

300 217

ROCZNIK KRAKOWSKI



23

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW
HISTORJI I ZABYTEKÓW KRAKOWA. TOM XXIII.

ROCZNIK KRAKOWSKI

ROCZNIK KRAKOWSKI



Biblioteka Jagiellońska



1000566874

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW
HISTORJI I ZABYTKÓW KRAKOWA. TOM XXIII.

REDAKTOR JÓZEF MUCZKOWSKI
ZASIŁKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ
CZŁONKOWIE TOWARZYSTWA OTRZY-
MAJĄ TEN ROCZNIK PO ZNIŻONEJ CENIE
PRAWO NAŚLADOWNICTWA KLISZ ZASTRZEŻONE

407748

III

23



STANISŁAW TOMKOWICZ

WIEŻA DAWNEGO RATUSZA

NA RYNKU KRAKOWSKIM

Stary ratusz, założenia średniowiecznego, kilkakrotnie potem rozszerzany i przerabiany, budynek, który przez kilka wieków zdobił rynek krakowski, rozebrano za Wolnego miasta. W uchwale z 1 marca 1817 r., która była wyrokiem śmierci dla szanownego gmachu, postanowiono wprawdzie zburzyć część tylko zabudowań, a zachować prócz stojącej do dziś dnia wieży także «korpus starego ratusza od strony wieży» — ostatecznie jednak ostała się, szczęśliwie zachowana do naszych czasów, sama tylko wieża.

Dziejom i opisowi starego ratusza poświęcił zajmujące i sumienne studjum, ogłoszone w VIII tomie Rocznika Krakowskiego (r. 1906), dr. Józef Muczkowski. Mówiąc o całości zabudowań, nie pomija on tam i wieży, daje też dobry fotograficzny jej widok i w planach ratusza parę jej rzutów poziomych, niestety ogólnikowych, na małą skalę i bez przekrojów.

Tymczasem wieża, będąca w kraju naszym tak zewnątrz jak i konstrukcyjnie osobliwością, zasługuje na

specjalną uwagę i opracowanie architektoniczne. Uzyskawszy przy sposobności prowadzonych obecnie robót konserwacyjnych dokładne zdjęcia pomiarowe i możliwość szczegółowego zbadania przedmiotu, pragnę z szerszym kołem czytelników podzielić się wynikami tych dochodzeń.

I.

Dzieje wieży.

Przedewszystkiem dla jasności następnych wywodów i opisów uważam za potrzebne przytoczyć główne daty dziejów i losów wieży, korzystając w tem z wymienionej pracy dra Muczkowskiego.

Wbrew przypuszczeniom dawniejszych pisarzy o pierwotnym ratuszu na Gródku, siedzibie wójta krakowskiego na początku XIV w., autor ten sądzi, że już w czasach bliskich lokacji miasta na prawie niemieckiem, i założenia śródmieścia w połowie wieku XIII na regularnym planie, powstał na Rynku ratusz może drewniany. Następny, już murowany, wzniesiono w epoce Kazi-

mierza W.; ukończony został, jak wynika z dat archiwalnych w r. 1383 — i do niego należała wieża w głównym zrębie zachowana do dnia dzisiejszego, z izbą parterową o sklepieniu gotyckim. Zrąb tej wieży jest w dolnych piętrach z ciosu, wyżej z cegły, częściowo zewnątrz pokrytej ciosową okładką. Okładka ta zupełniejszą była w piętrach dolnych; w miarę zaś wznoszenia się wieży w górę, przerywały ją luki, wypełnione cegłą. W piętrach najwyższych użycie — i to nie wyłączone — ciosu ograniczało się do narożników i części ozdobnych, więc laskowań i rozetowań urozmaicających ściany, do wykuszów, wimpergów, gzymsów, konsol i maswerków prawdopodobnie okiennych. Takie były trzy ściany wieży; czwarta północna, do której przytykał budynek ratusza najdawniejszego, była gładka, cała czysto ceglana, z wyjątkiem przerywających jej wątek kamiennych obramień przejść na kilku kondygnacjach z ratusza do wnętrza wieży.

Wyskakujące w południowej jak i wschodniej stronie ścian pierwszego piętra ozdobne gotyckie wykusze (erkery) istniały jeszcze w r. 1780. Murowaną zaś część wieży wieńczył obiegający ją na wysokości okapu ganek dla straży. Wyżej umieszczono na niej w r. 1524 zegar.

Wieża, o której najdawniejszym zakończeniu (hełmie) nie mamy wiadomości, od samego początku była budynkiem ozdobnym. Ulegała jednak w ciągu wieków kilkakrotnym uszkodzeniom i wynikającym stąd zmianom.

I tak w r. 1556 zgorzał pierwotny hełm jej, niewątpliwie drewniany w konstrukcji, może pokryty dachówką lub blachą. Odbudowano go

niebawem w pierwotnym podobno kształcie, ale wkrótce zapewne znów niszczył w pożarze w r. 1570, który duże poczynił szkody, skoro w nim przypadły gotyckie kamienne obramienia i maswerki (rozety i laski) okien, już potem nie przywracane; po-przesztano później na obmurowaniu otworów.

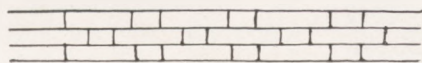
Znaczne spustoszenie wieży nastąpiło w r. 1680. Od pioruna zgorzał wtedy cały hełm wraz z zegarem, a ucierpiała też niemało część murowana, którą musiano potem naprawiać i wzmacniać od samego dołu szkarpą ciosową skośną. Wtedy to — według Muczkowskiego — runęły przypuszczalnie średniowieczne sklepienia izby I piętra, poczem zasklepiono ją na nowo, ale już w duchu baroku; pozostawiono tylko sztuczne wykrojenia narożników w kątach spotkania się ścian izby i powstałe przez te wykrojenia wnęki kątowne, zamknięte górą ostrołukowymi sklepienkami, oraz misternie rzeźbiony, liściasty nad nimi gzyms.

Była w tej przestrzeni I piętra w średnich wiekach kaplica ratuszowa, o której najstarsza wzmianka źródłowa jest z r. 1383.

Po pożarze 1680 r. roboty restauracyjne trwały całe 6 lat. Prowadził je Piotr Beber, Ślązak, zwany to budowniczym to cieślą. Był może jednym i drugim, gdyż jego dziełem był nie tylko nowy hełm wieży, ale i nadbudowana wtedy górna część murów, to przynajmniej piętro zegarowe, zwężone, czysto ceglane i od początku swego tynkową pokryte wyprawą, którą teraz przed kilku laty usunięto. Stare widoki pokazują na niem ślady pewnej ozdobności.

Zagadkowym jest czas powstania

najwyższego z piątr wieży pod niem, laskowaniem okrytych, wykonanego z cegły, bez użycia ciosowej okładki. Motywy laskowania późnogotyckie i zmiana materiału w stosunku do kondygnacji dolnych, niezupełnie jednak w różnych ścianach wieży zastosowana, i pewien w stosunku do piątr dolnych brak staranności w wykonaniu muru piętra górnego, dają do myślenia, czy to nie byłaby nadbudowa po którym z pożarów drugiej połowy XVI w. lub w. XVII. Przeczy jednak temu zarówno użyta aż do samego



Układ cegły «wendyjski».

gzymsu pod czterema ganeczkami cegła średniowiecznego wyrobu i średniowiecznych wymiarów (grubość 8—9 cm), jak system jej układania aż do tej samej wysokości wieży, łatwy do sprawdzenia, zwłaszcza we wnętrzu wieży. Jest on przeważnie wendyjski albo słowiański, a częściowo gotycki albo polski.

Jeden i drugi był średniowieczny i już w XVI w. wyszedł z używania. Śladów przemurowań i zmian nigdzie dopatrzyć się nie można.

Te względy skłaniają nas do mniemania, że wyższego tego piętra aż do gzymsu murowanego i do odsadzki z ganeczkami, zarówno jak piątr dolnych pochodzenie jest średniowieczne, a zmiana materiału, od dołu przeważnie ciosowego, w miarę posuwania się w górę na czysto ceglany, i niejaka modyfikacja motywów ozdoby gotyckiej, — mniejsza dokładność w wykonaniu laskowań i wykreśleniu łuków arkadek górnych między laskami — to

tylko następstwo jakichś trudności finansowych, które nieco opóźniły dokończenie średniowiecznej budowy i zmusiły do mniej starannej roboty, tudzież do poprzestania w ostatniej jej fazie na tańszym ceglany materjale.

Nadbudowa ciesielska Piotra Bebera nie wytrzymała więcej jak 100 lat. W r. 1783 musiano rozebrać walący się hełm wieży. Kosztem głównie Soltyka, biskupa krak., wzniesiono w r. 1784 hełm nowy, podobny do poprzedniego, ale skromniejszy — i ten, przy części-



Układ cegły gotycki albo polski.

wych naprawach z różnych lat, dotrwał do naszych czasów. Wtedy to może w miejsce ciągłego ganku, otaczającego cztery strony wieży dano cztery krótsze ganeczki, po jednym pod każdą z czterech tarcz zegarowych.

II.

Architektura zewnętrzna.

Wieża, jedyna dziś pozostałość kompleksu zabudowań ratusza, które, o ile z dawnych widoków wiedzieć możemy, stanowiły nader malowniczą grupę zdobiącą rynek krakowski, jest mimo uszkodzeń i zmian, jakim w ciągu lat uległa, dziełem architektonicznie cennem i zajmującym. Powierzchnia jej trzech boków od dołu niemal całkowicie z ciosu wapiennego, wyżej ciosowa w znacznej części — ceglana są tylko powierzchnie gładkie pomiędzy ornamentami — ku górze przechodzi stopniowo w całkowicie ceglana. Partje ceglane były dawniej,



Fig. 1. Wieża ratuszowa. Fot. Witold Loziński.

prawdopodobnie pierwotnie, tynkowane. Tak wnosić pozwala naprzód niezbyt staranny wygląd widocznej obecnie powierzchni partyj ceglanych, dalej nieregularne, niesystematycznie, jakby przypadkowo wykonane granice między częściami ciosowymi a ceglaniem powierzchni muru, a wreszcie okoliczność, że lico partyj ciosowych prawie wszędzie występuje o kilka milimetrów poprzód lico muru ceglanego.

Aż do nakrytej pulpitemi da-

szkami odsadzki, na której znajdują się ganeczki pod tarczami zegarowymi, zachowała ona swoje cechy średniowieczne. Składają się na nie na zewnętrznej stronie trzech jej boków laskowania rzeźbione, na dolnych piętrach kamienne, wyżej ceglane, połączone z arkadkami, rozetami, wimpergami, konsolami i nyzami narożnymi, które razem składają się na wcale piękny system ornamentacji dyskretnej i nader szlachetnej, zdobiącej trzy ściany wieży.

Wrażenie ogólne, jakie wywiera ta ozdoba, widzimy na zdjęciu fotograficznym (fig. 1) ściany wschodniej; o szczegółach pojęcie daje zdjęcie rysunkowe elewacji części tejże ściany wschodniej, obejmujące piętro drugie z częściowym przybraniem piątr sąsiadujących od dołu i od góry. Do wyjaśnienia służy na-

rysowany na większą miarę przekrój poziomy narożnej partji laskowania tworzącego tę ozdobę (fig. 2 i 3).

Na rysunku fig. 2 uwidoczniła jest w skrócie perspektywicznym jedna z wyskakujących skośnie na granicy I i II piętra konsol. Konsole te kamienne dużego wysokości i dość sztucznego wykroju (zdjęcie fotograficzne fig. 4), które dziś nic nie dźwigają i o których nie wiadomo, do czego służyły, zachowały się przy narożnikach: południo-

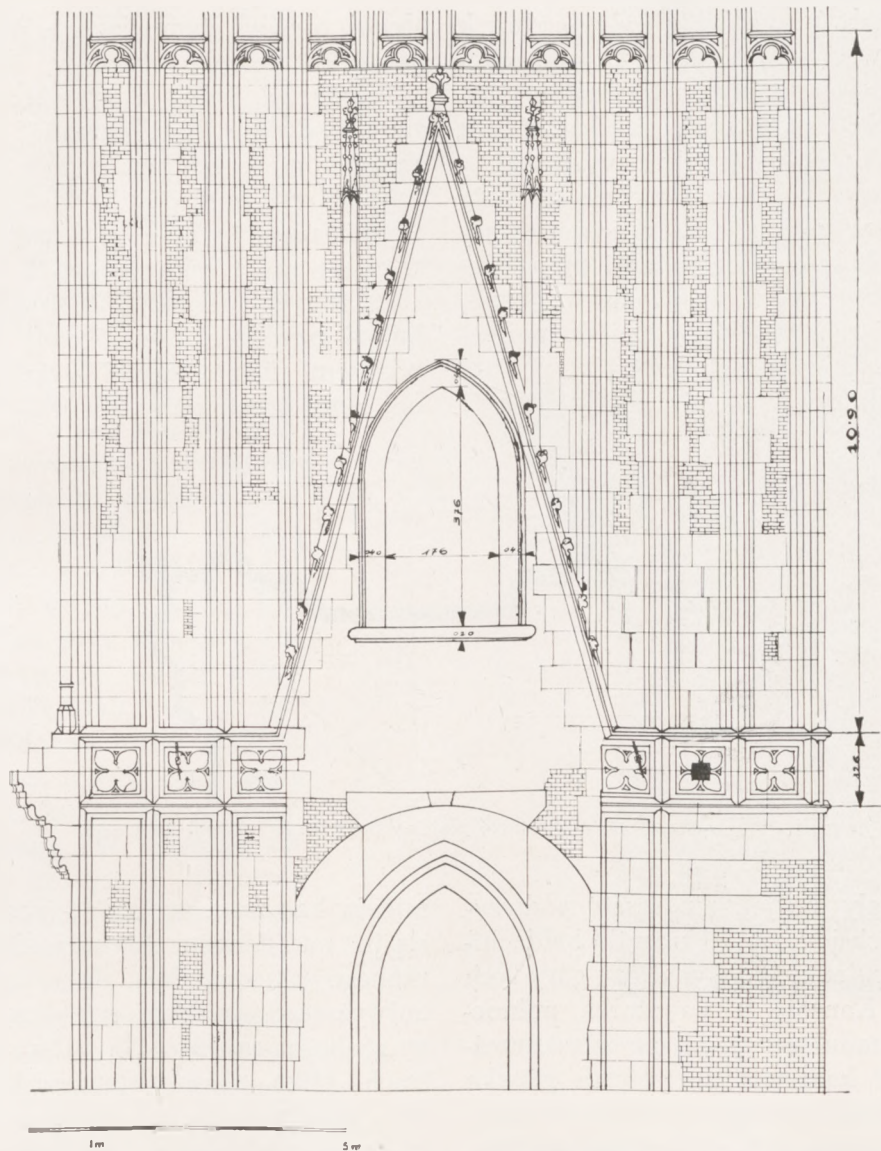


Fig. 2. Wieża ratuszowa. Elewacja fragmentu ściany wschodniej; część piętra I i piętro II.

wo-wschodnim i południowo-zachodnim. Pierwszą od dołu warstwę kamienia każdej z tych dwóch konsol ozdobi rzeźbiona maska ku dołowi nachylona, potwora, może szatana, jedna od drugiej odmienna, obie zwietrzałe, zniszczone. Lepiej z dwóch zachowaną wydaje się maska u konsoli narożnika południowo-zachodniego, do której

w warunkach obecnych nie można było tak się zbliżyć, by się dało dobrze ją narysować lub zfotografować. Zaznaczono na tymże wspomnianym rysunku (fig. 2), na dwóch kondygnacjach obramienia okien ostrołukowych, danych w nowszych czasach w miejscu zniesionego tutaj zapewne w XVIII w. wykusa gotyckiego, jed-

nego z dwóch, które niegdyś z dwóch ścian wieży (wschodniej i południowej) występowały nazewnątrz, jak wskazują dawne rysunki, ale których kształt i ozdoba bliżej nie są znane.

Na wysokości trzeciego piętra wieży trzy narożniki jej (południowo-wschodni, południowo-zachodni i północno-wschodni) urozmaicone są wnękami, niegdyś zapewne służącymi do pomieszczenia niewielkich posągów postaci świętych. Posągi te nie doszły do nas;

drzwi, niegdyś stanowiących, podobnie jak kilka innych otworów, przejście z wieży na jedno z wyższych pięter przytykającego tutaj dawniej do niej ratusza, może na jego strych. Widok jego dajemy tutaj (fig. 6) w zdjęciu fotograficznym zrobionem z rusztowania w czasie robót renowacyjnych w roku 1929. W tejże północnej ścianie, w środku jej szerokości umieszczony na najwyższym piętrze części średniowiecznej mały prostokątny otwór bez obra-

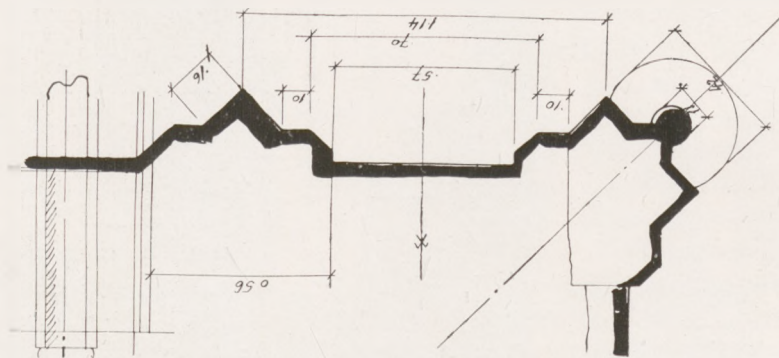


Fig. 3. Wieża ratuszowa. Przekrój poziomy laskowania I piętra. Fragment.

zachowały się jedynie reszty podtrzymujących je konsol i szczątki baldachinów kamiennych gotyckich u góry tych wnęk. Konsolę u narożnika północno-wschodniego podpira płaskorzeźbiona z kamienia portretowa główka może budowniczego wieży, z dołu z trudnością tylko dostrzec się dająca¹⁾. Fig. 5 daje zdjęcie jej fotograficzne zrobione z odlewu gipsowego.

W ścianie północnej, ceglanej, zachowało się — widoczne od zewnątrz — prócz kilku skromnych i prostych otworów — na wysokości drugiego piętra wieży obramienie kamienne

mienia kamiennego, który znajdował się już nad dachem dawnego, dziś zburzonego ratusza, służy do oświetlenia najwyższego ramienia schodów wieży w grubości murów. Na niższych piętrach kilka nieprofilowanych okienek, wyrobionych w kamiennej okładce ścian, wschodniej i zachodniej, blisko narożników ich przy ścianie północnej, wpuszcza skąpe światło na zakręty schodów wspomnianych.

Średniowieczny, z trzech stron laskowany trzon wieży, z wszystkich swoich czterech boków zwieńczony jest szeregiem kamiennych konsol nie-

¹⁾ Na szczegól ten zwrócił moją uwagę kustosz Muzeum Nar., dr. Kazimierz Buczkowski, wyrażając równocześnie przypu-

szczenie co do portretu budowniczego Wieży Ratuszowej.

wielkich, skromnego kształtu gotyckiego i dwóch co najmniej typów (zdjęcie fot. fig. 7). Gzyms dawny, który one z pewnością dźwigały, nie zachował się. Gzyms obecny, widoczny na fotografii fig. 7, jest nowszej daty, żelazo-betonowy, tynkowany, mający tylko dołem listwę albo płytę kamienną, wspartą na konsolach. W lapidarium na parterze wieży złożono gładzi niewysoki, z szeregiem półokrągłych wgłębień, zawierających ułamki trójlistnych jakby przeźroczy o łukach okrągłych (fig. 8). Kamień ten przy robotach restauracyjnych około wieży w październiku 1927 r. wyjęty podobno został z wątku jej muru, z nad powyższego gzymsu, koronującego część laskowaną. W katalogu zapisano go jako «fragment zwieńczenia wieży ratusza gotyckiego Nr. 55». Może należał on raczej do jakiejś innej ozdoby wieży. W lapidarium złożono jeszcze pewną liczbę kamiennych fragmen-

tów, wyjętych wówczas przy robotach restauracyjnych z wątku wieży, gdzie użyte były jako materiał. Służyły one prawdopodobnie niegdyś do ozdoby wieży, niewiadomo jednak bliżej, jaką była ich rola i w jakich miejscach były zastosowane.

Pod oknem drugiego piętra wieży, na jej ścianie południowej znajdują się trzy kamienne tarcze z płaskorzeźbionymi herbami: Rzpltej polskiej, W. Księstwa litewskiego i miasta Kra-



Fig. 4. Wieża ratuszowa. Konsola i część laskowania I i II piętra.

kowa, mają być nowszego pochodzenia podobiznami tarcz kamiennych, niegdyś zawieszonych nad drzwiami wejścia do głównej sieni ratusza. Podobizny umieszczono tu po zburzeniu samego ratusza, przyczem oryginały zapewne przepadły. Sądząc z dawniejszej fotografii wieży, herby te oryginalne, czy też ich już kopje, w czasie bliskim połowy XIX w. znajdowały się pod oknem I piętra na południowej ścianie wieży. Do ozdoby zewnętrznej



Fig. 5. Wieża ratuszowa. Głowa kamienna, może portret architekta.

dziś strony wieży należy wreszcie stary późnogotycki portal wejścia niegdyś z dolnej sieni ratusza do skarbcza miejskiego, który mieścił się w przyziemiu wieży. Dziś, po zburzeniu ratusza, jest to wejście zewnątrz do wnętrza wieży. Kamienne, wdzięcznie z przepłatających się w kilku płaszczyznach lasek skomponowane obramienie, zdobią w górnych narożnikach tarcze rzeźbione o rysunku renesansowym, jedna z orłem polskim, druga z herbem Krakowa. Zamknięcie otworu stanowią drzwi obite żelazną blachą z wyrzynanym ornamentem szlacheckiego pomysłu, obwiedzione również szlakiem drobnego a wdzięcznego rysunku. Reprodukcję górnej połowy tego portalu daje zarówno Essenwein (Mittelalterl. Kunstdenkm. d. Stadt Krakau, tabl. LX), jak Muczkowski (fig. 16).

Przed tem wejściem dobudowany został jeszcze przed końcem XIX w. wzniesiony o kilka stopni ganeczek murowany, pod którym schodzi się na

dół do wejścia do piwnicy. Przy stopniach schodów, po jego wschodnim boku prowadzących w górę do wzniesionego wejścia parterowego, umieszczono leżące lewka kamiennego, zniekształconego wskutek zwietrzenia powierzchni piaskowca. W dziele Essenweina, wydanem w r. 1869, czytamy, że dwa takie lewki strzegły do r. 1820 wejścia do zburzonego wtedy ratusza, i mówi on o nich obu, jako o jeszcze istniejących. Według ogłoszonego tam dawnego widoku, pomiędzy lewkami temi, w położeniu równoległym do wschodniej ściany wieży znajdującymi się, wstępowało się na

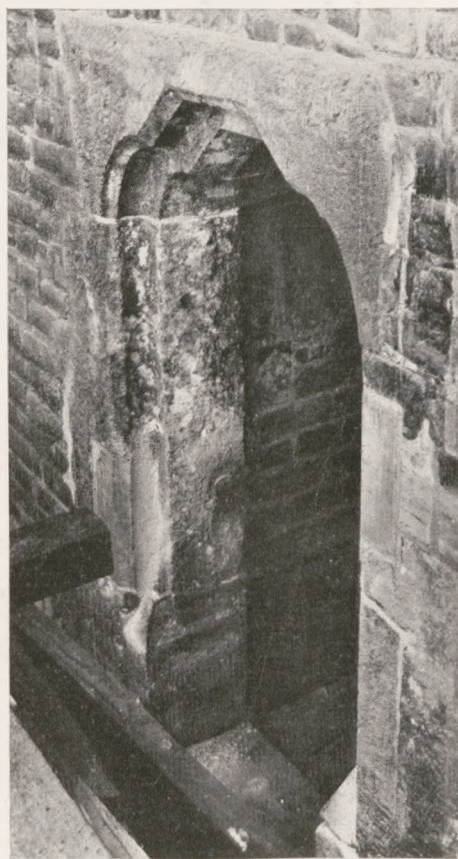


Fig. 6. Wieża ratuszowa. Obramienie portalu na II piętrze, nazewnątrz.



Fig. 7. Wieża ratuszowa. Konsola średniowieczna i gzyms wieńczący nowszy.

schodki przy wschodniej tej ścianie prowadzące na wzniesienie, wąską terasę, z której było wejście do sieni właściwego ratusza. Jaki los pod koniec już XIX w. spotkał jednego z lewków, nie jest nam wiadomo.

Natomiast zachowało się na swoim pierwotnym miejscu po zewnętrznej stronie wschodniej ściany wieży,

dość wysoko nad brukiem Rynku, niewielkie zakratowane okno, wpuszczające światło do owego dawnego skarbcza, czyli izby parterowej wewnątrz wieży. Krata w nim umocowana jest w ciosowym obramieniu, w skromne gołyckie laskowanie profilowanym. Ze starych rzutów poziomych wynika, że drugie okno do tej przestrzeni, zapewne podobne, otwierało się w ścianie południowej, czego obecnie zbadać od zewnątrz nie można z powodu zasłonięcia tej ściany nowszą przybudową. Ale wewnątrz wieży, w sklepionej izbie parteru jest jeszcze widoczna wielka, od zewnątrz zamurowana, wnęka z ościeżami analogicznymi do ościeży wnęki z otwartym okienkiem w ścianie wschodniej. Jest wszelkie prawdopodobieństwo, że tego dziś zamurowanego okienka część zewnętrzną tworzyło stare kamienne obramienie, całkiem podobnego skośnego otworu, obecnie znajdujące się w północnej, krótkiej, ceglanej ścianie zewnętrznej odwachu, w XIX wieku do wieży dobudowanego¹⁾.



Fig. 8. Wieża ratuszowa. Gzyms rzeźbiony wyjęty z zewnątrz.

¹⁾ Jeszcze jedno niemal identyczne obramienie kwadratowego skośnego takiego okienka zachowało się w Krakowie na par-

terze fasady kamiennej na ul. Kanoniczej Nr. 17.

W ścianie wschodniej pod oknem I piętra znajduje się tablica prostokątna czarna, ujęta w ramę barokową z uszami przy narożnikach. Jest ona, równie jak rama, z blachy miedzianej¹⁾; widać na niej zbliśnięte słabe ślady napisu. Z dawniejszych wzmianek wiemy, że napis brzmiał:

Ex munificentia
Celsissimi Principis
Cajetani Sołtyk
Ep. Cracoviennis ducis Sever.
Turris ista non modico sumptu
Restaurata fuit A. 1784²⁾.

Zdaje się, że pierwotnie tablica ta umieszczona była na południowej ścianie wieży, pod oknem II-go piętra; tu widzimy ją na fotograficznym zdjęciu z II-giej połowy XIX w.

III.

Wnętrze wieży.

Wspomniałem wyżej o salach wewnątrz wieży. Były pierwotnie i zachowały się dwie. Przestrzeń na przyziemiu, dawny skarbiec ratuszowy, na planie mniej więcej kwadratowym dług. boku ok. 5·95 m, ma sklepienie gotyckie, skromne, krzyżowe, rozpięte na przecinających się przekątnych kamiennych żebrach, okroju, który wska-

zuje fig. 9. Rzut poziomy tej przestrzeni daje fig. 12. Skromnie płaskorzeźbiona róża³⁾ zdobi zwornik jej sklepienia, znajdujący się na wysokości od posadzki 5·70 m.

Więcej skomplikowaną jest budowa sali I piętra, dawnej podobno kaplicy ratuszowej, której rzut poziomy

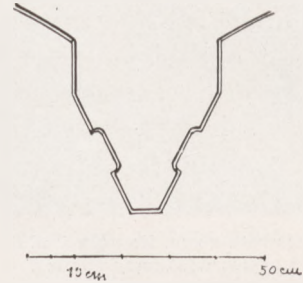


Fig. 9. Wieża ratuszowa.
Okrój żebra w sklepieniu izby parterowej.

okazuje fig. 13. Wnętrze jej stanowi przestrzeń prostokątna, mało co od wschodu do zachodu wydłużona, o narożnikach sztucznie wykrojonych i naddatku po stronie zachodniej, służącym do ułatwienia komunikacji, w naddatku tym bowiem mieści się wejście ze schodów, których klatka znajduje się w grubości muru ściany północnej. Przez wykrojenia narożników tworzą się przy każdym parzyste występy, prostokątnie wkraczające w przestrzeń wnętrza izby. Występy te

¹⁾ Dawniejsze opisy mówią, jakoby była żelazna. D. 17. X. 1930 zbadalem z rusztowania pozwalającego do niej się zbliżyć, że składa się z przytwierdzonych do niewiadomego podkładu kilku blach, które po zeszkrobaniu przykrywającej je warstwy czarnej, okazują błyski czerwonawe, miedziane.

²⁾ Według Muczковского, loc. cit., str. 29. Napis zanotowany przez jednego z dawniejszych opisywaczy, w innych opisach przedstawia się ze zmianami, innymi skrótami, czasem jako trójwierszowy. To co wy-

żej podaje, sprawdziłem, o ile jest napis widoczny, na miejscu. Trzy pierwsze wiersze jeszcze w części, choć z trudem, są czytelne. Rozstrzelone tutaj litery widzieć się dadzą. Pismo jest nie ryte, tylko jakby wyskrobane płytko, albo chemicznym płynem wygrzyzione. Litery są jednostajne kapitaliki, znacznej wielkości, ok. 9 cm wysokości. Miejsce pozwala na 5 albo 6 wierszy.

³⁾ Niesłusznie określa ją p. Muczkowski (loc. cit., str. 13) jako «bogatą ornamentację roślinną».



Fig. 10. Wieża ratuszowa. Wnętrze izby I piętra z widokiem na sztucznie wykrojone narożniki.

i zawarte między nimi kąty obwiedzione są dołem, jedne niskim kamiennym stopniem, drugie kamienną ławą. Wykrojenia narożników powiększają przestrzeń wnętrza naddatkami, prostokątnie się spotykającymi. Przestrzeń właściwą, nieściśle kwadratową (4·08×4·90 m), zwiększają naddatki, tworzące wgłębienia ścian, mniej więcej równe u trzech boków, ok. 0·80 m wynoszące, podczas gdy u boku za-

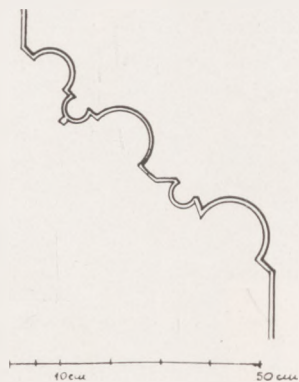


Fig. 11. Wieża ratuszowa.
Okrój konsoli w narożniku izby I piętra.

chodniego, właśnie dla umożliwienia owej komunikacji ze schodami, wgłębienie jest blisko dwa razy większe, bo wynosi blisko 1·50 m, nie licząc niewielkiej dodatkowej i niższej wnęki (0·78×0·99 m) w samym narożniku północno-zachodnim, tworzącej przejście ze sali na schody. Te naddatki zamknięte są górą gurtami, przeskakującymi przy ścianach z jednego narożnika na drugi sąsiedni. Zasklepienia ich w zasadzie są półkoliste, lecz nie całkiem we wszystkich czterech jednakowe. Półkole łuku zasklepienia gurtu nad wnęką ową głębszą przy ścianie zachodniej, jest cokolwiek spłaszczone. Na tych gurtach wspiera się sklepienie właściwe, nad środkową przestrzenią

jest ono «kapowe» i ma w punkcie najwyższym wzniesienie od posadzki 5·50 m. Sklepienie, jak dźwigające je gurdy, jest dziełem epoki barokowej, ale stopy gurtów wyrastają z gzymsów średniowiecznych, misternie rzeźbionych w ornament liściasty gotycki, a zwieszonych w każdym z narożników nad dwoma konsolami, spotykającymi się pod kątem prostym. Konsole są dość sztucznego konturu, a pustą między ich końcami przestrzeń nakrywa zgrabne gotyckie ćwierćsklepienko na żeberkach, z kamienia wyrzeźbione. Widok fotograficzny jednego takiego gurtu, oraz dwóch u jego końców wykrojonych narożników sali, z kombinacją konsol i ozdobnie rzeźbionymi gzymsami nad nimi, przedstawia fig. 10 (z Muczkowskiego fig. 10 na str. 17), okrój zaś jednej z tych 8-iu jednakowych konsol znajdujemy na rysunku fig. 11. Wspomniane wykroje u narożników izby, powstałe przez to wnęki i zamykające te wykroje górą, wyrzeźbione z kamienia sklepienka gotyckie oraz rzeźbiony gzyms liściasty, spoczywający na konsolach sztucznego okroju, składają się na utworzenie z tej izby pierwszego piętra nader pięknej przestrzeni.

Wejście ze schodów do izby pierwszego piętra stanowi otwór dość ciasny i niewysoki w samym wspomnianym naddatku do przestrzeni tej izby, przy narożniku północno-zachodnim, ujęty w odrzwi ciosowe o profilu gotyckim i rysunku, z powodu uszkodzenia u góry, widzialnym tylko częściowo; są one zupełnie podobne do odrzwi wyżej podanych w zdjęciu fot. fig. 6. W połowie wysokości śmigła tego profilu przechodzi w kant prostokątny, też uszkodzony jak zamknięcie górne.

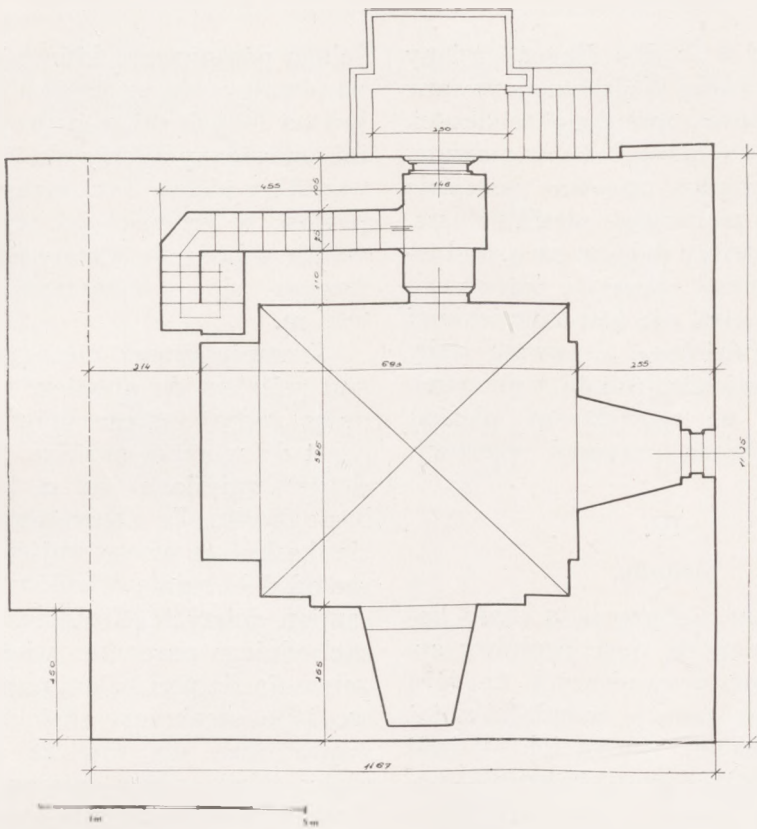


Fig. 12. Wieża ratuszowa. Rzut poziomy parteru.

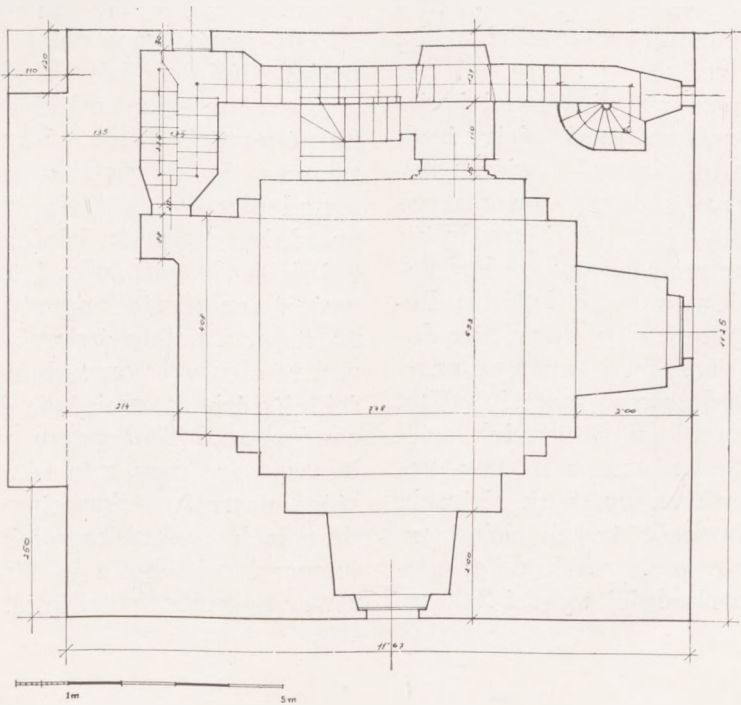


Fig. 13. Wieża ratuszowa. Rzut poziomy I piętra.

Mniej więcej w środku długości ściany północnej tej izby są dziś zamurowane odrzwia ciosowe, dość dużej wielkości, prostokątne, o okroju renesansowym. Stanowiły niegdyś zapewne przejście z kaplicy do pierwszego piętra ratusza.

Wnętrze wieży dalej w górę, nad temi sklepieniami izbami pierwszego i drugiego piętra, nie jest sklepieniami na piętra podzielone, a powalę stałą, porządną ciesielską robotą wykonaną, ma dopiero na najwyższym piętrze, gdzie znajduje się przyrząd zegarowy.

IV.

Schody.

Szczegółem ciekawym, a mało komu bliżej znanym, jest osobliwy system schodów, prowadzących na górę wieży. Umieszczono je w całości w jej ścianie północnej. Klatka ich — jeśli tutaj można użyć tego wyrażenia — należy do pierwotnego założenia budynku, jest więc średniowieczną, z XIV jeszcze wieku. Stopnie są ciosowe, nierównej, lecz znacznej wysokości każdy, od 28 do 41 cm.

Przekrój poziomy wieży, mniej więcej jednakże przez wszystkie piętra średniowiecznego jej trzonu — więc z wyjątkiem piętra górnego zegarowego nowszej daty — jest bliski kwadratu: długość zewnętrzna boków wschodniego i zachodniego wynosi 11·26 m; długość boków północnego (nie licząc dostawionej od zachodu szkarpy na przyziemiu) i południowego wynosi 11·67 m. Grubość ścian nie u wszystkich czterech boków jest równa, a na parterze jest większa, niż na wyższych piętrach. Zasadnicza grubość trzech ścian na piętrach, mianowicie wschodniej, południowej i zachodniej wynosi 2·00 m.

Ściana północna, w której jest wejście do piwnicy i do wszystkich pięter wieży, jest od innych ścian grubsza: przekrój jej poprzeczny mierzy ok. 2·80 m przez wszystkie piętra. Ten znaczny wymiar powolił w grubości jej muru poprowadzić schody na wyższe piętra, wznoszącym się korytarzem szerokości 0·75 m.

Z wzniesionego nieco podestu ponad zejściem do piwnicy, wchodzi się przez rodzaj małego przedsionku naprost do wnętrza parteru, którego podłoga wzniesiona jest o 1·50 m nad bruk Rynku. Ze wspomnianego przedsionka jest na prawo wejście na pierwsze od dołu ramię schodów, krótsze od ramion dalszych. Niedaleko północno-zachodniego narożnika wieży ramię to załamuje się pod kątem prostym na lewo i po pięciu czy sześciu stopniach doprowadza do wnętrza pierwszego piętra wieży, przez opisane już wyżej drzwi o otworze ujętym w odrzwia kamienne o okroju gotyckim.

Od wejścia na pierwsze piętro schody prowadzące dalej w górę, naprzód cofają się równoległe do ostatniego załamanego krótkiego ramienia, ku północnej ścianie wieży, aby znów, załamawszy się pod kątem prostym, ponad pierwszą częścią ramienia poprzedniego w grubości ściany północnej dojść do narożnika i tu znowu zawrócić śrubowato, naprzód pod kątem prostym, a potem ćwiercią koła, i ponad ramieniem poprzednim w grubości tejże ściany wspiąć się do następnej kondygnacji. Ten system powtarza się jeszcze parę razy, z tą różnicą, że niektóre nawroty odbywają się w przestrzeniach ograniczonych kilkoma ścianami wieloboku, a inne ścianami utworzonymi z części koła.

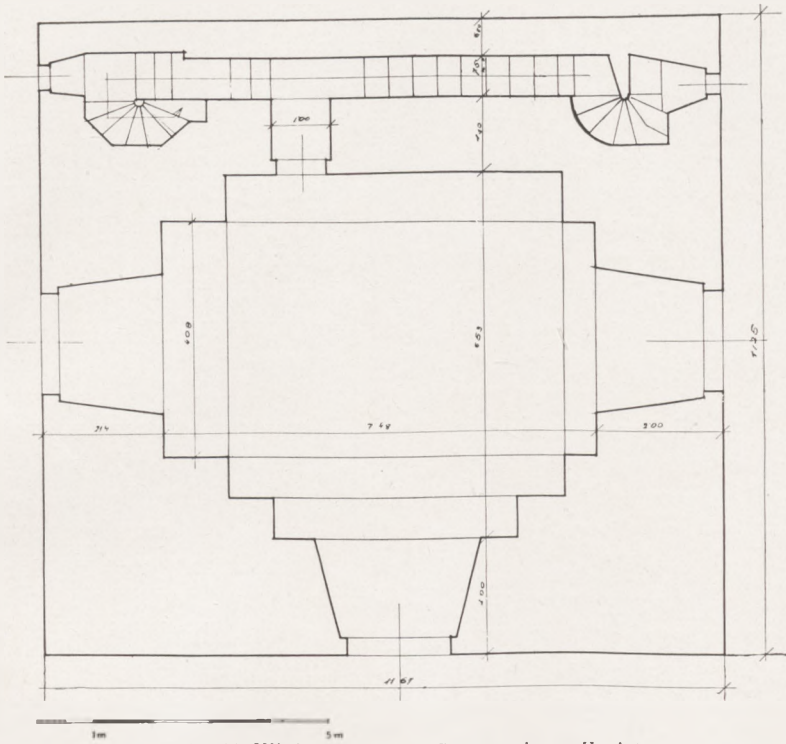


Fig. 14. Wieża ratuszowa. Rzut poziomy II piętra.

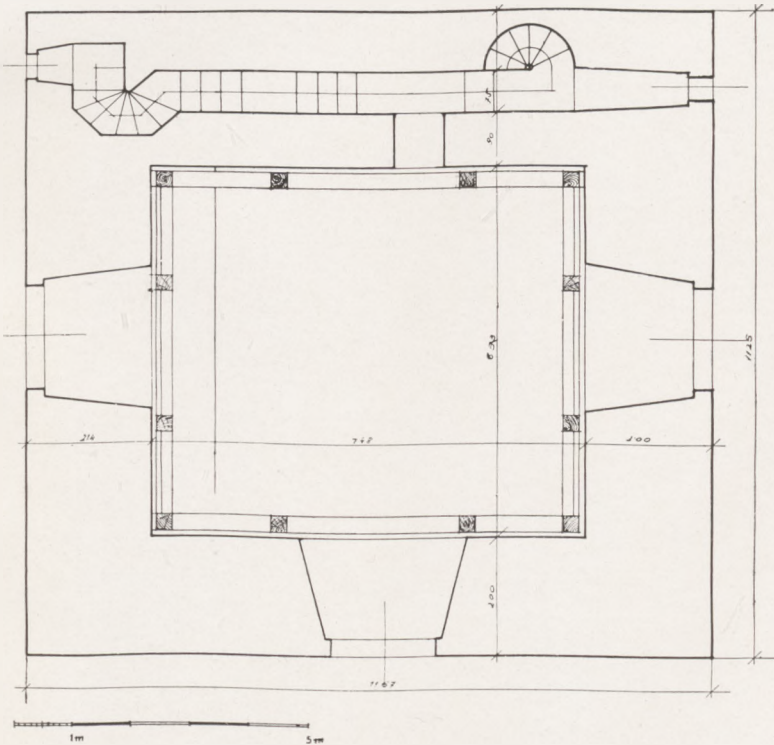


Fig. 15. Wieża ratuszowa. Rzut poziomy III piętra.

Schody te doprowadzają w górę gotyckiego trzonu wieży do niewielkiego w samym narożniku otworu drzwi obramionych cegłą średnio-wieczną i górą zasklepionych łukiem półkolistym. Na przekroju fig. 17 niezgodnie z rzeczywistością otwór ten narysowano jako ostrołukowy. Przechodzi się przezeń do wewnętrznej przestrzeni wieży, gdzie znajdują się wolno już umieszczone schody drewniane, prowadzące dalej w nadbudowanym nad trzonem gotyckim piętrze zegarowym do hełmu wieży.

Na załawkach przy nawrotach kamiennych schodów znajdują się oświetlające je małe okienka, otworzone przy narożnikach wieży, to w ścianie jej zachodniej, to we wschodniej.

U w a g a. Rysunki do fig. 8, 9 i 11—17 są zdjęciami dostarczonymi uprzejmie przez

Okienka te wpuszczają dość skąpe światło na schody. Wspomniane już poprzednio małe okienko w północnej ceglanej ścianie wieży, w środku jej szerokości, oświetla górne ramię schodów.

Rozszerzyłem się nad opisem tych schodów, których «klatka», tworząc system niezwykle i wcale sztuczny, jest istotnie przedmiotem interesującym.

Ilustrację powyższego opisu «klatki schodowej» stanowią rzuty poziome kilku piątr wieży (fig. 12, 13, 14 i 15), oraz dwa przekroje pionowe, jeden po płaszczyźnie południowo-północnej (fig. 16), a drugi po płaszczyźnie wschodnio-zachodniej (fig. 17).

p. architekta Franciszka Mączyńskiego; fig. 2 jest zdjęciem architekta p. Malkowskiego.



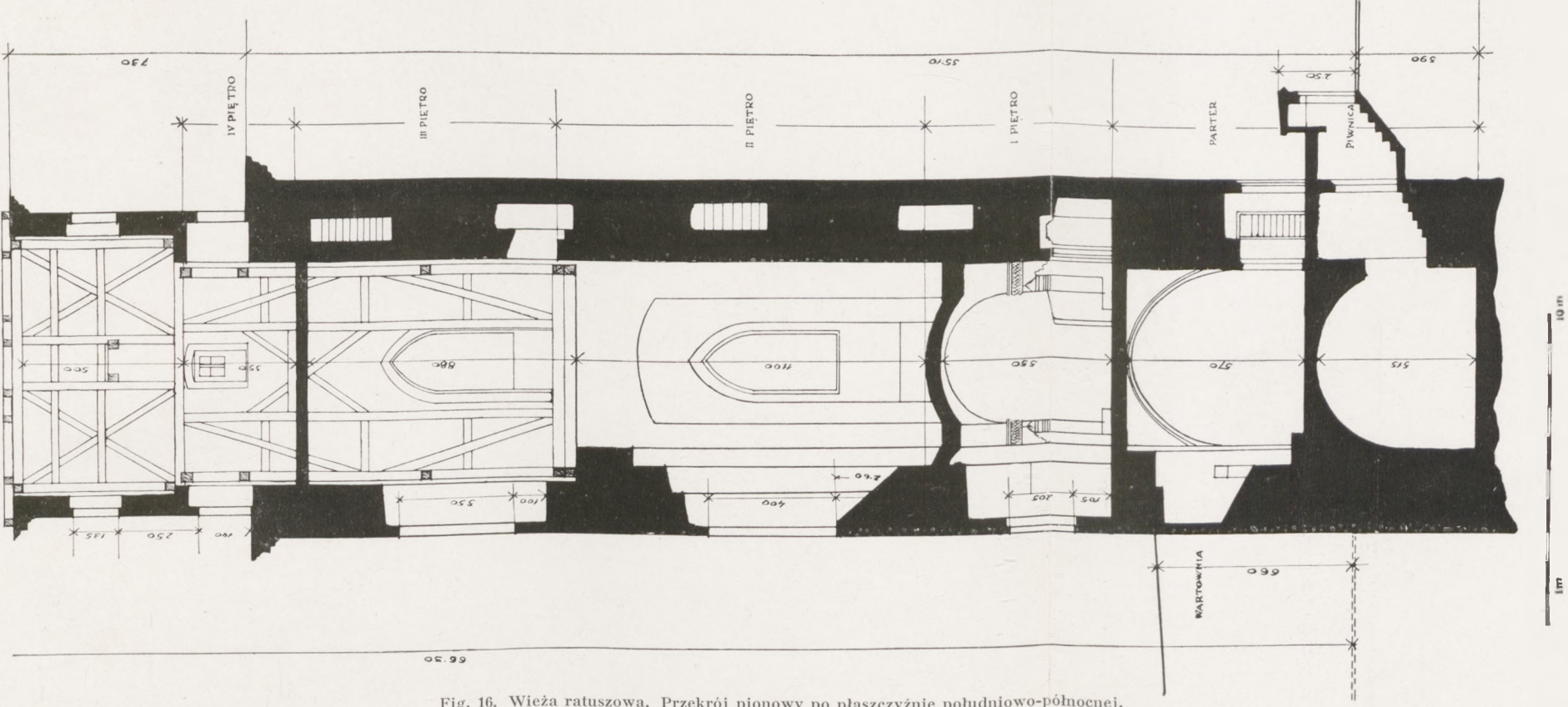


Fig. 16. Wieża ratuszowa. Przekrój pionowy po płaszczyźnie południowo-północnej.

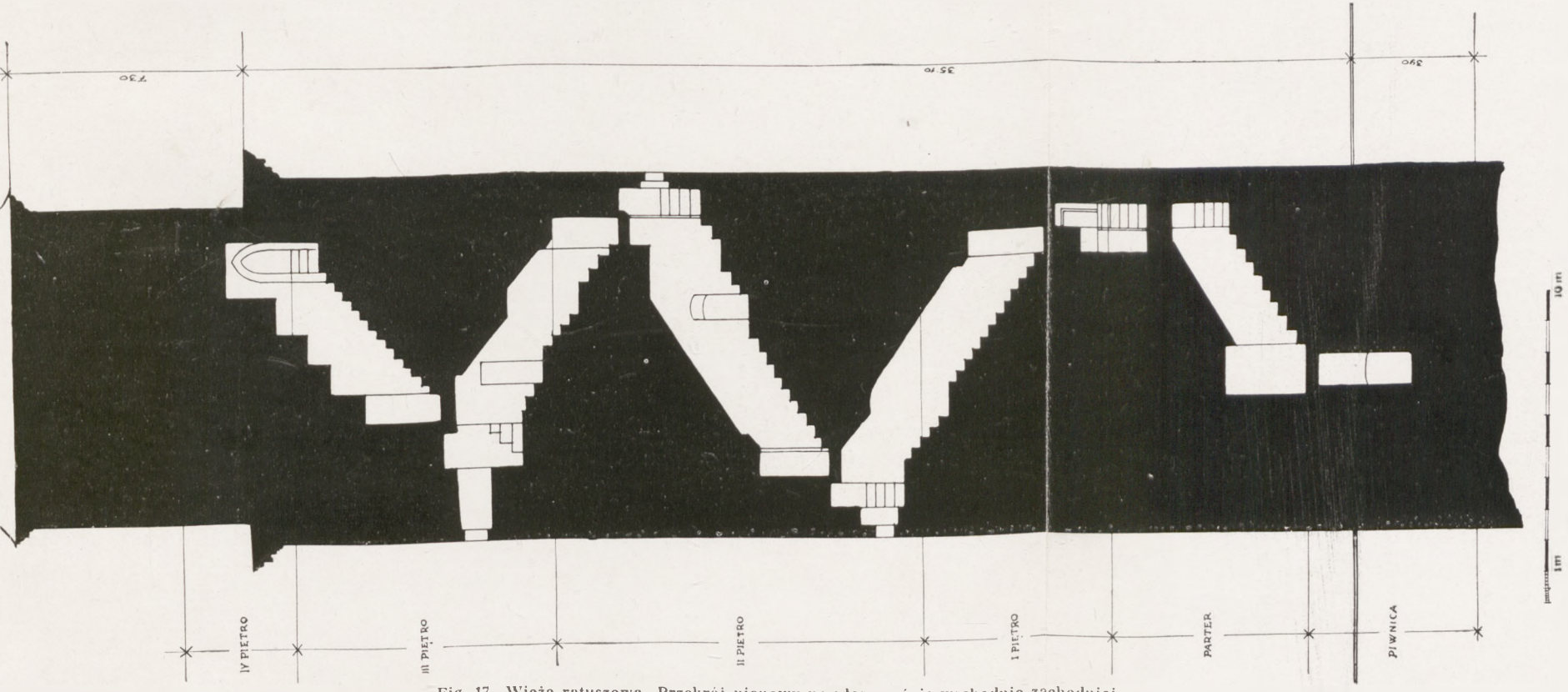


Fig. 17. Wieża ratuszowa. Przekrój pionowy po płaszczyźnie wschodnio-zachodniej.

ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ

WAWEL ŚREDNIOWIECZNY

Niniejsza rozprawa o Wawelu średniowiecznym jest dalszym ciągiem obu poprzednich («Rotunda św. Feliksa i Adaukta», oraz «Z historii romańskiego Wawelu»), w których częściowo poruszyłem kwestję wyglądu budowli świeckich na Wawelu w epoce romańskiej i gotyckiej. W niniejszej rozprawie te rekonstrukcje częściowe zebrałem w jedną całość i na tle dotychczasowych — prawdopodobnie ostatecznych — wyników badań wschodniej części wzgórza odtworzyłem zamek wawelski w epoce średniowiecza w możliwie dokładnej szacie. Rezultaty odbiegają dość daleko od powszechnie do dzisiaj za pewnik uchodzących opracowań Wawelu z tej epoki, a w szczególności od przypuszczeń Dra Stanisława Tomkowicza w dziele «Wawel». Monografia ta, to owoc długoletnich, sumiennych studiów materiału historycznego, ale dla wskrzeszenia opisu budowli, która w ciągu wieku zmieniła zupełnie swą pierwotną postać, nie mogła być wystarczającą. Tutaj sprawdza się ponownie konieczny postulat współpracy historyka sztuki z architektem. Nic w tem dziwnego. Do studiów nad tak

daleką epoką nie wystarczą same tylko przypuszczenia lub analogje. Materiał faktyczny, pochodzący z wykopalisk i badań, prawie całkowicie niewyżytkany przez dotychczasowych badaczy wzgórza wawelskiego, stał się podstawą niniejszej pracy, podstawą dającą dużo punktów zaczepnych do ustalenia wyglądu zamku w tak nawet odległych czasach, jak epoka romańska, nie mówiąc już o gotyckiej, którą odtworzyć możemy z wielką dokładnością, przynajmniej w rzutach poziomych.

Wstępem do właściwych badań nad pierwotnym wyglądem zamku przed jego przebudową na pałac renesansowy z natury rzeczy byłoby zbadanie pierwotnego wyglądu wzgórza wawelskiego, pomiary wysokości skały, pokrytej kożuchem późniejszych nasypów, wytworzonym przez liczne przebudowy, burzenia i przesuwania murów z nieodłącznymi przytem niwelacjami powierzchni wzgórza. Ze wzmianek kronikarskich wiemy, że przebudowa gotyckiego zamku Kazimierza Wielkiego na renesansowy pałac Zygmunta I-go równoznaczną była z powiększeniem powierzchni tej części wzgórza przez nasyp od strony połud-

niowej. Wiemy również o równoczesnym podniesieniu powierzchni podworca zamkowego o blisko 2 metry ponad poziom gotyckiego podworca. Podobne zmiany, coraz bardziej zamazujące pierwotny wygląd skały, powstawać mogły i wcześniej, w epoce romańskiej lub gotyckiej. Przeprowadzone w ciągu różnych hadań, przekopów i robót, związanych z restauracją murów zamkowych, wykopy i wiercenia gruntu aż do skały rodzimej, pozwalają nam odtworzyć zupełnie dokładny obraz pierwotnej orografii Wawelu, uprzytomnić sobie zarówno najwyższy punkt skały wawelskiej, jak i wszystkie jej spadki — pomijając oczywiście jakieś przypadkowe i nieznaczne wzniesienia lub zagłębienia o charakterze lokalnym. Nie znaczy to oczywiście, by w epoce naprzykład wczesno-romańskiej powierzchnia tej gołej skały była identyczna z powierzchnią góry wawelskiej. Niezawodnie pokrywała skałę dość równomierną powłoką glinki lub łu, powstałego z rozkładu wierzchnicy skalnej. Na ostrych spadkach skały, a więc na północnym lub wschodnim stoku wzgórza, warstwa ta była nieznaczna lub nawet żadna, natomiast na łagodnym stoku południowym i na powierzchni prawie poziomej wierzchołka góry warstwa mogła dosięgać grubości półmetrowej lub nawet większej. Uwzględniając nawet tą poprawkę, fig. 1, z oznaczonymi na niej warstwicami skały, daje zupełnie dokładny wygląd skały wawelskiej w tej części wzgórza, gdzie stanęły najstarsze na Wawelu murowane budowle.

P. dr. S. Tomkowicz, omawiając ten temat («Wawel» str. 37), twierdzi, że «grunt wznosił się (od obecnej kate-

dry) jeszcze wyżej ku Kurzej Stopie, gdzie zapewne osiągał swój punkt kulminacyjny». Jak widać z fig. 1, najwyższy punkt skały znajduje się pomiędzy obecną bramą wjazdową na podworec arkadowy, a pozostałościami po romańskiej bazylice na północ od tej bramy położonej, tuż przy południowym zakończeniu jej transeptu. Bez większej pomyłki stwierdzić możemy, że ta bazylika, którą uważamy za pierwotną katedrę wawelską, stała na najwyższym punkcie wzgórza wawelskiego. Skała, która tutaj wznosi się na wysokość 229 metrów nad oceanem, spada od tego punktu na wszystkie strony — łagodnie na zachód, południe i wschód, ostro na północ. Gdy w odległości 38 metrów od tego szczytu skały, przy budynku rotundy wysokość skały wynosi jeszcze 225.70 metr. nad poziom oceanu, w tejże odległości w kierunku dzisiejszej Kurzej Stopki 227.60 metrów nad oceanem, to ku północy w tejże odległości skała spada na poziom aż 221 metrów nad oceanem. Z tego wynika, że przestrzeń w trójkącie pomiędzy t. zw. pierwszą katedrą, rotundą, a okolicą Kurzej Stopki była we wschodniej części wzgórza najbardziej zbliżoną do poziomu i w pierwszym rzędzie nadawała się na wzniesienie jakichś zabudowań obronnych. W rzeczywistości jednak ośrodek fortyfikacyjny na Wawelu leżał dalej ku wschodowi. Tutaj, w okolicy dzisiejszej Kurzej Stopki, już na spadku wzgórza, a nie na jej najwyższej części, znalazły się reszty romańskich murów obronnych późniejszych już, aniżeli mury bazyliki lub rotundy. Czy znaczy to, że pierwotny zamek drewniany, który przed budową owego romańskiego przecież istnieć na

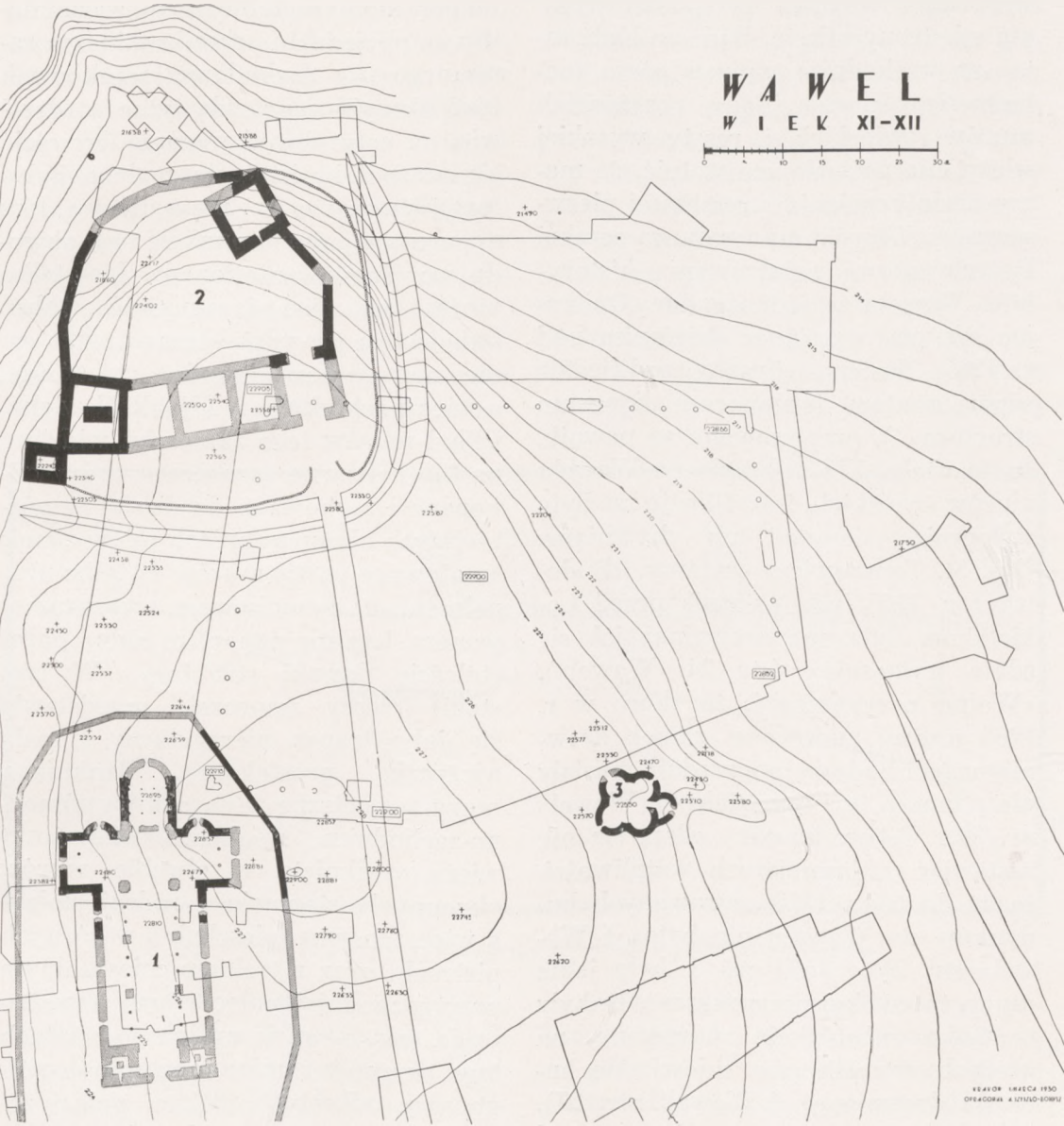


Fig. 1. 1) Katedra romańska, 2) Zamek, 3) rotunda N. P. Marji.

Wawelu musiał, stał gdzieś w pobliżu bazyliki i rotundy, na najwyższym punkcie skały, a dopiero w czasie przebudowy na murowany romański przesunięty został na najdalej ku wschodowi posunięty cypel skalny? Czy też usytuowanie zamku na spadku góry

mamy usprawiedliwić jakimś specjalnym umiłowaniem do umieszczania fortyfikacji na zboczu, a nie na szczycie wzniesienia? Za tem przemawiać mogłyby przykłady innych zamków, stawianych obok miasta — przykład tego mamy w Będzinie, gdzie zamek

wzniesiono również na spadku wzgó-
rza od strony miasta. Bądź co bądź tu-
taj, na wschodnim cyplu wzgórze zna-
lazły się pierwsze ślady romańskich
murów świeckich i reszty wysokiej
wieży, nie pozwalające wątpić, że ma-
my tu do czynienia z resztkami pierw-
szego na Wawelu murowanego zamku.
Dotychczasowe zapatrywania history-
ków Wawelu są jednoznaczne. Opiera-
jąc się na wzmiance dziejopisa pod
r. 1265 «Castrum Cracov aedificatur
super montem totum cum lignorum
structura»¹⁾, przyjmowano za pewnik,
że do wieku XIV nie było na Wawelu
murów świeckich, fortyfikacje zaś były
wyłącznie ziemne lub drewniane.
U p. St. Tomkowicza czytamy: «Budo-
wa z r. 1265 była ostatnią przed Ło-
kietkiem. Była ona drewniana jak się
zdaje wyłącznie» (str. 24 «Wawel»);
«Wolno przypuszczać, że skoro w r.
1265 jeszcze budowano zamek dREW-
niany, to i budowy poprzednie musiały
nie z innego być materiału» («Wawel»
str. 22). Teksty kronik «zdają się nie
zostawiać najmniejszych wątpliwości,
że aż do roku 1306 murowanych bu-
dynków na Wawelu nie było» («Wa-
wel» str. 25). Jeśli zaś i były jakie
mury, to «wolno przypuszczać, że były
to tylko substrukcje murowane, na
których wznosiły się mieszkalne bu-
dynki drewniane» («Wawel» str. 27).
Odnalezione reszty murów romań-
skich, sięgające w jednym miejscu wy-
sokości aż 18 metrów, bezwątpienia
nie były samymi tylko substrukcjami
pod drewniane budynki mieszkalne.
Jeśli we wzmiance kronikarza z roku
1265 akcent położymy nie na słowie
«lignorum structura», lecz na słowa

«super montem totum», to zrozumie-
my, że obok faktu przez kronikarza za-
pisanego — rozbudowy zamkowych
fortyfikacyj, coprawda tylko w drze-
wie, na cały obwód wzgórze, zmieścić
się może fakt istnienia małego jądra
fortyfikacyjnego już nie z drzewa, lecz
z muru — w jednym punkcie tego obwo-
du wcześniej wzniesionego. I nietylko
może, lecz musi się zmieścić, wobec
świadczenia prawdziwie danego przez sa-
me mury, bezwątpienia romańskie,
a więc pochodzące z XII—XIII wieku.
Układ murów tego zameczku widzimy
na fig. 1. Czarno zaznaczono mury odko-
pane i zachowane do dzisiaj w póź-
niejszych obmurowaniach lub w ziemi;
szraflowane partje murów są tylko uzu-
pełnieniem rysunkowem, wyrozumo-
wanem, lecz nie popartem żadną pozo-
stałością dawnej struktury. W tym
stanie rzeczy zameczek przedstawia
się jako trapez nieregularny, z małą
wieżyczką prostokątną, flankującą
mury zewnętrzne w narożniku północ-
no-zachodnim, z dużą kwadratową
wieżą, zamkniętą w obrębie murów
obronnych, stanowiącą rodzaj stołpu,
a więc zapewne mieszkalną w górnych
piętrach, oraz z traktem mieszkalnym
przy zachodniej połąci muru obwodo-
wego, jak to sądzić można po resztach
tego skrzydła zamku przy murze pół-
nocnym odkrytych. W tej połąci za-
chodniej zapewne znajdowała się bra-
ma wjazdowa do wewnętrznego po-
dworca zamku romańskiego, poprze-
dzonego niewątpliwie jakimś przy-
gródkiem. Usytuowanie bramy wja-
zdowej od strony zachodniej, a więc
zwróconej ku całej reszcie *plateau*
wzgórze, logicznie wynika z faktu za-

¹⁾ Rocznik kapitalny, MP. II. II, 808.

budowania reszty wzgórza kościołami, a może i innymi budynkami o charakterze świeckim. Wszak stały tu poza romańską bazyliką, a następnie katedrą Władysława Hermana, drugą z rzędu, i poza rotundą św. Feliksa i Adaukta, jeszcze dwa kościoły drewniane św. Michała i św. Jerzego. Nie było więc to *plateau* jakimś pustynnym przedpołem małej fortalicji romańskiej, lecz raczej jakgdyby podgrodzem, samym faktem istnienia swego. broniącym tyłów zamku, zwró-

zameczku przez odcięcie tego cypla wzgórza od reszty *plateau* przez głęboki rów, wykuty w skale, sztuczną rozpadlinę, uzupełnioną jakimś wałem i częstokołem, wstrzymującym pierwszy impet ataku. Ślady takiej fosy przed zachodnim bokiem fortyfikacji zamku znalazły się w istocie jeszcze wówczas, gdy o istnieniu tego zameczku nikt nie miał pojęcia: przy robotach ziemnych w obrębie obecnego podwórca arkadowego natrafił w r. 1906 p. Zygmunt Hendel na rozpadlinę

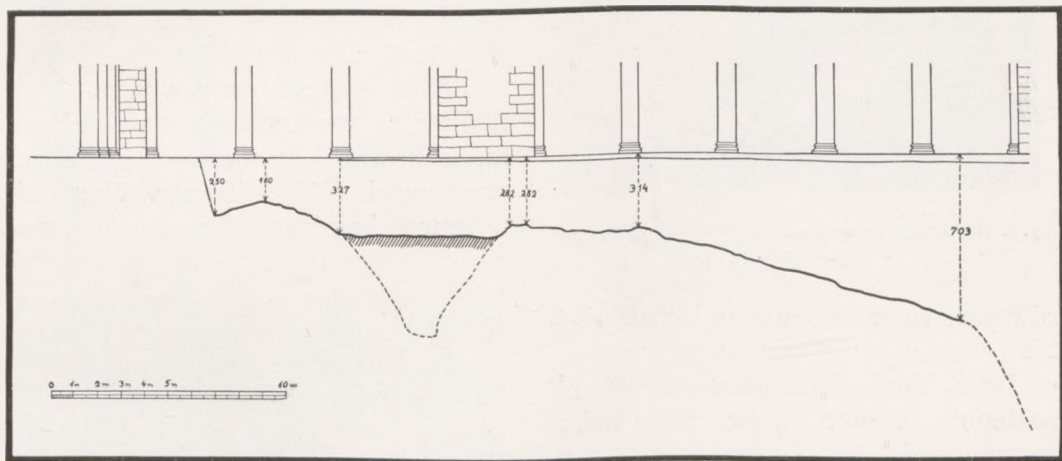


Fig. 2. Przekrój podwórca arkadowego w narożniku północno-wschodnim.

conego frontem obronnym na północ, wschód i południe, i bronionym z tych trzech stron urwistością skalnych brzegów góry i odnogą Rudawki, przepływającej tuż u podnóża tych wiszarów skalnych. Niezawodnie jednak w epoce, gdy reszta wzgórza nie miała dostatecznej obrony w wałach i fortyfikacjach drewnianych, o których wspomina się w r. 1265, front zamku zwrócony ku zachodowi, był również dość obronny. Było rzeczą samą przez się zrozumiałą i z natury rzeczy narzucającą się — wzmocnienie obronności

w skale, ciągnącą się z północy na południe, głęboką na 5 metrów, szeroką u góry na $7\frac{1}{2}$ metra, wypełnioną ilkiem (fig. 2). Jest to niezawodnie ów sztucznie wykonany rów, którego zadaniem było odcięcie cypla wschodniego od reszty wzgórza. Zapewne, jest to tylko przypuszczenie; pewniejsze dane mamy tylko w stosunku do muru obwodowego i wieży, t. zw. stołpu. Istnienie stołpu w średniowiecznym zamku było tak zrozumiałem samo przez się, że fantazja dziejopisów Wawelu poszukiwała go w każdym zgrubieniu mu-



Fig. 3. Mur stołpu przy Kominku Wazów w sali «pod ptakami».

rów parteru zamku, niekoniecznie trafnie.

Dr. S. Tomkowicz pisze o stołpie co następuje: «Stołpu miejsce może wskazywać niedaleko Kurzej Stopy jakiś szyb pionowy, przedłużona wdół klatka schodów kręconych — może ślad kanału wycieczkowego, chyba, żeby była nim jakaś jakby pozostałość wieży niekształtnej o bardzo grubych murach, zaznaczona w zabudowaniach kuchen w planie 1803 r.». («Wawel», str. 50). Pierwsza hipoteza dotyczy barokowej klatki schodów kręconych pomiędzy Kurzą Stopką, a wieżą Zygmuntofską, z początku XVIII wieku pochodzącą, oczywiście niemającą żadnego związku ze stołpem. Druga zaś dotyczy rotundy św. Feliksa i Adaukta, której mury, zniekształcone przez późniejsze domurówki, wy-

dały się tak podejrzanie średniowieczne, że aż wprowadziły na domysł, że tutaj mógł stać stołp średniowiecznego zamku. W rzeczywistości stołp stał koło obecnej Kurzej Stopki, a dwie ściany późniejszej izby Jagielly i Jadwigi wspierają się na jego murach. Narożnik stołpu zachował się na II piętrze zamku, obok wielkiego kominka Wazów w sali pod ptakami, omurowany późniejszym renesansowym murem wschodnim tej sali. Tutaj też na wysokości 1 metra nad posadzką kończy się wąż kamienny tej wieży, nadmurowanej następnie wczesnośredniowieczną cęgłą (fig. 3).

Stołp mierzył na zewnątrz 8.10×8.15 metr., wewnątrz zaś w dolnej partji, zachowanej w obecnych piwnicach zamkowych 5.10×5.10 mtr. Wysokość w murze kamiennym wynosiła ponad



Fig. 4. Wnętrze stołpu.

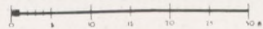


Fig. 5. 1) Św. Gereon, 2) Zamek, 3) Rotunda, 4) budynek świecki romański.

poziom romański Wawelu 18 metrów. Wieża wybudowaną była z regularnie obrobionych kostek wapiennych niewielkich wymiarów, przeciętna wysokość szczyt wynosi od 8 do 12 ctm., narożniki i obramienia otworów wykonane były z większych ciosów piaskowca (fig. 4). Żadnych śladów cokołu lub profili w części zachowanej niema. Otwór strzelnicy w dolnej partji mu-

rów zwrócony na południowy zachód, jak gdyby przeznaczony do obrony bramy wjazdowej, ma wymiary 20 cm. szerokości, 45 cm. wysokości. Glify rozszerzają ten otwór do wewnątrz do szerokości 69 cm. Podobną technikę murarską wykazuje mur obwodowy, zachowany w wysokości 5 mtr. od pierwotnego poziomu terenu. Mur ten, grubości 1.50 mtr. stawiany również

z kostek wapiennych, miał od dołu cokół, oprofilowany górą fazą, wykonaną w dużych ciosach piaskowca. Żadnych strzelnic w dolnych partjach tego muru nie znaleziono, domyślać się można, że istniały tylko w górnej, nie zachowanej części. Partje fundamentowe tego muru zachowały się na znacznej przestrzeni na obecnych północnych stokach zamku, zakończone ową prostokątną wieżyczką w narożniku północno zachodnim, o której wspominałem na wstępie. Jak widać z powyższego opisu, uwzględniając nawet istnienie domniemanego skrzydła mieszkalnego wzdłuż zachodniej połączy zamku, nie była to rezydencja książęca, lecz raczej jej najobronniejsza część, która stanowić mogła tylko ostatnie schronisko w razie oblężenia, może zarazem rodzaj skarbcza książęcego. Obszerniejsze zabudowania prawdopodobnie drewniane, po których ślad nie pozostał, stać mogły rozrzucone po całym wzgórzu, pomiędzy kościołami. Proces tej rozbudowy rozpoczął się dość wcześnie, bo jeszcze w epoce romańskiej. Jak to widzimy na fig. 5, przestrzeń pomiędzy naszym zamczkiem a bazyliką romańską (pierwszą katedrą) zajął jakiś większy gmach opisany już poprzednio w rozprawie mojej «Z historii romańskiego Wawelu». Usytuowanie jego na przedpolu zamczka wytłumaczyć można tylko tem, że zamczek wówczas rozporządzał już jakąś drugą linią obronną na wzgórzu wawelskim lub tem, że budynek ten zajął miejsce jakiegoś innego, starszego budynku drewnianego, który, jako drewniany, a więc łatwo zniszczalny, nie szkodził obronności zamczku.

Jeśli może być mowa o jakiejś drugiej linii obronnej, która zwiększałaby obszar zamczka wydatnie i pozwalałaby na wciągnięcie w jego obręb liczniejszych zabudowań mieszkalnych, to z punktu widzenia wojennej sztuki, o ile wykluczmy zgóry wciągnięcie w obręb ufortyfikowany całego wzgórza, mogłaby być mowa tylko o linii pomiędzy bazyliką a rotundą. Ufortyfikowanie tej linii powiększało obszar pierwotnego zamczka kilkakrotnie, a co więcej, przy zastosowaniu nawet prymitywnych «murów» drewnianych, czy nawet czasowych palisad, dzięki oparciu na flankach, jakie dawały muryrowane gmachy bazyliki i rotundy — dawało dość znaczną rękojmię obronności. W ten sposób w stosunku do nowego obszaru obronnego dawny zamczek stawał się zamkiem górnym, a w podobny sposób z czasem, gdy całe wzgórze zostanie ufortyfikowane, zamkiem górnym stanie się trójkąt, zawarty pomiędzy bazyliką, rotundą, a romańskim zamczkiem.

Kiedyż nastąpiło to powiększenie obszaru obronnego aż po linię bazylika — rotunda? Może w r. 1241, kiedy to, jak pisze Długosz, «Cunradus castrum in Cracovia aedificat, incipiens ab ecclesia S. Venceslai, a sanctuario altaris beati Thomae, tendens ad ecclesiam S. Gereonis, et usque ad ecclesiam beatæ Mariae rotundam»¹⁾). Przypuszczając, że kościołem św. Gereona jest nasza bazylika, która wówczas nie była już katedrą, wypadnie uznać, że to Konrad Mazowiecki w zawierusze wojennej popełnił to świętokradztwo, zamieniając opustoszałe kościoły na ufortyfikowane bastjony nowej linii obronnej.

¹⁾ Długosz, Hist. pol. II, 285



Fig. 6. 1) św. Gereon, 2) Zamek, 3) Rotunda, 4) świecki budynek romański, 5) mur obronny.

Fortyfikacja Konrada Mazowieckiego nie była trwała. Była to zapewne palisada i rów przed nią. Mniej więcej w środku przestrzeni pomiędzy bazyliką a rotundą znajdowała się na drodze wiodącej ku bramie romańskiego zameczku — brama wjazdowa do powiększonego obszaru obronnego.

Wszystko to zniszczonem zostało już w roku następnym, 1242: «Castrum in Cracovia, quod idem Cunradus erexerat, funditus est disjectum»¹⁾. Ale pomysł był trafny. Na rozrzuconych palisadach Konrada Mazowieckiego powstaje mocny mur z kamienia łamanego wapiennego, typowy mur obron-

¹⁾ Długosz, Hist. pol. II, 285/6.

ny z przełomu XIII na XIV wiek, z epoki Wacława Czeskiego lub Władysława Łokietka (fig. 6). Mur ten w całkowitym swym zarysie, a częściowo w całej swej wysokości, zachował się do dzisiaj. Brama wjazdowa do podwórca zamkowego jest dzisiaj środkową, drugą z kolei, bramą wjazdową sieni zamkowej z tą różnicą, że gotyckie obramienie zastąpił luk renesansowy, obsadzony w XVI wieku. Część muru południowa, pomiędzy tą bramą a rotundą, w całości zachowana do końca XVIII wieku, obecnie istnieje tylko w fundamentach. Część północna, pomiędzy bramą, a bazyliką, zachowała się w całej prawie wysokości z tą tylko zmianą, że w czasach już znacznie późniejszych, prawdopodobnie w XVI wieku, umieszczono w tym murze szereg otworów okiennych, należących do izb sklepionych parteru zachodniego skrzydła zamku. Tuż przy bramie, na południe od niej, a więc po prawej stronie dla wchodzącego, znajdował się duży wyskok muru masywnego (a więc nie wieży), mającego jednak wyraźnie zadanie obronne. Przypuszczać należy, że występ ten służyć miał do flankowej obrony bramy i podobnie jak cały mur górą ukoronowany był szeregiem strzelnic, blankami lub nawet hurdykami. Mur, o ile chodzi o technikę murarską, identyczny jest z murami obronnymi Krakowa. Typowy sposób murowania z dzikiego kamienia, szychtowanego co łokieć przez wyrównanie takiej killkudziesięciocentymetrowej warstwy, jest identyczny ze sposobem murowania, jaki widzimy w murze obronnym przy bramie Florjańskiej. Jest to technika wczesno gotycka, dlatego też przesuwamy datę powstania tego muru na

koniec XIII wieku lub początek XIV, w czasy Wacława Czeskiego lub Władysława Łokietka.

