miał odlać dzwon w Krakowie w r. 1506, co »dla historii sztuki stanowi niezmiernie ważne odkrycie« (str. 55). Wszystkie bowiem wiadomości, odnoszące się do odlania tego dzwonu przez Piotra Vischera, podane przez p. Sz. tak w części I-ej jak i w części II-ej, tj. »Katalogu dzwonów« (L. 73) wspomnianej pracy, polegają na bardzo złośliwej mistyfikacji, której tak nieoględnie stał się ofiarą autor i mimowoli wprowadził tem do nauki polskiej niepożądaną plamę. Rewelację o tej mistyfikacji ogłosił w krótkim czasie po ukazaniu się książki p. Szydłowskiego autor monografii o Piotrze Vischerze p. Ludwik Stasiak w krakowskim »Kurjerze Codziennym« nr. 117 z dnia 30 kwietnia 1922 r. To odkrycie mistyfikacji i pośpiech w jej ogłoszeniu nie jest zwykłym; wyjaśnienie genezy i pobudek samej mistyfikacji zostawić należy temu, »cui prodest«. Nie zajmujemy się też tą sprawą bliżej, natomiast zapisujemy, że zmistykowana wiadomość o dzwonie, odlanym w roku 1506 przez Piotra Vischera, przyjął bezkrytycznie p. Nikodem Pajzderski w monografii »Poznań« Lwów, Książnica polska, t. XIV, 1922, na str. 30, 31, twierdząc, że »w Porębie na Śląsku zarekwirowano podczas wojny dzwon« roboty Piotra Vischera z r. 1506, stwierdzający że Piotr Vischer »w tych czasach posiadał warsztat (odlewnię) w Krakowie«. P. Pajzderski dodał do powyższej mistyfikacji nową, mylną wiadomość, pisząc, że dzwon ten zarekwirowano »w Porębie na Śląsku«, podczas gdy nawet p. Szydłowski wyraźnie mówi, że

nie wie »o jakiej to Porębie jest mowa« (str. 55), w której rzekomy dzwon miał się znajdować. O tem tak »niezmiernie ważnym odkryciu dla historii sztuki«, jakie rzekomo »udało się« p. Szydłowskiemu ujawnić, nie znajdujemy już żadnej wzmianki w »Sprawozdaniach z posiedzeń Komisji historii sztuki Akademji Um., na których p. Szydłowski pracę swą o »Dzwonach starodawnych« przedstawiał: w styczniu i w czerwcu 1921 r. (Ob. Prace Komisji historii sztuki Ak. Um. t. II, z. 2, Kraków, 1922, str. LXXXVII i XCII). Protokoły z tych posiedzeń wyszły bowiem drukiem po ukazaniu się rewelacji p. Stasiaka, co najwidoczniej wpłynęło na pominięcie »odkrycia« p. Szydłowskiego.

— Praca »Dzwony starodawne« składa się z dwóch części: 1) »Z dziejów odlewnictwa w Polsce«, pióra p. Szydłowskiego (str. 1—36) 2) »Katalog dzwonów z przed r. 1600«... (str. 37—95). Katalog jest pracą zbiorową, dokonaną przez kilku autorów oddzielnie, kiedy to w czasie ostatniej wojny dzwony kościołów w Galicji uległy rekwizycji wojennej. Aż do tej chwili nauka polska przygodnie zajmowała się temi zabytkami, służącemi do kultu religijnego a będącemi zarazem wytworami artystyczno-rzemieślniczymi. Dopiero katastrofa, która tym zabytkom groziła i w wielkiej części je zniszczyła, wywołała potrzebę bliższego zajęcia się niemi. Zinventaryzowanie dzwonów w takich warunkach nie mogło odbywać się z całym spokojem, ani przez siły zupełnie do tego przygotowane. Rezultat pracy takiej nie mógł być jednolity i nie jest nim też w »Katalogu dzwonów«.

Wymienieni na karcie tytułowej książki współpracownicy przy inventaryzacji dzwonów posługiwali się jeszcze (prócz Dra K. Badeckiego) pracą innych, którzy bezpośrednio zabytki te opisywali. Cały materiał tak bezpośrednich jak i pośrednich inventaryzatorów dzwonów przejął Dr. Szydłowski i starał się go ujednostajnić. Ujednostajnienia tego autor nie osiągnął, bo nie pozwalały na to niezawsze dostateczne warunki a nadto p. Sz. nie bardzo do tego dążył. Pozostawił niejedną rzecz, którą należałoby sprawdzić lub uzupełnić samemu, terminologii opisu dzwonów nie sprowadził do jednolitego miana, pan Kopera np. używa terminu: czepec, p. Szydł. i inni posługują się wyrazem:

