

300
117

ROCZNIK KRAKOWSKI



27

TOM XXVII — WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW
HISTORJI I ZABYTEKÓW KRAKOWA — KRAKÓW MCMXXXVI
REDAKTOROWIE: JÓZEF MUCZKOWSKI I ADAM BOCHNAK

ROCZNIK KRAKOWSKI

R O C Z N I K K R A K O W S K I



Biblioteka Jagiellońska



1000566878

TOM XXVII — WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW
HISTORJI I ZABYTEKÓW KRAKOWA — KRAKÓW MCMXXXVI
REDAKTOROWIE: JÓZEF MUCZKOWSKI I ADAM BOCHNAK

Z ZASIĘKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ
I ZARZĄDU MIEJSKIEGO W KRAKOWIE
CZŁONKOWIE TOWARZYSTWA OTRZYMUJĄ
ROCZNIK KRAKOWSKI PO CENIE ZNIŻONEJ
PRAWO NAŚLADOWNICTWA KLISZ ZASTRZEŻONE

407748

III 27



JERZY SZABŁOWSKI

TRYPTYK W MIKUSZOWICACH

(ZE STUDJÓW NAD MALARSTWEM KRAKOWSKIEM
DRUGIEJ POŁOWY XV WIEKU)

Zadna może epoka w sztuce polskiej nie interesowała tak bardzo polskich historyków sztuki, zwłaszcza przedstawicieli starszej generacji, jak sztuka naszego średniowiecza. Zdawałoby się tedy, że przynajmniej najciekawsze zabytki tego okresu zostały już odkryte, zbadane i opublikowane. Nader ciekawe opracowania z zakresu sztuki średniowiecznej, które pojawiły się w ostatnich latach, jak niemniej rozpoczęte niedawno systematyczne prace inwentaryzacyjne ujawniły — zwłaszcza w dziedzinie malarstwa — tyle nowego materiału, nieraz wprost pierwszorzędnej wartości artystycznej, iż pozwalają oczekiwać niejednej jeszcze na tem polu niespodzianki. Potwierdza to w zupełności omówiony w niniejszej pracy zabytek, należący do czołowych pozycji w naszym malarstwie drugiej połowy XV w. ¹⁾

W kościele parafjalnym pod wezwaniem św. Barbary w Mikuszowicach koło Białej znajduje się cenny, dotychczas zupełnie jeszcze niezbadany i nie-reprodukowany tryptyk późnogotycki. Jedyłą, bardzo krótką o nim wzmiankę znajdujemy w *Przeglądzie zabytków przeszłości w okolicach Krakowa* Józefa Łepkowskiego z r. 1861 ²⁾. Czytamy tam: «Dobrze tutaj (t. j. w Mikuszowicach) dochował się ołtarz szafiasty szkoły staroniemieckiej XVI-go stulecia, z wyobrażeniami P. Jezusa z uczniami, nadto na skrzydłach: św. Jana Apostoła, św. Jana Jałmużnika, św. Ambrożego i św. Mateusza» ³⁾. O ile autor tej wzmianki zaobserwował powyższy tryptyk przypuszczalnie jeszcze w pierwotnym stanie, nieuszkodzonym, to dziś nie tworzy on już całości, środkowy bowiem obraz umieszczono w zakrystji, a skrzydła boczne, obcięte po barbarzyńsku do połowy, wprawiono w wielki ołtarz.

Tryptyk malowany jest na drzewie lipowym, temperą, na podkładzie kredowym. Składa się z obrazu środkowego (w świetle ram 1·54 m × 2·13 m) oraz skrzydeł bocznych, z których każde ma po dwa, dwustronnie malowane obrazy (górne 0·70 m × 1·02 m, dolne spowodu obcięcia tylko 0·70 m × 0·55 m).

¹⁾ Praca niniejsza była referowana na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki P. A. U. dnia 15 marca 1934 r. Prace Komisji Historji Sztuki, VI. Kraków 1934—1935, p. 51* oraz Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, XXXIX, nr. 3. Kraków 1934, p. 5.