Podobną technikę spotykamy na zamku jeszcze raz w innym miejscu, w obrębie pierwotnego zameczka koło Kurzej Stopki. Stółp tego zameczka okazał się w początku XIII wieku zbyt ciasny i niedostateczny dla potrzeb mieszkalnych. Cztery lub pięć izb położonych jedna nad drugą, połączonych stromemi schodami wewnętrznymi,

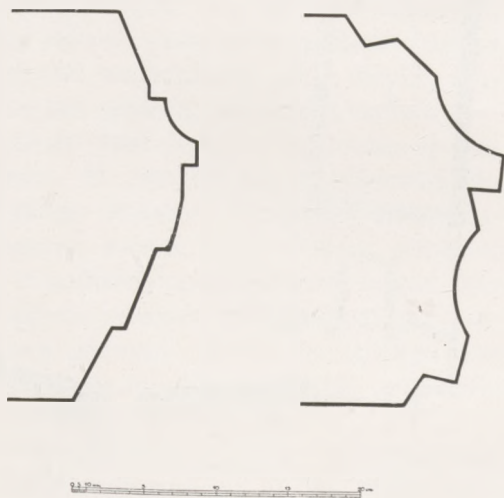


Fig. 7. Profile okien wczesno-gotyckich w wieży Łokietkowej i w Grodzie.

nemi, może wystarczało nawet dla celów mieszkalnych, lecz nie mogło wystarczyć dla celów reprezentacyjnych nawet w owych skromnych i surowych czasach. W rezultacie więc dobudowano do stołpu od północnego zachodu nową, większą nieco wieżę mieszkalną, o wymiarach 12.70×13 metra, wysokości nieco większej, niż pierwszy stołp, a więc sięgającej wysokości 19 metrów nad poziom terenu. Wnętrze tej wieży kwadratowej podzielono na szereg izb drewnianymi stropami. Liczne



RYSUJEK: 1948 R. 1950
OBR. COBRA 4 8110-1011

Fig. 8. 1) św. Gereon, 2) Zamek, 3) Rotunda, 4) świecki budynek romański, 5) mur obronny, 6) Gród, 7) Wieża Lokietka.

późniejsze przeróbki, począwszy od połowy XIV wieku, a więc w jakie 50 lat po jej zbudowaniu, zatęrzy całkowicie jej wygląd pierwotny. Zaledwie kilka punktów zaczepnych w parterze zachowanych pozwala nam odtworzyć jej wygląd z początku XIV wieku. Tutaj to bowiem zachowały się w pachach sklepień gotyckich z czasów Ka-

zimierza Wielkiego otwory po dawnych belkach sufitowych, a na fasadach zewnętrznych wieży, północnej i wschodniej, zachowały się obramienia kamienne dwóch okien pierwotnej izby parteru. Ciekawy, wczesno gotycki okrój tych węgarów okiennych, składający się z faz i platek skromnych, niemających w sobie jeszcze nic

z dekoracyjnych wartości profilów gotyckich XIV i XV wieku, może być porównany z typową profilacją pierwszych kościołów dominikańskich lub franciszkańskich (fig. 7). Ta sama skromność i ubóstwo, tak uderzająca pomiędzy zabytkami rozwiniętej epoki romańskiej z jednej, a gotyckiej z drugiej strony: odczuwamy wprost ową epokę ciężką, powojenną, wymagającą rozwiązań jak najprostszych, na miarę możliwości finansowych.

Z tejże epoki pochodzi drugi budynek na Wawelu, mający te same szcze-



Fig. 9. Okno w budynku «Grodu».

góło dekoracyjne, a mianowicie duży, prostokątny gmach o wymiarach $14 \times 17\frac{1}{2}$ metra, stojący przy bramie wjazdowej, ale poza murami zamku (fig. 8). Wystawiony również z wapienia łamanego, zachował w stanie nienaruszonym jedno tylko okno, w kształcie okrągłego, typowego okna kościelnego (fig. 9). Było to zapewne okno nad wejściem.

Czyżbyśmy mieli tu do czynienia z nową jakąś kaplicą? W roku ubiegłym, gdy wśród krakowskich historyków sztuki pojawiły się głosy odmawiające autorowi niniejszej pracy jakichkolwiek zasług związanych z odkryciem rotundy, a całą zasługę przypisujących ś. p. Zygmuntowi Hendlowi, anonimowy korespondent nadesłał mi list prof. T. Wojciechowskiego, pisany w sprawie rotundy do Z. Hendla¹⁾. Z listu tego wynika, że ową budowlę z okrągłym oknem uważał Z. Hendel za kaplicę św. Feliksa i Adaukta, gdy prof. T. Wojciechowski, pełen jak zawsze intuicji, zupełnie słusznie śladów tej kaplicy doszukiwał się w resztach rotundy, uważanych przez Z. Hendla za spód wieży obronnej lub reszty pieca piekarskiego. Moje poszukiwania przeprowadzone w 1917 roku, najzupełniej potwierdziły domysł prof. Wojciechowskiego, o którym nie miałem wówczas pojęcia. Lecz czemuże byłby w takim razie ten prostokąt z okrągłym oknem? Jak to wyżej wzmiankowałem, pierwotny zameczek przy Kurzej Stopce mógł być przy swej szczupłości zaledwie kasztelanją, względnie, jako najmocniejsza część twierdzy — skarbcem lub ostatnią ucieczką w razie działań wojennych, najbardziej oborną. Tu również mogła znajdować się izba sądowa Grodu. Z chwilą jednak, gdy zameczek nasz, powiększony dość wydatnie, staje się za Łokietka siedzibą królewską i zajmuje dalsze

¹⁾ Zakopane, 25/7, Jagiellońska 12.
Kochany p. Zygmuncie!

Dziękuję serdecznie za wiadomość. Skoczyłbym odrazu do Krakowa, zobaczyć to, gdyby nie to, że teraz przez 3 tygodnie w Zakopanem chorowałem. Widzę, że i pan tro-

chę zapalił się do rzeczy, bo i jest do czego. Mimo muru i baszty nie mogę jeszcze odstąpić od mego zdania dlatego, że jeszcze w XVII wieku piszą: kaplica SS. Feliksa i Adaukta, «której reszty widoczne są przy kuchniach król.». Gdyby była tam, gdzie okrągłe okno, pisanoby «przy bramie»...

przestrzenie wzgórza aż po bazylikę i rotundę, wszelkie funkcje nie związane bezpośrednio z rezydencją królewską, a więc i odprawianie sądów grodzkich, musiały znaleźć pomieszczenie poza nowymi murami właściwej rezydencji królewskiej, aczkolwiek w obrębie zamku, na wzgórzu wawelskim. Sądzę, że ów prostokątny budynek nie był niczem innym, jak tylko grodem. Stoi on bowiem na tem samym miejscu, na którym w czasach już znacznie późniejszych i w innych już, nowszych murach, stał zawsze gród. Byłby to więc budynek, mieszczący jedną wielką salę sądową, wyrzucony poza obręb właściwego zamku, lecz tuż przy nim położony, bo do jego murów obronnych bezpośrednio dobudowany. Architekturą — jak to można stwierdzić chociażby z porównania profilowań okien — nie różnił się budynek grodu od budynku wieży mieszkalnej Łokietkowej i zapewne też z tych samych czasów pochodzi.

Do epoki Łokietkowskiej poza temi dwoma zabytkami nie da się zresztą zaliczyć żaden więcej fragment muru, przynajmniej z jaką taką pewnością. W obrębie trójkątu Kurza Stopka — Rotunda — Gród — Bazylika prócz prostokątnego murowanego domu romańskiego, pozostałego z poprzednich epok (może pierwotnego grodu?) stały zapewne jeszcze inne zabudowania — może tylko drewniane — po których jednak śladu nie pozostało. W każdym razie widzimy, że już za Łokietka zamek nie był drewnianą rudera. Nieśluszenie też pisze dr. St. Tomkowicz («Wawel», str. 55), że «przed koronacją Łokietka (1320 r.) wystawiono za-

pewne szereg domów królewskich na Wawelu, drewnianych, co najwyżej na substrukcjach w murze. Tak sobie wyobrażamy zamek Łokietkowy. W nim umarł Łokietek w 1333 r. i w tymże jeszcze roku odbyła się w nim koronacja Kazimierza Wielkiego». «Kazimierzowi Wielkiemu przypadło zadanie przeprowadzenia dzieła do końca i to już z trwałego materiału, z muru». «Jak wyglądał zamek w XIV i XV wieku, nie mamy nawet przybliżonego pojęcia». («Wawel», str. 71). Rzeczywistość jednakże nie potwierdziła tych przypuszczeń. Zamek Łokietkowy nie składał się z samych tylko drewnianych domków na sakramentalnych «substrukcjach z muru». Stały tu już wcale pokaźne zabudowania z muru, a zasługą Kazimierza Wielkiego będzie ich uzupełnienie i upiększenie, albowiem on to «Velut alter Salomon... ..Castrum Cracoviense... turribus, sculpturis, picturis, tectis nimium decoris exornavit»¹⁾). Działalność Kazimierza Wielkiego na Wawelu jest jakgdyby minjaturą jego działalności budowlanej w całym państwie. Składają się na nią wszelkie prace, zdążające w kierunku upiększania istniejących budowli i uzupełniania ich dalszemi, a rysem charakterystycznym jest wyraźne zamięłowanie — że tak powiem konserwatorskie, tak uderzające w owej epoce niezbyt wielkiego poszanowania dla zabytków przeszłości. O wyglądzie zaś zamku za Kazimierza Wielkiego możemy mieć pojęcie dość dokładne dzięki wykopaliskom.

Zamek wawelski, o ile chodzi o tak zwany zamek właściwy lub wyższy,

¹⁾ MP. H. II, 625.



Fig. 10. 1) św. Marja Egipcjanka, 2) Stołp, 3) Rotunda, 4) Skrzydło północno-zachod., 5) Wieża mieszkalna, 6) Wieża Łokietkowa, 7) Skrzydło wschodnie, 8) Wieża Duńska, 9) i 12) Kuchnie, 10) Baszta Lubranka, 11) Studnia, 13) Schody na krużganki, 14) Krużganki, 15) Skrzydło zachodnie, 16) Gród, 17) Sala «magna bassa» lub «Thalamus».

czyli rezydencję królewską, za Kazimierza Wielkiego składał się z następujących części (fig. 10):

1) *Skrzydło północno-zachodnie* na lewo od bramy wjazdowej, wzdłuż muru obronnego. Skrzydło to, dwupiętrowe, składało się z szeregu sal mieszkalnych na I i II piętrze i skła-

dów na parterze. W obręb murów tego skrzydła na gruzach dawnej bazyliki romańskiej, weszła gotycka, nowa kaplica królewska, kwadratowa, z wydłużonym ku wschodowi prezbiterjum. Wzniesienie jej na murach kwadratowego przecięcia się nawy środkowej z transeptem bazyliki, wówczas już za-

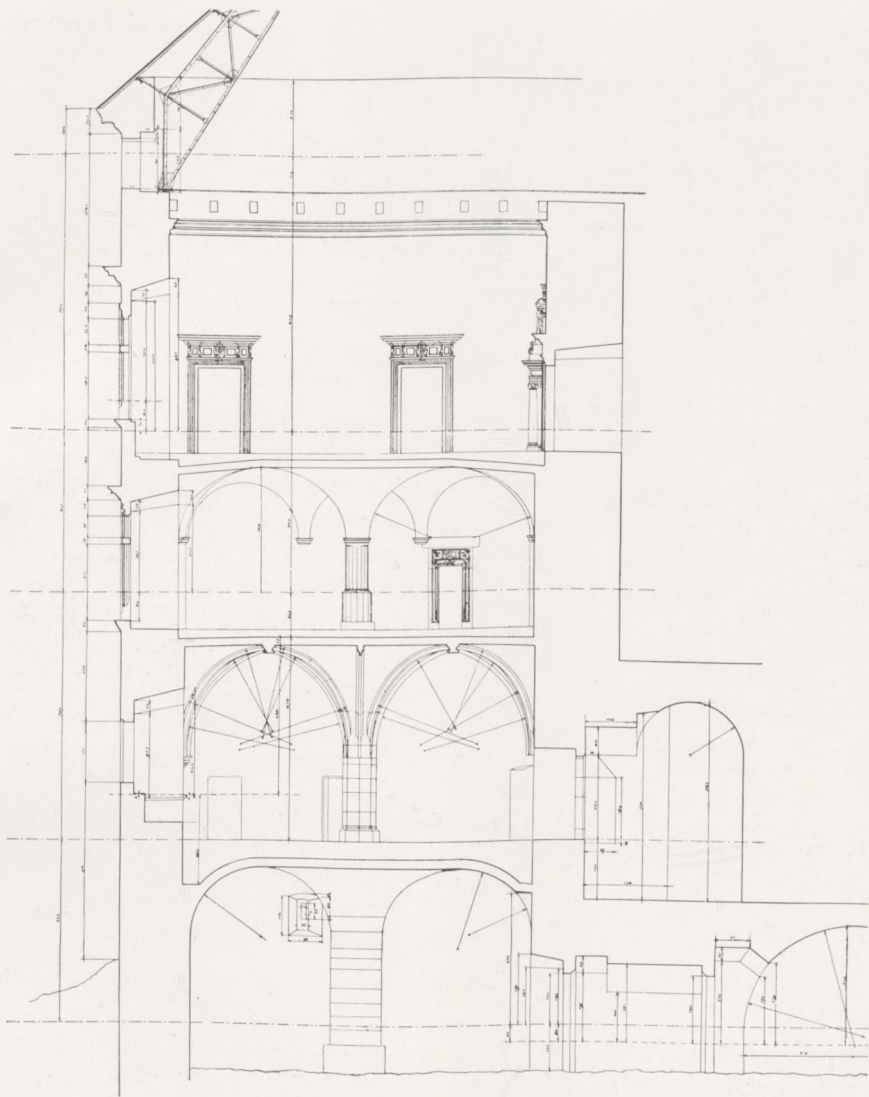


Fig. 11. Wieża Lokietkowa, przekrój stanu obecnego.

pewne jako kościół niesfunkcjonującej, jest jednym z dowodów dążenia króla budowniczego do podtrzymania zamierającej tradycji. Pokoje mieszkalne I piętra tego skrzydła łączyły się z wnętrzem kaplicy za pomocą jakiegoś chóru lub oratorium. Wnętrze kaplicy o sklepieniu wspartym na słupie, o bogato profilowanej tarczy, o dwóch oknach od strony zachodniej,

sądząc z resztek kamieniarki bogato profilowanych, polichromowane później za Władysława Jagiełły, szczupłe było i niezbyt bogate, jak na kaplicę królewską. Było to raczej małe oratorium związane z jedną z licznych oficyn zamkowych: zamek bowiem składał się z wielu dość luźnie ze sobą związanych domów i wież mieszkalnych tak typowych w układzie zam-

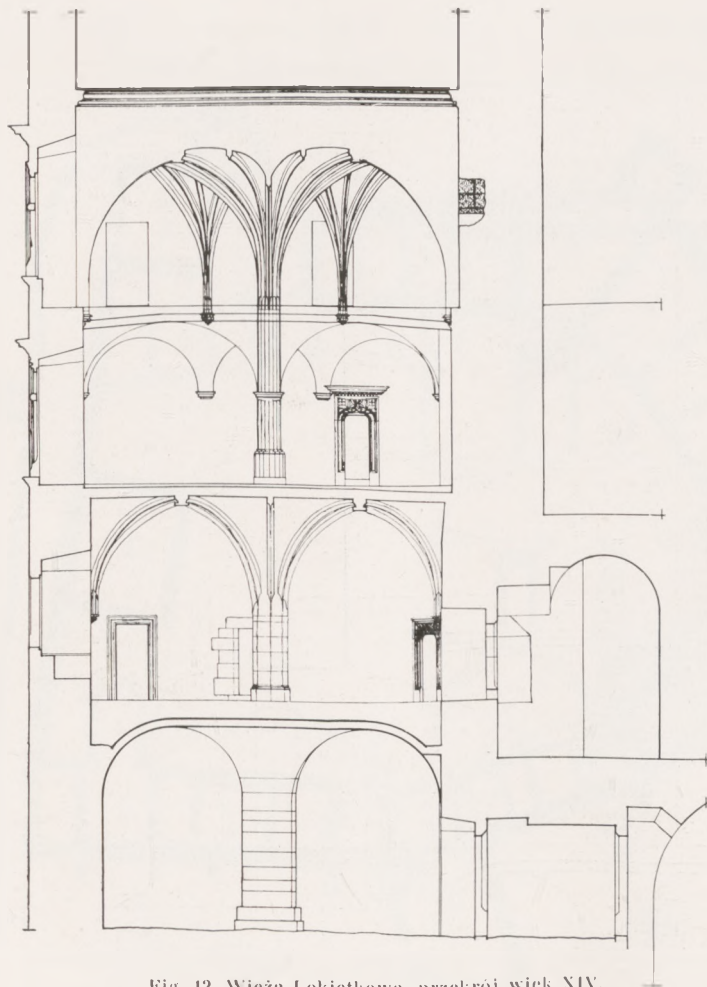


Fig. 12. Wieża Łokietkowa, przekrój wiek XIV.

ków, których zespół nie powstał jako organizm jednolity i pomysł jednego architekta, lecz zrastał się z biegiem lat z różnorodnych części składowych. Tuż obok tej kaplicy zamkowej, na wschód od jej prezbiterjum, stała

2) druga część składowa zamku, rodzaj prawie kwadratowej niskiej wieży mieszkalnej, o dwóch kondygnacjach, podzielonych drewnianymi stropami. Tutaj to, na piętrze, musiała mieścić się owa sala, o której czytamy we wzmiance u Długosza pod r. 1431: «in praesentia Wladislai regis praelato-

rum et baronum in castro Cracoviense in stuba magna murata recipiente fenestris domos canonicorum» odbyła się dysputa. Budynek ten luźno stojący, tworzył jakby wieżę przy murze obronnym, zbudowanym na gruzach budynku romańskiego, od oficyny, zawierającej kaplicę zamkową, na wschód aż do wieży mieszkalnej Łokietkowej. Ten gruby mur obronny, zbudowany niezawodnie za Kazimierza Wielkiego, tworzący linię obronną od północy, od strony wjazdu na zamek, jako uzupełnienie obronnej swej siły otrzymał równoległe w odległości 4—5 metrów zbudowany drugi, niższy i węższy murek, jako przedłużenie muru obronnego romańskie-

go zamku przy Kurzej Stopce.

3) Wieża Łokietkowa nie zmieniła swej szaty zewnętrznej. Wewnątrz natomiast miejsce skromnych stropów belkowych zajęły piękne sklepienia dwóch izb, zbudowanych jedna nad drugą (fig. 11—13): na parterze, wsparta na jednym słupie — ulubiony to motyw ówczesny — sklepienie z czterech pól krzyżowego sklepienia nakryło przestrzeń pięknej sali mieszkalnej, zaopatrzonej w kominek o kamiennej kapie. Miejsce jednego okna od strony północnej zajęły dwa nowe okna z la-

wieczkami w grubości murów. Zamiast okna od wschodu, wybudowano wspartą na dwóch kroksztynach latrynę (fig. 14). Ponad tą salą znalazła się druga, jeszcze wspanialsza. Jeszcze bogatsze sklepienie wachlarzowe, spływające na 12 wsporników przyścienne, wsparte na 12-bocznym słupie, stojącym w pośrodku sali, sięgało pierwotnie aż do szczytu wieży, czyli że sala ta miała 9.40 metrów wysokości przy wymiarach 10×10.15 metrów: musiała to być sala o charakterze recepcyjnym. Z całej dekoracji jej wnętrza pozostała tylko dolna część słupa i reszty wsporników sklepiennych (fig. 15). W dolnej jej części w XVI wieku zbudowano nową niższą salę t. zw. Alchemję o sklepieniu renesansowym, wspartem na pozostałości gotyckiego słupa. Górna część, podniesiona w XVI wieku do obecnej wysokości tworzy nową salę



Fig. 14. Latryna w wieży Łokietkowej.



Fig. 13. Sala Kazimierzowska w wieży Łokietkowej.

II piętra, t. zw. salę pod ptakami. Powyższy opis koryguje mylne twierdzenie p. S. Tomkowicza (*Wawel*, str. 78), jakoby sklepienie «Alchemji» było barokowe a nad «Alchemją» była jeszcze jedna sala gotycka.

4) W związku z upiększoną przez Kazimierza Wielkiego wieżę Łokietkową pozostał w stanie nienaruszonym dawny *stółp* romańskiego zamku; nienaruszone pozostało też zapewne zachodnie skrzydło romańskiego zamku. Natomiast z gruntu na nowo wzniesioną została

5) dalsza część zamku, łukiem ku południowemu wschodowi wysunięte *skrzydło mieszkalne* pomiędzy *stółpem* a *basztą Lubranką*.

Dotychczasową granicą zamku w tej stronie była linja obronna pomiędzy *stółpem* a rotundą, prowadzona na krawędzi wzgórza. Obecnie Kazimierz

Wielki powiększa obręb zamku przez przesunięcie jego granicy ku południowi, przez wybudowanie nowego muru obronnego, podobnego do muru północnego, od stołu na południe do wieży Duńskiej, stamtąd zaś na zachód — do Lubranki. Całą przestrzeń



Fig. 15. Wspornik dawnego sklepienia w sali t. zw. «Alchemja».

w ten sposób na nowo do zamku włączoną przeznaczono na zbudowanie nowego skrzydła mieszkalnego, zawierającego mieszkanie królewskie. Fig. 10 przedstawia nam to skrzydło z zaznaczeniem kolorem czarnym zachowanych do dzisiaj partii murów średniowiecznych, kreskowaniem zaś

rekonstrukcji nieistniejących partii. Na południe od murów dawnego zamczku romańskiego, widzimy więc przede wszystkim trzy izby pomniejsze, może o przeznaczeniu gospodarczym. W izbie czwartej znajduje się zachowana w całości do dzisiaj studnia średniowiecza, głębokości 40-metrowej, wykuta w skale. Dno studni sięga poziomu 189 metrów nad oceanem, czyli o kilkanaście metrów poniżej średniego poziomu Wisły. Obok dwie duże izby mieściły kuchnie królewskie. W murze pomiędzy nimi znajduje się jeszcze dawny kanał kuchen królewskich, w głębokości 6.57 metrów od powierzchni obecnego podwórca. O tym to kanale pisze kontynuator Rocznika Świętokrzyskiego pod r. 1521: «pars et aedificium castri Cracoviensis versus ortum solis ex fundo denuo construitur, atque extra antiquum murum castri versus claustrum Bernardinorum extenditur. Ubi inventum est cannale vetustarum coquinarum ex fundo altitudinis cubitorum duodecim»¹⁾). Kanał ten, czy właściwie zlew na zużytą wodę, w kształcie kamiennej rynny szerokości 26 cm, wysokości 18 cm, zamurowanej w grubości fundamentowych murów (fig. 16), w wyżej podanej głębokości 6.55 m. czyli 12 łokci, znalazł się rzeczywiście przy przekopywaniu piwnic zamkowych w 1917 r. Mury przyległego skrzydła zburzono w r. 1521, aby kontynuować budowę wschodniego skrzydła renesansowego pałacu. Uczyniono to po wybudowaniu w r. 1517 nowych ku-

¹⁾ MP. II. III, 99—100, 105.

O kanale tym wspomina p. S. Tomkiewicz («Wawel», str. 32) w te słowa: «w r. 1521 ...znaleziono w ziemi stary kanał kuchni królewskiej, mający wysokości łokci 12. Może

był to raczej kryty korytarz wycieczki». Supozycja ta powstała wskutek błędnego przełumaczenia słów «ex fundo altitudinis» przez «wysokość», zamiast «głębokość».

chen przy rotundzie, gdzie przetrwały do 1806 roku, a i dziś w pewnych reztach są jeszcze widoczne. Tak więc w tym wypadku wzmianka kronikarza zgadza się najzupełniej z faktycznymi danymi i pozwala z zupełną dokładnością umiejscowić dawne kuchnie królewskie z epoki średniowiecza.

Obok izb kuchennych poza mur obronny wyskakuje kwadratowa wieża wysokości około 30 metrów, wieża

kondygnacje i do dzisiaj wystaje w postaci trójkątnej dobudówki z fasady wschodniej zamku.

Dalsza część południowego skrzydła zamku była niezawodnie najciekawszą i najzdobniejszą częścią mieszkalną średniowiecznej rezydencji królewskiej. Tutaj, w wielkich sklepionych lub nakrytych pułapami salach, zwróconych ku południowi, pod dachami ołowiem pokrytymi, wzdłuż



Fig. 16. Kanał dawnych kuchni królewskich.

tak zwana Duńska, mylnie obecnie nazywana Lubranką. Zadaniem też wieży była flankowa obrona obu połaci muru, zarówno ku północy, jak i zachodowi. Zbudowana z kamienia łamanego, w górnej części z cegły, podzieleną pierwotnie na niskie piętra drewnianymi stropami, w XVI wieku włączona w obręb nowo zbudowanego skrzydła wschodniego, podzieloną została sklepieniami na nowo na cztery

krążanków, tworzących ozdobne podcienia od strony podwórca, mieściło się mieszkanie królewskie. Tutaj to zmarł Kazimierz Wielki «in sala bassa magna in castro Cracoviensi ad meridiem sita» (Długosz 1370)¹⁾. Ta «sala bassa» identyczną była zapewne z «thalamus» wspomnianem w ordo coronandi z r. 1434: «Processio autem abiit a thalamo per gradus versus ecclesiam sanctorum Felicis et Aucti». Byłaby to

¹⁾ Hist. Pols. III, 322.

więc sala obok baszty Lubranki oznaczona cyfrą 17 na fig. 10. Zachowały się tutaj nawet owe «gradus versus ecclesiam ss. Felicis et Aucti», schody ze-



Fig. 17. Schody gotyckie przy rotundzie św. Feliksa i Adaukta.

wewnętrzne, prowadzące na krużganki (fig. 17). Znalazły się i reszty tych krużganków, odgrzebane w r. 1906—1907, oraz fundamenty tego skrzydła. Opisuując te wykopaliska, pisze p. S. Tomkowicz («Wawel», str. 79) co następuje: «W dziedzińcu arkadowym, w narożniku południowo-wschodnim, natrafiono na sklepienie dużej pięciobocznej piwnicy, której ściana północna stanowi ślad dawnego muru obwodowego, idącego od Lubranki do wieży Sandomirskiej. Piwnica poza obrębem muru obwodowego trudną jest do zrozumienia». To, co dr. Tomkowicz uważa za piwnicę, nie było nią w epoce średniowiecznej i nie mogła ona się znajdować poza obrębem muru obwodowego. Jak to widać z fig. 10, mur obwodowy pomiędzy wieżą Duńską, nazwaną przez dra Tomkowi-
cza Lubranką, a basztą Lubranką, nazwaną z nieznanых powodów Sandomirską, przechodzi w całości poza obrębem dzisiejszego podwórca arka-

dowego. To, co p. dr. Tomkowicz uważał za ślad muru obwodowego, było murem południowego skrzydła zamku od strony podwórca zamkowego. Piwnica więc byłaby cała wewnątrz zamku, a nie poza obrębem muru obwodowego. Ba, ale sklepienie tej piwnicy powstało dopiero w XVI wieku! Wówczas to bowiem, przy regulacji nowego podwórca renesansowego, przy podniesieniu jego poziomu o dwa metry, przy rozszerzeniu zabudowań poza obręb dawnego zamku, na stoki południowe, zabrakło niezawodnie materiału do zasypywania najgłębszego miejsca w południowo-wschodnim narożniku zamku i pozostałą niezasypaną część zasklepieno, tworząc rodzaj piwnicy. Pod sklepieniem jej znalazły się reszty murów średniowiecznego mieszkania królewskiego, a obok dwie bazy

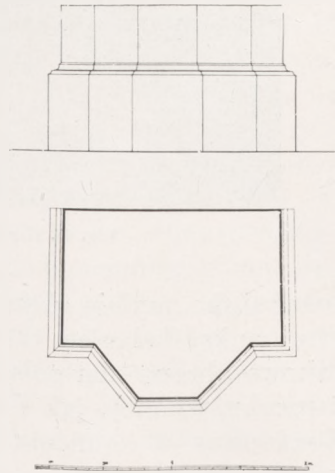


Fig. 18. Baza słupa gotyckich krużganków.

dawnych słupów krużgankowych. Bazy te, sięgające swą podstawą do dawnego poziomu podwórca średniowiecznego, mają cokół bogato profilowany (fig. 18). Rzut poziomy pojedynczego słupa skła-

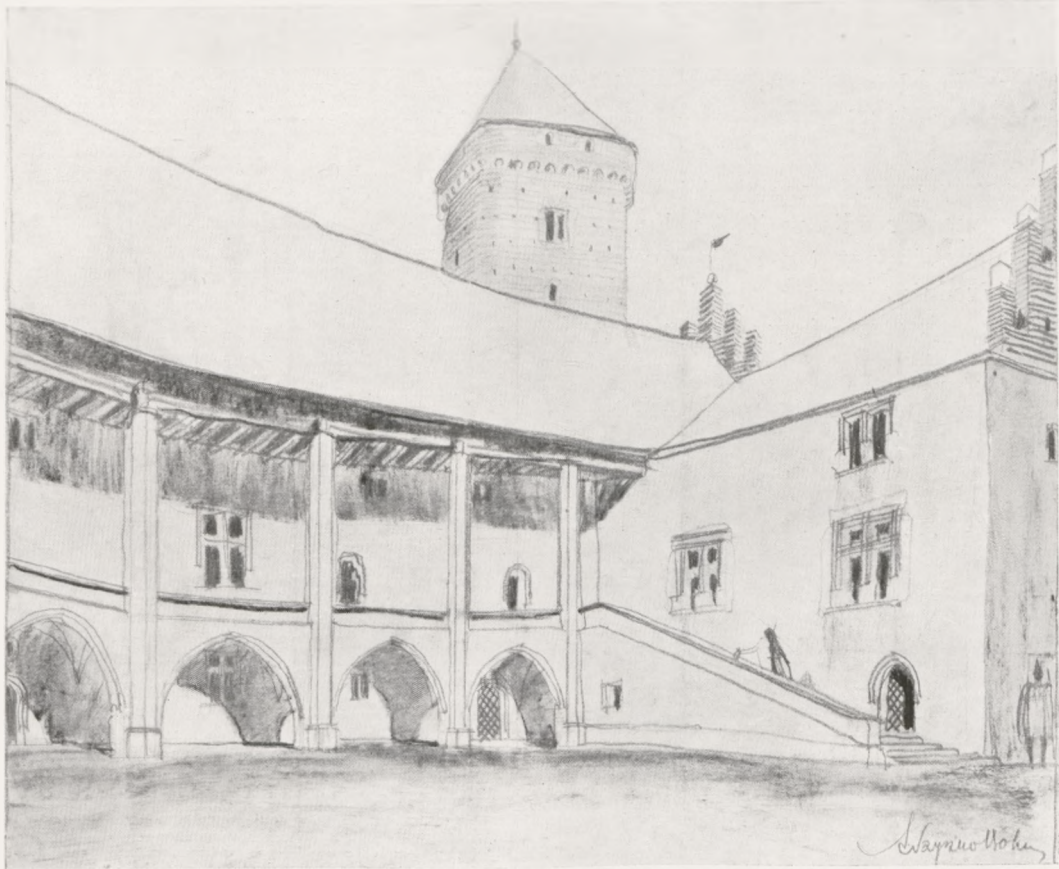


Fig. 19. Rekonstrukcja podwórza zamku gotyckiego.

da się z części prostokątnej, która bezwątpienia wspierała łuki parterowych krużganków, i z wysokości o trzech bokach ośmioboku, zwróconych ku podworcowi, który niezawodnie był podstawą ośmiobocznego wolno stojącego słupa krużganków górnych. Pozwalam sobie zrekonstruować krużganki gotyckiego zamku w sposób, dający jakgdyby prototyp do rozwiązania renesansowych krużganków wawelskich: renesansowe wysokie słupy II piętra, powiązane belką, na niższych znacznie arkadami związanych słupach I piętra są niezawodnie motywem oryginalnym, jedynym w swoim rodzaju, gotyckim w za-

łożeniu. Czy nie zaczerpniętym z krużganków wawelskich przedrenesansowych?

Zasięg krużganków w średniowiecznym wawelskim podworcem nie da się już dziś ustalić. Początkiem ich były niezawodnie owe schody przy rotundzie. Końcem mogły być mury rromańskiego zamku (fig. 19).

6) Ostatniem nareszcie skrzydłem zamku było zabudowanie pomiędzy rotundą a bramą wjazdową. Stał tu dom mieszkalny piętrowy, z cegły i kamienia, wystawiony wzdłuż muru obronnego, mieszczący szereg izdebek małych o przeznaczeniu zapewne czy-

sto gospodarzem. Mogło się tu mieścić burgrabstwo, a na piętrze mieszkanie podrządcy, jak to miało miejsce jeszcze w XVI i XVII w. Mury zachowały się we fundamentach, a boczny północny mur do wysokości I piętra: zburzono skrzydło w 1806 roku.

Obeszliśmy w ten sposób cały obwód średniowiecznego zamku królewskiego. Jak widzimy, z pozostałych



Fig. 20. Bruk gotyckiego podwórca.

reszt, odkopanych przeważnie jeszcze przed wojną światową, możemy nie tylko mieć przybliżone pojęcie o wyglądzie średniowiecznego Wawelu, ale — co więcej — pojęcie to w bardzo wielu wypadkach ściśle sprecyzować. Należy tylko korzystać umiejętnie z tych danych, jakie dają nam poszukiwania i odkrycia.

Jak widać z powyższego, zamek Ka-

zimierzowski nie dorównywał może wspaniałością ogólnego założenia pałacowi renesansowemu, przewyższał go jednak niezawodnie pod wielu innymi względami. Nieregularny, malowniczy układ różnorodnych uwarstwowień, ożywiona i bogata linja dachów i wież, różnaitość otworów i dekoracyjne bogactwo profilów składała się na całość bezsprzecznie ciekawszą, bo mniej jednolitą, niż to widzimy w obecnym podwórca arkadowym.

Pozostaje jeszcze do ustalenia pierwotny poziom podwórca. W kilku miejscach, przy sposobności różnych badań, udało się ustalić poziom pierwotnego wapiennego bruku średniowiecznego (fig. 20). Poziom ten u wjazdu na podworec wynosił 228 m. nad poziom morza (metr poniżej dzisiejszego), przy rotundzie 226.80 (prawie dwa metry poniżej dzisiejszego), przy filarze krużganku średniowiecznego 226.60 (2 m. 25 cm. poniżej dzisiejszego), w środku podwórca 227 (2 m. poniżej dzisiejszego), w północno-wschodnim narożniku podwórca 226.30 (2 m. 75 cm. poniżej dzisiejszego) i w narożniku północno-zachodnim 228 czyli 1 m. 15 cm. poniżej dzisiejszego stanu w tem miejscu. Wysokości te znane były p. Drowi Tomkowiczowi, gdyż wspomina o nich w opisie podwórca arkadowego («Wawel» str. 37), mylnie jednak uważa bruk gotyckiego podwórca za pierwotny bruk renesansowego podwórca arkadowego z XVI wieku. Zachodzi tutaj widoczne nieporozumienie, gdyż oczywiście niemożliwym byłby przy obecnych krużgankach poziom podwórca nawet niewiele niższy od dzisiejszego, a cóż dopiero poziom niższy miejscami o prawie 3 metry!

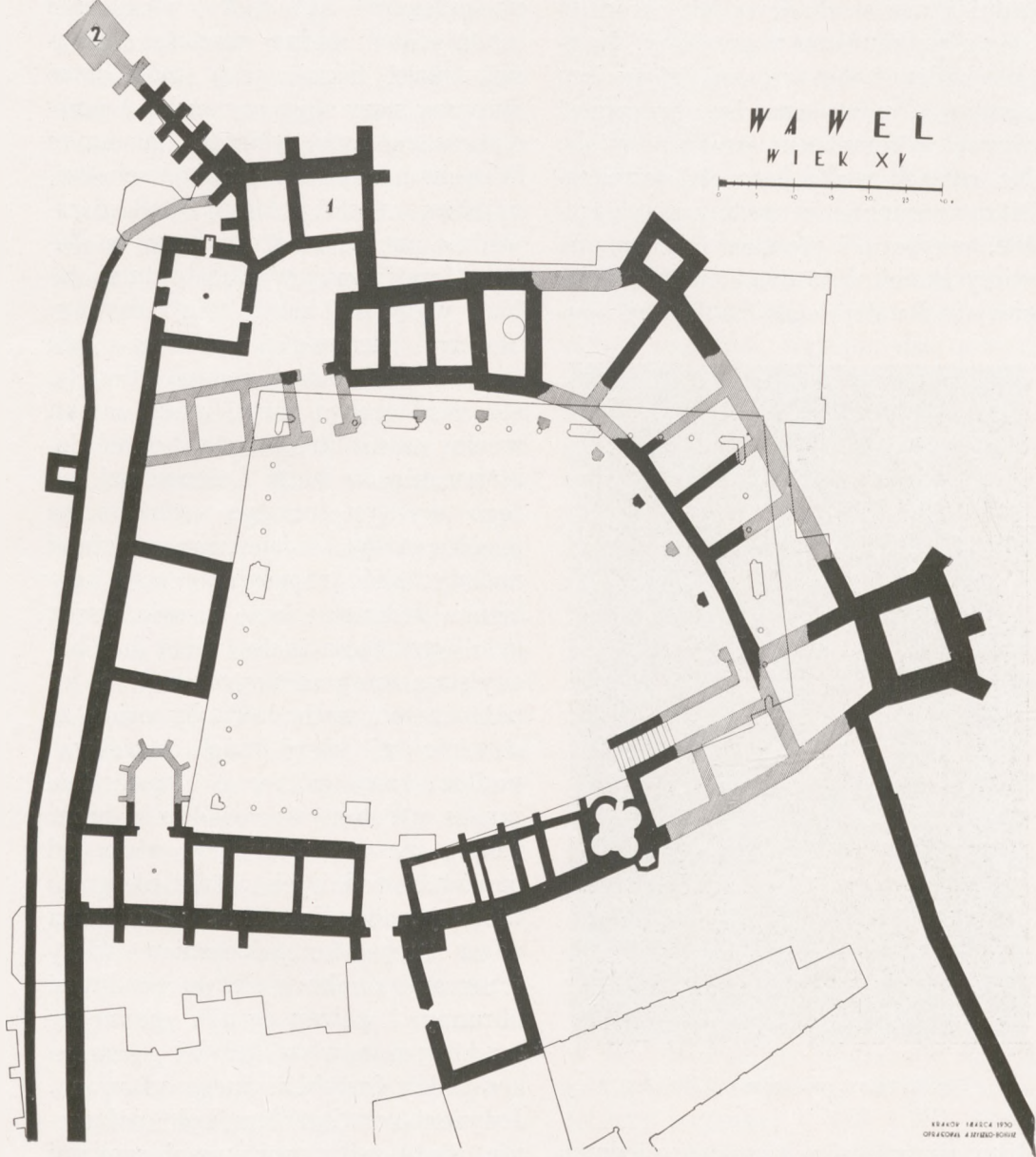


Fig. 21. 1) Kurza noga, 2) Wieża wodna.

Zamek gotycki przed całkowitą i gruntowną swą przebudową w XVI wieku, niewiele już się zmienił po śmierci Kazimierza Wielkiego. Nieliczne te zmiany dotyczyły prawie wyłącznie najstarszej części zamku — stołpa romańskiego (fig. 21).

Wyniosła, o niezbyt grubych i technicznie niezbyt doskonałych murach wieża, zbudowane w dodatku na spadku góry, a więc nierównomiernie osiadająca, pękała od góry ku dołowi w wielkie, pionowe rysy. Cały stółp przechylał się coraz bardziej ku po-

łudniowemu wschodowi. Nie zaradziły zlewni podmurówki i przypory. Należało budowlę zburzyć, a na jej miejscu zbudować nowe gmachy, by załatać wyrwę, w kompleksie zamku powstała. Na gruzach wieży powstaje nowe *palatium*, ozdobne w laskowania gotyckie, przypory i pinakle, nastrzępione wieżyczkami, wyłożone kamieniem ciosowym. Po dwie sale na każdej kon-



Fig. 22. Sala t. zw. Jadwigi i Jagielly.

dygnacji, połączone ze salami o jednym słupie we wieży Łokietkowej, powiększając wydatnie użytkową powierzchnię, przeznaczoną na cele reprezentacyjne. Tradycji zadość się staje. Tu, gdzie najstarsze mury Wawelu stały, stają najcenniejsze sale. Dość spojrzeć na piękną salę Jadwigi i Jagielly! (fig. 22).

Ozdobna, celom reprezentacji służąca ta nowa część zamku powstała

na przełomie XIV i XV wieku, nie miała jednak żadnej wartości obronnej, nawet takiej, jaką mógł mieć skromny stary stołp romański. A przecież w ogólnym systemie obronnym Wawelu narożnik północno-wschodni, najbliższy miasta położony, był niezawodnie punktem bardzo ważnym. Zasady fortyfikacyj wymagały tutaj jakiejś wieży lub baszty, dla flankowej obrony zarówno północnej, jak i wschodniej ściany zamku. Niestety, rozczłonkowany zarys rzutu zamku w tym narożniku, powstały przez dobudowanie do wieży Łokietkowej dużego występu nowego *palatium* na miejscu stołpu romańskiego, utrudniał nadzwyczajnie rozwiązanie tego problemu. Jedynym może rozwiązaniem było wysunięcie takiej wieży lub baszty poza mury zamku tak daleko, ku północnemu wschodowi, by ogień ze strzelnic tej wieży mógł ostrzeliwać wzdłuż mury północne i wschodnie zamku. Wobec wprowadzenia broni palnej, pewne odsunięcie wieży od murów obwodowych zamku nie grało wielkiej roli. Natomiast powstawała nowa trudność z połączeniem wieży z murami zamku: należało zbudować obronny i pewny ganek pomiędzy zamkiem a tą wieżą, tak od głównego kompleksu fortyfikacyjnego oderwaną. Jedynym rozwiązaniem było połączenie wieży tej z obronnymi gankami murów obwodowych zapomocą krytego ganku, idącego szczytem muru, poszerzonego zapomocą przypór poprzecznych. Tak też sprawę rozwiązano.

Jest rzeczą w najwyższym stopniu ciekawą zbadać, czy na rozwiązanie tego problemu nie wpłynął w jakikolwiek sposób motyw fortyfikacyjny za-

pożyczony z Malbörga. W zachodnim narożniku tego zamku widzimy bowiem wieżę, połączoną z zasadniczym prostokątem górnego zamku przejściem długości 50 metrów, zbudowanym w kierunku przekątniowym ze wschodu na zachód. Przeznaczenie tej wieży tłumaczą bardzo różnie. Niemieccy historycy uważają budowę tą za t. zw. Danske lub Danziger z przeznaczeniem wyłącznie na latrynę załogi. Sądząc z planów zamku, służyć ona mogła nietylko do tego celu, lecz również do flankowej obrony dwóch boków zamku. Może w większej jeszcze mierze zadaniem jej było umożliwić bezpośredni i bezpieczny dostęp do przestrzeni między obu murami obwodowymi. Nie bez znaczenia pozatem zapewne była też chęć umożliwienia sobie łatwego i bezpiecznego dostępu do wody. To ostatnie mogło mieć znaczenie i na Wawelu. Prócz studni, mieszczącej się w zabudowaniach zamkowych, wykutej w skale, nie dającej dostatecznej ilości wody do potrzeb gospodarczych, mogła być z łatwością urządzona studnia w wieży, stojącej prawie u stóp zamkowej góry, na samym brzegu Rudawki. Czy nareszcie we wieży tej, zwróconej wprost ku miastu, nie mógł być umieszczony wylot podziemnego kurytarza, łączącego zamek z miastem? Są to pytania nierozstrzygnięte. Czy nie mamy tu nareszcie do czynienia z latryną? Nie jest to prawdopodobnem. Nie sądzimy, by tych kilka sal, mieszczących się w obu wieżach mieszkalnych, zaopatrzonych zresztą w zwykłe latryny, wymagało ponadto aż tak rozbudowanych danskerów. Jedno jest pewnem: wieżę i większą część kurytarza, łączącego ją ze zamkiem, zburzono w XVI wieku.

Część kurytarza zachowano, stawiając na gotyckiem podmurowaniu belwederek renesansowy o dwóch pokoikach, nazywany dziś popularnie Kurzą Stopką. W «Wawelu» na str. 72—73 znajdujemy opis i wnioski co do tego budynku: «Pierwotne przeznaczenie tego małego budynku nie jest znanem. Może była to baszta lub rodzaj wykuszca fortyfikacyjnego. Pawilonik ten mimo oszpeceń wygląda dziś jeszcze bardzo malowniczo i ma cechy średniowieczne. Dawniej miał może okna średniowieczne, dziś są obramienia wczesnobarokowe. Kiedy ten budynek został wzniesiony? Mury pozwalają myśleć o początku XV, jeżeli nie końcu XIV wieku». Mury podmurowania są rzeczywiście gotyckie; lecz to, co wymurowano na nich wzamian pierwotnego kurytarzyka straży, łączącego wieżę Łokietkową z wieżą — nazwijmy ją tak — wodną —, to w całości jest dziełem XVI wieku i nigdy nie miało okien gotyckich, jak również niema okien wczesnobarokowych (!). Obramienia okien są wczesnorenesansowe. Dekoracja wewnętrzna (obramienia drzwiowe) pochodzą już z końca XVI wieku (fig. 23—24).

Szukając analogji do Kurzej Stopki w jej pierwotnym stanie, nie sposób pominąć tak ciekawego zabytku architektury wojennej z XIV i XV wieku, jakim jest zamek Vajda-Hunyad w Siedmiogrodzie, gniazdo obronne Hunyadich. Właściwe jądro obronne tego zamku posiada dobudowane od południowej strony długie ramię obronnego chodnika na podobnej substrukcji arkadowej, jaką widzimy w Kurzej Stopce. Chodnik ten, połączony z murami zamku krótkim mostem zwodzonym, prowadzi do wieży o słowiańskiej na-

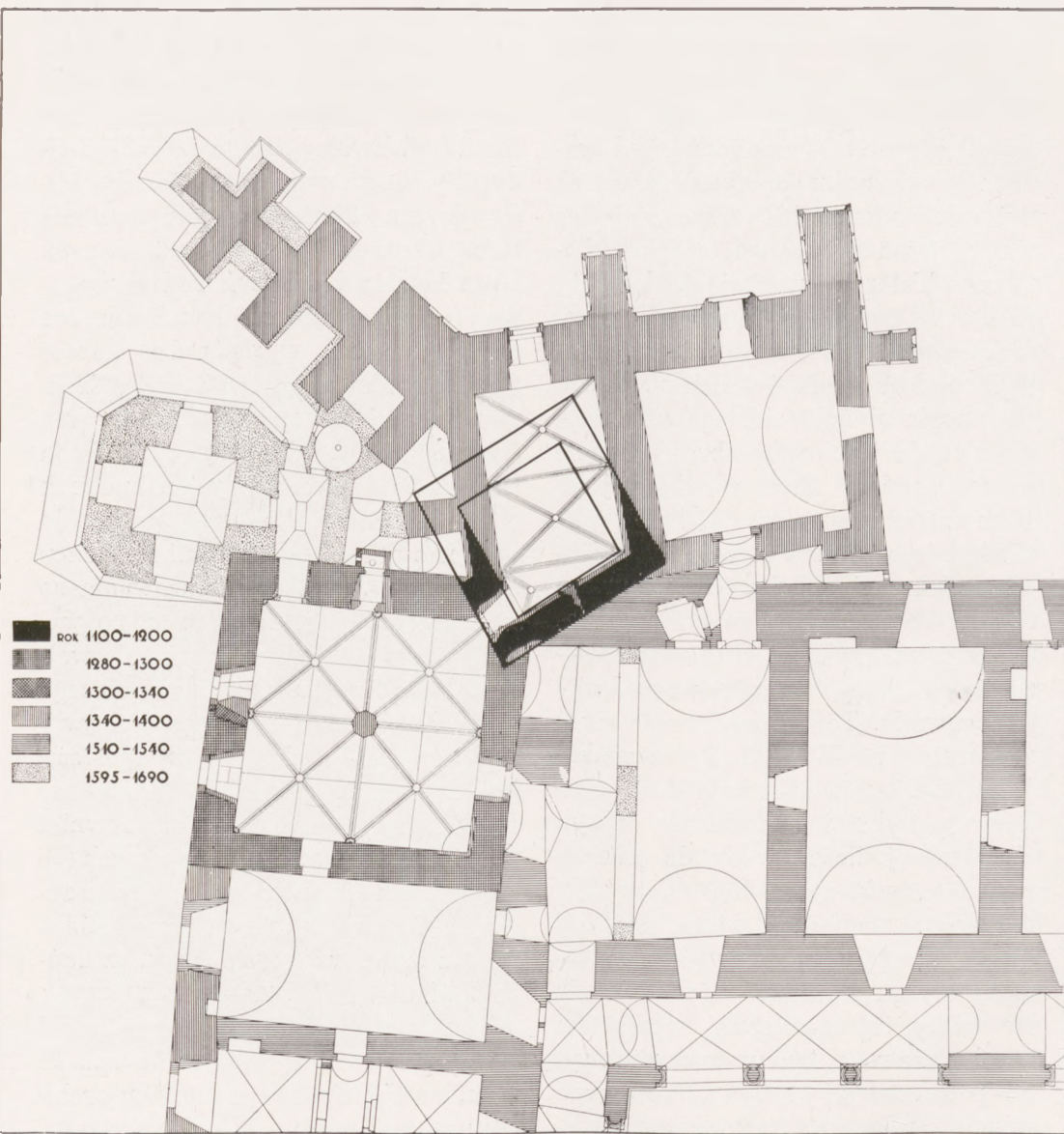


Fig. 23. Kurza Noga, plan historyczny, parter.

zwie «Nebojsza», której zadaniem była obrona flankowa bramy wjazdowej do zamku i wciągnięcie w obręb zewnętrznych fortyfikacyj zamkowych całego przyległego terenu wzgórza św. Piotra, dominującego nad zamkiem, a więc zadanie podobne do tego, jakie spełniać miała nasza Kurza Stopka w swej

pierwotnej postaci. Ciekawą również jest analogia w usytuowaniu owej «Nebojszy» i naszej «Kurzej Stopki» do reprezentacyjnej części zamku Hunyadich i naszego pawilonu gotyckiego na Wawelu. Prawdopodobnie nie południe Francji, lecz Węgry są tym terenem, z którego czerpaliśmy motywy

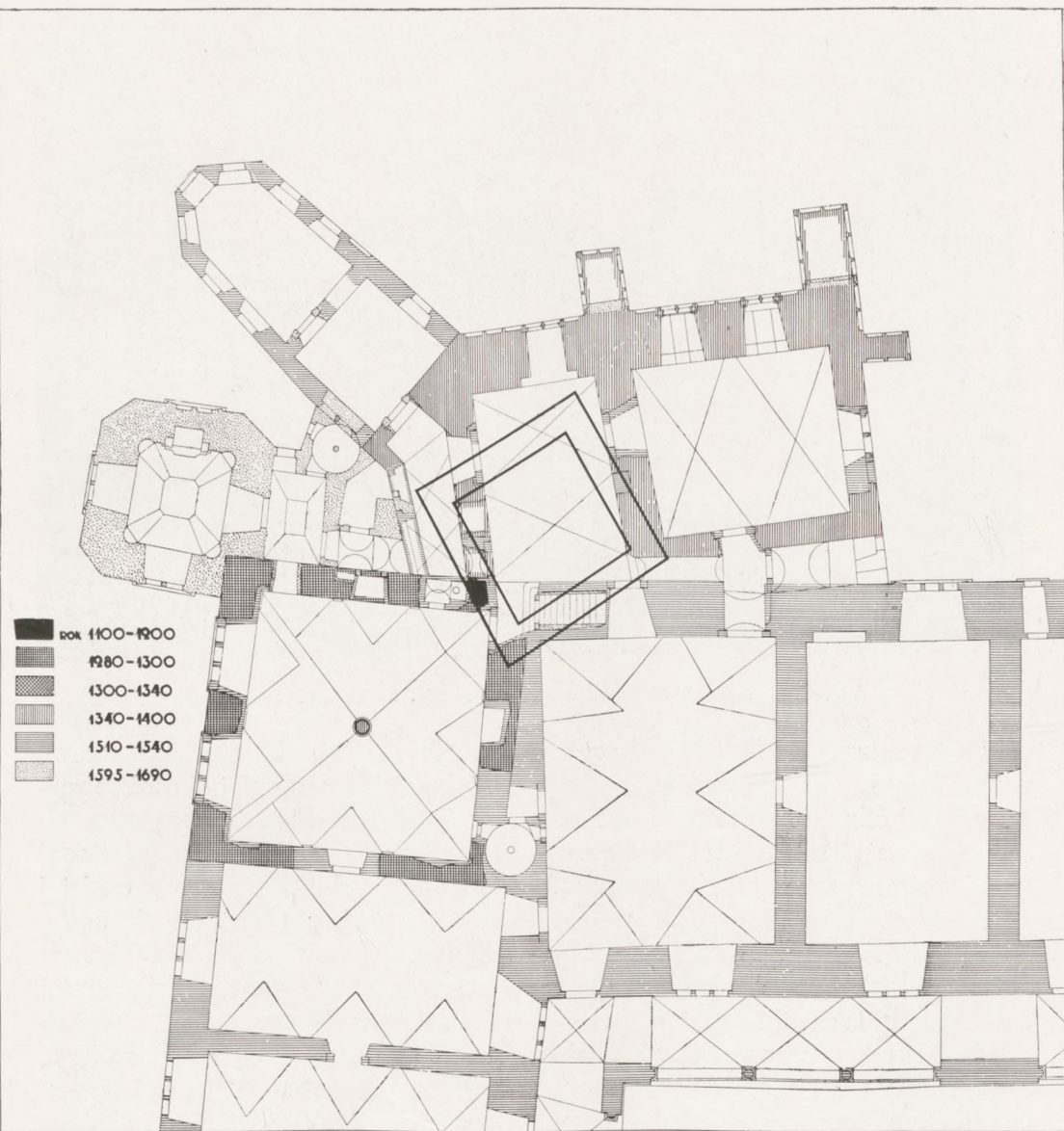


Fig. 24. Kurza Noga, plan historyczny, I piętro.

architektoniczne zarówno w średnio-wieczu, jak i później w dobie rene-sansu. Kto wie, czy zagadkowa nazwa Kurzej Stopy nie znalazłaby również tutaj swego wytłumaczenia.

Nazwa Kurzej Stopki wywodzi się z nazwy «Gallipes» — Noga Kura czyli Kurza Stopa, jako *pars pro toto*: Ku-

rzą Stopą zwano bowiem całą większą część zamku, która stanęła na gruzach stołpu, a może po nim zatrzymała w spadku tą nazwę. Przebudowana we-wnątrz z gruntu w XVI wieku, gotycka budowla wystawiona na miejscu romańskiego stołpa, zachowała z pewne-mi nieznacznymi zmianami swój wy-



Fig. 25. Zamek Vajda-Hunyad w Siedmiogrodzie. Widok od Zachodu. ¹⁾

głównie górnej partji murów. Należy tu w myśli odrzucić nadbudowę z czasów Zygmunta III-go — tych kilka pokojów mieszkalnych II piętra zamku, których w zamku renesansowym nie było, oraz altanę. Natomiast należy wyobrazić sobie wysoki dach i bogato ozdobione pinaklami i żabkami zakończenia czterech przypór fasadowych. Architektura w ogólnem założeniu przypominałaby fasady kruchty przy kościele św. Katarzyny na Kaźmierzu. Te same motywy laskowań czysto dekoracyjnych spotykamy zresztą i bliżej — na samym Wawelu — na fasadach frontowych kaplic przy katedrze, św. Krzyża i kr. Zofji; mimo wszelkich pozorów zwykłej linearnej dekoracji gotyckiej, brak tym fasadom

gotyckiej logiki. Łaski przypadkowo spotykają się z oknami, tu i owdzie rozrzucono bogatsze pasy maswerku, ničem nieusprawiedliwione. Całość robi wrażenie architektury zaczerpniętej z drugiej ręki, powierzchownie naśladowanej.

Śladów budowlanej działalności XV wieku na Wawelu pozatem znajdziemy więcej. Do tej epoki zaliczyć należy wykończenie całego muru obronnego wraz z wieżami dookoła wzdłuż krawędzi wzgórza ustawionego. Zaczęły w końcu XIV wieku, wykończony już w XV, jak świadczą liczne późnogotyckie obramienia okien, zachowane w baszcie Sandomierskiej, mur ten, od baszty Lubranki poprzez mniejsze wieże Szlachecką, Tęczyńską i Kobięcą dobiegał do baszty Sando-

¹⁾ Z wydawnictwa Magyarországi Műemlékei t. III, Budapeszt 1913, tabl. XIII.

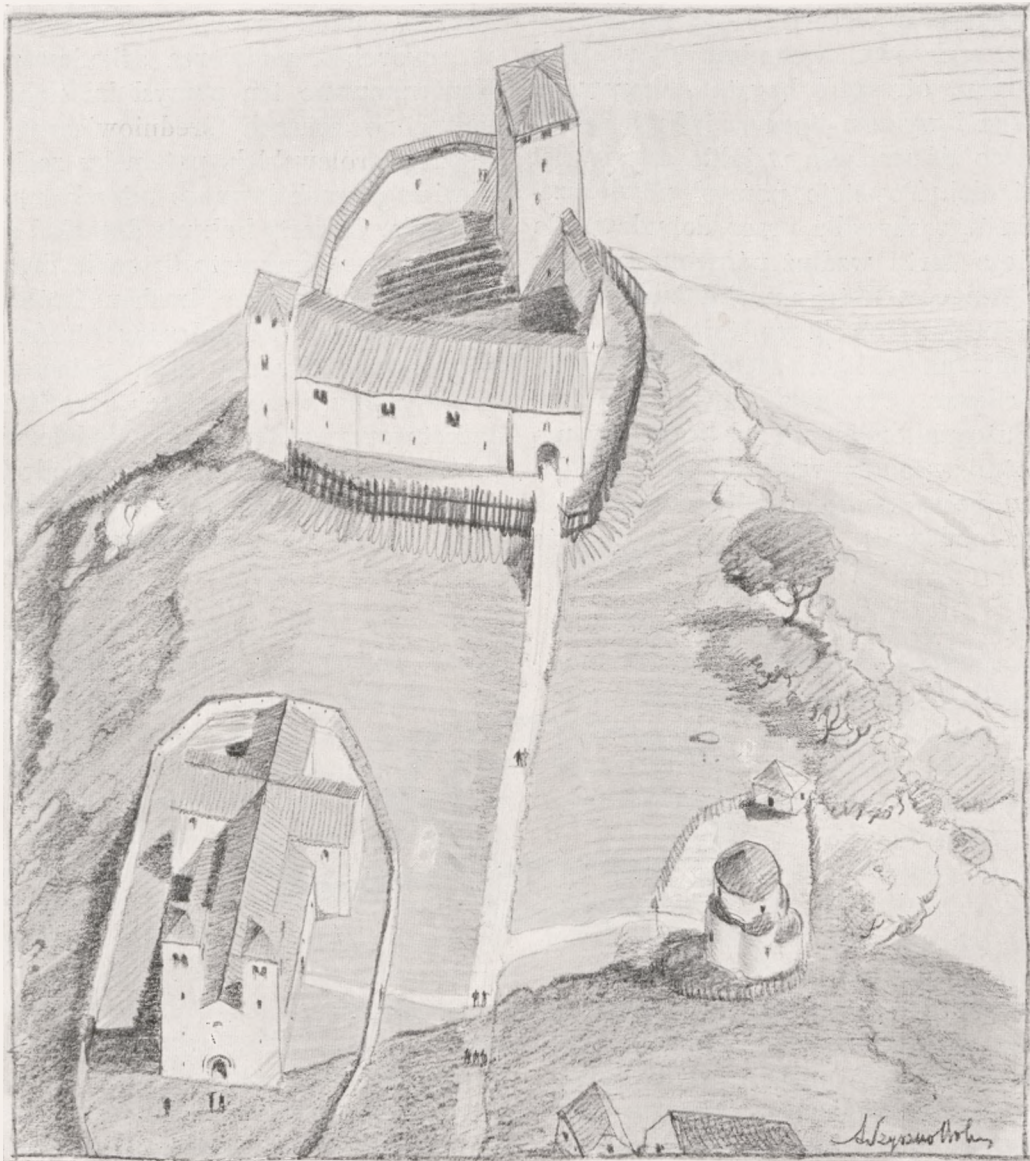


Fig. 26. Widok Wawelu z lotu ptaka do fig. 1.

mierskiej, stąd zawracał ku północy do wieży Złotwiejskiej, stamtąd zaś wzdłuż północnej krawędzi wzgórza do wieży obok katedry, przerobionej w XVI w. na dzwonnice Zygmuntofską, i dalej aż do wieży Łokietkowej. W stanie takim zastała zamek epoka renesansu. Pierw-

sze kroki renesansu na Wawelu były powściągliwe: skrzydło zachodnie, wolno stojące, na północ od bramy wjazdowej położone, przebudowano wprawdzie z gruntu, wprowadzając nowy podział na piętra i podnosząc wysokość budynku. Na zewnątrz jednak ta dzia-

łałość niewiele zmieniła w ogólnym układzie średniowiecznego zamku: jeden z domów, wchodzących w skład zamku, otrzymał bogato dekorowane okna i wykusz. Sprawa jednak zasadniczo się zmieniła w jakie dziesięć lat później. Powstaje pomysł powiększenia tego skrzydła przez dobudowę do niego partji wzdłuż północnego muru obronnego. W tej nowej dobudowie tonie wolno dotychczas stojący piętrowy dom 5 na fig. 10, a następnie i wieża Łokietkowa. Na dwa tempa powstają krużganki: najprzód od bramy do narożnika połudn.-wschodniego tego domu, potem do końca północnego skrzydła podworca. Wątpić nie można, że

już z chwilą rozpoczęcia budowy krużganków istniał pomysł zabudowania w czworobok podworca arkadowego. Kontynuowano ten pomysł ku południowi, na gruzach średniowiecznych kuchen królewskich, potem ku zachodowi na gruzach dawnego mieszkalnego skrzydła. Czwarty bok nie doczekał się wykonania. Zamknięto tu sobie drogę nowym budynkiem kuchen królewskich. Miejsce nieregularnego średniowiecznego podworca zajął pałacowy, przemyślany w szczegółach, możliwie symetryczny renesansowy podworec wawelski. Ale to już należy do odrębnego rozdziału historii zamku, do dziejów jego w epoce odrodzenia.

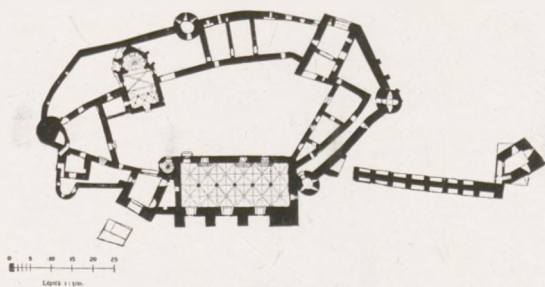


Fig. 27. Plan Zamku Vajda Hunyad.¹⁾

¹⁾ l. c. tabl. IV.

STEFAN S. KOMORNICKI

KAPLICA ZYGMUNTOWSKA

W KATEDRZE NA WAWELU

1517—1533

I.

Kaplica Wniebowzięcia N. P. Marji przy katedrze na Wawelu, zwana także kolejno Królewską, Rorantystów, Jagiellońską, wreszcie dziś najczęściej Zygmuntofską, uznana jest za jedno z najdoskonalszych dzieł sztuki na ziemiach polskich i zaliczona do największych skarbów polskiej kultury. Zrodzona z ducha włoskiego w chwili, gdy sztuka Odrodzenia rozporządzała już wszystkimi właściwymi sobie środkami wyrazu, a nie wyzbywała się ich jeszcze na rzecz nowych, od pewnego czasu w niej kielkujących, kaplica ta przybrała kształt widzialny na Północy dzięki twórczemu niemal odczuwaniu kształtów artystycznych i świadomej w tem woli króla Zygmunta I. «Wieczyste jego mieszkanie» dotrwało do naszych czasów prawie bez zmian, prócz tych, które jeszcze XVI wiek w niem poczynił; nawet bezprzykładne

rabunki i zniszczenia, dokonywane przez najeźdźców przez dwa wieki w słabnącej Polsce, jakgdyby wzdrażały się były naruszyć całość dzieła, które też dzięki podziwowi i szacunkowi każdego pokolenia Polaków pozostało jednym z najlepiej zachowanych zabytków odleglejszej przeszłości.

Ten podziw wyrażał się nadto w nadsładowaniu kształtów kaplicy na ziemiach polskich aż do drugiej połowy XVII w.; uboższym był w słowa. Nawet w w. XVIII, obojętnym, a często bezwzględny dla twórczości dawniejszej, budziła kaplica Zygmuntofska uwagę, która znalazła wyraz w staranych zdjęciach architektonicznych nieznanego artysty; co prawda zainteresowaniu temu dał zapewne początek król Stanisław August, który jeden z pierwszych w Polsce oceniał znaczenie zabytków dawnej sztuki. Poza temi objawami pozostały nam z trzech wcześniejszych wieków dość ogólnikowe

Ilustracje do niniejszej pracy wykonano według zdjęć fotograficznych p. Witolda Lo-

zińskiego. Przy fig. 2, 5, 8, 9, 12, 13, 27—33 zaznaczono inne pochodzenie.



Fig. 1. Katedra na Wawelu od południa. Kaplice: Zygmunto-wska i Wawów.

wzmianki historyków i kronikarzy, dotyczące fundacji kaplicy, a podnoszące znakomitość dzieła lub jego — kosztowność. Dopiero w. XIX, tracąc podstawy własnego artystycznego tworzenia, a obejmując trzeźwym okiem coraz szersze widnokreśli twórczości minionej, porównując i objaśniając jej dzieła, dał pierwsze na podstawie naukowej oparte próby oceny artystycznej, przede wszystkim jednak sięgał do przekazów źródłowych, mogących rozjaśnić dzieje powstania kaplicy Zygmunto-wskiej i osoby jej twórców.

Nie możemy tu rozpatrywać wszystkich objawów zainteresowania kaplicą Zygmunto-wską, wzmianek o niej i opra-

cowań w literaturze polskiej i obcej, coraz liczniejszych od końca XVIII w. Jestto zadaniem biblijografji z jednej, a badań nad rozwojem historyki i kultury naukowej XIX wieku z drugiej strony. Postępowanie w ślad za rozszerzającym się kręgiem wiadomości poszczególnych autorów i krytyczna ocena ich pracy, od współczesnych budowle Decjusza i Wawpowskiego, poprzez z palca wyssaną wzmiankę Strykowskiego, aż do najnowszych, naukowych opracowań Lauterbacha, Cerchy-Kopery i ks. Depowskiego, byłoby niewątpliwie bardzo zajmującym i pouczającym; nie posunęłoby nas jednak poza dotychczasową znajomość dziejów powstania kaplicy. Stwierdzimy więc tylko, że nawet prace w XX w. pisane, traktowały tę sprawę nieraz jakgdyby ubocznie, albo

ułamkowo; opierały się na materiałach raz bezpośrednio ze źródeł, to znowu z drugiej ręki czerpanych, wskutek czego powstały w opracowaniach luki lub nieścisłości. Wykazywanie ich zajęłoby tu nazbyt wiele miejsca i prowadziło — zważywszy nader ciężkie warunki pracy naukowej dla Polaków okresu porozbiorowego — do mimowolnie niesprawiedliwej oceny godnych szacunku wysiłków niejednego zasłużonego badacza.

Wskażemy więc tylko na pierwsze prace, które gromadziły i krytycznie oświetlały dostępne źródła pisemne, a dokonane przez Konstantyna Wurzbacha, Józefa Łepkowskiego i ks. biskupa Ludwika Łętowskiego, oraz na

pierwszą nowoczesną ocenę znaczenia zabytku ze stanowiska historii sztuki przez Augusta Essenweina: on to nazwał kaplicę Zygmuntofską «perłą Odrodzenia z tej strony Alp». Następnym ważniejszym etapem rozszerzania się kręgu wiadomości o budowie było ogłoszenie rachunków dworu królewskiego z lat 1523—1527 przez Pawła Popiela, poczem Władysław Łuszczkiewicz podjął pierwszą próbę monografii twórcy kaplicy, Bartola Berrecciego; zaś Marjan Sokołowski na szerokiej, porównawczej podstawie oparł charakterystykę jego dzieła i wskazał na rolę współpracowników w dekoracji. Nieco przedtem wydał N. Nawarski rysunkowe zdjęcia zabytku z niemieckim tekstem objaśniającym Karola Linda; w 20 lat później wyszły doskonałe zdjęcia Sławomira Odrzywolskiego ze zwięzłymi objaśnieniami autora. W ciągu tego czasu i później pojawiały się drobne, choć ważne nieraz przyczynki do życiorysu Berrecciego i jego pomocników, oraz wychodziły na jaw pomniejsze ich dzieła, rzucając nieco światła i na powstanie kaplicy. Następnie obszernie ustępy poświęcił jej Feliks Kopera w dziele o «Pomnikach Krakowa» i w późniejszych, ogólnych opracowaniach dziejów budownictwa. Po książkach Alfreda Lauterbacha o renesansie w Krakowie (po niemiecku), oraz Stanisława Cerchy i Feliksa Koperę o Giovannim Cinim, w których kaplicy Zygmuntofskiej przypadło pokazne miejsce, nastąpiła dopiero pierwsza jej monografia, spisana przez ks. Józefa Depowskiego. Jestto ostatnia obszerniejsza praca o naszym przedmiocie; wyszła ona przed 12 laty w języku niemieckim, jako skrót rozprawy doktorskiej, bez rycin. Zapowiedziane

polskie jej wydanie niestety dotychczas się nie ukazało; jedyna ta jak dotąd monografia jest też u nas niemal nieznaną. Po niej pojawiały się jeszcze drobne przyczynki, objaśniające działalność niektórych współtwórców kaplicy.

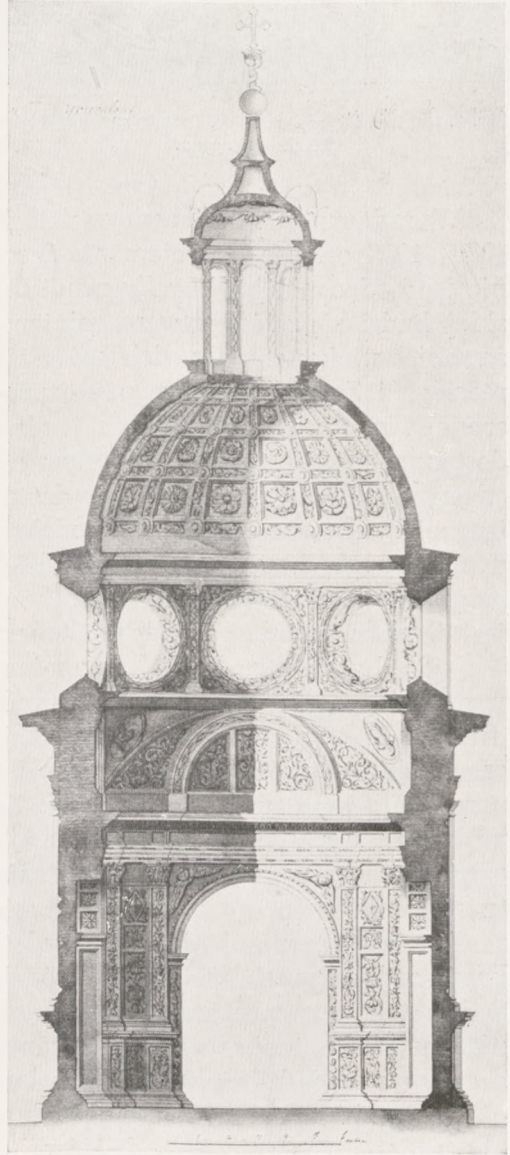


Fig. 2. Przekrój kaplicy Zygmuntofskiej. Rysunek z 2-ej poł. XVIII w. w Bibl. Uniw. Warszawskiego (fot. J. Bułhakówna).

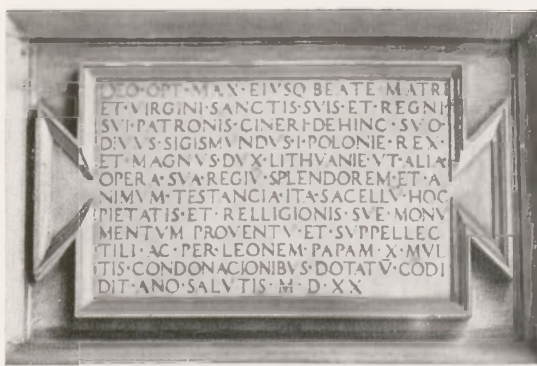


Fig. 3. Kaplica Zygmuntova, fasada zachodnia, tablicia erekcyjna.

W związku z mijajacem w latach 1930—1933 czterechsetleciem ukończenia i poświęcenia kaplicy Zygmuntovskiej budzi się znów żywsze zainteresowanie wiekopomnem dziełem Berrecciego i Zygmunta Starego. Rozproszone wiadomości źródłowe i trudno dostępne opracowania artystycznej strony kaplicy nie mogą dziś w dostatecznej mierze zaspokoić ani codziennych potrzeb nauki, ani tembardziej publicystyki. Zaradzenie tym brakom jest jednym z zadań niniejszej pracy. Ma ona być także dalszym stopniem w zbliżaniu się do dokładnego poznania dziejów budowy, oraz ustalenia miejsca, jakie kaplicy Zygmuntovskiej przypisać winno w dziejach sztuki. Ze względów wyżej już przytoczonych cały dotychczasowy materiał zostanie tu zebrany na nowo, wraz z niektórymi nieogłoszonymi dotąd przydatkami z dostępnych autorowi źródeł. Sąd o tem, czy praca będzie uczczeniem czterechsetnej rocznicy powstania arcydzieła wydadzą ci, którzy kiedyś — oby jak najrychlej — podejmą ponownie trud odtworzenia jego dziejów.

Autor z radością wypełnia tu obowiązek podziękowania wszystkim insty-

tucjom i osobom, które z wielką gotowością dopomagały mu w pracy; wyraża szczególną wdzięczność Dyrekcjom: Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Bibliotek: Ordynacji Krasińskich i Uniwersyteckiej w Warszawie, Biblioteka Comunale di Siena i Biblioteka Apostolica Vaticana, oraz ks. Prof. Dr. Janowi Fijałkowi, kanonikowi-archiwarjuszowi Kapituły katedralnej krakowskiej; dziękuje za nader cenne wiadomości Prof. Sławomirowi Odrzywolskiemu, który w latach 1891—1894 odnawiał i utrzymywał kaplicę Zygmuntovską. Wreszcie autor nie może zamilczeć, że korzystał z notatek ś. p. prof. Marjana Sokołowskiego, które po latach zastępowały mu radę niezapomnianego nauczyciela.

II.

Źródła do dziejów budowy kaplicy Zygmuntovskiej są dwojakie: archiwalne i epigraficzne, t. j. na jej ścianach, kopule i niektórych sprzętach wyrte. Na źródła archiwalne składają się dyplomaty, korespondencja króla Zygmunta I, zapiski kronikarskie, oraz rachunki, które bywały składane królowi co jakiś czas, najpierw przez żupnika i burgrabiego krakowskiego Jana Bonera, potem przez wielkorządcę Seweryna Bonera. Rachunki te są oczywiście źródłem najobszerniejszem, a pozwalają śledzić bieg robót od jesieni 1521 r. nieledwie dzień za dniem aż do końca. Początkowy natomiast okres budowy możemy odtwarzać tylko z pozostałych skąpych archiwalnych, oraz z dwóch datowanych napisów, widniejących na zewnętrznych ścianach kaplicy. — Osobne źródło

wreszcie stanowi kształt zabytku i jego szczegóły plastyczne. Czytanie zeń jednak nie może być bezpośrednie; zgodnie z odmienną metodą poświęcimy mu więc osobne części pracy.

Najprostszym sposobem przedstawienia dziejów budowy byłoby ułożenie wymienionych, w znacznej mierze spoczywających dotąd w rękopisach źródeł archiwalnych w porządek chronologiczny i oddanie ich do użytku czytelnika z objaśniającymi tekst przypisami. Uważałbym takie rozwiązanie w tym wypadku za najbardziej celowe, gdyż umożliwiałoby ono następnym badaczom szybki przegląd zgromadzonego tu materiału i ułatwiałoby wstawianie doń nowych zdobyczy źródłowych. Rozwiązanie to jednak nie jest narazie możliwe ze względów technicznych, wobec czego najsilniejszą, a najmiłszą dla każdego historyka wymowę oryginalnych tekstów, zastąpić tu muszą ich skróty i zawsze podmiotowo zabarwiony wybór, dokonany przez autora.

W r. 1340 dnia 5 lutego uposażył Kazimierz Wielki świeżo widać ukończoną kaplicę przy budującej się katedrze krakowskiej, fundowaną przez siebie pod wezwaniem Wniebowzięcia N. P. Marji.¹⁾ Kaplicę tą, przystawioną do pierwszego przesła obejścia chóru od południa, na prawo od wnijscia do katedry, podziwiał jeszcze Długosz dla «godnej uwagi jej ozdoby malarskiej».²⁾ Była to pobożna fundacja w duchu średniowiecznym, nie zaś kaplica grobowa; Kazimierz złożył zwłoki ojca po

północnej stronie wielkiego ołtarza katedry i sam zapewne chciał spocząć w dzisiejszem miejscu, po stronie ołtarza południowej. Dopiero dwie późniejsze kaplice fundacji królewskiej, jagiellońskiej, miały posłużyć także jako grobowe: w jednej pochowano królową Sonkę, w drugiej, Świętokrzyskiej, złożono w obu kątach od zachodu zwłoki Kazimierza Jagiellończyka i «matki Jagiellonów» Elżbiety Rakuszanki³⁾. Widocznie jednak i te dwie obszerne kaplice nie były uważane za miejsce wiecznego spoczynku dla całej rodziny królewskiej; bowiem po śmierci Jana Olbrachta królowa Elżbieta przysposobiła mu grobowiec w przepołowionej w tym celu kaplicy św. Jana Ewangelisty, którą ufundował był biskup Jan Grot przed r. 1344⁴⁾. Zwłoki króla Aleksandra spoczęły w Wilnie, w kaplicy św. Kazimierza⁵⁾ i zapewne nawet nie zastanawiano się nad wyborem miejsca na ten cel w katedrze wawelskiej.

Zygmunt po wstąpieniu na tron pomyślał najpierw o wspaniałem doczesnem mieszkaniu. Pierwsza część pałacu wawelskiego była już na ukończeniu, gdy umarła królowa Barbara z Zapolów (2. X. 1515). Strata ukochanej żony, której wspomnienie nie traciło z latami serdecznych barw, postawiła króla wobec konieczności wyboru «wieczystego mieszkania» dla Barbary i dla siebie. Miejsce w jednej z naw katedry nie odpowiadało widać poczuciu monumentalności i przepojonej renesansowymi pomysłami wyobraźni Zygmunta; zaś wszystkie bardziej pocze-

¹⁾ M. M. Ae. H. I. 216—217

²⁾ LB. I. 216.

³⁾ Wojciechowski 106—109.

⁴⁾ Wojciechowski 22.

⁵⁾ Finkel, Elekcja Zygmunta, 175.



Fig. 4. Panoplia z medaljonem Zygmunta I, r. 1522, w obramieniu wnęki nagrobkowej.

sne miejsca przy katedrze były już zajęte przez gotyckie kaplice dawniejszej fundacji. Nie pozostawało więc nic innego, jak szukać pomieszczenia w jednej z nich, albo zastąpić którąkolwiek kaplicę własną, nową budowlą. Najmniej skrupułów nasuwało zapewne usunięcie erekcji poprzednika z innej dynastji i przeniesienie uposażeń na nową kaplicę z pozostawieniem dawnego wezwania.