czapka dzwonu. Nie ma też zgodności w zachowaniu pisowni napisów podanej w tekście i w podobiznach, chociaż p. Sz. na str. 39 silnie zaznacza: »Kładziemy główny nacisk na ścisłe oddanie napisów«. Już np. zmistyfikowany napis dzwonu rzekomego Piotra Vischera, podany w przerysach na tabl. V, 14, p. Sz. na str. 22 podaje (w cudzysłowie): »Peter Vischer goss mich zu Cracaw a. d. 1506«, w której to transkrypcji przestawił 2 wyrazy, dodał przyimek *zu*, jakiego w napisie niema, że już pominiemy opuszczenie wtrąconych liter, które są w napisie pomiędzy wyrazami. — Co do takich niedokładności kładzie p. Szydłowski zastrzeżenie: »że opis każdego dzwonu podany jest na odpowiedzialność inwentaryzatora, który go badał, że jednak »układ całości i redakcja schematu opisowego pochodzą od Sz. (str. 40). »Redakcja« p. Szydłowskiego powinna była poprawić błąd inwentaryzatora p. Szydłowskiego: w jednakowych napisach dzwonów: w Głogoczowie (L. 82), w Gwoźdzu (L. 86) i w Iwkowy (L. 87), które brzmią: *vox mea vox vite voco vos ad sacra venite*, w których to napisach p. Sz. podaje mylnie: *voce* (zamiast: *voco*), tem bardziej, że taki sam napis na dzwonie ze Starego Żywca (L. 85), podany przez p. Stanisława Tomkowicza w dobrej brzmieniu (*voco*), umieszczony jest między napisami poprzednimi. Tu zwrócimy uwagę na napis dzwonu w Szczepanowie (L. 94). P. Tomkowicz podaje go w tym porządku i odczytaniu: »VITA · SIGNIS · PASSIONE (sic) PERPETVE · PASTOR · BONE · VIR · INCLITE · STANISLAE«. Napis ten nie jest zupełnie zrozumiały w tem brzmieniu. Dodajemy więc objaśnienie do niego. Otóż wiersze te wzięte są ze zwrotki pieśni o św. Stanisławie, z której jest więcej znana i śpiewana zwrotka: »Gaude mater Polonia, prole fecunda nobili, itd. Jedną z następnych zwrotek tej pieśni brzmi: »Vir inclite, Stanislae, vita, signis, passione, *plebem tuam*, pastor bone (te trzy wiersze są w napisie) — fove benedictione, gubernata protectione, salva sancta intercessione«. M. P. t. IV, str. 360. Wobec tego początek napisu dzwonu powinien być podany od wyrazów: *Vir inclite Stanislae, vita* itd. Nadto p. Tomkowicz podaje w napisie dzwonu wyraz PERPETVE, który tylko jako przysłówek uważać można. Niema on jednak w 3-ch wierszach napisu

dzwonu (i nawet w dalszych wierszach zwrotki) sensu. Tekst pieśni podaje w tem miejscu wyrazy: *plebem tuam*. Nie wiemy, czy wyraz: *perpetue* jest mylnie umieszczony w napisie, czy też źle został odczytany. Jeszcze inna zwrotka pieśni o św. Stanisławie, zaczynająca się: »Stanislae pro triumpho...« stanowi napis na drugim dzwonie w Szczepanowie (L. 46). Tak więc napisy na tych dzwonach w Szczepanowie, w miejscu urodzenia św. Stanisława, łączą się z kultem tegoż świętego.

»Katalog dzwonów« ułożony jest chronologicznie jednak nie w ścisłym znaczeniu, tylko chronologicznie: w następujących ugrupowaniach:

a) L. 1. Dzwon w Gruszowie, bez napisu; powstanie dzwonu oznacza p. Sz. na koniec XIII w. a opis szczegółowy dzwonu podaje w części I-ej na str. 6.

b) L. 2—16: »Dzwony średniowieczne o napisach majuskułowych od końca XIII w. do połowy XV w.« (XIII—1462).

c) L. 17—79: »Dzwony z napisami minuskułowymi gotyckimi od poł. XIV do początku XVI w.« (poł. XIV—1519).

d) L. 80—88: »Dzwony z napisami minuskułowymi z drugiej połowy XVI w.« (1510—1586).

e) L. 89—260: »Dzwony z napisami w majuskułach renesansowych«. (1510—1600).

f) L. 261—312: »Dzwony niedatowane z drugiej połowy XVI w.« (1550—1600).

g) L. 313—342: »Dzwony bez napisów z XIV—XV w.«

h) L. 343—347: »Dzwony z napisami ruskimi«. (1341—1598).

Przypatrzywszy się temu podziałowi, trzeba zauważyć, że za podstawę do niego wziął p. Sz. przy dzwonach średniowiecznych i renesansowych rodzaj liter napisów, które to kryterjum miało dać wskazówki do oznaczenia daty dzwonu i pochodzenia ludwisarni. Jedno i drugie zawiodło. Napisy minuskułami gotyckimi od połowy XIV w. do końca XVI-go pojawiają się równocześnie z minuskułami renesansowymi (1510—1600). Nie rozumiemy, dlaczego autor wprowadził grupę dzwonów (80—88): »z napisami minuskułowymi gotyckimi«? Przecież i grupa ta ma również minuskułki gotyckie jak i grupa poprzednia (17—79), tylko nieco innego kroju. Najlepszy to dowód, że z kształtu liter napisu nie można ściśle oznaczyć daty powsta-