²⁾ J. Łepkowski, *Przegląd zabytków przeszłości w okolicach Krakowa*. Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, V. Kraków 1861, p. 202.

³⁾ Podane oznaczenie postaci świętych na obrazach skrzydłowych z wyjątkiem św. Ambrożego jest mylne, wynikało zaś z niezrozumienia napisów na wstęgu, którymi obrazy są zaopatrzone.

Zachował on dotąd pierwotne swe ramy, od strony wewnętrznej złożone, ozdobione płaskim, wijącym się ornamentem liściastym, od strony zewnętrznej malowane na kolor ciemnowiśniowy, ożywione białymi i czarnymi rozetkami. W górnej ramie środkowego obrazu są widoczne otwory, w których osadzony był pierwotnie szczyt, wieńczący tryptyk. Zwieńczenia tego obecnie już niema, brak również predelli.

Obraz środkowy (fig. 1) przedstawia scenę zjawienia się Chrystusa apostołom w Galilei przed Wniebowstąpieniem i ich rozesłanie. Na tle górzystego krajobrazu z widokiem miasta o strzelistych wieżycach zjawia się pośród zgromadzonych apostołów zmartwychwstały Chrystus. Stojąc na skalnym głazie z chorągwią zmartwychwstania w dłoni, wznosi prawicę ku górze, jakby do błogosławieństwa i wypowiada słowa ewangeliczne: *Ite in orbem universum et predicate...*, widoczne na unoszącej się ponad Jego głowę banderoli. Głowa Chrystusa (fig. 2), sentymentalnie nieco w bok przechylona, o obliczu owalnym, wysokim i wypukłym czole, wysoko zakreślonych brwiach, rozumnym i łagodnym spojrzeniu, oddana jest z dużą dozą szlachetności i żywo kontrastuje z dość pospolitemi głowami apostołów. Z ramion Chrystusa spływa płaszcz, którego jedna poła, przerzucona przez lewe przedramię, odsłania stygmaty Jego męczeńskiej śmierci, druga, opadając wolno, układa się w sutym zwoju na ziemi. Opisana postać zaznacza się wyraźnie jako ośrodek symetrycznej kompozycji obrazu. Po bokach jej grupują się u podnóża skały w trzech rzędach apostołowie, przeważnie w pozycji lekko ku środkowej postaci zwróconej. Każdy z nich trzyma w ręku wijącą się wstęgę z napisem, wyrażającym jego imię i miejsce przyszłej działalności. Z wyjątkiem młodzieńczej postaci św. Jana przedstawieni są przeważnie jako mężowie w sile wieku, brodaci, o wyrazach twarzy łagodnych, niepozbawionych pewnej dozy uduchowienia. W ich twarzach zaznacza się dość znaczne zindywidualizowanie i daleko już posunięty naturalizm. Takimi są apostołowie Piotr i Tomasz (fig. 3), żywo z sobą dyskutujący, jak i dwaj inni na pierwszym planie obrazu, a to św. Jakób Młodszy, spoglądający z oddaniem w oblicze Mistrza i św. Andrzej o wyglądzie patryarchy. Doskonałe typy wschodnie przedstawiają św. Szymon (fig. 3) w charakterystycznym, suto sfałdowanym kapturze oraz św. Bartłomiej (fig. 4) o bujnym, rudawym zaroście, w okrągłej czapie na głowie. Głęboki frasunek wyraża młodzieńcza twarz św. Jana (fig. 3), okolona jasnymi, na ramiona spływającymi puklami włosów, jak i dobroduszne oblicze św. Mateusza (fig. 4). Typ znów jakby z ludu wzięty przedstawia św. Maciej (fig. 4). Tak głowa Chrystusa, jak i głowy otaczających Go apostołów, zarysowują się wyraźnie na tle dużych, złotych nimbów. W ustosunkowaniu postaci Chrystusa do otaczających Go apostołów dostrzega się na pierwszy rzut oka pewną dysproporcję. Postać Chrystusa, jakkolwiek góruje już nad otoczeniem przez wyznaczenie Jej miejsca na skalistym wzniesieniu, przewyższa otaczające postacie wzrostem i budową ciała. Dysproporcja ta, nie wywołująca zresztą wrażenia ujemnego, znajduje uzasadnienie w świadomym podkreśleniu przez malarza boskiej postaci Chrystusa i tym silniejszym wyróżnieniu Jej pośród szarej masy uczniów. Przedstawienie