Tymczasem jednak trzeba było złożyć gdzieś zwłoki Barbary. Nie mamy pewności czy wybór padł od razu na kazimierzowską kaplicę Wniebowzięcia, mimo że trzy różne zapiski kronikarskie to stwierdzają¹⁾; natomiast

pewnem jest, że po ostatecznem ukończeniu kaplicy Zygmuntońskiej w r. 1533 przeniesiono do sklepu pod nią ciała Barbary i królowej Anny z grobu, w którym «wówczas» (t. zn. do dnia 13. VI. 1533) spoczywały²⁾. Jeśli zatem, zgodnie z najmniej budzącą wątpliwości zapiską Decjusza (...in eo sacello quod postea... diffractum...³⁾), złożono ciało królowej od razu w kaplicy Wniebowzięcia, to musiano je wnet potem ruszyć stamtąd, z pewnością przed zburzeniem starych murów, oraz przed kopaniem fundamentów i miejsca na piwnicę grobową. Przeniesiono przedtem zwłoki do jakiejś innej kaplicy, którą rachunki Bonerowskie zowią *Capella Serenissimae olim Reginae Barbarae*, lub czasem *Regia*, bez oznaczenia jej miejsca⁴⁾; odprawiano tam msze żałobne, sprawiano w tym celu nowe paramenta i odnawiano zużyte. Sam grób przykryty był według średniowiecznego, zapewne ze Wschodu pochodzącego obyczaju, całunem, a raczej kapą z cennej tkaniny⁵⁾. — Narazie próżno snuć domysły, która to była kaplica; to pewna, że nie dzisiejsza Zygmuntońska (por. rozdz. III); nabożeństwa i dekoracja grobu nie były możliwe w czasie budowy. Nie można nawet twierdzić napewne, że ów tymczasowy grób mieścił się w katedrze; był «w kościele» przed jakimś ołtarzem⁶⁾.

Pierwszą wiadomość o królewskim zamiarze budowania kaplicy mamy dopiero z r. 1517, w liście Zygmunta do Jana Bonera pisany z Wilna⁷⁾. Od-

¹⁾ MPH. III. 89, Decjusz CV, Wapowski 138.

²⁾ RB. 2/16. f. 75'.

³⁾ Zgodnie również ze słowami przywileju Leona X z 10. II. 1518: Theiner CCCCIX.

⁴⁾ RB. od 16. X. 1521 *passim*.

⁵⁾ RB. 1., str. 28 pod 31. X. 1525.

⁶⁾ Chmiel 160, w. 24 od góry; por. 159. w. 22 od g. pod tą samą datą.

⁷⁾ A. Tomiciana IV. 198, bez daty dziennej.

nośny ustęp brzmi w całości jak następuje: *Fuit apud nos Italus cum exemplo sacelli, quod nobis constituere debet, et bene nobis placuit, tamen commutari nonnulla ex sententia nostra fecimus, quae sibi declaravimus. Ostendimus etiam illi, quantum in sepulcro ex marmore fieri velimus, ut ab illo et charta latius cognosces. Itaque cures, ut ex Hungaria tantum marmoris, quantum sat erit, illi adducatur, nam ibi potius esse dicit pro tali labore, quam alibi et commodius est illinc ducere. Dixit etiam nobis, opus esse sibi aliis octo iuvantibus, qui imagines sculperent, quibus habitis perficere vellet ipsam capellam in semiquarto anno, qui terminus licet sit longior desiderio nostro, tamen cum plura impendimus ad temporalia aedificia, quare ad illa nos comprimere deberemus, in quibus est perpetuo habitandum? — Et proinde admittas illi, ut suscipiat tantum aliorum iuvantium, quantum opus erit, etiam totidem, quot nunc sunt et tam ipsum magistrum quam illos, ita ut tu ipse intelligis, ad laborem constituas et cum illis pretio constituas.*

Widać z powyższego, że w owym czasie sprawa budowy zaszła już była daleko. Król wyjechał był na Litwę w kilka tygodni po śmierci Barbary¹⁾ i bawił tam do grudnia 1517 r. Budowę kaplicy musiał omówić z Bonerem jeszcze przed wyjazdem, przynajmniej ogólnie; szczegóły ustalano chyba w li-

stach, z których znamy dopiero powyższy, jeden z ostatnich. W nieobecności Zygmunta przybył więc «Włoch» do Krakowa i przebywał tu niewątpliwie dłuższy czas przed zgłoszeniem się u króla w Wilnie. Musiał rozmierzyć miejsce i rozpatrzyć się w warunkach budowy; z pewnością jeździł do kamieniołomów krajowych, by się zapoznać z materiałem i wybrać najodpowiedniejszy. Sporządzenie po tych przygotowaniach *exemplum sacelli*, t. j. co najmniej rysunków, a prawdopodobnie — włoskim obyczajem — i modelu drewnianego, zajęło także sporo czasu. Wszystko to wynika z przytoczonego wyżej ustępu listu i znajduje częściowe potwierdzenie w jednym z następnych listów króla do Bonera²⁾, pisany również z Wilna, w tych słowach: *Ut nobis scripsisti (?) designationem capellae ab architecto itidem ipse hic existens omnia nobis declaravit et placet nobis totum praeter quod testitudinem (?) sic) illam ante fores ecclesiae deponere vellet. Nam et confessiones ibi solitae sunt fieri et homicidae illum introduci, et proinde nolemus, si diruet illum parietem, ut rursus testitudinem faciat. Hoc tamen fieri prius non poterit, quam nos istic constituemur et tunc coram omnia melius dimetiemur et designabimus³⁾.*

Zkolei przychodzi nam oświetlić osobę budowniczego, oraz wyjaśnić sposób i czas jego przybycia do Polski.

¹⁾ Najpóźniej 9. XI. 1515; por. Wierzbowski, Matr. R. P. Summ. IV. 1. 2601 i IV. 2. 10714.

²⁾ A. Tomic. IV. 218, również bez daty dziennej.

³⁾ Jest tu więc źródłowe potwierdzenie wniosku Wojciechowskiego (Katedra, str. 83), wysnutego z odkrytej przez prof. Odrzywołskiego nasady żebra w kącie między zachod-

nią ścianą kaplicy, a drzwiami do katedry: kruchta nad południowym wejściem była sklepią i występowała przed fasadę nawy poprzecznej o jakieś 5 m, w miejscu dzisiejszego, odkrytego przejścia między zewnętrznymi ścianami kaplic: Zygmuntofskiej i Wazów. Szczególna rzecz, że list ten uszedł tak bystrej uwagi Wojciechowskiego.

W braku ściślejszego materiału wypadnie oprzeć się na wiadomościach ubocznych i pośrednich. Nie mamy wprawdzie pewności, czy Włochem przybyłym w r. 1517 do Wilna był Berrecci, nie jednakowoż przeciw temu nie przemawia. Nie próbując zatem doszukiwać się innych jeszcze włoskich przybyszów budowniczych przyjmujemy, że królowi odrazu się spodobał przysły twórca najpiękniejszego jego pomnika, Bartolo di Luca Berrecci¹⁾.

Wiadomości o Berreccim z źródeł włoskich są więcej niż skąpe i trudne do sprawdzenia; polegają bowiem na wzmiance Gaetana Milaneseiego w liście do Marjana Sokolowskiego, niewiadomo skąd pochodzącej. Według Milaneseiego²⁾, ojcem Bartola był Luca zwany del Bereccio, żonaty z córką złotnika florenckiego Paola Soglianiego, a pochodzący z Valdisieve (dolina dopływu Arna, na wschód i pn.-wschód od Florencji). Żadnych dalszych wiadomości o nim Milanesei nie znalazł. Skoro imię ojca potwierdzone jest w testamencie własnoręcznym, możemy polegać i na pozostałych szczegółach wiadomości Milaneseiego, które zresztą nie mają dla nas żadnej narazie wartości³⁾.

Ważniejszym jest to, co przynosi

pierwszy z dwóch przytoczonych listów króla do Bonera: Włoch twierdzi, że marmur węgierski lepszy jest do «takiej roboty» i że wygodniej go będzie sprowadzać do Krakowa, niż inny. Marmur ten mógł on wprawdzie widzieć i zbadać w Krakowie, ale uwaga o łatwości przewozu zdaje się wskazywać, że nasz «Włoch» przybył do Polski znaną jego współziomkom od kilkunastu lat drogą przez Węgry. Próby odtworzenia ze źródeł warunków tego przybycia narazie zawodzą, skazani więc jesteśmy na wnioski i przypuszczenia. W końcowym rozdziale wskazujemy na możliwość istnienia stosunków artystycznych pomiędzy budowniczym kaplicy Zygmuntońskiej, a rzeźbiarzem florenckim Andrea Ferruccim z Fiesole (1465—1526). Ten zaś obchodzi nas tu bliżej dlatego, że od r. 1506 (lub 1507) do 1519 conajmniej pozostawał w stosunkach z Węgrami, dostarczając rzeźb przedewszystkiem kardynałowi Tomaszowi Bakocsowi do jego kaplicy w Granie, a pozatem królowi Ludwikowi Jagiellończykowi i — zapewne — biskupowi Pięciokościółów Jerzemu Szatmáryemu⁴⁾. Słabe to oparcie, ale pozwala ono na przypuszczenie, że Berrecci przybył na Węgry np. z jedną z rzeźb Ferrucciego

¹⁾ Przyjmuję takie brzmienie i pisownię nazwiska, skoro artysta sam użył imienia *Bartholo* trzykrotnie: raz na zworniku kaplicy i dwa razy w własnoręcznym testamencie (A. Karbowiak, Spr. K. H. S. IV., str. XXVI—XXVII, według Scabinalia Casim. vol. 947., p. 364/5), a w testamencie nazwiska *Berrecci* (*Bartholo di Lucca Berrecci Fiorintino*). Podobnie powstałe nazwisko florenckie Ferrucci piszemy wszak dzisiaj przez rr.

²⁾ Zbiory Komisji Hist. Szt. Pol. Ak. Um., materiały po M. Sokolowskim, koperta 110, list bez daty.

³⁾ Por. M. Sokolowski w Rep. f. Kunstw. VIII. 414 i w Przegl. Polskim 1884—5 (osobno wydana zbiorowa praca: «W trzechsetną rocznicę J. Kochanowskiego, Kraków 1884, str. 121). Malarz Antonio, a raczej Giovanantonio Sogliani nie był zresztą nietylko rodzonym, ale wogóle wujem Bartola Berrecciego, lecz krewnym w czwartym stopniu; urodzony w r. 1492 był też niewątpliwie młodszym od Berrecciego o 10—15 lat.

⁴⁾ Fabriczy, str. 10—14 i 28.

celem jej ustawienia, poczem za pośrednictwem bliskiego Zygmuntowi I kardynała Bakocsa dostał się do Krakowa. Ponieważ jednak król od 9 listopada 1515 roku był w drodze na Litwę, gdzie przybył około 10 grudnia t. r., sprowadzeniem artysty musiał się bliżej zajmować Jan Boner i on oczywiście podał królewskie instrukcje co do budowy kaplicy Berrecciemu, skoro tylko ten przybył do Krakowa. O tej roli Bonera można wnioskować ze zwrotu w pierwszym liście Zygmunta: *Italus... bene nobis placuit*, w czym brzmi jakgdyby uznanie dla Bonera za przygotowanie całej sprawy. Data przybycia Berrecciego do Polski mieści się zatem w granicach roku 1516. Z faktu, że Berrecci mógł wziąć udział w robotach około budowy pałacu najwcześniej dopiero w r. 1520¹⁾ wynika ponad wątpliwość, że był on sprowadzony przede wszystkim, a raczej wyłącznie do budowy kaplicy. Zatem data

śmierci Franciszka Florentczyka²⁾, ani nawet poprzedzająca ją może dłuższa niemoc, nie miały związku ze staraniami o pozyskanie nowego budowniczego włoskiego dla króla Zygmunta. Policzywszy jeszcze czas potrzebny Berrecciemu na przygotowanie w Krakowie i okolicy przed wyjazdem do Wilna, dojdziemy po powyższych wywodach do przekonania, że mógł on przybyć nawet w pierwszej połowie 1516 r.

Zanim źródła odezwą się wprost o budowie kaplicy pozostaje nam jeszcze odnalezienie wskazówek do odtworzenia zdarzeń, zaszytych między pobytom Berrecciego w Wilnie (względnie drugim listem króla do Bonera), a dniem 17 maja 1519 r., w którym zaczęto kłaść fundamenty. Drugi list króla jest najpewniej odpowiedzią na doniesienia Bonera o zamierzonym, albo już rozpoczętym po powrocie Berrecciego do Krakowa burzeniu kaplicy kazimierzowskiej i kru-



Fig. 5. Zakończenie latarni, r. 1526 (według Cerchy-Kopery).

¹⁾ Tomkowicz, Wawel, 252/3; zapewne jednak nie przed, jak w r. 1527 (tamże 262), tem bardziej, że jeszcze w kwietniu 1526 r. Berrecci dostaje do pomocy przy kaplicy murarza, wziętego od robót z amkowskich, zatem z zespołu Benedykta Sandomierzanina: Chmiel 78, w. 7/8 od g.

²⁾ 16 października 1516 r.: Decjusz. CXVIII. Prostuję tu omyłkę druku w dziele Tomkowicza, str. 235, nota 3, którą powtórzyłem w Przegl. hist. szt. I. 57, nie mając pod ręką oryginału Decjusza w czasie rewizji rękopisu.

chty; wygląda też na pisemne potwierdzenie tego, co architekt musiał mówić Bonerowi o życzeniach króla. Wyrażenie: *...nolemus, si diruet illum parietem, ut rursus testudinem faciat*, nie jest nam dziś jasne; mimo to niema wątpliwości, że nakaz czekania na powrót królewski z robotami około wyburzania tyczył się tylko kruchty. Zatem sklepienie i część ścian starej kaplicy burzono już chyba przed przybyciem Zygmunta (1. I. 1518)¹⁾. Wskazywałoby na to również wyrażenie w przywileju odpustowym, nadanym kaplicy królewskiej przez papieża Leona X dnia 10 lutego 1518 r.:²⁾ *...capellam, quam (Sigismundus rex) a fundamentis reaedificat*³⁾.

Po powrocie do stolicy król Zygmunt musiał być zajęty przedewszystkiem przygotowaniem do uroczystości weselnych (nastąpiły w kwietniu 1518 r.). W każdym razie przygotowania do rozpoczęcia budowy kaplicy przewlekały się; od daty wspomnianego przywileju Leona X nie mamy też o nich przez czas dłuższy żadnych wiadomości. Widzimy dziś tylko, że owa kruchta przed południowym wejściem do katedry została ostatecznie w całości zburzona.

Dopiero pod dniem 17 maja 1519 r. znajdujemy w Roczniku Krasińskich (Świętokrzyskim, lub według Wojciechowskiego «Wikaryjskim»⁴⁾ zapiskę

o założeniu fundamentów i rozpoczęciu budowy kaplicy królewskiej przez włoskich murarzy. Przedtem więc musiano oczyścić plac i wykopać doły na fundamenta, oraz piwnicę grobową, docierając od wschodu do żywej skały Wawelu, od zachodu zaś do czystego piasku, na głębokość 10-u łokci. Na takich bowiem podstawach, według powyższej zapiski, zaczęły wyrastać mury kaplicy.

Pierwsze wiadomości o postępie budowy możemy czerpać narazie tylko z napisów na zewnętrznych ścianach kaplicy; zobaczymy zaraz i w następnym rozdziale, że daty i treść tych napisów wymagają szczegółowego objaśnienia. Na fryzie fasady wschodniej widnieje w zakończeniu wersetu psalmowego data M.DXX, zaś napis na tablicy od strony zachodniej (fig. 3) powiada m. i., że *...Sigismundus I'...sacellum hoc ...condidit anno salutis M.D.XX*. Nawet w tym drugim, szczegółowym napisie brak daty dziennej; zaczęłoby się domyślać, że wyraz *condidit* oznacza «z budował», i że obie daty odnoszą się do wzniesienia przynajmniej znacznej części murów przed końcem roku 1520. Tymczasem przeczą temu zarówno technika budowy, jak i przeciągnięcie się robót na całe niemal następne dziesięciolecie. Przyjmując zresztą zapiskę Rocznika Krasińskich za zupełnie pewną, musimy jednak wyrazowi napisu: con-

¹⁾ Wapowski, ed. Szujski, 153.

²⁾ Theiner, II, str. 394.

³⁾ Wiadomość to jednak z drugiej ręki, od biskupa Ciolka (*ex relatione... Erasmi... oratoris ad nos... destinati*), który zapewne listownie prosił o ten przywilej; Ciołek przybył bowiem do Rzymu w trzecim, do śmierci już trwającym poselstwie, dopiero w listo-

padzie 1518 r.: St. Lucas, E. Ciołek, Bibl. Warszaw. 1877. IV. 368.

⁴⁾ Rps. Biblj. Ord. Krasińskich nr. 6, fol. 129; rok można ustalić tylko na podstawie daty dziennej, gdyż górna część zbutwiałej karty z liczbą (15)19 jest oddawna chyba urwana. Por. MPH. III. 97.

didit nadać znaczenie «z a ł o ż y ł». Zapiska kronikarska i napis nie będą w niezgodzie, jeśli uzupełnimy je przypuszczeniem, że w ciągu r. 1519 zbudowano tylko kryptę i wyprowadzono fundamenta do powierzchni ziemi, zaś w r. 1520, w czasie jakiejś uroczystości (np. w dzień Wniebowzięcia), król położył kamień węgielny, nie mogąc się doczekać budowy na miejscu. Tymczasem bowiem ściany kaplicy rosły powoli, ale — w pracowni Berreciego.

III.

Wiadomości z najwcześniejszego okresu robót około kaplicy Zygmunto-wskiej są, jak widzieliśmy, niezmiernie skąpe; w czterech pierwszych latach przypadają one po jednej na rok, zaś tylko jedna z nich, w r. 1519, jest jasna i dość szczegółowa. Po napisach na ścianach kaplicy, datowanych ogólnikowo «1520», jest znowu przerwa r o c z n a: dopiero z dniem 16 października 1521 r. rozpoczyna się pierwsza znana dotąd księga rachunkowa Jana

Bonera, zawierająca spis wydatków na budowę do chwili śmierci burgrabiego t. j. do 15 grudnia 1523 r., poczem następują księgi rachunkowe Seweryna Bonera, również burgrabiego, a później wielkorządcy krakowskiego. Rachunki te stanowią główne, a raczej jedyne źródło bezpośrednich wiadomości o postępie robót i o współpracownikach Berreciego w dziele budowy, oraz dekoracji kaplicy, od r. 1521 aż do ostatecznego jej wykończenia w r. 1533; przynoszą nadto kilka cennych choć luźnych wiadomości o uzupełnieniach wewnętrznego urządzenia w latach późniejszych.

Rachunki Bonerów są istną kopalnią szczegółów pierwszorzędnej wartości dla historii kultury i sztuki, a nawiasem mówiąc także dla historii gospodarczej, na okres lat niemal trzydziestu. Niestety znane są dotąd tylko w wyciągach, z których najpełniejszy, obejmujący 29 ksiąg rachunkowych z ogólnej liczby 32-u, zajmuje prawie

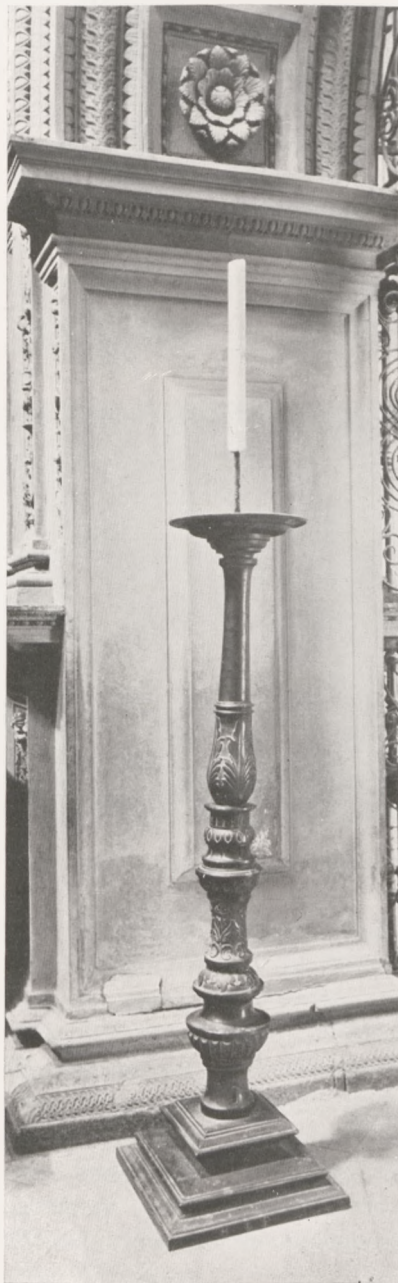


Fig. 6. Wielki świecznik spiżowy, r. 1534.

połowę (380 stron na 796) pommnikowego wydawnictwa Adama Chmiela

«Materiały archiwalne do budowy zamku» wawelskiego ¹⁾). Warunki stawiane przez nakładców zmusiły jednak wydawcę do utrzymania wyciągów w ramach wiadomości, odnoszących się do samego tylko pałacu; zapiski dotyczące budowy kaplicy przeniknęły więc do wydawnictwa tylko o tyle, o ile wiążą się ściślej z współczesnymi pracami około pałacu (albo, poprostu, o ile uniknęły zbyt surowej cenzury). — Znacznie wcześniej przez Pawła Popiela ogłoszone wyciągi tych rachunków obej-

Celem uzyskania pełnego obrazu wydatków, dotyczących kaplicy Zygmuntońskiej, wypadło zatem przejrzeć cały materiał rękopiśmienny rachunków Bonerowskich, zwłaszcza w ustępach opuszczonych przez A. Chmiela i znowu — porobić zeń wyciągi, skoro o wydawnictwie całości niema jeszcze mowy. Poszczególne zapiski, w liczbie okragło 400-u pozycji rachunkowych, zostały następnie ułożone chronologicznie; wynik był taki, że w okresie od początku paź-

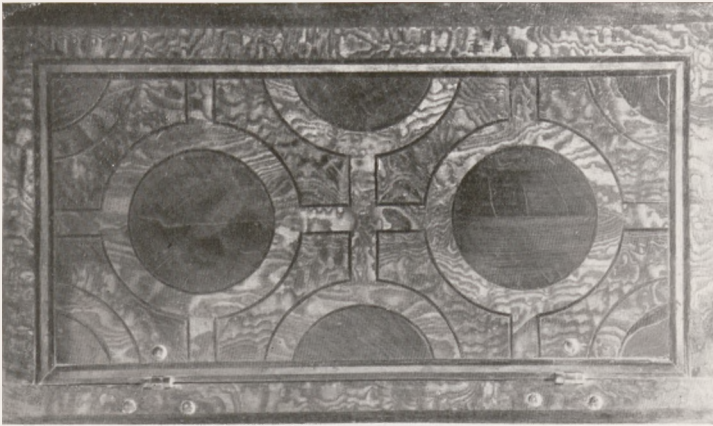


Fig. 7. Płyta siedzeniowa w stallach, inkrustacja w drzewie, r. 1533?

mują wprawdzie szerszy zakres wiadomości, ograniczają się jednak tylko do lat 1523—1527, a nie wyzyskują nawet całości drugiego kodeksu (1525—1527), który był w posiadaniu wydawcy ²⁾). Inne wyciągi, zamieszczane w dodatkach do prac z zakresu dziejów kultury i sztuki za Zygmunta I, bywały znacznie krótsze i służyły głównie oświetleniu spraw, nienależących do niniejszych rozważań ³⁾.

dziennika 1521 do końca marca 1531 r. nie brak ani jednego miesiąca, z którego nie mielibyśmy choć jednej wiadomości o robotach. Z późniejszych lat (aż do r. 1535) mamy jeszcze 92 pozycje, odnoszące się głównie do urządzenia wewnętrznego, paramentów i skarbcza kaplicy. W głównym okresie część pozycji, zwłaszcza płace przynajmniej od 31 lipca 1527 r., odnosi się także do dekoracji pałacu ⁴⁾. Nawet

¹⁾ Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, tom V: Wawel, t. II, Kraków 1913, str. 21—401.

²⁾ Spr. K. H. S. I. 30—32 i 67—72.

³⁾ Np. J. Ptaśnik, Bonerowie, Rocznik Krakowski VII. 128—130.

⁴⁾ Tak samo, zdaniem A. Chmiela (l. c., str. 23, nota 2) odnosilyby się i do kaplicy

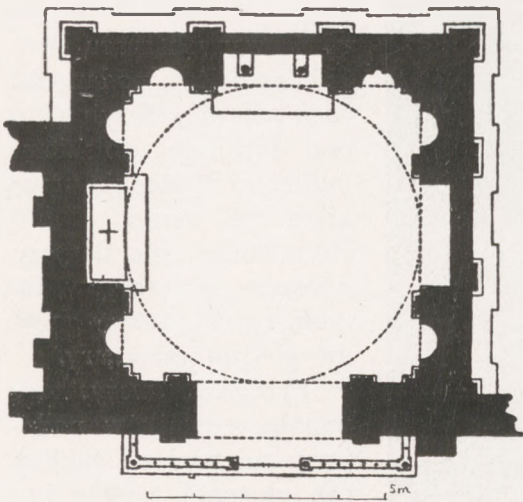


Fig. 8. Kaplica Zygmuntowska, rzut poziomy przyziemia (wedł. S. Odrzywolskiego).

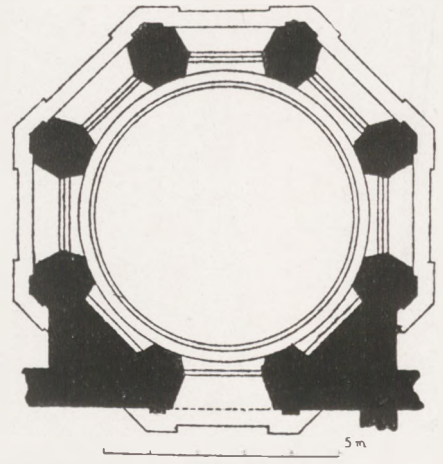


Fig. 9. Kaplica Zygmuntowska, rzut poziomy bębna (wedł. Odrzywolskiego).

część wydatków na materiały, zwózkę lub pomocników, nie da się bez wątpliwości odnieść do jednego z dwóch równoczesnych przedsięwzięć budowlanych, tem bardziej że w działach rachunków, dotyczących się w zasadzie pałacu, spotykamy nieraz poszczególne wydatki czynione wyraźnie na kaplicę. Rachunki Bonerów przyniosły postęp w stosunku do dawniejszych rachunków dworu królewskiego (np. podskarbiego Kościeleckiego), były bowiem zestawiane rozdziałami, rzeczowo mniej więcej jednolitemi, np.: *Distributa in necessitate Regiae Mtis, ad quittantias R. Mtis*, *In aedificia capellae R. Mtis* itd., a to zapewne z bruljonów prowadzonych dzień za dniem, lub może tylko z kwitów kasowych. Nie dziw, że przy wielkiej ilości wypłat wydarzały się przedstawienia, zwłaszcza że spisywano w osobnych księgach wydatki

króla i jego rodziny, wydatki na utrzymanie dworu i wydatki podręcznego na budowę pałacu. W następnych rozważaniach będziemy się opierać wedle możliwości na zapiskach, odnoszących się niewątpliwie do kaplicy.

1. Nie mogąc tu podać szczegółowego wyciągu rachunków, podzielimy ich opracowanie na dwie części, z których pierwszą poświęcimy współpracownikom Bartola Berrecciego w budowie i dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej. Źródło nasze zwie ich *Italici* lub *Itali lapicidae*, czasem *socii magistri Bartholomaei*, a od *socii* odróżnia jeszcze *reliquam familiam* mistrza. W okresie od października 1521 do marca 1531 r. poznajemy z nich imiennie napewne 29-u, trzech dalszych jest wątpliwych (t. zn. są to może wymienieni już poprzednio, potem wracający

i do pałacu płace rzeźbiarzy z czasu od października 1521 do 28 listopada 1523 r.; przeciw temu przemawiałoby jednak to, że następna wypłata z 22 grudnia 1523 r., zapisana w nowej księdze, założonej przez Seweryna

Bonera nazajutrz po śmierci Jana, przypada *Magistro Bartholomaeo Italico lapicidae una cum familia sua... laboranti in Capella R. Mtis* i wynosi tak samo jak poprzednia fl. 57/28 (RB. 1., str. 5).



Fig. 10. Kaplica Zygmuntowska od południowego wschodu.

z przekreślonemi imionami, czy nazwiskami). Poza tem spotykamy w ra-

1) A. Grabowski, Skarbniczka, 81; Liber iur. civ. 1122, str. 208.

2) Tamże: Grabowski i Lib. iur. civ.

chunkach od 3-ch do 5-u nienazwanych zrazu (w r. 1523 ryczałtem podanych) *socii poloni*, którzy potem pod wybitnie polskimi imionami występują przez kilka lat wśród *familii Berrecciego*; nie liczymy wreszcie pomocników, *famuli, rustici*, którzy głównie gładzili marmury.

Przegląd wszystkich współpracowników podajemy na osobnej tablicy (I), ułożonej według kolejności pojawiania się ich w rachunkach.

Nie możemy się zajmować szczegółowo wszystkimi wymienionymi tam współpracownikami Berrecciego; byłoby to zadaniem osobnej pracy, wymagającej umyślnie w tym kierunku prowadzonych poszukiwań archiwalnych. Niektórzy z nich są od dawna znani dzięki źródłom innym, niż rachunki Bonerów. I tak:

3. Gwillhelmus — to *Velhelmus Florentinus Italus lapicida*, który przyjął prawo miejskie w Krakowie już w r. 1522¹⁾;

4. Antonius Fesulanus — *Antonius Phizolanus Florentinus lapicida*,

toż samo w r. 1523²⁾;

5. Nicolaus — *Florentinus de Castil-*

1122, str. 215; zmarły 1542: Wdowiszewski, Spr. K. H. S. V. 3.

WSPÓŁPRACOWNICY BARTOLA BERRECCIEGO W LATACH 1521—1531
W KOLEJNOŚCI PRZYBYWANIA:

IMIONA, NAZWISKA	Pierwsza wzmianka		Niewymieniany		Ponownie wymieniony		Ostatnia wzmianka	UWAGI
	data	placa n	od	do	data	placa n		
1. Ioannes Soli Jan Soli, Zolij	29. X. 1521	6/12/—	18. IV. 1523	13. IV. 1524	30. IV. 1524	(7/15/—)	30. IX. 1527	
2. Raphael	29. X. 1521	6/—	15. V. 1523	30. IX. 1524	31. X. 1524	3/14/—	(31. III. 1529)	Imiennie ostatni raz 31. XII. 1528. Wypłata 31. X. 1524 widocznie za część miesięczą.
3. Gwilhelmus Gulielmus, Vilelmus	29. X. 1521	6/—	—	—	—	—	(31. III. 1531)	Imiennie ostatni raz 31. I. 1531. Ci trzej pracowali bez przerwy przez cały okres 1521—1531.
4. Antonius Fesulanus, Antoninus	29. X. 1521	6/—	—	—	—	—	(31. III. 1531)	
5. Nicolaus	29. X. 1521	6/—	—	—	—	—	(31. III. 1531)	
6. Gallus	29. X. 1521	6/—	13. V. 1522	31. V. 1527	30. VI. 1527	6/—	(30. XI. 1528)	Imiennie ostatni raz 31. VIII. 1528. Przyjęty ponownie 1527 z 3-ma innymi propter labores fenestrarum, portarum, gradus in habitationibus novis castri erac. (RB. 2. k. 163 r/v.). Od 30. VI. 1528 po n. 4.
7. Michael (I)	29. X. 1521	6/—	31. III. 1525	—	—	—	28. II. 1525	
8. Philippus	29. X. 1521	6/—	28. XI. 1521	30. IV. 1524	31. V. 1524	8/—	31. III. 1529	Imiennie ostatni raz 31. XII. 1528.
9. Pagalus (Pagalo?)	29. X. 1521	5/10/—	13. V. 1522	—	—	—	14. IV. 1522	
10. Nicolaus Morlakus Morlack	29. X. 1521	3/6/—	6. VIII. 1523	—	—	—	10. VII. 1523	Brak go napewne 30. IV. 1524.
11. Ioannes Banck Jan, Bang, Bangk	29. X. 1521	2/20/—	4. VI. 1526	—	—	—	(2. V. 1526)	
12. Ioannes de Caschovia	18. III. 1522	6/—	10. VII. 1523	—	—	—	10. VI. 1523	Zapewne pracował jeszcze poza 10. VII. 1523. Czy ten sam 30. IV. 1529? Jedyna wzmianka w tym okresie.
13. Hieronimus Ieronimus	14. VI. 1522	(2/20/—)	30. IV. 1524	—	30. IV. 1529?	1/20/—	10. VII. 1523	Imiennie ostatni raz 31. I. 1531. Wątpliwe czy ten sam. Od 31. XII. 1528, po n. 5/15 mies.
14. Iacobus Iacob	30. IV. 1524	(1/6/—)	4. VI. 1526	31. I. 1528	29. II. 1528	6/—	(31. III. 1531)	
15. Michael (II)	30. IV. 1524	(3/—)	30. XI. 1524	—	31. XII. 1524	3/—	31. V. 1525	
16. Jorosko Jarosch?	30. IV. 1524	(3/—)	31. X. 1524	(30. VI. 1529)	31. VII. 1529	5/15/—	(31. III. 1531)	Imiennie ostatni raz 31. VIII. 1528; Wątpliwe czy ten sam; od 31. VII. 1529 Jarosch.
17. Stanislaus (I) Stassek	30. IV. 1524	(1/6/—)	3. XI. 1526	31. V. 1528	30. VI. 1528	6/—	31. I. 1530?	Imiennie ostatni raz 31. VIII. 1528; potem wątpliwe czy ten, czy 20. Stanislaus. Pierwsza podwyżka od 31. VIII. (fl. 1/18) do 31. X. 1525.
18. Mathias Mathisz, Mathisz	30. IV. 1524	(1/6/—)	4. VI. 1526	30. IX. 1526	3. XI. 1526	1/18/—	(31. III. 1531)	Był w Granie 1527/8 (RB 1/46. k. 145 r.). Imiennie ostatni raz 31. I. 1531.
19. Paulus Palko? Polagk?	30. IV. 1524	(6/—)	30. VI. 1530	—	—	—	(31. V. 1530)	Imiennie ostatni raz 31. I. 1530. Palko 30. IV. 1525, fl. 6. Polagk 31. X. i 31. XII. 1529, po fl. 6.
20. Stanislaus (II)	30. IV. 1524	(1/18/—)	30. XI. 1525	31. X. 1527	30. XI. 1527	1/18/—	31. I. 1530	Od 31. XII. 1528, po n. 5/15. Por. 17. Stanislaus.
21. Janeck Janeck, Janeck	31. V. 1524	1/18/—	4. VI. 1526	—	—	—	(2. V. 1526)	
22. Zoan, Ioannes alter	31. V. 1524	8/—	30. XI. 1527	—	—	—	(31. X. 1527)	
23. Bernardinus Bernardus?	31. X. 1524	(10/—)	4. VI. 1526	3. IX. 1526	3. XI. 1526	10/—	(30. VI. 1529)	Imiennie ostatni raz 31. XII. 1528. Wymieniony jako Bernardus 30. IV. 1529, fl. 5.
24. Ioannes Zoannes Senensis	31. X. 1524	(10/—)	30. IV. 1529	—	—	—	(31. III. 1529)	Imiennie ostatni raz 30. VI. 1528. Przyjęty do robot w pałacu, por. 6. Gallus, uwaga.
25. Lorenzo Laurencius (I)	30. XI. 1525	1/6/—	29. II. 1528	—	—	—	31. I. 1528	Imiennie ostatni raz 29. II. 1528. Przyjęty do robot w pałacu, por. 6. Gallus, uwaga.
26. Joachim	4. VI. 1526	7/15/—	3. XI. 1526	31. X. 1527	30. XI. 1527	7/15/—	31. I. 1528	Imiennie po raz drugi i ostatni 30. IX. 1530.
27. Franciscus	30. VI. 1527	5/—	31. VIII. 1528	—	—	—	(31. VII. 1528)	Jedyny raz. Zapewne ten sam co 19. Paulus, niewymieniony w tej wypłacie (RB. I. 208).
28. Laurencius (II)	30. VI. 1527	4/—	30. VI. 1528	—	—	—	(31. V. 1528)	Imiennie ostatni raz 29. II. 1528. Przyjęty do robot w pałacu, por. 6. Gallus, uwaga.
29. Antoninus alter	30. VI. 1530	7/15/—	31. I. 1531	—	—	—	(31. XII. 1530)	Imiennie po raz drugi i ostatni 30. IX. 1530.
30. ? Palko	30. IV. 1525	6/—	31. V. 1525	—	—	—	30. IV. 1525	Jedyny raz. Zapewne ten sam co 19. Paulus, niewymieniony w tej wypłacie (RB. I. 208).
31. ? Mathias	30. VI. 1528	5/—	31. VIII. 1528	—	—	—	(31. VII. 1528)	Imiennie jedyny raz 30. VI. 1528, obok 18. Mathisz'a (RB. 1/46. k. 139 r.). Może to tylko dodatkowa wypłata dla tegoż?
32. ? Polagk	31. X. 1529	6/—	31. I. 1530	—	—	—	31. XII. 1529	Imiennie tylko dwa razy (RB. 1/46. k. 141 r.). Zapewne ten sam co 19. Paulus, niewymieniony w tych wypłatach.

lione lapicida Regius, toż w roku 1529¹⁾);

8. Philippus — *Bartholomaei*²⁾ *Fesulanus lapicida Regius* w r. 1533³⁾);
20. Stanislaus — mógłby być Stanisławem Flakiem, murarzem i rzeźbiarzem, zmarłym około N. Roku 1563⁴⁾);
23. Bernardinus — to niewątpliwie Zanobi, czy de Gianotis, *Romanus*, budowniczy katedry plockiej, zmarły przed 22. VI. 1541⁵⁾); wreszcie
29. Antoninus alter mógłby być późniejszym niefortunnym spółnikiem Gabrjela Słońskiego, *Morosini*⁶⁾).

Warto podkreślić, że aż czterech z pośród pierwszych trzynastu współpracowników pochodziło, jak mistrz Berrecci, z Florencji lub pobliskiego Fiesole.

Główne nasze zaciekawienie zwraca się jednak ku współpracownikom Berrecciego noszących imię Jan, skoro dwóch tak wybitnych później w Polsce rzeźbiarzy, Giovanni Cini i Gianmaria Padovano, zaważyć miało — zdaniem dotychczasowych autorów — najsilniej na cechach stylowych dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej. Wobec tego, że w zestawieniu na powyższej tablicy pojawia

się aż sześciu Janów, podajemy ich oddzielnie na drugiej (II, patrz str. 18).

Z porównania nazwisk (niezawsze zaznaczonych), dat i wysokości płacy widać, że chodzi tu istotnie o sześciu różnych ludzi. Usunąmy najpierw z rozważań trzech niewątpliwych, t. j.: II. Ioannes Banek, nie Włoch z pewnością, III. Ioannes de Caschovia, którym jest chyba znany na Wawelu od r. 1507 «*nunccius*» Franciszka Włocha⁷⁾, oraz IV. Janek, pomocnik z niską płacą, występujący tylko w latach 1524—1526. Pozostaje zatem trzech, z których najdawniej w służbie pozostawał I. Ioannes Soli, nie Solus, jak już przypuszczano⁸⁾, co stwierdza użyta raz pisownia *Z o l y* (*Zolij*)⁹⁾, innym razem zaś *J a n S o l i*, czyli imię i nazwisko w *nominativie*¹⁰⁾. Ostrożność, nakazana taką mnogością jednakich imion, nie pozwala nam twierdzić stanowczo, że jest to ten sam, którego rachunki Kościeleckiego zowią dnia 6. VIII. 1507¹¹⁾, zaś kwit z dnia 30. IX. 1518¹²⁾ *Ioannes lapicida filius adoptivus olim Francisci florentini lapicidae*. Z pewnością jednak nie można go mieszać z dwoma pozostałymi rzeźbiarzami, gdyż wymieniany jest równocześnie z nimi i pobiera płacę w innej wysoko-

¹⁾ Tamże: Grabowski i Lib. iur. civ. 1422, str. 251; zmarły w r. 1545: Wdowiszewski l. c. 2; jednak już w Cons. Crac. 756, 29, d. 14. VII. 1522 nazwany *conciuis noster*.

²⁾ Cons. Crac. 435, str. 308: 28. I. 1534.

³⁾ Tamże: Grabowski i Lib. iur. civ. 1422, str. 293; zmarły 1540: Tomkowicz, Spr. K. H. S. VIII, szp. CCCXXII—XXIV.

⁴⁾ A. Karbowiak, Spr. K. H. S. IV, str. XXIII z *Advocatia* Crac. 170, str. 331—333. Wzmianka pod 15. I. 1541: Cons. Crac. 438, str. 325; *pro Stan. Flack de Clepardia rēczy m. i. Joannes Maria Italus lapicida*. Zreszta por. przypuszczenie Karbowiaka l. c. XXV:

Stanislaus filius olim Brzezyna pod r. 1525; mógłby to być także 17. Stanislaus powyższej tablicy.

⁵⁾ Tomkowicz. l. c. CCCXXII. nota i Cons. Crac. 438, str. 442.

⁶⁾ Wdowiszewski l. c. 6, wedl. Piekosińskiego, *Prawa, przywileje itd.*, I. 1060, n. 17.

⁷⁾ Chmiel 10: 7. VI. 1507.

⁸⁾ Czercha-Kopera 15.

⁹⁾ 31. VII. 1525: Chmiel 33; RB. 1. 204.

¹⁰⁾ 30 IX. 1522: Chmiel 25.

¹¹⁾ Chmiel 11: *Joannes Italus Francisci*.

¹²⁾ Cons. Crac. 432, str. 399.

WSPÓLPRACOWNICY BARTOLA BERRECCIEGO W LATACH 1521—1531
NOSZĄCY IMIĘ JAN:

IMIONA, NAZWISKA	Pierwsza wzmianka		Niewymie- niani		Ponownie wymieniony		Ostatnia wzmianka	UWAGI
	data	placa fl	od	do	data	placa fl		
I. 1. Ioannes Soli Jan Soli, Zolij	29. X. 1521	6/12/ -	18. IV. 1523	13. IV. 1524	30. IV 1524	(7 15/-) 4/- za 19 dni	30. IX. 1527	31. VII. 1525. Ioanni Zolij... pro veste fl 5 — (Chmiel 33; RB. 1. 204). 30. IX. 1527. (wy- plata) minus fl 7 1/2 propter Ioannem qui obiit peste... (Chmiel 75; RB. 2. k. 163 v.)
II. 11. Ioannes Banck Bang, Jan B., Bangk	29. X. 1521	2/20/ -	4. VI. 1526	—	—	—	(2. V. 1526)	Imiennie ostatni raz 23. XII. 1525.
III. 12. Ioannes de Cascho- via, Cassovia, Jan de C.	18. III. 1522	6/—	10. VII. 1523	—	—	—	10. VI. 1523	
IV. 21. Janek Janeg, Janeck	31. V. 1524	1/18/ -	4. VI. 1526	—	—	—	(2. V. 1526)	Imiennie ostatni raz 23. XII. 1525.
V. 22. Zoan, Ioannes alter	31. V. 1524	8/—	30. XI. 1527	—	—	—	(31. X. 1527)	Imiennie ostatni raz 3. XI. 1526. (RB. 2. k. 162 r.v.)
VI. 24. Ioannes Zoannes Senensis	31. X. 1524	(10) —	30. IV. 1529	—	—	—	(31. III. 1529)	Imiennie ostatni raz 31. XII. 1528. Zoannes Senensis 30. XI. i 23. XII. 1525. (Chmiel 74; RB. 2. k. 161 r.). Pierwsza wyplata 31. X. 1524. fl 4 10/— jak 23. Bernardus, na- stępna 30. XI. 1524. fl 10/— (Chmiel 32; RB. 1. 200—201).

ści. Przeskakując teraz do ostatniego, widzimy najpierw, że dnia 31 października 1524 r. zjawia się równocześnie z 23. Bernardinusem nowy, VI. Ioannes; otrzymują tego dnia obaj jednak placę fl. 4/10, widocznie za niecałe pół miesiąca, bo w następnej wypłacie (30. XI. 1524) dostają równo po fl. 10⁴⁾. To nam pozwala stwierdzić pod datą o rok późniejszą (30. XI. 1525 i drugi raz 23. XII. 1525)⁵⁾, że rzeźbiarz wymieniony po raz pierwszy w październiku 1524 r., a otrzymujący od razu tak wysoką placę, zwał się *Zoanne(s) Senen(sis)* i niema powodu wątpić, że jest to właśnie Cini. Odtąd należy on do krakowskiej pracowni Berrecciego przez 4 i pół roku, opuszcza ją bowiem z dniem wypłaty 31 marca 1529 r. Wiemy skądinąd, że już 17 marca t. r. ze-

znaje on przed daleką podróżą zapis majątkowy na rzecz Bartłomieja Florentczyka i Bernarda Rzymianina, lapicydów królewskich⁶⁾. Wybrał się widocznie do Sjeny, gdzie przebywał do r. 1532⁷⁾, jednak w tymże roku przyjął już w Krakowie prawo miejskie⁸⁾.

Wiadomość z dnia 31 października 1524 r. w rachunkach Bonera jest pozornie sprzeczna z zapiską kronikarza Sjeny, nazwiskiem Sigismundus Titius (1458—1528), który w swoich *Historiae Senenses* pod rokiem 1519, między 4 a 28 sierpnia, pisze: *Nuntiatum interea ex Cracovia Pollonie urbe a Johanne Cini senensis lapicidae filio, qui in illis oris una cum caeteris sub artifice florentino sepulcro mortui olim regis instabat: Tartaros scilicet*

¹⁾ RB. 1., str. 200, poz. 5 i 6

²⁾ RB. 2., k. 161, poz. 1 i 2

³⁾ Cons. Crac. 433, str. 550.

⁴⁾ S. Ciampi, Bibliogr. crit., t. III. 54:

list Zygm. I. do zarządu m. Sjeny z 7. I. 1532 i Cercha-Kopera 18, nota 1.

⁵⁾ Lib. iur. civ. 1422, str. 282 (po 22. VI) i Grabowski l. c. 81.

*cet Moscovios adversus Polonos ex-
visse praemisisseque bellatorum no-
vem millia latentibus caeteris numero
viginti millibus...¹⁾*). Sprzeczność ta
jednak zmniejszy się, jeśli przypomni-
my tu ustęp rachunków p. n. *Ad sepul-
chrum Regis Jagellonis²⁾*, obejmujący
widocznie końcowe wydatki na *supre-
ma structura*, czyli baldachim nad
pomnikiem Jagiełły, czynione w jesieni
1524 r. (ostatnia wypłata 3 listopada
t. r.). Jeśli nadto uwzględnimy nie-
znane dotąd wyrazy z zapiski Titiusa,
według których Cini *sepulcro mor-
tui olim regis instabat*, sprzeczność
naszym zdaniem zniknie: Cini przystą-
pił do robót około kaplicy Zygmun-
towskiej dopiero p o u k o ń c z e n i u
baldachimu nad pomnikiem Jagiełły,
który rzeźbił bardzo długo, conaj-
mniej od r. 1519 do 1524. Przypisując
mu ołtarzyk zatorski³⁾, datowany
w niezupełnie zrozumiałym napisie
z r. 1521, otrzymamy podstawę do
wniosku, że Cini pracował w Krako-
wie około różnych rzeźb do jesieni
1524 r., pod kierunkiem Berrecciego
zapewne o ile chodziło o roboty dla
króla, ale na osobny rachunek; przez
ten czas bowiem nie występuje wśród
familii Berrecciego, wymienianej przez
Bonera.

Pozostaje jeszcze przedostatni V.
Zoan, *Ioannes alter*, który w rachun-
kach ani razu nie występuje z na-
zwiskiem czy przydomkiem; od równo-
czesnych rzeźbiarzy imieniem Jan od-

¹⁾ Rps. Bibl. Ap. Vaticana, *Chigiano G. II.* 38, k. 230, oraz w kopji z XVIII w. w Bibl. Comunale di Siena, B. III. 13 (dzieła tom VIII z 10-u), str. 381. Z tej kopji pochodził niezupełny wypis G. Milaniesiego, znany M. Sokolowskiemu (Rep. f. Kunstw. VIII. 417; por. Cercha-Kopera, Cini, str. 10, nota 2) z pisma Municipio di Firenze do K. hr. Prze-

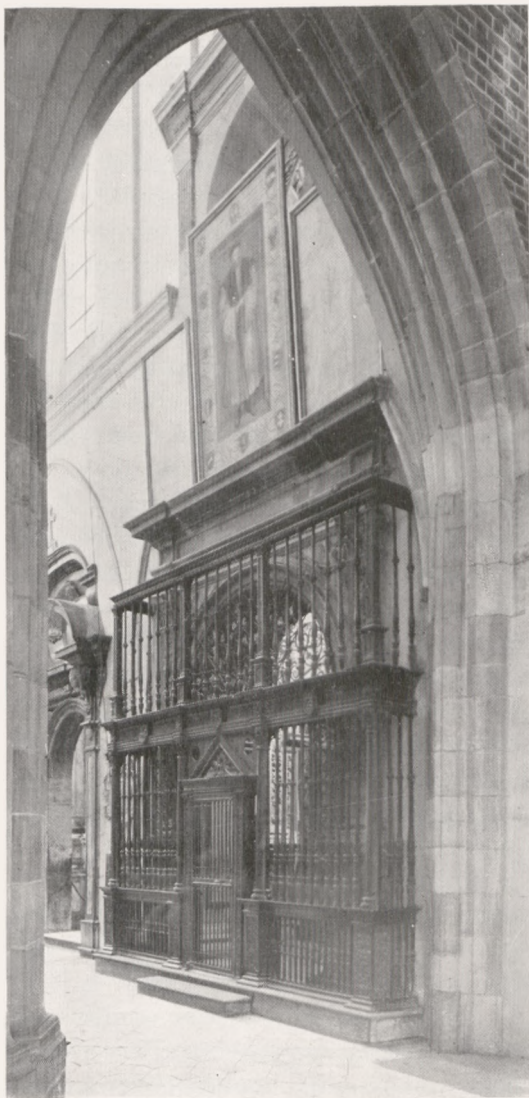


Fig. 11. Portal kaplicy Zygmunto-
wskiej, widok z tran-
septu katedry.

różnia go tylko wysokość płacy, ale
też i — nazwiska tamtych. Należy do

zdzieckiego z 1. X. 1878. Jeszcze jedna kopja
miałaby się znajdować w bibliotece florenc-
kiej Akademji Sztuk Pięknych, gdzie miał
z niej korzystać Sokolowski («W trzechsetną
rocznicę J. Kochanowskiego», str. 125, nota 1).

²⁾ Popiel, Spr. K. H. S. I. 30; RB. 1., str. 30.

³⁾ S. Komornicki w Spr. K. H. S. IX.
szp. L.

pracowni Berrecciego o rok krócej niż Cini, przez okrągłe trzy i pół roku: przybywa o przeszło pięć miesięcy pierwiej, ale znika z wykazów najpóźniej z końcem października 1527 r. i nie pojawia się w nich już wcale aż do r. 1531 włącznie. — Siła to ceniona wysoko, otrzymuje bowiem odrazu płacę taką, jakiej po latach dopiero dosłużyli się 5. Nicolaus (Castilione) i 8. Philippus (Fesulanus). Powiedzmy odrazu, że daty odnoszące się do tej osobistości w rachunkach Bonerowskich zgadzają się dość dokładnie ze stwierdzonymi przez J. B. Antoniewicza datami nieobecności w Padwie Giovanni'ego Marii il Mosca, zwanego u nas Padovanem¹⁾. Zobaczmy niżej, czy można na tej podstawie wiązać nazwisko Padovana z V. Zoanem naszych rachunków. Zaznaczymy tu tylko, że pierwsza znana dotąd zapiska w źródłach polskich, wymieniająca wyraźnie imię *Ioannes Maria lapicida Paduanus*, pochodzi z dnia 17 czerwca 1533 r.²⁾, zaś epigraficzne dane na czterech medalach rodziny Zygmunta Starego wskazują na «Ioannes Maria Patavinus» i rok 1532.

Na zakończenie uwag, poświęconych współpracownikom Berrecciego przy wznoszeniu kaplicy Zygmunto-wskiej, winniśmy wskazać na to, że *Ita-lici lapicidae* nie zawsze są podawani imiennie w rachunkach Bonerowskich. Kilkadziesiąt razy zapisano tylko ryczałtowe sumy dla mistrza Bartłomieja *cum familia, una cum sociis — modo supra scripto, ut supra declaratur. in*

modum proximae solutionis albo iuxta consuetudinem. Jeśli wypłata jest ta sama, możemy przypuszczać, że w składzie osobowym pracowni nie zaszyły żadne zmiany. Dlatego w tablicach współpracowników wskazówka przy dacie: «niewymieniony» oznacza w kilku wypadkach pierwszy dający się stwierdzić brak członka pracowni przy wypłacie, opatrzonej imiennym ich wykazem. — Nieraz zdarzają się też wypłaty niższe z powodu nieobecności kogoś z rzeźbiarzy przez kilkanaście dni, co nie zawsze wyraźnie zaznaczano w rachunkach.

2. Po dokonaniu przeglądu współpracowników zatrudnionych przez Berrecciego, zajmiemy się z kolei od-tworzeniem samego przebiegu robót na podstawie rachunków.

Wiemy już, że fundamenta kaplicy zaczęto kłaść dnia 17 maja 1519 r. i że w r. 1520 król Zygmunt *condidit sacellum*, t. j. zapewne położył na fundamentach kamień węgielny. Następna wiadomość pochodzi dopiero z dnia 29 października 1521 r.: mistrz Bartłomiej i jedenastu jego towarzyszy otrzymują zapłatę za ubiegłe cztery tygodnie, według n o w e j umowy, którą — jak nie-trudno się domyśleć — zawarł z nimi Jan Boner około 1 października t. r.³⁾. Pracowali więc na innych warunkach niewątpliwie długo przed rozpoczęciem tej pierwszej, znanej nam księgi rachunkowej; mistrz Bartłomiej otrzymuje nawet, wraz z wypłatą, dodatek za «rok ubiegły»⁴⁾, w czym widzimy ostateczne potwierdzenie powyższego

¹⁾ J. B. Antoniewicz, O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmunto-wskiej na Wawelu, Prace K. H. S. I., str. XXV—XXVI.

²⁾ J. Kieszkowski, Przyczynek do kulturalnej działaln. P. Tomickiego, Spr. K. H. S.

VII. szp. CCLXXX. z rpsu Arch. XX. Czartoryskich 270., str. 434.

³⁾ Chmiel 23, w. tekstu 5 i nast. z dołu.

⁴⁾ Chmiel 23, w. 2 z d.

wniosku. Przypuszczenie, że warsztat Berrecciego, który w dniu rozpoczęcia rachunków Bonera był w pełnym ruchu, rozpoczął pracę w r. 1520, byłoby daleko idącym domysłem. Trzeba więc poprzestać na stwierdzeniu, że technika budowy ścian kaplicy, polegająca na kładzeniu ciosów zewnętrznych i wewnętrznych równocześnie i na wypełnianiu przestrzeni między nimi rodzajem betonu (gruz z zaprawą)¹⁾, wymagała poprzedniego przygotowania dekorowanych już ciosów w warsztacie; budować można więc było dopiero wtedy, gdy conajmniej jakaś całość (np. stylobat, pas pilastrów itd.) była wykończona w pracowni. Skoro jednak o robotach na miejscu w kaplicy jest w rachunkach mowa dopiero parę lat później, brak nam nawet z tej strony oparcia dla wniosków o tem, od jak dawna pracownia Berrecciego przygotowywała ciosy do kaplicy. Jak później zobaczymy, rzeźby nieraz się nie udawały, a wynikającego stąd przedłużania się robót nie jesteśmy w stanie nawet w przybliżeniu ocenić. Mimo tych zastrzeżeń nie wyda się nam bezpodstawnym twierdzenie, wyrażone przy końcu rozdziału II-go, że data 1520, podana w napisach, oznacza także n a j p ó ź n i e j s z y czas rozpoczęcia robót w warsztacie Berrecciego około ciosów kaplicy. Możliwe, że rozpoczęto je zaraz po ukończeniu fundamentów, które nastąpiło zapewne u schyłku lata 1519 r.

Pierwsza księga rachunków Bonera wprowadza nas w każdym razie in

medias res. Widzimy z niej, że od jesieni 1521 do grudnia 1523 r. roboty odbywają się w obrębie podwawelskiego warsztatu Berrecciego; pracowano tam pilnie, nawet przy świetle²⁾, nad materiałem kamieniarskim, sprowadzanym niewątpliwie — od początku, jak i później — z łomów myślenickich. Pierwszą wiadomość o sprowadzaniu świeżego kamienia, a przynajmniej o pracy w kamieniołomach pod kierunkiem Berrecciego, mamy dopiero z września 1522³⁾. Zarówno w tym roku, jak i w następnym, wydatki na ten cel wyniosły po 60 fl. Obrabiano jednak także marmury, przynajmniej od kwietnia 1522 r., których część przeznaczona była do ozdoby pałacu⁴⁾, jakkolwiek głównym zajęciem pracowni musiało być przygotowywanie dekorowanych ciosów do kaplicy. Nie wykluczamy możliwości, że wśród owych *lapides marmorei* były już części nyży grobowcowej, chociaż wpleciony w dekorację tej nyży medaljon Zygmunta I z datą 1522 (fig. 4; por. także fig. 22 i 23) nie może uchodzić za dowód, że powstała ona w tym roku; jest to tylko *terminus a quo*: dekoracja nyży nie powstała przed r. 1522. Wydaje się pewnem — sądząc z listu króla do Bonera z roku 1517 -- że marmury te pochodziły z Węgier; dopiero jednak w listopadzie r. 1523 zapisano w rachunkach wydatek na nowy transport marmuru: przywieziono wielką sztukę za pośrednictwem domu Fuggerów, zaczem niewątpliwie z Węgier⁵⁾; tą samą drogą

¹⁾ Wiadomość od prof. S. Odrzywolskiego.

²⁾ Chmiel 25, w. 18 z góry.

³⁾ Chmiel 25, 13. IX; dalsze do str. 27.

⁴⁾ Chmiel 25, w. 7—8 z g.

⁵⁾ Chmiel 27, w. 24 z g. Por. niżej pod

r. 1525/6. Fuggerowie wyzyskiwali do spółki z Turzonami od r. 1495 kopalnię metali w Bystrzycy: O. H. Brandt, *Die Fugger*, Jena 1928, str. 31 i n.

musiały przyjść i poprzednie. Szczegółów co do ich obróbki brak w tych latach.

Bartłomiej dostaje sukna *parpiniani* (z Perpignan), którego sztuka popielatej barwy pochodziła w r. 1523, podob-

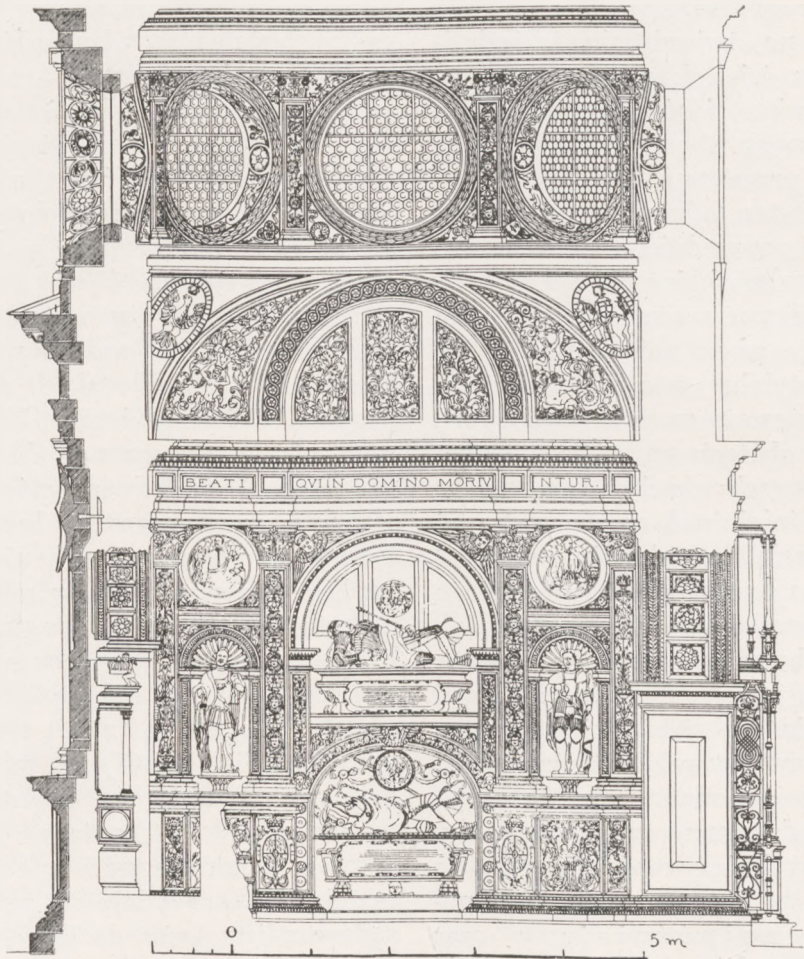


Fig. 12. Przekrój kaplicy Zyguntowskiej do podstawy kopuły (wedł. S. Odrzywolskiego).

Na miejscu, w kaplicy, jakgdyby nie działo się nic aż do początku lutego 1524 r. Mimo to roboty, choć trudne do oceny w pracowni, musiały zadowalać króla, skoro rzeźbiarze otrzymują i za r. 1522 i 1523 umówiony dodatek do płacy w postaci sukna; mistrz

nie jak dla mistrza-ludwisarza Hansa Behema, z osobistej szatni królewskiej¹⁾.

Owoc tej kilkoletniej, jak sądzimy, a conajmniej półtrzeciearocznej pracy warsztatowej zaczęto przewozić na miejsce dopiero w styczniu, lub z po-

1) Chmiel 26, 2. II. 1523; RB. 1, str. 5 i 6.

czątkiem lutego 1524 r.¹⁾). Było to, zdaje się, pierwszy raz, bo równocześnie wzięto się do naprawiania drogi z warsztatu (*de uita Italorum in castrum pro capella*) na Wawel²⁾. W tymże roku płacono jeszcze dwukrotnie za przewóz ciosów do kaplicy (13. VIII i 17. IX). Brakowało ich widocznie jeszcze dużo, bo od pierwszej połowy kwietnia łamano kamień do kaplicy w większych ilościach, niż lat poprzednich: Berrecci pobrał *ad montes et rupes (s) ubi effodiuntur lapides pro usu ac necessitate capellae Regiae Mtis* aż 140 fl. w 7-u ratach do

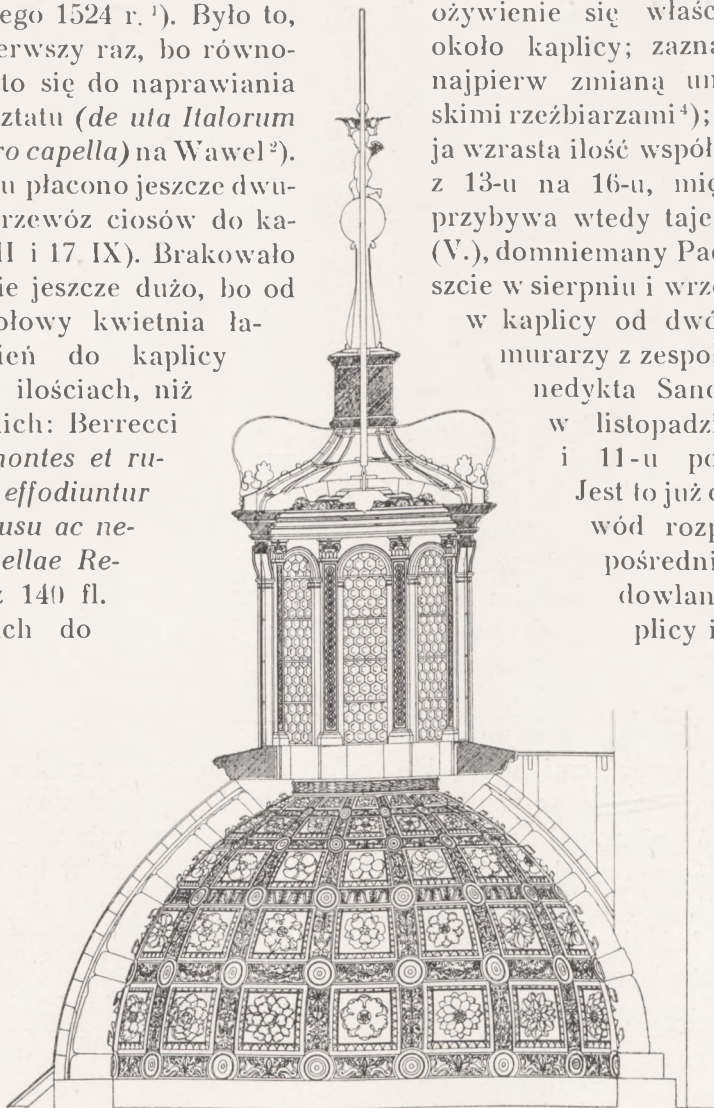


Fig 13. Przekrój kopuły (wedł. S. Odrzywolskiego; podziałka jak na fig. 12).

listopada t. r.³⁾). Obok tych wydarzeń spostrzegamy z wiosną 1524 r. znaczne

ożywienie się właściwych robót około kaplicy; zaznacza się ono najpierw zmianą umowy z włoskimi rzeźbiarzami⁴⁾; z dniem 1 maja wzrasta ilość współpracowników z 13-u na 16-u, między którymi przybywa wtedy tajemniczy Zoan (V.), domniemany Padovano. Wreszcie w sierpniu i wrześniu pomaga w kaplicy od dwóch do pięciu murarzy z zespołu mistrza Benedykta Sandomierzanina, w listopadzie zaś jeden i 11-u pomocników⁵⁾. Jest to już ostateczny dowód rozpoczęcia bezpośrednich robót budowlanych około kaplicy i to rozpoczę-

cia dopiero w r. 1524; w latach od 1521 do 1523 włącznie nie spotykamy w ra-

¹⁾ Chmiel 41, w. 9—11 z g.

²⁾ Dalsze wydatki na ten cel: Chmiel 41, 19. III. i 30. IV., razem 141 wozów *lapidum alias rumu*.

³⁾ RB. 1, str. 209.

⁴⁾ Od 1. V. 1524 mieli być płatni miesięcz-

nie z dołu, ostatniego dnia, nie jak dotychczas 13 razy na rok; nie mieli też otrzymywać sukna: RB. 1, str. 199.

⁵⁾ Chmiel 35, w. 4 i nast. z dołu; 36, w. 26 z góry.

chunkach wydatków ani na przewóz ciosów, ani na murarzy¹⁾).

Tu nasuwa się zarzut, że część robót budowlanych na miejscu mogła być wykonana przed dniem 16 października 1521 r., z którym rozpoczyna się księga rachunkowa Jana Bonera i że np. w r. 1520 wyciągnięto już ściany kaplicy do znacznej wysokości, zgodnie z datą napisów. Na przygotowanie potrzebnych do tego ciosów miałyby pracownia Berrecciego czas w latach od 1518—1520; mogła nawet uzupełniać niemi kadłub budowy do jesieni r. 1521. Sądzimy jednak, że do robót na miejscu zdołał Berrecci przystąpić dopiero w r. 1524. Przemawiają za tem następujące względy: dolna część kaplicy, zwłaszcza od wewnątrz, jest najbogaciej rozczłonkowana architektonicznie i przepelniona różnorodnymi, drobiazgowo opracowanymi szczegółami dekoracyjnymi; samo składanie i dopasowywanie w warsztacie profilów i ozdób pionowej części ścian po gzymsy główne mogło zająć tyle czasu, co rzeźbienie i składanie całej nadbudowy, której dekoracja jest wprawdzie także bogata, ale ramy architektoniczne znacznie prostsze i szerzej zakrojone. Zważywszy, że w latach od 1521 do końca 1523 pracowano tylko w warsztacie i że w ciągu r. 1524 sprowadzono przeszło dwa razy tyle surowego kamienia, co w poprzednich, dojdziemy do wniosku, że pracownia Berrecciego ukończyła właściwe ściany kaplicy dopiero u schyłku

r. 1523, a do wiązania ich na miejscu można było przystąpić z wiosną roku 1524. Równocześnie wzięto się do spieszniejszego przygotowywania ciosów na górną część budowy, przy pomocy zwiększonej liczby współpracowników; pozbawione dekoracji żagielki (tarcze herbowe nałożono później) i liczne gładkie, a szerokie listwy, pozwalały na szybki postęp tych robót. Dalszym względem, przemawiającym przeciw możliwości dwuletniej przeszło przerwy w robotach budowlanych na miejscu, jest z jednej strony niebezpieczeństwo zamakania i rozmrażania niedokończonych ścian pod tymczasowym przykryciem, z drugiej trudność utrzymania ciągłości między częściami dekoracji już ustawionymi w kaplicy, a temi, które dopiero miano kuć w pracowni.

Takie tłumaczenie prostych, gospodarskich zapisek w rachunkach Bonerowskich prowadzi nas do wniosku, że kaplica Zygmuntońska zaczęła wyrastać z fundamentów na wiosnę roku 1524, a rosła szybko dzięki poprzedniemu starannemu przygotowaniu materiału: w listopadzie i grudniu znajdujemy już w rachunkach wydatki na gwoździe i «wścianki» (dranice? gonty?) *pro tegenda capella*²⁾. Rachunki z roku następnego wskazują jednak, że w 1524 nie zasklepiono jeszcze kopuły, a w każdym razie nie w całości i że przykrycie było tylko tymczasowe, przed zimą. Na jakiej wysokości roboty wówczas stanęły — niepodobna usta-

¹⁾ Do umocowywania ciosów zużyto, z pewnością w r. 1524, 140 ankrów żelaznych 2-lokciowych i mniejszych, zapłaconych kowalowi Mikołajowi 4. I. 1525: Chmiel 50, oraz 30 czopów i 250 «blaszek», temuż 21. II. 1525: Chmiel 61.

²⁾ Chmiel 49: 19. XI. i 50: 31. XII, *Annae Slosarka*, oraz 53: 31. XII., *Petro de Krzesow et Mathiae Zajęc de Zembrzyce*; ostatni wydatek tylko ogólnie *pro capella*, ale równocześnie z tamtymi wskazuje, że chodziło o materiał do przykrycia.

lić; skoro jeszcze w listopadzie wykonywano roboty murarskie, należałoby przypuszczać, że tymczasowy dach stanął na kolistej podstawie bębna, lub conajwyżej na samym bębnie, wyprowadzonym do gzymsu pod kopułą.

Budowa kaplicy postąpiła w ciągu r. 1524 tak daleko, że król — najpewniej po powrocie ze Lwowa (2. XI. ¹⁾) — nakazał wziąć się do przygotowania kraty bronzowej, mającej odgraniczać kaplicę od katedry. Ufny w doświadczenie i smak przyjaciela z lat młodszych, kardynała Tomasza Bakocsa, kazał już pierwej posłać rysownika (?) do Granu, aby porobił zdjęcia kraty, stojącej przed wielkim ołtarzem słynnej kaplicy kardynała ²⁾); król sam nigdy jej nie widział, gdyż założona była w r. 1506, już po ostatnim jego pobycie na Węgrzech. W listopadzie czy grudniu 1524 r. wezwano malarza Sebaldę do narysowania, może na podstawie owych zdjęć z Granu, projektu kraty najpierw na papierze, a potem na płótnie, bodaj że w naturalnej wielkości ³⁾). Projekt był gotowy w sierpniu r. 1525 ⁴⁾), zaś odlania kraty w bronzie podjął się w listopadzie t. r. ⁵⁾ ludwisarz Serwacy, którego praca około tego wlokła się z trudem i niezmiernym kosztem aż do smutnego końca w r. 1528.

Tymczasem z nastaniem zimy roku 1524/5 rzeźbiarze włoscy, zasileni przybyciem Ciniego, pracowali dalej

w warsztacie około «kamieni» do kaplicy; rzeźbiono zapewne w dalszym ciągu różycę kopuły (każda wraz ze skrzyńcem jest z jednej sztuki w klinowatym ciosie sklepiennym), a może jeszcze i niektóre płyciny do niższych części kaplicy, opuszczone w czasie poprzedniej budowy. Natomiast ogromna większość rzeźb w marmurze, nakazanych przez króla jeszcze w roku 1517, ciągle czekała wykonania; zdaje się, że dotąd wykonane było i ustawione na miejscu tylko obramienie niższy grobowcowej. Na resztę brakowało materiału; Berrecci, czy to ze względów oszczędnościowych na życzenie Bonera, czy w nadziei natrafienia na odpowiedni materiał w kraju, posyłał swych pomocników na wszystkie strony, by szukali marmuru: do Nisy na Śląsku, do Kazimierza nad Wisłą, do Olkusza i Tęczyna ⁶⁾); możemy się domyślać, że wynik był ujemny. Obrabiano więc tylko sztuki piaskowca myślenickiego, a obrabiano ze zmiennym zapalem, skoro w marcu 1525 r. robota lapicydów uznana została za niedbałą; za to spotkała ich kara, może na rozkaz króla: potracono im z płacy po 10—14%, nie wyłączając samego Berrecciego ⁷⁾). Jedyny to zresztą tego rodzaju wypadek w ciągu robót; pozatem prace postępowały, zarówno około osadzania ciosów na miejscu w kaplicy ⁸⁾ i rzeźbienia ich w warsztacie, jak i około пригото-

¹⁾ L. Birkenmajer, Zapiski histor. wśród starych almanachów Bibl. Jag., Kwart. histor. XVII. 415.

²⁾ Popiel, Spr. K. II. S. I. 31. w. 3. z d. RB. I, str. 207.

³⁾ Popiel l. c. 31, w. 8 i 10 z d.; RB. I, str. 207.

⁴⁾ Popiel l. c. 32, w. 5 z g.; RB. I, str. 207.

⁵⁾ Popiel l. c. 70, w. 19 z d.; RB. 2, k. 170.

⁶⁾ Popiel l. c. 32; RB. I, str. 207.

⁷⁾ RB. I, str. 202.

⁸⁾ Chmiel 57: 11. III. przewóz *lapidum...* *pro capella*; 58: to samo 27. V. i 8. VII., oraz 59: 23. IX., 14. X. i 11. XI., razem wyliczonych 168 sztuk, co obok niewyliczonych, sądząc z wysokości wyplat, odpowiadałoby ilo-

wywania surowego materiału w kamieniołomach¹⁾).

Do zasklepienia kopuły aż po otwór latarni doszło zapewne na jesieni 1525 r.; mamy o tem wiadomość pośrednią, ale dość dokładną i dającą wyobrażenie o technice pracy: 18 listopada otrzymał Berrecci pieniądze na zapłacenie potężnej, *drothowanej* liny, ukreconej przez powroznika na Kleparzu, drugiej, zapewne podobnej, «do wyższej części kaplicy, potrzebowali bowiem dwóch lin», wreszcie na dwie miedziane kluby (bloki) «do wyciągania kamieni w górę w kaplicy»²⁾. Od sierpnia do października miał Berrecci do pomocy murarza z zespołu Benedykta Sandomierzanina³⁾. Na dobiegające końca zasklepienie kopuły wskazują nadto wiadomości z drugiej połowy 1525 r., dotyczące krycia dachu miedzią. Zastępca domu Fuggerów, mających kopalnie tego kruszcu na Węgrzech, dostarczył w sierpniu 416 arkuszy blachy miedzianej, którą odebrał Berrecci i wnet wziął się do jej obróbki i srebrzenia⁴⁾. Wyrobił z nich 2800 sztuk *laminarum*, t. j. zapewne małych łusek tego samego wymiaru co dzisiejsze, trybowane w całych arkuszach; niepodobna wszakże stwierdzić, czy były to łuski oddzielne, które później, za Anny Jagiellonki zastąpiono arkuszami trybo-

wanemi, czy też te, które dziś widzimy, są później pozłożonym i uzupełnionym wyrobem pracowni Berrecciego. Krycie kopuły blachą rozpoczęto zapewne dopiero w r. 1526; w każdym razie kończono je aż jesienią t. r. Przygotowania do trwałego już zabezpieczenia kaplicy uzupełnił w r. 1525 zakup 5-ciu skrzyń szkła weneckiego, ilość ponad rzeczywistą potrzebę, aby można było z niej wybrać najlepsze sztuki¹⁾. Oszklenie okien wykonano również dopiero w r. 1526, skoro wypłata nastąpiła w grudniu t. r. równocześnie za robotę okien bębna i latarni²⁾.

Na tem nie skończyły się jednak przygotowania do wykończenia kaplicy, tak liczne jesienią 1525 r. Pomysłano jeszcze o marmurze i o odlewach rzeźb w miedzi lub bronzie. Berrecci wynajął i zadatkował w listopadzie woźniców i zapewne z nimi wysłał w tym miesiącu trzech swych pomocników³⁾, którzy mieli wyłamać w łomach strygońskich i przywieść odpowiednie sztuki marmuru na 12 «figur» (6 posągów i 6 medaljonów?), na sarkofag i posąg królewski, na ołtarz, stalle i «inne rzeczy, które mają być w kaplicy z marmuru». Sztuki te zaczęły nadchodzić do Krakowa w maju 1526 r.; do 13 czerwca przywieziono ich 6, w czem 3 wymienione są jako «wielkie»⁴⁾. Równocześnie (11. VI.

ści sztuk ciosów («zworników» — por. Żebrowski, Słownik wyrazów technicznych) w kopule.

¹⁾ RB. 1, str. 209; wydatek *ad montem* za cały r. 1525 do 30. XI. fl. 123/6.

²⁾ Chmiel 61, w. 20 z g. i nast.

³⁾ Chmiel 57, 21. X.

⁴⁾ Popiel l. c. 32, w. 7 z g. i nast.; RB. 1, str. 207. Srebrzony dach wzorowano niewątpliwie na kaplicy kard. Bakocsa w Granie: Ursinus Velius u Fabriczygo, l. c. str.

11, nota: *...lectum ...argentatis tegulis conchae instar fabricatum.*

¹⁾ Popiel l. c. 32; RB. 1, str. 207.

²⁾ Chmiel 95, w. 14 z g. i nast.

³⁾ Popiel l. c. 69—70; RB. 2, k. 168^a—169.

Mimo tego w najbliższych wypłatach miesięcznych nie brak żadnego z towarzyszy, nawet Macieja (18), o którym wiemy napewno, że jeździł do Granu, przynajmniej w r. 1527/8: RB. 1/46, k. 145.

⁴⁾ Popiel l. c. 70; RB. 2, k. 169.

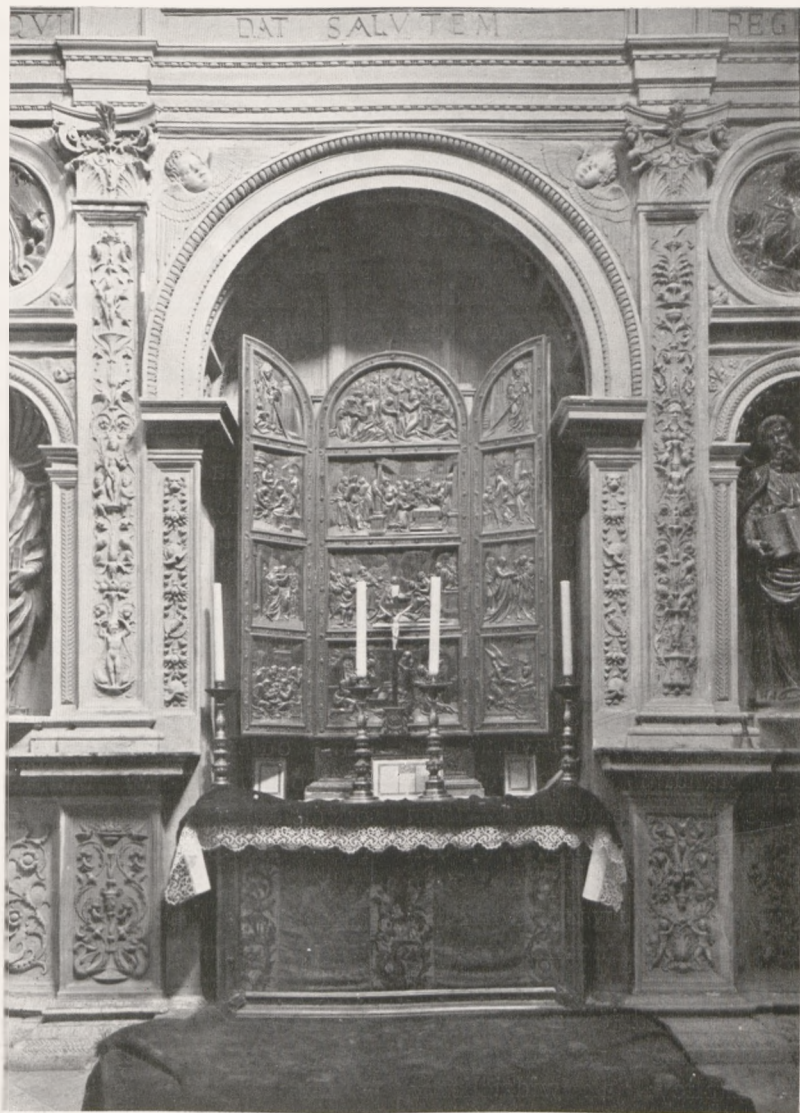


Fig. 14. Wnęka ołtarzowa.