nia dzwonu, to też p. Szydłowski nie potrafił oznaczyć bliżej daty dzwonów z napisami, na których nie ma daty, tylko ogólnie nazwał je »dzwonami niedatowanymi z drugiej połowy XVI wieku i utworzył dla nich znowu grupę osobną (L. 261—313). Wywody i przypuszczenia p. Szydł. w części I-ej, co do charakterystycznych cech na podstawie rodzaju liter napisowych, któreby mogły wskazać na pochodzenie dzwonów, są chwytne, co zresztą i sam autor przyznaje. W ugrupowaniu dzwonów mamy wreszcie: »Dzwony z napisami ruskimi« (L. 343—347) t. j. jeden z r. 1341 z cerkwi katedralnej św. Jura we Lwowie, bardzo dobrze opracowany przez p. Dra K. Badeckiego, i cztery dzwony z XVI-go wieku, a niema grupy dzwonów z napisami polskimi, z XVI-go wieku: jak (L. 198) dzwon w Szynwaldzie z r. 1563, (L. 204), dzwon w Brzozowy z r. 1569 i dzwon, o którym p. Sz. nawet rozczulająco się wyraża (str. 35): »najwięcej jednak wzrusza nas napis dzwonu kośc. OO. Bernardynów we Lwowie z r. 1588 (L. 239), gdzie (t. j. w napisie — nie we Lwowie) czytamy starożytną polszczyznę«.

Metodę grupowania stosuje p. Szydł. także do poszczególnych cech dzwonów: zestawia więc w rysunkach 1) »pismo majuskułowe napisów«, 2) »rzeźby, ornamentacje i napisy dzwonów średniowiecznych«, 3) »początniki i rozdzielniki inskrypcyjne na dzwonach średniowiecznych«, 4) »pismo minuskułowe«, w którym (Tabl. V) podany jest ów zmistyfikowany napis dzwonu Piotra Vischera z r. 1506, 5) »plaskorzeźby, ornamenta i napisy dzwonów minuskułowych« (sic), 6) »majuskuły renesansowe, rzeźby, początniki i rozdzielniki« z tej epoki i t. d. Wszystkie te szczegóły pomieszczone są w części I-ej »Dzwonów« zatytułowanej: »Z dziejów odlewnictwa w Polsce«, co nie wykluczyło, że autor wiele takich szczegółów, rycin dzwonów, plaket, napisów pomieścił w części II-ej: w »Katalogu dzwonów« t. j. w zupełnie odrębnej części. Wskutek tego zewnętrznego pomieszczenia szczegółów rysunkowych części I-ej teoretycznej i części II-ej inwentaryzatorskiej, korzystanie z nich jest bardzo uciążliwe. Trzeba wciąż przekładać karty, szukać numerów tablic, to znowu numerów dzwonów — jeżeli n. p. ktoś chciałby wiedzieć, jak wygląda dzwon w całości, jaki jest jego napis transkrybowany, a jaki kształt liter, jakie ma pla-

kiety lub ornament, rozdzielniki czy początniki wyrazów napisu. Ugrupowanie szczegółów na tablicach ma niewątpliwie uzasadnienie, lecz objaśnienia tablic powinny cel takiego ugrupowania ułatwiać — a celem w tym wypadku jest stwierdzenie n. p. kiedy pewien kształt liter się pojawia. Tymczasem pod tablicami zgrupowanych szczegółów (T. I, II, III) podano nazwy miejscowości, w których dzwon — mający te szczegóły — się znajduje, dodając liczbę porządkową katalogu, pod którą ten dzwon jest opisany i gdzie podana jest dopiero data dzwonu. Dla nauki w pierwszym rzędzie idzie o poznanie przedmiotu, jego szczegółów czy artystycznej wartości, a w końcu dopiero wiadomość w jakim miejscu znajduje się ten zabytek. Albo inny przykład: na str. 29-ej jest tablica X (właściwie nie jest to »tablica«, ponieważ umieszczona jest między tekstem), obejmująca 48 rysunczków ponumerowanych od 1 do 48. Podpis pod całą tablicą brzmi: »Początniki i rozdzielniki inskrypcyjne na dzwonach renesansowych«. Do czegoż ta tablica ma służyć? Jeżeliby ktoś chciał się dowiedzieć z jakiego czasu lub na którym dzwonie umieszczony jest jeden z tych 48-u początników i rozdzielników — a jest to ważna kwestja dla porównania n. p. tych znaków z takimi znakami na innym dzwonie, którego niema w »Katalogu« — to nie znajdzie na to odpowiedzi w tablicy. Musi przejrzeć wszystkie dzwony renesansowe w Katalogu i wyłowić z nich dopiero przy opisie umieszczoną notę: (Tabl. X. 18), jeżeli chodzi mu np. o stwierdzenie pochodzenia (daty dzwonu) początnika, oznaczonego na tabl. X numerem 18. Tablica więc X i podobna tabl. IV nie spełniają swego zadania. Dodać trzeba zapytanie, czy wszystkie początniki i rozdzielniki w liczbie 48, umieszczone na tabl. X, są zaznaczone przy odpowiednich dzwonach? Autor tego nie wypowiada. A zaznaczenie takie byłoby konieczne, choćby z tego powodu, że na str. 39 p. Sz. mówi: iż »owe lilje heraldyczne, które w kilku odmianach na bardzo wielu dzwonach występują, (Tabl. IV, X) uważać trzeba z a z n a e z k i ludwisarskie«. Ma on tu na myśli niezawodnie t. zw. gmerki, lecz o tych »znaczkach ludwisarskich« nie więcej nie podaje nad powyżej podany przez siebie pewnik. Metoda grupowania szczegółów w tablice, podziały dzwonów, oznaczanie osob-