1. Mikuszowice, kościół parafjalny. Rozesłanie apostołów.

Fot. J. Szablowski.

znaczniejszej ilości postaci, niezwiązanych ze sobą jakąś żywszą akcją, z uniknięciem przy tem monotoni i szablonu, nie było rzeczą łatwą. Malarz wywiązał się z zadania naogół szczęśliwie przez wyodrębnienie i wysunięcie na pierwsze miejsce postaci Chrystusa i podporządkowanie Jej grupy apostołów. Ci ostatni nie tworzą jakiejś stłoczonej, nierozzerwalnej masy, lecz ujęci są w dość swobodną całość, w której każda poszczególna postać znajduje już przestrzenną możliwość istnienia. Przez rytmiczne jednak związanie całości, uszeregowanie głów postaci jednych nad drugimi (co w pewnej tylko mierze położyć można na karb pochyłości terenu, na którym akcja się rozgrywa), przez wprowadzenie szerokich złotych nimbów i banderol z napisami, uzupełniającymi treść przedstawionej sceny, oraz nierealnego złotego nieba zaznacza się jeszcze silnie dekoracyjno-płaszczyznowy charakter całości. O ile w twarzach postaci uwidacznia się wyraźnie zaawansowanie malarza w sensie realistycznym, o tyle w budowie dłoni i stóp o nieco nienaturalnie cienkich i długich, jakby niemęskich palcach, które zwłaszcza u rąk odznaczają się specjalną giętkością i ruchliwością, zaznacza się wyraźnie jeszcze pewien związek z tradycją. Daje się to dostrzec zwłaszcza w postaci Chrystusa oraz apostołów: Piotra, Macieja, Bartłomieja, Jana i Jakóba Starszego. Szaty przedstawionych postaci układają się przeważnie w ostre, kątowato załamane fałdy, co zwłaszcza silnie uwydatnia się w szatach Chrystusa, św. Piotra i Jakóba Młodszego, obok takich można jednak zauważyć i szaty o fałdach płynniejszych, słabiej zaznaczonych, jak np. u św. Tomasza. Tłem obrazu jest wyżyna, odsłaniająca miejscami skaliste podłoże, niepozbawiona jednak swoistego wdzięku, jaki nadaje jej upstrzona kwieciami roślinność, traktowana z dużym naturalizmem. Na dalszym planie występują potężne zwisy skalne, spośród których wyłania się bogata gotycka architektura, tworząca piękną sylwetę na tle złotego nieba.

Pod względem kolorystycznym wykazuje opisany obraz dość znaczne zróżnicowanie barw, wpływające z natury rzeczy z wielofiguralności kompozycji. Malarz operuje przeważnie barwami lokalnymi, mniej lub więcej intensywnymi, przyczem przez równomierne ich rozłożenie uzyskuje harmonijną całość. Przewagę mają barwy ciepłe, odpowiednio kontrastowane. Silniejszy akcent tworzy cynober płaszczów pierwszoplanowych postaci św. Piotra i Andrzeja, skontrastowany u pierwszego kobaltem, u drugiego zaś ciemną zielenią szaty spodniej. Podobne kontrasty występują także — choć w mniejszych płaszczach — w szatach św. Macieja (suknia cynobrowa, płaszcz kobaltowy), św. Filipa (suknia zielona, czapka cynobrowa), oraz św. Bartłomieja (suknia zielona, czapka czerwona). Jasnymi plamami zaznaczają się jasnożółta o brązowych cieniach szata św. Tomasza i równoważący ją po przeciwnej stronie szary, o niebieskawych i brązowych cieniach płaszcz św. Jakóba Młodszego, dalej biała suknia i różowoliljowy płaszcz św. Jana i odpowiadająca mu po stronie przeciwnej różowa suknia św. Mateusza, wreszcie na ostatnim planie biały, o cieniach niebieskich płaszcz św. Bartłomieja. Silny akcent tworzy złotawy (srebro laserowane złotym lakierem) płaszcz Chrystusa, odcinający się wyraźnie od ciemnogrnatowego podszycia. Karnacja, odgrywająca ze względu na