1526) polecono Berrecciemu przedłożyć projekty rysunkowe i zapewne plastyczne (*probae*) na posągi¹⁾; czy i kiedy ich dostarczył — niewiadomo, a samo rzeźbienie posągów odwlokło się, jak zobaczymy, prawie o trzy lata. Dodamy tu dla dokładności, że w dru-

giej połowie r. 1526 kupiono jeszcze wielką sztukę marmuru od spadkobierców Jana Bonera, z przeznaczeniem na stalle do kaplicy²⁾.

Wracając do dalszych przygotowań z końca r. 1525: Berrecci przystąpił wówczas do gromadzenia materiału

¹⁾ Popiel 1. c. 68; RB. 2, k. 167.

²⁾ Popiel 1. c. 69; RB. 2, k. 168.

na zakończenie latarni, t. zn. miedzi na krzyż, koronę, posąg klęczącego puttą i podstawę¹⁾); od razu wzięto też od kotlarza Szymona banię miedzianą pod ów posąg²⁾). Całą robotę odlewniczą wziął na siebie Berrecci zapewne dlatego, że chodziło o wykwinną, a dokładną technikę *à cire perdue*³⁾, w której widocznie miejscowi ludwisarze nie byli biegli. Z pomocników Berrecciego w tej robocie poznajemy dopiero przy sposobności późniejszych rozliczeń ludwisarza Arnolfa z Raciborza i Stanisława złotnika⁴⁾). Odlewanie i złocenie miedzianego zakończenia latarni trwało zdaje się do czerwca 1526 r.⁵⁾, w tym czasie bowiem zapisano wydatek na воск, tym razem już do modelowania liści i łap niedźwiedzi (poprzednio nazwano je lwiami) pod sarkofag królewski, oraz puttów, mających trzymać koronę nad stallami marmurowymi. Zdaje się, że już złocenie *pinnaculum* nastroczało znaczne trudności: dwóch pomocników utraciło przy tem wzrok⁶⁾, pozatem pierwszy wynik nie podobał się królowi, złocono więc ponownie⁷⁾). Jeszcze gorzej musiało się Berrecciemu powodzić z odlewem i złoceniem bronzów przeznaczonych do wnętrza kaplicy; jak widzieliśmy, wziął się do ich modelowania najpóź-

niej w czerwcu 1526 r., ale o złocie na gotowy już chyba odlew łap i liści dowiadujemy się dopiero pod 9-ym lipca 1527 r.¹⁾), zaś do puttów nad stallami pod 3-im września t. r.²⁾). Tymczasem w listopadzie (po 15-ym?) 1527 r. podany jest wydatek na miedź kutą (poprzednia była lana *in globis*), z której wszystkie te rzeczy jakoby dopiero miały być odlane w przyszłości³⁾). Na dobitkę w lipcu r. 1531 otrzymał Berecci znów 5 centnarów miedzi na odlanie puttów wraz z koroną i na obraz NPMarji, zaś złoto na nie pod 13-ym sierpnia t. r.⁴⁾). Sarkofag stanął już wreszcie na zioconych łapach w jesieni 1527⁵⁾), ale odlewanie pozostałych rzeźb szło oporem: albo się nie udawało z powodu nieodpowiedniego materiału, albo znowu król kazał zmieniać już pozłoczone odlewy. Sprawy to błahe tylko na pozór; wszak musi nam chodzić o ścisłe ustalanie dat powstania tych rzeźb, skoro tyle już poświęcono wysiłków na stwierdzenie autorstwa szczegółów kaplicy Zygmuntońskiej.

Wracając do odtwarzania dziejów samej budowy, napotykamy w rachunkach wiadomości, dotyczące pokrycia kopuły i zwieńczenia jej latarnią, a mieszczących się w ramach czasu mniej więcej od stycznia do grudnia

¹⁾ Popiel I. c. 68, w. 8 z g.; RB. 2, k. 166, 26. XI. 1525.

²⁾ Popiel I. c. 67; RB. 2, k. 166, 1. XII.

³⁾ Popiel 68; RB. 2, k. 166, 24. I. 1526: *...super... caeram postea formae fiebant de argilla...*

⁴⁾ Popiel 68, w. 5 z d.; RB. 2, k. 167 i RB. 1/46, k. 144.

⁵⁾ Popiel *ibid.*; RB. 2, k. 167, 11. VI. 1526 i nast.

⁶⁾ Popiel *ibid.*, w. 2—1 z d.; RB. 2, k. 167.

⁷⁾ Popiel *ibid.*, w. 17 z g.; RB. 2, k. 166'.

¹⁾ Popiel 69, w. 5 z g.; RB. 2, k. 167.

²⁾ *Ibid.*

³⁾ *Pro fundendis pedibus leoninis arcam tenentibus... pro fundendis pueris ac corona, quae super stallas poni debent...* 2 i pół centnara miedzi: RB. 1/46, k. 144.

⁴⁾ RB. 1035, str. 241.

⁵⁾ RB. 1/46, k. 144: *...arcam tenentibus*, a najpóźniej przed 2. II. 1528—RB. 1/46, k. 145: *...pedes leonum, in quibus cista regia est posita...*

1526 r. Mówiliśmy już o pracach Berrecciego około wyrobu i srebrzenia łusek, za co ostateczny rachunek wyrównano 29 maja 1526 r. ¹⁾). Temi srebrzystymi łuskami pokrywano kopułę już z końcem zimy ²⁾), a kończono krycie na jesieni, skoro ostateczne obliczenie z Berreccim za zużyty materiał nastąpiło 23 października 1526 r. ³⁾). Równocześnie wykończył Berrecci miedzianą, złożoną podstawę pod banię z puttem, koroną i krzyżem, oraz łuski do pokrycia latarni, z których połowa miała być złożona, a połowa srebrzona ⁴⁾). Ostatni szczegół wskazuje na to, że pierwotny kształt zwieńczenia latarni był inny, niż dziś; wielkie kabluki i listki korony, biegnące nad gzymsem latarni pochodziłyby więc, podobnie jak złączenie całej kopuły, z czasów Anny Jagiellonki. Kamienną budowę latarni osadzono w ciągu r. 1526, o czym dowiadujemy się z wydatku za ołów, użyty *dum locaretur supra tectum capellae regiae cyborium de lapidibus*, bez bliższej daty ⁵⁾). Ostatecznie cała kopuła była zewnętrznie zupełnie gotowa z początkiem zimy r. 1526, skoro w grudniu wypiacano ostatnie już rachunki: Stanisławowi

szklarzowi za oszklenie okien latarni (2460 szyb) i okien kolistych bębna (2420 szyb), oraz Stanisławowi *Varpaschka* za pokrycie miedzią gzym-su ⁶⁾); ostatnią tę robotę uzupełniano jeszcze w latach 1530 ⁷⁾) i 1531 ⁸⁾).

Jesienią 1526 r., na wyraźny rozkaz króla wydany po powrocie z Prus, wyporządkowano miejsce po wyburzonej niegdyś kruchcie nad południowym wejściem do katedry ⁹⁾). Dach nad tem wejściem, niewiadomo kiedy związany, został teraz pokryty blachą miedzianą, którą Berrecci pobielił cyną; kopuła kaplicy świeciła srebrzystym blaskiem i do niej stosowano barwę tego dachu, osiągniętą tańszym materiałem. Malarz Błażej ozdobił wejście i pułap nad niem malowidłami; snadź kształty architektoniczne całości były proste, nierozczłonkowane. Dalsze wiadomości o tym dachu, pochodzące z r. 1528 ¹⁰⁾), odnoszą się niewątpliwie do wyrównania kwot zaległych za materiał do robót wykonanych już w roku 1526.

Pozostawało jeszcze wykończenie wnętrza kaplicy. W lutym 1527 r. sprowadzono Wisłą z Gdańska 150 łokci płyt marmurowych na posadzkę ¹¹⁾);

¹⁾ Popiel 68, w. 6 z g.; RB. 2, k. 166.

²⁾ Chmiel 90, 11. II. 1526: *Joanni Nagler* za 144 kopy gwoździ bielonych (cyną) *pro affigendis laminibus deargentatis super capellam R. Mtis.* — Tamże 80, 13. I. i 10. III. (*super sacellum*) za *sarraturae* — tarcice? — zapewne na rusztowanie.

³⁾ Dodał bowiem brakujących 200 łusek po 8 gr. (Popiel 69, w. 1 z g.; RB. 2, k. 167); dobrano także 72 kopy gwoździ bielonych mniejszych i 5 kóp wielkich: Chmiel 92, 9. XII.

⁴⁾ Popiel 68, w. 18 z g. i nast.; RB. 2, k. 166'.

⁵⁾ Popiel 69, w. 27 z d.; RB. 2, k. 168. Pla-

cone 11. II. i 23. III. 1526 sztuk 150 «klamek», 2 długie gwoździe, 20 ankrów i 30 czopów (Chmiel 91—92), mogły służyć zarówno do umocowania ciosów latarni, jak i innym celom.

⁶⁾ Chmiel 95, 10. XII i 93, 11. XII: *cabsams.*

⁷⁾ Chmiel 157, 15. XII: *in circuitu sacelli*, co oznacza raczej gzymusy, niż dach nad dawną kruchtą.

⁸⁾ RB. 1035, str. 246; Chmiel 179: *in Augusto.*

⁹⁾ Popiel 69, w. 9 z g. i nast.; RB. 2, k. 168.

¹⁰⁾ RB. 1/46, k. 144 r. i v.

¹¹⁾ Popiel 69, w. 22 z d.; RB. 2, k. 168.

kiedy i kto ją układał — nie wiemy, zapewne sami towarzysze Berrecciego. Pozatem pracownia jego wykonywała jeszcze dla kaplicy niejedną robotę z piaskowca myślenickiego, skoro przez cały r. 1526 zwożono znaczne ilości tegoż z wyraźnym przeznaczeniem pro *aedificio capellae R. Mtis et castris*¹⁾. Jednakże prace rzeźbiarskie dla pałacu musiały zajmować Włochom coraz więcej czasu; od czerwca 1527 r. przyjęło nawet czterech współpracowników ze względu na robotę «okien, odrzwi i schodów» tamże. Odtąd aż do końca października t. r.²⁾ wypłaty Berrecciego i towarzyszy przypadają im za pracę i dla kaplicy i dla zamku; następnie przy wypłatach za styczeń, luty i marzec 1528 r. mowa jest o robotach tylko około kaplicy³⁾, zresztą, i aż do końca rachunków, wymienianych wypłaty dla współpracowników Berrecciego (do 31 marca 1531 r.⁴⁾), rodzaj robót nie bywał wyszczególniany. Za wzrostem zajęć dla pałacu przemawia także zmniejszenie się z rokiem 1527 ilości bieżących wydatków rzeczowych na kaplicę; materiały był już po największej części zgromadzony⁵⁾ i wypadało tylko płacić za obróbkę. To też poza ową po-

sadzka, poza zaległościami za ołów do osadzania ciosów i rzeźb, poza wzmiankowanymi już wydatkami na złączenie odlewów Berrecciego, oraz na pracę Serwacego (o której niżej) — znajdujemy pod r. 1527 jedną tylko ważniejszą sprawę: umieszczenie herbów w czterech rogach kaplicy. Najwidoczniej chodzi tu o kamienne medaljony, przytwierdzone do żagielków pod kopułą, osadzano je bowiem na ołowiu⁶⁾. Medaljony owe, zapewne nie te same, które dziś tam widzimy (wymienione przez Annę Jagiellonkę?), zdobne były wstęgami z bronzu złoconego⁷⁾. Przy sposobności dowiadujemy się o dalszem osadzaniu w sierpniu 1527 r. także innych rzeźb kamiennych, oraz stall marmurowych, które jednak wykończono jak się zdaje dopiero w r. 1529.

Mniej pewny co do dat, zato bardzo ważny pod względem treści materiał przynoszą nam rachunki z początków lutego 1528 r.⁸⁾. Jest to obszerne rozliczenie Bonera z Berreccim, obejmujące głównie koszty łamania i przewozu marmuru, sprowadzonego z Węgier zapewne w ciągu r. 1527. Dowiadujemy się, że marmuru tego do kaplicy brakowało do tąd pewnej ilo-

¹⁾ RB. 62, k. 58—62; ten rozdział rachunków opuszczono w «Materiałach» A. Chmiela, str. 89/90, zapewne dlatego, że w sumie końcowej powiedziane jest tylko *pro sacello R. M.*

²⁾ RB. 2, k. 163.

³⁾ RB. 1/46, k. 138—139.

⁴⁾ RB. 1/46, k. 142.

⁵⁾ Jednak w r. 1527 łamano jeszcze piaskowiec także do robót w kaplicy — otwarto bowiem nowy kamieniołom, *ex quo incidebantur lapides ad aedificia capellae, fenestras, ostia et caetera necessaria castris* (RB. 1/46, k. 144, 3. I. 1528); właściciel daw-

nego kamieniołomu Achacy Jordan zabronił bowiem dalszego użytkowania, bo rumowisko zasypywało rzekę (ibid. k. 138, listopad i grudzień 1527).

⁶⁾ Popiel 69, w. 15 z d.; RB. 2, k. 168': *in Augusto*, i dodatkowo w lutym (?) 1528, RB. 1/46, k. 145. Zapewne do tychże odnosi się wypłata za 4 *haky Vito fabro de Cleparz*, 29. XI. 1529, Chmiel 120.

⁷⁾ RB. 1/46, k. 144: 15. XI. 1527, oraz k. 144' i 145: 2. II. 1528.

⁸⁾ RB. 1/46, k. 144'—145: *a die 2 (februarii)*.

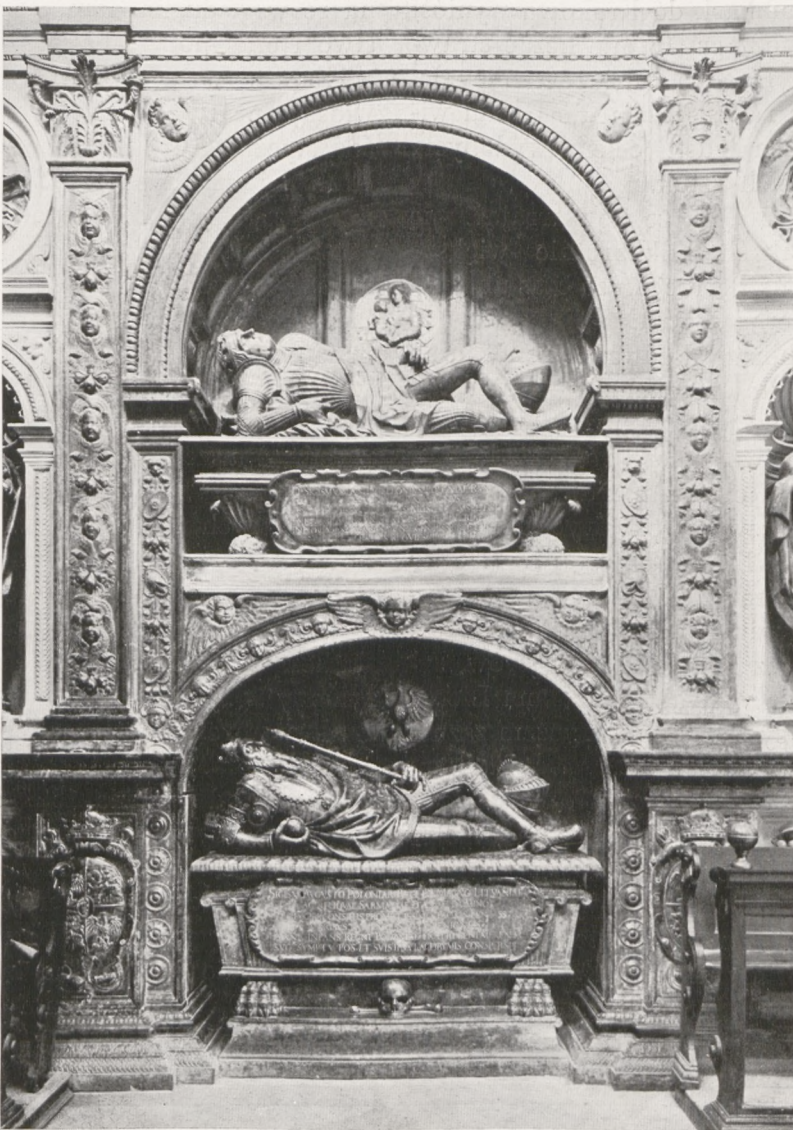


Fig. 15. Wnęka nagrobkowa (część dolna z 2-jej poł. XVI w.).

ści sztuk tem bardziej, że ze sprowadzonych dawniej (t. j. w latach 1523 i 1526¹⁾) niektóre w robocie popękały lub połamały się. Poza-tem wielka sztuka przeznaczona pierwotnie na leżący posąg króla, wydo-

¹⁾ Nie licząc wielkiej sztuki, nabytej w ziemie (?) 1526/7 od spadkobierców Jana Bo-

była zimą 1525/6 r., nie nadala się i obrócona została na «inną robotę»; sprowadzono więc teraz nową, a prócz niej siedm mniejszych. Koszt ich wyłamania w łomach strygońskich, oraz przywóz przez Budę, Bystrycę Bańnera, a użytej tymczasem na stalle — Popiel 69, w. 25 z d.; RB. 2, k. 168.

ską i Rużombark do Krakowa wyniósł łącznie fl. 527 gr. 18, nie licząc strawnego dla Macieja (nr. 18 tablicy I), który tym razem jeździł do Granu widocznie sam jeden celem wydobycia odpowiednich sztuk.

Zaznaczmy tu, że powtarzające się w rachunkach kilkakrotnie większe rozliczenia z Berreccim za czas ubiegły, sięgają nieraz o parę lat wstecz, co utrudnia bliższe datowanie robót, albo ustalenie ilości zużytego materiału. Podobnie w tym wypadku możnaby mieć wątpliwości, czy rozliczenie z 2. II. 1528 nie odnosi się do robót, materiału i przewozu, o których była mowa już od listopada 1525 r.: Boner przekazał pomocnikom Berrecciego, bawiącym zimą 1525/6 na Węgrzech, fl. 408 przez zastępców Fuggerów, Jerzego Hegla w Krakowie i Jana Blossa w Bystrzycy Bańskiej, przyczem zaznacza: *Istarum pecuniarum... rationem sufficientem mgr. Bartholomaeus lapicida facere debet*. Rozliczenia takiego jednak nie spotykamy później; nie może niem być świeżo wymienione na sumę fl. 527 gr. 18, bo te i tamte pieniądze zostały rzeczywiście wypłacone, każda suma w swoim czasie. Wszystkie wydatki na marmur w czasie od 24. XI. 1525 do 13. VI. 1526 wyniosły fl. 558.

Transport marmuru zapłacony w lutym 1528 jest już ostatnim w okresie budowy kaplicy, sprawa znów waż-

na ze względu na domniemane autorstwo i czas powstania posągów.

Zresztą w ciągu r. 1528 rzeźbiarze włoscy pracują, jak wspominaliśmy (od stycznia do marca przynajmniej), około kaplicy, z pewnością jednak nie nad posągami, jak się zaraz okaże. Wyrażenie *circa capellam Regiam laborantibus*, powtarzające się przy wypłatach, pozwala przypuszczać, że rzeźby ornamentalne z piaskowca były już w pracowni ukończone, a że teraz odbywało się w samej kaplicy osadzanie plynin opuszczonych w czasie budowy, może nawet wymiana niektórych dawniejszych, mniej odpowiednich, na nowe, wreszcie — co najprawdopodobniejsze — wykończanie i wyrównywanie, «retuszowanie» całości. Wydatków rzeczowych bowiem nie spotykamy w tym czasie poza materiałem na kratę brązową i kamieniem z krajowych łomów, przeznaczanym przynajmniej od grudnia 1527 r.¹⁾ do robót dekoracyjnych w pałacu. Dopiero pod koniec 1528 r. mamy znów ogólnikowe rozliczenie z Jerzym Heglem, zastępcą Fuggerów i z Berreccim, sięgające aż do r. 1525, na łączną sumę fl. 184/23/9, w której sam tylko olów czyni fl. 157/22/9²⁾.

Wreszcie pod dniem 6 lutego 1529 znajdujemy w rachunkach odpis szczegółowej umowy z Berreccim o wykonanie rzeźb figuralnych, *figuris actoriis*, do kaplicy królewskiej³⁾. Mają to

¹⁾ RB. 1/46, k. 138.

²⁾ RB. 1/46, k. 145: *Item anno 1528 circa finem cum rationem inivissem ac recensuissem de rebus ac negotiis omnibus, quae cum illo habui, nempe cum Georgio Hegel, factore d. norum Fuggarorum, posuit mihi in ratione, quos in multis variisque vicibus dedit ad necessitatem aedificiorum capellae Sacrae Mlis Regiae ab anno 1525 usque ad fi-*

nem anni dicti...; Item solvi m.ro Bartholomaeo lapicidae res varias ac necessarias in multis vicibus pro necessitate capellae Regiae ad fabricam per eum emplas, pro ut scheda eius latius ac specificie docet — fl. 27 gr. 1.

³⁾ RB. 1/46, k. 145', reprodukowana w «Dziale Staropolskim Min. Skarbu na Powsz. Wystawie Krajowej w Poznaniu 1929», opr. J. Siemieński, str. 24 (Tabl. VII).

być: 1) posąg króla w zbroi, koronie i płaszczu, do umieszczenia na sarkofagu; 2)—7) posągi śś. Piotra, Pawła, Zygmunta, Jana Chrzciciela, Wacława i Florjana, przeznaczone do nyz kaplicy «dotąd p u s t y c h»; 8) i 9) kolistę płaskorzeźbę Salomona i Dawida, podobne do wizerunków czterech Ewangelistów, które do kaplicy *hic ipse Bartholomaeus effinxit exsculpsit-que* — te wszystkie rzeźby z czerwonego marmuru. Ponadto ma wyrzeźbić 10) i 11) dwa posągi z piaskowca «myślimickiego», przedstawiające Dawida i Judytę, przeznaczone na zewnętrzne narożniki kaplicy «od strony domu królowy Jadwigi». Rzeźby te podjął się mistrz Bartłomiej własnym staraniem i nakładem *eleganter, polite, adfabre ac magistraliter caelaturum*, tak by zupełnie odpowiadały *diligentia, cura artificioque* robotom dotąd do kaplicy wykonanym. Wielkorządca zaś zobowiązał się dostarczyć do osadzenia rzeźb całej robocizny, żelaziwa i ołowiu, oraz wypłacić gotówką fl. 900. Terminu umowa nie przewidywała, robota jednak była gotowa najpóźniej do 31 marca 1531 r., skoro wypłacono Berrecciemu do końca r. 1530 fl. 600, a resztę przed zamknięciem księgi rachunkowej¹⁾. Wiemy pozatem, że woźnica Wawrzyniec *Viczorek* otrzymał 10 września 1530 r. zapłatę za przewiezienie dwóch posągów kamiennych *super sacellum* z pracowni Włochów na zamek²⁾; wiemy dalej, że przez cały prawie r. 1529 (do 4. XII.)

pracowało od 2—5 chłopów przy polewowaniu marmurów *in officina Itolorum*³⁾; wreszcie ołów do osadzania kamieni w kaplicy, zapłacony Hegłowi 22 czerwca 1529 r.⁴⁾, a zwłaszcza trzy wielkie pręty żelazne i sześć (dokładnie) gwoździ *czwyklowanych ad sacellum*, za które już 14 marca 1530 r. otrzymał zapłatę kowal Błażej⁵⁾, wszystko to zdaje się wskazywać, że i posągi marmurowe były już w r. 1530 wykończone, a nawet ustawione w kaplicy. — Niewątpliwie dzięki tak szczegółowemu zapiskom Bonerowskim ustalenie czasu, w którym te rzeźby wyszły z pracowni Berrecciego, rzuca nowe światło na sprawę ich autorstwa. Wskażemy na nią pokrótce, mimo że nie leży ona bezpośrednio w zakresie niniejszej pracy; wiąże się jednak bliżej z przedstawionymi wyżej dziejami współpracowników Berrecciego.

Szczegółowe badania znanych wówczas źródeł archiwalnych i rozbiór stylistyczny rzeźb figuralnych kaplicy Zygmuntońskiej, doprowadziły J. B. Antoniewicza w r. 1913 do wniosku, że rzeźby te wyszły z trzech rąk: 1) posągi śś. Wacława i Florjana byłyby dziełami «podrzednego kamieniarza włoskiego, który w Krakowie zetknął się z plodami kierunku ducha niemieckiego»⁶⁾; 2) twórcą posągów śś. Jana Chrzciciela i Piotra, oraz czterech medaljonów z postaciami Ewangelistów, byłby któryś «z uczniów lub współpracowników Minella (Giov. d'Antonio M. de Bardi)»⁷⁾, wreszcie 3) posąg sarko-

¹⁾ 31. III. 1531. RB. 1/46, k. 145'.

²⁾ Chmiel 142, w. 15 z g.; posągi te stały już 16. XII. 1530 na miejscu: zapłata *Vito fabro de Cleparz* za 4 wielkie *hankry, qui tenent imagines sculptas super sacellum*: Chmiel 157, w. 12 z g.

³⁾ Chmiel 97—100.

⁴⁾ Chmiel 108.

⁵⁾ Chmiel 152, w. 7 z g.

⁶⁾ Prace K. H. S. I, str. XXVI.

⁷⁾ Ibid. str. XXIII/IV.

fagowy króla, posągi śś. Zygmunta i Pawła, oraz medaljony z półpostaciami Dawida i Salomona uznał J. B. Antoniewicz za dzieła Giovanniego Marii il Mosca, zwanego u nas Padovanem, wykonane w r. 1525, względnie 1529 (posąg ś. Pawła)¹⁾. Jedną z przesłanek tego twierdzenia jest wiadomość z rachunków Bonera (?) o sprowadzeniu marmurów z Węgier w r. 1525. Z drugiej strony S. Cercha i F. Kopera (nieco wcześniej niż Antoniewicz), przyjmując dzień 24 listopada 1525 r. za datę sprowadzenia marmurów, przypisują — zresztą głównie na podstawie rozbiórki stylistycznego — posągi śś. Jakóba (? czyt. Pawła) i Zygmunta, oraz medaljony Dawida i Salomona, Giovanniemu Ciniemu; pozostałe rzeźby miałyby być dziełami jego pomocników²⁾. Pomijam już zdania innych autorów, oparte na mniej ścisłych badaniach.

Nie wdając się w rozbiór stylistyczny samych rzeźb, poprzestaniemy tu na podkreśleniu dwóch wyników naszego przeglądu rachunków: 1) marmur, sprowadzony w ciągu r. 1526 (nie 1525), nie był użyty na posągi i medaljony ściany południowej; rzeźbiono je dopiero ze sztuk sprowadzonych w r. 1527/8 — o czym ani J. B. Antoniewicz, ani S. Cercha i F. Kopera wiedzieć nie mogli, nie znając jeszcze odnalezionych później rachunków z tego czasu³⁾; 2) rzeźbiarz Zuan, Ioannes alter (V.) współpracownik Berrecciego od 1 maja 1524 r., znika z wykazów najpóźniej z dniem 31 października 1527 r. i nie pojawia się już w nich aż do

końca, t. j. do dnia 31 marca 1531 r.; tak samo Ioannes, Zoannes Senensis (VI.) znika z wykazów najpóźniej z dniem 31 marca 1529 r., wyjeżdża bowiem do ojczyzny, gdzie bawi do r. 1532. Zatem w chwili zawierania kontraktu o wykonanie tych rzeźb (6. II. 1529) pierwszy z wymienionych rzeźbiarzy, domniemany Padovano, był już w Krakowie oddawna nieobecny, zaś drugi, niewątpliwie Cini — na wyjeździe. Sądzymy zatem, że sprawa autorstwa rzeźb wykonanych w latach 1529—1531 (raczej 1530) winnaby conajmniej ulec ponownemu i szczegółowemu sprawdzeniu. Nie mogąc tu podjąć tego pociągającego zadania, rzucimy tylko przypuszczenie, że kilku różnych wykonawców mogło kuć posągi i medaljony (Dawida i Salomona) według modeli pozostawionych przez nieobecnych artystów; nie mamy jednak pewności, czy Berrecci nie przedstawił ostatecznie królowi gotowych modeli, na które wosk wybrał w czerwcu 1526 r. Za daleko natomiast prowadziłby już domysł, że «Padovano» pracował w latach 1529 i 1530 na osobisty rachunek Berrecciego około zakontraktowanych przezeń posągów i medaljonów i że dlatego nie był wymieniany w wykazach współpracowników.

Wracając po tym epizodzie do dziejów kaplicy Zygmuntońskiej w okresie jej wykończania, dowiadujemy się z rachunków Bonerowskich, że w pierwszym półroczu 1529 ustawiano jeszcze stalle marmurowe, na które resztę materiału przywieziono wraz

¹⁾ Ibid. str. XXVI.

²⁾ Cercha-Kopera 55—57. Określenie «Jakób» podtrzymują autorowie także na str. 120 w sprostowaniach błędów.

³⁾ Na niewyzyskane księgi rachunkowe RB. 1/46 i 2/16 wskazała szerszym kołom historyków sztuki dr. Stanisława Sawicka dopiero w r. 1927, Prace K. H. S. IV, str. LXIV.



Fig. 16. Wnęcka ze stallami (na przedzie nagrobek Anny Jagiellonki, r. 1506).

z ostatnim transportem z Węgier (1527/8) ¹⁾. Wspominaliśmy już, że złoczone rzeźby z brązu, wieńczące stalle, wykończono dopiero w r. 1531. Jeszcze raz jest mowa o stallach w rachunkach z r. 1533, ale już niewątpliwie w związku z robotami stolarskimi ²⁾.

Tak więc roboty budowlane i rzeźbiarskie, związane bezpośrednio z architekturą kaplicy, były już ukończone najdalej około połowy r. 1528; wszystkie późniejsze dotyczyły, jak widzieliśmy, dodatków dekoracyjnych, bez których oczywiście kaplica nie mogła jeszcze uchodzić za gotową. Ostatnie przyłożenie ręki Berrecciego do kaplicy zapisane jest pod 26 lipca 1533 roku ³⁾, choć zdarzyło się niewątpliwie parę miesięcy wcześniej; wykuł wtedy mistrz Bartłomiej napis na fryzie wewnętrznym, najpewniej tylko z trzech stron, gdyż napis BEATI QVI IN DOMINO MORIVNTR na fryzie ściany grobowcowej (znacznie staranniej od pozostałych wykuty) nie wiąże się treściowo z resztą i dany był zapewne wcześniej. Pozatem Berrecci «przerobił» jeszcze i pobielił sklepienie «przed kaplicą»; sądzymy, że wyrażenia te oznaczają tylko nową wyprawę sklepienia w przytykającym do kaplicy przeszłe ambitu, na istotną przeróbkę bowiem wyplata jest zbyt drobna. W tej samej sumie mieści się jeszcze

naależność za rzeźbienie (?raczej zwyczajną obróbkę) *lapidum inferiorum* do osadzenia kraty. O znaczeniu tych drobnych robót będzie jeszcze mowa niżej.

Na tem kończą się dostępne nam dziś wiadomości o pracach Bartola Berrecciego około budowy i dekoracji kaplicy Zygmunrowskiej. Mistrz był już od zimy r. 1530/1 oddany całkowicie wykończaniu pałacu.

3. W tym czasie jednak kaplica nie była jeszcze zupełnie gotowa. Brakło jej urządzenia wewnętrznego, a co ważniejsza, architektonicznego uzupełnienia w postaci kraty, której robotę spuściliśmy z oka od chwili powierzenia jej ludwisarzowi Serwacemu w listopadzie 1525 r. O tym Serwacym wiemy tylko z rachunków Bonera. Pochodzenie jego jest narazie nieznane ⁴⁾. Został on przyjęty w służbę królewską w połowie kwietnia 1525 r. ⁵⁾, poczem ulał dwa działa spiżowe *volens ostendere artem et laborem suum, cum variis figuris et sculpturis* ⁶⁾. Dopiero w listopadzie 1525 r., przed wyjazdem króla na sejm do Piotrkowa (21. XI.), zawarł Boner z Serwacym umowę o odlanie kraty do kaplicy ⁷⁾. Z brzmienia umowy możnaby wnioskować, że Serwacy przedłożył królowi własny projekt kraty, nad czem zbytecznym byłoby się rozwodzić; według projektu rysunkowego zobowiązał się wykonać

¹⁾ Chmiel 118: 24. VI. *Caspari serifabro* za 33 różne kłamry, ²⁾ czopów i 2 wielkie «żelaza» do stall w kaplicy.

²⁾ Chmiel 199, w. 10 z d., 18. I. 1533. *Blasio, fabro serrario* za 2 pary zawiasów.

³⁾ Chmiel 196, w. 3 z g. i nast.

⁴⁾ Może z Nadrenji: ś. Serwacy jest patronem Wormacji. W Ilampago «Nürnbergger Ratsverlässe» imię to zdarza się tylko raz, dopiero w r. 1601: II. 1752.

⁵⁾ Popiel 70, początek rozdziału: *Magister Servacius servitium suum incepit a festo Paschae anno 1525* (16. IV). Liczba karty RB. 2 zaginęła mi w czasie pracy.

187, o 17 kart dalej, niż poprzedzająca pozycja u Popiela.

⁶⁾ Popiel 71, koniec rozdziału; RB. 2, k.

⁷⁾ Wyciąg: Popiel 70, RB. 2, k. 170.

ją i ustawić całkowicie swoim przymysłem i kosztem, za zapłatą po 20 fl. za centnar; miał nadto otrzymać 20 wozów żelaza. Umowy tej nie dotrzymano — na korzyść Serwacego, bo przed ustawieniem kraty wyplacono mu na rozkaz króla ratami po dzień 29 września 1527 r. olbrzymią sumę fl. 2.259 ¹⁾; jednak w maju 1527 r. zawarto z nim nową umowę, obniżającą cenę centnara gotowego odlew z 20 na 17 fl. i przewidującą powleczenie kraty *colore phirnisiato ad instar aurichalci* ²⁾. I teraz jeszcze pobłażliwość wielkorządcy, a może niecierpliwość króla, chcącego wreszcie widzieć kratę gotową, szła tak daleko, że wyplacono Serwacemu zaliczki w gotówce, miedzi i cynie, które doszły z dniem 13 kwietnia 1528 r. do łącznej sumy fl. 1.012/8 (od początku razem fl. 3.271/8). Do odlewania kraty wziął się jednak Serwacy nie wcześniej jak w zimie r. 1527/8; przy pierwszym już odlewie zdarzył się jakiś wypadek, po którym musiano naprawiać zniszczony piec i całą pracownię ³⁾. Wreszcie, niedługo zapewne po 13-ym kwietnia 1528 r., dom mieszczący pracownię — zgorzał wraz z kratą, niewiadomo o ile wykończoną. Wyratowano tylko ostatnią zaliczkę w naturze, miedź wartości fl. 112/28; reszta, zdaje się, przepadła zupełnie. Być może nie wiodło się mistrzowi Serwacemu w robocie, może i pożar był przypad-

kowy; raczej jednak był to człowiek nieudolny, który umiał wyzyskiwać zapal króla do wspaniałego dzieła, czy jakież «wplywy postronne» u Bonera. To wszystko urwało się po pożarze i niema już dalej w rachunkach mowy o Serwacym; nawet pozostała miedź oddano ludwisarzowi królewskiemu Hansowi Behemowi ⁴⁾.

Po takich niepowodzeniach z odlewem Serwacego, postanowiono tymczasem zamknąć kaplicę kratą drewnianą; wykonał ją stolarz Szymon, zapewne w zimie z r. 1529 na 1530 ⁵⁾. Ogólne zarysy tej kraty mogły przypominać pierwotny rysunek malarza Sebalda; w każdym razie on malował tę «wielką drewnianą kratę» wiosną 1530 r. ⁶⁾. Ale równocześnie kazał król wyszukać w Norymberdze ludwisarza, któryby się podjął odlania kraty spiżowej. Na listowne wezwanie Bonera (zapewne za pośrednictwem jego norymberskiego agenta) przybył ten mistrz w początkach lata 1530 r., rozejrzał się w warunkach i około 24 czerwca zawarł z Bonerem umowę o odlanie kraty w Norymberdze i ustawienie jej osobiście na miejscu w Krakowie; płatną w Norymberdze cenę za centnar odlew ugodzono na fl. 22, kosztu przywozu miał pokryć król. Umowa obejmowała nadto dwa wielkie świeczniki z brązu (fig. 6) i przewidywała ukończenie robót w przeciągu roku ⁷⁾.

¹⁾ Popiel 71, u góry; RB. 2, k. 170'.

²⁾ Popiel 70, w. 10 z d. i nast.; RB. 2, k. 170.

³⁾ RB. 1/46, k. 147: 6. III. 1528 ...*exposui in reparationem officinae suae (m.ri Servacii) et fornacis, ex qua cratam et tormenta fudit, destructae, quando fecit primam fusionem cratae de auricalco* — fl. 19/12.

⁴⁾ RB. 1/46, k. 147: 13. IV. 1528. ...*dedi eidem (m.gro Servacio) cupro* — fl. 112/28.

Quod cuprum necdum in labores insumpserat, cum domus crataque incendio conflagrasset, idque deinde ad Iohannem Behem pixidarium Mti Regiae asportatum est.

⁵⁾ Wyplata dopiero 29. IX. 1530 — fl. 10, Chmiel 159.

⁶⁾ Wyplata 30. V. — fl. 4, Chmiel 162, w. 8 z g.

⁷⁾ RB. 1/46, k. 146.

Szczególna rzecz, że dość obszerny opis tej sprawy w rachunkach pomija nazwisko ludwisarza, zastępując je wyrażeniem *magister aerarius quispiam*. Niema też o nim wiadomości w późniejszej, jedynej niestety wzmiance o ustawieniu kraty. Dowiadujemy się tylko, że i ten ludwisarz spóźnił się o jakiś rok z odlewem, skoro jeszcze 7 grudnia 1532 r. pracowano około kraty w kaplicy¹⁾. Ludwisarzem tym nie mógł być wymieniony pod 22-im czerwca 1533 r. Jerzy Algaier, *praefectus tormentorum regionum*, który jak widzimy zastąpił tymczasem Behema, a któremu kazano wyczyścić kratę jeszcze na Wielkanoc t. r. (13. IV)²⁾; bowiem dwa wielkie świeczniki, objęte ową umową, przywieziono z Norymbergi dopiero w czerwcu 1534 r.³⁾. Te świeczniki, bardzo pokrewne balansom kraty, uchodziły uwagi badaczy, lub może nie budziły ich zaufania. Noszą zaś nietylko datę 1534, zgodnie z zapiską Bonera, lecz także monogram H F i gmerk rodziny Vischerów. Zatem niema powodu wątpić, że i kratę odlał Hans Vischer⁴⁾.

4. Uzupełnieniem architektury wne-

¹⁾ Chmiel 193: *Pro carbonibus hiis, qui circa cratam in sacello R. Mtis laborant*. 2. VIII. 1533 płacono ślusarzowi *Alberto Turrowynsky* za zamek z 7-u kluczami do kaplicy; Chmiel 201, w. 14 z d.

²⁾ RB. 2/16, k. 75.

³⁾ RB. 2/16, k. 76'.

⁴⁾ Szczegóły ob. w Dodatkach, V. str. 71.

⁵⁾ RB. 1035, str. 241; por. także J. Ptaśnik, Bonerowie, Rocz. Krak. VII, str. 128, Dodatek 11. — Tu wypada wskazać na parokrotnie już wyrażone mylne zapatrywanie, że Zygmunt I fundował ten ołtarz w podzięce «za zwycięstwo nad Tatarami» (Depowski 73); omyłka ta pochodzi, zdaje się, z przedstawienia faktów i dat: wotami Zygmunta były *imagines argenteae* roboty Alberta Gli-

trza kaplicy Zygmuntońskiej jest niewątpliwie jej ołtarz; dlatego, opierając się jeszcze na rachunkach Bonera, poświęcimy parę słów zabytkowi tak gorąco znów w ostatnich czasach omawianemu ze względu na Hansa Dürera.

Pierwsze wiadomości o ołtarzu znajdujemy pod rokiem 1531 (bez daty dziennej)⁵⁾; są to owe znane dziś szeroko zapiski o 21 łokciach płótna, na których *Ioannes* (zwany w literaturze Hansem) Dürer namalował *viserungk* srebrnej tablicy, mającej się robić w Norymberdze, otrzymując za to 12 grzywien 24 gr. (20 fl.). Jeszcze jeden *Ioannes*, *statuarius regius alias schnyczer*, sporządził drewniany model, ale zapewne tylko jednej płyciny i to jako wzór grubości skrzydeł, który posłano do Norymbergi. Stamtąd znów wszechstronny agent Bonera nadesłał próbne płaskorzeźby z miedzi srebrzonej i złoczonej⁶⁾. Tu wiadomości urywają się i dopiero pod r. 1535 (znów bez daty dziennej)⁷⁾ dowiadujemy się, że tenże agent wypłacił w Norymberdze znaczne sumy za będące tam w robocie *imagines vel tabulam regiam ad Capellam Regiam*:

ma, ustawione na ołtarzu ś. Stanisława w r. 1512, w podzięce za zwycięstwo nad wojewodą moldawskim Bohdanem w r. 1509 (Decius, De Sigism. reg. temp., str. LXIX i LXXXIV; Wapowski, ed. Szujski, str. 90-91). Rocz. Krasieński podaje nadto (k. 122, margines z prawej; MPH. III, 90), że *in memoriam* zwycięstwa odniesionego nad Tatarami 19 czerwca — bez daty rocznej — *altare fundatum est in Capella mansionariorum* (wyraz do połowy ucięty od dołu i zarty, w żadnym razie nie może być odczytany jako: *Assumptionis Mariae*).

⁵⁾ RB. 1035, str. 241, wszystko pod r. 1531 bez dat dziennych.

⁷⁾ RB. 2/16. k. 56'. Ob. Dodatki, VII.

złotnik Melchjor Bayer otrzymał jako zaliczkę i na zakupno srebra fl. 5.574/8, poczem dwie dalsze zaliczki fl. 191 i fl. 36; snycerz *Herter, qui labores de ligno facit*, dostał zaliczki fl. 30, zaś *Georgio Pinczenstain pictori qui laborem extrinsecus pictura ornat... ad laborem et rationem* dano fl. 290. Wiadomości te znajdują niezupełne potwierdzenie w zapisie Neudörfera¹⁾, gdzie jako autor «patronów» drewnianych podany jest Peter Flötner; w takim razie ów Herter robił może tylko drewniany szkielet ołtarza. — Z zapiski Bonera wolno wnioskować, że do wykonania dzieła przystąpiono dopiero w r. 1535 lub najwcześniej 1534; ukończenie ołtarza w czterech latach, w r. 1538, jak świadczy napis na nim, byłoby wobec ogromu zadania zupełnie niezrozumiałem.

Z powyższego nietrudno wywnioskować, że rysunek Hansa Dürera mógł być tylko szkicem, a raczej rzutem pionowym wnętrza ołtarzowej ponad mensą (czemu odpowiada mniej więcej powierzchnia 21 łokci kw.), za-

¹⁾ Des Johann Neudörfer... Nachrichten... a. d. J. 1547, ed. Dr. G. W. K. Lochner, Wien 1875, str. 125.

²⁾ Gzysm bocznych skrzydeł, gdy ołtarz jest zamknięty, ciągnie się na jednej wysokości z gzysmem ant wnętrza ołtarzowej; brzeg dolny skrzydeł znowu jest na jednej linii z pierwszym walcem baz wielkich pilastrów. Pamiętajmy, że nad dzisiejszym ołtarzem miał się znajdować tympanon, zniszczony czy zrabowany przez Szwedów; tympanon ten wypełniał pole łuku i wiązał ołtarz jeszcze ściślej z architekturą wnętrza.

³⁾ Za wiadomości w tym względzie składam tu podziękowanie dr. Hansowi Vollmerowi, redaktorowi Allg. Lexikon d. bild. Künstler, który udzielił mi ich z materiałów do niewydanego jeszcze tomu P. Uczony ten przypuszcza, że w rachunkach Bonera mogło zajść przestawienie zgłosek (*lapsus ca-*

wierającym zarys kształtów przyszłego tryptyku według życzeń króla, a zapewne nie bez cichych wskazówek Berrecciego²⁾). Zapłata, którą Hans Dürer za to otrzymał, stanowi mniej niż jedną czternastą zaliczki pobranej na początek (?) przez Georga Pinczenstaina, którego też można narazie uważać za autora malowideł na skrzydłach ołtarza. Wchodziłby on do literatury od razu z tytułem do poczesnego miejsca w dziejach sztuki niemieckiej; dotąd nie był wymieniany w żadnym wydawnictwie źródłowym i tak samo jak ów snycerz Herter nie jest nawet znany z nazwiska badaczom niemieckim³⁾.

Przed ukończeniem ołtarza srebrnego, który niewiadomo dlaczego i wbrew oczywistości (rozmiary i waga!) nazwano tylokrotnie ołtarzem polowym Zygmunta Starego, stały na mniejsze jakieś *images*, może dawne retabulum ze zburzonej kaplicy kaziemierzowskiej, które przemalował (?) i odnowił znowu Hans Dürer, przed końcem maja 1533 r.⁴⁾. Zastąpiono tą nadstawę ołtarzową, lub może tylko

lami w nazwiskach: Pinczenstain zamiast Hertenstein (malarz Georg Hertenstein [Hertnstain] działał w Norymberdze w latach 1519—1539; w ostatnim roku był opiekunem jednego z dzieci P. Flötnera — Allg. Lex. d. b. K. XVI, 554). Nazwisko Pinczenstain wydaje się dr. Vollmerowi «nieprawdopodobnem» (list z 2. VI. 1931). Zapatrywanie to podzielił zupełnie dyr. dr. Theodor Hampe (w liście do mnie z 12. VI. 1931); uważa nadto, że «Herter» mógłby być tą samą osobą, co «Hans Hartlieb, pildschnitzer», obywatel norymberski od 1. VI. 1510 [Bayer. Staatsarchiv Nürnberg, Bürgerbuch 1496—1534, k. 75]. Dzieła obydwu artystów nie są znane. Dyr. Hampemu serdecznie na tem miejscu dziękuję.

⁴⁾ RB. 2/16, k. 75: *...a pingendis et renovandis imaginibus super altare...*

uzupełniono ją obrazem, sprowadzonym z Gdańska przed 4-ym czerwca 1534 r.: wiosną t. r. *pictor alias czuberraither* poprawiał już na tym obrazie popsute złocenia¹⁾. Czy był to obraz flamandzki i co się stało zarówno



Fig. 17. Arkada wchodowa od wnętrza kaplicy.

z nim, jak i z dawniejszym, odnawianym przez Hansa Dürera, nie tu miejsce rozważać.

5. Pozostaje nam jeszcze ustalenie

¹⁾ RB. 2/16, k. 78: *...reformaverat tabellam vel imagines Gedani emptas et super altare capellae R. positas, ubi inauratio erat vitiata...* Stolarz Sebastjan robił podstawę niewątpliwie pod ten obraz: wypłata 13. XII. 1533, Chmiel 203, w. 14 z d.

²⁾ K. 129; MPH. III, 97.

³⁾ Roczn. Kras. k. 136; MPH. III, 106.

⁴⁾ J. Kieszkowski w Spr. K. H. S. VII,

daty poświęcenia kaplicy Zygmunto-wskiej, w czym nie możemy swobodnie korzystać z zapiski Rocznika Krasin-skich²⁾, skoro brak przy niej daty rocznej; nie można jej bowiem uzupełnić datą r. 1530, odnoszącą się w innym miejscu³⁾ do «ukończenia» kaplicy Zygmunto-wskiej i kaplicy Tomickiego, a to tem bardziej, że biskup Tomicki do dnia 15 września 1533 r. nie był jeszcze poświęcił własnej kaplicy⁴⁾. Widzieliśmy wyżej, że dekorację kaplicy Zygmunto-wskiej uzupełniano jeszcze po r. 1530, a nawet że napis na fryzie wewnętrznym wykuł Berrecci dopiero w r. 1533. Nie dosyć na tem: wydatki na wykończenie i urządzenie kaplicy, oraz na paramenta, stają się szczególnie liczne w maju i czerwcu 1533 roku, chociaż — jak niejednokrotnie już widzieliśmy — mogą sięgać nieco wstecz; jest wśród nich interesująca pozycja wypłaty Hansowi Dürerowi *a depingenda testudine fl. 10*, obok już wspomnianej za odnowienie obrazów; obie pochodzą widocznie z końca maja⁵⁾. Są wreszcie wypłaty, które wyraźnie już odnoszą się do poświęcenia tak przystrajanej kaplicy, chociaż nie podają ściślej daty aktu. Pierwszą z nich jest wydatek na świece *quando consecrata fuit capella*⁶⁾; druga z dnia 7 czerwca jest za płótno, *urna, isopo, cinere, cribro* (?)

szp. CCLXXX; nagrobek nie był wykończony jeszcze 7. VI. 1532: *ibid.* szp. CCLXXVIII.

⁵⁾ RB. 2/16, k. 75. Zapewne nie chodzi tu o polichromję kopuły, lecz owego sklepienia wyprawionego przez Berrecciego.

⁶⁾ RB. 2/16, k. 75: w kwartale Zielonych Świąt (1. VI.); w tym ustępie rachunków, ułożonym jak zwykle w porządku rzeczowym, są pozycje z drugiej połowy czerwca,

ad consecrandum sacellum R.Mtis, a mieści się w rachunkach wielkorządowych z r. 1533 ¹⁾). Jeszcze w związku z poświęceniem i ostatecznym oddaniem kaplicy kultowi zdaje się pozostawać uroczysta uchwała Kapituły katedralnej krakowskiej, powzięta 9 maja 1533 r. lub wkrótce potem (przed 28. VI.) ²⁾ pod przewodnictwem biskupa Piotra Tomickiego; uchwała ta daje kaplicy królewskiej przywilej na odprawianie w niej mszy św. śpiewanej w porządku określonym wśród innych nabożeństw katedralnych. Nie przesądza to dla nas daty poświęcenia, przywilej ten bowiem mógł być nadany kaplicy już poświęconej. Jednakże trzy powyższe wiadomości zbiegają się w okresie jednego miesiąca, a dodają im znaczenia liczne drobne szczegóły, dotyczące wykończania i przyozdabiania kaplicy właśnie w ciągu r. 1533. Połóżmy teraz tą datę nad zapiską Rocznika Krasieńskich, według której poświęcenie odbyło się w obecności króla i królowej w dzień Ś. Trójcy ³⁾). Dzień ten w r. 1533 przypadł 8 czerwca. Zaś oboje królestwo wyjechali z dziećmi na Litwę dnia 11 czerwca ⁴⁾); daty nie przeczą sobie. Opierając się na tak rozmaitych pod względem wagi

i dokładności wiadomościach, możemy przyjąć, że poświęcenie kaplicy Zygmuntońskiej odbyło się istotnie dnia 8 czerwca 1533 r.



Fig. 18. Połowa ściany wchodowej.

które wyprzedzają inne, pochodzące jeszcze z końca maja.

¹⁾ Chmiel 197, w. 8 z d.

²⁾ Acta Actorum Cap. Cath. Crac. 1523—1543, k. 99 r. i v.

³⁾ Roczn. Kras. k. 129; MPH. III, 97. Sądzę, że w tem miejscu kronikarz podaje istotną i ściślejszą wiadomość o ukończeniu kaplicy w słowach: *Haec capella regalis est consummata et consecrata in die sanctae Trinitatis per Petrum Thomyczskij, episcopum cracoviensem, in praesentia regis et reginae Bonae, in honorem Assumptionis Mariae, sancti Sigismundi, sanctae Barbarae etc.* — aniżeli w pobieżnej notatce, w której

mówi przedewszystkiem o palacu pod datą 21. VII. 1530: *...Bartholomaeo Florentino operante, qui etiam consummavit capellam regiam Assumptionis Mariae et capellam Petri Tomicii... anno eodem* (R. Kras. k. 136⁶⁾; MPH. III, 106). Pierwsza zapiska jest dodana na marginesie, najpewniej inną, cieniejszą piszącą ręką, niż tekst obok; druga pochodzi z dalszej części Rocznika, pisanej w jednej kolumnie, bez marginesów. Te nie pozbawione wagi szczegóły oczekują krytycznego uwzględnienia w przyszłym wydaniu Rocznika.

⁴⁾ Wierzbowski, Matr. R. P. Summ., IV, 2, daty aktów z r. 1533.

Mamy jeszcze jedną pośrednią wskazówkę, że powyższa data oznacza dzień właściwej inauguracji kaplicy. Oto pod 13 czerwca 1533 r. Boner notuje: *...post discessum S.Mtis Regiae (in M. D. Lithuaniae), dum corpora... Reginae Barbarae et... Reginulae Annae... ex sepulcris, ubi tu n c iacebant, transportare feci ad sepulcrum sub capella Regia nova* — wtedy odprawiano msze św., procesje i dzwoniło we wszystkich kościołach¹⁾. Niewątpliwie przeniesienie zwłok do sklepu pod kaplicą odkładano do chwili jej poświęcenia, budowla bowiem była wznoszona od fundamentów i dawne poświęcenie nie miało znaczenia. Król, zawsze wruszający się na wspomnienie pierwszej żony, może umyślnie nie wziął udziału w tym trzecim już z rzędu pogrzebie Barbary, którym zajął się sam Boner.

6. Krótka wzmianka należy się jeszcze ważniejszym przedmiotom ruchomym, dopełniającym urządzenia kaplicy. W r. 1533 sprowadzono z Norymbergi 10 par lichtarzy brązowych w trzech wielkościach; część tych lichtarzy pozostała w Krakowie do użytku kaplicy królewskiej, część zaś posłano królowi do Wilna²⁾. W tymże roku zamówiono, również w Norymberdze, dwa świeczniki srebrne, «po większej

części trybowane i złoczone», wagi 56 grzywien i 10 łutów, przeznaczone na ołtarz kaplicy³⁾. W czerwcu 1534 r. nadeszły wreszcie owe dwa wielkie świeczniki brązowe, o których wyżej wspominaliśmy; miały one stać «na środku kaplicy... przed ołtarzem» (tak widać je na tablicy barwnej w dziele Łętowskiego; dziś stoją w kątach). Sprzęty drewniane sporządził w Krakowie stolarz królewski Sebastian; były to: 4 ławki czy stolki *de flader et stukvarck*⁴⁾ (fig. 7?) i 4 podnóżki do nich; dalej «pięknie ozdobione» wieszadło na 2 dzwonki, rama do mensy ołtarzowej i skrzynka czy szkatułka do przechowywania jakichś *figurae* w kaplicy⁵⁾.

Skarbcowi, t. j. paramentom i sprzętom liturgicznym, jako chwilowo tylko wiążącym się z wnętrzem kaplicy, nie możemy tu już poświęcać miejsca (ob. Dodatki). Wspomnimy jeszcze, że jako zawiadowca kaplicy wymieniany jest w rachunkach dopiero od kwartału «Ś. Krzyża» (t. j. 3-go) 1533 r. *dominus Stanislaus, custos thesauri regii* (niewątpliwie Zaborowski), oraz że od Zielonych Świąt t. r. (1. VI.) czterech kapelanów odprawiających msze św. w kaplicy otrzymywało kwartalnie po 10 grzywien czyli fl. 16, podobnie jak od 30 grudnia 1521 r. otrzymywali je

¹⁾ RB. 2/16, k. 75'. Szczególnie, że wraz ze zwłokami Barbary i Anny przeniesiono tam kości *Regis cuiusdam ex ecclesia s. Georgii*; na kości te już dawniej sporządził był trumienkę stolarz Szymon — wypłata 3. V. 1533, Chmiel 203, w. 14 z g. Oczywiście nie mogły to być szczątki żadnego z królów, ani książąt krakowskich. Niewiadomo przy jakiej sposobności znaleziono je w kościele ś. Jerzego i dlaczego przypuszczano, że są to kości jakiegos króla.

²⁾ RB. 2/16, k. 76.

³⁾ RB. 2/16, k. 76'.

⁴⁾ Chmiel 204; 13. XII. 1533 *...pro 4 sedilibus de flader... mrc. 4* (t. j. fl. 6/12); RB. 2/16 dwukrotnie: k. 75' (29. VI. ?) *...pro 4 scabellis vel scamulis de flader et stukvarck... fl. 8*; k. 77 *...pro quatuor scamnis de flader et stukvarck...* (sumę wymazano, widocznie mylnie powtórzono tą samą pozycję co w rachunkach wielkorządowych z 13. XII.).

⁵⁾ Chmiel 203, w. 11 z d.; tamże w. 1 z d.: *pro pixide*, którą malarz Piotr malował jako *vasculum* — str. 204, 6. XII. 1533.

kapłani, odpowiadający msze św. za królową Barbarę «w jej kaplicy». — Dalsze uposażenia kaplicy przez Zygmunta Starego i jego dzieci, oraz następców, nie należą również do zakresu niniejszej pracy¹⁾.

Wyniki powyższych rozważań można streścić w takim oto zestawieniu:

O k r e s I. Początki i przygotowania.

1515. 2. X. Śmierć królowej Barbary Zapolya.

1516. — Przybycie i wstępne prace Berrecciego w Krakowie.

1517. — Plany i model przedłożone Zygmunтови I w Wilnie.

— Rozpoczęcie burzenia kaplicy kazimierzowskiej (?)

1518. 10. II. Przywilej pap. Leona X dla kaplicy «będącej w budowie».

— Dalsze (?) burzenie kaplicy kazimierzowskiej i kruchty.

O k r e s II. Roboty wstępne.

1519. 17. V. Założenie fundamentów.

1520. — Położenie kamienia węgielnego? Akt fundacyjny?

— Prace kamieniarskie i rzeźbiarskie w warsztacie Berrecciego?

1521. 1. X.? Nowa umowa Jana Bonera z Berreccim.

1522 do 1523. Dalsze prace w warsztacie Berrecciego.

28. XI. Nabycie wielkiej sztuki marmuru.

O k r e s III. Budowa właściwa.

1524. styczeń—luty. Pierwsze sztuki kamienia zwiezione z warsztatu na budowę.

— Wznoszenie ścian kaplicy.

1. V. Zmiana umowy z rzeźbiarzami Włochami. Przybycie do pracowni rzeźbiarza Zoana (V. Ioannes alter, Padovano?)

sierpień—wrzesień. Roboty murarskie.

1. X. Przystąpienie Giov. Ciniego do robót w kaplicy (po ukończeniu baldachimu Jagielly).

listopad. Dalsze roboty murarskie (około żagielków kopuły?).

— Tymczasowe pokrycie kaplicy.

— Poszukiwania marmurów w kraju.

— Dalsze prace w warsztacie.

1525. 11. III. do 11. XI. Dalszy przewóz gotowego materiału z warsztatu na budowę.

— Zasklepianie kopuły.

sierpień. Kupno blachy na kopułę, rozpoczęcie jej srebrzenia; kupno szkła do okien.

sierpień—październik. Dalsze roboty murarskie.

listopad. Wyprawa po marmur na Węgry.

» Umowa z Serwacym o odlanie kraty.

1526. 24. I. Rozpoczęcie modelowania zakończenia latarni.

styczeń—październik. Krycie kopuły.

— Osadzanie kamiennej budowy latarni.

¹⁾ Por. J. Lępkowski w *Tece wileńskiej* 1858, nr. 4, oraz tenże, *O zabytkach Kruszewicy, Gniezna i Krakowa*, Kraków 1866, str. 31—33; C. Wurzbach, *Die Kirchen der Stadt*

Krakau, Wien 1853, str. 37—39; Dr. A. Chybiński, *Materjaly do dziejów król. kapeli Rorantystów na Wawelu (1540—1624)*, Kraków 1910, str. 41—61.

11. VI. Rozpoczęcie modelowania bronzów do wnętrza.
 maj — czerwiec. Przywiezienie z Węgier 6-u sztuk marmuru.
 jesień. Osadzanie brązowego zakończenia latarni.
 — Wykończenie dachu nad wejściem do katedry.
 — Oszklenie okien bębna i latarni.
- O k r e s IV. Wykończanie wnętrza.
1527. luty. Sprowadzenie marmuru na posadzkę.
 — Dalsze prace w warsztacie.
 sierpień. Osadzanie medaljonów z herbami na żagielkach.
 — Początek budowy stall?
- 1527/1528. zima? Sprowadzenie 7-u sztuk marmuru na posągi.
1528. styczeń—marzec. Dalsze prace w warsztacie Berrecciego.
 po 13. IV. Pożar pracowni Serwacego i kraty.
1529. 6. II. Umowa z Berreccim o wyrzeźbienie 6-u posągów, 2-ch medaljonów i postaci króla z marmuru, oraz 2-ch posągów z piaskowca.
 1-sze półrocze. Dokończenie budowy stall.
1530. koniec zimy? Ustawienie drewnianej kraty.
 ok. 24. VI. Umowa z ludwisarzem z Norymbergi o odlanie kraty i wielkich lichtarzy.
 przed 10. IX. Przewiezienie posągów z piaskowca na narożniki kaplicy.
1531. styczeń — marzec? (najpóźniej). Wykończenie rzeźb marmurowych.
 1-sze półrocze (?). Pierwsze projekty ołtarza srebrnego.

- 2-e półrocze. Ostatnie odlewy Berrecciego bronzów do wnętrza (m. i. medaljon z Madonną).
1532. listopad — grudzień. Ustawianie kraty brązowej.
 — Wykończenie stall.
1533. — Sklepienie przed kaplicą: wyprawa Berrecciego, polichromja H. Dürera.
 — Berrecci kuje napis na fryzie wewnętrznym.
 — Roboty stolarza Sebastjana.
9. V. (lub nieco później) Uchwala Kapituły o porządku nabożeństw w kaplicy.
8. VI. Poświęcenie kaplicy.
13. VI. Pogrzeb królowej Barbary, królowny Anny i bezimiennych zwłok z kościoła ś. Jerzego.
 — (?) Kupno obrazu ołtarzowego w Gdańsku.
1535. — Wyплаты na ołtarz srebrny w robocie w Norymberdze.
1538. — Data ustawienia ołtarza srebrnego.

Tak więc budowa, która miała trwać półczwarta roku, przeciągnęła się do lat jedenastu z okładem. Zapewne nie było to winą Berrecciego i jego pomyłki w obliczeniach, chociaż psucie się marmuru w robocie i trudności z odlewami w bronzie, wreszcie *indiligentia*, przyczyniały się nieraz do opóźnienia robót. Główny powód jednak musiał tkwić w niedomaganiach skarbowych. Rozważając bowiem raz jeszcze postęp robót, widzimy, że walną ich część wykonano istotnie w trzech latach, od 1524 do 1526. Dodajmy, że pracownia Berrecciego wykonywała równocześnie rzeźby do de-

koracji pałacu, w ilości nie dającej się obliczyć nawet przed czerwcem 1527 roku¹⁾).

IV.

Obfite stosunkowo źródła archiwalne pozwoliły nam podjąć próbę odtworzenia dziejów budowy kaplicy Zygmuntońskiej; wyniki tej próby są jednak skromne w stosunku do objętości dostępnego nam dotąd materiału. Pochodzi to w znacznej mierze stąd, że jest on nieco jednostronny: składa się głównie z rachunków, których pierwszym celem było przecież uzasadnianie wydatków, oraz ich sumowanie pod odpowiednimi nagłówkami. Nawet kilkakrotnie przytaczane w rachunkach umowy z artystami nie rozjaśniają dostatecznie spraw, o które chodzi. Na interesujące nas zagadnienia, dotyczące się podziału pracy w warsztacie Berrecciego, udziału kierującego budowniczego w wykonywaniu szczegółów i naodwrot: możliwego wpływu pomysłów czy uzdolnienia współpracowników na rozwiązywanie zadań architektonicznych i dekoracyjnych — nie znaleźlibyśmy wystarczającej odpowiedzi na podstawie zapisek źródłowych. Tem mniej można mówić o doszukaniu się tam danych do odtworzenia dziejów zasadniczego pomysłu Berrecciego, do odkrycia źródeł obranych przez niego środków wyrazu

artystycznego. Rozwiązania tych zagadnień, najważniejszych dla niniejszej pracy ze stanowiska historii sztuki, możemy narazie oczekiwać tylko od strony zabytku; dążąc do tego celu, należy zdać sobie sprawę z głównych rysów kompozycji, co spróbujemy osiągnąć drogą równoczesnego opisu i rozbioru. O drobniejszych szczegółach pouczą czytelnika ryciny, objaśniające niniejszą pracę; omawianie np. kształtu okrojów (profilów) i innych drobnych części budowy przeciążyłoby zbyttno opis. Pamiętajmy przy tem, że w budowlach renesansowych czysta konstrukcja, czyli istotna więź budowli kryje się za architekturą pozorną, za szatą zewnętrzną, którą budowniczcy nie tłumaczy widzowi konstrukcji: tworzy przeważnie niezależny od niej rytm i logikę dekoracyjnych członów budowlanych, grających tylko w wyjątkowych wypadkach (np. kolumny) rolę konstrukcyjną. Jeśli więc mówimy w opisie, że pilaster «dźwiga» belkowanie, a luk je «podpiera», to oznacza to przeważnie logiczną, nie zaś rzeczywistą współzależność ogniwi budowy.

1. Kaplica Zygmuntońska (fig. 8, 9, 12 i 13) zmurowana jest z ciosowego piaskowca myślenickiego²⁾, rzeźbionego lub gładzonego poprzednio w warsztacie, a wiążanego na miejscu żelaznymi kłami i ołowiem; przestrzeń między ciosami zewnętrznymi a wewnętrznymi, tam, gdzie

¹⁾ Zresztą por. RB. 1/46, k. 140', marzec 1529: *...Bartholomaeo pro lapidibus nonnullis ad castrum cracoviense elaboratis summarieque illi appretiatis — fl. 15*, jak-gdyby nawet wówczas roboty Berrecciego do pałacu były czemś wyjątkowem i nadobowiązkowem. Przypuszczam, że wśród owych lapides do zamku były rzyce podlucza wja-

zowego od strony dziedzińca, wykonane chyba równocześnie z rzycami kopuły kaplicy.

²⁾ W latach 1891—4 wymieniono zewnętrzne ciosy na piaskowiec szydlowiecki; zwierzałe rzeźby kopjowano pod kierunkiem Jana Matejki.

ściany są grubsze, wypełnia, jak już wspominaliśmy, rodzaj betonu z gruzu i zaprawy. Wyjątek stanowią żagielki

kiem. Czasza kopuły, latarnia i jej sklepienie są już w całości wiązane z ciosów, bez wypełnień pośrednich; czasza składa się tylko z jednej ich warstwy, oszalowanej od zewnątrz drzewem dębowym, na które nałożona jest złożona dziś blacha miedziana (w małych arkuszach ok. 25×18 cm), trybowana w karpią łuskę.

Kaplica przylega swą ścianą północną do pierwszego przęsła ambitu katedry (licząc od południowej nawy poprzecznej), zaś znaczną częścią ściany wschodniej do kaplicy Poczęcia NPMarji, fundowanej przez biskupa Bodzantę Jankowskiego, a zwanej później kaplicą Konarskiego, wreszcie Szaniawskiego¹⁾. Fasady ma zatem tylko od zachodu i południa; ze wschodniej widoczna jest — i pierwotnie była wykonana — jedynie czwarta część (fig. 10), resztę kryje sąsiednia kaplica. Od wnętrza katedry ma jednak kaplica Zygmunowska także rodzaj fasady w postaci bogato zdobionego portalu, który w znacznej części zasłania bronzowa krata (fig. 11). Węższy od podbudowy bęben, będący podstawą kopuły, był pierwotnie zewsząd odsłonięty; po nadbudowa-

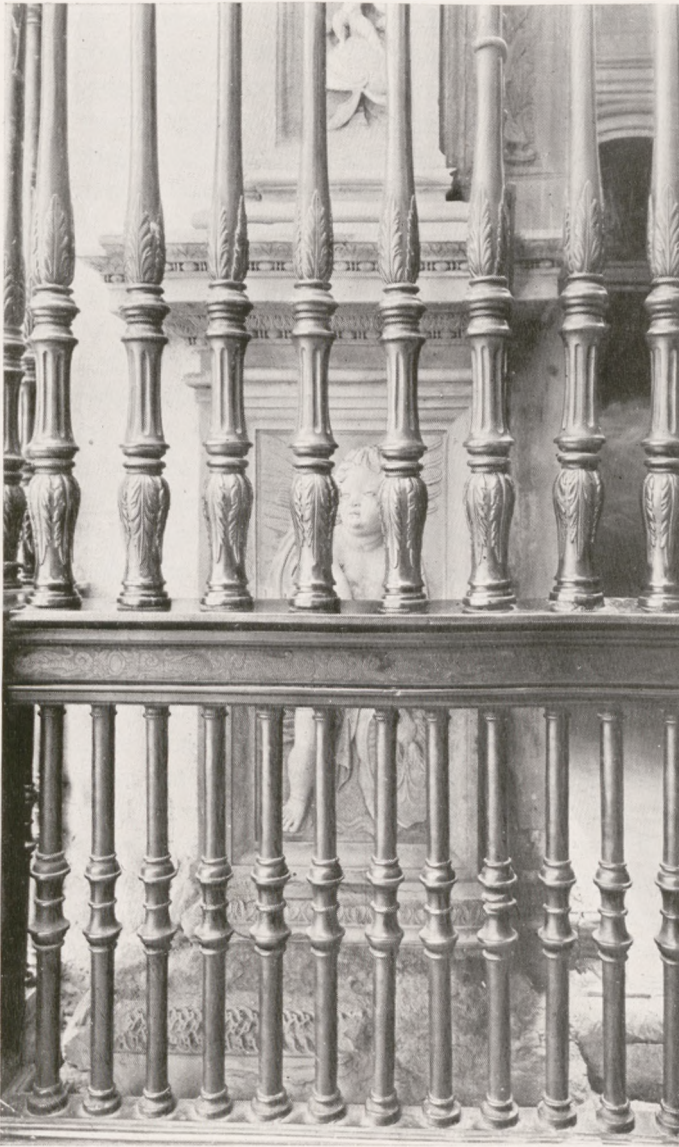


Fig. 19. Piedestał portalu kaplicy Zygmunowskiej od strony ambitu katedry.

pod bębniem kopuły, sklepienie zapewne z cegły i wyprawione tyn-

nię zewsząd odsłonięty; po nadbudowa-

¹⁾ Wojciechowski 72.

niu ambitu w XVIII w. widać jeszcze pięć jego ścian z zewnątrz, a jedną od wnętrza katedry. Kopuła wreszcie stoi zupełnie wolno. Ta swoboda kopuły, części bębna i narożnika południowo-wschodniego daje dziś jeszcze kaplicy wejście brylowatości.

2. Przewodnia myśl budowli centralnej, założonej na planie kwadratowym, przeprowadzona jest z wielką ścisłością w architekturze zewnętrznej i wewnętrznej, ale w obydwu wypadkach na różnych zasadach kompozycji. *Z z e w n ą t r z* (fig. 10) sześcienna prawie bryła podbudowy dźwiga niski, ośmiokątny graniastosłup bębna, zwężający się w półelipsoidalną czapkę kopuły; z tej wyrastają znów pionowe filary wielkiej, walcowatej latarni, mającej prawie tę samą wysokość co bęben. Zakończenie latarni, zrazu kamiennie, górą kute i lane z miedzi złoconej, przewyższa ją prawie dwukrotnie. Cała wysokość kaplicy dzieli się na trzy równe części, które rozgraniczają: główny gzyms koronujący i podstawa latarni (nie licząc krzyża). Stosunek ten zmienia się przez skrót perspektywiczny i cofnięcie w głąb latarni, dla widza patrzącego z najkorzystniejszej strony, od południowego zachodu (fig. 1).

Sześcienną podbudowę ma ściany ślepe, z których każdą dzielą cztery żłobkowane t. zw. tokańskie pilastry (z laskowaniem w żłobkach u dołu), stojące na wystęпах wysokiego cokołu, a dźwigające trójstopniowe belkowanie i gładki fryz napisowy, uwieńczony bogato rzeźbionym gzymsem z krokosztynami (fig. 10). Trzy przestrzenie międzypilastrowe dzielą poziome listwy

na dziewięć pól, wypełnionych gładkimi tablicami rombami, a w środku pasie prostokątnymi (z uchami). Na fasadzie południowej górną tablicę środkową zastępuje kolista rama, stanowiąca tło dla podłużnej tarczy (*chanfrein*) z Orłem państwowym, spowiniętym literą S; na fasadzie zachodniej jest w tym miejscu zwykła tablica rombowa. Wąski pas, widoczny z fasady wschodniej, wypełniają tablice rombówate, dwie mniejsze i jedna wielka, pionowo wydłużona, stykające się bezpośrednio narożnikami (fig. 10).

W przeciwieństwie do ślepej podbudowy bęben otwiera się na wszystkie widzialne strony wielkimi, kolistymi oknami, których zewnętrzne obramienia wpisane są w kwadraty ścian, a ościeże zwężają się stożkowato ku oszkleniu (fig. 9). Narożniki bębna ujęte są w żłobkowane, jońskie pilastry (laskowane w żłobkach u dołu), załamujące się na krawędziach tak, że na każdą ścianę wypada po pół szerokości pilastra. Spoczywający na ich głowicach wąski fryz i mało wydatny gzyms stanowią już bezpośrednią podstawę czapki kopuły.

Kopuła, a raczej jej zewnętrzna powierzchnia, kryta złotą miedzią, ma powierzchnię obrotową, elipsoidalną; mimo to podzielona jest na połę w liczbie ośmiu, rozgraniczone silnemi żebrami (drewno obite blachą), które zwężając się ku górze, łączą dla oka pilastry bębna z pilastrami latarni; u dołu nikną dziś te żebra w zabezpieczającym bęben okapie¹⁾, górą zaś związane są kamiennym, profilowanym pierścieniem, który ścina poziomo czapkę kopuły. Z niego wyrastają fi-

¹⁾ Dodany zapewne w r. 1530: por. str. 29, przyp. 7 wedł. Chmiela 157.

larki latarni, ubrane w smukłe, żłobkowane pilastry z głowicami kompozytowymi i w niższe, gładkie anty, na których od filarka do filarka wspierają się (tym razem rzeczywiście) półkoliste łuki ponad wysokimi oknami. Pierścień gzymsu wieńczącego latarnię ubrany jest górą trybowanymi w miedzi, złożonymi listkami korony, której cztery kabłąki dosięgają kamiennego pnia w zakończeniu latarni.

Wierzchołek kaplicy (*pinnaculum* rachunków Bonera, fig. 5) zaczyna się od owego pnia, zawieszzonego na żelaznych prętach, tkwiących w filarach latarni; przez jego środek przechodzi nadto drąg żelazny (*phalanx* rachunków), usztywniający całe zakończenie aż do krzyża. Pień ten, a raczej ośmiboczny postument z prostokątnymi wnękami, dźwiga rodzaj balasa z miedzi, zakończonego płatkami kwiatu, na których spoczywa kula. Wreszcie na wierzchołku kuli opiera się jednym kolaniem (przez które przechodzi *phalanx*) posąg skrzydłatego putta, które w podniesionych rękach trzyma nad głową koronę z heraldycznych lilij; nad nią wznosi się wielki krzyż z trójlistnymi zakończeniami ramion (*croix tréflée*) — co wszystko jest częścią odlaną, częścią trybowaną w miedzi.

3. Nierównie bardziej złożoną jest kompozycja wnętrza kaplicy. Bogactwo kształtów architektonicznych i wzajemnego ich stosunku łączy się z niezwyklej obfitością dekoracji rzeźbiarskiej, stopniowanej od płaskorzeźby ledwie występującej z tła do pełni posągów, i z kontrastem barw dwóch materiałów: jasnego, zielonawo-szarego piaskowca i ciemnego, brunatno-czerwonego marmuru.

Kwadratowy rzut poziomy dolnej

przeźrzeni wnętrza (fig. 8) wzbogacony jest pośrodku każdego boku o prostokątną wnękę; jedna z nich, znacznie szersza, przebija mur na wyłot i służy za wejście do kaplicy z ambitu katedry. Na wysokości oka rzut ten rozszerza się o dalsze, półkoliste wnęki, po dwie na każdym z boków prócz północnego, wchodowego. Wyżej, poczynając od bębna (fig. 9), a kończąc na sklepieniu latarni, rzut przybiera kształt koła, zwężającego się w kopule.

Ściany (fig. 12) skomponowane są architektonicznie jednakowo; wyjątek w szczegółach stanowi znów ściana wchodowa, o czym niżej. Tematem kompozycji jest trójbramowy łuk triumfalny rzymski (najbliższym byłby łuk Konstantyna), ustawiony na wysokim cokole, przerwany pośrodku wnęką, która sięga do posadzki. Na piedestałach, występujących z cokołu, wznoszą się cztery pilastry, z których boczne stykają się w kątach z sąsiednimi tak, że mają wspólne, oczywiście załamane głowice. Środkowa przestrzeń międzypilastrowa jest przeszło dwa razy szersza od obydwu pozostałych. Na kompozytowych głowicach pilastrowych wspiera się trójstopniowe belkowanie, gładki fryz z wklęsło kutym napisem, oraz gzyms, co wszystko występuje nieco nad głowicami. To jest główne rusztowanie podziału, rama, w której mieści się szczegółowe rozwiązanie kompozycji ścian. Między pilastrami bowiem rozwijają się wtórne architektury, o innej podziałce: pośrodku, nad wnęką, półkolisty łuk dotyka wierzchołkiem głównego belkowania, ale wspiera się w połowie wysokości pilastrowych na przystawionych tu antach (albo: lizenach, fig. 22), których

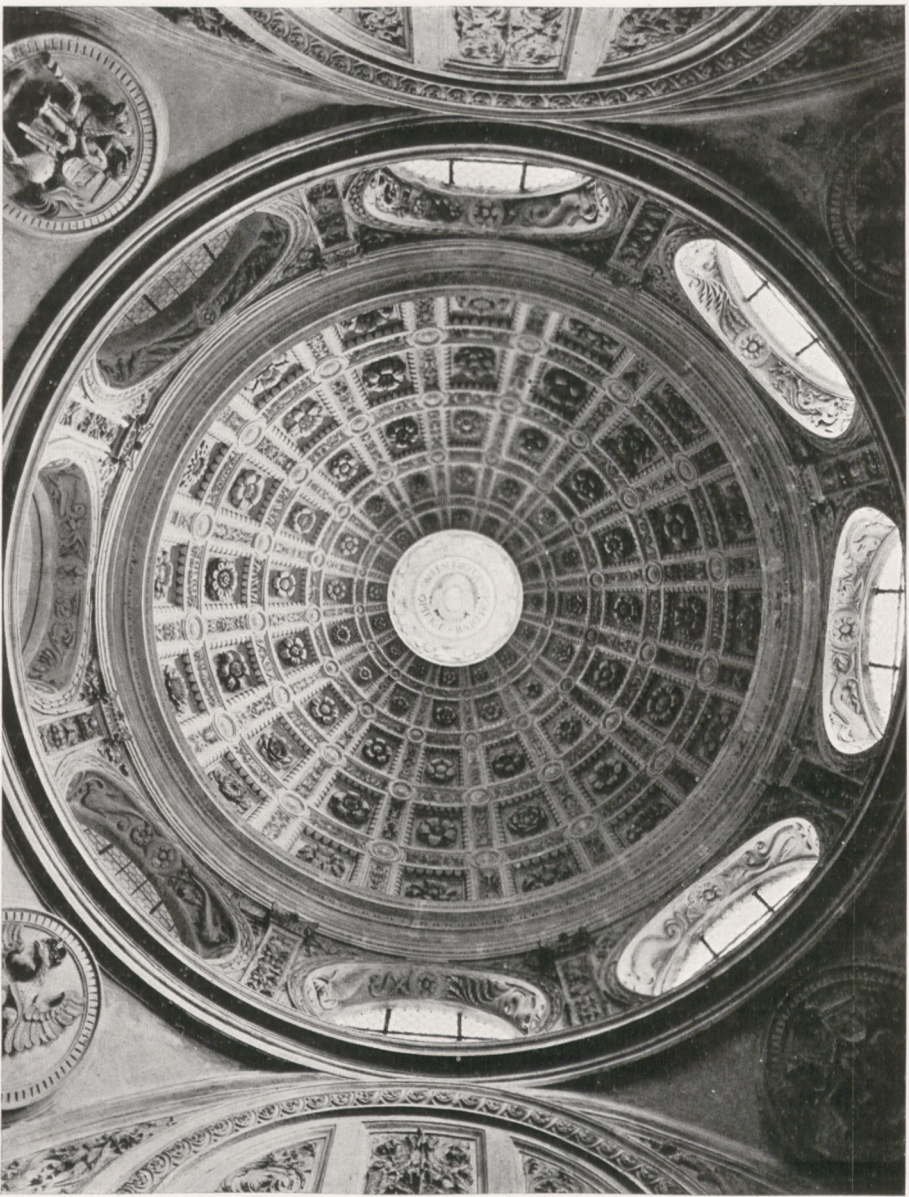


Fig. 20. Wnętrze bębna i kopuły.

głowice przechodzą w gzyms, obiegający całą wnękę; same zaś anty schodzą wprost, bez pośrednictwa cokolu, do baz na posadzce. Każdą z bocznych przestrzeni międzypilastrowych dzieli pozioma listwa gzymsu na kwadratowe pole górne, z wpisaną w nie kolistą ra-

mą medaljonu i na prostokątne pole dolne, mieszczące wnękę na posąg. Wnęki te, przeszło dwukrotnie niższe i węższe od środkowych, są znów przesklepione półkolistymi lukami, wspartymi na antach, które stoją na głównym cokole; ich głowice, przechodzące

w gzyms obiegający wnękę, są na wysokości niespełna połowy wielkich pilastrów, więc niżej od głowic pod lukami wnęk środkowych i bez widocznego z nimi związku. Wszystkie te gzymsy między pilastrami wyskakują przed ich lico, jakby ucięte przez cofającą się w głąb ściany główną jej ramę podziałową. Zauważmy jeszcze, że tła w lukach środkowych podzielone są pionowymi listwami na trzy pola (fig. 14—16), zaś wnęki na posągi mają w tle luków konchy muszlowe. Wreszcie podłucza we wnękach środkowych podzielone są każde na dziewięć skrzyńców z różycami; gładkie wewnętrzne ściany ant mają tylko profilowane ramy.