nych figur wywolały dużą ilość różnych cyfr, które dla orjentacji i cytowania są uciążliwe a powtórę przy tylu różnorodnych liczbach sprowadziły nieuniknione błędy w przytaczanych liczbach tak w części pierwszej jak i w drugiej. Podamy dla przykładu niektóre, bo nie jest naszym obowiązkiem robić sprostowania drukarskie czy autorskie. I tak: na str. 15 »dzwon z Zatora« ma być (L. 22) — nie 21; str. 22 »dzwon w Przeczycy z r. 1505 — a w katalogu L. 55 dzwon ten oznaczony jest datą: 1504?, pod tablicą IX czytamy: »Stary Żywiec (L. 186)«, kiedy pod L. 186 wymieniony jest w katalogu: Siemiechów, a Stary Żywiec dopiero pod (L. 188), dalej Poręba Żegoty (L. 245) mylnie zamiast (L. 246), Kraków kościół św. Barbary (L. 239), powinno być... (L. 240). Str. 32: dzwon w Ślemieniu (L. 247) powinno być (L. 248), tamże »dzwon z Klikuszowic« (L. 220) — powinno być (L. 222). Str. 33: »dzwon z Olpin z r. 1560« — powinno być »z r. 1569«. Str. 59 przy opisie dzwonu Zygmunta podaje autor »(fig. 10 na str. 31)« a powinno być »(fig. 9 na str. 31)«. Przy: L. 68 Trzciana — powinno być: Tabl. VII, 6 a nie Tabl. VII, 7. Na str. 57-ej w napisie pod Fig. 25-a: zamiast: »2) Aychwałd L. 205« ma być .. 203; przy L. 89 ma być fig. 7 na str. 26, a nie str. 28, przy L. 186 ma być (fig. 11 na str. 34) — a nie str. 32 i t. d.

O części I-iej »Dzwonów« zatytułowanej »Z dziejów odlewnictwa w Polsce«, napisanej wyłącznie przez p. Szydłowskiego, rzuciliśmy powyżej kilka uwag. Dodać do nich jeszcze trzeba, że pracę tę napisał p. Sz. na podstawie spostrzeżeń, poczynionych na zinventaryzowanych dzwonach, posługując się bardzo skąpo literaturą w tym przedmiocie i nieuwzględniając zupełnie źródeł archiwalnych, choćby tylko tych, które są ogłoszone drukiem, n. p. w statutach cechowych tego rękodziela. Poglądy, jakie p. Sz. wypowiada o odlewnictwie w Polsce, są przeważnie nieugruntowane, są one raczej fantazją, aniżeli opracowaniem naukowym. (Por. str. 31, o Behamie, Baldtnerze). Przedewszystkiem uwagi co do wyrobów, jakie wychodzić miały z jednej ludwisarni, oparte na pokrewieństwie kształtu liter i ozdób, nie są przekonywające. Przyczyna tego leży zapewne i w tem, że oparte są na materiale przypadkowym i terytorjalnym a nie na całym materiale (chronologicznie), jaki znajduje się na obszarze

Polski. Autor zna bowiem tylko dzwony z terytorjum b. Galicji, t. j. części Małopolski. A chyba p. Sz. nie przypuszcza, aby dzwony ludwisarni małopolskich nie mogły znajdować się n. p. na Mazowszu, w Poznańskim i odwrotnie. Ważniejsza jednak, że, pisząc rzecz: »Z dziejów odlewnictwa w Polsce« trzeba znać historję cechu ludwisarskiego, rotgarskiego, konwisarskiego, jego organizację i przepisy co do wykonywania rzemiosła, a wtedy nie byłoby takich przypuszczeń, że w tem a w tem mieście »być może istniała ludwisarnia«, lub, że »wykonywanie rzemiosła (ludwisarskiego) nie przedstawiało trudności, gdyż trzeba było zabrać ze sobą tylko kilka narzędzi, oraz modele liter i ornamentów« (str. 20), aby w jakiejś miejscowości odlać dzwon a potem dalej wędrować i rzemiosło prowadzić. Tu się okazuje widoczna ignoracja ustroju cechowego ludwisarzy i mniemanie, że n. p. dzwon odlany w Krakowie nie mógł być przewieziony n. p. do Wiślicy lub Rymanowa, lecz że ludwisarz krakowski, zabrawszy kilka narzędzi i t. d. szedł na wędrowkę i po drodze odlewał w tych miejscowościach dzwony. Taki przywilej mieli tylko rzemieślnicy t. zw. servitores regii. Nawet o Szymonie Hauwiczu mówi p. Sz., »że przywędrował do nas za zarobkiem na lata 1556, 1567, w których odlewał dzwony«. Ten Hauwicz był jednak znacznie wcześniej w Krakowie, bo mamy archiwalną zapiskę z ksiąg skarbowych (Nr. 147 Arch. główne w Warszawie) z roku 1548-go (wydatki dworu), która mówi: »Simoni Hawbicz rotgisarowi pro cannali alias rura incurvata de aere eius ad domum cannalium castri Cracoviensis fuso, ponderante cent. 2½ — zapłacono fl. 22/15.« — Poglądy p. Sz. na odlewnictwo dzwonów w Polsce przyciemniają niejedno dobre spostrzeżenie lub uwagę autora. Gdyby omawiana praca opartą była na gruntownych badaniach i przeprowadzona przejrzysto i niepogmatwana w zewnętrznym jej ułożeniu, gdyby nie podawała rzeczy niestwierdzonych a mniej operowała fantazją, przyniosłaby niezawodnie korzyść dla nauki. Taką, jaką ona jest, nie może mieć do tego pretensji. Korzystanie z niej, jak już wspomnieliśmy, jest bardzo utrudnione wskutek tego, że autor część inwentaryzatorską a więc »katalogową«, »spisową« połączył z częścią teoretyczną.