większą ilość figur poważniejszą rolę w ogólnym zespole barwnym obrazu, nie jest jednolita. Występuje bądź w tonach jaśniejszych, bladioróżowych u Chrystusa, apostołów Filipa, Jana, Piotra, bądź ciemniejszych, aż do brązowych, u apostołów Jakóba Starszego, Szymona, Andrzeja i Jakóba Młodsze. Krajobraz utrzymany jest w tonach oliwkowozielonych, ożywionych jasnobronzowymi, w róż wpadającymi tonami skał i architektury. Dzięki dużej ilości złota, wiążącego całość pod względem barwnym, i przewadze barw ciepłych, obraz nastrojony jest na ogólny ton jasny i ciepły.

Na skrzydłach bocznych po stronie wewnętrznej wyobrażeni są czterej ojcowie Kościoła, a to: na skrzydle lewym św. Grzegorz, poniżej św. Hieronim, na skrzydle prawym św. Augustyn, poniżej św. Ambroży.

Św. Grzegorz (fig. 5) przedstawiony jest na tle pracowni, w pozie siedzącej, zwrócony w trzech czwartych do widza. Prawą rękę trzyma wspartą na kolanach, lewą odwraca karty grubej księgi, leżącej na pulpicie. Tuż przed nim klęczy anioł z otwartą księgą w ręku. Na banderoli ponad pulpitem napis gotycką minuskułą *Sanctus Gregorius papa*, u dołu na takiej samej wstędze — *Sanctus Matheus*. Św. Grzegorz ma na sobie białą albę o cieniach niebieskawozielonych i cynobrowy, złotem lamowany płaszcz, spięty na piersiach szmaragdową agrafą. Głowa w tiarze odcina się wyraźnie na tle złotego nimbu (fig. 6). Twarz owalna, o dużych, zamyślonych oczach, wydłużonym, na końcu nieco zgrubiałym nosie i ustach wykrojonych w podkowę, jest delikatnie, lecz plastycznie



2. Mikuszowice, kościół parafjalny. Chrystus, szczegół z Rozestania apostołów. Fot. J. Szablowski.



3. Mikuszowice, kościół parafjalny. ŚŚ. Juda Tadeusz, Szymon, Jan i Tomasz, szczegół z Rozesłania apostołów. Fot. J. Szablowski.

modelowana. Barwa karnacji jasnobronzowa, o różowym odcieniu na policzkach. Anioł ubrany jest w szatę białą, podobnie cieniowaną jak alba św. Grzegorza. Jego złożone skrzydła, zwierzchu ciemnozielone, prawie czarne, pod spodem jasnobronzowe, wybiegają ponad złotą aureolę, otaczającą jego jasną, kędzierzawą główkę. Szaty św. Grzegorza i anioła układają się w ostre, graficznie traktowane fałdy, tworząc charakterystyczne trójkątne płaszczyzny. Zainteresowanie budzą szczegóły otoczenia, a zwłaszcza ów charakterystyczny pulpit, na którego półkach widać różne przedmioty codziennego użytku, oddane z całym realizmem, lub stojąca na podłodze doniczka z kwitnącym goździkiem. Biały ptak, który przysiadł na górnej krawędzi pulpitu, wyobraża Ducha Świętego, atrybut przynależny św. Grzegorzowi. Tło opisanej sceny jest złożone, o brokatowym wzorze, wygniatanym w podkładzie kredowym.