Kompozycja ściany północnej jest odmienna wobec znaczniejszej szerokości wnęki wchodowej (fig. 17 i 18; por. fig. 2). Pilastry, dźwigające główne belkowanie, są wskutek tego tak rozstawione, że pole środkowe ma większą szerokość, niż wysokość, w polach bocznych zaś, kilkakrotnie węższych, brak już miejsca na wnęki. Podział poziomy jest taki sam i na jednakiej wysokości z innymi ścianami: okroje gzymsów i pozornych głowic wyskakują podobnie przed lica pilastrow; ale zamiast kolistych medaljonów u góry są tu gładkie, rombowne tablice, zamiast luków nad wnękami — kwadratowe płyciny płaskorzeźbione, zamiast wnęk wreszcie między antami — wąskie płyciny z dekoracją, idącą po osi pionowej. Łuk nad wejściem, stosownie do zmienionych rozmiarów, opiera się na głowicach swych ant znacznie niżej, niż na pozostałych ścianach, ale podłucze jego ma również dziewięć skrzyńców, a ościeże ant — gładkie, prostokątne tablice. Za tło ar-

kady służy u góry żelazna krata, której pręty rozchodzą się wachlarzowato od środka, niżej widać już kratę bronzową, która w tem miejscu jakgdyby naśladowała w ogólnych zarysach motyw przeciwległych wejściu stall (fig. 16). Przypomnijmy tu jeszcze, że arkada wchodowa ujęta jest od strony katedry w wielki portal, składający się z pilastrow na piedestałach, belkowania i gzymsu podobnego jak wewnątrz kaplicy. Portal ten zasłonięty kratą bronzową i trudny do reprodukowania uchodzi zwykle uwagi widza. Dekoracja jego różni się znacznie od dekoracji wnętrza: na piedestałach przez całą wysokość występują bardzo wypukło skrzydlate putta, zaś na płycinach pilastrow widać ornamentację, w której przeważa motyw panoplij (fig. 19).

Cała architektura ścian wnętrza kaplicy jest więc połączeniem trzech zasadniczych motywów: ramy pilastrow wspartych na cokole, dźwigających gzyms główny i stanowiących podstawę wyższych pięter budowy, niezależnego od tej ramy łuku nad wnęką środkową i również nie związanych z ramą, jakgdyby tylko poprzez nią częściowo przeglądających, architektur na bocznych polach. Światło, padające z góry na te ściany bez okien, podkreśla jeszcze zaciemnione luki wnęk, zwłaszcza środkowych i połyskujące, a ciemne marmury posągów, medaljonów i obramienia grobowca. Na ramę główną i jej pierwiastki konstrukcyjne zwraca uwagę dopiero silny cień, rzucony przez gzyms główny, a w drugim rzędzie cienie rozbijających właśnie jej spoiście przerywanych gzymsów, niżej, między pilastrami rozpiętych.

Ponad gzymsem głównym ścian dol-

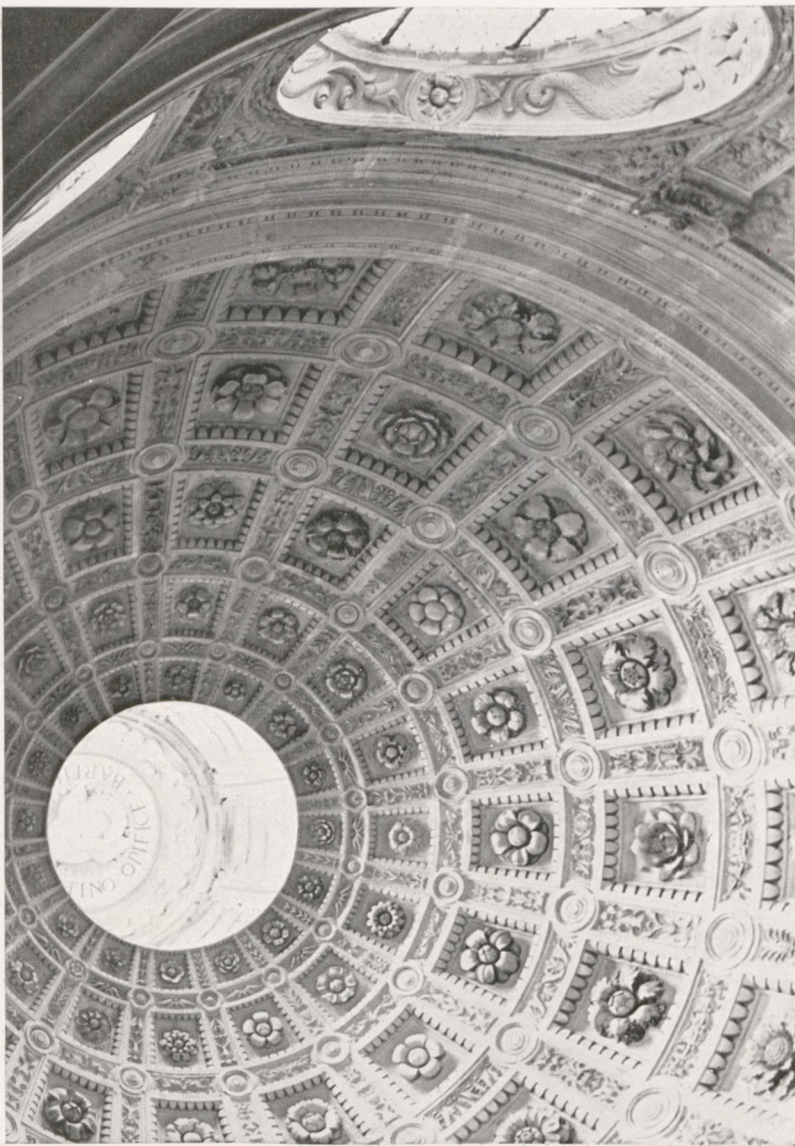


Fig. 21. Skrzyńce kopuły i oścież okna w łębnie.

nich poczynają się piętra o jednako-
wej już kompozycji, zdążające dośrod-
kowo ku ostatecznemu zwarciu się
w małym sklepieniu latarni. Piętr tych,
albo stref jest cztery. Pierwsze mieści
żagielki i przeprowadza rzut kwadra-
towy w kolisty, drugim jest walco-
waty bęben, trzeciem czasa kopuły,

czwartem wreszcie znów walcowata la-
tarnia.

Najbardziej złożoną jest kompozy-
cja strefy żagielków, które na krótkiej
przestrzeni nachylają się swemi gład-
kimi sklepieniami znacznie ku środ-
kowi kaplicy; nadążają bowiem kra-
wędziami za kształtem nadbudowy

ścian dolnych ponad gzymsem głównym. Nadstawy te zaś mają nie jak zwykle w kopułowych budowlach czasów Odrodzenia kształt półkolisty, lecz silnie od góry spłaszczony, półeliptyczny. Środek każdej nadstawy zajmuje ślepy łuk półkolisty z profilowanymi listwami, którego stopy przypadają nad dwoma głównymi pilastrami przyziemia; w ten sposób jest on przedłużeniem i ostatecznym zamknięciem architektury dolnego piętra. Tło tego łuku dzielą pionowe listwy na trzy pola, podobnie jak w nieco mniejszym łuku głównej wnęki poniżej. Wraz z sierpowatymi polami bocznymi jest więc na każdej nadstawie między żagielkami po pięć figur geometrycznych, wypełnionych płaskorzeźbami, a zwróconych zastrzonymi przeważnie końcami ku jej wierzchołkowi, na którym wspiera się pierścień gzymsu, obiegającego górne krawędzie żagielków.

Gzymś ten służy za podstawę prostej architektury walcowatego bębna, rozwiązanej podobnie jak po stronie zewnętrznej, graniastosłupowej: ośm pilastrów przegradza ośm pól kwadratowych (w rzucie pionowym), w które wpisane są koła okien. Ich wąskie, a równoległe ościeże zamyka płaska powierzchnia oszklenia, zaczem ościeże te są szersze po bokach, niż u góry i u dołu: widać to w dwójakiej wielkości rzyć, przerywających ich dekoracje (fig. 20 i 21).

Na kompozytowych głowicach pilastrów bębna spoczywa pierścień belkowania, fryzu i gzymsu, poza którym kryje się dla oka patrzącego z dołu szeroki, pusty pas (taki sam, węższy, ukryty jest poza gzymsem głównym na półeliptycznych nadstawach). Dalej zaczyna się już podział czaszy kopuły:

w jej: elipsoidalną jej powierzchnię pokrywa krata z listew, z których pionowe, w liczbie 16-u, zwężają się ku górze; w linii spadku nie trafia żadna z nich na pilastry bębna, więc wypadają po dwie nad każdym oknem (fig. 13, 20 i 21). Listwy poprzeczne obiegają kopułę pięciu poziomymi pierścieniami, coraz gęstszymi i węższymi ku górnemu otworowi kopuły. Oka tej kraty nie są więc kwadratowe, lecz trapezowate i zmniejszają się z każdą strefą; mieszczą się w nich płytkie skrzyńce z wypukłymi, najczęściej pięciopłatkowymi różycami. Skrzyżowania dekorowanych płaskorzeźbą listew zdobne są spłaszczonymi guzami, które przechodzą od kształtów geometrycznych, jak gdyby toczonych, w dolnym pierścieniu, do ozdobniejszych, różycowych w górnym. Taki podział kopuły zwiększa wrażenie skrótów perspektywicznych; jest wszakże ściśle logiczny i widocznie nie był obliczany tylko na wywołanie złudzenia, jak to się działo zwłaszcza w późniejszych okresach dziejów sztuki.

Ostatni, najwyższy pierścień wnętrza kaplicy jest latarnia. Przykrywa ona górny otwór czaszy kopułowej, koliste *impluvium* o średnicy niemal dokładnie takiej samej jak okna bębna. Ściany wewnętrzne latarni, mało widoczne z dołu, mają kompozycję taką samą jak zewnętrzne; zwieńczone są pierścieniem gzymsu, na którym bezpośrednio spoczywa spłaszczony sklepienie. Zwornikową główkę anioła otacza pierścieniem gładka listwa z napisem ·BARTHOLO·FLORENTINO OPIFICE, a dalej girlanda z główek cherubinów. Obfite światło wysokich okien latarni ślizga się ukośnie po powierzchni kopuły, uwypu-

klając jej podział i rzeźbiarską dekorację; pełniejszym snopem pada dopiero na ściany bębna i jego podbudowy z żagielkami; sięga jeszcze aż do podstawy cokołu, ale tam, na ścianach przyziemia bierze już górę pełniejsze, mniej ukośne światło, padające z okien bębna.

4. W powyższym opisie, poświęconym kompozycji architektonicznej, opuściliśmy wiele szczegółów nawet ważnych, nie chcąc rozszerzać i tak już znacznych jego rozmiarów. Musimy więc osobno przynajmniej wskazać na rolę, jaką gra w kompozycji całości płaskorzeźbiona dekoracja, oraz w przeciwieństwie do niej gładkie powierzchnie. Płaskorzeźby ujęte są wszędzie w rozmaitej szerokości ramy profilowane, dające w świetle linje ciągłe o wyraźnym kierunku, podczas gdy gra światła i cienia na płaskorzeźbach zatrzymuje oko i więzi je niejako w zamkniętej płycinie. Niektóre człony architektoniczne, jak nałęczka wielkich łuków, belkowania i gzymsy, a nawet koliste ramy medaljonów wybijają się z całości, świecą bowiem gładkimi powierzchniami i są

tylko w załamaniach podkreślone skromną, klasyczną ornamentacją z sznurów pereł i oliwek, ząbków, lub kymatjonami z listków czy jajownicy. Niektóre znów otrzymały widać umyślnie

bujniejszą ornamentację, aby nie odznaczały się zbyt w stosunku do innych: to anty i nałęczka wnek z posągami, zdobne warkoczami podwójnej plecionki komponowanej geometrycznie (fig. 22), a przykrytej liściem na spotkaniu się w kluczu łuku; dalej nałęczka ślepych łuków między żagielkami, przedzielone wstęgą pojedynczej plecionki z wprawionymi w nią różyczkami (fig. 20).

Podobne stopniowania w podkreślaniu lub osłabianiu wartości architektonicznej szczegółów widać także w kompozycji płaskorzeźb ornamentalnych. Najdobitniejszym przykładem jest przeciwstawienie zdążającego ku górze motywu «kandelabrowego» na płycinach głównych pilastrów — motywowi zwisającego w dół festonu z panopljami na płycinach ant, przyjmujących ciśnienie łuków (fig. 14, 16 i 18). Te płyciny urywają się niezbyt logicz-



Fig. 22. Anty nży z posągiem i wneki nagrobkowej, obejmujące pilaster.

nie na wysokości baz pilastrów, przez co anty tracą wyraz siły i ciągłość. Jeśli na pilastrach, obejmujących wnękę grobowcową, umieszczono także zwisające festony, to stało się to widocznie ze względu na treść: główki cherubinów (aluzja do zagrobowej szczęśliwości) mniej odpowiadały kompozycji «kandelabrowej». Wszelako i w pozostałej dekoracji trzymano się, choć mniej wyraźnie, zasady architektonicznej; płyciny na piedestałach pilastrów, na «podpierających» klucze łuków polach wnęk głównych i między żagielkami, oraz na listwach pionowych kopuły, mają albo motyw kandelabrowy, albo dekorację ułożoną w inny sposób ściśle symetrycznie po bokach osi pionowej (fig. 25); pilastry bębna, jako wyrażające ciśnienie kopuły, otrzymały znów zwisające w dół festony. Inne płyciny, na polach architektonicznie mniej ważnych, wypełnia dekoracja swobodniejsza, często nawet asymetryczna (jak na cokole pod posągiem ś. Jana), lub zamknięta w sobie (tarcza w wieńcu pod posągiem ś. Zygmunta). W pachach łuków, w narożnikach kwadratów, mieszczących medaljony lub kolistę ramy okien, zjawiają się jako wypełnienia to skrzydlate główki aniołów, to znów symetrycznie do przekątni ustawione motywy kwiatowe, wiązane parami z dodatkiem palmet, muszel i delfinów. Te przestrzenie naróżne są cofnięte poza lico otaczających ram architektonicznych; w ten sposób celowo zmniejszono ich znaczenie. Za kierunkiem linii architektonicznych rozwija się dekoracja na bocznych polach łuków wielkich wnęk, oraz na sierpowatych wykrojach nadstaw między żagielkami; do ostatniej dostarczyła pomysłów nader bujna,

nie raz daleko w dziedzinę mitologicznej erotyki wkraczająca wyobraźnia artystów. Wreszcie na przerywanych pierścieniach listew, poziomo obiegających kopułę, ukazują się dekoracje skomponowane wzdłuż linii poziomej, w każdym pierścieniu na innym motywie: delfiny parami zwrócone głowami do środkowego kwiatu, girlandy z gałązek oliwki, wieńce z palmetami, związane parami rogi obfitości, wkońcu pojedyncze kwiaty rumianku (?) widzialne tylko w połowie, jakby w perspektywicznym skrócie z boku.

5. Szczegółowe rozpatrywanie dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej nie leży w zakresie niniejszej pracy. Obszerne opisy znajdziemy w monografii S. Cerchy i F. Kopery o Giovannim Cinim (str. 31—55) i w mało co prawda znanej rozprawie ks. J. Depowskiego o naszej kaplicy (str. 46—61). Poprzestajemy więc na tem, co powiedzieliśmy wyżej o architektonicznym znaczeniu dekoracji, a rozważymy ją jeszcze ogólnie w związku z rozdziałem poświęconym wyżej współpracownikom Berrecciego.

Było tych współpracowników wielu, a niejeden zapewne przyniósł prócz biegłości w rzeźbieniu także własne, lub w wędrówce po Włoszech zebrane pomysły dekoracyj, które mogły być przez kierującego budowniczego zatwierdzone do wykonania. Widać to choćby w różnorodności motywów, której niepodobna przypisać najzasobniejszemu nawet szkicownikowi jednego artysty; można je podzielić co najmniej na trzy grupy. Szczegółowe wiązanie ich z twórczością szkół florenckiej, sjeneńskiej i północno-włoskiej musimy oczywiście pozostawić osobnym badaniom, którym bardzo

wysoki poziom artystyczny płaskorzeźb kaplicy postawi równie wzięczne jak trudne zadanie. Chodzi bowiem o dzieła z czasów, w których granice szkół, powstałych w XV w., zacierają się już wobec wędrówek znacznie szerszych artystów i zwykłych wykonawców wzdłuż i wszerz całego niemal półwyspu Apenińskiego. Sądzimy nadto, że pokrewne sobie stylem i motywami kompozycje miały w kaplicy Zygmuntońskiej po kilku wykonawców: biorąc jako przykład «glorje» nad arkadą wchodową, można dostrzec na pierwszy rzut oka, że prawa jest nieco sztywną kopją lewej (fig. 17 i 18; por. dalej fig. 23 i 24). Podobnie i w rzeźbie ornamentalnej dadzą się rozróżnić części wykonane z pełną swobodą twórczą i zlepki słabszych wykonawców¹⁾; tych ostatnich jest zresztą stosunkowo niewiele.

Wtrącimy tu jeszcze uwagi dotyczące już wprost osoby jednego ze współpracowników. Podkreśliliśmy wyżej (rozdz. III, 1) wątpliwości co do prac, jakie Berrecci mógł powierzyć Padovanowi, jeśli to on kryje się pod imieniem Zoan, Ioannes alter (V. tablicy II). Skoro posągi rzeźbione były w nieobecności tego artysty, a medaljony Ewangelistów zbyt odbiegają cechami stylowymi od jego dzieł niewątpliwych²⁾, mógł Padovano tworzyć modele przyszłych posągów, ale także i rzeźby ornamentalne. Wśród płycin dekoracji spotykamy kilka, które pomysłami i kompozycją przypominają

żywo płyciny postumentów pod kolumnami portyku kaplicy ś. Antoniego w kościele Il Santo w Padwie (fig. 26—28). Przyznać trzeba, że krakowskie są od tamtych bogatsze i — choć w skromnym materiale — staranniej wykonane; pod tym względem są też niewątpliwie bliższe dzieł Lombardich, Pietra, Tullia i Antonia, zwłaszcza niezrównanej ich dekoracji kościołka S. Maria dei Miracoli w Wenecji. Dekoracja padewska jest po największej części dziełem Giovanniego i Antonia Minellich, wykonanem w latach 1500—1519 lub 1521³⁾. Musiał je zatem dobrze znać Giovanni Maria il Mosca z czasów swej pracy w kaplicy ś. Antoniego. Może więc tu mieści się wyjaśnienie wątpliwości co do roli Padovana za jego domniemanej pierwszej bytności w Krakowie. Nie upadłoby z tem przypuszczenie J. B. Antoniewicza o udziale w pracowni Berrecciego jeszcze jednego Padewczyka, bezpośredniego ucznia czy współpracownika G. Minella⁴⁾; przeciwnie, sądzimy, że ów drugi Padewczyk mógł działać w Krakowie albo obok Giovanniego Marii, albo — przed nim aż do r. 1531.

V.

Rozbiór kompozycji architektonicznej kaplicy Zygmuntońskiej pozwala stwierdzić jako najwybitniejszą jej cechę całkowitą zwięzłość i logiczne następstwo lub równoległość wszystkich ogniw tej dekoracyjnej budowy. Za-

¹⁾ Por. Cercha-Kopera l. c., fig. 30 i 22.

²⁾ Nie trzeba tu nawet podnosić dobitnych słów umowy z 6. II. 1529, według której medaljony te *hic ipse Bartholomaeus effinxit exsculptaque*.

³⁾ J. B. Antoniewicz l. c., str. XXIII;

J. Baum, *Baukunst u. dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, Stuttgart 1926, str. 325.

⁴⁾ Antoniewicz l. c. str. XXIII—IV; o stosunku Padovana do sztuki Lombardich, str. XXV.



Fig. 23. Szczegół dekoracji pilastra i anty z lewej strony wnęki nagrobkowej.

równy z zewnątrz jak i z wewnątrz, w każdym wypadku inaczej rozwiązana architektura jest niejako obrazem, zasłaniającym rzeczywistą konstrukcję, a jednocześnie objaśniającym ją i tłumaczącym na język kształtów Odrodzenia.

Zanim przejdziemy do dalszych wyników rozbioru i do łączenia ich w całość na podstawie porównawczej, musimy raz jeszcze przypomnieć warunki powstania planu i budowy kaplicy. Plan był gotowy w r. 1517; wiemy jednak, że podlegał jeszcze zmianom późniejszym. Jakikolwiek one były, plan musiał być ostatecznie ustalony z wiosną r. 1519, przed założeniem fundamentów. Najpóźniej w roku 1520 pracownia Berrecciego zaczęła przygotowywać rzeźbione sztuki ka-

mienia, zacem i szczegóły musiały już być ustalone. Odtąd zmiany mogły już dotyczyć tylko sposobu wykonania, zależnego od zdolności i wykształcenia przybywających współpracowników. Tą stroną dziejów zajmować się tu nie możemy.

1. Gdy chodzi o kompozycję architektoniczną, całość kaplicy wydaje się niepodzielną własnością jednego twórcy; zważmy, że — jak źródła wskazują — od rozpoczęcia do wykończenia budowy kierownikiem jej był bez przerwy Berrecci, a jak dotąd nie mamy powodu wątpić, że był też pierwszym projektodawcą.

O Berreccim-artyste wiemy z źródeł jeszcze mniej niż o jego warunkach życiowych (por. rozdz. II). Nawet zawód jego ojca jest niewiadomy, a po-

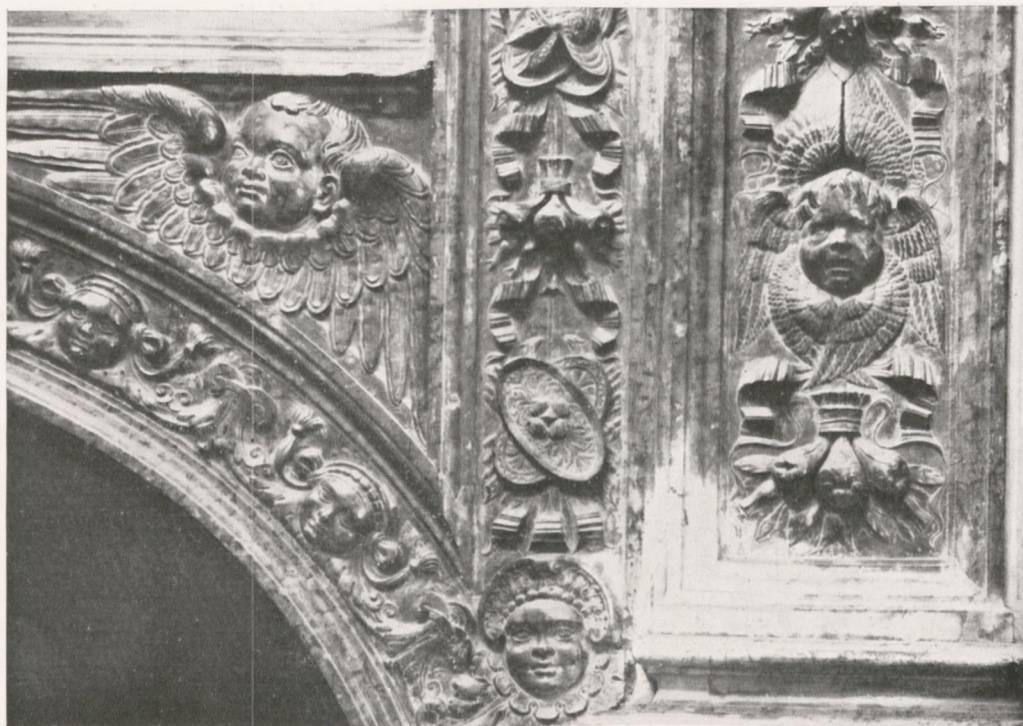


Fig. 21. Szezegół dekoracji pilastra i anty z prawej strony wnęki nagrobkowej.

krewnieństwo z rodziną Soglianich nie naprowadza narazie na żadne wnioski o szkole artystycznej, jaką mógł przejść Bartolo. Na jaki czas przypada jego młodość i okres kształtowania się osobowości twórczej, t. j. w jakim wieku przybył do Krakowa? Jedynym i to bardzo kruchym oparciem dla wniosków jest wiadomość, że Bartolo miał, poza małżeństwami zawartymi już w Krakowie, syna Sebastjana, urodzonego zapewne we Włoszech, może nawet w Rzymie, skoro pochodzenie jego uprawnionem zostało w Polsce listem papieża Leona X. List ten zaginął, a był datowany z r. 1521 (14. VI.)¹⁾. Przyjmując, że Sebastjan «Włochowicz» miał wówczas lat przynajmniej 15 i że

ojciec był odeń starszy o lat np. 21, otrzymalibyśmy jako najpóźniejszą datę urodzenia Bartola Berrecciego r. 1485. Bartolo mógł więc zacząć naukę około r. 1500. W pierwszym dziesięcioleciu XVI w. mógł się znajdować w Rzymie. Poza te przypuszczenia nie powinniśmy już żadną miarą wychodzić; zwłaszcza domysły co do osoby mistrza, który mógł go zabrać z Florencji do Rzymu, byłyby całkiem dowolne wobec ilości florenckich artystów, dążących wówczas do wiecznego miasta. — Pozostaje nam do odczytania źródło plastyczne, kaplica Zygmuntońska, opatrzona podpisem twórcy.

Zaznaczmy zgóry, że rozbiór sty-

¹⁾ A. Karbowski w Spr. K. H. S. IV, str. XXV.

listyczny nie doprowadza nas do żadnych niespodziewanych, błyskotliwych odkryć. Odrazu też możemy stwierdzić, że nie znajdujemy we Włoszech «wzoru» kaplicy Zygmunto-wskiej, ani nawet zabytku, któryby czyto z zewnątrz, czy z wewnątrz zdradzał bliższe pokrewieństwo kształtów. Można natrafić to tu, to tam na szczegóły podobne, ale w innych całościach. Kompozycja architektoniczna kaplicy Zygmunto-wskiej, drobiazgowo, a pewną ręką nakreślona, jest i z tego stanowiska niewątpliwą własnością duchową Berrecciego. Z tego nie wynika jednak, by należało ją uznać za dzieło nawskróś oryginalne, t. j. złożone w całości z nowych pierwiastków. Rozpatrzmy ją jeszcze pod tym względem.

2. Kaplica Zygmunto-wska jest budowlą centralną, jedną z prób urzeczywistnienia tego naczelnego przez sto lat zgorą ideału twórców Odrodzenia. Prawda, że samo jej położenie jako przybudowy do katedry narzucało taki pomysł, podobnie jak się to stało tyle razy na ziemi włoskiej. Ale rozwiązanie tego trudnego zadania jest tu w danych warunkach i w granicach możliwości prawie zupełne; budowniczo-wie Odrodzenia rzadko osią-gali je w tym stopniu, nie osią-gnął go też włoski twórca kaplicy kardynała Bakocsa w Granie (fig. 30 i 31)¹⁾, której może wizerunek, może tylko opis, budził w królu Zygmuncie chęć współzawodnictwa. To powodzenie w rozwiązaniu i miara zadania, na które Berrecci się porwał, stawia go dla nas w rzędzie poważnych i samodzielných twórców Odrodzenia. Spróbujmy odszukać jeśli

nie szkołę, z której wyszedł, to przynajmniej ten krąg artystów i te dzieła, wśród których mógł się kształtować jego pomysł.

Zwracając uwagę na kompozycję dolnych ścian wnętrza spostrzegamy przede-wszystkiem ów podwójny jej motyw: ściśle logiczny, prosty zarys portyku o czterech pilastrach, spoczywających na stylobacie, a podtrzymujących główne belkowanie, oraz wypełniający przestrzenie międzypilastrowe tamtego, niezależny odeń układ wnęk, z gzymsami na rozmaitej, jakby przypadkowo wymierzonej wysokości. Ten drugi, niby uboczny, w istocie zaś główny, bo rozwiązujący kompozycję całości motyw jest sam w sobie mniej ściśle architektonicznie, a w stosunku do ram pierwszego wprost po malar-sku swobodny.

W budownictwie Odrodzenia pierwsze przykłady takiej dwumotywowej architektury znajdujemy u Leona Battisty Albertiego w fasadzie kościoła S. Francesco w Rimini (1454) i w kościele S. Andrea w Mantui (fasada i wnętrze, przed 1470). Pomysłu dostarczyły mu niewątpliwie budowle rzymskie, zwłaszcza wspomniane już łuki triumfalne. Od czasu Albertiego kompozycja tego rodzaju przyjmuje się we Włoszech coraz powszechniej, a już stale występuje w dziełach Bramanta. Jednak zarówno on — m. i. na filarach kopuły ś. Piotra — jak i późniejsi architekci, przestrzegają prowadzenia wtórnych gzymsów po jednej stałej linii w całej budowli. Wyjątki spotykamy wprawdzie już w XV w., np. u Bernarda Rossellina (fasada katedry

¹⁾ Zdaniem Fabriczego, str. 12, był on Florentczykiem i pochodził «aus der Nach-

folge Giulianos da San Gallo oder Simone Cronacas».

w Pienzy), albo w dziele bezimiennego budowniczego około r. 1500, fasadzie S. Cristina w Bolsenie; dotyczą one jednak gzymsów odrzwi, nie zaś podziałowych, przebiegających przez całą architekturę. Świadomą swobodę w tym względzie wprowadza dopiero w pełni Michał Anioł w «nowej zakrystji» florenckiego kościoła S. Lorenzo, czyli w kaplicy Medicich; stało się to jednak w latach 1521—1524 i nie może mieć bliższego związku z powstaniem kompozycji kaplicy Zygmuntońskiej, nietylko ze względu na daty: zbyt wielka jest różnica w duchu przenikającym obie budowle. Berrecci był niewątpliwie bliższym plejadi tych artystów, którzy w Rzymie tworząc, poddawali się nowatorstwu Bramanta, naśladowali go, jak Rafael, lub współpracowali z nim, jak Baldassare Peruzzi — podczas gdy Michał Anioł stał zdala i później dopiero wystąpił jako budowniczy.

Rzymskie cechy w dziele Berrecciego podnosili już ogólnie S. Cercha i F. Kopera ¹⁾. Sądzymy jednak, że występują one nietylko w kształtach kopuły, ile właśnie w niższych częściach wnętrza kaplicy Zygmuntońskiej. Przedewszystkiem zwraca uwagę ów pionowy podział tła łuków środkowych poniżej i powyżej gzymsu głównego ścian dolnych. Motyw to wybitnie rzymski, zrazu nieczęsto w budowlach

Odrodzenia stosowany ²⁾, a wzięty z Panteonu (? przed przeróbką), Termów Dioklecjana (S. Maria degli Angeli), bazyliki Konstantyna, lub też innych, dziś już nieistniejących budowli. Berrecci powtarza go na każdej ścianie dwukrotnie (z wyjątkiem wchodowej oczywiście). Można przypuszczać, że poznał ten motyw i przyswoił go sobie w Rzymie sam, badając i szkicując pilnie budowle rzymskie, jak tyłu jego towarzyszyów w zawodzie. Niepodobna też stwierdzić z całą pewnością, że tak nie było.

Uderzającym jest jednak, że łuki tak samo podzielone, a co ważniejsza ustawione podobnie jeden nad drugim, spotykamy w jednym z ostatnich projektów Antonia di Bartolomeo da Sangallo młodszego na rozwiązanie architektury naw kościoła ś. Piotra ³⁾; jest to rysunek zapewne z r. 1538, bo poprzedzający wykonanie wielkiego modelu drewnianego, sporządzonego w latach 1539—1546 przez Antonia Labacco według projektu i z pomocą Sangalla ⁴⁾. Widzimy w tem powód do zwrócenia baczniejszej uwagi na rozwój tego ostatniego. Wśród wykonanych jego dzieł natrafiamy najpierw na fasady rzymskiego kościoła Madonna di Loreto, zaczętego w r. 1507 ⁵⁾; surowa architektura składa się z czterech par pilastrów na stylobacie, pomiędzy którymi w 2/3 wysokości znaczy się na

¹⁾ Str. 16; Kopera jeszcze w dyskusji nad rozprawą moją o Fr. Florentczyku 21. III. 1928 podtrzymywał zapatrywanie, że budowniczowie i pałacu i kaplicy wywodzili się z florencko-rzymskiego ruchu; głos ten opuszczono w sprawozdaniu: Prace K. H. S. V, str. IX—X.

²⁾ Bramante w S. Lorenzo in Damaso, po raz pierwszy ?.

³⁾ P. Letarouilly, Le Vatican et la Basilique de St. Pierre, Paris b. d., tabl. 14.

⁴⁾ C. Ricci, Baukunst u. dekorative Plastik der Hoch- u. Spätrenaissance in Italien, Stuttgart 1923, str. 63.

⁵⁾ P. Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Paris 1868, tabl. 7.

ścianach gzyms, urywający się w środkowym polu na kapitelach ant łuku nad drzwiami; w bocznych polach poniżej gzymsu są wnęki na posągi. W kilkanaście lat później (1523—1534) powstała wąska, narożna fasada Palazzo del Banco di S. Spirito w Rzymie¹⁾; na rustykowanym przyziemiu wznosi się stylobat z piedestalami pod cztery pilastry, obejmujące znów pośrodku wnękę przesklepioną łukiem, na którego antach urywa się linja gzymsu, przecinającego boczne, węższe pola międzypilastrowe; niema tu wnęk podłużnych, są zato pod gzymsem wnęki koliste, wpisane w kwadraty. Późna, o 6 lat za późna data tej budowli nie pozwala dopatrywać się bliższego związku, chociaż kompozycja jest istotnie pokrewna krakowskiemu dziełu Berrecciego. Wreszcie w czasie pośrednim, najbardziej nas interesującym, natrafiamy na kilka rysunków, które szczególnym, a szczęśliwym trafem zostały niedawno opracowane w nauce polskiej i przypisane Antoniowi da Sangallo młodszemu²⁾. Autorka opracowania, p. Helena Schorrowa, wskazuje m. i. w sposób przekonywający na bliski związek szkicu Sangalla fasady kościoła ś. Piotra (fig. 32) z pierwszemi, jak twierdzi, szkicami Michała Anioła fasady florenckiego kościoła S. Lorenzo z roku 1516/17³⁾. Otóż ten rysunek Sangalla zawiera znowu motyw łuków dwukrotnie laskowanych; co więcej, jeden

z nich (po prawej stronie) wspiera się na gzymsie, wieńczącym pilastry, między którymi widać drugi łuk (ledwie zaczęty w rysunku), nieco węższy od górnego i spoczywający na osobnych antach. Postępując za wywodami p. Schorrowej ku końcowi, widzimy drewniany model fasady S. Lorenzo, uważany dotąd za dzieło Michała Anioła, przypisany Antoniowi da Sangallo na podstawie rysunku z Galerji Uffizi odkrytego przez autorkę; model ten i rysunek, oraz inne szkice, wiążące się z nimi bliżej, interesują nas powtarzającym się w górnych przestrzeniach międzypilastrowych motywem kolistej wnęki, wpisanej przeważnie w kwadrat, a przeznaczonej na płaskorzeźbiony medaljon⁴⁾. Motyw ten użyty inaczej, można powiedzieć mniej logicznie niż przez Berrecciego, zwraca uwagę jako cecha wspólna kilku projektów fasady kościoła S. Lorenzo; wprowadzenie go narzuciłoby się wprost w wykończeniu ułamkowego szkicu Michała Anioła z tej samej grupy⁵⁾, wyobrażającego parę pilastrow tak przepasanych wtórnym gzymsem, że między ich głowicami powstaje pole kwadratowe, a poniżej miejsce na wnękę posagową — układ taki sam jak u Berrecciego. P. Schorrowa pozostawiła nierozstrzygniętem zagadnienie, czy projekt fasady S. Lorenzo, rytowany w dziele Giuseppe Richa (fig. 33)⁶⁾, a uważany to za dzieło Michała Anioła, lub Rafaela, to znów

¹⁾ Letarouilly, *Édifices*, tabl. 47.

²⁾ H. Schorrowa, *Projekty fasady kościoła S. Lorenzo we Florencji z epoki rozkwitu renesansu*, Prace Sekcji Historji Sztuki i Kultury Tow. Naukowego we Lwowie, t. I, zes. 1, 1921, str. 94—160.

³⁾ Schorrowa l. c. str. 129.

⁴⁾ Na dwóch rysunkach zapewne na okno: Schorrowa l. c. fig. 17 i 18.

⁵⁾ Schorrowa l. c. fig. 23, z *Casa Buonarroti*.

⁶⁾ *Notizie storiche delle chiese florentine*, Firenze 1757.

Jacopa Sansovina czy Giuliana da Sangallo, należy wreszcie uznać za późniejszą przeróbkę szkicu Antonia da Sangallo młodszego. Uznając podobieństwo niektórych jego szczegółów z projektem

Antoniego fasady kościoła S. Giovanni dei Fiorentini i drugim fasady S. Lorenzo, przypisanym Antoniowi¹⁾, należałoby ów projekt uważać również za przerobiony ze szkicu tego samego artysty. Część środkowa omawianego projektu, cztery kolumny na stylobacie przerwanym przez główny portal, z wnękami na posągi po bokach i oddzielonemi od nich wtórnym gzymsem kolistemi medaljonami (w których półpostacie świętych), jest niewątpliwie najbliższą w kompozycji ścianom wnętrza kaplicy Zygmuntońskiej. Segmentowy łuk portalu głównego tej fasady, za wysoki i ciężki, powstał skutkiem oparcia go

na wtórnym gzymśie, przebiegającym równą linią przez całą szerokość fasady. Stając przed podobnym zadaniem kompozycyjnym, nie wahał się Ber-

recci przelamać tę linię i obniżyć stopy łuku, zakreślając go pełnym półkolem.

3. Na tem kończą się bliższe, wyraźniej widoczne pokrewieństwa dzieła Berrecciego z zabytkami współczesnej

mu sztuki włoskiej. Sądźmy, że w poszukiwaniach takich niepodobna posuwać się poza r. 1520, kiedy to — jak wskazywałem — plan kaplicy Zygmuntońskiej musiał być w szczegółach architektonicznych ostatecznie ustalony.

Znajdą się jeszcze współrzędności w licznych drobiazgach, nad którymi nie możemy się tu szerzej rozwodzić, pamiętając zwłaszcza, że nowe pomysły rozpow szechniały się w ówczesnych Włoszech szybko i daleko poza najbliższe otoczenie twórców. Wspomniemy więc tylko o kilku. Może nie przypadkiem np. jest podobieństwo niektórych szczegółów kaplicy

Zygmuntońskiej do dekoracji podłucznej wchodowego w Capella Chigi przy S. Maria del Popolo w Rzymie. Za projektodawcę tej kaplicy, budowanej w latach



Fig. 25. Płycina piedestalu pilastra na ścianie wchodowej.

¹⁾ Schorrowska l. c. str. 119--120, fig. 14 i 7.



Fig. 26. Płycina pod jedną z nóg posągowych.

1512—1520, uchodzi Rafael. Widzimy tam nie tylko bogato skomponowaną plecionkę jak ta, która otacza wnętrza z posągami w kaplicy Zygmuntońskiej, ale, co ważniejsze, skrzyńce i umieszczone w nich wielkie, a wypukłe różyczki o mięsistych płatkach; wśród włoskich zabytków tego czasu są one bodaj najbliższe różyciom w kopule kaplicy Zygmuntońskiej, a także tym, które zdobią podłucze arkady wjazdowej na dziedziniec pałacu wawelskiego. W dalszym już rzędzie przywodzą nam na myśl architektoniczne rozwiązanie Berrecciego cztery koliste okna w bębnie kopuły S. Niccolò w Carpi, budowanej przez Baldassara Peruzziego około r. 1515¹⁾, jeśli nie zechcemy sięgnąć do przykładu o tyle dawniejszego, jakim jest podbudowa kopuły S. Maria del Fiore we Florencji. — Do kompozycji zewnętrznych ścian ka-

plicy Zygmuntońskiej udało nam się znaleźć dość daleką analogję dopiero w jednym z dzieł L. B. Albertiego z r. 1467: kapliczka Grobu św. w kaplicy Rucellai przy kościele S. Pancrazio we Florencji ma ściany zewnętrzne podzielone pilastrami (żłobkowanymi, a w żłobkach laskowanymi), zaś ślepe pola między nimi wypełnia inkrustacja w wielkich, geometrycznych figurach.

Późniejsze, bardziej systematyczne poszukiwania odkryją zapewne dalsze cegiełki motywów architektonicznych, które Berrecci zebrał w ojczyźnie i użytkował w kompozycji swego dzieła. Zamykając te poszukiwania w niniejszej pracy, zwrócimy jeszcze uwagę na związki Berrecciego z twórczością rzeźbiarską Włoch ówczesnych, a przynajmniej Florencji.

Wspominaliśmy wyżej (rozdz. II) o stosunkach rzeźbiarza florenckiego, Andrea Ferrucciego z kardynałem Baccocsem i o możliwości przybycia Berrecciego do Polski za pośrednictwem tych stosunków. Przypuszczenie to wszakże powzięliśmy nie z zapisek archiwalnych, lecz wobec pewnych właściwości kompozycji, zauważonych w jednym z najwyższycy cenionych dzieł Ferrucciego, w ołtarzu katedry w Fiesole (fig. 29). W środkowej, szerszej wnęce *aediculi* o czterech półkolumnach stoi wielkie cyborjum, po bokach zaś są dwie mniejsze wnętrza na posągi świętych; nad nimi, oddzielone gzymsem, wychodzącym z głowic ant arkady środkowej, widnieją koliste medaljony z płaskorzeźbionymi przedstawieniami Zwiastowania. Otóż medaljony te wypełniają dokładnie kwadratowe pola

¹⁾ Ricci l. c., str. 49.



Fig. 27.

Padwa, Il Santo, płyciny w portyku kaplicy św. Antoniego, rzeźby G. i A. Minellieh. Fot. Alinari, Firenze.



Fig. 28.

między głowicami półkolumn; narożniki kwadratów ozdobione są ornamentem palmetowym, równie ściśle zajmującym całą przestrzeń, jak skrzydlate główki aniołów w narożnikach nad posągami. Pomijając całość kompozycji, podobnej, choć znacznie prostszej i innej w proporcjach niż u Berreccio, zwracamy jeszcze uwagę na skromną dekorację łuku i gzymsu, oraz na konchy muszlowe we wnękach na posągi. Mamy zatem parę szczegółów pokrewnych sobie o tyle, że zwraca to naszą uwagę na możliwość jakiegoś zbliżenia między Berreccim a Ferruccim. Nie można jeszcze na tej podstawie twierdzić, że był to stosunek ucznia do mistrza; a jednak przypuszczenie, że twórca kaplicy Zygmuntońskiej zaczął swój zawód artystyczny od rzeźby, a później dopiero rozwinął się jak tyłu innych w budowniczego, może być oparte na bardziej istotnych, naszym zdaniem, spostrzeżeniach.

Rzeźbiarze XV-go w., zwłaszcza flo-

rency, począwszy już od Donatella, wykształcali swoistą, ścisłą, choć swobodną architekturę, tworząc pomniki nagrobne, ołtarze, ambony itd. Wskazemy jeszcze na właściwości dzieła Berreccio, które z tą rzeźbiarską architekturą zdają się mieć wyraźny związek; tu wtrącimy jako przykład Tempietto del Volto Santo, małą ośmioboczną kapliczkę pośrodku katedry w Lukce, wzniesioną przez rzeźbiarza Mattea Civitaliego (r. 1484)¹⁾; mimo różnic przypomina nam ona w ogólnych zarysach latarnię kaplicy Zygmuntońskiej, a pokrycie jej kopuły łuskami w trzech barwach jest jakby ilustracją do ustępu rachunków Bonera, gdzie mowa o *inauranda medietate laminarum pro tegendo ciborio capellae* i o *inargentanda alia medietate*. Nie można znów mówić o wzorze: chodzi o wspólną cechę odmierzania architektonicznych szczegółów tak, jak gdyby miały w małych rozmiarach raczej rzeźbiarskiego dzieła stawać przed

¹⁾ Baum l. c., str. 278.

oczyma widzów. Wreszcie samo bogactwo dekoracji, przewidzianej w planie kaplicy z istic drobiazgową pieczołowitością, silnie przemawia za tem, że Berrecci przynajmniej rozpoczął swój zawód od rzeźby; i to nawet gdybyśmy tak liczne źródłowe wiadomości o jego własnej pracy jako rzeźbiarza (i ludwisarza) kładli na karb pomocników, uznając Bartola tylko za odpowiedzialnego kierownika tych robót.

Wracając do przypuszczalnych stosunków Berrecciego z Andrea Ferruccim, warto jeszcze zaznaczyć, że ten ostatni prowadził wstępne prace techniczne około fasady kościoła S. Lorenzo, o której znaczeniu dla objaśnienia kompozycji kaplicy Zygmuntońskiej mówiliśmy obszernie wyżej. Skoro jednak objął on kierownictwo robót dopiero w r. 1517¹⁾, gdy Berrecci był już w Polsce — jeśli nie myli nas wykład źródeł — nie możemy już z tego faktu wyprowadzać wniosków o wzajemnych stosunkach tych trzech ludzi: Ferrucci — Antonio da Sangallo — Berrecci. Musimy poprzestać na wynikach wnioskowań poprzednich, opartych o rozbiór stylistyczny kształtów kaplicy Zygmuntońskiej i jego porównawcze oświetlenie. Streszczając te wyniki, otrzymamy następujące zdanie: Bartolo Berrecci kształcił się zrazu w sztuce rzeźbiarskiej, zapewne pod kierunkiem Andrea Ferrucciego we Florencji; nieznane nam narazie warunki zbliżyły go do grupy budowniczych florencko-rzymskich, szczególnie do Antonia da Sangallo młodszego, pod którego kierownictwem być może nawet pracował jako architekt. Niewykluczonym, raczej prawdopodobnym

jest pobyt Berrecciego w Rzymie, na co wskazywało nam już drugorzędne coprawda źródło archiwalne. W czasie tego pobytu mógł on studjować zabytki starożytności, oraz powstające właśnie dzieła znakomitych budowniczych Odrodzenia i wyrabiać sobie wśród nich coraz jaśniejszy, idealny pomysł własnej kompozycji architektonicznej. Samodzielność Berrecciego jest bowiem niewątpliwa; postaramy się to poniżej uzasadnić.

4. Przypuśćmy, że daremnie dotąd poszukiwany «pierwowzór» całości kaplicy Zygmuntońskiej we Włoszech zaginął, ale że go Berrecci przywiózł, w pamięci czy w rysunkach, do Polski. Trzebaby wyjątkowego zbiegu okoliczności, aby warunki, które Bartolo zastał na Wawelu przy katedrze, godziły się ściśle z założeniami tego pierwowzoru. Możliwa tu była wprawdzie częsta w czasach Odrodzenia budowla na planie kwadratowym, bez występów, ale tylko dostosowana wymiarami zarówno do mającej się zabudować przestrzeni, jak do wysokości bocznej nawy katedry. Podwójne to ograniczenie stawiało więc przed budowniczym zadanie stworzenia najpierw właściwych miejscu proporcji całej budowli, a potem skomponowania architektonicznej szaty dla uzyskanych w ten sposób przestrzeni. Nie mógł zatem budowniczy kaplicy Zygmuntońskiej poprzestać na prostem przystosowaniu cudzego pomysłu, lub na złożeniu kilku obcych sobie części w jaką taką całość. Zewnętrzny i wewnętrzny kształt kaplicy musiał wyrastać z planu w ciągłej, wzajemnej zależności, która wreszcie od dolnego brzegu obramień

¹⁾ Fabriczy, str. 14.

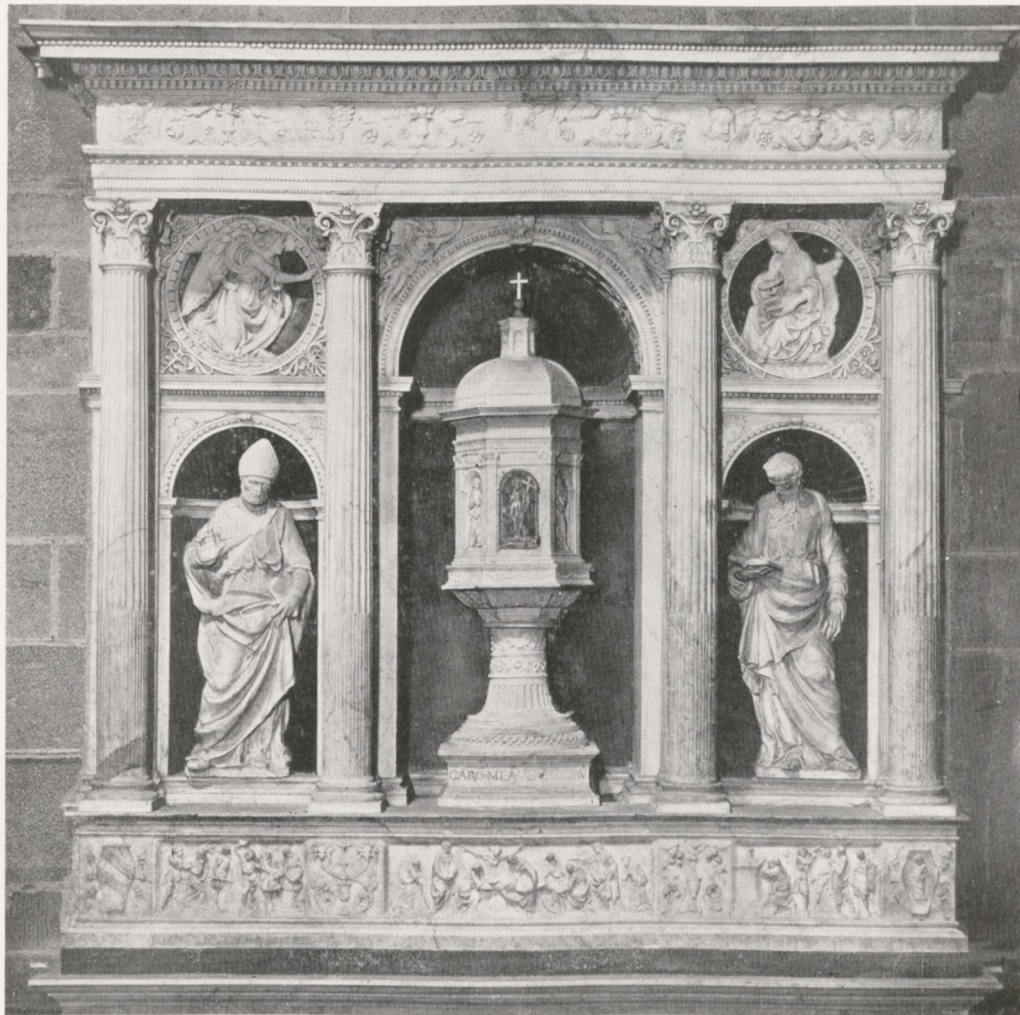


Fig. 29. Fiesole, katedra, ołtarz A. Ferrucciego. Fot. Alinari, Firenze.

okiennych ku górze osiąga zupełną niemal jednolitość.

W tej górnej części kaplicy przebija się może najsilniej samodzielność i architektoniczne poczucie Berrecciego. Ściśle konsekwentna i zwarta kompozycja nie pozostawia nigdzie martwych przestrzeni; każde ogniwo pozornej (a pod koniec nawet rzeczywistej) więzi budowlanej odgrywa swą rolę w całości, w granicach między surową logiką architektoniczną i zamie-

rzonem przez twórcę oddziaływaniem na widza. Koliste ramy okien wypełniają dokładnie kwadratowe pola między pilastrami, a pozostałe narożniki, pokryte wypukłą dekoracją na cofniętym w głąb tle (podobnie jak na dolnych ścianach wnętrza) tracą niemal wagę i objętość. Wyniki te zostały osiągnięte przez nader kunsztowną, wyrafinowaną robotę kompozycyjną: ościeże okien zwiężają się z zewnątrz stożkowato od ramy ku szklanej prze-

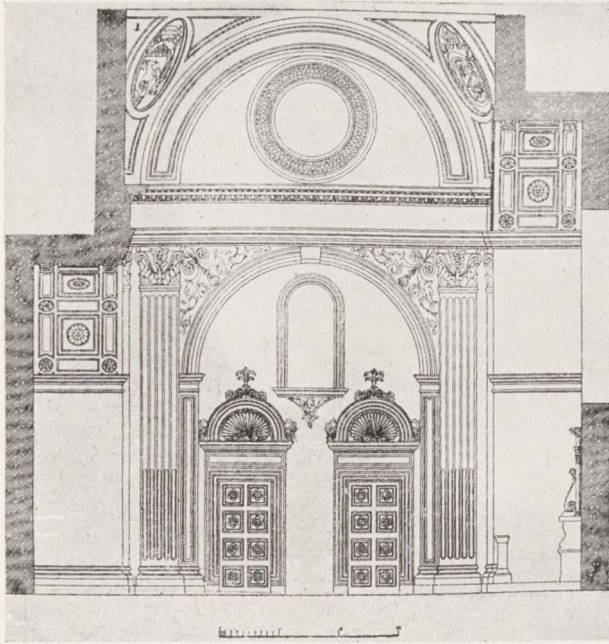


Fig. 30. Gran, kaplica kard. T. Bakoosa, przekrój (wedł. *Archaeologiai Értésítő*, r. 1881, zdj. S. Fellnera).

grodzie, a po drugiej jej stronie, z wewnątrz, pozostają już proste, nierozszerzone; od wnętrza zatem ramy okien są mniejsze niż z zewnątrz, mimo to jednak mieszczą się znów bez reszty w kwadratowych polach międzypilastrowych wewnętrznej ściany bębna, walcowatej i niższej tu niż na zewnątrz. Berrecci porzuca zupełnie swobodę stylu inkrustacyjnego, którym posługiwał się jeszcze w pełni wielki nowator L. B. Alberti (np. na fasadzie S. Maria Novella), swobodę, której nie brak nawet w rzymskich dziełach Bramanta, która zaś w architektonicznych kompozycjach Rafaela i Michała Anioła, a zwłaszcza z późniejszym postępem baroku, nabiera nowego znaczenia jako jedna z zasadniczych cech nowego stylu: mamy tu na myśli wolne przestrzenie ścian, na których zawieszane są — bez styczności ze styloba-

tem, pilastrami lub belkowaniem — ramy wnek i okien rozmaitego kształtu. Berrecci wiąże takie ramy najściślej z otaczającą architekturą, jakby rozpierając je między pilastrami, a poziomymi członami architektonicznymi. Jest niemal drobiazgowy w tym logicznym wiązaniu każdego szczegółu z najbliższym otoczeniem. Zśród budowniczych Odrodzenia Berrecci może najdalej doprowadza ścisłą logikę związku architektonicznych członów. Znaczenia tej jego cechy nie umniejsza wyrażone wyżej mniemanie, że Berrecci rozwijał się zrazu jako rzeźbiarz i że w tej szkole nabrał umiejętności drobiazgowo ścisłego komponowania szczegółów.

Więcej swobody niż w rozwiązywaniu częściowem widzimy u Berrecciego w całościach. Parokrotnie już wskazywaliśmy na różnice wysokości w linjach gzymsów na ścianach wnętrza, które przy mniej starannem przeprowadzeniu mogłyby uchodzić za objaw niezaradności. Tak jak są, dowodzą one szczególnej umiejętności w przygotowywaniu tła dla posągów i płaskorzeźb z ciemnego marmuru, których wymiary, przewidziane zgóry w efekcie całości, należało pogodzić z szerokością wnek środkowych i wysokością ścian, wogóle z proporcjami i grą cieni. — Bardziej uderzającą jest kompozycja podbudowy bębna. Półeliptyczne przestrzenie między żagielkami są rozwiązaniem zupełnie samodzielne na tle współczesnej twórczości, a wynikającym logicznie z warunków miejscowych. Motyw ten wystę-

puje w architekturze włoskiej znacznie później¹⁾). Wyraźny kształt połowy elipsy przeczy temu, by miał to być podwyższony odcinek koła, «segment», wchodzący coraz częściej w użycie w pierwszych latach XVI w.²⁾). Możnaby mniemać, że Berrecci wyprowadził go poprostu rysunkowo, przerabiając plan pierwotnie ośmioboczny, zapożyczony np. z capella Chigi, na kwadratowy: żagielki cofnięte w kąty zakreśliłyby wtedy połowę elipsy na ścianach podbudowy. Byłoby to jednak wyjaśnienie małostkowe i — zważywszy objawiający się wszędzie kunszt kompozycyjny Berreccio — niesłuszne. Sądzimy, że rozwiązanie, o którym mowa, wynikło z innych założeń. Oto nadstawa ściany zakreślona od góry półkolisto tak, jak to widzimy w budowlach wszystkich współczesnych Berrecciemu twórców, m. i. Bramanta i Michała Anioła (np. w cap. Medici), byłaby albo podsunęła wysoko ku górze bęben i kopułę, zmieniając zasadniczo proporcje wnętrza i warunki oświetlenia w małej kaplicy, albo pociągnęłaby za sobą zmniejszenie wysokości bębna prawie o połowę. W drugim wypadku nie byłoby już miejsca na wystarczająco wielkie okna, trzeba by je było chyba umieścić u dołu w czaszy kopuły, tak jak to uczynił Brunelleschi w capella Pazzi i tylu innych późniejszych budowniczych Odrodzenia³⁾). Nie potrzeba się już rozwodzić nad dalszemi,

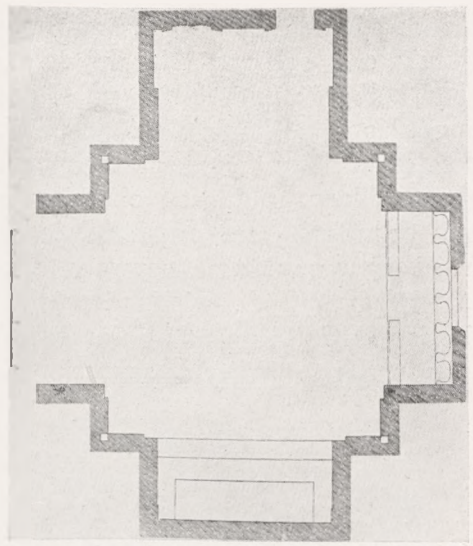


Fig. 31. Gran, kaplica kard. T. Bakocsa, rzut poziomy (wedł. Archaeologiai Értesítő).

wynikającemi z innego rozwiązania zmianami kompozycji kopuły, zwłaszcza od zewnątrz. Tymczasem widzieliśmy, że olbrzymie okna bębna, szczególnie wielka latarnia i elipsoidalna czapka kopuły są zasadniczymi ogniwami kompozycji bryły kopuły, widzianej z zewnątrz. Berrecci projektując nietylko na wyżynie współczesnej mu architektury włoskiego Odrodzenia, ale czując się na siłach do samodzielnego kroczenia naprzód, wybrał wyjście, jakiego wymagało — niebo Północy. Światło musiało do jego krakowskiej budowli, dołem ślepej, wpadać potokami ze wszystkich stron i to z nie za wielkiej wysokości. Dlatego utworzył wysoki bęben z oknami,

¹⁾ Użył go np. Vignola w kaplicy ś. Andrzeja przy Via Flaminia, budowanej dla pap. Juljusza III po r. 1550; kaplica ta jest prostokątna, jej kopuła spoczywa wprost na żagielkach, bez bębna: por. Letarouilly, *Édifices*, tabl. 200.

²⁾ Por. środkowy portal w projekcie fa-

sady S. Lorenzo, fig. 33, oraz błędny rysunek tej części na przekroju z XVIII w., fig. 2.

³⁾ Por. także male i rzadko rozstawione kolisty medaljony w niskim bębnie kopuły S. Maria presso S. Satiro w Medjolanie (Bramante, r. 1479, wykończył Ambr. Bergognone 1514).

kórych ościeże rozwarte na zewnątrz zajmują całą szerokość każdej ściany bębna i dlatego umieścił go na sztucznie obniżonej podbudowie. Stąd poszło zakreślenie łuku między żagielkami połową elipsy, zamiast «obowiązującego» tu półkola. Odmownie średnicę latarni i jej wysokość nakazywały te same względy: ilość światła i równomierne rozdzielanie go na poszczególne części wnętrza. W tym zakresie nie

równomiernie umysłem i uczuciem opanowanej pracy twórczej. — Zważmy, że trzy północne okna bębna, ślepe dziś po nadbudowaniu ambitu katedry, rzuciły dostateczne światło na przyćmioną obecnie ścianę ze stallami.

Napomknęliśmy parokrotnie o elipsoidalnej czaszy (od wewnątrz) i czapce (od zewnątrz) kopuły kaplicy Zygmuntofskiej. Wypada nam jeszcze stwierdzić, że i w tem nie szedł Ber-

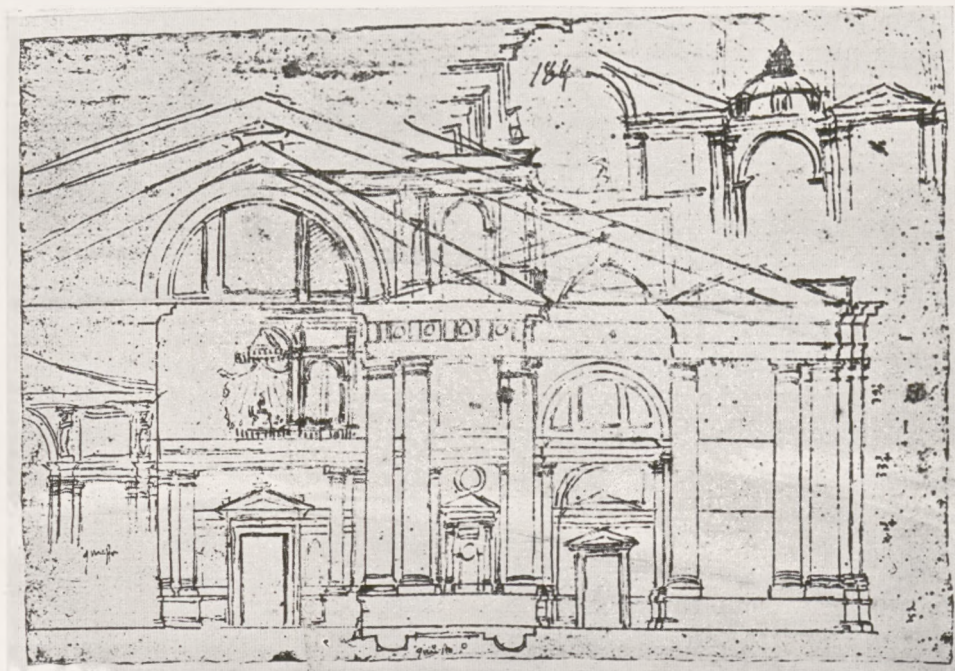


Fig. 32. Antonio da Sangallo ml., szkice fasady kościoła św. Piotra (klisza Tow. Naukowego we Lwowie).

rozporządzał Berrecci z pewnością wzorami przyniesionymi z ojczyzny, ani tem mniej napotkanymi na Północy. Oświetlenie kaplicy Zygmuntofskiej, będące osią kompozycji całej jej górnej części, z tak zupełnem osiągnięciem wyników zamierzonych — w granicach architektonicznych środków wyrazu pełnego Odrodzenia — jest owocem głęboko samodzielnej,

recci wygodnie utartą drogą. Przeważna część kopuł, na których budowę mógł patrzeć we Włoszech, miała czystsze półkuliste; z zewnątrz zaś kopuły te bywały najczęściej obudowywane murami pionowymi, przykrytymi niskim dachem namiotowym. Widoczne z zewnątrz kopuły słynnego Tempietto Bramanta lub S. Eligio degli Orefici (Rafael? ok. 1509) w Rzymie mają



Fig. 33. J. Sansovino lub A. da Sangallo ml., projekt fasady kościoła S. Lorenzo we Florencji (klisza Tow. Naukowego we Lwowie).

czapki również półkuliste. Do wyjątków można zaliczyć kopułę S. Maria del Calcinajo pod Cortoną, którą wznosił w latach 1509—1513 Florentczyk Domenico di Nozzo; kształt jej — na ośmiobocznym wysokim bębnie — jest o wiele bardziej zaokrąglony, niż w kopule Berrecciego, bodaj wprost naśladowany z technicznego arcytworu Brunelleschiego na S. Maria del Fiore, nie

wyłączając silnych żeber na krawędziach pół. Sądzymy też, że Berrecci wybrał drogę pośrednią między klasyczną półkulą, przyjętą przez współczesnych mu budowniczych, a ostrołukowym w przekroju kształtem kopuły ojczystej katedry; wydatne żebra, wiążące pilastry bębna z pilastrami latarni, są jeszcze jednym objawem ścisłej logiki kompozycji. — Powtórnie

przychodzi nam wskazać na wyraźniejszą tym razem analogję z Michałem Aniołem, który w kilkadziesiąt lat później utrwalił w budownictwie na długi czas wydłużony ku górze kształt kopuły, podzielonej żebrami zewnętrznymi. Oczywiście nie może tu być mowy o współzależności pomysłów obydwu twórców; niech zaznaczenie tej analogji służy tu zamiast wybujałych słów, które mogłyby podkreślać samodzielność Berrecciego. Jeśli bowiem nie możemy dziś ocenić bezpośrednio znaczenia i miejsca, jakie sobie zdobył we Włoszech przed wyjazdem do Polski, to widzimy przynajmniej, że w dziele tutejszem stanął na wyżynie najwybitniejszych współczesnych budowniczych Odrodzenia. Widzimy też w niejednym, że Berrecci szedł za idealami artystycznymi swego pokolenia z głębokim odczuciem ich istoty i dzięki temu, na północ od Alp — i Karpat, osiągał te same wyniki, które we włoskiej ojczyźnie Bartola przyjmowały się powszechnie, gdy kaplica

Zygmuntowska, już wykończona, stała na wzgórzu wawelskiem.

Rozważania nasze o znaczeniu i stanowisku kaplicy Zygmuntowskiej w dziejach sztuki stały się wkońcu rozważaniami o osobowości artystycznej jej twórcy. Nie mogło być inaczej: Berrecci przyszedł do Polski na grunt nie przeorany jeszcze do głębi ideami Odrodzenia, na którym wraz z kilku dawniej przybyłymi ziolkami czuł się zrazu obco wśród rzesz rzemieślniczych, przeżywających kształty średniowieczne, północne. Dzieło, które tu stworzył, było odbiciem tych idei w jego przedewszystkiem osobowości; przez nią więc głównie mogliśmy sięgnąć do źródeł, z których dzieło pochodzi. W cieniu pozostał ten, któremu Polska zawdzięcza «perłę Odrodzenia»: król Zygmunt. Ale jego wielkopomna działalność w tym względzie wymagała osobnej uwagi i na innem też miejscu została omówiona.

W Krakowie 25. VI. 1931.

DODATKI.

I. OBJAŚNIENIE SKRÓCEŃ.

Liczby arabskie po skróceniu lub rzymskiej liczbie tomu oznaczają stronicę, jeśli nie poprzedza ich litera *k* (karta).

A. Tomiciano: Acta Tomiciano. Tomus IV... A. D. MDXVI—MDXVIII. (Posnaniae 1855).

Cercha-Kopera: Stanisław Cercha i Feliks Kopera, Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny

i jego dzieła w Polsce (z 112 ilustracjami w tekście). Kraków b. d. [1913], J. Czerniecki.

Chmiel: Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej. Tom V: Wawel, tom II. Materiały archiwalne do budowy zamku zebrał i wydał Adam Chmiel, Kraków 1913.

Ciampi, Sebastiano, Bibliografia critica delle... reciproche corrispondenze... dell'Italia colla Russia, colla Polonia..., t. III, Firenze 1842.

- Decjusz [paginacja rzymska!]: (Iodoci Ludovici Decii) De Sigismundi regis temporibus liber [rozdział w:] Chronica Polonorum (Mathiae de Mechow), Cracoviae, opera... H. Vietoris... M. D. XXI mense Decembri. [Toż: Biblioteka pisarzy polskich, nr. 39, wyd. dr. Wiktor Czermak, Kraków, Akademia Umiej., 1901].
- Depowski, Dr. Josef, Die Sigismundskapelle (Jagellonische Kapelle) in Krakau, Freiburg 1918. [8^o, str. 127. Na str. 7/8 bibliografja, obejmująca 42 pozycje].
- Fabryczy, Cornelius v., Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Piesole, Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, Beiheft z. XXIX Band, Berlin 1908.
- Finkel, Dr. Ludwik, Elekcja Zygmunta I, Sprawy dynastji Jagiellońskiej i unji polsko-litewskiej, Kraków, Akademia Umiejętności, 1910.
- Grabowski, Ambroży, Skarbniczka naszej archeologii..., wyd. J. N. Bobrowicza, Lipsk 1854.
- LB.: Joannis Dlugosz... Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis t. I (ed. Ludov. Łętowski). Cracoviae... 1863. (Opera omnia, cura Alex. Przędziecki edita, t. VII).
- M. M. A. e. H.: Monumenta medii aevi historica res gestas Poloniae illustrantia, t. I.: Kodeks dyplomatyczny katedry krakowskiej ś. Wacława... 1166—1366. Wyd. dr. Fr. Piekosiński, Kraków, Akademia Umiej., 1874. (Wyd. Komisji Historycznej N. 4).
- MPH.: Monumenta Poloniae Historica. Tom III. Nakł. Akademji Umiej., Lwów 1878.
- Odrzywolski, Sławomir, Renesans w Polsce, Wiedeń 1899, A. Schroll & Co. [Tekst polski i niemiecki, 52 tablice; przekrój kaplicy i rzuty poziome: tabl. 10].
- Prace K. H. S.: Prace Komisji Historji Sztuki, tomów 5. Kraków, Akademia Umiejętności, od 1917 (t. I, zes. 1).
- RB. 1.: ...Regestrum... rationis... pecuniarum... ad mandatum... S.Mtis Regiae per Severinum Boner... expositarum a die (16 Decembris 1523 in crastino post mortem d-ni olim Iohannis Boner) ad diem ultimam Octobris Anno 1525.— Rps. dawniej Archiwum Popielów w Krakowie, Nr. 1, obecnie Archiwum Główne w Warszawie, Zbiory Popielów Nr. 459.
- RB. 2.: j. w. RB. 1. — ...a 1 Novembris 1525 ad 31 Octobris 1527.
- RB. 62.: Regestrum... pecuniarum S. R. Mtis a ...Severino Boner..., nobili Malchier Czirzowski viceprocuratori eiusdem a 1 Ianuarii 1526 [—7. I. 1527] pro aedificio castri Cracoviensis ad distribuendum commissarum. — Rps. Archiwum Głównego, Warszawa, Rachunki Królewskie, nr. 62.
- RB. 1/46.: Regestrum rationis generalis d-ni Severini Bonar... a die prima novembris anno MDXXXVII ad diem ultimam martii MDXXXI. — Rps. Archiwum Głównego, Warszawa, dział XIX, księga 1—46.
- RB. 1035.: Regestrum... pecuniarum S. Mtis R. a ...Severino Boner... Melchiori Czirzowski Viceprocuratori eiusdem a prima Ianuarii... (—31. XII. 1531) pro aedificiis castri cracoviensis... commissarum. — Rps. Archiwum XX. Czartoryskich w Krakowie, nr. inw. 1035.
- RB. 2/16.: j. w. RB. 1/46, od 1. III. 1533—31. XII. 1535. — Rps. Archiwum Głównego, Warszawa, dział XIX, księga 2—16.
- Rep. f. Kunst w.: Repertorium für Kunstwissenschaft, t. VIII: Berlin u. Stuttgart 1885. Str. 411—423: M. Sokółowski, Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau.
- Spr. K. H. S.: Sprawozdania Komisji do Badania Historji Sztuki w Polsce, tomów 9. Kraków, Akademia Umiejętności, 1879—1913.
- Theiner, Augustinus, Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae... ex tabulariis Vaticanis. T. II... 1410—1572. Romae 1861. (Liczba rzymska oznacza numer dokumentu).
- Tomkowicz: Teka Grona Kons. Galicji Zach. Tom IV. Wawel, t. I. Zabudowania Wawelu i ich dzieje, opisał dr. Stanisław Tomkowicz, Kraków 1908.
- Wapowski: Kroniki Bernarda Wapowskiego z Radochoniec... część ostatnia... (1480—1535)... wydał... Józef Szujski, Kraków, Akademia Umiej., 1874. (Scriptores rerum polonicarum, t. II).
- Wierzbowski, Theodorus, Matricularum

Regni Poloniae Summaria..., Pars IV, vol. 1., Varsoviae 1910; vol. 2: 1912.

Wojciechowski, Tadeusz, Kościół katedralny w Krakowie, Kraków, Akademia Umiejętności, 1900.

Zebrański, Dr. Teofil, Słownik wyrazów technicznych dotyczących się budownictwa, Kraków, Akademia Umiej., 1883.

II. NAPISY W KAPLICY.

Na stronie zewnętrznej — na fryzie ściany zachodniej:

1) DOMINE ~ DILEXISTI ~ DECOREM ~ DOMVS ~ TVE
na fryzie ściany południowej:

2) NON ~ NOBIS ~ DOMINE ~ NON ~ NOBIS ~ SED
~ NOMINI ~ Tvo

na fryzie ściany wschodniej:

3) M ~ DXX

na tablicy pośrodku ściany zachodniej (por. fig. 3):

4) DEO · OPT · MAX · EIVSQ BEATE · MATRI
ET · VIRGINI · SANCTIS · SVIS · ET · REGNI
SVI · PATRONIS · CINERI · DEHINC · SVO ·
DIVVS · SIGISMVNDVS · I · POLONIE · REX ·
ET · MAGNVS · DVX · LITHVANIAE · VT · ALIA ·
OPERA · SVA · REGIV · SPLENDOREM · ET · A
NIMVM · TESTANCIA · ITA · SACELLV · HOC
PIETATIS · ET · RELIGIONIS · SVE · MONV
MENTVM · PROVENTV · ET · SVPELLEC
TILI · AC · PER · LEONEM · PAPAN · X · MVL
TIS · CONDONACIONIBVS · DOTATV · CŌDI
DIT · ANO · SALVTIS · M · D · XX

na tablicy pośrodku ściany południowej:

5) NE MIRERE HOSPES DECVS HOC SVBLIE SACELL'
SAXAQ PHIDIACO SCALPTA [s] MAGISTERIO
HOC STATVIT SISMDVS OPVS QVI STRYXIT ET
[ARCE
CLARIOR HIC RECTA SED RACIONE LABOR
ILLVM NE CREDAS DVM MOMETANEA CŌDIT
ATRIA PERPETVAM POSTHABVISSE DOMVM

na tablicy brązowej pośrodku cokołu ściany południowej:

6) WSPANIAŁY · TEN · PRZYBYTEK · W · ROKU 1520
Z · POMOCĄ · WŁOSKICH · ARCHITEKTÓW · PRZEZ
KRÓLA ZYGMUNTA · IGO ZBUDOWANY · PO · UPŁY
WIE || KILKU · WIEKÓW · MOCNO · ZNISZCZONY
KASA · OSZCZĘDNOŚCI · MIASTA · KRAKOWA
W · R · 1891 · UPAMIĘTNIAJĄC · DWUDZIESTO · PIĘCIO
LETNI · JUBILEUSZ · SWOJEGO · ISTNIENIA · POSTA
NOWIŁA · ODNOWIĆ · WŁASNYM · FUNDUSZEM
OBY · TO · DZIEŁO · W · R · 1891 · DOKONANE · SŁUŻYŁO
ZA · DOWÓD · ŻE · W · NIESZCZĘŚCIACH · NARODU · MI
ŁOŚĆ · RZECZY · OJCZYSTYCH · NIE · WYGASŁA
OBY · PIĘKNOŚCIĄ · SWOJĄ · CIESZYŁO · PÓŹNE
POKOŁENIA · OBY · SERCA · SŁABNĄCE · KRZEPIŁO
MAJESTATEM · I · DAWNEJ · CHWAŁY · PRZYPO
[MNIENIEM

Wewnątrz kaplicy — dokoła zwornika latarni:

7) ~ BARTHOLO ~ FLORENTINO OPIFICE
na fryzie ściany zachodniej (nagrobkowej):

8) BEATI / QVI IN DOMINE MORIV / NTVR
na fryzie ściany północnej (wchodowej):

9) CON / FITEANTVR TIBI DOMINE OMNES / GEN
ciąg dalszy na fryzie ściany wschodniej (oł
tarzowej):

TES QVI / DAT SALVTEM / REGIBUS [s]

na fryzie ściany południowej (ze stallami):

10) DEVS / IVDICIVM TVVM / REGI DA

w otoku medaljonu u dołu anty po lewej stro
nie wnęki nagrobkowej:

11) D · SIGISMVNDVS · I · R · P · M · D · XXII ·

Na przedmiotach ruchomych — na predelli
oltarza srebrnego:

12) DEO OPTIMO MAXIMO MARIÆ MATRI VIRGINI
DIVOQVE / SIGISMVNDO, SIGISMVNDVS PRIMVS
POLONIÆ REX MA/GNVS LITVANIÆ DVX EC,
SVÆ ERGA ILLOS PIETATIS ET / RELIGIONIS
ERGO POSVIT, ANNO M, D, XXXVIII, REGNI XXXII

na stopach lichtarzy srebrnych (puncowany,
pierwsza litera i data rytowane):

13) SIGISMVNDVS · PRIMVS · REX · POLQNIÆ · SVPRE
MVS · DVX · LITVANIAE · · RVSSIE · PRVSSIE · MA
SOVIE · ETC · DOMINVS · ET · HERES · FABRI
CARE · · DEDIT · ANNO · DOMINI · 1 · 5 · 3 · 6 ·

14) (na stopach wielkich świeczników — por.
Dodatek IV, podobizny daty i monogramu).