Nakoniec wspomniemy jeszcze o dzwonach z kościołów krakowskich zinwentaryzowanych tylko do r. 1500. Najstarszy dzwon jest w katedrze krak. w wieży t. zw. srebrnych dzwonów. Dzwon ten (L. 2) oznacza p. Kopera na koniec XIII w. Z wieku XIV pochodzą dzwony z kościoła św. Krzyża i N. P. Marji, z XVI w. jest dzwon z r. 1519 (L. 77) w wieży zegarowej katedralnej, o którym p. Kopera mówi, że jest »złoty«. Sądźmy, że obowiązkiem było zbadać, czy dzwon ten jest rzeczywiście żelazny, jeżeli go już własnymi oczami zbliska oglądał i rękami dotykał, skoro podaje cały napis, rozmiary dzwonu, wielkość plakiet i t. d. Najbliższą datą jest dzwon t. zw. »Zygmunt« (nazwa nadana oczywiście nie przez fundatora lecz przez vox populi) z r. 1520, o którym p. Sz. mówi na str. 30, że Jan Beham Norymberczyk »stworzył wielkie arcydzieło sztuki odlewniczej; jakim jest znany i drogi każdemu »Zygmunt«. — Musimy stwierdzić, że w rozczuleniu swem nad tym dzwonem zapomniał p. Sz. wykazać, dlaczego »Zygmunt« jest wielkim arcydziełem sztuki odlewniczej». W opisie dzwonu (L. 96) wyraża p. Sz. zdanie, że jedna płaskorzeźba na dzwonicie przedstawia »stojącego w renesansowej nyzie św. Zygmunta«, dodając przytem w nawiasie i ze znakiem zapytania: »(króla Zygmunta?)«. Nie ulega jednak wątpliwości, że postać ta przedstawia króla Zygmunta I-go, na co wskazują tarcze herbowe Polski i Litwy, umieszczone po bokach płaskorzeźby. P. Szydłowski zdaje się uważa tę postać za *świętego* Zygmunta, prawdopodobnie na podstawie błędnego zrozumienia napisu dzwonu: *divus Sigismundus*... Warto było wspomnieć także o całym napisie dzwonu, tak odmiennym od innych napisów a do tego tak gloryfikującym fundatora dzwonu: króla Zygmunta. Nie pochodzi ten napis oczywiście od samego króla, a to tłumaczy nam także fakt, że umieszczono na dzwonicie płaskorzeźbę, przedstawiającą króla. Nie jest umotywowane zdanie p. Sz., że reliefy, zdobiące dzwon są nieprzeciętnymi dziełami rzeźby, a twórcą ich »nie był zapewne sam odlewacz dzwonu«. Dlaczego Hans Beham nie mógł być twórcą płaskorzeźb, tego p. Sz. nie podaje. Wogóle jest to właściwością metody naukowej p. Sz., że wydaje orzeczenia oparte raczej na »odczuciu«, aniżeli na gruntownych studjach.

Adam Chmiel.

Tomkowicz Stanisław. *Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku. ...Z 14 tablicami.* Lwów, nakładem Towarzystwa naukowego, druk. Uniw. Jagiell. w Krakowie, 1922, 8, str. 95, XIV tabl. (figur 24).