Dolny obraz, niemal do połowy obcięty, przedstawia św. Hieronima (fig. 7). Podobnie jak św. Grzegorz, siedzi on na gotyckiej ławie po lewej stronie obrazu, w tem samym ustosunkowaniu do widza. Na kolanach trzyma otwartą księgę, z której odczytuje ze skupieniem, wskazując sobie tekst palcem. Twarz szczupła, ascetyczna, o wypukłych gałkach ocznych, długim orlim nosie i podobnym, jak u św. Grzegorza, kształcie ust, wyraża silniejsze duchowe skupienie (fig. 8). I tu widzimy owe charakterystyczne ręce o długich, cienkich, przesadnie ruchliwych palcach. Ubiór św. Hieronima tworzy strój kardynalski: amarantowy kapelusz z zielonemi sznurami, czarna

suknia i narzucony na nią płaszcz purpurowy o cieniach ciemnowiśniowych. Przed świętym stoi gotycki pulpit o zwieńczeniu czterospadowym, na którym spoczywają otwarte i zamknięte księgi. Na banderoli ponad pulpitem widnieje napis *Sanctus Hieronimus*. Tło obrazu złote, wytłaczane w odmienne od poprzednich wzory brokatowe.

Obraz górny na prawym skrzydle tryptyku przedstawia św. Augustyna (fig. 9) w chwili, gdy płynące z natchnienia myśli przelewa na papier. Siedząca, sztywnie wyprostowana postać świętego, przybrana w strój biskupi, odznacza się powagą i dostojnością. Twarz pociągła, o dużych wdal zapatrzonych oczach, wyraża również głębsze skupienie (fig. 10). Barwa karnacji słabo widoczna pod warstwą pokostu, szerniałego skutkiem późniejszych zmian chemicznych. Głowę nakrywa srebrzysta, perłami naszywana infuła. Z ramion spływa brokatowa kapa barwy czarnej, o brązowym wzorze liściastym, z oliwkową pełeryną, spięta na piersiach agrafą. Poła jej, przerzucona przez kolana siedzącego, układa się w sutych fałdach na ziemi. Pod kapą widoczna biała alba o ciepłych różowych cieniach. U stóp świętego leży otwarta księga, na której stoi orzeł ze złotym nimbem, atrybut ikonograficzny św. Jana Ewangelisty. Ponad pulpitem i umieszczonym na nim krucyfiksem z wizerunkiem Chrystusa przewija się banderola z napisem *Sanctus Augustinus*, u stóp świętego podobna wstęga z napisem *Sanctus Johannes evangelista*. Złote tło obrazu wytłaczane w identyczne wzory, jak na obrazie ze św. Hieronimem.



4. Mikuszowice, kościół parafjalny. ŚŚ. Bartłomiej, Maciej i Mateusz, szeregół z Rozesłania apostołów. Fot. J. Szablowski.

4. Mikuszowice, kościół parafjalny. ŚŚ. Bartłomiej, Maciej i Mateusz, szeregół z Rozesłania apostołów. Fot. J. Szablowski.



5. Mikuszowice, kościół parafjalny. Św. Grzegorz. Fot. J. Szablowski.

Ambrosius. Złote tło o podobnym wzorze, jak na obrazie ze św. Grzegorzem.