Napisy z drugiej połowy XVI w. na nagrob
kach — na kartuszu zasłaniającym dolną część
sarkofagu Zygmunta Starego:

15) D · SIGISMVNDVS IAGELLONIVS POLONIAE
AC LITVANIAE DVX MAGNVS · [REX ·
SCYTHICVS · VALACHICVS · MOSCH · PRVVS · ETC ·
VICTOR AC TRIVMPHATOR · PATER PATRIAE ·
IN HOC MONVM · A SE MAGNIFICENTISS · ERECTVM
ILLATVS REQVIESCIT

na kartuszu przedniej ściany sarkofagu Zyg
munta Augusta:

16) SIGISM · AVGVSTO POLONIAE · REGI ET MAGNO
[LITVANIAE
AC RELIQVAE SARMATIAE DVCI AC DOMINO ·
PRINCIPI CONSILII PROMPTISSIMO, FACTIS
[LENTISS ·
MORIBVS PATIENTISS · VITA BENIGNISS ·
ANNA INFANS REGNI POLONIAE FRATRI BE
[NEMERENTI
SVO SVMPTV POS · ET SVIS IPSA LACHRYMIS
[CONSPERSIT

na nagrobku Anny Jagiellonki, dokoła kartu
sza herbu:

17) A I
K P

w otoku medaljonu na okładce książki w rękę królowej:

18) SOCIETAS · S · ANN·E ·

na kartuszu poniżej płyty nagrobkowej:

19)

D

M

D·ANNA IAGHELLONIA, SIG·I · REGIS FILIA,
IAGHELLONV VLT·MA PROPAGO·STEPHANI BA-
THORÆI, MAXIMI REGIS CONI·X : MVNIFICA,
PIA, RELIGIOSA, TRIV INTE·REGNORV PIGNVS
CONCORDIÆ: COMMVNIS MORTALITATIS
MEMOR, HOC MONV·METV, CINERIBVS SVIS CON-
STRVXIT : VIXIT, OMNIV REGIARV VIRTVTV
LAVDE, FLOREN, PER SINGVLOS ÆTATIS SVÆ
GRADVS, MAXIME LAVDATA : SACELLV HOC,
VESTIVIT TECTO AVRATO, ORNAMENTIS, ET
CENSV LOCVPLETAVIT : EX·TINCTA · IX SEPT :
NATALIS SVI · LXXIII, SVMMO LVCTV, SIGIS :
R III, SORORIS FILII, ET TOCIVS REGNI ·
MERORE INGENTI ANNO M · D · LXCVI ·

III. DO POBYTU G. CINIĘGO W POLSCE.

*Rękopis Biblioteki Ap. Watykańskiej, Chigiano G. II. 38, «Sigismundus Titius, Historiae Senenses», k. 230: M. D. XIX... Augusti interea die quarta Bartholomaeus Gani aromatarius... [104-letni] moritur: Nuntiatum interea ex Cracovia Pollonie urbe [na marginesie tytułik w tem miejscu: Polonorum clades] a Iohanne Cini senensis lapicidae filio, qui in illis oris una cum caeteris sub artifice florentino sepulcro mortui olim regis instabat: Tartaros scilicet Moscovios adversus Polonos exivisse premissisque bellatorum novem millia latentibus caeteris numero viginti millibus; at Poloni ductore *Lituanie* duce quinque millia adversus novem millia transmittunt: Moscoviis interea simulantibus fugam, ecce mox viginti Tartarorum adsunt millia; Polonos adoriuntur, universos trucidant, paucis cum *Lituanie* duce evadentibus; mox Poloniam ingressi, excurrentes multos fecere captivos etiam infantes carceribus oppletis; Regem posthac se accingere et ad bellum acrius parare [s] Iohannes significabat. Plandus [Placidus?] interea filius Al-delli Placidi revertitur, qui cum episcopo Poloniae [?] pluribus annis in illis fuerat oris, et nunc a Rege Poloniae Sigismundo creatus eques et magnis affectus honoribus, regias litteras secum afferens commendatitias ad regem Franciae (et), Cardinales et alios principes; orationem coram Rege et multis episcopis priusquam inde abiret Lundenium [?] habuit ita, ut ad prandium regis dignus ad-*

mitti sit iudicatus. Ad Bari ducissam nonnullis mandatis ab eodem Rege directus est. Hunc iuvenem Iohannes ipse *Cyni* filius literis suis ad patrem destinatis multum laudavit et plurima praeclara significavit, quas sane litteras *Cynus* ipse nobis ostendit [koniec strony; na k. 230' jest odrazu mowa o ruchach floty hiszpańskiej; najbliższa data na tej stronie wymieniona jest 28. VIII. 1519].

IV. UMOWA Z BARTOLEM BERRECCIM.

Rękopis Archiwum Głównego w Warszawie, dział XIX, księga 1—46 (RB. 1/46), k. 145', cala: Anno 1529 a die 6 februarii pactum feci, prout intercesa latius docet, cum Bartholomaeo lapicida regio pro laborandis et sculpendis figuris actoriis adhuc [?] ad capellam Sacrae M-tis Regiae in castro Cracoviensi in hunc qui sequitur modum.

Primo exsculpere debet e lapide marmoreo rubeo integrum corpus regium armatum, coronatum ac pallio circum amictum, quod locabitur supra capsam sepulturae.

Secundo exsculpere debet ex lapide item marmoreo rubeo figuras sex integras ac omnibus suis partibus perfectas absolutasque sanctorum Petri, Pauli, Sigismundi, Ioannis Baptistae, Venceslai atque Floriani, in spatia seu interstitia oblonga ad praesens vacua capellae praefatae statuendum locandumque [s].

Tertio exsculpere debet similiter ex lapide marmoreo rubeo figuras duas medias vel dimidias rotundas Salomonis videlicet ac David similes illarum, in quibus imagines Evangelistarum 4 ad eandem capellam hic ipse Bartholomaeus effinxit exsculpsitque.

Postremo exsculpere debet ex lapide griseo Mislimicensi figuras duas integras David videlicet et Iudith, extra capellam in angulis ex regione domus, in qua serenissima princeps reginula Hedvigis mansitat locandas sistendasque.

Has inquam figuras mentionatas propriis impensis ac sumptibus praedictus Bartholomaeus eleganter, polite, adfabre ac magistratiter caelaturum se recepit, ita ut in totum laboribus hactenus ad capellam saepefatam factis diligentia, cura artificioque responsurae sint. Ad hanc autem universam operam ferramenta, plumbum ad locationem illarum et florenos noningentos in moneta polonica per gr. 30 ex pacto illi dare debeo. In cuius

rei testimonium praesentes intercisas manibus mea ac illius propriis subscriptas fieri feci etc. [Widocznie więc treść umowy powtórzona jest w całości].

Item super eius pacti summam usque ad finem anni 1530 accepit a me in moneta per 30 gr. fl. 600 gr. —
Item dedi sibi residuum fl. 300 gr. —

V. ROKOWANIA Z LUDWISARZEM NORYMBERSKIM I HANS VISCHER.

RB. 1/46, k. 146, *cala*: Item anno 1530 ex mandato Sacrae M-tis Regiae scripsi Nurembergam, ut huc mitteretur magister aerarius quispiam, qui contempleretur locum capellae M-tis Regiae, ad quam cancellos aeneos funderet faceretque. Is itaque huc in aestate venerat. Cui pro itinere ac expensis huc ituro dedit factor meus Nurembergae fl. 25 gr. —

Interea cum hic ageret in dicto negotio, solvi pro eo ratione expensarum, quos consumpsit in hospitio apud Haller fl. 11 gr. 21

Item cum Nurembergam huic rediisset, dedit ei factor meus, quos in redeundo insumperat ultra perceptos fl. 8 gr. —

Cum itaque Cracoviae esset et locum fabricandae *gratae* conspexisset, feci ex mandato M-tis Regiae secum pactum super huiusmodi *grata cina* [s] videlicet de aurichalco fino et meliore fundenda et fabricanda ad Mtis Regiae capellam prout intercisam mutuo data clarius docet. Nam pro quolibet centenario aeris vel aurichalci polito et bene elaborato in dictam *gratam* sibi ibi in loco Nurembergae dari debent renenses fl. 22, qui valent nostros per 30 gr. monetae.

Impensis M-tis Regiae Cracoviam adduci debet *grata* iam praeparata. Ipse etiam magister personaliter Cracoviam venire debet ad locandam huiusmodi *gratam* in loco suo.

Pollicitus est insuper dictum laborem pariter et duo candelabra magna etiam de aurichalco se absoluturum et perfecturum in decursu unius anni a die, quo pactus secum factus est, quod fuit in Iunio circa festum Sancti Ioannis Baptistae anno ut supra 1530.

Accipit autem super hunc laborem Nurembergae a factore meo fl. 1350 gr. —

Uzupełnienie przypisku 4-go na str. 38: Liczby składające się na datę 1534 wyrytowane są pojedynczo na narożnikach górnej

plyty podstawy każdego z wielkich bronzowych świeczników, tak ułożone:

Monogram reprodukowany poniżej znajduje się na bocznej ścianie najniższej płyty podstawy na obydwu świecznikach; jest nieco widoczny na fig. 6, na czarnym tle ścianki, mniej więcej w przedłużeniu trzonu świecznika (tu zmniejszony z 128 na 66 mm).



Taki sam monogram z gmerkiem znajduje się na pomniku biskupa Sigmunda von Lindenau († 1544) w przedśionku katedry w Merseburgu (G. Seeger, Peter Vischer der Jüngere, Ein Beitrag z. Gesch. d. Erzgiesserfamilie Vischer, Leipzig 1897, str. 29). Pomnik ten uczeni niemieccy zgodnie uważają za niewątpliwie dzieło Hansa Vischera; w dostępnej mi literaturze nie mogę jednak sprawdzić, czy twierdzenie to opiera się także na źródłach archiwalnych. W każdym razie tego samego gmerku między literami P V używał zmarły w r. 1528 starszy brat Hansa, Piotr V. młodszy. Hans, syn Piotra V. starszego, urodzony między r. 1488 a 1490, zmarły w r. 1550 w Eichstädt, dokąd wyprowadził się z Norymbergi w lipcu (?) r. 1549 (Hampe, Ratsverl. I str. 438/9), był od 17. XII. 1529 właścicielem ojcowskiej odlewni (drogą kupną od przyrodniego brata Pawła: Seeger, str. 34) i ostatnim przedstawicielem jej sławy. Mimo że cech ludwisarzy w Norymberdze uznał go za mistrza, jak się zdaje, dopiero po 22. V. 1532 (Hampe l. c. I. str. 274, J. Baader, Beitr. z. Kunstgesch. Nürnbergs, Nördlingen 1860, str. 25), podpisał Hans pełnym imieniem i nazwiskiem dwa dzieła, odlane już w r. 1530: pomnik kurfirsta Jana Cicerona w Berlinie i płytę z płaskorzeźbą Matki Boskiej w Aschaffenburgu (Seeger, str. 29).

Znane fakta, że naśladowający zwykle króla biskup Tomicki rokował od 1-ej połowy 1533 r. z Hansem Vischerem o odlanie kraty do swej kaplicy wawelskiej (J. Kieszkowski, Przyczynek, Spr. K. H. S. VII. szp. CCLXXIX i Hampe l. c. str. 284) i że krata ta była gotowa w maju 1535 r. (Kieszkowski l. c. szp. CCLXXXII) pozwalają i z drugiej strony poprzeć wniosek wysnuty z istnienia monogra-

mu na świecznikach: nazwisko *magistri aera-rii cuiuspiam* brzmiało Hans Vischer. Bada-
nia cech artystycznych kraty, jakoteż moż-
liwe zapewne ustalenie itinerarjów Hansa
winny szerzej uzasadnić to twierdzenie.

VI. PARAMENTA.

Wyciąg z rękopisu *Archiwum Głównego w Warszawie, dział XIX, księga 2—16 (RB. 2/16)*:

K. 75. (1533). ...Item die ultima Maii exi-
stente hic adhuc M-te R. dedi pro pacificali
argenteo ponderante marcas 4... fl. 32 gr. —
Aurum. Item dedi pro inaurando

eodem auri fl. 12 gr. —

Et a labore inaurationis fl. — gr. 15

...Item die ultima Maii dati sunt pro sac-
culis lineis ad pacificalia aureum et argen-
teum, similiter pro vitro cristallino ad paci-
ficale argenteum. [kwota?]

Pro sacculo de corio ad missale et pro
ulnis $2\frac{1}{2}$ telae subtilis pro corporalibus et
a consuione corundem in toto fl. 1 gr. 6.

Item die 10 Iunii dati in Castro cuidam
presbitero, qui in missali capellae R. reno-
vavit scripturam vetustate vitiatam

fl. 3 gr. —

Item solvi quod Ioannes acupictor regius
accepit die 12 Maii pro faciendis insigniis Re-
giis ad ornatus ubi deficiebant, apud Ioannem
Vonzam atlasij rubei ulnam ...serici lotto-
nes 3 ...telae... Auri... et argenti filati...

fl. 8 gr. 25

75'. ...Item die 26 Iunii solvi Andreae *Fu-
gelveder* pro uncis 7 auri filati... acceptis
per Ioannem acupictorem regium pro cruce
ad planellam vel ornatum laboranda...

fl. 19 gr. 24

Item die 29 dicti mensis solvi ab introli-
gatione missalis fl. — gr. 15

Similiter aurifici, qui illud argento refor-
mavit... fl. 1 gr. 10

...Item die dicta (29. VI. 1533) solvi Valen-
tino pro duobus lucibularibus minoribus et
pro pelvi de aurichalco ad capellam R.

fl. 5 gr. —

Item solvi Sebastiano mensatori regio pro
4 scabellis vel scannulis de *flader* et *stuk-
farck* ad capellam R. factis fl. 8 gr. —

Item solvi acupictori ab insigniis octo fac-
tis ad ornatus et planellas novas in capella R.
fl. 8 gr. —

76. Item antequam Sacra M-tas Regia pro-
fecta est in Magnum Ducatum Lithuaniae
[11. VI. 1533] emi et consignavi Sacrae M-ti
Reginali pro faciendis *strzempkj* ad antepen-
dia, stolas, manipularia, mensalia et alios
apparatus ad capellam M-tis Regiae primo se-
rici viridis libras 3... rubei... 5... brunatici...
3... albi... 1 lot. 18... [4 pozycje razem]

(fl. 58 gr. $27\frac{1}{2}$)

[7 dalszych pozycyj za jedwab biały
i czarny, oraz nici złote, pod 9, 15 i 28. V.
i 1. VI. 1533].

(fl. 62 gr. 26)

Item Sacra M-tas Regia acceperat panni
aurei restantis valde divitis auro quadruplici
pro antependio et ornatu ad capellam Suae
M-tis quod fuit adhuc d-ni olim Ioannis Bo-
nar Zupparii ulnas 16 per fl. 24, facit

fl. 384 gr. —

[Dalej i na k. 76' — 12 pozycyj za świecz-
niki i lichtarze, oraz przewóz z Norynbergi,
por. rozdz. III, 3 i 6].

77. (1533). ...Item feci fieri Nurembergae
ex auro Sacrae M-tis R. ad capellam Suae
M-tis pro digito Sancti Sigismundi pacificalie
ponderans fl. 199 $\frac{1}{2}$, decreverunt autem in
igne, quia aurum valde exiguum erat fl. 15 $\frac{1}{2}$,
a cuius factura dati sunt fl. 120 gr. —

Et pro *deliniamento* prius facto de ligno
vel modello fl. 1 gr. —

Item pro vitro cristallino fl. 2 gr. —

Item pro servaculo alias *pusdro* et veluto
quibus subductum est fl. 2 gr. 15

Item feci ex adamasco nigro fieri ad ca-
pellam M-tis R. ornatum novum et antepen-
dium, in quo quotidie lectores dictae capel-
lae 4 missas legunt, cum antiquum in toto
absumptum et destructum esset fl. 22 gr. 24

79. (1535). Item Andreas aurifaber fecit
calicem ad capellam M-tis R., qui ponderat
marcas 5 scottos 20, dedi itaque pro argento
per fl. 7 gr. 7... fl. 42 gr. 5 $\frac{1}{2}$

Aurum. Pro inauratione dati in auro
fl. 18 gr. —

Et a labore dedi sibi fl. 9 gr. 10

Similiter fecit ampullas duas maiusculas
ponderantes marcas 3 scottos 21... [za sre-
bro] fl. 28 gr. — d. 9

Aurum. Pro inauratione dati sunt in auro
fl. 9 gr. —

Et a labore dati sunt monetae fl. 6 gr. 6

...Item in Augusto, cum Sacra M-tas R.
feliciter ex Magno Ducatu Lithuaniae Craco-
viam rediisset pro nuptiis Serenissimae Re-

ginulae Hedvigis, accepit a me ad capellam suam pelvim argenteam parvam inauratam, ponderantem marcas 3 scotts 18 per fl. 7 gr. 6 marcem... fl. 27 gr. —

79'. Et pro factura huius pelvis fl. 6 gr. —
Aurum. Pro inauratione dati sunt in auro fl. 12 gr. —

Item feci iterum fieri alium ornatum pro usu quotidiano lectorum capellae Sacrae M-tis Regiae, cum alius penitus annihilatus esset, pro quo accepi adamasci nigri ulnas 10 per gr. 38 fl. 12 gr. 20

Rękopis Archiwum Głównego w Warszawie, Rachunki królewskie nr. 88, 1536 — 31. V. 1537, k. 4: ...Item fecit fieri duo vitra de cristalio ad pacificale, in quo est digitus sancti Sigismundi loco illius vitri fracti, quae constant fl. 1 gr. 15

VII. OLTARZ SREBRNY.

Rękopis Archiwum XX. Czartoryskich, Kraków, nr. 1035, str. 241: Exposita extraordinarie in aedificia capellae Regiae et castris Cracoviensis.

(1531 [przed lipcem ?]) Item dedi pro telae ulnis 21, super qua delineamentum alias *viserungk* tabulae Nurembergae argenteae fabricandae depictum est mrc. — gr. 21

Item dedi Ioanni Dijrer pictori Regio a labore et pictura dicti delineamenti mrc. 12 gr. 24

Item feci adducere et missae sunt per factorem meum Nurembergensem ex Nuremberga probae cupreae inargentatae et inauratae pro imaginibus argenteis super altare in capella Regia fabricandis, quae constant mrc. 18 gr. 36

Item dedi Ioanni statuario Regio alias *schnyczer*, pro exemplari sculpendo de ligno, cuius crassitudinis vel relevationis esse debent imagines argenteae ad capellam Regiam Nurembergae fabricandae mrc. 5 gr. —

Rękopis Archiwum Głównego w Warszawie, dział XIX, księga 2—16 (RB. 2/16), k. 56': Distributa in commissionem et necessitatem S. R. M-tis.

Anno Domini 1535.

...Item per factorem meum Nurembergensem dati sunt Melchiori Bayer aurifici ima-

gines vel tabulam regiam ad capellam Regiam laboranti ad rationem et emendum argentum monetae fl. 5.574 gr. 8

Et postea iterum eidem fl. 191 gr. —

Et statuario alias *Sznychzer* nomine Herter, qui labores de ligno facit similiter dati ad rationem fl. 30 gr. —

Sic Georgio Pinczenstain pictori, qui laborem extrinsecus pictora[s] ornat dati ad laborem et rationem monetae fl. 290 gr. —

Et iterum aurifici supra dicto dati sunt monetae fl. 36 gr. —

VIII. KOSZTA BUDOWY I PRZYODZOBIE-NIA KAPLICY.

Na sumy poniższe składają się wydatki, odnoszące się w rachunkach Bonerowskich wyraźnie do kaplicy i wszystkie place rzeźbiarzy włoskich z wyłączeniem tych, którzy pracowali w pałacu (od r. 1527); nie włączono natomiast kosztów nabożeństw (place kapelanów, świece — od r. 1533). Sumy roczne zaokrąglone są w dół do dziesiątków złotych z wyjątkiem późniejszych, które można bez obawy omyłki obliczyć z wydatków szczegółowo określonych.

1521—1522	fl. 1.120
1523	fl. 1.010
1524	fl. 1.260
1525	fl. 2.750
1526	fl. 1.780
1525—1527 (Serwacy, krata) . . .	fl. 2.259
1527	fl. 1.790
1528 (głównie place)	fl. 2.200
1529	fl. 840
1530	fl. 770
1530—1531 (nowa krata)	fl. 1.350
1531 (do 31. III.)	fl. 510

1531 1. IV.—15 (?). V. 1533: brak księgi rachunków dworu.

1533 (od maja)	fl. 1.764/16
1534—1535 (paramenta)	fl. 176/ 1
1535 (zaliczki na oltarz)	fl. 6.147/28

Ogółem złotych polskich (po 30 gr.) fl. 25.727/15

Wartość tej sumy wynosiła w złocie ok. 19.295 dukatów (przeciętnie po 40 groszy), t. j. ok. 67.5 kg czystego złota.

JÓZEF MUCZKOWSKI

NIEZNANE PORTRETY ZYGMUNTA STAREGO

Ikonografia króla Zygmunta Starego przedstawia nieopisany chaos. Ze wszystkich dynastów Jagiellońskich pozostawił po sobie, Zygmunt, największą ilość portretów, wykonanych już to na medalach, już to w rzeźbie, czy w drzeworytach, a także i w dziełach malarskich. Ale żaden z tych portretów nie jest do drugiego podobnym, tak, że w tej powodzi wizerunków, trudno jest ustalić właściwy wyraz twarzy naszego króla. Studium niniejsze ma więc za zadanie na podstawie zebranego materiału ikonograficznego przedstawić: jak rzeczywiście wyglądał ojciec naszego renesansu.

Przedtem jednak kilka dat biograficznych. Zygmunt, przedostatni syn Kazimierza Jagiellończyka, urodził się dnia 1 stycznia 1467. W latach 1497—1499 sprawował rządy w Księstwach: głogowskim i opawskim. W r. 1506 wstąpił na tron, mając lat 40. W roku 1512 zaślubił Barbarę Zapolęc, zmarłą w r. 1515, a w r. 1518 poślubił drugą żonę, Bonę Sforzę, córkę Jana Galeazza Sforzy, księcia Medjolańskiego i Izabelli Aragońskiej. Umarł w r. 1548, mając lat 81. Dla ustalenia typu naszego

króla walną pomocą jest jego literacki portret, skreślony przez współczesnych mu historyków.

A więc przedewszystkiem Stanisław Orzechowski w swej mowie pogrzebowej tak plastycznie przedstawia nam Zygmunta ¹⁾. «Przypomnijcie sobie rycerze postać Zygmunta, kiedy na czele koła, sprawy wasze rozstrzygać mającego, krzesło zasiadał: jaka w nim jaśniała powaga, jaka dostojność? W całej jego osobie wspaniały wynurzał się umysł; we wzroku czytać było sprawiedliwość; oblicze majestat Rzeczypospolitej wyrażało. Patrząc na ów wzrost wyniosły, tęgie ramiona, rozłożyste barki, pełną i okrągłą twarz, rumieniec lica, oczy duże nieporuszone, groźne brwi, nos orli i wypukły; któżby nie rzekł, że to nie Kazimierzów, ale raczej pierworodny Jowisza syn, z obłoków spuszczoney, sprawy ludzkie roztrząsał. Cała postawa, każde mgnienie oka, spojrzenie, ruch, nawet samo milczenie pokazywało, że tej to ręce właściwie przystało berło piastować» ¹⁾.

Decjusz przedstawia go jako mężczynę wyniosłego wzrostu, wspaniałej postawy, silnego na duchu i na ciele,

¹⁾ St. Orzechowski: Mowa z powodu pogrzebu Zygmunta I. Mowy St. Orzechow-

skiego, wydanie Turowskiego. Sanok 1855, str. 128.

o nieco ciemnych włosach, wielkich brwiach, oczach groźnego spojrzenia, policzkach o naturalnych rumieńcach i całym wyrazie twarzy, wzbudzającym szacunek i nie mu szczodra natura nie poskąpiła, co należy do ludzkiej urody¹⁾.

Bielski pisze, że był to pan urody krasnej i siły wielkiej, tak, że powrozy targał, podkowy łamał, niewiele rad mówił, ale z baczeniem; był trochę gniewliwy, ale jednak gniew umiał w sobie taić; był trzeźwy, mierny; w czepcu z młodu chadzał, włosy długo nosił, brodę postrzygał, lecie w wieńcu różanym rad chadzał bez czapki; na walkę nie był skwapliwy, przetoż od wielu postronnych królów miał wielką przyjaźń i na nieprzyjaciela się nie ruszył, aż za wielką krzywdę i przeto mu Pan Bóg dał szczęście²⁾.

Podobny sąd co do siły fizycznej króla, zanotował także Kromer³⁾. Ale mamy także i obce świadectwo z charakterystyką króla i to z niebylejakich ust.

Cesarz Maksymilian w liście z października 1515 do swej córki Arceksięż-

ny Małgorzaty, regentki w Niderlandach, w którym donosi jej o śmierci pierwszej żony Zygmunta, Barbary i o zamiarach ożenienia króla ze swą wnuczką, Eleonorą Burgundzką, tak opisuje naszego króla:

«Le roy de Polan est ung belle personage en pu grasselet. Toutesfois ly ne sera jamès plus grass; ung visage et cors blanc et le mains fort blans... Sa visage est cler et fort honeste, — representant ung roy entre tous ses serviteurs. Il tient grand traen, amé fort de ses subgés et de tous soes (ceux) qu'il ly hantent dont je fus aussy ung et tous de me meson. Il est, cumme yl m'a dit de sa bouche, qui est belle et ruge, de l'eage de quarante six ans ou XL.VII, en pu les cheveux gris desja»⁴⁾.

Dla uzupełnienia powyższej charakterystyki

nadmienić jeszcze należy, że król nasz zamłodu nosił pełną brodę. Dopiero około r. 1505 w rachunkach jego dworu ukazują się wzmianki, że nadworny balwierz golił jego twarz. Odtąd jak świadczą popiersia i medale nie no-



Fig. 1. Król Zygmunt Stary, medal Hansa Schwarza z r. 1527 w Muzeum Czapskich w Krakowie.

¹⁾ I. L. Decjus. De Sigismundi regis temporibus, liber r. 1521, tłum. Wł. Pocięcha. Teksty źródłowe. Zeszyt 30.

²⁾ Bielski: Kronika, wyd. Turowskiego, t. II, str. 1094.

³⁾ Kromer, wyd. Pistora, t. III, str. 24.

⁴⁾ M. Le Glay: Correspondance de l'Empereur Maximilien I et de Marguerite d'Autriche, t. II, Paris 1839. Nr. 605, str. 300.

sił zarostu, aż dopiero w późnej starości zapuścił brodę.

Z ostatnich wreszcie lat życia Zygmunta mamy świadectwo posłów cesarza Ferdynanda I z lipca r. 1542, a mianowicie Zygmunta Herbersteina i Jana Langa, którzy w relacji swej, w sprawie małżeństwa królewicza Zygmunta Augusta z córką cesarską, arcyksiężniczką Elżbietą, tak opisują swe posłuchanie u króla Zygmunta ¹⁾.

«Dnia 19 Lipca przywołani zostaliśmy przed króla, do małej izby, w której król zwykle mieszka. Obecni byli liczni dworzanie. Starszy król z białą brodą miał na sobie szubę podbitą grono-stajami, polskim zwyczajem, a na głowie czapkę (slaputium). Siedzi na krześle, blade, wyczerpany z sił, z członkami osłabionemi, jak to widać z jego twarzy. Młodszy król siedział, na podnóżku obok niego, po prawej stronie. Na dany znak biskup płocki (Samuel Maciejowski), zaczął przemawiać, gdyż starszy król, nie wymówił więcej, jak jedno lub dwa słowa po polsku i wydawał się jak jaka statua i niema osoba».

Dla całości charakterystyki postaci królewskiej, wspomnieć jeszcze wypadnie o stroju, w jakim Zygmunt zwykle chadzał. Rachunki dworu królewicza Zygmunta z lat 1500—1507, podają

wydatki na szaty Zygmunta. Portret króla, znajdujący się w Zamku Grips-holmie w Szwecji, uzmysławia nam jego ubiór. A więc nosi król bogatą szubę, podbitą sobolami, z czarnego wzorzystego adamaszku, złotem haftowaną. Z pod jej szeroko odrzuconych przodów wyziera błękitny aksamitny ka-bał, sięgający aż do kolan, przystający szczelnie do ciała i zapięty na piersiach długim szeregim złotych guzików, wokół szyi osuty bogato per-

łami. Z pod kołnierza wy-głąda rąbek białej ko-szuli, lśniący złotą, gęsto przesywaną przędzą. Na piersi splywa ciężki w du-że ogniwa spojony złoty łańcuch. Bio-dra opasuje wąski rzemień, nabijany srebrem i złotem, zamknięty złotą klamrą.

U lewego boku, na dwóch paskach, przyczepionych do pochwy krótki kord w niej schowany. Wreszcie stopy i nogi, ujęte są w pończochy z płowego zamszu,

oblamowane zachodzącym z pod podeszwy wąskim paskiem czerwonego safianu ²⁾.

Wiadomości archiwalne, co do portretów królewskich są niestety bardzo skąpe. I tak z młodszych lat Zygmunta mamy wzmiankę w rachunkach dworu królewicza z lat 1500—1507, pod datą 30 września 1504. Pro corio et aliis rebus necessariis ad ymaginem dui prin-



Fig. 2. Giovan Maria Padova-no. Zygmunt I w 64 r. życia. Museo Civico w Modenie.

¹⁾ Archiwum wiedeńskie Pol. J. II (1538). Wiadomość tę udzielił mi p. Dr. Wład. Po-ciecha.

²⁾ Pawiński: Młode lata Zygmunta Sta-rego, str. 32.

cipis que imago est missa in Masoviam (dla księżny Anny) per manus Batyczki 8-go. (Pawiński, str. 176 i 259); zaś w rachunkach podskarbiowskich Szydłowieckiego z lat 1515—1520 znajduje się następująca pozycja: Item die 5-ta Augusti dedi Jacobi pictori Bohemo, qui depinxit Regie Mlis imaginem per manus Casparis familiaris dni pallatini Cracoviensis fl. decem. Archiwum główne Rach. Królewskie Nr. 47, f. 50).

Wiadomości te niestety nic nam nie mówią, a cena 10 florenów jest zbyt niską, aby mogła się odnosić do portretów jakiegoś wybitniejszego artysty.

Po tym wstępie zestawić należy wszystkie dotychczas znane portrety króla Zygmunta.

Posłużą one jako materiał porównawczy do rozwiązania zagadnienia niniejszej pracy.

I. Medale i plakiety.

Gumowski w swej monografii «Medale Jagiellonów» zebrał wszystkie dotychczas znane portrety królewskie. Rozróżnić między nimi możemy medale pochodzenia niemieckiego i włoskiego.

Prototypem dla niemieckich medali jest medal z r. 1527 Hansa Schwarza¹⁾, wykonany w Gdańsku na zamówienie Krzysztofa Szydłowieckiego na pamiątkę urodzin króla w dniu 1 stycznia 1527 r. W r. 1526 przybył Zygmunt do Gdańska, aby stłumić bunt Gdańszczan i zabawił tam przez cztery



Fig. 3. Zygmunt Stary na plakiecie predelli ołtarza w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu.

miesiące. W tym czasie portretował go Hans Schwarz i w otoku medalu dał napis: D. Sigis. I. R. P. P. Ef. Ad vivam Imag. aetatis 60 (fig. 1). Z modelu tego istnieją liczne repliki, które Gumowski szczegółowo wylicza.

Włoski medal, dzieło Giovanniego Marji Padovana, znajduje się w Museo

¹⁾ Gumowski: Hans Schwarz i jego polskie medale. Prace Komisji historii sztuki, t. I. Kraków 1929, str. 88.

REGIA SIS MVMDI FACIES LOVE
 DIGNA VEL IPSO
 IVPETER EST PATRIE NEC MINVS
 ISTE SVÆ.



Fig. 4. Król Zygmunt Stary. Drzeworyt w Statutach z r. 1524. Kraków u Hieronima Wietora.

Civico w Modenie¹⁾ fig. 2. Przedstawia króla w 64 roku życia a 26 panowania i nosi napis: Hec est Sarmatie Sigismundi Regis Imago. Anno Regni Sui LXXVI Aets LXIII, a na odwrociu Ioha-annes Maria Patavinus. F. Anno Domini Nostri M. D. XXXII. Do tej grupy zaliczyć należy plaketę srebrną

na lewym boku predelli srebrnego ołtarza w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu z wizerunkiem króla, pochodzącą z roku około 1538²⁾ (fig. 3).

II. Drzeworyty.

1. W Statutach Zygmunta I, drukowanych u Wietora w r. 1524, znajduje

¹⁾ Gumowski: Medale Jagiellonów, Kraków 1906, Nr. 65, str. 63.

²⁾ Gumowski: Medale Jagiell., str. 72.

się drzeworyt, przedstawiający naszego króla, powtarzany kilkakrotnie w innych wydaniach Statutów i w Kronice Świata Bielskiego (fig. 4)¹⁾.

2. Portret Zygmunta Starego, przesłany w darze Bonifacemu Amerbachowi, prof. Uniw. w Bazylei, przez Jana Łaskiego. Jest to kopja drzeworytu pod 1). Obydwa te drzeworyty, wśród znakomych portretów osób współczesnych zajmują podrzędne miejsce. W twarzy zaznaczono tylko kontury i niezbędne cienie i to w sposób bardzo prymitywny.

3. Portret króla Zygmunta I zamieszczony w dziele Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerni *Elogia Virorum bellica virtute illustrium, Septem libris iam olim ab Authore comprehensa. Et nunc ex eiusdem Museo ad vivum expressis imaginibus adornata. Petri Pernae Typogr. Basil. Op. ac studio 1575*²⁾ fig. 5.

Inne, liczne drzeworyty z portretami Zygmunta są to przeważnie nieudolne wizerunki fantastyczne, nie przedstawiające żadnej, ani artystycznej, ani historycznej wartości, dlatego je tutaj pomijam.

III. R z e ż b a.

W Kaplicy Zygmuntowskiej, w Katedrze na Wawelu, mamy aż trzy portrety rzeźbione króla Zygmunta.

1. Postać na tumbie grobowcowej (fig. 6).

¹⁾ Kopera: *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu w Muzeum w Bazylei. Spr. Komis. hist. sztuki Akad. Umiej.*, t. VI, 1901, str. 157.

²⁾ Folkierski W.: *Polonica w Muzeum Paola Giovia. Ex Libris. Tom VI. Kraków 1924*, str. 74.

³⁾ Jan Boloz Antoniewicz: *O rzeźbie figu-*

2. Medaljon z postacią Salomona.

3. Medaljon z głową królewską w hełmie rzymskiego legionisty na pilastrze ściany z r. 1522 (fig. 7); ponadto:

4. Medaljon na bocznej ścianie tumbi (fig. 6) grobowcowej w krypcie katedry na Wawelu (fig. 8).

5. Medaljon na ścianie opactwa cysterskiego w Mogile.

Rzeźby pod 1) i 2) przypisuje Antoniewicz³⁾ Janowi Marji Padovano, Kopera⁴⁾ uważa je za dzieła Giovanniego Cini, Komornicki⁵⁾ zaś za dzieła Bartolommea Berecci, architektki kaplicy



Fig. 5. Zygmunt Stary, drzeworyt wedle portretu znajdującego się niegdyś w Museum Giovia w Como.

ralnej Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. *Prace Kom. hist. szt. Akad. Umiej.* I, 1919, str. XXIII.

⁴⁾ Kopera i Cercha: *Giovanni Cini ze Sieny. Kraków b. r.*, str. 32, 46, 52 i 82.

⁵⁾ Komornicki: *Kaplica Zygmuntowska w Katedrze na Wawelu. Rocznik Krakowski XXIII*, str. 117.



Fig. 6. Zygmunt Stary na tumbie grobowej w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu.

Zygmuntowskiej. Rozstrzygnięcie tej spornej kwestji tutaj nie należy i pozostawione być musi specjalnym rozważaniom.

IV. Portrety malowane.

1. Portret (wys. 0.475, szer. 0.325),

znajdujący się na Wawelu z daru hr. Leona Pinińskiego, przedstawiający młodego króla Zygmunta. Obraz nosi napis: Sigismundus Poloniae Rex, Alexandri Pol. Regis frater. Lepszy¹⁾ datuje go na czas po roku 1524. Kieszkow-

¹⁾ Lepszy L.: Kultura epoki Jagiellońskiej. Kraków 1901, str. 48.

ski¹⁾ natomiast, na czas około 1505. Jest to jednak malowidło tak niedołążne, pozbawione wszelkiej artystycznej wartości i co do swej autentyczności mocno podejrzane, że przytaczam je tylko dla wyczerpania przedmiotu.

2) Portret królewicza Zygmunta, jako księcia Głogowskiego i Opawskiego w r. 1467—1499 (fig. 9) (reprodukowany w Blaschkego *Geschichte der Stadt Glogau*) znajdujący się obecnie w Głogowie na Śląsku pruskim w Saganer Fürstentum - Landschaft (122 × 230). Bliższych wyjaśnień co do pochodzenia i autorstwa tego obrazu, nie udało mi się niestety uzyskać.

3) Portret, znajdujący się w Zamku w Gripsholmie w Szwecji (194 × 198) (fig. 10) (dotychczas niepublikowany)²⁾. Pochodzi z okresu pierwszych lat panowania. Córka Zygmunta, Katarzyna, wyjeżdżając do Szwecji, po zaślubieniu króla Jana III w r. 1562, zabrała prawdopodobnie portret ze sobą. Bliższych wiadomości o tym portrecie brak. Z tego portretu istnieje kolorowana litografia, wykonana w początkach w. XIX w Szwecji, z podpisem w języku szwedzkim. Sigismund. Konung of Polen (w zbiorach graficznych Bibl. Jagiel.).



Fig. 7. Zygmunt Stary

jako rzymski legionista w Kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu.

4. Portret króla Zygmunta na obrazie Hansa Kulmbacha Hołd trzech króli z r. 1511 w Muzeum w Berlinie. Król znajduje się po lewej stronie obrazu w grupie trzech osób i wita się ze św. Józefem³⁾ (fig. 11).

5. Portret, znajdujący się w Galerii XX. Czartoryskich w Gołuchowie (woj. Poznańskie) (fig. 12 w. 24 cm, szer. 17.5 cm, na drzewie

bukowem (dotąd nie publikowany). Przedstawia popiersie królewskie w profilu zwróconym na lewo. Twarz ogolona, włosy na skroniach siwe. Na głowie czapka w kształcie czepca (t. zw. Drathaube) z materji złotem przetykanej. Na ramionach płaszcz gronostajowy, tło

ciemne. Przepaska na pierśiach z mory z ornamentem orzechowym na żółtym tle. W inwentarzu zbiorów Gołuchowskich zapisano

ten obraz jako pochodzący ze szkoły Clouetów.

Marjan Sokołowski w swej monografii o Gołuchowie przypisuje ten portret «Fransowi Halsowi w stylu jednego z Clouetów»⁴⁾.

6. Portret, znajdujący się w Galerii Uffizzi we Florencji, pendzla florencyjskiego malarza Christofano del l'Altissimo (fig. 13).

7. Portret publikowany przez J. My-

¹⁾ Kieszkowski J.: Krzysztof Szydłowiecki, Poznań 1912, str. 168 i 713.

²⁾ A. Czołowski: Polskie portrety w Szwecji. Miesięcz. Sztuka, t. I. Lwów 1911, str. 256.

³⁾ Muczkowski i Zdanowski; Hans Suess z Kulmbachu. Rocznik Krak., t. XXI, str. 19.

⁴⁾ Sokołowski: Gołuchów. Kraków 1886. Odbitka z Przeglądu Polskiego, str. 17.

cielskiego w *Zbiorze Portretów polskich*, zawieszony nad Kaplicą Zygmuntowską na Wawelu (fig. 14). Przedstawia króla w całej postaci i pochodzi z marca r. 1547, jak świadczy napis: *Sygyismundus Prymus Rex Poloniae etc. Dominus et Haeres, Clarus, Victoriis Celebris, Justus, Clemens, Benignus et bene artibus pacis (meritus), pietate et religione insignis.*

A Christo Nato MCLXVII
anno, vero regni XL.,
aetatis autem suae
LXXXI, Mens III Vi-
vat Rex Optimus. My-
cielski sądzi, że por-
tret ten odnieść nale-
ży do młodych lat na-
szego króla, a wszcze-
gólności do Zjazdu
Wiedeńskiego z roku
1515. Twierdzenie to oczy-
wiście jest mylne, jeśli się
zestawi ten portret, przedsta-
wiający zgrzybiałego starca
z charakterystyką króla



Fig. 8. Zygmunt Stary. Medaljon na tumbie grobowcowej w kryptocie Katedry na Wawelu.

w liście cesarza Maksymiljana do jego córki, Małgorzaty, w którym tenże podnosi wybitnie urodę króla. Portret ten już u współczesnych budził poważne zastrzeżenia co do podobieństwa rysów twarzy naszego króla. Krzysztof Kobylński w swych łacińskich Epigramatach z roku 1558¹⁾ tak się krytycznie wyraża o portretach,

Zygmunta i jego córki Izabelli, zawieszonych na Zamku Wawelskim. De falsis imaginibus in arce quadam. Wiersz ten podaję w polskiem tłumaczeniu p. Macieja Szukiewicza.

NA NIEPODOBNE
PODOBIZNY
w zamku niektórym.

że mógł ciebie malować tylko
[znakomity
Apelles, to ci chwałę, uczniu
[Stagiryty.
Bo chociaż licom dajem
[miano dusz zwierciadła,

¹⁾ CHRISTOPHORI KOBILIENSKI

equitis poloni

variorum epigrammatum ad Stanislaum Rozimontanum libellus.

Cracoviae, Lazarus Andreae excudebat anno Domini MDLVIII.

DE FALSIS IMAGINIBUS

in arce quadam.

Quod tantum docto licuit te pingere Apelli
Iudicium Macedo laudo perenne tuum.

Vultus enim dictus nostrae est mentis imago,
Falso refert mentem, si male pictus erit.
At rarus vultus cuius depicta figura

Expresse est verum quae teneatque decus.
Hic SIGISMUNDI olim Regis vel specta se-
[niles

Vultus, quam falso talis imago dedit.

Quisque tuos pinxit non est imitatus Apellem
Auguste hoc vultus; Sphorcia quique tuos.
Nec tua, narrant ut, princeps Ludovice iuventa
Talis erat; non hic sit bene picta satis.

Athica et ingenio cuius est innata Venustus,
Fallaci picta es tuque ISABELLA manu.
Scilicet hanc memoro Regis tibi nempe Soro-
[rem,

Incluta nos inter qui modo sceptrum tenet.
Pingeris hicce mere Caesar fortissime Iuli
Fama volans mentem pingit et orbe tuam.

Krzysztof Kobylński urodził się około r. 1530 z rodziny arystokratycznej. Ojciec jego był kasztelanem rozpierskim. Studja odbył Krzysztof u Melanchtona i we Włoszech. Umarł w r. 1566. Pozostawił zbiór poezyj Pucińskich, dedykowany przyjacielowi Stanisławowi Rosimontanowi = Rosenbergowi, który nosił drugie nazwisko Kośmider Gruszczyński. Zbiór tych poezyj wykazuje zamiłowania filozoficzne i humanistyczne, sprzyjające widocznie Reformacji, co się tłumaczy stosunkami rodzinnymi i przyjacielskimi Kobylńskiego.



Fig. 9. Król Lew Zygmunt jako książę głogowsko-opawski w Głogowie.

To w złe namalowanych
[dusza ta przepadła.
Coprawda zdarza się to
[w podobiznach rzadko,
By — wierne będąc — twarzą
[też wabiły gładką. —
Czyż dopatrzysz tu rysów
[króla nieboszczyka
Zygmunta Starego, jak to
[z napisu wynika?
Zaiste Apellesa ten nie na-
[śladował,
Kto tak Jego i jego Sforzów
[wymalował.
Bo nie takim Ludwikiem za
[dni twej młodości
Bywaleś, jak tu patrzysz
[z ram, Książęca Mości.
A i powab wrodzony, Iza-
[belli wdziękom.
Przepadł namalowany po-
[chybliwą ręką,
Wtrąć również, że malarz
[oddal tu niesładnie
Siostrę króla, którego scepter
[dziś nami władnie
I tylko Twój tu portret,
[mężny Suverenie,
Ma tego ducha, który
[SŁAWA światem zenie.

8. Portret pędzla Łukasza Cranacha młodszego w Galerji portretów familji Jagiellońskiej w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie umieszczony (fig.15) w Katalogu Wystawy Kochanowskiego w roku 1930¹⁾. Przedstawia króla w późnym wieku z pełną brodą. Reprodukowany na medalu Stefana van Holland z r. 1561 w gabinecie medali w Monachjum²⁾.

¹⁾ M. Jarosławiecka: Wystawa Zabytków sztuki i kultury z epoki polskiego Renesansu. Kraków 1931, wyd. Pols. Akad. Um. Nr. 11—21.

²⁾ Gumowski: Medale Jagiellonów. Nr. 97, str. 95.

II.

Któryż więc z tych wizerunków oddaje najwierniej oblicze naszego króla? Za podstawę naszych rozważań, wziąć musimy przekaz Orzechowskiego, gdyż on najplastyczniej przedstawił postać Zygmunta. A więc wzrost wyniosły, tęgie ramiona, rozłożyste barki, twarz pełna i okrągła, oczy duże, brwi groźne, nos orli i wypukły.

Przykładając ten kanon do przedstawionych tutaj wizerunków zgóry odrzucić musimy wszelkie drzeworyty, jako utwory w wysokim stopniu nieudatne. Z medali mogą być wzięte w rachubę, medal Padovana, fig. 2 i plakieta na predelli ołtarza w Kaplicy Zygmuntońskiej, fig. 3, gdyż one są najbliższe opisowi Orzechowskiego. Jakkolwiek Schwarz na swym medalu (fig. 3) podkreśla, że to jest «*effigies ad vivam imaginem*», to jednakże porównanie go z medalem Padovana, każe nam odmówić mu podobieństwa portretowego ze Zygmuntem. Kaczy nos, czoło płaskie i zbyt wydłużone, źle świadczą o zdolnościach portretowych augsburskiego medaljera.

Klasycznym przedstawieniem człowieka na medalu jest profil. W sztuce włoskiej rozpoczyna się malarstwo portretowe silnym profilem i takiem ono pozostaje aż do epoki swego największego rozwoju. Korzenie tej formy tkwią w rysunku freskowym. Przeciwnie niemiecki portret rozwija się na epitafium *en face*, a w malarstwie sztalugowym *en trois quart*. W medaljerstwie włoskim występuje ponadto moment psychologiczny. Profil odpowiada więcej, aniżeli każdy inny widok ciała ludzkiego, ten-



Fig. 10. Zygmunta Stary. Zamek Gripsholm (Szwecja).

dencji monumentalnej. Wyklucza on bowiem całkowicie grę wyrazu twarzy, która zależy przede wszystkim od ruchliwych ust i wyrazu oczu, usuwa portretowaną osobistość od widza i przenosi go w sferę abstrakcyjną, a przez to, że daje czysty kontur czoła i czaszki, nosa i podbródka, podkreśla du-



Fig. 11. Zygmunt Stary, fragment z obrazu Hansa Kulmbacha «Hold trzech Króli» w Muzeum ces. Fryderyka w Berlinie.

chową energję twarzy. Monumentalna siła jest też w wysokim stopniu właściwą włoskim renesansowym medalom

w przeciwieństwie do mieszczańskiego i bardziej intymnego charakteru niemieckich medali¹⁾.

¹⁾ Habich Georg: Die Medaillen der italienischen Renaissance. Berlin 1923, str. 2.



Fig. 12. Zygmunt Stary, portret w Galerji XX. Czartoryskich w Góluhowie.

Różnica w traktowaniu postaci królewskiej na tych dwóch medalach rzuca się też odrazu w oczy i każe nam dać wiarę raczej medalowi Padovana. Plakieta na predelli ołtarza w Kaplicy Zy-

gmuntowskiej, jakkolwiek jest dziełem niemieckim, zbliża się pod względem starannego i pysznego modelunku do dzieła Padovana.

Podobieństwa portretowego rzeź-

bom Berecciego, czy też jego pomocników, tak na tumbie, jak i w postaci Salomona przyznać nie możemy, jakkolwiek stał on tak blisko osoby królewskiej. Jest to raczej twarz schematyczna.

Natomiast wszystkie cechy wysokich zdolności plastycznych Padovana znajdujemy w jego tondo z biurem królewskim na tumbie grobowcowej Zygmunta Starego w Krypcie Wawelskiej fig. 8. Jest to wprawdzie kopja, wykonana przez rzeźbiarza, Franciszka Wyspiańskiego, ale ma ona wszelkie cechy wierności w odtworzeniu oryginalnego dzieła Padovana.

Z dzieł malarskich, przedstawiających portret Zygmunta Starego zajmą nas przede wszystkim dwa portrety, ten z Gołuchowa i drugi z Florenckich Ufizzjów. Drugi z nich jest oczywiście kopją pierwszego.

Portret gołuchowski przedstawia mężczyznę w sile wieku, w latach około 50. Jest to czas, w którym król po śmierci Barbary Zapolya szuka żony i waha się pomiędzy Eleonorą Burgundzką a Boną Sforzą. Wiemy, że pośrednikiem w tych małżeństwach był Jan Boner. Oczywiście taki pośrednik musiał przedstawić kandydatkom do małżeństwa wizerunek swego mocodawcy. Wiemy także, że Bonera łączyły bliskie stosunki artystyczne z Hansem Kulmbachem, najwybitniejszym uczniem Albrechta Dürera. Kulmbach ba-

wił w Krakowie dwukrotnie w latach 1511 i 1515, gdy malował tryptyk do kościoła OO. Paulinów na Skałce i w środkowym obrazie, przedstawiającym Hołd Trzech Króli (obecnie w Muzeum Cesarza Fryderyka w Berlinie) zamieścił także portret króla Zygmunta Starego. Jest to ta postać po lewej stronie obrazu, witająca się ze św. Józefem (fig. 10). Portret gołuchowski przypomina bardzo żywo postać królewską na obrazie Kulmbacha z Trzema Królami i ta okoliczność skłania mnie do przypisania portretu z Gołuchowa, Hansowi Kulmbachowi. Rozbudzone w ostatnich latach studia nad Kulmbachem wydoły na jaw kilka jego portretów¹⁾, które wykazują, że był on wybitnym portrecistą, a wobec tego nie byłoby nic dziwnego, gdyby Jan Boner, mając przedstawić króla kandydatkom do małżeństwa, zwrócił się właśnie do malarza, z którym był w ożywionych stosunkach i który był wybitnym artystą, jakiego drugiego w tym czasie w Krakowie napróżnobyśmy szukali. Zresztą Kulmbach był już we famijli Jagiellońskiej dobrze znanym artystą, skoro malował portrety Zofji Jagielonki, żony margrabiego, Fryderyka Brandenburskiego, córki Kazimierza Jagiellończyka, a więc siostry Zygmunta i jej męża Fryderyka, oraz ich syna, margrabiego Kazimierza²⁾.

Pomiędzy portretami Zygmunta Starego, w technice drzeworytowej wy-

¹⁾ Buchner Ernst: Hans v. Kulmbach als Bildnissmaler Pantheon I B. München 1928, str. 135.

²⁾ Niezrozumiałem też wydaje się twierdzenie M. Sokołowskiego, który w swej monografji o Gołuchowie (Kraków 1886, odbitka z Przeglądu Polskiego) przypisuje portret gołuchowski Fransowi Halsowi w stylu jednego

z Clouetów. Wszak Hals urodził się w r. 1580 a umarł w r. 1666, a zatem nie mógł być współczesnym Zygmunta, który umarł w roku 1548. Portret ten zaś jest niewątpliwie malowanym z natury. To samo nieporozumienie powtarza za Sokołowskim Katalog obrazów Muzeum Gołuchowskich, gdzie portret ten oznaczony jest jako pochodzący ze szkoły

SIGISMUNDVS III POLO' REX



Fig. 13. Zygmunt Stary, portret Christofana dell' Altissimo w Galerji Uffizzi we Florencji.

mieniliśmy portret zamieszczony w Elogjach biskupa Paolo Giovia w Como. Nie przedstawia on wprawdzie żadnej

Clouetów. Albo Hals, albo Clouet, ale który? Zdaniem mojem ani jeden, ani drugi, lecz tylko Kulmbach, który jako przebywający

artystycznej wartości, pośrednio jednak jest zbiór portretów biskupa Giovia w jego rezydencji w Como, dla naszego

w tym czasie w Krakowie, może jedynie być wziętym pod uwagę.



Fig. 14. Zygmunt Stary, portret nad Kaplicą Zygmuntowską na Wawelu (fragment).

zagadnienia bardzo ważnym. Biskup Nocery Paolo Giovio urodził się w Como w r. 1483 ze starodawnej rodziny Zobii di Isola. Studjował na uniwersytetach w Pawji i Padwie. W r. 1507 otrzymał stopień doktora medycyny, a w r. 1512 przeniósł się do Rzymu, gdzie przebywał na dworze papieży, Juljusza II i Leona X. Pozostawał w stosunkach literackich z najwybitniejszymi osobistościami współczesnymi, jak Karolem V, Franciszkiem I, a nawet Sułtanami tureckimi. Pozostawił znaczną spuściznę literacką, a zwłaszcza historyczną. Najwybitniejszym rysem je-

¹⁾ Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerni Elogia Virorum litteris illustrium. Basileae Petri Perneae. Opera ac studio 1577 str. 223.

go charakteru była jednak manja zbieracza portretów współczesnych sławnych ludzi, panujących, uczonych, wojowników i artystów. Dla pomieszczenia tej galerji portretów zbudował w swem rodzinnem Como osobne muzeum, t. zw. domus Jovia, gdzie zgromadził około 350 portretów. Były tam portrety oryginalne wielkich mistrzów współczesnych, jak Tiziana, Mantegnji, Botticellego, Belliniego, Andrea del Sarto, i in., a także kopje, oparte na medalach, minjaturach, monetach i t. p.

W zbieraniu tych portretów pomagali biskupowi liczni pośrednicy w całej Europie, a między nimi także i nasi humaniści, jak biskup warmijski, Jan Dantyszek, biskup krakowski, Filip Padniewski i Marcin Kromer. Wymienia ich wyraźnie Giovio, kiedy mówi:

Quid enim non praestabunt sacrați proceres, qui se alumnos amatoresque Musarum professi, nunquam verae gloriae nomen contempserunt ita ut vel ab ultima Sarmatia, qua latinae linguae septa Roxolanorum maioribus terminantur mihi minime defunturam spem Joannem Dantiscum Varmiensem Episcopum qui multis legationum functus honoribus poetica lauro coronatus suae gentis nobilitatem ad eandem laudem accendit ad quam preclare aspirant Philippus Padniewius, Martinusque Cromerus¹⁾.

Z polskich portretów Katalog Muzeum Giovia wymienia tylko trzy, t. j. króla Zygmunta Starego, Filipa Kalimacha i hetmana Jana Tarnowskiego²⁾. Z galerji portretów Muzeum Giovia za-

²⁾ Müntz E.: Le Musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'icographie du Moyen Age et de la Renais-

chowało się dzisiaj za- ledwie około 100, po- dzielonych pomiędzy pięć gałęzi rodziny biskupa. Niestety portret króla Zygmunta zaginął i wy- obrażenie o nim, możemy mieć tylko z kopji, znaj- dującej się we Florencji w galerji Uffizzi, (o czym poniżej). Za czyjemi po- średnictwem portrety te dostały się do Como, nie- stety nie udało mi się stwierdzić.

Portrety sławnych lu- dzi w Muzeum Giovia po- dzielone były na cztery działy, jak on to sam w przedmowie do Elo- gjów, adresowanej do Ot- tawiana Farnese, podaje. Pierwszy oddział obejmo- wał reprezentantów świa- ta duchownego, już nieży- jących. Elogje o nich są ogłoszone w I księdze. Oddział drugi obejmował żyjących pisarzy, uczonych i poetów. Trzeci miał objąć znakomi- tych artystów, a czwarty papieży, kró- lów, książąt, pod względem historycz- nym, szczególnie znakomitych. Z tego oddziału wyszło 7 ksiąg p. t. *Elogia Vi- rorum litteris illustrium* i *Elogia Viro- rum bellica virtute illustrium*. Giovio zmarł w r. 1552 we Florencji mając lat 59 i pochowany został w kościele S. Lo- renzo w kaplicy Medyceuszów. Celem upamiętnienia i przekazania potomno- ści swego Muzeum, zamysłał powyższe dzieła ozdobić portretami drzeworytni-



Fig. 15. Król Zygmunt Stary. Minjatura Lukasza Cranacha młodszego w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

czemi, w temże Muzeum się znajdującymi. Zamiar ten jednak urzeczywistnił się dopiero po jego śmierci, gdy sławny typograf bazylejski, Piotr Perna, w la- tach 1575 i 1577 wydał wspaniałe dwa wydania wspomnianych wyżej Elo- gjów, ozdobione drzeworytami. Elogja zawierają dwa polskie portrety, tj. kró- la Zygmunta Starego i Kalimacha. Miał być jeszcze portret hetmana, Jana Tar- nowskiego, ale rycina zawiera samą tylko pustą ramę. Niestety drzeworyty te, co do wiarygodności i podobieństwa portretowanych osobistości pozostawia- ją wiele do życzenia, gdyż tak rysow-

sance. *Mémoires de l'Institut national de France*, t. 36/2, r. 1901. — Luigi Rovelli: *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio*

Comasco. Vescovo di Nocera. Il museo dei ritratti. Como 1928.

nik jak i drzeworytnik całkiem dowolnie zmieniali fizjognomje portretowanych osób, tak, że niejednokrotnie uczynili je zupełnie niepodobnemi. Tak też przedstawia się sprawa z portretem króla Zygmunta Starego, jeżeli go porównamy z takimże portretem we florenckich Ufizziach się znajdującym, o którym zaraz pomówimy.

Jeszcze za życia Giovia a nawet i po jego śmierci książęta i panujący wysyłali do Como artystów celem skopjowania dla swych zbiorów celniejszych portretów. I tak Cosimo I Medici w latach 1552 do 1568 utrzymywał w Como swego malarza, Christofano Papi dell'Altissimo. Był to artysta średniej miary, kształcił się u Pontorna a później u Bronzina. Wykonał dla Cosima około 280 portretów, skopjowanych w Muzeum Giovia, a między niemi, także i portret naszego Zygmunta. Elogja Giovia na portret królewski daje świadectwo dla wierności kopji «Questo honorato aspetto haveva Gismondo Re di Polonia nel fior dell'eta sua».

Porównując portret królewski z Ufizziów z portretem gołuchowskim, widzimy, że oba te portrety są prawie identyczne, jakkolwiek ten z Ufizziów pod względem wykonania nie stoi na równi z portretem gołuchowskim. Wykonanie kopji przez Altissima uzasadnia całkiem sąd Müntza o kwalifikacjach tego malarza «Les effigies du Museum Jovianum, copiées par lui, ont perdu toute saveur, tout accent, toute sincerité»¹⁾.

Strona artystyczna jednak tutaj nas nie obchodzi. Decydującem jest, że tak odległe od siebie dwa portrety wykazują uderzające podobieństwo i że wizerunek króla tak dokładnie się zgadza z portretem literackim Orzechowskiego... Te same zasadnicze rysy, jakkolwiek przez późny wiek króla znacznie złagodzone, odnajdziemy na ostatnim jego portrecie Łukasza Cranacha, w Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

Te względy zatem każą nam uznać portret gołuchowski Zygmunta Starego za jedynie autentyczny jego wizerunek.

Cennych wskazówek bibliograficznych udzielił mi p. Władysław Pociecha, za co składam mu należne podziękowanie. Portret króla Zygmunta ze zbiorów Zamku w Gripsholmie uzyskałem za laskawem pośrednictwem Poselstwa Polskiego w Sztokholmie.

¹⁾ Müntz, l. c. str. 268.

KRUCYFIKS Z SIROLO

I JEGO POCHODZENIE Z KOŚCIOŁA ŚW. SALWATORA NA ZWIERZYŃCU W KRAKOWIE

Piotr Hiacynt Pruszczyński w swoich «Kleynotach stołecznego miasta Krakowa»¹⁾ przekazał nam o kościele św. Salwatora na Zwierzyńcu ciekawą wiadomość. Powiada, że «przed laty miał ten kościół krucyfiks wielce cudowny, o którym ta jest historia, że jest przysłany z Morawy pierwszemu w Polsce chrześcijańskiemu książęciu. To książę tenże krucyfiks na tym miejscu z wielkiego nabożeństwa w szatę kosztowną, koronę złotą i w trzewiki perłami haftowane ubrawszy, zostawił, do którego skrzypek grać piosenki swoje nabożne chadzał». Dalej opisuje Pruszczyński znaną historję o trzewiku, który Chrystus z krzyża grajkowi zrzucił, poczem dodaje: «tradycja jest, że ten w zwyż mianowany krucyfiks wzięty jest do Włoch do Syrolu miła od Loretu, przy którym cudów Pan Bóg ludziom, od niego łaski i miłosierdzia żebrzącym, pokazuje; jest tu jego wizerunek».

Powyższe opowiadanie Pruszczyńskiego jest

tylko rozwinięciem relacji, jaką podaje wydany w r. 1603 w Krakowie w drukarni Jakuba Sibeneychera «Przewodnik abo kościółów krakowskich y rzeczy w nich wiedzenia y widzenia godnych krotkie opisanie»²⁾. Najstarszy ten znany przewodniczek po Krakowie, przypisywany Cesarzowi, poświęcony biskupowi krakowskiemu Bernatowi Maciejowskiemu, tak pisze o kościele św. Salwatora na Zwierzyńcu: «Kościół św. Salwatora abo Przemienienia Pańskiego, gdzie była dawniej fara. Od Piotra z Skrzynna (jako starzy powiadają) zbudowany, drudzy twierdzą, że jeszcze za pogaństwa stanął. W tym kościele jest krucyfiks, na ołtarzu w koronie złotej i szacie haftowanej, zrucając z nogi trzewik kosztowny skrzypkowi, co przed nim gra, pamiątka krucyfiksa z Morawy do Mieclawa, pierwszego w Polsce chrześcijańskiego pana przyniesionego, od niego tak ubranego».

Z zestawienia tego widać, że w obu przewodnikach mowa jest o tym sa-

¹⁾ Kraków 1650, str. 81.

²⁾ Przedrukowany przez Józefa Lępkowskiego w Krakowie w r. 1860 p. t. «Kościołów krakowskich opisanie, wydane w Krakowie r. 1603, teraz powtórnie przedruko-

wane». Za łaskawe zwrócenie mi uwagi na ten najstarszy przewodniczek po kościołach krakowskich dziękuję uprzejmie ks. Prof. Drowi Janowi Fijałkowi.

mym krucyfiksie, który jest «pamiętką» krucyfigksu starszego, podobno sięgającego czasów Mieczysława, a przywiezionego z Moraw. W r. 1603 już tego starego krucyfigksu w kościele św. Salwatora nie było, skoro pamiętką jego był ten krucyfigks nowy, bogato ozdobny, w oltarzu postawiony; Przewodnik z r. 1603 nie mówi jednak, gdzie się on podział, i uzupełnia go w tym względzie Pruszc, podając «tradycję», że «wzięty jest do Włoch do Syrołu miła od Loretu» i że słynie cudami.

Temu nowemu krucyfigksowi, o którym piszą Przewodnik z roku 1603 i Pruszc, poświęcił osobną pracę Stanisław Tomkowicz w XV tomie Rocznika Krakowskiego p. t. «Legendarna św. Wilgefortis albo Frasoibliwa i obraz na Zwierzyncu w Krakowie»¹⁾. Wykazał on, że krucyfigks ten zachował się do dziś dnia w postaci obrazu na drzewie malowanego, a pochodzącego z XVI wieku. Przedstawia on — wedle opisu Tomkowicza — Chrystusa na krzyżu, w długiej, fałdzystej szacie z rękawami; głowa w bok nachylona, dźwiga bogatą królewską koronę, brodę pokrywa ciemny zarost. Z dwóch stóp, wysuwających się dołem poza brzeg szaty, lewa ma na sobie złocisty trzewik, z drugiej obnażonej trzewik spadł i leży na ziemi. Pod krzyżem kłęczy grajek, przygrywający na skrzypkach. W głębi na tle widać zatokę morską, a na poruszonych falach wody unosi się krucy-

figks, od którego bije światłość i który otaczają okręty i barki. Tomkowicz wykazał w wspomnianej pracy, że obraz zwierzyniecki przedstawia słynny krucyfigks t. zw. Volto Santo z Lukki, a scena z grajkiem wyobraża legendę o cudzie z grajkiem i trzewikiem, który miał się zdarzyć przy Volto Santo²⁾. Odgłosy tej legendy znalazły się również w opisach najstarszych przewodników po Krakowie, z r. 1603 i Pruszcza, które, w związku z obrazem zwierzynieckim, mówią o zrzuconiu trzewiczka grajkowi przez Ukrzyżowanego. Piękna praca Tomkowicza porusza ponadto drugą jeszcze sprawę, mianowicie związek legendy i kultu św. Wilgefortis, zwanej także Heil. Kümmeris, Ontcomera, Liberata i t. d. z lukkeńskim Volto Santo, wykazując wszakże, że obraz zwierzyniecki bezpośrednio z tym kultem niema nic wspólnego, przedstawiając samo Volto Santo.

Cenne wyniki, do jakich doszedł Tomkowicz, uzupełnić pragniemy rozpatrzeniem kilku innych zagadnień, dotyczących krucyfigksu w kościele św. Salwatora w związku ze szczegółami, jakie podają wspomniane przewodniki po Krakowie. Chodzi przede wszystkim o losy tego starszego krucyfigksu, który miał się znajdować dawniej w tymże kościele, a o którym Przewodnik z r. 1603 i Pruszc zgodnie mówią, że pochodził z Moraw i był przysłany Mieszkowi I, Pruszc zaś dodaje, iż zo-

¹⁾ Rocznik Krakowski r. 1912 str. 1 i nast.

²⁾ Że obraz z św. Salwatora jest bezwarunkowo kopją Volto Santo, wskazuje nie tylko cała postać brodata w tunice, sięgającej do kolan (bo później w XVII w. przedstawiano tak i krucyfigks z Sirolo, ob. niżej), ale przede wszystkim rozstrzyga o tem scena z grajkiem, która związana jest już we Wło-

szach właśnie z Volto Santo. Krzyż, pływający na falach, na którym nie można rozpoznać dokładnie postaci ukrzyżowanego, jest odgłosem legendy o przypłynięciu krzyża w cudowny sposób z Ziemi świętej do portu w Lunę, skąd dopiero był zabrany do Lukki. Widać też wokół krzyża wylawiające go okręty.



Fig. 1. Chrystus ukrzyżowany w kościele św. Salwatora na Zwierzyncu.

stał on później wywieziony do Włoch i znajduje się (pol. XVII w.) w Sirolo koło Loreto.

Pierwsze z tych pytań łączy się z kwestją starożytności kościółka św.

Salwatora. Zajmował się nim już Potkański w «Krakowie przed Piastami»¹⁾, i wskazując na tradycję z XVI w. (Bielski, Wizyta radziwiłłowska) o istnieniu na miejscu tego kościoła niegdyś świę-

¹⁾ Rozprawy Ak. Um. Wydz. Hist. Fil. T. XXXV, str. 135, 195 i nast.

tyni pogańskiej, uznał św. Salwatora na Zwierzyńcu za najstarszy obok katedry wawelskiej kościół w Krakowie, jak najstarszem wogóle wezwaniem jest św. Salwator. Na poparcie tego mniemania przytacza ów autor tradycję Pruszcza o krucyfiksie, jakoby z Moraw pierwszemu chrześcijańskiemu w Polsce księżęciu przysłany i tak konkluduje: «Z tego się pokazuje, że był to krucyfiks bardzo dawny, bogato ubrany, zdaje się bizantyńskiego pochodzenia... wiekiem swoim ów krucyfiks, jak i sam kościół, mógł sięgać czasów panowania morawskiego kościoła w Polsce; czy istotnie zaś z Moraw przyszedł?» Na to pytanie Potkański nie daje zdecydowanej odpowiedzi. Tradycja, która o tem mówi, jest dosyć późna, opierać się więc na niej jako na zupełnie pewnej nie można, ale też nie można jej — zdaniem jego — odrzucać; przemawia za nią ten wzgląd, że zachowała się w zapomnianym, na uboczu stojącym kościółku, gdzie prędyj mogła się ona dochować niż w katedrze.

Pogląd Potkańskiego na tak odległą starożytność kościółka św. Salwatora na Zwierzyńcu trudno jest podzielać. Trzeba przedewszystkiem silnie podkreślić późne pochodzenie tradycji o pogańskim początku świątyni, występującej dopiero w wieku XVI. Starsza tradycja, z w. XV, przypisuje fundację kościoła św. Salwatora Piotrowi Włastowi i nic nie wie jeszcze o pogańskiej jego poprzedniczce. Powiada Długosz w Księdze Uposażeń diec. krakowskiej, że kościół ten jako parafjalny wybudowany został *vetusto et prisco opere ex quadris lapidibus minutis a Petro*

*Skrzinsky milite, si famae standum est*¹⁾. Stwierdza więc Długosz, że za jego czasów była taka tradycja, ale od razu zaopatruje ją krytycznem: «o ile jej można wierzyć». A wiadomo, ile to kościołów przypisywała «tradycja» Piotrowi Włastowi; w ostatnich też czasach poddano ją gruntownej krytyce i starano się ustalić, które fundacje pochodziły lub mogły pochodzić od tego magnata²⁾.

Co do kościoła zwierzynieckiego, to sprawa przedstawia się tak, że wedle Długosza słynny Jaksa, niewątpliwy zięć Piotra Własta, fundując klasztor premonstrantów i premonstrantek na Zwierzyńcu, swój kościół św. Salwatora (może po teściu odziedziczony), za zgodą biskupa Giedki nadał i inkorporował wraz z wszystkimi jego dochodami nowozałożonemu klasztorowi i odtąd klasztor zwierzyniecki stał się parafjalnym i miał *curam animarum*. W świetle stosunków z XII w. wydaje się ta tradycja zupełnie wiarygodną, a faktem jest, że w dokumencie Bolesława Wstydlwego dla klasztoru zwierzynieckiego z r. 1254 o kościele św. Salwatora jest mowa jako o przynależności tegoż do klasztoru³⁾. Abstrahując przelo od osoby założyciela kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu, czy nim był Piotr Włast, czy sam Jaksa, lub kto inny, trzeba zaliczyć ten kościół, zbudowany *ex quadris lapidibus* do epoki romańskiej, a przyjmując za możliwą inkorporację jego do świeżo założonego klasztoru na Zwierzyńcu, przesunąć powstanie św. Salwatora bliżej połowy wieku XII. W tem świetle wyda nam się wysoce prawdopodobnem, że zapi-

¹⁾ Liber Beneficiorum T. III, str. 58.

²⁾ Friedberg M., Ród Łabędziów. w Roczniku Heraldycznym T. VII (1924/5), str. 86.

³⁾ Kod. Kat. Krak. T. I, nr. 40.

sek Rocznika Kapitulnego pod r. 1148: *Dedicatio ecclesiae Sancti Salvatoris* odnosi się nie do kościoła katedralnego, ale raczej do parafjalnego kościoła na Zwierzyńcu, jak to przyjmował Tadeusz Wojciechowski jeszcze w pracy o «Rocznikach Polskich»¹⁾, zanim zmienił swe zdanie w dziele o «Kościele Katedralnym w Krakowie», połączywszy tę wiadomość z pierwotnym wezwaniem katedry, jakkolwiek nie uczynił tego bez poważnych zastrzeżeń²⁾. Wezwanie św. Salvatora, przyjęte wówczas, w r. 1148, dla nowozałożonego kościoła parafjalnego na Zwierzyńcu, dobrze się tłumaczy nastrojami mistyczno-religijnymi, jakie panowały w tym właśnie okresie drugiej krucjaty do Ziemi Świętej, w której niewątpliwie rycerze z Polski brali udział, pomijając podjętą wówczas przez księcia-seniora wyprawę pruską. Nie przypuszczam też, aby przed XII wiekiem osadnictwo tej okolicy Krakowa było już tak dalece posunięte, by wymagało stworzenia osobnej parafji i fundacji kościoła parafjalnego. Z powyższych względów nie uważam za właściwe przypisywać kościołowi św. Salvatora na Zwierzyńcu tak wczesnego wieku, jak to chciał Potkański, odnosząc go do samych początków chrześcijaństwa w Polsce, ba nawet do epoki wielkomorawskiej. Dziś nad wpływami kościoła morawskiego w Polsce coraz bardziej przechodzi się do porządku,

a w każdym razie nie wolno dla ich dowodzenia czepiać się tak wątych przesłanek, jak owa siedmasto- lub choćby szesnastowieczna «tradycja» o krucyfiksie, rzekomo z Moraw pochodzącym. Na powstanie tej tradycji złożyły się zapewne późne wpływy husyckie z XV i XVI w., starające się wynaleźć jak najwięcej śladów związków religijnych Polski z Czechami i oczywiście z Wielkomorawami.

Odrzucając przeto morawskie pochodzenie kościoła św. Salvatora i jego krucyfiksu, przesuwamy je do połowy wieku XII. Rzecz oczywista, że sam krucyfiks mógł być znacznie starszy od znanej daty budowy i konsekracji kościoła, mógł pochodzić jeszcze z wieku X czy XI, a dostać się na Zwierzyńiec Bóg wie skąd, drogą, nad którą niewarto się zastanawiać. Mógł nawet pochodzić z Moraw, jak tradycja głosiła, oczywiście nie w dobie Metodjusza, lecz znacznie później, jako dar czy zdobycz wojenna, wiemy bowiem, że i krucyfiksy padały ofiarą łupów wojennych w tych czasach (por. najazd Brzetysława na Gniezno).

Jak ten krucyfiks wyglądał? Czy był on kopją *Volto Santo* z Lukki, jakby sądzić można na podstawie obrazu do dziś dochowanego w kościele św. Salvatora, a sporządzonego w wieku XVI? Takie kopje *Volto Santo*, bardzo stare, są znane, przedewszystkiem najpodobniejszy krucyfiks t. zw. *Imervarda*

¹⁾ O Rocznikach Polskich, Pamiętnik Akad. Umiej. T. IV (Kraków 1880), str. 164 i 171.

²⁾ Kościół Katedralny w Krakowie, str. 59, przyp. 2. Wojciechowski próbuje poprawić datę 1148 na 1142 i chce wiązać tę wzmiankę o dedykacji kośc. św. Salvatora z katedrą, zaznaczając jednak, że «jakkol-

wiek to rzecz ponętna, nie chce opierać mego twierdzenia na podstawie konjektury o błędach kopisty». M. Gumowski w pracy «Architektura i styl przedromański w Polsce» (Przeгляд powsz. 1929) uważa dzisiejszą budowę i tytuł za pochodzące z XII w., sam jednak kościółek uważa za pierwotny z pierwszych czasów chrześcijaństwa (odbiitka, str. 59—60).

w katedrze w Brunświku, pochodzący z końca XII w., następnie z w. XII pochodzący Chrystus ukrzyżowany t. zw. Saint Sauveur w katedrze w Amiens i z tegoż prawdopodobnie czasu pochodzący krucyfiks kościoła w Emmerich¹⁾. Wszystkie one są typu wschodniego: przedstawiają Chrystusa z brodą i włosami, opadającymi na ramiona, w długiej po kostki fałdzistej tunicy z rękawami, tak właśnie, jak go widzimy i na obrazie zwierzyńskim.

Jest jednak u Pruszcza jeszcze jedna wzmianka, tycząca się naszego krucyfiksu, której w tych rozważaniach pominać nie można.

Oto wspomina autor «Kleynotów Krakowa», że o krucyfiksie zwierzyńskim istnieje tradycja, iż «wzięty jest do Włoch do Syrolu miła od Loretu», gdzie słynie cudami. Zwrócił na ten szczegół uwagę Tomkowicz w przytoczonej wyżej pracy o obrazie na Zwierzyńcu, uważając opowiadanie Pruszcza za ślad zamuconej tradycji jakiegoś związku z Włochami. Dziwnem też i nieprawdopodobnym wydaje mu się, iżby ów dawniejszy krucyfiks z Krakowa zabrano do Włoch; «stałoby się to było mogło — powiada Tomkowicz — chyba dlatego, że był on kopją oryginału włoskiego, więc tam, niż u nas znanego i czczonego»²⁾.

A przecież ta «tradycja» Pruszczoza o zabranii krucyfiksu do Włoch nie jest tego rodzaju, by się dała zlekceważyć i nie można jej stawiać na równi

z «tradycją» o morawskim pochodzeniu krucyfiksu za doby Mieszkowej. Przedewszystkiem nie była ona znów tak stara, by nie mogła przetrwać do czasów Pruszcza. Bo jeśliby to wywiezienie krucyfiksu nastąpiło dwieście, a nawet trzysta lat przed Pruszczem, to przecież wiadomość o tem, a nawet miejsce, do którego obraz wywieziono, mogło przetrwać w pamięci ludzkiej i znaleźć wyraz w «tradycji» lokalnej. I właśnie nazwa tej włoskiej zapadłej mieściny, podanej imiennie w tradycji, przemawia silnie za jej autentycznością, bo skądby ludziom na Zwierzyńcu przysłała ona do głowy, gdyby nie było tu jakiegoś podkładu faktycznego. Dlaczego nie podano Lukki, samego Loreta, czy jakiegoś innego, bardziej znanego miejsca cudownego we Włoszech, tylko właśnie to Sirolo?

Rzecz ta uderzyła już Potkańskiego, który w «Krakowie przed Piastami» pisał: «Miasteczko Sirolo pod Loretem rzeczywiście istnieje — wartoby więc się tam o niego (t. j. o krucyfiks) dowiedzieć»³⁾. Nie zaniedbał też tego Tomkowicz, który w sprawie krucyfiksu z Sirolo zwrócił się po informacje do najlepszego znawcy w przedmiocie Volto Santo, Gustawa Schnürera, autora wyczerpującej monografji o kulcie Volto Santo, i otrzymał odeń w liście z d. 28. XII. 1902 odpowiedź, że krucyfiks ten należy istotnie do grupy wizerunków Volto Santo. Mniemanie to opierało się prawdopodobnie na uwa-

¹⁾ Por. cenną rozprawę porównawczą A. Bernareggi'ego p. t. «Il Volto Santo di Lucca» w Rivista di archeologia cristiana, Roma 1925, T. II, nr. 1 i 2, str. 117 i nast. O krucyfiksie brunświckim pisał Sauerland, Deutsche Plastik des Mittelalters, wyd. 3. Düsseldorf 1911. o krucyfiksie z Emmerich Wüschel-Brandi,

Der Crucifixus in der tunica manicata, w Römische Quartalschr. 1901, fasc. 3, str. 202 i nast. Ob. też Kunstle K., Ikonographie der christlichen Kunst (Freibg. i/B. 1928), T. I. str. 475.

²⁾ L. c. str. 19.

³⁾ L. c. str. 197.

dze J. Stockbauera w «Kunstgeschichte des Kreuzes», że typ Volto Santo z Lukki powtarza się w Sirolo¹⁾, za czym poszedł i J. Reil w pracy «Die frühgeschichtlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi»²⁾, podając, z pewną jednak ostrożnością: «Eine Cedernholzschnitzerei in Sirolo wiederholt angeblich seinen Typ» (t. j. krucyfiksu z Lukki).

Literatura krzyża i krucyfiksu oraz wspomniana listowna informacja Schnürera, udzielona Tomkowiczowi, zdawałyby się nie pozostawiać żadnej wątpliwości, że krucyfiks z Sirolo należy do typu Volto Santo z Lukki. Byłaby to wskazówka dla nas bardzo ważna, bo oświeślałaby i potwierdzała tradycję Pruszczową. Skoro bowiem dzisiejszy obraz zwierzyński przedstawia niewątpliwie Volto Santo lukkeńskie, a jest kopją — jakby logicznie sądzić wolno — starszego krucyfiksu, wywiezionego do Sirolo, to stwierdzenie, że obecny krucyfiks z Sirolo należy również do typu Volto Santo, rozwiązywałoby poniekąd całą zagadkę bez jakiegokolwiek trudności: stary krucyfiks — kopja z Lukki — został kiedyś wywieziony do Sirolo, a na jego miejsce przyszedł w XVI w. takiż sam obraz z podobizną Volto Santo. Wszystko byłoby w porządku i tradycja zostałaby uratowana.

A jednak nieufna krytyka historycz-

na, która gnębi sumienia badaczy i burzy najlogiczniejsze, zdawałoby się, koncepcje naukowe, i w tym wypadku wkroczyła *in medias res* i obaliła całkowicie tę misterną konstrukcję, wydedukowaną z mylnej relacji o identyczności typów krucyfiksów z Lukki i Sirolo.

Dręczony wątpliwościami w tym względzie, zwracałem się do miejscowych czynników w Sirolo kilkakrotnie listownie³⁾ wprost i za pośrednictwem osób, bawiących we Włoszech. Gdy odpowiedzi nie nadchodziły, zachęcałem polskich historyków sztuki, wybierających się do Włoch, by wstąpili do Sirolo. Niestety miejscowość ta nie leży w pobliżu zwyczajnych dróg komunikacyjnych, tak, że i te moje zabiegi pozostały bez skutku. Dopiero z wiosną r. 1926 nadarzyła mi się sposobność podróży naukowej do Włoch, skorzystałem więc z niej skwapliwie, aby odwiedzić i Sirolo.