Praca ta powstała ze żmudnego i pracowitego przewertowania ksiąg miejskich w Archiwum m. Krakowa od r. 1600—1650, podobnie jak i poprzednia praca tego wytrawnego badacza p. t. »Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w. (1912). Domy i mieszkania« są również przyczynkami do tej kwestji, ponieważ ograniczają się do wiadomości źródłowych (archiwalnych) tylko w określonej epoce t. j. pierwszej połowie XVII wieku a wskutek tego są materiałem »przypadkowym« t. j. o ile która kamienica była zrujnowana, lub przechodziła na własność w inne ręce i t. p. — to musiała być jej sprawa wpisana w odpowiednią księgę miejską Nawet i szczegóły: jak urządzenie użytkowe i do ozdoby wnętrza komnat służące, wzięte są — z małemi wyjątkami — również z tych samych ksiąg i z tego samego tylko okresu. W ten sposób pojęta i na określonym tylko, przypadkowym, materiale zbudowana praca jest właściwie ogłoszonym »materiałem archiwalnym«, który autor starał się w sposób pragmatyczny powiązać i przedstawić. Jak dalece ta przypadkowość przeglądanej materjału odbija się, wskazuje II-gi rozdział p. t. »Plany kamieniec, który nie daje wcale tego rysu, jaki zakreśla mu napis. Nie uwzględnia on bowiem rozkładu kamienic osobno dwu-, trzech-, czterech-okiennych, położenia bram (sieni) względem sąsiedniej kamienicy, względem kamienic »narożnych« tak do rynku jak i do przecznicy, (n. p., że kamienice narożne przy »przecznicach« miały wejścia przy narożu przecznicy, a ściana kamienicy od strony przecznicy nie miała wskutek tego wejścia, bo wchód był tylko od ulicy, nie wskazuje, że sień oświetlona była oknem przy bramie się znajdującem, i t. d. W tym względzie autor nie wyzyskał materjałów już drukiem ogłoszonych i ograniczył się tylko do materjału, jaki znalazł w księgach miejskich i wskutek tego czasem robi przypuszczenia w kwestjach, które inne materiały z wcześniejszego i późniejszego okresu, niż materiał autora, zupełnie wyświełtłają.

I jeszcze jeden charakterystyczny rys

ogólny uderza nas w »Domach i mieszkaniach w Krakowie«, t. j. ten ujemny i czarniejszy ton, który przesuwa się zwłaszcza przez pierwsze cztery rozdziały: ruina domów, wadliwe rynsztoki, odór z ubikacyj i t. p. Przyczyna tego leży w »naturze« materiału archiwalnego. Bo kto czerpie wiadomości z aktów wiertelników krakowskich — jak to jest oczywiście w tej pracy — to znajdzie tam tylko opisy zrujnowanych kamienic i domów, pełnych niechlujstwa, »fecesów« najrozmaitszych, walących się murów, gnijących dachów i t. p.; bowiem obowiązkiem tych funkcyjnarjuszów miejskich było opisywać z urzędu jak i na życzenia stron poszkodowanych stan zrujnowanych lub walących się domów. W mniejszej mierze podają to samo księgi, radzieckie miejskie, gdzie już więcej spotyka się sporów o własność n. p. muru granicznego, o szkodę wyrządzoną sąsiadowi, wskutek wadliwej budowy sąsiedniej kamienicy lub gryzącego dymu, jaki roznosi się od sąsiada mydlarza topiącego łój, lub rysowania się ściany wskutek ciągłych i silnych uderzeń na kowadłach w kuźni pracowitego a niekiedy i złośliwego majstra kowalskiego i t. d. Te ciemne barwy i tony zaraz jaśnieją i ożywiają się, skoro autor mówi n. p. w rozdziale IV-ym o wewnętrznym urządzeniu i ozdabianiu mieszkań: o makatach, kobiercach, kołtrynach i zastonach, świecznikach (korony), obrazach, rzeźbach, naczyniach stołowych, komnatowych, książkach i t. d. O tych przedmiotach czerpie się wiadomości z inventarzy lub działów spadkowych — a te przecież nie posiadają »natury« takiej ponurej — jak księgi i rewizje wiertelników w sprawie budynków, porządku i czystości. To też rozdział IV: »Ruchome urządzenia mieszkań« jest barwny i najbardziej interesujący. W rozdziale VI »Dzielenie kamienic« podaje autor materiał, rzucający światło na stosunki prawne przy przejściu kamienic w drodze spadku sukcesyjnego. Podnosi tu między innymi i to, że działy kamienicy obejmowały nieraz kilku spadkobierców, którym prawo przyznawało użytkowanie po jakiejś części sieni, jednej izby, kawałek strychu, połowy okna lub połowy ogniska kuchennego i t. p. — Objaw taki spotykamy także i w dzisiejszych czasach. Są n. p. w Krakowie na Kazimierzu kamienice żydowskie, które mają kilku lub kilkunastu właścicieli. Im przypadają części