Sirolo jest małą, uroczą na wybrzeżu Adrjałyku u stóp Monte Conero (572 m) położoną miściną w prowincji Marchia, kilkanaście km na płd. wsch. od Ankony⁴⁾. Po przybyciu na miejsce okazało się, że cudowny i wciąż wielką otoczony krucyfiks rzeczywiście w tej okolicy istnieje, tylko że krucyfiks ten, *crocifisso detto di Sirolo* przechowuje się nie w samym Sirolo, ale w pobliskiej, 4 klm dalej nad morzem położonej Numanie.

¹⁾ Schaffhausen 1870, str. 191. «Wir werden dieses Bild (in Lukka), das sich auch in Sirolo wiederholt, später eingehend besprechen».

²⁾ Studien über christliche Denkmäler hrgb. v. J. Ficker, N. F. 2 II. Leipzig 1904, str. 99, przyp. 4. Zdaje się, że cała teza o pokrewieństwo typów krucyfiksu z Sirolo z Volto Santo opiera się na powołanej przez

Reila relacji Stefana Bogii, De cruce Veliterna commentarius (Romae, 1780), której sprawdzić nie mogłem.

³⁾ Pomocnym był mi w tym względzie Prof. Jan Dąbrowski, któremu też za tę przysługę serdecznie dziękuję.

⁴⁾ Leży opodal drogi kolejowej Ankona—Loreto, tak, że dojeżdża się koleją do stacji Osimo, skąd dalej jest połączenie autobusowe.



Fig. 2. Krucyfiks z Lukki, t. zw. Volto Santo.

Numana¹⁾ w dawnej prowincji Piceno, starożytna Humana, później Umana, już w V wieku po Chr. była stolicą biskupią, obejmującą swą diecezją kilka sąsiednich osad²⁾. Pierwot-

¹⁾ Opieram się tu na obszernej literaturze encyklopedycznej i specjalnej, którą użytkowałem w czasie pobytu we Włoszech: Moroni G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Vol. LXXXIII, Venezia 1857 (pod «Umana»). Barili L., *Romitaggi del Monte Conero*, Ancona 1857. Peruzzi A., *Storia d'Ancona*, Pesaro 1835, T. II, str. 37, 254. Leoni A., *Istoria di Ancona, capitale della Marca*, Ancona 1812, T. III, str. 160, 179. Sartori Cherubini, *Lettera del sommo pont. Benedetto XIV*

konitańską, zachowując tytuł biskupa Numany dla biskupa Ankony (*episcopus Anconitanus et Umanae*). Dodać trzeba, że Numana należała do t. zw. Pentapolis (*maritima*), która darowizną

a mgro Nicola Manneinforte circa il dover riassumere e retinere il titolo di vescovo d'Ancona e Umana. Si aggiungono annotazioni, illustrazioni e documenti inediti sulla serie de vescovi e sull' antichità Numane. Ancona 1856. Colucci, *Il Piceno*, T. X, str. 139.

²⁾ Wedle rejestrów diecezjalnych z r. 1290 należały wówczas do diecezji osady: Humana, Recanati, Castelfidardo, Sirolo, Camerano, Massignano i Ossimo.

³⁾ Ughelli, *Italia sacra*, ed. II, T. I, szp. 338.

na katedra pod wezwaniem Wniebowzięcia N. M. P. uległa zniszczeniu wskutek trzęsień ziemi, które wielokrotnie nawiedziły tę okolicę. Takie wielkie trzęsienie ziemi miało miejsce podobno w roku 1298; zniszczyło ono Numanę do tego stopnia, że papież Bonifacy VIII zwolnił ją od opłat na rzecz Kamery. W początkach XV w. miasto znów leżało w ruinie, *non avendo piu di citta, che il solo nome*, i to było powodem, że papież Marcin V bullą «*Ex supernae maiestatis*» z 19-go X. 1422³⁾ połączył diecezję numańską z diecezją ankoni-

Pipina i Karola W-kiego weszła w skład Państwa Kościelnego. W początkach IX wieku osiedlili się na terytorjum Numany w grotach Monte Cumero czyli Conero raweńscy eremici reguły św. Romualda, a Piotr Damiano założył u stóp góry nad brzegiem morza kościół NMP. w stylu romańsko-bizantyńskim (t. zw. S. Maria di Portonovo), który wskutek zalewu morza i trzęsień ziemi znajduje się dziś w półruinie, podczas gdy eremici przenieśli się na szczyt góry, gdzie do dziś dnia wznoszą się zdala widne potężne mury klasztoru kamedulskiego z kościołem św. Piotra.

Jak widzimy, cała ta okolica obfituje w cenne pamiątki starego kultu religijnego, do których w końcu XIII w., wedle tradycji w r. 1294, przybyła nowa świętość: domek M. Boskiej w Loreto¹⁾.

Pośród takich to pamiątek znajduje się słynny *SS. Crucifisso di Sirolo*, przechowywany dziś w santuarium kościoła św. Krucyfiksu w Numanie, gdzie go dnia 22 maja 1926 na własne oczy oglądałem²⁾.

Krucyfiks sporządzony jest z drzewa (podobno) cedrowego; sam krzyż na czarno zabajcowany, umieszczony dziś w ramach nowoczesnej marmurowej oprawy, bogato inkrustowanej i intarsjowanej; także tytuł nad krzyżem z napisem I. N. R. I. jest nowszego pochodzenia. Postać Ukrzyżowanego zachowała dotąd naturalną barwę drzewa —



Fig. 3. Krucyfiks t. zw. z Sirolo, znajdujący się w Numanie koło Ankony.

ciemnobrunatną; ciało wielkości nadnaturalnej, ma 2¹/₂ m wysokości przy takiejże prawie rozpiętości ramion, przyczem końce palców u rąk są ułamane.

Odrazu, na pierwszy rzut oka, uderza widza, że typ krucyfiksu jest zgoła różny i odmienny od typu *Volto Santo* z Lukki³⁾ (por. fig. 2 i 3).

We wcześniejszem średniowieczu

¹⁾ Chevalier, Notre Dame de Loreto.

²⁾ W tem miejscu poczuwam się do obowiązku złożenia bardzo serdecznego podziękowania ks. Hektorowi Moscoloni'emu, pro-

boszczowi kościoła w Numanie, który ułatwił mi wstęp do kaplicy św. Krucyfiksu i udzielił mi potrzebnych informacji i pomocy.

³⁾ Zabiegi moje o fotografię krucyfiksu

(przed w. XIII) ustaliły się w Europie zachodniej dwa zasadnicze typy krucyfiksu¹⁾ a) typ syryjsko-palestyński, powstały w 5/6 stuleciu a rozpowszechniony od najdalszego Wschodu po krańce Zachodu, przedstawia postać Ukrzyżowanego z brodą, z długimi, rozczesanymi włosami, postać żywą, z otwartymi oczyma, z głową lekko w prawo pochyloną, przybitą czterema gwoźdźmi do krzyża, z ramionami poziomo wyciągniętymi i nogami obok siebie zwisającymi lub częściej jeszcze wspartymi o *suppedaneum*, odzianą w długie po kostki sięgające *colobium* lub takąż tunikę z rękawami (*tunica manicata*); b) typ karolińsko-ottoński, znany nam dotąd tylko z minjatur i okazów drobnej plastyki, wykazujących liczne odchylenia od przeciętnego schematu, przedstawia Chrystusa także żyjącego i przybitego, podobnie jak w tantym typie, czterema gwoźdźmi, z długimi, rozdzielonymi włosami, ale oblicze jego jest często młodzieńcze, bez zarostu, w miejsce zaś *colobium* lub tuniki z rękawami zjawia się przepaska lędźwiowa, sięgająca po kolana, t. zw. *perisonium*. Postać Ukrzyżowanego otaczają liczne symboliczne akcesoria oraz boczne figury towarzyszących osób. Ten typ, trwający w państwie frankońskim i w powstałych zeń państwach narodowych od VIII—XI w., stał się na Zachodzie

pierwowzorem do wykształcenia się krucyfiksu romańskiego, jako okazu monumentalnego, stawianego na ołtarzu, lub służącego do dźwigania jako t. zw. krzyż triumfalny. Z natury rzeczy cała uwaga mistrza skupia się tu na centralnej postaci samego Chrystusa, tak, że boczne postacie schodzą na dalszy plan lub odpadają zupełnie. Typ zasadniczy jednak, Chrystusa żywego, o wyrazie triumfującym raczej niż cierpiącym, często przedstawionym bez zarostu, a zawsze nago z krótką tylko przepaską, zachował się z poprzedniego okresu. We wczesno-romańskim okresie zjawia się jeszcze na głowie królewska korona. Znany jest ten typ w XI i XII w. we wszystkich zachodnich ośrodkach kulturalnych. W XIII w. zaznacza się już zasadnicza zmiana w tym typie, znamionująca nową epokę gotycką: postać Chrystusa przedstawiana jest w momencie cierpienia lub śmierci, ciało, pierwiej przeważnie wyprostowane, zwisa na krzyżu bezwładnie, spokojna dotąd linja ciała wykręca się w bolesnym skurczu, stopy założone jedna na drugą, bywają przybite jednym gwoździem, dawny typ młodzieńczy i bez zarostu ustępuje twarzy starczej, zawsze brodatej, pozostaje tylko nagość i *perisonium*, bujnie udrapowane i pełne fałdów.

Jeśli spojrzymy na oba omawiane krucyfiksy, lukkeńskie Volto Santo

były zrazu bezowocne. Nie powiodło się jej uzyskać także p. Drowi Czesławowi Leńniewskiemu, który na moją prośbę w jesieni r. 1926 po drodze do Rzymu wstąpił do Numany, za co mu serdecznie dziękuje. Dopiero p. Dr. Mieczysław Niwiński zdołał w Ankonie uzyskać fotografię dzięki uprzejmości prof. Luigi Serra, konserwatora Marki i Zary, który ofiarował mi ją bezinteresownie. Panu

Drowi Niwińskiemu, który również nie szczędził trudu celem zdobycia fotografii, należy się odemnie szczerza podzięką.

¹⁾ Nie podaję tu szczegółowej a bardzo bogatej literatury przedmiotu, odsyłając do bibliografji i syntetycznego ujęcia przedmiotu w książce K. Künstlego, *Iconographie der christlichen Kunst*, T. I. str. 446: *Die Kreuzigung*.

i Ukrzyżowanego z Sirolo, zauważymy odrazu wybitne różnice w typach.

Volto Santo, to wyraźny typ syryjski, gdzie Chrystus brodaty, odziany jest w długą *tunica manicata*. Nowsza literatura odnosi go do VIII lub IX w.¹⁾, a wywodzi bądź zgodnie z legendą ze Wschodu, bądź z wizygockiej Hiszpanji lub pld. Francji²⁾. Legenda lukkeńska, przypisywana Leboinowi, wiąże krucyfiks z imieniem św. Nikodema, który miał go wyrzeźbić i powierzyć przyjacielowi swemu Isaccarowi, dzięki czemu dotrwał on w Jerozolimie do r. 742, kiedy to jeden z podalpejskich biskupów, Gualfredus, podczas pobytu w Jerozolimie, ujrzał go we śnie. Odszukawszy krucyfiks, postanowił przewieźć go do Europy i w tym celu sprowadził do Jaffy nad brzeg morza, gdzie pojawił się cudowny, od Boga przysłany korab, na którym bez steru i wiosł zawędrował krucyfiks do wybrzeży toskańskich, do portu Luni; tam był przedmiotem napaści ze strony korsarzy, uratowany jednak został przez mieszkańców sąsiedniej Lukki, której biskup uroczystie sprowadził go tamże do kościoła św. Marcina. Legenda jest późniejsza, pochodzi zapewne dopiero z XI w.³⁾, kult zaś Volto Santo, poświęcony już w pocz. XIII w. u Gerwazego z Tilbury, rozwija się jednak dopiero w wieku XIV, a do rozpoznania jego przyczyniają się w niemałej mierze kupcy lukkeńscy, którzy w wędrownych swych prze-

szepiają go do najdalszych zakątków Europy. W wielu też miejscach dają się spotkać mniej lub więcej wierne kopje Volto Santo z Lukki⁴⁾. Ten typ Ukrzyżowanego, odzianego w długą szatę, niezrozumiały już później, gdy ustalili się w Europie zachodniej typ krucyfiksu z postacią obnażoną, z krótkim tylko *perisonium*, stał się — jak wiadomo — powodem powstania legendy o świętej Wilgefortis, zwanej też Św. Liberatą, Ś. Kummernis itd.⁵⁾.

Zgola odmienny typ ikonograficzny przedstawia nam krucyfiks z Sirolo. Jest to «*Christus triumphans*» w stylu par excellence zachodnio-europejskim, ściślej mówiąc romańskim, z jakim spotykamy się na Zachodzie w wieku X—XII. Ukrzyżowany, przedstawiony żywy, ma twarz młodzieńczą, bez zarostu, z oczyma otwartymi, pełnymi spokoju, bez śladu cierpienia. Rozdzielone włosy opadają w warkoczach na ramiona, na głowie bez nimbu królewska korona. Postać obnażona, znakomicie modelowana; krótkie *perisonium*, sięgające do kolan, otacza biodra, tworząc kunsztowne, delikatnie rzeźbione wiązania i fałdy. Ramiona poziomo wyciągnięte, nogi zwieszane obok siebie, każda z osobna gwoździem przybita, nie oparte o *scabellum*. Gdyby się szukało podobnych wzorów gdzieindziej, to wskazać trzeba krucyfiks w kościele parafjalnym w San Candido (Innichen) w Tyrolu z XI lub pocz. XII w.⁶⁾, kru-

1) Künstle, l. c. str. 475, Schnürer, Röm. Quartalschr. 1926, str. 271 nn., Bernareggi, l. c. str. 112 i nast. przesuwa ten czas do ok. r. 1000.

2) Künstle, l. c., Bernareggi, str. 147 i n.

3) Dobschütz E., Christusbilder, cz. II, str. 283**.

4) Ibidem, str. 285**, przyp. 2, Bernareggi, l. c. str. 130 i nast., Künstle, str. 475.

5) Tomkowicz St., Legendarna św. Wilgefortis albo Frasobliwa l. c.

6) Podobizna u Künstlego l. c. str. 458 i u Bernareggi'ego, l. c. str. 134. Podobny typ ma się znajdować w Elvengen w Luxemburgu (ibid. przyp.).

cyfiks katedry w Casale Monferrato (Piemont)¹⁾, minjaturę w ewangeljarzu św. Bernwarda w Hildesheimie (ok. r. 1000²⁾, małe krucyfiksy metalowe z ukoronowanymi postaciami Chrystusa w monachijskim Muzeum narodowym i w kościele NPM. w Osnabrücku³⁾, takiż krucyfix z Chrystusem ukoronowanym w Muzeum starej sztuki w Brugji⁴⁾ i wiele innych. Wszystkie te krucyfiksy typu romańskiego pochodzą z okresu X—XII wieku. W tym też okresie szukać trzeba powstania krucyfixu z Sirolo; bliżej określić chronologicznie ten czas jest dosyć trudno, może jednak kształt korony mógłby rzucić pewne światło w tym kierunku. Otóż korona ta, typowa «*corona muralis*», przypomina najbardziej korony z okresu ottońskiego, w szczególności taką koronę ma na głowie postać Sclavinii na słynnej minjaturze cesarza Ottona III w ewangeljarzu bawarskim z końca X w.⁵⁾

Krucyfix z Sirolo ma także swoją tradycję, choć nie tak dawną, jak Volto Santo lukkeńskie. Najstarszy znany mi przekaz tej tradycji przekazał nam Angeli Rocca⁶⁾ na początku XVII w. Wedle niego krucyfix ten został w cedrowym drzewie wyrzeźbiony przez św. Łukasza ewangelistę w Jerozolimie, i stamtąd cudownie miał przybyć do Numany (jak przybył, tego Rocca nie mówi). Gdy Numana została zniszczona przez Gotów, krucyfix przez prze-

zło 300 lat leżał pod gruzami, lecz później w cudowny sposób został odgrzebany i przeniesiony do Sirolo, do bazyliki św. Piotra, «gdzie dotąd (1609 r.) cieszy się największą czcią wszystkich ludów».

Rocca podkreśla cudowność i sławę krucyfixu z Sirolo i nie waha się porównać go pod tym względem z Volto Santo lukkeńskim: *Duae sunt imagines Christi Domini, crucifixionem representantes, cedrino ligno incisae... Hinc ambae imagines ob huius generis eminentias et ob miracula diversis temporibus a Deo per eas praestita, maxima cum veneracione ac fidelium eas aduentium frequentia et devotione asservantur. Illa in Haetrurie civitate, que Luca nuncupatur, haec vero Siroli prope Anconam oppidi... Widać stąd, że w oczach tego autora, tj. w pocz. XVII w. krucyfix z Sirolo śmiało współzawodniczył pod względem swej sławy z Volto Santo w Lukce. O sławie naszego krucyfixu świadczy przysłowie, jakie wtedy urosło w ustach pielgrzymów do pobliskiego Loreto: *Chi va a Loreto e non a Sirolo, vede la Madre e non il Figliuolo*⁷⁾. To współzawodnictwo dwóch cudownych krucyfixów włoskich prowadzić mogło w pojęciach ogółu do ich pomieszania z sobą, jak to nieraz się zdarzało. Ślad takiego pomieszania ich występuje już u Angeli Rocca, który powiada o Ukrzyżowanym z Sirolo, że «*adhuc vivens representatur, barbam**

¹⁾ Venturi, Storia dell' arte italiana, T. III. str. 400. Bernareggi, l. c. str. 135.

²⁾ Schönermark G. Der Kruzifixus in der bildenden Kunst, rycina 52.

³⁾ Tamże, ryc. 54 i 55.

⁴⁾ Na podstawie autopsji.

⁵⁾ Ob. ilustrację w książce St. Zakrzewskiego, Bolesław Chrobry, ryc. 9.

⁶⁾ Rocca Angeli, De particula ex pretioso et vivifico ligno Sacratissimae Crucis Salvatoris Jesu Christi desumpta, Romae 1609, str. 39 i nast.

⁷⁾ Dizionario corografico dello Stato Pontificio, str. 1270.

et comam imagini Crucifixi Lucensis habens adsimiles, regalemque deferens coranam in capite. Na wizerunku też naszego krucyfiksu, jaki ten autor podaje w swej książce. Chrystus przedstawiony jest fałszywie z brodą, której w rzeczywistości nie posiada ¹⁾. Zdaje się, że rysunek który podaje Rocca stał się wzorem dla dewocyjnych podobizn krucyfiksu z Sirolo. Mam w posiadaniu jedną taką reprodukcję, wykonaną w Ankonie w r. 1821, a nabytą w Krakowie ²⁾, na której Chrystus przedstawiony jest z krótką dwudzielną (może przyprawianą?) bródką i przysłonięty długą, pięknie w wzorzyste kwiaty wyszywaną płaską tuniką z rękawami, czem jeszcze bardziej przypomina Volto Santo z Lukki (fig. 4). Wszystko to jest śladem pomieszania obu krucyfiksów, zdaje się od czasów Rocca, z podporządkowaniem oczywiście krucyfiksu z Sirolo starszemu i bardziej sławnemu

Volto Santo, które to pomieszanie odąd pokutuje w literaturze aż do dziś dnia, znajdując swój wyraz w wyżej przytoczonych błędnych informacjach Stockbauera, Reila i Schürera, jakoby krucyfiks z Sirolo należał do typu Volto Santo.

Chodzi teraz o to, kiedy krucyfiks omawiany pojawił się w Sirolo, czy był tam od samego początku swego powsta-



Fig. 4. Volto Santo z Sirolo. Druk dewocyjny z r. 1821.

nia, czy też dostał się do obecnego miejsca dopiero w czasach późniejszych. Odpowiedź na to pytanie jest niezmiernie trudna dla braku starszych źródeł, czy to pisanych, czy też choćby wiarygodnej dawniejszej tradycji, a nadto dla historii sztuki cenny i oryginalny zabytek pozostał dotąd literaturze naukowej zupełnie niezmany, a wzmianki o nim tak w dziełach ogólnych, jak i specjal-

¹⁾ Tamże, karta b² z podpisem: *Imago Crucifixi cedrino item ligno a S. Luca Evangelista et indiuiduo S. Pauli omnis peregrinatis comite, Siroli prope Anconam asser-*

vata. — Po nim powtarzają te brednie inni pisarze XVII w., jak Curzio (1634) i in.

²⁾ W antykwaryjacie Milkowskiego; zwrócił mi na nią łaskawie uwagę ks. prof. Dr. T. Kruszyński.

nych, poświęconych dziejom krucyfiksu, są nadzwyczaj lakoniczne i to — jak widzieliśmy — zgoła błędne. Powodem tego jest niewątpliwie wspomniane przed chwilą zasugerowanie, datujące się od czasów Rocca, jakoby krucyfiks z Sirolo był tylko odmianą Volto Santo, jak niemniej i ta okoliczność, że miejsce przechowania zabytku jest odległe od centrów naukowych i dość trudno dostępne, wskutek czego i w literaturze naukowej włoskiej, o ile moje wiadomości sięgają, nie został on dotąd opracowany, tak jak na to istotnie zasługuje. Posiada on tylko literaturę ściśle lokalną, o charakterze religijnym, lub wiążącą się z pobliską Ankoną, jednak i tej literatury pominąć tu nie należy, ileż nie jeden cenny szczegół, dotyczący dziejów krucyfiksu, da się z niej wyłuskać.

Literatura ta, sięgająca jeszcze XVIII w.¹⁾, zajmuje się przedewszystkiem losami krucyfiksu od chwili jego powstania; przyłącza ona «tradycję», której rzetelności jednak niepodobna skontrolować. «Tradycja» ta przypisuje sporządzenie krucyfiksu z Sirolo św. Nikodemowi, bądź św. Łukaszowi, bądź wreszcie wspólnie im obu, dalsze zaś losy jego wiąże z Bejrutem i całą znaną legendą bejrucką o zbieszczeniu krzyża przez żydów i płynięciu krwi z ran Chrystusa. Po cudzie nawrócenia żydów i odszczepieńców krucyfiks

przeniesiono do kościoła i otoczono go troskliwą opieką. Kiedy Karol Wielki po swej koronacji cesarskiej przybył do Syrii (!), miał wstąpić do Bejrutu i wbrew woli mieszkańców zabrać krzyż do Europy, aby go ofiarować papieżowi. Burzą morską zagnany do portu Numany, złożył tam tymczasowo krucyfiks, aby go potem przesłać do Rzymu, lecz okoliczności nie pozwoliły mu już spełnić tego zamiaru. Krucyfiks pozostał w Numanie. W jakiś czas potem Numana uległa zniszczeniu wskutek trzęsienia ziemi (wedle innej wersji wskutek najazdu Gotów). Krucyfiks znikł bez śladu i dopiero około r. 1300 mieszkańcy Numany znaleźli go wśród ruin miasta w stanie nienaruszonym i uroczystie przenieśli do nowej katedry, gdzie go umieszczono w osobnej kaplicy. Katedra ta uległa jednak w pocz. XVI w. ponownemu zniszczeniu wskutek podmywania przez morze, ocalała tylko kaplica z krucyfiksem. Na mocy uchwały senatu ankonitańskiego z r. 1561 odbudowano kościół w obecnym miejscu w Numanie i przeniesiono tam w procesji uroczystej krucyfiks dnia 13 października 1566 r. Te ostatnie daty są już zupełnie historyczne i pewne, od tego też czasu niewątpliwie krucyfiks znajduje się w miejscu, w którym dotąd się przechowuje.

«Tradycja» krucyfiksu, przekazana nam przez literaturę, nie wytrzymuje

¹⁾ Najważniejsza rozprawa to *Raccolta di memorie e notizie storiche appartenenti al SS. Crocefisso d'Umana*, di Carlo Piergentili (Ancona 1793), przedrukowana w r. 1800 przez Sartori'ego w Ankonie, p. t. *Relazione istorica della miracolosa immagine del SS. Crocefisso d'Umana*. Ostatnio zbiera te wszystkie szczegóły broszurka p. t. *Memorie storiche del Santissimo Crocefisso venerato in Numana*, raccolte dal sec. d. Vincenzo Gaspa-

roni, priore del santuario (Numana 1893). Por. też artykuł G. Moroni'ego w *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* T. 83 pod *Umana* (Venezia 1857). Niejedno znajdzie się też w starszej literaturze, poświęconej Ankonie, jak u Peruzzi'ego A. *Storia di Ancona*, T. II (Pesaro, 1835) i Leoni'ego A. *Istoria di Ancona*, T. III (Ancona, 1812). — Literaturę tę przejrzałem w bibliotekach rzymskich i weneckich w czasie podróży w r. 1926.

jednak krytyki naukowej. Przewszystkiem odrzucić trzeba najstarszą jej część, wyjaśniającą rzekomo pierwsze zjawienie się krucyfiksu w Numanie. Odnosi ona te zdarzenia do czasów Karola Wielkiego, podczas gdy sam krucyfix nie może być wcześniejszy — jak to wyżej wskazaliśmy — nad wiek X, a pochodzi raczej z początku wieku XI. Celem uświetnienia przeszłości krucyfiksu, doczepiono doń legendę o Bejrucie. Legenda ta o zbyszczczeniu krucyfiksu przez żydów i płynięciu krwi z ran Ukrzyżowanego powstała w w. VIII, dopiero jednak w r. 975 przewieziono ten krucyfix z Bejrutu do Konstantynopola¹⁾. Ta «tradycja» więc o pochodzeniu krucyfiksu ze Wschodu i dostaniu się go do Numany jest późnym wymysłem, podobnie zresztą jak cała historia z owym zniszczeniem Numany, zaginięciem krucyfiksu w gruzach miasta i odkryciu go po kilku wiekach. Rzecz jasna, że bajka ta służyła do wypełnienia wielkiej próżni chronologicznej, jaka poprzedziła zjawienie się krucyfiksu w Sirolo względnie w Numanie.

Jedno jest pewne, to mianowicie, że ten krucyfix nie powstał tam na miejscu, ani nawet wogóle we Włoszech północnych, gdyż znany typ średnio-wiecznych krucyfixów włoskich z tej epoki jest zupełnie odmienny²⁾. Włochy są wprawdzie klasycznym krajem triumfującego krucyfiksu, ale ten krucyfix jest przede wszystkim nie rzeźbiony, lecz malowany na drzewie, a następnie konstrukcja krzyża jest tam

oryginalna, posiadając boczne deski pionowe, spójone z krzyżem, na których malarz przedstawiał osoby, towarzyszące Ukrzyżowaniu i drobne sceny pasyjne. Także zakończenie krzyża u góry jest swoiste, tworząc poprzeczne ramię, na którym umieszczone były małe obrazki. Typowym przykładem takiego włoskiego, ściślej mówiąc północno-włoskiego, krucyfiksu jest krucyfix w kościele św. Klary w Asyżu³⁾.

Jest więc krucyfix z Sirolo nie produktem miejscowej sztuki, ale importem z zagranicy i to niewątpliwie z krajów położonych na północ od Alp. Niestety czas sprowadzenia go do Włoch i umieszczenia w Sirolo czy w Numanie, nie da się bliżej określić. Data 1300, którą późna tradycja miejscowa wiąże z odnalezieniem krucyfiksu po paruwiekowym ukryciu w gruzach zburzonego miasta, nie znajduje żadnego poparcia źródłowego. Uderza także fakt, że bulla papieża Marcina V z d. 19 października 1422 w sprawie unifikacji diecezji numańskiej z ankonitańską ani słówkiem nie wspomina o cudownym wizerunku Jezusa, mówi natomiast o przyczynie tej unifikacji, mianowicie o tak doszczętnem zniszczeniu Numany przez różne klęski elementarne, że wobec niemal zupełnego ogołocenia Numany z mieszkańców, musiała być ta diecezja przyłączona do Ankony⁴⁾. Otóż można być pewnym, że w tych warunkach krucyfiksu jeszcze wtedy tam nie było. Nie rychło też zapewne Numana podniosła się z ruin i gruzów, tak, że pojawienie się krucyfiksu

¹⁾ Dobschütz, Christusbilder, Cz. I, str. 174, II, str. 282".

²⁾ Hans v. d. Gabelentz, Italienische Kruzifixe des Mittelalters. Festschrift Clemen Düsseldorf 1926, str. 319.

³⁾ Gabelentz *loc. cit.*, str. 320.

⁴⁾ Maronius F. A., Commentarius de ecclesia et episcopis Anconitanis (Roma 1759).

w tamtych stronach mogło nastąpić najwcześniej w połowie wieku XV. I to niewątpliwie naprzód ten krucyfiks przechowywany był w Sirolo, może we wspomnianym kościele kamedulskim na górze Cumero. Wskazówką byłoby tu określenie krucyfiksu, do dziś dnia przetrwał, jako *Crocifisso volgaremente detto di Sirolo, esistente nella chiesa di Umana*. Bo jak inaczej wytłumaczyć nazwę krucyfiksu «z Siroła», który znajduje się w sąsiedniej Numanie. Podawane przez niektórych autorów¹⁾ wyjaśnienie, że w czasie, gdy Numana spoczywała w ruinie, pielgrzymi, przybywający do tego miejsca, musieli szukać posiłku w gospodach bliskiego Sirolo, i stąd mówili o krucyfiksie z Sirolo, jest produktem bujnej wyobraźni. Widocznie krucyfiks był naprzód w Sirolo, skąd potem został przeniesiony do miejsca obecnego przechowania w Numanie. Czy stało się to dopiero po wybudowaniu dzisiejszej świątyni w r. 1566, czy też wcześniej nieco, tego na podstawie dostępnego materiału stwierdzić nie było można²⁾.

Jeśli tedy przed wiekiem XVI nie spotykamy pewnego źródłowego śladu krucyfiksu z Sirolo, poza bałamutną i późną «tradycją», zapytać trzeba, czy tradycja krakowska, zapisana u Pruszcza, że krucyfiks z św. Salwatora na Zwierzyńcu wywieziony został do Włoch do Sirolo (nie mówi «do Numany», gdzie był on już za czasów Pruszcza), nie ma pewnego uzasadnienia.

Jak na początku wskazałem, trzeba datę zapisania tej tradycji cofnąć jeszcze do pocz. w. XVII, gdyż wedle Przewodnika po Krakowie z r. 1603, tego pierwotnego krucyfiksu, sięgającego podobno jeszcze pierwszych czasów chrześcijańskich, już wówczas na Salwatorze nie było. Tradycja zwierzyńska nie byłaby więc zbyt dawną, a to wzmacnia tylko jej siłę i prawdopodobieństwo wiarygodności. Sto, a choćby dwieście lat, to dla tradycji okres niezbyt długi. A tu zastanawia przede wszystkim ten szczegół tradycji, który wiąże ów krucyfiks z Sirolo. Możliwe byłoby zarzucić, że ten szczegół doczepiony został przez pielgrzymów polskich, odwiedzających pobliskie Loreto, którzy mogli tam zasłyszeć o słynnym krucyfiksie z Sirolo i przynieść o nim wiadomość do Krakowa, uderza jednak fakt, że w znanych nam pamiątnikach z pielgrzymek do Włoch z w. XVI, które zawadzają o Loreto, jak n. p. w dzienniku podróży Jana z Ocieszyna Ocieskiego z r. 1541 i w peregrynacji Radziwiłła Sierotki z r. 1584³⁾, brak jakiegokolwiek wzmianki o krucyfiksie z Sirolo, mimo, że zaczął on tam już wtedy właśnie słynąć cudami i rozgłosną famą.

Jeśli do tego dodamy, że tradycja krakowska odnosi krucyfiks z św. Salwatora do czasów Mieszkowych, a przeprowadzona wyżej analiza ikonograficzna krucyfiksu z Sirolo wykazała, że pochodzić on może właśnie z tych czasów, z wieku X—XI, to znów ta zadzi-

¹⁾ Memorie storiche del SS. Crocifisso, l. c., str. 25, przyp. 1.

²⁾ Memorie storiche, j. w., str. 26 mówią o testamentie Jakuba Massioniego z r. 1521 (?), w którym czynił zapis na rzecz krucyfiksu, ale ta kwestja wymaga jeszcze archiwalnego zbadania.

³⁾ Hartleb Kaz. Dziennik podróży Ocieskiego, Arch. naukowe (lwowskie) Dz. I. T. VIII, 3. — Czubek J. Peregrynacja Radziwiłła Sierotki, Arch. do dziej. liter. i ośw. w Pol., T. XV/2, str. 34, 56, 57.

wiąjąca zgodność tradycji naszej z faktem rzeczywistym zdolna jest tylko wzmocnić siłę tej tradycji i świadczyć na jej korzyść.

Jeśli tedy prawdopodobnem się staje, że stary romański krucyfiks «z czasów Mieszkowych» był istotnie w kościele św. Salwatora na Zwierzynku, to nasuwa się myśl, że mógł on tam się dostać w czasie dedykacji tegoż kościoła w r. 1148 (ob. wyżej), sprowadzony z Zachodu czy to przez Piotra Własta, czy przez zięcia jego Jakśę, którzy, jak wiadomo, z Zachodem żywe utrzymywali stosunki. Krucyfiks ten mógł być stamtąd wywieziony w XV—XVI w. do Włoch, do Sirolo, poczem pozostał ślad w znanej tradycji. To wywiezienie go do Włoch zrozumiałem być może na tle ożywionych stosunków Krakowa z Włochami, o których tak wymownie w szeregu swych prac pisał śp. prof. Ptaśnik¹⁾. Można to tylko tak ogólnie powiedzieć i nie konkret-

nego, narazie przynajmniej, wysledzić się nie dało, ale prawdopodobieństwo jest duże, że te właśnie stosunki Krakowa z Włochami ułatwiły wywiezienie krucyfiksu z św. Salwatora, który ze względu na swój niezwykły typ (Chrystus nagi z otwartymi oczami, w koronie na głowie, bez nimbu, a przedewszystkiem bez brody), mógł się wydawać wtedy ludziom w Polsce czemś niesamowitem, czemś, czego raczej pozbyć się wypadało. Kiedy więc trafił się amator Włoch, którego w ojczyźnie renesansu typ taki zgoła nie raził, chętnie oddano mu krucyfiks z Salwatorem, a na to miejsce postarano się później o obraz, przedstawiający głośnie na cały świat Volto Santo lukkeńskie, którego sławę i wizerunki roznosili po Europie kupcy i bankierzy z Lukki, a tych przecież tylu roilo się i w Polsce aż do XVII wieku, jak to znów wiemy ze wspomnianych studjów Ptaśnika²⁾.

¹⁾ «Gli Italiani a Cracovia del XVI s. al XVIII». Roma, 1909, «Italia apud Polones mercatoria s. XV ineunte». Roma, 1910, «Włoski Kraków za Kaz. Wkiego i Władysława Jagielly», Roczn. Krak. T. XIII (1910), «Kultura włoska wieków średnich w Polsce», Warszawa 1922.

²⁾ Ob. zwłaszcza wydawnictwo «Gli Italiani a Cracovia», gdzie jeszcze pod r. 1632

wymieniony jest kupiec z Lukki Orsetti (str. 99, nr. 284). Wüscher-Becchi w pracy «Der Crucifixus in der Tunica manicata», l. c., str. 208 pisze: Seinen (tj. Volto Santo) wahren Triumphzug durch alle Länder der Christenheit trat es im XIV u. XV Jhdt. an. Wo nur immer die reichen lucchesischen Tuchhändler ihre Filialen errichteten, stellten sie Copieen ihres Palladiums auf.



Fig. 1. Maciej Palbitzki. Widok Zamku na Wawelu od wschodu.

DWA NIEZNANE WIDOKI ZAMKU NA WAWELU

P. Dr. Wilhelm Nisser, docent Uniwersytetu w Upsali zwrócił mą uwagę na dwa rysunki, znajdujące się w zbiorach Zamku Löerstad Oestergotland, przedstawiające

Zamek na Wawelu, z czasu oblężenia Krakowa przez Szwedów w r. 1655 i na moją prośbę przesłał mi odbitki fotograficzne tych rysunków.



Fig. 2. Maciej Palbitzki. Widok Wawelu od południa.

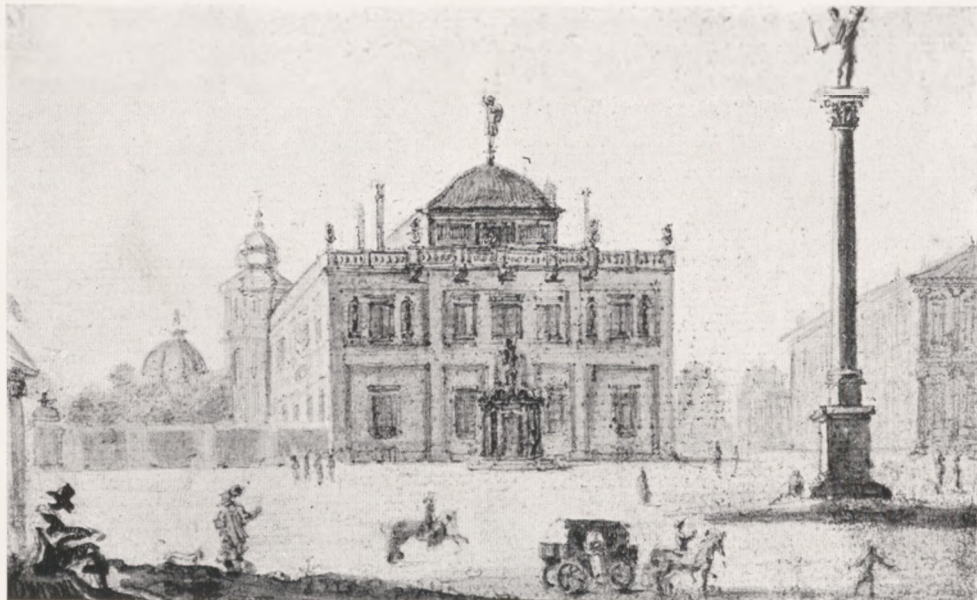


Fig. 3. Pałac Zamojskich w Warszawie.

Pierwszy z nich przedstawia Zamek od strony Kazimierza i opatrzony jest następującym napisem: *Prospectus arcis et civitatis Cracoviensis delineatus a me M. Palbitzki tempore obsidionis, ex fenestra monasterii e regione Augustinianorum, cum ab hoste ex arce visus ictu tormenti peterer, vixque monitu monachi periculum evaderem.*

Drugi rysunek przedstawia Zamek od strony dzisiejszych Dębnik, z napisem: *Arx Cracoviana, delineata ad sinistram Casimiriam, hic aegre me ab insidiis clam ex arce crumphantium hostium liberavi.*

Któż jest ten Palbitzki? Schlözer w swej Szwedkiej Biografji¹⁾ podaje jego autobiografię. Urodził się 23 grudnia 1623 w Rundewiese w Prusach Wschodnich z ojca Jerzego burmistrza w Stolpcie i pomorskiego landrata. Kształcił się początkowo w Gdańsku, a następnie w rycerskiej akademji w Sore w Danji, poczem dostał się na dwór szwedzkiej królowej Krystyny i z jej polecenia odbywał liczne podróże w charakterze posła nadzwyczajnego do Francji, Hiszpanji i Włoch.

W r. 1675 otrzymał tytuł szwedzkiego barona z przydomkiem de Alwastra. Umarł w r. 1677 jako królewsko szwedzki prezydent kancelarji pomorskiej.

Wedle szwedzkiej metryki szlacheckiej²⁾, rodzina Palbickich miała pochodzić z Czech, gdzie w XIV w. miała dojść do znaczenia, poczem przenieśli się na Śląsk, a dalej do Prus i Pomorza a w XVII w. do Szwecji.

Uruski w swym Herbarzu szlachty polskiej³⁾ wymienia tych Palbickich, piszących się również jako Pablucki i Palubicki jako szlachtę kaszubską z przydomkiem Biber.

W swej autobiografji nie wspomina Palbicki nic o swym pobycie w Polsce. Rysunki jednak powyższe wskazują, że przebywał w Krakowie razem z wojskami szwedzkiemi, oblegającemi miasto, a następnie w Warszawie, czego dowodzi jego rysunek, przedstawiający pałac Zamojskich.

Dr. Nisser udzielił mi dalszych informacji co do osoby Palbickiego. Był on zdolnym rysownikiem i malarzem i pozostawił po sobie liczne obrazy olejne i akwarele, które

¹⁾ Schlözer Aug. Lud. Schwedische Biographie II Theil. Leipzig 1768, str. 571.

²⁾ Schlözer str. 589.

³⁾ Uruski, t. 13, str. 185.

częścią uległy zniszczeniu w pożarze jego posiadłości w Julster, a częścią znajdują się w Muzeum w Sztokholmie. Palbitzki uprawiał także poezję dramatyczną i sportretował się w swej sztuce p. t. Meleager.

Rysunki nasze zamieszczone są w szkicowniku, obejmującym 45 kart (11,6×18,6 cm) i oprawionym w pergaminie. Znajduje się one obecnie w Oestergötlands Foruminen

och museiföreming (Towarz. historyczne i muzealne w Oestergotland).

Rysunki, przedstawiające nasz Zamek na Wawelu, oddają bardzo dokładnie ówczesny wygląd fortyfikacyj zamkowych, oraz część miasta od strony Kazimierza, zniszczoną przez Szwedów.

J. Muczkowski.



Fig. 4. Maciej Palbitzki. Autoportret w roli Meleagra.

KRONIKA KONSERWATORSKA¹⁾

Restauracja wieży ratuszowej.

Jednym z donioślejszych problemów opieki nad zabytkami w ubiegłym roku była restauracja wieży ratuszowej, będącej zabytkiem architektury gotyckiej z późniejszą częścią zegarową i helmem barokowym. Wieża jest jak wiadomo pozostałością po ratuszu przylegającym niegdyś do niej od strony północnej, a zburzonym z początkiem XIX wieku. Stąd północna jej ściana jest gładką, wykonaną w cegle, trzy zaś pozostałe ściany są wyłożone okładzinami kamiennymi i rozczłonkowane laskowaniem oraz ślepymi maswerkami; ale i w partjach kamiennych nie jest część gotycka jednolitą, gdyż laski kamienne są przerwane na jednym niemal poziomie latami ceglaniem w dwóch do trzech warstwach cegieł. Laty ceglane widocznie są również między laskami w górnej partji części gotyckiej, która na najwyższym piętrze jest niemal cała ceglana. Wieża była niegdyś tynkowana, a resztki tynku są jeszcze dzisiaj wyraźnie widoczne między partjami kamienia. Przy obecnej restauracji wylonilo się zagadnienie: tynk czy cegła. W Komitecie rzeczoznawców ujawniła się w ciągu dyskusji różnica zdań, świadcząca o trudności zagadnienia tem bardziej, że około wieży ratuszowej podjęto już przed kilku laty roboty konserwacyjne bez uprzedniego opracowania projektu obejmującego całość, wobec czego w obecnych rozważaniach nie można było pominąć robót już dokonanych. Niemniej po przyjrzeniu się dokładnie zbliska wszystkim szczegółom, uzgodniono wkońcu jednomyślnie zapatrywanie, mające służyć za wytyczną w dalszych robotach około odnowienia wieży.

W dyskusji rozważano dwie możliwości: projekt wyprawienia partyj ceglanych, oraz projekt pozostawienia wieży jako surówki.

Za wyprawieniem przemawiały następujące argumenty:

1) zamiar uzyskania formy jednolitej, w której czystość gotyckiej dekoracji architektonicznej nie byłaby przerywana efektami malarskimi, czysto przypadkowymi, a wynikłymi z licznych katastrof, jakim podlegał ten zabytek; 2) fakt, że górna część wieży budowanej pod wyprawę, oraz obramienia okien niegdyś kamienne, po pożarze w r. 1680 wykonane zostały w cegle wyprawionej z profilowaniem w wyprawie; 3) fakt, że cała wieża była już w XVII w. otynkowana i podobnie jak sam ratusz pokryta była malowidłami w duchu późnego renesansu flamandzkiego, przybyłego do nas via Gdańsk. Świadczą o tem zapiski archiwalne (por. Józef Muczowski, Ratusz Krakowski, Rocznik Krakowski, VIII, str. 18) oraz stwierdzenie prof. Zarzyckiego, że dochowany tynk jest malarski i wykazuje ślady malarskiej dekoracji.

Koncepcja wyprawienia wieży miała więc niewątpliwie pewne uzasadnienie historyczne i artystyczne. Jej realizacja wymagałaby jednakowoż w konsekwencji spełnienia takich warunków, których niestety przy poprzednich robotach konserwacyjnych nie wzięto pod uwagę. A mianowicie wyprawienie wieży wymagałoby: zastąpienia kamieniem wszystkich lat ceglanych (z wyjątkiem obramień okiennych), przez co wieża odzyskałaby szatę, jaką miała w czasie, kiedy ją zbudowano, t. j. w XIV w. Była ona przypuszczalnie budowlą w całości o okładzinach kamiennych, czego pośrednim dowodem jest kruchta

¹⁾ Dzieje restauracji Zamku na Wawelu przedstawione będą w osobnem studjum p. Władysława Terleckiego, które się ukaże w T. XXIV Rocznika Krakowskiego (Red.).

kościół św. Katarzyny (1423—1449), dolna część wieży zegarowej katedry wawelskiej oraz dwie jej kaplice od zachodu, św. Krzyża (1467) i św. Zofji (1431). Przez zastąpienie lat ceglanych kamieniem uzyskaloby się jednolitą partję kamienną i takąż w górnej części ceglana, której wyprawienie nie budziłoby już zastrzeżeń natury estetycznej; ponadto przeplatanie drobnych partyj tynkowanych kamieniem, byłoby nietrwale i wymagałoby częstej konserwacji.

Wyprawienie wymagałoby następnie częściowej przebudowy fasady górnego piętra pod częścią zegarową. Część ta z powodu niedbałości dawniejszych uzupełnień straciła swój pierwotny wygląd i ma charakter tymczasowości. Wykazuje ona liczne krzywizny i płaszczyny wchrowate. Gruba warstwa tynku, jaka byłaby potrzebna do wyprawienia tej części celem wyrównania krzywizn byłaby nietrwala, przy cienkiej zaś wszystkie krzywizny wyszłyby rażąco. Łaski w tej części wieży, które niegdyś miały swój dalszy ciąg w krokostynach wspierających gzyms, dziś występujące przed krokostyną niekiedy do 15 cm — wyprawione — narażone byłyby na zacieki, wobec czego tynk zniszczałby szybko.

Wieża wymagałaby wreszcie otynkowania części zegarowej i całej ściany północnej. Fakt, że ściana północna przytykała do dawnego ratuszu, nie może być argumentem przeciw jej otynkowaniu. Ściana ta dla uniknięcia przykrego wrażenia mogłaby być rozczłonkowana po malarsku, jak to widzimy na rysunku z XVII w., przechowywanym niegdyś w Bibliotece cesarskiej w Petersburgu (por. Rocznik Krakowski VIII, fig. 3). Wyprawienie trzech ścian i równocześnie pozostawienie części zegarowej oraz ściany północnej niewyprawionej daje efekt przykry. A tymczasem ścianę północną i część zegarową pozostawiono już przy ostatniej restauracji przed trzema laty w surowej cegle.

Z tych względów koncepcja wyprawienia wieży, z którą łączy się gruntowna jej konserwacja, jako zbyt kosztowna nie miała w obecnych warunkach widoków realizacji i należało ją odłożyć na czas korzystniejszy. Wobec tego zdecydowano się na minimalny program konserwacji wieży, którego punktem wyjścia był obecny jej stan i zamiar zharmonizowania tak różnych części w jed-

nołitą całość. Osiągnąć to można było przez pozostawienie wieży jako budowli nietynkowanej. Wówczas bowiem ceglane pola między laskowaniem kamiennem są elementem łączącym i harmonizującym kamienny dół z ceglana górą.

Z powyższych przesłanek wynika, że obecny projekt konserwacji wieży winien wyjść z ogólnej zasady pozostawienia jej jako niewyprawionej, z wyjątkiem nielicznych partyj, jak np. obramień okiennych, niegdyś kamiennych, a po pożarze w r. 1680 wykonanych w cegle z profilowaniem w zaprawie. Projekt konserwacji objąłby więc oczyszczenie murów z resztek tynku, wyfugowanie ich w miarę potrzeby, wymianę zmurszałych cegieł, uzupełnienie uszkodzonych części kamiennych do górnego fryzu kamiennego, zastąpienie lat ceglanych w laskowaniach kamieniem, wymianę części ceglanych na kamień w szarpie od strony zachodniej, ze względu na swe położenie podległej niszczącemu działaniu opadów atmosferycznych, rekonstrukcję uszkodzonych form gotyckich, jak żabek, pinakli, maswerków, gzymsów.

W myśl tych wytycznych wyrestaurowano wschodnią fasadę wieży. Kierownictwo restauracji powierzyło Prezydium miasta architekcie Fr. Mączyńskiemu, który przeprowadził ją wzorowo. Pomyłką jedynie było użycie w dolnej części cegły jasnej, jakiej dostarczył Zarząd miasta, zamiast cegły ciemniejszej w kolorze wiśniowym.

Kościół OO. Karmelitów.

Długotrwały, bo cały wiek ciągnący się zatarg pomiędzy konwentem OO. Karmelitów a probostwem św. Szczepana o nieograniczoną własność kościoła, nareszcie siłą faktu w roku zeszłym zakończonym został. Probostwo opuściło kościół, a konwent przystąpił do gruntownej restauracji wewnątrz tej pięknej świątyni, przez tyle lat przedstawiającej widok gorszego zaniedbania. Roboty prowadził początkowo p. architekt Franciszek Mączyński, obecnie zastąpiono go zwałym majstrom murarskim, co napewno nie wyjdzie na korzyść tego cennego zabytku.

Z pod tynku, pochodzącego z czasów późniejszych, a który usunięto, odsłoniły się ciosowe arkady, wsparte na ciosowych słupach

międzynawowych. W ten sposób wnętrze świątyni odzyskało swój wygląd pierwotny, przeczem sklepienie ceglane zaszarowano na nowo tynkiem. Dla celów kultu rozszerzono chór muzyczny, który rozciąga się teraz na szerokość całego przęsła. Niestety chór ten za dużych rozmiarów, wykonany w konstrukcji żelazo-betonowej o formie sztywnej, zbyt zaciążył na nawie głównej, skracając ją optycznie dość wydatnie. Nie przyczyniło się to do podniesienia wrażenia estetycznego. Gorzej jeszcze wypadła restauracja ołtarzy barokowych z XVII w. Stopnie przed ołtarzem głównym obniżono z siedmiu na cztery, a wraz ze stopniami mense z tabernakulum. Całość organiczna, jaką tworzyły te trzy elementy stopnie, mensa i sam wielki ołtarz została przez to rozluźniona, a prze-myślana pierwotna kompozycja zepsuta. Dwa ołtarze boczne na narożnikach przy wejściu z nawy głównej do prezbiterjum niepotrzebnie usunięto. W ten sposób doskonały rytm, jakie tworzyły te ołtarze wraz z wielkim ołtarzem został zniszczony, sam zaś ołtarz, który wypadł z tego rytmu, otrzymał przez obecną izolację odmiennie znaczenie artystyczne, stał się monstrualnym, ciężącym nadmiernie nad nawą główną. Usunięte boczne ołtarze można uważać prawie za zniszczone. Przystosowane pierwotnie do narożników, zostały obecnie przerobione odpowiednio do zmienionych warunków miejsca, gdyż umieszczono je teraz w nawach bocznych. Nie nadają się one tam zupełnie. W nawie głównej miały rozmach i połot barokowy, stały tam swobodnie, dziś są przyklepione do płaskiej ściany i przygniecione znacznie niższymi sklepieniami naw bocznych. Tylko ktoś, kto zupełnie nie odczuwa ducha baroku mógł dokonać tak bezsensownych zmian. Barokowe figury świętych, przy tej odnowie, zostały ordynarnie polakierowane w sposób przewymagający plastyczne figury prowincjonalnego panoptikum. Ze wszystko to mogło się stać w mieście, które jest kolebką polskich zasad konserwatorskich, wbrew opinii historyków sztuki, którzy w tej sprawie zabierali głos na ramach prasy, mimo wyraźnych wskazań Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego — wszystko to świadczy o nie-

domaganiach polskiej ustawy o opiece nad zabytkami, nie wyposażonej w dostateczną egzekutywę zdania konserwatora, a niemniej o braku pietyzmu u przełożonych instytutów duchownych, okazujących nieczęsto przekorną złą wolę.

Restauracja kaplicy św. Jacka w kościele OO. Dominikanów.

Kaplica ta należy obok kaplicy Zygmunto-wskiej na Wawelu do najcenniejszych zabytków kościelnej architektury z epoki renesansu w Krakowie. Założona na kwadracie, nakryta półkulistą kopułą, ma ściany rozczłonkowane pilastrami pokrytymi ornamentyką plastyczną, kutą z nadzwyczajnym mistrzostwem w kamieniu, złożoną z kilku różnych pierwiastków jak gałązek liściastych, lodyg kwiatowych, owoców, ptaków, zwierząt, maskaronów, kandelabrow i waz rzymskich, potworów z mitologii starożytnej (gryfy, satyry, nimfy) i t. d.

Kaplica ukończona w r. 1544, była potem dwa razy restaurowana. Pierwszym razem w 40 lat po jej wzniesieniu. Z tego czasu pochodzą filunki z czerwonego marmuru. Druga natomiast restauracja jest dziełem znakomitego architekta i rzeźbiarza Baltazara Fontany i dokonana została na przełomie XVII i XVIII stulecia. Fontana ozdobił wnętrze kopuły rzeźbionymi i malowanymi medalionami, ożywionymi pękami róż wykonanych plastycznie w stiuku, a ponadto wykonał grobowiec świętego na ołtarzu, z postaciami czterech aniołów, dźwigających marmurową trumnę, na której wśród obłoków i aniołków unosi się figura św. Jacka.

Jak tego wymagała epoka i styl, pracował Fontana w glinie i stiuku, w którym odlewał te rzeźby i stiuk następnie złocił, jak tego przykłady mamy w kościele św. Anny. Przy tej sposobności dla zharmonizowania całości została niewątpliwie wyzłocona renesansowa rzeźba ornamentalna kuta w kamieniu¹⁾.

Cała ta kaplica renesansowo-barokowa należąca do najcenniejszych zabytków dawnej sztuki w Krakowie została obecnie odnowiona w sposób całkiem nieodpowiedni.

¹⁾ W artykule podpisanym literami F. K. umieszczonym w «Czasie» nr. 146, z dnia 28 czerwca 1931, p. t. «Zniszczenie zabytku sztuki» wyrażono zdanie,

że Fontana nigdy nie złocił swych prac lecz zostawiał je zawsze w naturalnym kolorze stiuku. Jest to poglądnieszusny, gdyż przeczą temu zachowane zabytki.

Wszystkie pilastry z kamienia ciosowego pociągnięto szarą farbą, przypominającą kamień piaskowy. Kutą w kamieniu ornamentykę, zdobiącą pilastry, wyzłocono, zaś tło pociągnięto farbą ciemno czerwoną. Aby pozłotka lepiej się trzymała, dano jakiś podkład klejowy, który zatarał zupełnie pierwotną delikatność rzeźby i zniekształcił ją. Podobnie wyzłocono tanią i lichą pozłotką całą grupę oltarzową, t. j. czterech aniołów i św. Jacka, jak również figury pod kopułą i w kopule.

Wynik jest ujemny. Estetyczna wartość dzieła sztuki, jego styl są uwarunkowane nie tylko samą formą, ale i nieskażoną powierzchnią materiału, która jako bezpośredni ślad ręki artysty jest wartością najcenniejszą. Wartości te zostały obecnie zupełnie zatarte. Konieczności odnowienia kaplicy nie było, a to tembardziej, że pilniejszym zadaniem konserwatorskim w kościele OO. Dominikanów jest zabezpieczenie pięknych witraży średniowiecznych, zdjętych z kwater okiennych i dotąd na miejscu nie osadzonych, a którym grozi naprawdę zniszczenie. Nie jedyny to wypadek, że instytucje duchowne znajdują często środki na odnowienia wątpliwej wartości, których potem brak, gdy chodzi o istotną konserwację dzieła sztuki.

Lecz skoro już przystąpiono do dzieła «odnowienia», należało to uczynić z większym pietyzmem, ostrożnością i pod odpowiedzialnością fachowego kierownika i konserwatora zabytków.

Tyle razy już przypominam majstrom malarskim, że nie wolno malować kamieni ciosowych pokostem na kolor kamienny. To też wrażenie ogólne tej restauracji jest niestety bardzo przykre.

Kościół XX. Pijarów.

Zbudowany w latach 1718—1759, jedno z najpóźniejszych dzieł baroku w Krakowie, zwraca szczególną uwagę cenną dekoracją malarską o znanym typie iluzjonizmu perspektywicznego. Pokrewnie malowidła zdobiły sklepienia czworobocznych zakrystyj po bokach prezbiterjum. Tu jednak w dwóch trzecich wysokości obiegał salkę wokół dość szeroki balkon z balustradą wsparty na podsklepieniu, łączącym się bezpośrednio ze ścianami. Wskutek tego patrząc z dołu otrzymy-

wał widz złudzenie, że zakrystya ma dwa sufity, że przez otwór wycięty w niższym otwiera się widok na przestworza niebieskie z wizją tłumów. Galeryjka była więc organiczną częścią dekoracji malarskiej sklepienia. Podobnie dekoracja ścian o motywach architektonicznych z postaciami aniołków przechodziła w dekorację plastyczną ze stjuku. Niedawno dokonano gruntownej restauracji obu ubikacyj. Galeryjkę wyburzono, malowidła ściennie zatarto, wskutek czego pozostałe fragmenty stiukowe, będące niedługo dalszym ciągiem malowideł dziś zupełnie nie tłumaczą się. W miejsce malowideł starych na sklepieniu przyszły nowe. Wykonał je niejaki p. Wilimek, podobno artysta malarz. Cenny zabytek został bezpowrotnie zniszczony.

Restauracja fasad domów.

W związku z akcją, prowadzoną od kilku lat przez Zarząd miasta Krakowa celem uporządkowania fasad domów w śródmieściu, kupcy usuwają drewniane nasady szafkowe na portalach sklepowych, modnych w drugiej połowie XIX w., a które tak ujemnie wpłynęły na estetyczny wygląd miasta. Dziś te nasady szafkowe znikły już niemal zupełnie w rynku, a w znacznej też części w ulicach bezpośrednio z rynkiem sąsiadujących. Przy tej sposobności w niejednym wypadku odsłoniły się stare szczegóły architektoniczne. Z nich na szczególną uwagę zasługują dwa fragmenty architektoniczne przy ul. Florjańskiej. Pierwszy w domu pod l. 51, gdzie odsłonięto dawny wygląd fasady w części parterowej na prawo od obecnej bramy wejściowej. Były tam okna z obramieniami ciosowymi, bogato profilowanymi, ujętymi górą równie ciosowym gzymsem. Był to piękny okaz budownictwa renesansowego, pełny harmonji i prostoty, dobrze stosunkowo zachowany. Urząd konserwatorski czynił starania, by odkryte partie zachowano. Wymagało to wszakże nieznacznego przesunięcia obecnych otworów portalowych, pochodzących z nowszych już czasów, kiedy okna renesansowe przecięto żelaznymi trawersami. Niestety właściciel domu nie okazał należytego pietyzmu dla cennego zabytku i zrozumienia dobrze pojętego własnego interesu, gdyż kazał zrąbać gzyms i obramie-

nia ciosowe, a niestety skuteczną pomoc w dziele zniszczenia otrzymał od Urzędu budownictwa miejskiego, który pomimo zastrzeżeń Urzędu konserwatorskiego udzielił właścicielowi pozwolenia na zniszczenie tego zabytku.

Drugi taki wypadek zdarzył się w domu przy ul. Florjańskiej l. 17. Odslonięty tam okazały portal gotycki z bogato profilowanymi węgarami, zachowany był w dobrym stosunkowo stanie, gdyż jedynie szczyt ostrołuku był ścięty. Portal ten wyrąbano bezceremonjalnie, pod osłoną nocy.

Niestety z ubolewaniem stwierdzić należy, że pietyzm dla zabytków naszej przeszłości nie przeniknął jeszcze do bardzo wielu naszych rodaków. A i architekci nie są tutaj bez winy.

Władysław Terlecki.

Roboty restauracyjne w Katedrze na Wawelu.

Ostatni raz zdawałem sprawę z prac, dokonywanych w Katedrze Wawelskiej w T. XXII «Rocznika». Od tego czasu ukończono najpierw restaurację cynowego sarkofagu Anny Marji (maloletniej córki Zygmunta III), potem Anny Jagiellonki, Zygmunta Augusta, a na końcu Batorego, tak, że obecnie przeprowadzono już naprawę wszystkich metalowych sarkofagów, za wyjątkiem sarkofagu Augusta II, znajdującego się w dobrym stanie.

Sarkofag Anny Marji, nie mający żadnych ozdób, był bardzo silnie zniszczony, tak, że zwłaszcza u sponu i w dnie trąd cynowy przetrwał otwory nawskróś. Zalutowano dokładnie uszkodzenia i dodano jeszcze dla wzmocnienia od wnętrza żelazne listwy utrwalone minją. Na zewnątrz przytwierdzono znaną wewnątrz sarkofagu prostą tabliczkę z napisem.

Znacznie trudniejszy do naprawy był wysoc artystyczny sarkofag Anny Jagiellonki, umocniony w czasie naprawy w r. 1877 od wnętrza w świerkowej skrzyni, którą teraz zamieniono na modrzewiową, zalaną gorącym pokostem. To samo uczyniono obecnie w sarkofagach Zygmunta Augusta i Batorego. Dwa pierwsze sarkofagi były naprawione w r. 1780, z rozkazu cesarza Ferdynanda, sarkofag Zygmunta Augusta ponownie restaurowano w r. 1868, sarkofag zaś Batorego odna-

leżono dopiero w r. 1877 w straszliwym stanie, w krypcie pod kaplicą tego króla i wtedy go odrestaurowano, ale bardzo nieumiejętnie. Zwłoki Anny Jagiellonki leżały w wielkim nieładzie w świerkowej trumnie danej w czasie ostatniej naprawy, zamiast której obecnie dano miedzianą, podobnie jak dla szczątków Zygmunta Augusta i Batorego. Korona i berło z sarkofagu tej królowej znane były z rysunku Matejki z r. 1874. Na otoku korony wyryty jest napis: «Anna Jagelonia Dei gratia Regina Poloniae Magna Dux Litvaniae etc.» Znalaziono też srebrną złoconą tablicę z długim napisem, wspomnianą przez Ambrożego Grabowskiego, sprawioną przez Zygmunta III, jak i cynkową rurkę, w której zawarty był pergamin, zdający sprawę z restauracji w r. 1874. Na wieku tego sarkofagu umieszczony jest prosty krzyż, jedynie z koroną cierniową na skrzyżowaniu ramion, a poniżej kartusz, w którym już dawno brak tablicy i herby, ułożone zupełnie tak, jak na litewskich dukatach Zygmunta Augusta z lat 1547—71 i półtalarach z r. 1564. Mianowicie na pierwszym polu jest tu Orzeł, na drugim Pogoń, na trzecim S. Michał jako herb ziem ruskich, na czwartym krzyż Jagiellonów, pomiędzy dwa ostatnie wsunięte jest wąskie pole z Niedźwiedziem Żmudzi, a w serdecznej tarczy herb Sforzów. Na ścianie przygłowia kartusz ujmujący tablicę z napisem. Na ścianach podłużnych w wielkich owalach z jednej strony wypuklorzeźba S. Anny Samotrzeniej, a po drugiej Wiary, Nadziei i Miłości. Wypuklorzeźby stoją znacznie wyżej artystycznie od takichże z sarkofagów Zygmunta Augusta i Batorego.

Sarkofag Zygmunta Augusta, uszkodzony znacznie więcej od poprzednich, składa się, podobnie jak Batorego, z poszczególnych płyt, które były osadzone na skrzyni świerkowej, obecnie, jak zaznaczyłem, zamienionej na modrzewiową. Doład utrzymywano stale, że znajdujące się na ścianach bocznych sarkofagu Zygmunta Augusta wypuklorzeźby przedstawiają alegorje pięciu zmysłów, ale nie wyjaśniano ich znaczenia. Otóż zmysły są wyobrażone jako uśpione, podczas gdy na ścianie przygłowia Dusza Nieśmiertelna wskazuje na znak Chrystusa. Symbolika ta jest jasna: przy śmierci zmysły, czyli władze cielesne, popadają w sen, ale dusza czuwa. — Na wieku krzyż, dwa anioły i niewielka ta-

bliczka srebrna złożona z napisem, wyjaśniającym, że sarkofag sprawiła Anna Jagiellonka. Z listu podskarbiego Jana Dulskiego do gdańskiego senatu wynika, że sarkofag wykonano w Gdańsku. Wewnątrz sarkofagu znaleziono niską koronę, bardzo piękną, o formach raczej późnogotyckich, berło i jabłko, jak i małą srebrną tabliczkę z napisem.

Ciekawem jest, że gdy sarkofag Batorego był z wszystkich cynowych najwięcej zniszczony, tak że okazało się konieczne wywalcowanie nowej blachy na wieko, na które nałożono nieźle zachowane wypuklorzeźby, a boczne ściany były mocno przegrzyżone trądem cynowym, to zwłoki króla zachowały się z wszystkich dotychczasowych królewskich najlepiej. Wyjaśnia się to większym działaniem zimna w dawnej ciasnej i wilgotnej krypcie, położonej bliżej pod posadzką, a zarazem mniejszemu dostępowi tlenu.

Na ścianie przedniej sarkofagu znajdują się herby, na przyglowie anioł pokoju z palmą, a na bocznych ścianach wyobrażenia czterech cnót kardynalnych: roztropności, sprawiedliwości, wstrzemięźliwości i męstwa. Te właśnie cnoty, już w pierwszych latach XVI wieku, pod wpływem włoskim, zajęły na francuskich sarkofagach miejsce dawnych płaczek, a wystąpiły też na sławnym nagrobku cesarza Maksymiljana w Innsbrucku. W połowie ścian bocznych sarkofagu Batorego, umieszczony we wnęcie, po jednej stronie posążek Dawida z głową Goljata, po drugiej Judyty z głową Holofernesa, a po czterech rogach posążki rycerzy w pseudoklasycznych zbrojach, Herkulesa, Hektora, Dawida i Judy Machabeusza, trzymające na znak żałoby kopje odwrócone ostrzem ku dołowi. Na wieku Pietà, niżej tablica z napisem. W środku po jednej stronie tabliczka objaśniająca, że sarkofag kazał wykonać w Gdańsku podskarbi Jan Dulski, a po drugiej był umieszczony pod szkłem owalny portrecik Batorego, który dla lepszego zachowania przeniesiono w r. 1908 do Skarba. We wspomnianym liście donosi Dulski, że przesyła do Gdańska zarys sarkofagu Batorego.

Ponieważ Batorego uważa naród węgierski za jednego ze swych największych bohaterów, więc na otwarcie jego sarkofagu zaproszono przedstawicieli Rządu i nauki węgierskiej. A mianowicie przybyli: Dr. A. Di-

veky, członek węgierskiego poselstwa w Warszawie i członek Węgierskiej Akademii Um., następnie rotmistrz M. Szabel, kierownik węgierskiego konsulatu w Krakowie, Prof. J. Tomcsanyi referent prasy polskiej w Min. spraw zewn. w Budapeszcie i tłumacz polskich utworów literackich, Dr. F. Pappée prezes Tow. Przyjaciół Węgier w Krakowie i wiceprezes tego Towarzystwa Dr. J. Dąbrowski Prof. U. J.

P. Henryk Waldyn, złotnik-cyzel, który restaurował wszystkie sarkofagi i wedle zdania znawców wywiązał się doskonale ze zadania, wykonał dokładne podobizny insygniów z wymienionych tu sarkofagów dla Skarba, a nadto na wniosek piszącego te słowa, podobizny insygniów Batorego i Anny Jagiellonki dla Narodu Węgierskiego. Z ramienia krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Węgier delegacja złożona z obecnego prezesa Dr. J. Muczkońskiego, sekretarza Prof. J. Sroczyńskiego i niżej podpisanego, na audjencji w d. 20 maja 1931, na zamku w Budzie, wręczyła te insygnia oraz kopje korony Anny Jagiellonki, ufundowane przez ks. biskupa Michala Godlewskiego Regentowi Węgier admirałowi Mikołajowi Horty'emu. Regent przyjął dar z uznaniem i złożył go w Muzeum Narodowym budapeszteńskim jako widomy znak odwiecznej przyjaźni polsko-węgierskiej.

Wiadomo, że Tadeusz Czacki w r. 1792 otwierał sarkofagi królewskie i wyjął z nich kosztowności, które do r. 1832 znajdowały się w Świątyni Sybilli w Puławach, a drogą spadku przeszły na obecnego ordynata na Sieniawie, księcia Adama Ludwika Czartoryskiego. W d. 14 września 1929 zwrócił X. ordynat do rąk księcia metropolity A. S. Sapiehy następujące przedmioty: 1) Srebrną złożoną główkę od miecza Zygmunta Starego z jednej strony z Perseuszem zabijającym smoka, z drugiej ze S. Stanisławem, Madonną i S. Zygmuntem w polowach postaci. 2) Skówkę srebrną złożoną z miecza tegoż króla. 3) Jabłko królewskie srebrne złożone z krzyżykiem u góry, z rytowanymi na samej kuli Orłem z głoską A na piersiach, z sarkofagu Anny Jagiellonki. 4) Zawieszanie z bursztynu kształtu serca, w srebrnej oprawie, wewnątrz z wykonanym z kości słoniowej popiersiem Stefana Batorego w koronie, które wedle podania miało należeć do Anny Jagiel-

lonki. 5) Baranek złoty orderu Złotego Runa. 6) Złoty łańcuch z rozetką z czterech złotych kulek na każdym ogniwku, ze srebrnym pierścieniem z napisem: «Króla Jana». 7) Złota tabliczkę z sarkofagu Zygmunta Starego, z herbem jego i Bony, z napisem pamiątkowym o ich niemowlęciu Albercie. 8) Podobna złota tabliczka z napisem z sarkofagu Ludwika Marji Gonzagi. Nadto zwrócono kilka szczątków tkanin i ozdób z trumien królewskich. Przedmioty te złożone są w Skarbcu katedralnym, w stalowej szafie wmurowanej w ścianę, ofiarowanej przez Księcia Metropolitę A. Sapiechę, w której są też zamknięte najcenniejsze przedmioty z tego Skarbcu.

Bardziej odpowiednie urządzenie Grobów Królewskich jest wprost nicodzowne, a przede wszystkim ulepszenie oświetlenia i wyłożenie posadzki marmurem. Przy rozszerzeniu krypty Mickiewicza dla pomieszczenia zwłok Słowackiego, wyjęto marmurową po-

sadznię i dano w całości nową. Tę właśnie dawną, doskonale zachowaną, ułożono obecnie w krypcie Batorego. Lampę z krypty S. Leonarda, wykonaną niegdyś wedle rysunku Matejki, w kształcie gotyckiej korony, przeniesiono tymczasowo do krypty Batorego. Próba wypadła doskonale. Wyolbrzymione cienie rzucone przez sterczyny korony zarysowały się na ścianach. Postawiono więc do poszczególnych krypt wykonać lampy, wedle koron spoczywających w tych kryptach królów.

Wydatki na restaurację sarkofagu Batorego przyrzekł pokryć w zupełności Uniwersytet imienia tego króla w Wilnie. Pomoc przyszła w samą porę, bo naprawa szat i gobelinów z Katedry, dokonywana wzorowo w krakowskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym, ulega zwłoce dla braku środków.

Ks. Dr. Tad. Kruszyński
Konservator Metropolitalny.

SPRAWOZDANIA

W sprawie srebrnego posągu św. Stanisława w kościele OO. Paulinów na Skalce.

W Roczniku Krakowskim, tom XXII, str. 173—174, niestrudzony w pracy i bardzo zasłużony badacz, p. Leonard Lepszy, zamieścił ocenę mojej rozprawy p. t. «Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. Paulinów na Skalce w Krakowie» (Kraków 1927), w której zajął w pewnych kwestjach inne stanowisko niż ja. Recenzent skłania się do wyznaczenia tryptykowi św. Stanisława w kościele Marjackim w Krakowie lat 1515—1519, a to zgodnie z Marjanem Sokolowskim, którego zdanie uważa za bardziej ugruntowane niż moje. Zdania Sokolowskiego nie można uważać za bardziej ugruntowane, bo datując tryptyk krakowski poprzez tryptyk wieniawski, nie wziął on w rachubę widniejącej na tym ostatnim daty 1544. Tryptyk wieniawski jest swobodnym i słabym powtórzeniem tryptyku krakowskiego. Opierając się na uderzającym podobieństwie płaskorzeźb w tryptyku marjackim do wypukło haftowanych scen z życia św. Stanisława na ornacie Piotra Kmity z lat 1501—1505, w katedrze krakowskiej, a nadto wciągając w porównanie inne jeszcze zabytki z początku XVI wieku, odniosłem tryptyk św. Stanisława do pierwszych lat XVI wieku.

P. Leonard Lepszy twierdzi, że Stanisław Stwosz, którego ja uważam za domniemanego autora posągu na Skalce, mógł co najwyżej

dostarczyć tylko modelu w drzewie rzeźbionego, a kuć w srebro musiał kto inny, gdyż przepisy zabraniały snycierzom brać robotę złotniczą. Tak, ale nie trzeba zapominać o tem, że przepisy bywały obchodzone, a co właśnie w ostatnich czasach wykazano odnośnie do stosunków niemieckich¹⁾. Oczywiście Stanisław Stwosz, o ile on był istotnie twórcą tego posągu, nie mógł stale uprawiać złotnictwa, nie należąc do cechu złotniczego, ale nie można wykluczyć, że w jakichś wyjątkowych okolicznościach, może i w porozumieniu z cechem, mógł wykonać jakieś dzieło złotnicze.

Także i datowanie posągu na kilka pierwszych lat XVI wieku, wydaje się p. Lepszemu za wczesne i «byłby raczej skłonny przesunąć chwilę powstania już poza rok 1530», a właściwie aż poza rok 1538. Ponieważ jest to jedna z istotnych rzeczy w mojej pracy, więc mogłem oczekiwać, że recenzent, przeciwstawiając się moim argumentom, przytoczy argumenty natury stylistycznej, lub archiwalja. Tymczasem p. Lepszy poprzestał tylko na tem, że mu się tak wydaje. Jest to subiektywne zapatrywanie recenzenta, co właściwie mogłoby mnie zwolnić od polemizowania z nim w tej kwestji. Na jakiejże więc podstawie p. Lepszy przesunął czas powstania posągu św. Stanisława? Otóż tylko na tej, że dla niego św. Stanisław jest najprawdopodobniej portretem Piotra Gamrata z pierwszych lat po objęciu przezeń biskup-

¹⁾ W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I. Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von F.

Burger, herausgegeben von A. E. Brinckmann, Wildpark-Potsdam 1929, pp. 22, 25.

stwa krakowskiego, w roku 1538, albowiem jest podobny do portretu tego biskupa w kruzgankach klasztoru oo. franciszkanów w Krakowie. Recenzent pisze, że «nie było żadnego powodu, by takiego problemu nie zbadać metodycznie». Zarzut ten mogę rozumieć chyba tylko w tym sensie, że nie wziąłem w rachubę tego podobieństwa, bo jakże można badać podobieństwo dwóch twarzy — metodycznie. Podobieństwo to zauważyłem, ale dla mnie niemethodyicznym postępowaniem byłoby właśnie oparcie się li tylko na podobieństwo, trafiającem się przeciw między różnymi osobami i często tak uderzającem, że aż przychodzi do pomyłek; wszak nieraz zaczepia się na ulicy kogoś obcego, jako dobrego znajomego. A zresztą to podobieństwo do Gamrata jest względne; wyraz twarzy Gamrata jest inny, a cała postać niższa. Wogóle jest rzeczą mało prawdopodobną, by ś. Stanisławowi, tak wielką czcią otaczanemu Patronowi Polski, odważono się, nawet w liberalnej i zeświecczonej epoce renesansu, dać twarz osławionego, znanego z rozwiązłego trybu życia Gamrata i kazać ludziom modlić się do niego. Głowa ś. Stanisława w posągu jest tak żywa i pełna prawdy, że nie może ulegać wątpliwości, iż była modelowana z natury, model zaś należał widocznie do tego samego, i dziś dosyć często napotykanego typu, co Gamrat. By móc przesunąć datę powstania posągu z pierwszych lat XVI wieku aż tak daleko, bo na czas około roku 1540, musiałyby się mieć oprócz podobieństwa także argumenty natury stylistycznej, albo archiwalja. Tymczasem właśnie styl, który w tym wypadku jest decydujący, wyklucza tak późne datowanie posągu, jeszcze gotyckiego, w którym daje się wyczuć tylko technicznie renesansu. Około roku 1540 należałoby spodziewać się na cokole już renesansowych ornamentów, tymczasem cokol jest czysto gotycki i schodzi się zupełnie ze stylem cokołów z początku XVI wieku. Postać ś. Stanisława, obserwowana z profilu, jest jeszcze płaska, tak, jakgdyby się oderwała od tła płaskorzeźby gotyckiego tryptyku. Jest to właściwie dzieło rzeźbiarskie, to też, zwłaszcza w braku analogicznych posągów metalowych, może być porównywana tylko z zabytkami plastyki i to przede wszystkim snycerstwa, bo wiadomo, że modele do takich posągów były rzeźbione z drzewa. Posąg ś. Stanisława

jest pierwszorzędnym utworem plastyki, a nawet — rzec można — arcydziełem, tymczasem stan snycerstwa kościelnego około roku 1540 jest już oplakany. Snycerstwo kościelne w tym czasie już dogorywa w związku z bardzo osłabionym ruchem na polu kościelnego budownictwa, a co znowu wiąże się z reformacją i zeświecczeniem tej epoki. Ruch budowlany przerzuca się w tym czasie na teren świecki. Przede wszystkim buduje się okazałe zamki i pałace. O poziomie ówczesnego kościelnego snycerstwa świadczy już choćby tylko wspomniany powyżej tryptyk ś. Stanisława w Wieniawie, z roku 1544, który jest słabą przeróbką pięknego tryptyku marjackiego, dowodzącą, że podówczas nie stać już było snycerzy na nowe pomysły. A nawet w tym tryptyku, mimo przeżywania form gotyckich, znalazły się już, przejęte z renesansowych dzieł sztuki ornamenty, których niema w tak kapitalnym utworze, jakim jest posąg na Skalce.

Przyjawszy datę około 1540, p. Lepszy idzie w domysłach dalej i w herbie głowa jelenia, który prof. Władysław Semkowicz oznaczył bez zastrzeżeń jako herb Abszac, dopatruje się herbu czy znaku złotnika Józefa Jelenia alias Hirsza. Ten Jeleń czy Hirsz ma być wykonawcą, a zarazem fundatorem posągu. Herb nawiązywałby do nazwiska (das redende Wappen), ale jeżeli tak, to na tarczy herbowej powinien widnieć raczej cały jeleni, a nie tylko jego głowa. Co więcej, nie znamy ani jednej pracy owego Hirsza, nie wiemy, czy uprawiał plastykę złotniczą, czy używał herbu, a wreszcie nie dowiadujemy się od p. Lepszego, czy on był już w Krakowie około roku 1540. P. Lepszy podaje tylko, że pod rokiem 1557 wymienia go Paprocki, i że w roku 1564 był burmistrzem krakowskim.

Tak więc wysunięte przez p. Lepszego hipotezy nie trafiły mi do przekonania; poglądów moich nie mogę zmienić tak długo, dopóki stylistyczne argumenty, na podstawie których datuję posąg ś. Stanisława na pierwsze lata XVI wieku, nie zostaną obalone bądź archiwaljami, bądź przynajmniej stwierdzeniem na podstawie stylu, że takie dzieło nie da się zmieścić w płastyce krakowskiej z pierwszych lat XVI wieku, ale że musiało, a przynajmniej mogło powstać około roku 1540.

Juljan Pagaczewski.

Kopera Feliks i Kwiatkowski Józef. *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie.* Kraków 1929. Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Krakowie.