lub części kamienicy do używania i zdarzyć się może, — że właściciel takiej części — n. p. jednej izby — w razie jakichś nieporozumień współwłaścicieli sąsiadów, musi wchodzić do swej izby przez okno. — W XVII w. nie było zapewne takich sytuacji, bo podziały kamienic określały nawet, komu przypadnie »miejsce dla stawiania naczynia przy drzwiach kuchennych pod wschodem, gdzie okienko, a komu »miejsce dla stawiania naczynia przeciwko ogniskowi pod framugą z tej strony drzwi kuchennych«. — Takie szczegółowe określenie współwłasności miało oczywiście na celu zapobiec kłótniom i swarom i powstającym z tego powodu procesom karnym lub godzeniu stron przez hutmana ratusznego. Wszystkie rozdziały omawianej pracy, prócz ostatniego: VIII, zawierającego: »Uwagi końcowe«, pełne są wypisów archiwalnych i to w każdym rozdziale innych, każde opatrzone cytacjami, z których ksiąg archiwalnych są zacerpnięte — zaczem materiał podany jest w sposób odpowiedni — lecz materiał ten niestety nie ma indeksów, choćby nawet tylko osób a potrzebny byłby niewątpliwie i indeks rzeczowy — bo powtarzamy, że praca »Domy i mieszkania« jest w 3/4 materiałem historycznym. — I zewnętrzna i co do treści ozdobą książki są ryciny, odbite doskonale a ilustrujące dawnymi zażytkami budowlanymi Krakowa szczegóły przedstawione w pracy. Rycin jest 24, niektóre poraz pierwszy publikowane (o ile się nie mylimy) jak: polichromja stropów na probostwie kośc. św. Anny, według akwareli Ludwika Łepkowskiego, ganki kamienicy na małym Rynku 7, krużganek arkadowy kamienicy »pod Krzysztofory«.

Adam Chmiel.

Dr. Marjan Gumowski: Katedra krakowska na monetach Piastowskich, (Wiadomości numizmatyczno - archeologiczne, Kraków 1919, zeszyty 3, 4, 5, 6, 8 i 9). Tenże: Katedry wawelskie. (Przegląd powszechny, Kraków, 1919, t. 141/2 str. 331—346, 445—455, t. 143/4 str. 127—150).

Obie te rozprawy poświęcił autor przedmiotowi tak dziś interesującemu wszystkich miłośników Krakowa, a ważnemu dla dziejów sztuki i kultury polskiej wogóle, miano-

wicie kwestji najstarszych katedr krakowskich; aktualnej ze względu na świeże, niesłychanie doniosłe, a prawie zupełnie niespodziane odkrycia, uczynione przez Kierownictwo restauracji Wawelu. Gdy pierwsza z wymienionych rozpraw jest specjalną i zajmuje się użytowaniem jednej tylko kategorii materiału źródłowego, t. j. zabytków numizmatycznych, to druga opierając się już na wynikach pierwszej, usiłuje w sposób więcej syntetyczny ująć całość zagadnienia, wspierając się na źródłach historycznych wszystkich kategorii, na sumiennie uwzględnionych pracach poprzedników i na materiale porównawczym obcym. Traktować je zatem należy łącznie.

Za najstarszą katedrę na Wawelu uważa Dr. G. rotundę św. Feliksa i Adaukta. Przepuszczenie to poparte jest najpierw rozumowaniem, że skoro istnieli w Krakowie w X w. biskupi, to musieli mieć katedrę, a z budynków znanych i istniejących jako taka da się pomyśleć tylko rotundę; słaby punkt tego rozumowania — jeśli się je uzna za poprawne — leży w tem, że ogranicza się ono do budowli istniejących podczas gdy katedra owa mogła istnieć dawniej, lecz dziś jej niema ani śladu. Dalsza zaś argumentacja na podstawie przesłanek numizmatycznych chroma o tyle, że oparta jest na dowolnym założeniu; z monet rzekomo wynika, że katedra była kopulasta, a że taką mogła być tylko rotunda, więc ona jest tą najdawniejszą katedrą. Jakże wygląda w szczegółach ta argumentacja? Autor zwrócił uwagę na denarki z drugiej połowy XI w., bez napisu, lecz z wyobrażeniem głowy ukoronowanej i trzech wież kopulasto nakrytych. Wnioskowanie w skróceniu posuwa się po takiej linii: ponieważ głowa z koroną, więc oznacza króla. Może nim być tylko Bolesław Śmiały. Korona też oznacza koronację, zatem jest to moneta koronacyjna o charakterze monety pamiątkowej. Koronacja odbyła się w Krakowie, zatem i moneta bita w Krakowie, przeto kościół na niej wyobrażony (trzy wieże) może jedynie wyobrażać kościół, w którym zapewne odbyła się koronacja, a więc katedralny.

Nawiązując w pewnej mierze do stanowiska prof. Strzygowskiego wskazuje Dr. Gumowski, że rotunda jako jedyny koncentrycznie zbudowany kościół na Wawelu, nakryta musiała być kopułami, do niej zatem odnosi

się wyobrażenie zawarte na monetach, świadcząc, że był to kościół katedralny.