Powyższe wydawnictwo wypełnia nader poważną lukę w zakresie badań nad sztuką gotycką w Polsce. Myśl podjęcia pracy tego rodzaju zajmowała niejednokrotnie umysły nielicznych polskich mediewistów na polu historii sztuki, poczynszy od Łuszczkiewicza i Sokolowskiego, kończąc zaś na pracownikach ostatniej doby. Dziś jeszcze nie wiemy prawie nic o charakterze i stopniu artystycznego nasilenia średniowiecznego malarstwa w Polsce. Zarówno malarstwo sztalugowe jak i jego monumentalny wyraz, malarstwo ściennie, niestety przemawiające do nas językiem napół tylko zrozumiałym, pełnym niewyjaśnionych dotąd obcych naleciałości i niewytłumaczonych rodzimych źródłosłów. Czynione dotychczas próby naukowej interpretacji fenomenu sztuki w jego historycznym rozwoju załamywały się bowiem na tej nie do przebycia przeszkodzie, jaką był brak kompletnej publikacji materiału zabytkowego.

Publikacja krakowskiego Muzeum, poświęcona najbogatszemu zbiorowi cechowych obrazów w Polsce, ujmuje stojące przed nią zagadnienia w sposób współczesny i celowy. Istotnie, forma rozumowanego katalogu po doświadczeniach Ernsta, Lichaczewa, Flechsig, ostatnio zaś Braunego i Wiesego oraz poniekąd Paechta, odpowiada najlepiej wymogom dzisiejszej nauki¹⁾. O ile wszakże ukazanie się omawianego dzieła w obecnych warunkach wydawniczych jest prawdziwą niespodzianką, o tyle nazwiska jego autorów nasuwały się jako powołanych ku temu wykonawców. Od ważkich, jako pierwsza próba syntezy tego rodzaju «Dziejów malarstwa w Polsce», korzystnie odbiega ten piękny pod względem typograficznym katalog, celowy w układzie i staranny w opracowaniu. Świadomość wszakże wartości dokonanej już pracy narzuca szereg krytycznych uwag, dotyczących zarówno zasadniczej linii katalogu jak i poszczególnych jego fragmentów.

Jak zaznaczyliśmy już na wstępie, publikacja krakowskiego Muzeum utrzymana jest w typie (rozumowanego katalogu). Stwierdza to układ tekstu oraz uwagi inwentaryzacyjnej natury. Zakres opisów rozbudowany jest nieraz za szeroko, jak świadczą o tem parokrotne próby wyczerpującego ustalenia stylistycznej formy poszczególnych obrazów (np. Madonny z Trzemeśni, Ukrzyżowania z Korzenny i t. d.) oraz zestawienia z innymi obrazami. (Nr. Nr. 1, 2—5, 10, 11, 42, 64, 74 etc.). Tego rodzaju rozbudowa ram katalogu pociąga za sobą pewne konsekwencje, do omówienia których jeszcze powrócimy, w pierwszym zaś rzędzie wymaga ustalenia określonych norm, regulujących rozmiar i potrzebę tych dygresyj. Przypadkowość, jaka daje się odczuć w tej kwestji, sprawia, iż pierwsze wrażenie, jakie się odbiera na wstępie, jest dysproporcja pomiędzy początkiem a końcówkami ustępami tekstu. Zastanawia wprost staranne, nieomal monograficzne opracowanie pierwszych kilku pozycji, w przeciwstawieniu do pozostałych. Niewątpliwie przypisać to można pewnej zależności od istniejącej już literatury, od której nikt w pewnym sensie nie jest wolny. Wspomiane już obrazy Madonny z Trzemeśni oraz Ukrzyżowania z Korzenny posiadają rozległą na nasze stosunki bibliografję i wykazują sięgające daleko wgląd i łatwe do uchwycenia, filjacje z środkowo-europejskim malarstwem tych czasów. Uzupełnienie przez autorów dotychczasowej bibliografji nowymi pozycjami świadczy o zrozumiałej tendencji do takiego, możliwe wyczerpującego naświetlenia omawianych obiektów. Na tem tle odcinają się tem widoczniej pobieżnie już zredagowane opisy końcowe, podane niejednokrotnie bez określenia nawet w przybliżeniu daty powstania obrazu (np. Nr. 16, 21, 44, 45, 46, 49, 57, 60, 65, 69, 70 poza wspólną rubryką «Obrazy got. renes.» i «Odrodzenie») lub też zbyt ogólnikowo (np.: obraz z Kamionki Wielkiej — w. XV). Stan dzisiejszej systematyki chronologicznej pozwala jednakże w większości wypadków na bliższe określenia czasowe.

¹⁾ R. Ernst: «Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV und am Anfang der XV Jahrh.» Prag 1912. N. P. Lichaczew: «Materiały po historii ruską ikonopisanją». Petersburg 1906. E. Flechsig: «Sächsische Bildnerei und Malerei

vom 14 Jahr. bis zur Reformation» I—III. Leipzig 1908—1912. H. Braune u. E. Wiese: «Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters». Leipzig 1927. O. Paecht: «Oesterreichische Tafelmalerei der Gotik». Augsburg 1929.

Poruszając te sprawy wkraczamy na niebezpieczne tory dyskusji na temat wzorowe- go metodycznie opisu. Pamiętna recenzja M. Gębarowicza (Rocznik Krakowski, t. XX) unaocznia dowodnie trudności pracy inwentaryzatora oraz mylnie nieraz stosowane metody. Przy braku ustalonej tradycji metodologicznej w polskich środowiskach historii sztuki, krytyka zagadnienia opisu jeszcze długi czas nie wyjdzie poza rany indywidualne. Mimo to jednak, a może nawet właśnie z tego powodu, — nasuwa się szereg uwag, jako materiał do dyskusji.

Rozpocząć należy od narracyjności opisów. Są one stanowczo za rozwlekłe, w tym wypadku zwłaszcza, gdy opublikowana jest jednocześnie fotografia zabytku. Stosowana dość często uczuciowa interpretacja prowadzi parokrotnie do błędnych wniosków. Najdosadniej bodaj przejawilo się to w opisie obrazu z Korzenny i z Krzywaczki, w których odnajdujemy emocjonalne określenie zjawiska cudownego uzdrowienia ślepoty Longina przez krew spływającą z ran Chrystusa: „... Głowę ma (Longin) cokolwiek podniesioną i zwróconą w stronę Chrystusa, oczy jednak zamknięte, aby nie patrzeć jak włócznią otwiera bok Chrystusa» (str. 7). „...«Najpiękniejszą jest postać Longinusa, który zamknął oczy, aby nie widzieć swego czynu» (idem). „...«Bliżej krzyża stoi Longin ...żałując już swego czynu, płacze, i lewą ręką lży z oka ociera» (str. 87). Tego rodzaju niedopatrzenie zrodziło się z niepotrzebnej na tem miejscu subiektywnej interpretacji, powodując rażący błąd w definicji ikonograficznej. Przypomnijmy sobie, znany z odnośnych kompendjów, piękny wiersz z pasyjnych arrasów katedry w Angers, poczynający się od słów: «LONGIS, AVEUGLE CHEVALIER...»¹⁾.

Nie jest to jedyny błąd ikonograficzny: np. św. Erazm, trzymający w rękę swój niezmienny atrybut — korbę okręconą wydobytemi z niego podczas tortur jelitami (tryptyk z Podkarpacia Nr. 32, str. 55) zupełnie bezpodstawnie nazwany jest nieznanym biskupem, trzymającym «korbę ze sznurkiem». W przeciwstawieniu wszakże do przykładu

z Longinem, ilustrującym naocznie niebezpieczeństwo narracyjności oraz emocjonalnej interpretacji, są to już drobne usterekki, niemogące zaważyć na całokształcie pracy.

Podniesione wyżej obszernie opisy usuwałyby, zda się, możliwość jakichkolwiek bądź opuszczeń i przeoczeń. Wymienić jednak można cały szereg niedopatrzeń, — jak np. brak daty pozyskania obrazu do zbioru (ważnej z punktu widzenia muzealnego katalogu), podniesiony już uprzednio brak datowania szeregu obrazów, dezorientujące określenie palety malarza (czerwonoy-zielony-niebieski itd.) nieokreślanie karnacji, nieodróżnianie cyzelowanych i szlancowanych tęt, podobnie jak niejednokrotne opuszczenia co do stanu zachowania, częste wreszcie pominięcie pochodzenia obrazu, a przynajmniej brak wzmianki o zaginięciu jego metryki.

Pomijając wyszczególnione tu luki inwentaryzatorskiej natury, pewne zastrzeżenia budzi ogólna konstrukcja i zakres opisu. Okażą się one przede wszystkim w stosunku do występującego nieraz u autorów uosamiania pojęcia staranności z artystycznością. Mimo to zauważyć można niedokładne przedstawienie faktury malarza, nieraz wręcz interesującej, jak o tem świadczy obraz z Krzywaczki (Nr. 61, fig. 75). Wałory artystyczne poszczególnych dzieł nadawałyby się również do głębszego zróżnicowania. Reprezentacyjne wprost dla krakowskiej szkoły dzieła, jakimi są tryptyk z Dobzyc, obraz z Tuchowa lub nieznanany tryptyk z Podkarpacia (Nr. 32 fig. 33), nie znalazły podkreślenia tej strony swego charakteru. Wpływa to z nierównomiernie stosowanego opisu oraz samej jego budowy, ograniczającego się przeważnie do rzeczowej interpretacji (kostjumi, realja) na niekorzyść akcentów stylistycznych, z przelożeniem punktu ciężkości na stronę anegdotyczną. W ocenie tych akcentów nieprzekonywującym jest też, stosowane dość często przez autorów, kryterjum wpływu Stwosza, podane jako rozpoznawczy termin «ex post et ante quem» — artyści, należące do zgola odmiennej psychicznej generacji, niż twórcy przyrównywanych obrazów, o nader złożonej kulturze, kształtowa-

¹⁾ Cytowany chociażby w starym podręczniku X. Barbier de Montault: «Traité d'icographie chrétienne» Paris, 1890, II, 144. Ponadto w kwestji za-

sadniejszej cf. Jacobi a Voragine; «Legenda Aurea» ed. Th. Graesse. Wrocław 180, 202.

nej na niewyjaśnionych jeszcze dostatecznie źródłach inspiracji artystycznej. Ocena jego wpływu li tylko pod kątem zależności w formowaniu draperij (str. 29, 43, 46, 52, 57, 60), lub oddziaływania na «pewien realizm typów» (str. 43, 60) jest niewystarczającą przy dzisiejszym poglądzie na postać tego wielkiego artysty¹⁾.

Jak podnieśliśmy już wyżej, publikacja krakowska wykracza niejednokrotnie poza ramy muzealnego katalogu, a to dzięki szerszemu omówieniu kilku pozycji, oraz usiłowaniu syntetycznego związania poszczególnych obrazów oraz stylistycznego i chronologicznego ich umiejscowienia. Próba ta, konsekwentnie przeprowadzona, mogłaby w rezultacie rozrosnąć się do rozmiaru książki w typie wrocławskiej publikacji Braunego i Wiesego, stając się pierwszą, na wąskim chociażby odcinku, naukową syntezą malarstwa sztalugowego w Polsce. Jednolity naogół stylistycznie materiał zabytkowy, pochodzący z nielicznymi wyjątkami z terenów zachodniej Małopolski i Podhala, wykazujących podobną artystyczną kulturę, zapewniłby celowość tego przedsięwzięcia. Fakt, iż kilka tylko ciekawszych pozycji skupiło na sobie bliższą uwagę autorów, tłumaczyć zapewne należy niewysokim naogół poziomem reprezentowanego w zbiorach muzeum materiału, nie dającego dostatecznego pola dla takiej pracy.

O rozległości przeprowadzonych na pewnych odcinkach poszukiwań, może zaświadczyć chociażby opracowanie «Ukrzyżowania z Korzenny, w którym powołane są filiacje kompozycyjne ze sztuką włoską (Giotto, Simone Martini, Allegretto Nuzzi), oraz czeską (Mistrz z Wyższego Brodu, Laurin z Klatowy). Jest rzeczą sporną, czy dygresje tego rodzaju są tu wskazane. W publikacji bądź co bądź katalogowej, uważałbym za słusniejsze ustalenie genetycznego związku poszczególnych obrazów z lokalną produkcją, kosztem owych wycieczek «pro foro externo», naogół nie wnoszących nic bliższego ponad ustalenie ogólnie już znanego związku z artystyczną kulturą epoki. Tem bardziej zaś, że analogie z polską cechową twórczością za-

rysowują się dość plastycznie. W charakterze przykładowo tylko można się powołać przy omawianiu obrazu Nr. 28 (str. 49) na tryptyk z Gosprzydowy w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym, stanowiący niewątpliwie wspólną z nim grupę; przy obrazie Nr. 32 — na tryptyk z Kamionki Małej (Muz. Tar.), ciekawy, jako dalsze rozwinięcie reprezentacyjnego szablonu krakowskiej szkoły. Pierwszoplanowa postać żołnierza na obrazie Nr. 45 (fig. 67) przywodzi w sposób dość sugestywny na pamięć rysunki z kroniki opatów mogińskich. Podobnie się rzecz ma z obrazem św. Rodziny (Heilige Sippe), pochodzącym z Olpin, w stosunku do którego narzuca się poprostu zestawienie z obrazem analogicznej treści, pochodzącym z dawnej kolegiaty św. Michała w Lublinie, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz z tryptykiem z Dobczyc, bliskim obrazowi «Koronacji MB.» ze Starego Bierunia (Muz. Katowickie). Nie ujawnione również zostało stanowisko autorów w stosunku do przypisywanego bezpodstawnie przez Mycielskiego Janowi Polakowi poliptyku Dominikańskiego. Zarówno istniejąca literatura przedmiotu, ogólnikowo tu tylko powołana, jak i znaczna wartość artystyczna tego ołtarza, posiadającego wybitne znaczenie dla krakowsko-śląskiego pogranicza, nakazywałyby ze wszech miar obszerniejsze wypowiedzenie się w tej spornej kwestii.

Przyjmując za autorami, iż tekst katalogu dąży w miarę możliwości do pełnego umiejscowienia poszczególnego zabytku, w ramach znanych nam stosunków oraz zachowanej artystycznej spuścizny, musimy zastrzymać się nieco dłużej przy słabo wyodrębnionej grupie obrazów, którą możnaby narazie skupić dokoła cytowanego już Ukrzyżowania z Korzenny. Autorzy najzupełniej słusnie związali z niem obrazy opublikowane pod Nr. 5 i 8, nie podkreślili wszakże faktu, że mamy tu do czynienia z przedstawicielami znacznie rozprzestrzenionej, a przecież dość zwartej grupy obrazów XV wieku, przytem formalnie interesującej. Dziś już można do niej zaliczyć tryptyk z Łopuszny, obraz Chrystusa w studni z Tarnowskiego Muzeum (ze

¹⁾ Trafną ocenę dzisiejszego pojmowania wpływu, jakie wywarli na malarstwo średniowieczne Jan Polak oraz Wit Stwosz, daje X. S. Dettloff w recen-

zji z pracy J. Mycielskiego «Jan Polak» (Rocz. Krak. XXII, 145 sq).

Zhylytowskiej Góry?), obraz tejże treści z Iwanowic (pow. kaliski), «Zdjęcie z krzyża» z Chomranic, dzieło będące szczytowym artystycznie, chociaż wykazującym odmienną ewolucję, obrazem tej grupy, dalej ołtarze w Ptaszkowej, Niedzicy, Kamionki Wielkiej, Kamionki Małej, Nowego Sącza, Biecz (1 kwatery) — poza granicami zaś kraju obrazy ołtarzowe w Maciejowcach (Matzdorf) na Spiszu¹⁾, Langendorf na Śląsku. Mamy tu do czynienia z tradycją tego samego warsztatu, istniejącego zapewne gdzieś w okolicy Sącza, i wykazującego znaczną konsekwencję w przeprowadzaniu modelu maski twarzy i rysunku palców. W koncepcji głowy powtarza się niezmiennie brak zaznaczenia skrzydełek nosowych, identyczny wykrój ust, oraz naiwnie dramatyczny szablon ściągnięcia brwi, stosowany celem wywołania efektu emocjonalnego napięcia. Ów surogat mimiki rysującej się na nieruchomym pozatem obliczu, wyda się dziwnie ubogim po zdobyczach w tej dziedzinie u pomniejszych nawet giottystów, lub chociażby współczesnych mu majstrów niemieckich i austriackich; z czasem wzbogaci się ona w późno-gotyckim malarstwie Krakowa o wskazujący gest rąk, nadużywany poprostu celem zaznaczenia ruchu akcji posągowo przeważnie pojmowanych postaci. Pewien bizantyzyzm koncepcji, zauważony przez autorów w traktowaniu twarzy Madonny z Korzenny złożony został na karb sienneńskich wpływów, co nie zdaje się być odległą analogią, o ile uprzytomnimy sobie tradycje kompozycyjne i rozległą domenę ikonografii. Na innym miejscu będę miał możliwość szerszego omówienia tej grupy; tutaj chciałbym tylko podnieść, że późne (XV—XV wieku) datowanie czolowego dzieła tej «szkoły», jakim jest ołtarz z Ptaszkowej, oraz uzależnianie go od wpływów rusko-bizantyńskich²⁾ mogło zakraść się tylko w drodze nieporozumienia; wystarczy porównać kwatery «Zasnięcia NMP.» z obrazem z Langendorf, zaś kwatery «Zwiastowania» z ana-

logiczną sceną z grudziąckiego ołtarza³⁾, aby być przekonanym o najściślejszej wzajemnej zależności wszystkich tych dzieł oraz o powstaniu ołtarza z Ptaszkowej około 1420 r. w promieniu oddziaływania sztuki czesko-francuskiej.

Przyjęliśmy już za zasadę, zgodnie z wytyczną linią katalogu, że opublikowane obrazy powinny być zaopatrzone nie tylko w tekst inwentaryzacyjny, lecz i w należytą determinację naukową. W konsekwencji tego założenia wysuwają się obiekcje bardziej ogólnej natury. Czy istotnie bowiem ogłoszony w tej publikacji materiał można zbyć ogólnikowym mianem «polskiego pochodzenia»? Przypuszczalnie termin ów należy rozumieć tylko jako określenie miejsca ich wykonania, co nie przesądza zresztą narodowości ich twórców, nie zaś jako oznaczenie polskiej produkcji na tem polu. W jednym wszakże i w drugim wypadku należałoby się tym posiadającym niepowszednie znaczenie dla polskiej kultury dziełom jakieś bliższe określenie. Ogólnikowy tytuł naszego katalogu nie określa zawartego w nim materiału, jak czyni to wzmiankowana publikacja wrocławska, której terminowi «Schlesische Malerei» nie możemy narazie przeciwstawić ściślejszych determinacyj z polskiej strony. Jeżeli nawet stoi temu na przeszkodzie stylistyczna różnorodność zabytkowego materiału, to czyż nie należałoby czegoś więcej powiedzieć o zamieszczonym w tej pięknej książce zbiorze cechowego malarstwa?

Najwyraźniej zostały tu przez autorów uwidatnione obiekty przynależne do środkowo-europejskiego idealizmu XIV stulecia, aczkolwiek stosowana tu dwubiegunowa definicja czesko-włoskich wpływów nasuwa pewne wątpliwości (str. 5, 16)⁴⁾. Dźwięczy w tych obrazach inna jeszcze nuta, którą warto jest sprecyzować. Poza to, bodaj że raz tylko (str. 14), tekst stwierdza wyraźnie, że «obrazy powstały w Polsce». Ogromna zresztą większość opisów nie daje bezpośredniej odpowiedzi na zagadnienie ich po-

¹⁾ K. Divald: «Szepesvármegye Művészeti emlékei» Budapest 1906, II, 33—34.

²⁾ Prof. F. Kopera: «Średniowieczne malarstwo w Polsce», Kraków 1925, 227—228.

³⁾ W. Worringner: «Die Anfänge der Tafelmalerie», Leipzig 1924, s. 137—138, zestawia ołtarz grudziądzki z produkcją mistrza z Wittingau.

⁴⁾ Poza specjalnymi artykułami w czasopiśmie wymienieni należy popularną książkę W. Juniusa: «Sächsisch-böhmische Grenzkunst», Kaaden, 1924, omawiającą interesujący dylemat osmozy czesko-saskiej sztuki, oraz A. Stange: «Deutsche Kunst um 1400», München 1923.

chodzenia. Niewątpliwie większość z tych obrazów powstała w kraju, — lecz kim byli ich twórcy i w jakim artystycznym środowisku się kształtowali, nieprędko jeszcze zdaliśmy powiedzieć. To pewna wszakże, że szeregi reprodukowanych w katalogu dzieł nosi wyraźne znamiona oddziaływania wpływów obcych środowisk. Z dużym prawdopodobieństwem można np. widzieć w koncepcji głowy św. Jana Ewangelisty z środkowej partii dołczyckiego tryptyku inspirację malarstwa norymberskiego (np. epitaphium Ferina w Monach. Muzeum): również predella ołtarza z Moszczenicy daje dużo do myślenia, czy nie wykonał jej malarz, mający przed oczyma współczesne mu prowincjonalne malarstwo Saksonji¹⁾. Czy po wyeliminowaniu tego rodzaju problemów można będzie pozostałą resztę obrazów zaliczyć bezapelacyjnie do krakowskiej i pod-krakowskiej produkcji, czy też należałoby je dodatkowo zrewidować chociażby pod kątem działalności wybitnego konkurenta Krakowa Wrocławia? — są to wszystko jeszcze materiały do dyskusji. Nie sposób natomiast zgodzić się z określeniem bizantyjskiego obrazu Nr. 74, pochodzącego z XVI w. jako bliskiego malowidłem ściennym Świętokrzyskiej kaplicy: również podniesiona przez wydawców analogja kompozycyjna tego obrazu z malowidłami górnego kościoła w Assyżu wypływa zupełnie przypadkowo ze wspólnych w pewnym sensie, a przecież zupełnie niewspółmiernych założeń.

Zkolei chciałbym pozwolić sobie na pewną dygresję i powrócić do otwierającego katalog obrazu Madonny z Trzemeśni. Można by go również nazwać Madonną ze szczygłem, gdyż widzimy tu tego ptaka wydzierającego się z ręki małego Chrystusa. Interpretacja tego motywu jako zwiastuna rodzącej się średniowiecznej rodzajowości, nasuwa pewne zastrzeżenia. Motyw Dzieciątka bawiącego się ptakiem w samej rzeczy rozpowszechnił się w malarstwie włoskim XIV w., przechodząc tam z dzieł francuskiej plastyki pierwszej połowy tego stulecia. Fakt, że na naszym obrazie wymalowany jest szczygieł, podobnie jak na całym szeregu włoskich i italo-greckich obrazów przywodzi natomiast na myśl wzruszające ludowo włoskie wierzenie, utrzu-

mujące, iż ptak ów miał właściwość cudownego odwracania chorób od dzieci. We wzmiankowanym przez Kondakowa rękopisie Cecco d'Ascoli, p. t. «VITA ACERBA» z końca XIV wieku (Bibl. Laurenz. Plut. XI, cod. 52, in 8^o), przy artykule «de natura calandrinii» znajduje się miniaturowa, przedstawiająca ojca przynoszącego choremu dziecku szczygła. Przy przeniesieniu tej interpretacji na grupę omawianych obrazów, znaczenie emocjonalne tego motywu, jako tragicznej zapowiedzi zbliżającej się męki pasyjnej, przybierze niezwykle na natężeniu, już w charakterze *sui generis* apokryfu.

Jest to wszakże tylko dygresja. Mimo podnoszonych wyżej zastrzeżeń i wątpliwości, omawiana książka wywiera ze wszechmiar dodatnie wrażenie. Jest to niewątpliwie jedna z najbardziej potrzebnych i najpoważniejszych publikacji, jakie, o ile chodzi o tekst i formę zewnętrzną, ukazały się w ciągu ostatnich lat. Zawiódł natomiast niestety materiał zabytkowy. Z pięknie wykonanych tablic spogląda na czytelnika mierna naogół warsztatowa produkcja cechu, reprezentująca przeważnie fragmenty małych wiejskich ołtarzy. Obrazy z Trzemeśni, Kamionki, Krzywaczki, Moszczenicy, Dobczyc, Tuchowa, Trzebuni, Dębna oraz z krakowskiego klasztoru Dominikanów odcinają się na tym tle tem wyraźniej. Mimo to, niema prawie wśród nich dzieł dorównujących klasie tajemniczego «Zdjęcia z krzyża» z Chomranic, Madonny ze Szczepanowa, tryptyku z Ptaszkowej, skrzydeł tryptyku z Kąsiny Wielkiej, lub krakowskiego ołtarza św. Jana Jalmużnika z kościoła św. Katarzyny, nie mówiąc już o dalszych przykładach — jak np. tryptyków z Bodzentyna i Olkusza, Kalisza, Warty, Torunia, Książnic.

Miejmy nadzieję, iż rozwój pomyślniejszych stosunków umożliwi zczasem stopniowe przeniesienie części bodaj cechowych polskich arcydzieł do wymarzonej dla nich siedziby, jaką staną się przyszłe wielkie sale Muzeum Narodowego w Krakowie. Narazie zbiór ten jest najbogatszym w kraju, lecz tylko ilościowo. To też można jeszcze dyktować nad potrzebą publikacji pewnej części tych malowideł, a powodem pominięcia innych. O ile można sądzić z tekstu, na-

¹⁾ Por. sąd K. Chytila: «České malířství pronich desetiletí XVI stol.» Praha 1931, 9.

dawałyby się tu w pierwszym rzędzie, chociażby ze względów ikonograficznych, skrzydła tryptyku Nr. 64, przedstawiające, wnosząc z opisu, fragmenty żywota i cudów św. Jacka. Już samą treścią swych przedstawień, obrazy te rozerwałyby niepowszednio treściową monotonię większości cechowych malowideł, obierających przeważnie za temat sceny pasywne lub nieruchome, posagowo pojęte figury świętych, unikające natomiast z małymi wyjątkami bardziej skomplikowanych przedstawień oraz powikłań dramatycznej akcji. Zawiązki późno gotyckiego psychologicznego stylu, wąskim zaledwie skrawkiem przechodzą przez polskie cechowe malarstwo, znacząc swe przejście, niemal wyłącznie, pewnym podnieceniem religijnej pobudliwości, objawiającem się w redakcji cyklu Pasji.

Na marginesie tej dawno oczekiwanej książki, która oby w myśl intencji autorów rozpoczęła serję dalszych systematycznych inwentaryzacji gotyckiego malarstwa w Polsce, możnaby zanotować wiele jeszcze zagadnień, jak zresztą wiele z nich sama omawiana publikacja wysuwa na porządek dzienny. Kiedyż dowiemy się, jak dalece żywym na terenie Polski był związek tego malarstwa z wczesnym gotyckim drzeworytem, imigrantem z sąsiednich krajów Zachodu, związek ustalony już w zachodnio-europejskiej literaturze co do artystycznej twórczości tych krajów, a którego zbadanie w naszych stosunkach nasuwa się jako jeden z naczelných postulatów na polu historii sztuki i najbardziej podstawowych w ostatecznym wyniku zadań. Wystarczy przypomnieć ów znamienity przykład, opublikowany w swoim czasie przez nieodżałowanej pamięci prof. J. Ptaśnika z aktów sądu biskupiego w Krakowie, a mianowicie odpowiedź niejakiego Jana snyce-rza, postawionego przed sądem w r. 1544 za używanie książek luterskich: «...Nichilominus tamen idem Ioannes szniczer per reverendum

dominum cancellarium requisitus, cuius libri illi essent, respondit, unum ex eis esse Martini Lutheri, quem se servare, dixit, non propter lecturam, sed propterea imagines in eis pictas per quendam Olbricht Direr, quae artificio suo, quod exercet, sunt multum commodae...»¹⁾ Czy da się również zczasem określić stosunek tej cechowej twórczości do teatru misteryjnego, znany jak dotąd u nas jedynie z pewnego toruńskiego obrazu, tutaj zaś zarysowujący się w bardzo niewyraźnej i problematycznej formie w jednej ze scen tryptyku z Dobezy («Prezentacja w świątyni»): jak rozległym był wreszcie zasięg krakowskiej sztuki, w stosunku do produkcji sąsiedniego Śląska i Spisza²⁾ oraz północno-zachodnich i centralnych ziem Polski. — oto przykłady tych pytań, na które najbliższe publikacje nie dadzą jeszcze wyczerpującej odpowiedzi.

Michał Walicki.

Warszawa, 1930.

F. Kopera i J. Kwiatkowski: «Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie». Nakład Muzeum Narod. w Krakowie z zasiłkiem Departamentu Sztuki Ministerstwa WR i OP. Kraków 1931. Str. 8, nlb 40, 84 tabl.

Drugi z rzędu wydanych ostatnio katalogów sztuki średniowiecznej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie przynosi obszernie omówienie zabytków rzeźby od XII do XVI wieku włącznie. Poza dwoma, odkrytymi niedawno drewnianymi rzeźbami z pocz. XIII stulecia³⁾ nie posiadamy jak dotąd materiału, ilustrującego bliżej charakter rzeźby drewnianej romańsko-gotyckiej w Polsce. Znaczna rozpiętość chronologiczna materiału, opracowanego w krakowskim katalogu, tłumaczy się wciągnięciem do publikacji, obok stanowiących clou zbioru figur drewnianych, również zabytków przemysłu arty-

¹⁾ J. Ptaśnik: «Monumenta Poloniae typographica XV et XVI saeculorum». Leopoli 1922, I. N. 513, str. 211.

²⁾ Niewyjaśniona np. została sprawa autorstwa głównego tryptyku w Katedrze Koszyckiej, przypisywanego ostatnio Krakowskiemu malarzowi Włodar z o w i (dawniej Wohlgemutowi). Podobnie oczekuje wyjaśnienia rola drugiego krakowskiego malarza w sztuce czeskiej, jakim był Teofil Stanzel, pracujący na Słowaczczyźnie na pocz. XVI st. cf.: J. Hof-

man: «Staré umeni na slovensku». Praha 1930 oraz V. Wagner: «Dejini vytvarneho umenia na Slovensku». Trnava 1930.

³⁾ Są to: Madonna z lat około 1220, niewątpliwie eksport z Nadrenji, wykonana pod wpływem francuskim, o typie «Zwei-Engel Madonne», obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, oraz misa z głową św. Jana, rzeźba z połowy XIII st. w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. W najbliższym czasie ukaze się rozprawa moja poświęcona obu tym zabytkom.

stycznego oraz fragmentów rzeźby kamiennej. Uwzględnione zostały ponadto dwie drewniane Madonny francuskie, pochodzące ze zbiorów paryskich Edwarda Goldsteina. W liczbie ogólnej 55 pozycji znalazły się zatem dwa przedmioty złotnictwa (krucyfiksy ze Szczepankowa i Albigowy), ośm fragmentów rzeźby w kamieniu, oraz 45 drewnianych figur bądź płaskorzeźb figuralnych. Zdjęcia ilustracyjne, w które zaopatrzone publikacje, zalecają się nie tylko dobrą techniką reprodukcyjną, lecz i metodą samego opracowania muzealnego materiału, uwzględniającą w znacznej mierze poszczególne ich fragmenty. W zestawieniu z wydany uprzednio katalogiem obrazów cechowych, widzimy dzięki temu znaczny krok naprzód w kierunku racjonalnego uwzględnienia ilustracyjnej strony wydawnictwa.

Postęp, przejawiający się w technice przedstawionego materiału ilustracyjnego nie jest bynajmniej naczelną wartością tego dzieła. Większa zwięzłość opisów, (z wyjątkiem może nr. 16 i 17) znaczne ich zobiektywizowanie, zgromadzona sumiennie literatura przedmiotu, przeprowadzone wreszcie na ogół przekonująco zestawienia z materiałem porównawczym, cechują ze wszech miar dodatnio nowe wydawnictwo krakowskiego Muzeum, pozwalając widzieć w niem zarówno z wydany uprzednio katalogiem obrazów cechowych, najpoważniejsze jak dotąd compendium dziejów sztuki średniowiecznej w Polsce. Wytrwałość w podjętym programie pracy oraz wiedza autorów złożyły się już poraz drugi na powstanie dzieła, którego celowości, palącej potrzeby i wysokiego poziomu podkreślać na tem miejscu nie potrzeba. To też oczekując dalszych tomów wydawnictwa, należy sobie życzyć, aby i inne muzea, w pierwszym zaś rzędzie diecezjalne Muzeum w Tarnowie, znalazły środki materialne dla realizacji swych planów wydawniczych. Nie potrzeba dodawać, czem stałby się dla polskiego mediewisty ogłoszony drukiem katalog wspaniałych zbiorów tarnowskiego Muzeum, a w dalszym szeregu także muzeów diecezjalnych w Płocku, Sandomierzu i Włocławku oraz Warszawie i Poznaniu. To też ukazanie się publikacji krakowskiej.

reasumującej dorobek czołowego Muzeum w Polsce, witamy z najwyższą radością i uznaniem.

Rzeźby omówione w katalogu, zebrane zostały w komplecie, co w połączeniu z autopsją oryginałów, znakomicie ułatwia zdanie sobie sprawy z charakteru całokształtu krakowskiego zbioru. Wylączęm narazie z dyskusji fragmenty kamienne oraz zabytki przemysłu artystycznego, zatrzymując się natomiast na rzeźbach drewnianych. Z wyjątkiem dwóch Madon francuskich cały ten zbiór reprezentuje na ogół dość jednolicie ów określony zespół zagadnień stylistyczno-formalnych, jaki występuje na terenie wchodni-środkowej Europy XIV—XVI w., oraz niemniej zamknięty kompleks refleksów przodującej sztuki zachodniej, względnie występujących w niej na porządek dzienny problemów. Krąg inspiracji artystycznych tej sztuki obraca się niewątpliwie w cieniu heterogenicznej twórczości Stwosza, decydującej jednak piętno wyciskają tu środowiska górno-niemieckie oraz warszaty śląsko-spiskie, w poszczególnych zaś wypadkach sztuka Turynji i Austrii. Przedewszystkiem jednak pulsuje w tych dziełach występujący już wyraźnie nurt twórczości rodzimej, której polskość wprawdzie jest niezaprzeczoną, ale też nie da się położyć na karb wyłącznie polskości pewnych typów fizycznych wśród występujących modeli. Odważenie tego dorobku własnej twórczości pozostaje też po dziś dzień niepodjętem w pełnej mierze zadaniem historyka sztuki.

Terytorjalnie ujmując, zgromadzone w krakowskim muzeum okazy rzeźby informują o sztuce w części południowo-zachodniej Małopolski, częściowo w ciągnących kulturalnie ku tym terenom ziemiom południowej Kongresówki. Wyjątek stanowi Madonna nr. 34, będąca przedstawicielem bardzo ważnego dla dziejów naszej sztuki kaliskiego regionu, uzależnionego zresztą bardzo wydatnie od artystycznej produkcji śląska¹⁾. Czy, wobec tak daleko posuniętej topograficznej wspólnoty tych zabytków nie należałoby poczynić prób w szerszej niż dotąd mierze, w kierunku ściślejszego ich powiązania z wysoce wartościowym formalnie i nie-

¹⁾ Poruszone zagadnienie omawiam szerzej w pracy «Politykt Kaliski na tle problemu mistrza z Giessmannsdorf». Sprawozd. z posiedzeń P. A. U. Nr. 4, 1931.

zbadanym materiałem np. z Sądeczyny? Nie przesadzając zresztą słuszności tego przypuszczenia, stwierdzić trzeba obfitość zestawionych analogij z niemieckim materiałem zabytkowym, jednocześnie zaś niedostateczne wciągnięcie w zasięg rozważań polskiego materiału porównawczego. Uwaga ta nasuwa się tembardziej, że znaczny odsetek przytaczanych przez autorów analogij nie obejmujące często całości koncepcji artystycznej zabytku, lecz dotyczy ogólnych jego «programowych» niejako założeń, i pojedynczych fragmentów (np. nr. 12, 14, 15, 16 itd.) lub nawet realjów. (Nr. 11, 34). W tych warunkach, gdy słuszna zresztą w wielu wypadkach zasada *pars pro toto* została zastosowana jako pomocnicze kryterjum rozpoznawcze, koniecznym jest szersze uwzględnienie rodzimego zabytkowego materiału, a niżli to czyni omawiany katalog.

Trudnością, zachodzącą tutaj niewątpliwie, jest brak publikacyj odnośnego materiału, wszakże zastąpić go mogą poniekąd zdjęcia fotograficzne, przechowywane w muzeach i urzędach konserwatorskich. Odnoszę wrażenie, że byłoby np. wskazane powołanie się na «Piękną Madonnę» z Obozina¹⁾ przy omawianiu Madonny nr. 15, na Madonnę z Knurowa²⁾, przy charakterystyce formalnych cech Madonny nr. 12, przytoczenie «Chrystusa Bolesnego» z fary Sieradzkiej pod kątem pozycji 33, płaskorzeźby z warsztatu Stwosza «Przemienienie Pańskie» z Friedlandu (obecnie w Muz. Nar. Warsz.) przy opisie płaskorzeźby tegoż mistrza «Chrystus w Ogroju» (nr. 18), a to chociażby ze względu na traktowanie postaci apostołów i ewentualną chronologję zabytku. Przykłady w tym kierunku możnaby jeszcze pomnożyć. Ogólnikowo tylko chciałbym jeszcze podnieść że bliższe zanalizowanie tympanonu z Dobromila w zestawieniu z nr. 7, wykazującym podobne archaizujące elementy tympanonu z Krylosu³⁾, przyczyniłoby się niewątpliwie do chronologicznego i formalnego umiejscowienia pierwszego z tych zabytków. Jednocześnie wszakże należy zaoponować przeciwko zbyt niemu nadużywaniu zestawień z twórczością Stwosza, która to ten-

dencja występuje pokilkakroć w omawianym katalogu, aczkolwiek już słabiej aniżeli w tomie wydanym poprzednio. Zwłaszcza musi budzić poważne zastrzeżenia stosowane przez autorów utożsamianie realizmu z wyłączną cechą twórczości Stwosza, co specjalnie uderza w opisie figury św. Sebastjana, oznaczonej nr. 55. W monografji sztuki gotyckiej realizm jest częścią organiczną, wspólną jednako fantasmagorycznej sztuce Grassera, skupionym koncepcjom Riemenschneiderowskiego warsztatu, ulmuskim rzeźbom Syrlina czy też wyrazistej haptycznej Vischerów, stąd krok już tylko do naturalizmu Krafta. Podobnie budzi zastrzeżenia operowanie oderwaną cechą manjerystyczną Stwosza, jako jest fałd we formie «nuszli» i «łyżki» bądź też «ditere S» (Brosig). Czy w tym wypadku, gdy ma się do czynienia z jednostką tak zindywidualizowaną i pełną jak Stwosz, nie zaś z postacią anonimowego twórcy, zasada «pars pro toto» jest wystarczającą w swej fragmentaryczności — nawet gdyby nie przedstawiała wątpliwości co do wylędnego stosowania tego elementu? Cóż dopiero, gdy sporadycznie spotykamy się z tym wzdętym esowato, czy też łyżkowatym fałdem w szeregu innych dzieł sztuki niemieckiej, odezwie się zaś ona jeszcze w twórczości Jorga Breua. Zbyt ogólnikowe określenia mogą spowodować pewne nieporozumienia co do zasadniczej tendencji autorów, gdy np. czyta się w opisie XVI-tej płaskorzeźby, przedstawiającej «Chrystusa w ogroju», że «...nie-spokojnie *po-faldowane i pomięte draperje*... świadczą o silnych jeszcze tradycjach Stwosza» (str. 33). Czyż ma to być wyłączny atrybut naszego snycerza? Zresztą, charakterystyczna interpretacja górskiego pejzażu prowadzić zdaje się nas w innym kierunku.

Przechodząc do kwestji przeprowadzonego zresztą bardzo szczęśliwie i umiejętnie umiejscowienia omawianych zabytków na tle sztuki zachodnio-europejskiej, trzeba zaznaczyć, że uwagi jakie nasuwałyby się w tem miejscu w większości wypadków, towarzyszyć będą zgodnie myślowej drodze autorów, dorzucając tylko uzupełniające przyczynki. Niewątpliwie można było bliżej, w świetle

¹⁾ Dr. A. Brosig: «Plastyka gotycka na Pomorzu» t. XVI, Zapiski Tow. Nauk. w Toruniu, 1929, 3—4.

²⁾ Por. T. Dobrowolski: «Działalność Muzeum Śląskiego w Katowicach». Katowice 1930.

³⁾ Reprod. u J. Petenskigo: «Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej». Kraków 1914, 117 (nie-wystarczająca).

ostatniej publikacji R. Hamanna¹⁾, ustalić typologię Madonn ze zbioru Goldsteina przesu- wając je definitywnie na XIII stulecie — z nich drugą może nawet na koniec tego wieku; Madonnie nr. 15 możnaby śmiało przydać za towarzyszkę podobną figurę śląsko-czeskiej produkcji (ze zbioru Thewaldta) z lat około 1415²⁾, oraz częściowo Madonnę z Ehrenberg w Drezdeńskim Muzeum. Wszakże są to jedynie rozszerzenia wywo- dów katalogu. Sprzeczny może budzić nato- miast zestawienie Nr. 36 z figurą reproduko- waną z Wilna, dalej pominięcie śląskiego cha- rakteru Madonny z Rzepiennika, którą Sta- rzyński wiąże wyraźnie z warsztatem Mistrza św. Łukasza, przedewszystkiem jednak nie- zwrócenie uwagi na Madonnę z *Leubus- Städtel*³⁾ (ca 1370) nader bliską zwłaszcza w opracowaniu maski, figury z kolekcji F. Jasińskiego. (Nr. 12).

Pośrednio ze sprawą określenia stosunku naszej sztuki cechowej do twórczości krajów sąsiednich, wiąże się sprawa opracowania i załączenia w tekście katalogu szeregów- nego wykazu literatury naukowej, i to nie- tylko prac ściśle związanych z reproduko- wanym materiałem. Umożliwienie czytelnikowi zorjentowanie się w pomocniczej lite- raturze, tak, jak to czynią chociażby książki Galla, Hoffmana, Wagnera, (o sztuce węgier- skiej i słowackiej) jest ze wszech miar wska- zane, zwłaszcza, że w przypisach nie widzi- my dzieł, mogących naszym zdaniem w pierw- szym rzędzie ułatwić określenie co do czasu i przestrzeni szeregu polskich zabytków. Mam tu na myśli szereg dzieł niemieckich i cze- skich⁴⁾, których niewyszczególnienie w cyta- tach katalogu nie jest dostatecznie usprawie- dliwione. Mimo krótkiego stosunkowo tekstu odczuwa się również brak indeksu.

Metodyka i technika opisu pozostaną u nas jeszcze na długo zagadnieniem aktual- nem. Piszący te słowa odczuwa całą trud-

ność krytyki tej części pracy historyka sztuki, dla której tak wielkie wymagania stawiał jeszcze Tietze; to pewna, że opisy w naszym katalogu wykazują już pewną ewolucję w sto- sunku do poprzedniego tomu i rzadko kiedy następują poważniejsze zarzuty. Z prze- czeń rzeczowych trzeba wymienić niepodanie pochodzenia krucyfiksu Nr. 1. (ze Szczepan- kowa), bliskiego zresztą podobnemu krucy- fiksowi z Koźmina (tablica w monografii X. Łukomskiego), oraz wątpliwą jak się zdaje definicję posągu Nr. 51, jako św. Jerzego; w kościele cementarnym w Witowie, jeśli mię pamięć nie myli, zachowały się dwie po- dobnne figury spotykających się rycerzy, umieszczone po bokach krzyża na tarczy. Figura krakowska przypomina je bardzo żywo w układzie. Co się tyczy fotogra- fii, ilustrujących tekst wydawnictwa, może należałoby zastosować pewną ich selek- cję, podobnie jak to uczyniono w kata- logu obrazów cechowych: mam tu na myśli zdjęcie Nr. Nr. 47, 49, 53 i 54, może nawet i 27, do których wystarczyłby sam opis in- wentaryzacyjny. Odnoszę również wrażenie, że połączenie w jednej publikacji zabytków przemysłu artystycznego, fragmentów rzeźby architektonicznej oraz snyceerstwa, nie należy do szczęśliwych. Wzoru w tym względzie do- starcza katalog Bauma⁵⁾.

Wysoce interesująca Madonna Nr. 16, o niepodanej, czy też nieznannej provenjen- cji, sama w sobie stanowi oddzielny roz- dział w tej dyskusji. Jest bardzo bliską zna- nej Madonnie z Secon, co ułatwia jej dato- wanie, wszakże kosmopolityczny jej wyraz stylowy utrudnia ściślejsze określenie tery- torjalne jej warsztatu. Wydawcy związał, występujący tu typ głowy Madonny z malar- stwem czeskim, oraz z Madonną z Ruszczy, reprezentującą na gruncie Małopolski refleks III-go stylu czeskiego. Przykłady możnaby zresztą mnożyć dowolnie — wystarczy wy-

¹⁾ R. Hamann: «Die Salzwedeler Madonna», Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» III. Mar- burg 1927.

²⁾ W. Pinder: «Die deutsche Plastik des XV Jahr.», München 1925, 15.

³⁾ E. Wiese: «Schlesische Plastik», Leipzig 1923, 74. tas. V.

⁴⁾ Otto G.: «Die Ulmer Plastik der Spätgotik», Reutlingen 1927.

Roth M.: «Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen», Studien z. deutsch. Kunstgesch. 75.

Kieslinger F.: «Die mittelaltärliche Plastik in Österreich», Wien 1926.

Planiscig L.: «Venezianische Bildhauer der Renaissance», Wien 1921. (rozdział o Zuan Marji Padovano).

J. Opitz: «Gotische Malerei und Plastik Nord- westböhmens», Katalog 1928.

⁵⁾ J. Baum: «Deutsche Bildwerke des Mittelalters» Bücher der Kunstsammlungen des Württembergischen Staates, B. II. Stuttgart 1923.

mienić obraz Madonny z Jagnięciem w Muz. diec. w Sandomierzu, poliptyk z Sienna w warszawskim Muzeum Narodowym, obraz z Wolowca i t. d., zwłaszcza zaś całą grupę «sądecką» (patrz recenzję z katalogu obrazów cechowych). Na czeskim gruncie również odnajdziemy inne, częściowo nawet może bliższe analogie¹⁾. Bodajże od czasu głębokiej książki Worringera²⁾ utwierdzamy się coraz bardziej w przekonaniu o wspólnych podstawach środkowo-europejskiego idealizmu na przełomie XIV i XV stulecia, z drugiej zaś strony o tocącym się w tej sztuce procesie walki między światem północy i południa, słowiańskimi i romano-germańskimi pierwiastkami, wreszcie «heroizmu» z realizmem. Skoro autorzy przyjęli za podstawę swych publikacji typ rozumowanego katalogu mającego naświetlić w pewnej mierze skupiające się dokoła zabytku zagadnienia, należałoby może wówczas nieco mniej przytaczać nasuwające się analogje, poddając je koniecznej selekcji. Sam bowiem proces ustalania daty powstania dzieła sztuki może być wówczas potraktowany bardziej apodyktycznie; imiona autorów gwarantują dostatecznie jej trafność.

Zamykamy nowy katalog zbiorów krakowskiego Muzeum w przeświadczeniu, że historia sztuki średniowiecznej w Polsce pozyskała podstawowe, dużej wagi kompendium w zakresie rzeźby gotyckiej. Czy wszakże pozwoli ono nam na podjęcie wstępnej budowy, a chociażby syntezy w tej dziedzinie sztuki? Odpowiedź wypadła niestety negatywnie. To, co zostało tutaj naukowo opracowane i podane dla swobodnego spożytkowania przez pracownika naukowego, odsłania zaledwie drobny rozdział z historii gotyckiego snycerstwa w Polsce; ponadto, nie posuwa w sposób wydatniejszy naszej znajomości o wpływie twórczości Stwosza, jak również nie pozwala jeszcze na plastyczne wyodrębnienie sztuki w Polsce do roku około 1470 — a tem samem uniemożliwia rekonstrukcję obrazu tej artystycznej kultury, jaką zastał

na naszych ziemiach wielki mistrz Marjackiego ołtarza. Oddziaływała ona wówczas poza granice kraju, że przypominę w tem miejscu postać mistrza Jakuba z Sącza, pracującego w r. 1460 nad bardjowskim ołtarzem³⁾; musiała zaś być życiodajna i artystycznie pełna, jeśli mogła wydawać takie dzieła jak tryptyk kościoła Bernardyńskiego w Warcie, z lat około 1470, ze wszechmiar prawdopodobne dzieło zakonnika z tegoż klasztoru, Franciszka z Sieradza⁴⁾.

Rok przyszedł, który przyjdzie niewątpliwie pod znakiem uroczystości Stwoszowych, został niejako zapowiedziany przez publikację krakowską, w sposób wymowny i szczęśliwy. Obyż udało się go zamknąć tak bardzo niezbędną publikacją zbiorów tarnowskiego Muzeum.

Michał Walicki.

Warszawa, styczeń 1932.

Adam Chmiel: *Rzeźnicy krakowscy*, Kraków 1930, str. VIII + 341.

W rozwijającej się bujnie literaturze urbanistycznej szczególną predylekcją zarówno uczonych badaczy, jak amatorów-dyletantów, cieszą się studia nad miejskimi związkami zawodowymi kupców i rękodzielników, które obejmują bądź to całokształt życia organizacyjnego w kraju lub w pewnym mieście, bądźto specjalne opracowania dziejów poszczególnych związków. Zpśród tych szczególnych monografij, jakie się ukazały w ostatnich czasach, wyróżnia się rozmiarami i gruntownością opracowania obszerne studjum o rzeźnikach krakowskich, wydane nakładem cechu rzeźników i masarzy «na Kotłowie». Autor niniejszej monografii, dyrektor Archiwum Aktów Dawnych, znakomity znawca stosunków miejskich, szczególnie krakowskich, interesował się w wysokim stopniu życiem cechowym, obfita jego bibliografia naukowa zawiera liczne większe prace i drobniejsze przyczynki, dotyczące historii

¹⁾ Chytil K.: *Madona Svatoštěpánská a její poměr k typu Madony Vyšebrodské a k české malbě XV stol.* Památky Archeologické, t. XXXIV, 41 sq. Praha 1925.

²⁾ Worringer W.: «*Anfänge der Tafelmalerei*». Leipzig 1924.

³⁾ J. Hofman: «*Staré umění na Slovensku*». Pra-

ha 1930, 42. Inne przykłady podaje K. Chytil: «*České malířství prvních desetiletí XVI s.*» Praha 1931, 10.

⁴⁾ Wzmiankuje o nim Kronika Klasztorna, ponadto Kronika Jana z Komorowa, M. P. H. V, 241. Przygotowuje o tym zabytku oddzielną pracę. Cz. M. Walicki: «*Powiat Sieradzki*». (Sprawozdanie z inwentaryzacji). Ochrona Zabytków Sztuki, N. 1-4, str. 435.

cechów krakowskich, jest zatem, jak nikt inny, kompetentny w powyższym przedmiocie. Treść pracy stanowią przedewszystkiem dzieje krakowskiego cechu rzeźników; stosunki wewnętrzne w dwóch analogicznych cechach na Kazimierzu i na Kleparzu nie są uwzględnione, mimo to częstokroć jest mowa o rzeźnikach tamecznych, czy to z racji ich sporów z cechem krakowskim, czy to przeciwnie z tytułu częstego współdziałania w sprawach, obchodzących ogół producentów mięsa w wszystkich trzech miastach. Natomiast nie ogranicza się autor do historii samej organizacji cechowej, ale omawia też szeroko zagadnienia handlu bydłem i mięsem oraz aprowizacji miasta w tej dziedzinie.

Monografia dzieli się na dziesięć rozdziałów. W dwóch pierwszych autor przedstawia topografię siedziby i lokali cechu. Koncentrowały się one w dużej mierze w okolicy dzisiejszej ul. Mikołajskiej i Małego Rynku, to też powyższa część miasta od ul. Florjańskiej po Sienną nosiła nazwę kwartału rzeźników, obecna ulica Mikołajska zwała się dawniej ulicą Rzeźniczą, podobne miano przypadło bramie u wylotu dzisiejszej ul. Siennej, którą później nazwano Nową Bramą. Obrona tej bramy, jakoteż bramy Mikołajskiej i baszty między temi bramami spoczywała na barkach cechu rzeźników. Naprzeciw tego odcinka fortyfikacyj miejskich leżała rzeźnia, tudzież obora i stajnie rzeźnicze, w XVI w. stał już drewniany dom cechu na tem miejscu, przezwany «na Kotlowem» od spolszczonego wyrazu niemieckiego na oznaczenie rzeźni (Kuttelhof); dopiero zaś w latach 1879—1881 wzniesiono tam obecną murowaną siedzibę cechu. Pozatem miał cech jeszcze inne realności na Kleparzu i Grzegórkach. Jatki rzeźnicze znajdowały się od XIV w. na dzisiejszym Małym Rynku, ustawione były w dwóch szeregach wzdłuż tego placu z jednym szeregiem poprzecznym. Na tem miejscu pozostały do początków ub. stulecia, dopiero za czasów Rzeczypospolitej przeniesiono je naprzód na plac Szczepański, potem (w r. 1823) na dziedziniec klasztoru XX. Dominikanów, gdzie się dotychczas mieszczą.

Ubój bydła prowadzili rzeźnicy częściowo w stajniach «na Kotlowem», częściowo w własnych domach mieszkalnych w samym mieście lub na przedmieściach; dopiero w r. 1818 ze względów sanitarnych skoncentro-

wano ubój bydła w wystawionym przez Senat Rządzący budynku murowanym, t. zw. szlachtuzie jeneralnym (przy końcu ul. Wielopole). W r. 1878 przeniesiono bicie bydła do rzeźni miejskiej na Grzegórkach, która służyła do użytku publicznego aż do wzniesienia nowej rzeźni (1912).

Trzeci rozdział poświęcono zagadnieniu cen na mięso, lój, skóry i t. d. Ceny te regulowano już w wiekach średnich proporcjonalnie do cen bydła; całą sztukę dzielono na ćwiartki i oznaczano cenę jednej ćwiartki w odpowiednim stosunku do ceny żywego bydłęcia; detaliczna sprzedaż odbywała się zazwyczaj «na oko», a nie na wagę. Taksy na mięso i inne produkty rzeźnicze wydawał od XVI wieku urząd wojewodziński. Od roku 1667 zmieniono zasady kalkulacji cen; określano je teraz co tydzień, naznaczając rzeźnikom 10% zysku. Powyższe taksy rzeźnicze, zachowane z lat 1544—1798, pozwalają śledzić ewolucję cen mięsa, skór i t. p. w Krakowie w przeciągu długiego półtrzeciwiekowego okresu. Za rządów austriackich ustanawiał ceny mięsa urząd cyrkularny przy współudziale Magistratu krak.; za czasów Rzeczypospolitej wydawało odnośne taksy co miesiąc Biuro Rachuby Senatu; ulepszo też wtedy sposób sprzedaży mięsa. W nowszych czasach Magistrat krakowski zatwierdzał co miesiąc ceny, obliczone przez rzeźników wedle cen żywej wagi.

W czwartym rozdziale omawia autor walkę konkurencyjną cechów rzeźniczych w Krakowie, na Kazimierzu i Kleparzu z osobami stojącymi poza cechem, a wykonywującymi podobny zawód, tj. ubój bydła i rozsprzedaż mięsa. Ci znieawidzeni i zwalczeni gorliwie przez zorganizowane cechy wolni rzeźnicy, zwani pogardliwie partaczami, sturarzami, przeszkodnikami lub kijakami (od sprzedaży mięsa na kijach), stanowili istotnie groźne niebezpieczeństwo dla cechu, bo nie ponosząc ciężarów miejskich, państwowych i cechowych, mogli sprzedawać taniej, a poza sprzedażą potajemną mieli możliwość legalnego dostarczania swych produktów na konsumcję dla osób uprzywilejowanych, jako to dworów szlacheckich i magnackich, dla duchownych świeckich, klasztorów i t. p. Wszystkim zaś mieszkańcom miasta mieli prawo sprzedawać mięso w czasie wolnego targu, t. zw. wolnicy. Taki wolny targ na

mięso odbywał się co sobotę na Kazimierzu conajmniej od połowy XV w.; wolnica krakowska została zniesiona jeszcze za rządów Kazimierza W. Na wolnicy prócz obcych przybyszów sprzedawali również rzeźnicy cechowi kazimierscy, krakowscy i kleparscy. W drugiej połowie XVIII w. powstała jeszcze jedna «wolnica» w samym Krakowie za Nową Bramą na «Lazarecie». Wolnice były popularne wśród uboższej ludności miejskiej, bo umożliwiały jej nabycie mięsa po przystępnej cenie, natomiast cechowi rzeźnicy odnosili się do nich ze zrozumiętą niechęcią i starali się wszelkimi sposobami utrudniać kijakom detaliczną rozprowadź mięsa. Walka konkurencyjna z «kijakami» toczyła się aż daleko w głąb XIX w., przybierając coraz mniej pomyślny wynik dla cechu, ponieważ opinia publiczna i zarządzenia władz przechylały się na stronę wolnego handlu, wreszcie w r. 1874 przyjęto «kijków» do cechu i zakończono w ten sposób ugodowo wiekową walkę konkurencyjną.

Podobnie jak przed «kijakami» musieli rzeźnicy krakowscy bronić swych interesów przed konkurencją żydowską. Żydzi ze względu na wymagania rytualne bili zawsze bydło osolno na mięso koszerne, a czynności te musieli wykonywać rzeźnicy-żydzy. Ponieważ jednak od każdej sztuki odpadają znaczne części, które jako «trefne» nie nadają się do użytku wiernych, więc rzeźnicy żydowscy starali się stale odsprzedawać te partje mięsa ludności chrześcijańskiej, oczywiście po niższej cenie, robiąc przez to dotkliwą konkurencję rzeźnikom chrześcijańskim. Nie dziwnego zatem, że strona żydowska nie chciała przestrzegać dekretu Kazimierza W., który ustanawiał maksymalną liczbę rzeźników żydowskich (6) i zabraniał im wogóle sprzedawać mięso chrześcijanom. O wykonanie tego dekretu toczyła się przez kilka wieków zacięta walka między rzeźnikami żydowskimi i cechami rzeźniczymi wszystkich trzech miast. Żydzi wywalczyli sobie wkońcu znaczne ustępstwa, gdyż liczba rzeźników żydowskich wzrosła do 16 w 8 jatkach; pozwolono im również sprzedawać mięso trefne chrześcijanom. W XIX w. tarcia wzajemne złagodniały, rzeźnicy chrześcijańscy dostarczali nawet mięsa koszerne starozakonnym «wyrębaczom». Nie przyszło jednak nigdy do połączenia wszystkich rzeźników w jednej

organizacji zawodowej. Pomimo przychylniej w tym kierunku tendencji ustawy przemysłowej austriackiej z r. 1859, rzeźnicy żydowscy pozostawali zawsze poza organizacją cechową, dostępną tylko dla chrześcijan.

Piąty rozdział przedstawia organizację handlu bydłem, przeznaczonem na rzeź. Rzeźnicy skupywali to bydło częściowo w pobliskich powiatach Małopolski, częściowo na Rusi. Liczne przywileje królewskie zapewniały im już w wiekach średnich zwolnienie od opłat od bydła, pędzonego na własną potrzebę. W obronie tych przywilejów musieli rzeźnicy toczyć zacięte spory z miastami, położonemi na tym szlaku handlowym (Wojnicz, Jarosław, Przemyśl), które usiłowały nałożyć na nich pewne ciężary; walki te zakończyły się ostatecznie pomyślnie dla rzeźników krakowskich. Przywileje królewskie zabraniały rzeźnikom handlu eksportowego bydłem, a zwłaszcza mieszaniami bydła przeznaczonego na eksport i na własne potrzeby ze szkodą dla królewskich dochodów celnych; pomimo to rzeźnicy wywozili bydło zagranicę. W czasach późniejszych (XVII w.) sfery oficjalne pogodziły się z tym stanem rzeczy, zastrzegaly jedynie opłatę zwykłego cła na ten wypadek. W XVII w. czynili też rzeźnicy krakowscy, kazimierscy i kleparscy zakupy na targowicy bydła «na wale», t. j. w miejscu przed murami miasta przy Kotłowie. W XIX w. spęd bydła na targ miejscowy odbywał się dwa razy w tygodniu, we wtorki i piątki; próby racjonalnego uregulowania handlu bydłem i trzodą chlewną, podejmowane w drugiej poł. XIX w. skończyły się niepowodzeniem, dopiero otwarta w roku 1903 targowica miejska przy rzeźni rozwinęła się pomyślnie.

Organizacja cechu rzeźników dokonała się w Krakowie na przełomie XIII i XIV w., a najpóźniej w połowie XIV stulecia; świadczy o tem wzmianka o rzeźni (Kuttelhof) z r. 1309, a przedewszystkiem najstarsza pieczęć cechową z drugiej poł. XIV w. Na czete cechu stało dwóch starszych i kilku asesorów których liczba ustala się od końca XV w. na sześciu; wybierano ich co roku w pierwszym kwartale. Ustrój cechu przedstawiają dokładnie najstarsze zachowane statuty z lat 1536 i 1550; zawierają też one liczne szczegółowe przepisy, dotyczące obowiązku względem organizacji, warunków pracy oraz ety-

ki zawodowej. Starsi cechu wykonywali sądownictwo w sprawach między członkami związku; od XV w. nawet wpisy, dotyczące sprzedaży lub sukcesji jatek rzeźniczych, dokonuje się w cechu i umieszcza w księgach cechowych. Protokoły i księgi cechowe prowadził płatny pisarz; nadto utrzymywał cech przez jakiś czas t. zw. posła cechowego, t. j. zubożalego mistrza, który zastępował młodszych mistrzów przy wypełnianiu różnych posług stosownie do polecenia starszych. Ważną rolę odgrywali w cechu t. zw. szacarze. Wykonywali oni kontrolę weterynaryjną nad bydłem, przeznaczonem na rzeź i pilnowali, by mistrzowie nie bili bydła więcej nad oznaczoną ilość. Co się tyczy składu narodowościowego, to w wiekach średnich przeważali w cechu stanowczo Niemcy, ale już od XV wieku pojawia się w nim również żywił polski, który później zapanował w nim wszechwładnie. Po rozbiorach struktura wewnętrzna uległa znacznym zmianom. Najpierw na początku XIX wieku cechy rzeźnicze kazimierski i kleparski połączyły się z krakowskim. Od roku 1816 przyjmuje się do cechu również masarzy, a od r. 1828 wybiera się starszysznę cechową nie na rok, jak dotychczas, lecz na trzy lata. Wskutek ustawy z roku 1817 o wolnym handlu mięsem omal nie doszło do rozbitcia cechu, utrzymał się on wszakże nadal pod nazwą «Zgromadzenia rzeźników». Prawo z 30 grudnia 1820 r. zaliczyło go do rzędu cechów nieuprzywilejowanych, później wedle przepisów z r. 1843, zwanych «Zgromadzeniem niecechowym». Ustawa przemysłowa austriacka z r. 1859 odebrała wszystkim cechom charakter stowarzyszenia wyznaniowego, dopuszczając do cechu wszystkie osoby, posiadające odpowiednie kwalifikacje bez względu na wyznanie. Rzeźnicy, podobnie jak inne cechy krakowskie, nie chcieli przez dłuższy czas przystosować się do powyższej ustawy, dopiero w r. 1878 zorganizowali się na nowej podstawie w «Stowarzyszenie rzeźników». Katolicyce członkowie związku zatrzymali jednak dawny majątek cechu i podtrzymywali w ograniczonych rozmiarach stare tradycje religijne cechu, tem łatwiej, że wskutek solidarnej postawy rzeźników-chrześcijan nie przyjmowano nadal aż po dziś dzień Żydów do stowarzyszenia rzeźników «na Kotłowym». Stowarzyszenie to ma obec-

nie charakter raczej klubu towarzyskiego, ponieważ wedle ustawy przemysłowej z roku 1927 wszystkie atrybucje prawne cechu przeszły na Izbę rzemieślniczą i państwową władzę przemysłową.

W rozdziale siódmym opisuje autor dokładnie zabytki i zwyczaje cechowe, uroczystości kościelne, ceremonjał gajenia cechu, przyjęcia mistrzów, czeladników i uczniów oraz podaje kronikę wydarzeń ważniejszych z dziejów organizacji. W następnym rozdziale zajmuje się towarzyszami i uczniami, przytacza ich statuty oraz podaje różne ciekawe przyczynki obyczajowe z ich życia (gospoda towarzyszy, odbywanie «szynku», obrzędy przy wstąpieniu chłopców do rzemiosła i t. p.), wreszcie omawia przepisy państwowe z XIX i XX w., wydane dla czeladzi i uczniów rzemieślniczych wogóle, które ograniczyły dawną swobodę i skasowały niejeden stary zwyczaj, ale też zaprowadziły większą karność i lepszy porządek. Osobny rozdział (IX) poświęcony jest zabytkom gospody czeladniczej, a dodatek podaje opis dokładny dokumentów i ksiąg cechu rzeźniczego, przechowywanych w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa i w cechu rzeźniczym «na Kotłowym».

Poważne dzieło p. dyrektora Chmiela, napisane głównie na podstawie obfitych a nieznanych dotąd materiałów archiwalnych, daje wyczerpujące opracowanie przedmiotu, z wszechstronnem oświetleniem różnych wiążących się z nim zagadnień. Obszerne partje dzieła, zaczerpnięte wprost ze źródeł, czynią z niego do pewnego stopnia wydawnictwo interesujących materiałów źródłowych dla dziejów cechu rzeźniczego w Krakowie (statuty cechowe, taksy na mięso i t. p.). Przejrzysty układ z dyspozycjami przy każdym rozdziale pozwala zorientować się łatwo w bogatej treści. Również zewnętrzna szata dzieła odznacza się wykwintnym smakiem, cechującym autora, wybrednego bibliofila; książka jest drukowana garmondem na pierwszorzędnym, kredowym papierze i zdobiona licznymi, doborowymi ilustracjami, fotografiami, podobiznami dokumentów i t. p., które urozmaicają jej wygląd i objaśniają znakomicie jej treść. Dzieło to wzbogaca obfitą już bibliografię historyczną krakowską o jedną cenna pozycję, a autor jego, rozszerzając znacznie zasób naszych

wiadomości o krakowskich organizacjach zawodowych, zdobył sobie nowy tytuł do uznania ze strony historyków i miłośników starego Krakowa.

Mieczysław Niwiński.

Kraków — rozszerzenie granic 1909—1915. Nakładem Gminy stoł. król. m. Krakowa 1931, str. X i 663).

Celem upamiętnienia dzieła stworzenia wielkiego Krakowa wydała Gmina m. Krakowa bogato ilustrowaną księgę pamiątkową, zawierającą materiały, dotyczące przeistoczenia się Krakowa w latach 1909—1915 z małego miasta, zamkniętego pierścieniem austriackich bastjonów fortecznych i wałem kolei okrężnej, w miasto terytorjalnie wielkie i, co ważniejsze, z wielkimi możliwościami rozwoju na przyszłość. Księga zawiera, obok wstępu pióra b. prezydenta m. Krakowa sen. inż. Karola Rollego, cztery części, napisane, względnie opracowane przez ś. p. Prof. U. J. Dra Stanisława Krzyżanowskiego, śp. Dra Rudolfa Sikorskiego, pp. Tadeusza Przeorskiego i Kazimierza Sarneckiego. Ponadto współpracował w wydawnictwie p. Adam Chmiel.

Przystępując do krytycznej oceny omawianego dzieła, podkreślić wypada ogólną jego wartość, jako przyczynku do historii dziejów Krakowa oraz jako pomnożenie dorobku doświadczalnego urbanistyki. Pod względem wartości naukowej stoi bezsprzecznie na pierwszym planie szkic historyczny śp. Prof. U. J. Dra Stanisława Krzyżanowskiego, wypełniający część I księgi. Jest to zwięzłe przedstawienie historii terytorjalnego rozwoju Krakowa od czasów najdawniejszych. Obok głębokiego znawstwa omawianego przedmiotu, pod każdym względem źródłowo i niezwykle starannie ujętego, uderza przejrzystość i piękność stylu rozprawy. Rzecz to naprawdę wielkiej wartości, a dla ludzi, związanych uczuciowo z Krakowem, z jego losami, żyjących jego blaskiem, wielkością ideową — wprost bezcenna.

Część II i III księgi, dotyczące statystyki i materiałów, (uchwały rad gmin przyłączonych, umowy z temi gminami oraz ustawy sejmowe b. kraju Galicji), które przy-

gotowały i ucieleśniły wielki Kraków, opracowane są przez autorów (śp. Dr. Sikorski, Pp. Przeorski i Sarnecki) bardzo starannie, zwłaszcza część statystyczna (p. Sarnecki) i dają w swym obrazie całościowym dobitny wyraz ogromu pracy niewątpliwie trudnej i żmudnej, dokonanej przez twórcę wielkiego Krakowa śp. Juljusza Leo, ówczesnego prezydenta Krakowa.

Część IV, odnoszącą się do stanu współczesnego Krakowa, wydaną już poprzednio odrębnie¹⁾, opracował p. Tadeusz Przeorski. Zawiera zarys organizacji i działalności administracji współczesnego Krakowa wraz z zakładami i przedsiębiorstwami przez gminę krakowską prowadzonymi dla celów użyteczności publicznej. Zagadnienie obecnej organizacji i działalności administracji miasta Krakowa z dziełem, opisującym tworzenie wielkiego Krakowa, niema, ściśle rzecz biorąc, wiele wspólności. Z tej przyczyny umieszczenie takiej rozprawy w omawianej księdze pamiątkowej, jako integralnej jej części, a nie w dodatku, psuje nieco harmonję całości. Zarys opracowano na podstawie przepisów prawnych, regulujących organizację i działalność poszczególnych resortów i instytucyj administracji miejskiej, sprawozdań, wykazów, aktów etc., dając w ten sposób przystępny obraz odnośnych stosunków. Oceniając w pełni rozmiar i wartość pracy, włożonej przez autora w tę rozprawę, nie podobna mu jednak oszczędzić zarzutu zbyt niego optymizmu i pobłażliwości dla istniejących w administracji Krakowa wad i niedomagań. Takiego bowiem ujęcia przedmiotu, które błędy przemilcza lub niedostatecznie uwypukla, z praktycznych choćby względów, nie można uznać za całkiem właściwe, gdyż nie rozświetla zasadniczego dziś zagadnienia wszelkiej administracji na obszarze Rzeczypospolitej, tj. kwestji reformy tej administracji. Reformy zaś takiej Kraków aż nadto potrzebuje.

Twórcą idei wielkiego Krakowa, a ponadto także i jej wykonawcą był, jak już wspomniałem, ówczesny prezydent miasta śp. Juliusz Leo. W perspektywie lat, dzielących nas dziś od okresu tworzenia wielkiego Krakowa, ocenić możemy bezstronnie wynik, którego osiągnięcie idea ta umożliwiła. Wynik

¹⁾ Tadeusz Przeorski, «Kraków współczesny».

ten był podwójny. Z jednej bowiem strony, dzięki powyższej idei, otrzymał Kraków wielkomięską podstawę terytorjalną, z drugiej zaś strony przyczyniła się ta idea, przede wszystkim zaś znacznie przyspieszyła rozrywanie łańcucha wewnętrznych bastjonów fortecznych, otaczających Kraków w odległości 10 minut drogi od jego serca, Rynku głównego. Ten wynik, natury bardziej abstrakcyjnej, dziś, wobec istnienia wolnego i niepodległego Państwa Polskiego, stracił swe znaczenie dla miasta. Nie umniejsza to jednak w niczem jego wartości w tym czasie, gdy został osiągnięty. Pamiętać bowiem należy, że z ówczesną, narodową misją Krakowa, do której w okresie niewoli był powołany, z jego charakterem polskiego Piemontu żadną miarą pogodzić się nie dały, ucieleśniające wrogą miastu ideę przemocy zaborezkiej, pod względem estetycznym ohydne bastjony i okopy, postawione jakby na straży austriackiej prawomyślności Krakowa, nieomal o wrót śródmieścia. Idea wielkiego Krakowa wpłynęła na zerwanie tej dławiącej godności i honor miasta «obroży» zaborezkiej, przywracając Krakowowi, w granicach możliwości, jego dawny i właściwy mu z czasów I Rzeczypospolitej charakter i umożliwiając mu tem samem godniejsze i dostojniejsze wykonywanie jego misji.

Wynikiem drugim, więcej z świata rzeczywistości codziennej, było danie Krakowowi odpowiedniej podstawy przestrzennej do rozbudowy wielkomięskiej. Kto zna Kraków z przed roku 1909, ten pamięta, że życie tego miasta we wszystkich dziedzinach i przejawach skupiało się w śródmieściu, nadając mu przez to charakter miasta małego, prawie że głębokiego partykularza. Kraków, zamknięty wewnętrznym pierścieniem fortecznym i wałem kolei okrężnej, pozbawiony najmniejszych nawet obwodów terytorjalnych, dusił się w pełnem tego słowa znaczeniu. Nie mogąc się dalej rozwijać, stanął w miejscu, a tem samem stanął również i wobec zagadnienia istnienia swego wogóle, wobec tragicznego być albo nie być swego bytu. Wszelka bowiem organizacja ludzka, niedotrzymująca kroku ogólnej ewolucji życia, cofa się w tył, w następstwie czego obumiera. I w tych ciężkich terminach znalazł się ratunek dla Krakowa i przyszło ocalenie. Znalazł się człowiek, który potrafił się wczuć w duszę mia-

sta, wżyć w jego tętno i zrozumieć śmiertelną niemal jego chorobę i potrzeby, niecierpiące najmniejszej zwłoki. Człowiekiem tym był śp. Juliusz Leo, cudownem zaś lekarstwem, które dało równie cudowne uzdrowienie miastu, była wielka idea Wielkiego Krakowa. Dała ona szybkie uzdrowienie Krakowowi i to w ostatniej chwili, bo śmiało rzec można, że gdyby Kraków w roku 1909 nie był zapoczątkował swego odrodzenia, to w parę lat później, w okresie zawieruchy wielkiej wojny, akt taki byłby już niemożliwy i brzask niepodległości Polski byłby, niewątpliwie, oświetlił już tylko — Kraków w upadku. Kraków bowiem w roku 1918 bez idei Wielkiego Krakowa i jej urzeczywistnienia, a więc Kraków w roku 1918, w tej postaci i w tych rozmiarach, jakim był przed rokiem 1909, byłby taką wyżej wspomnianą, cofającą się, a stąd i umierającą organizacją, której spadkiem podzieliłoby się wnet i niechybnie sąsiednie miasta.

Przedsmak gorzkiej prawdy wyrażonej w powyższych słowach mamy obecnie, kiedy Kraków dzięki różnym okolicznościom wykazuje pewien zastój ewolucyjny w stosunku do innych miast Rzplitej, skutkiem czego nie podobna się oprzeć wrażeniu, że nie stoi obecnie na tym stopniu, na jakim z tradycji i w uwzględnieniu swych warunków znajdować się powinien.

Ideja Wielkiego Krakowa, jeśli wolno użyć przenośni, zbawiła duszę miasta, przynaglała starcie stygmatów niewoli austriackiej i odczyszczając w ten sposób teren pod przyszły czyn zbrojny walki o Niepodległość, którego kolebką był Kraków, zbawiła również ciało, bo dała miastu w ostatniej po temu sposobnej chwili nowy zasięg przestrzenny, który stał się zaczynem jego odrodzenia. Z tych przyczyn Wielki Kraków uznać się musi za zjawisko niemające, jak dotychczas, w dziejach miasta równego sobie.

W tem oświetleniu idea Wielkiego Krakowa i zasługa jego wielkiego prezydenta nabiera innego zabarwienia, aniżeli to przedstawiono we wstępie omawianej książki pamiątkowej Wielkiego Krakowa. Wprowadzenie w czyn idei Wielkiego Krakowa, jakkolwiek samo dla siebie przedstawia już niewątpliwie fakt doniosły w dziejach Krakowa i stanowi wybitną zasługę śp. Lea, to jednak siłą rzeczy ustępuje na plan drugi wobec znacze-

nia i wagi — myśli, którą przez owo wykonanie przeobleciono w kształty rzeczywistości. Nie można zatem «jądra historycznego faktu» i zasługi śp. Lea dopatrywać się jedynie w wykonaniu idei Wielkiego Krakowa, ale stwierdzić należy, że właściwym zjawiskiem historycznym i zasługą śp. Lea jest przedewszystkiem powzięcie tej idei, zaś wykonanie, jakkolwiek stanowiące zjawisko ważne, jest w stosunku do całości dzieła Wielkiego Krakowa objawem niewątpliwie już wtórnym i drugorzędnym. W związku z tem uważam za nietrafne porównywanie dzieła Wielkiego Krakowa do dawniejszych rozszerzeń granic tego miasta (przyłączenie Kazimierza, Kleparza etc.), gdyż jak to powyżej wykazałem i uzasadniłem starałem, Wielki Kraków jest zjawiskiem z uwagi na warunki powstania i skutki swoje wyjątkowym w dotychczasowej historii rozwoju Krakowa. Takie zapoznawanie wielkości idei Wielkiego Krakowa i sprowadzanie roli śp. prezydenta Juljusza Lea do charakteru wykonawczego nie powinno się było zdarzyć w księdze pamiątkowej o Wielkim Krakowie, bo wszak w niej właśnie rzeczy te powinny być w sposób właściwy bez reszty przedstawione i ocenione. Jest to zaś przedewszystkiem następstwem braku w omawianej księdze rozdziału, niewątpliwie najistotniejszego dla całości zagadnienia, mianowicie braku studjum o Wielkim Krakowie. To właśnie niezrozumiałe zaniedbanie mści się na całości księgi pamiątkowej bardzo dotkliwie.

Fakt zapoznania zasług śp. prezydenta Juljusza Lea nie jest odosobnionym w omawianej księdze. Człowiekiem niezwykle zasłu-

żonym około krzewienia idei fizycznej tężyzny i zdrowia młodzieży, człowiekiem, który w Krakowie pierwszy zwrócił uwagę na zaniedbania na tem polu był śp. Prof. U. J. Dr. Henryk Jordan, twórca parku zabaw dla dzieci i młodzieży. W omawianej księdze nie poświęcono jemu, ani jego dziełu, żadnej prawie wzmianki. Podobiznę śp. Jordana umieszczono aż na str. 109 w formie minimalnym, dodając pod nią arecykloniczną uwagę «założyciel parku zabaw dla dzieci».

Przeoczono również zasługi całego szeregu ludzi, którzy pod kierunkiem śp. Juljusza Lea pracowali nad urzeczywistnieniem idei Wielkiego Krakowa, jak Pp. Inż. Andrzeja Kleczka, Jana Krzyżanowskiego, Adama Chmiela, Dra Jana Wydro, Dra Ryszarda Reintera, Kazimierza Sarneckiego i t. d., przedewszystkiem zaś niewypuklono należyście wielkiej pracy śp. Dra Rudolfa Sikorskiego, który między innymi wraz z ówczesnym naczelnikiem Biura Statystycznego m. Krakowa, dzisiejszym profesorem U. J. Drem Kazimierzem Władysławem Kumanieckim ułożył pierwszy projekt planu gospodarczego i budżetu przyszłego Wielkiego Krakowa, stanowiący punkt wyjściowy dzieła Wielkiego Krakowa.

Forma zewnętrzna wydanej księgi jest naogół dobra i poprawna. Jednakże i tu podnieść można zarzuty, choć już drobnej wagi. Szkoda, że herbu miasta nie wytłoczono barwnie, okładki zaś nie ujęto w barwach miasta, zamiast konwencjonalnego druku złotego, względnie czerwonego.

Szczęśny Wachholz.



SPIS RZECZY

	Str.
Stanisław Tomkowicz. Wieża dawnego ratusza na rynku krakowskim	1
Adolf Szyszko-Bohusz. Wawel średniowieczny	17
Stefan S. Komornicki. Kaplica Zygmuntońska w Katedrze na Wawelu	47
Józef Muczkowski. Nieznane portrety Zygmunta Starego	121
Władysław Semkowicz. Krucyfiks z Sirolo i jego pochodzenie z kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie	139
Józef Muczkowski. Dwa nieznane widoki Zamku na Wawelu	156
Władysław Terlecki. Kronika konserwatorska	159
Ks. Tadeusz Kruszyński. Roboty restauracyjne w Katedrze na Wawelu	163
<i>Sprawozdania.</i> Juljan Pagaczewski. W sprawie srebrnego posągu św. Stanisława w kościele OO. Paulinów na Skalce	166
Michał Walicki. Kopera Feliks i Kwiatkowski Józef. Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie	168
Michał Walicki. F. Kopera i J. Kwiatkowski. Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie	173
Mieczysław Niwiński. Adam Chmiel. Rzeźnicy Krakowscy	177
Szczęśny Wachholz. Kraków — Rozszerzenie granic 1909—1915	181