Trudność, o którą właściwie cały ten wywód się rozбивa, natrafia autor w tem, że na monetkach są wyraźnie wyróżnione trzy wieże kopulaste, rotunda zaś trzech wież nie miała. Trudność tę stara się Dr. G. przezwyciężyć dwoma sposobami, przyjmując, 1) że tak niedołącznie rytownik oddał boczne, kopulaste także nakrycia absyd, lub też, że 2) to potrójenie wieży i kopuły jest wynikiem trzymania się prawideł ikonograficznych, »które kazały na monecie rysować kościół z a w s z e o 3 w i e ż a c h, przyczem środkowa winna być największą«. Jeśli tak jednakże, to niepodobna uważać wizerunku na tej monecie za realne oddanie rzeczywistej katedry, tylko za szablon, nie mogący służyć do żadnej rekonstrukcji kościoła rzeczywistego. A przecież cały wywód Dra G. opierał się na założeniu, że moneta przedstawia rzeczywistą katedrę, w której się odbyła koronacja Bolesława Śmiałego. To też chyba nikogo nie zadowoli konkluzja Dra Gumowskiego, że »p r a w d a zatem leży nie w tem, że katedra miała trzy wieże, gdyż to jest właśnie szablon, ale w tem, że była ona kopulasto nakryta z dalszkiem, latarnią i banią na wierzchu«. Mojem zdaniem w rozróżnianiu tem jest dowolność ze strony badacza, której nie zdoła on naukowo uzasadnić. A jeszcze bardziej osłabia znaczenie i celowość wywodów Dra G. fakt przez niego przywiedziony, że monety Władysława Hermana (także krakowskie i rzekomo również pamiątkowe) przedstawiają również kościół o trzech wieżach, który jeszcze nie istniał, a który dopiero Władysław Herman zaczynał budować. Więc obraz kościoła także nierealny, lecz szablonowy.

Autor ma nadmierne zaufanie do argumentów zaczerpniętych z materiału numizmatycznego i przecenia doniosłość i pewność branych zeń wskazówek. Piszze więc naogół z dużą pewnością siebie, uważając swe argumenty niemal za nieodparte. N. p. w latach 1110—1119 m u s i a ła się odbyć jakaś uroczystość w katedrze wawelskiej, a najlepszym tego dowodem są monety, którym już trudno nie w i e r z y ć! Tymczasem monety te przecież nie mają daty i hipotetycznie tylko — wbrew innym numizmatykom — odnosi je do tych lat Dr. Gumowski, a co do wyobrażenia są one niemal wierną kopją odpowiednich de-

narów Hermana (trzy daszki z krzyżykami na szczytach) i łącznie stanowią jeden wspólny szablon, identyczny z denarami Bolesława Śmiałego. Za podstawę dla wywodów historycznych służyć niestety tutaj nie mogą i w tej kwestji numizmatyka nie może przyjść historii z pomocą. Dr. Gumowski idzie zaś w swem zaufaniu do tych monet jeszcze dalej, bo z drobnych różnic między wieżami na monetach wnioskuje, że »widać z nich, że budowa kościoła postąpiła naprzód..., że do budowy wież właśnie przystępowano etc.« Nie wydaje mi się, by wnioski te i podobne zyskały wielu zwolenników.

Przy kreśleniu dziejów budowy drugiej — jego zdaniem — katedry za Władysława Hermana i Bolesława Krzywoustego, stara się autor zebrać i zużytkować skrzętnie wszelkie pośrednie i bezpośrednie wskazówki źródłowe. I tu jednak w lwiej części wywody oparte są na materiale numizmatycznym w ten sam sposób przez autora przecenianym w interpretacji. To też niezależnie od szczegółów trafnych, uwag bystrych i spostrzeżeń nieraz nowych, choćby się to i owo wśród innych sprostowało, to wyniki ostateczne musi się także uznać za nader wątpliwe mimo dużej siły przekonania, z jaką je autor osobiście wypowiada. Ale też zaznaczyć należy, że wątpliwość wyników nie ze wszystkim zawisła tu od metody pracy autora lub nieuwzględnienia źródeł (pod tym ostatnim względem ma niezaprzeczoną wyższość nad innymi autorami), lecz — jest ona w znacznej mierze — wynikiem właśnie braku tych źródeł, który skazuje nas w wielu kwestjach na

nieświadomość. To też celem niniejszych uwag nie jest obalenie teorii Dra Gumowskiego, tylko sprowadzenie jego wyników do właściwej miary: bardzo słabych prawdopodobieństw i ogólnych możliwości w najlepszym razie, nie zaś pewników, za jakie on zdaje się je uważać.

Zagadka zatem tego najstarszego obecnie w Polsce kościoła pozostaje nierozwiązana; hipoteza Dra Gumowskiego staje wśród innych, jako naukowo równouprawniona, choć w momentach istotnych mniej od innych prawdopodobna. Specjalnie argumentacja oparta na materiale numizmatycznym — właściwe novum Dra G. — okazała się mojem zdaniem zupełnie zawodną, jakkolwiek niewątpliwie pożytecznem i naukowo uzasadnionem było wciągnięcie i tego materiału do tych badań. A przypuszczenie katedralnego charakteru w skromnej i ciasnej rotundzie (zresztą nieodosobnione, bo czyni je też prof. St. Zakrzewski w monografji Mieszka I) zawsze będzie mniej przekonującym, niż rola baptisterium; jeśli zaś hipoteza baptisterjalna znajduje trudność w wyjaśnieniu istnienia zakrystji, to przecież łatwo ją usunąć przez porównanie planu rotundy z opublikowanym w tym tomie Rocznika planem rotundy-baptisterium w Chersonesie (str. 23), który rzekomą zakrystję pozwala pojmować, jako pierwotną rozbieralnię. Odległość od katedry niema istotnego znaczenia; w każdym razie jest to trudność mniejsza, niż pogodzenie ciasnoty małej kapliczki z charakterem katedry.

Dr. Roman Grodecki.