Opisane obrazy wykazują pod względem kompozycyjnym doskonale rozmieszczenie przedstawień na płaszczyznach obrazowych. Skomponowane są one na przekątniach, przyczem przez ustawienie postaci i przedmiotów w trzech czwartych do widza osiągnięto wyraźne pogłębienie przestrzeni. Ustosunkowanie postaci do otaczających przedmiotów wykazuje proporcje prawidłowe. Pozy świętych są naturalne, pozbawione prawie wszelkiej hieratyczności. Na twarzach, zindywiduizowanych, o portretowym niemal zacięciu, odbijają się właściwe nastroje duchowe. Pod względem rysunkowym obrazy nasze nie pozostawiają na ogół wiele do życzenia, jakkolwiek pewne usterki, jak nienaturalna budowa rąk (np. lewa ręka św. Grzegorza lub prawa dłoń św. Hieronima) i pewne błędy

Obraz dolny z postacią św. Ambrożego (fig. 11) jest obcięty do połowy. Święty, przedstawiony w pozie siedzącej, w podobnych szatach jak postać wyżej opisana, jednak o barwach odmiennych (kapa ciemnozielona o brązowym ornamencie, podbita brązową podszewką), pisze w księdze, leżącej na pulpicie, przytrzymując ją sobie lewą ręką. Twarz, delikatnie modelowaną, o jasnej karnacji, cechuje specjalny grymas, wynikiły z przekrzywienia ust (fig. 12). Wierne oddanie odrastającego zarostu twarzy świadczy o naturalistycznych dążeniach malarza. Wzrok świętego, skierowany ku ziemi, pozwala przypuszczać, iż święty czerpie swe natchnienie z księgi ewangelicznej, znajdującej się na dolnej, obciętej połowie obrazu. Na wstędze ponad pulpitem, pełnym rodzajowych drobiazgów, widoczny napis *Sanctus*

w perspektywicznym wykreśleniu sprzętów (np. pulpit na obrazie ze św. Ambrożym), nie świadczą jeszcze o zupełnym opanowaniu przez malarza form w sensie realistycznym. Dokładność w oddaniu sprzętów i innych przedmiotów świadczy o niemałym zainteresowaniu twórcy otaczającym go światem i jego bystrej obserwacji. Koloryt obrazów spokojny, zharmonizowany, nastrojony na tony ciepłe, złotawe.

Przechodząc do omówienia zewnętrznych obrazów tryptyku, zaznaczyć trzeba zgóry ich odmienny charakter od poprzednich. Pod względem formy brak im owych złotych teli i nimbów, nadających obrazom wewnętrznym jeszcze pewną cechę dekoracyjności. Pod względem treści oddają one pełne życia zdarzenia z dziejów apostołów, komponowane na tle dalekich, z dużą dozą realizmu traktowanych krajobrazów. Treścią obrazów zewnętrznych są: na skrzydle lewym — Powołanie św. Piotra i Andrzeja na apostołów, poniżej Wizja św. Jana na wyspie Patmos, na skrzydle prawym — Ucieczka św. Pawła z Damaszku, poniżej Nawrócenie podskarbiego etjopskiej królowej Kandaki przez św. Filipa.

Powołanie św. Piotra i Andrzeja na apostołów (fig. 13) jest ilustracją do słów, zawartych w Ewangelji św. Mateusza (IV, 18—19): «A gdy Jezus chodził nad morzem Galilejskim, ujrzał dwu braciej, Szymona, którego zowią Piotrem i Andrzeja brata jego, zapuszczające sieci w morze (albowiem byli rybitwi). I rzekł im: Pódcie za mną a uczynię was, że się staniecie rybitwami ludzi». Po lewej stronie obrazu kroczy drogą, wijącą się nad brzeg jeziora, Chrystus. Lewą ręką podtrzymuje połą sukni, prawą zaś wznosi w górę w geście przyzywającym. Ruch ten skierowany jest do dwóch apostołów,



6. Mikuszowice, kościół parafjalny. Św. Grzegorz. Fot. J. Szablowski.



7. Mikuszowice, kościół parafjalny. Sw. Hieronim. Fot. J. Szablowski.

siedzących w obszernej łodzi, wyciągających właśnie sieć pełną ryb. Postacie Chrystusa i apostołów to typy pospolite, jakby z ludu wzięte. Głowy ich oddane są na tle nimbów wgłębionych, w kształcie miseczek o odgiętych brzegach. O ile postać Chrystusa pod względem rysunkowym ujęta jest wcale poprawnie, to w postaciach apostołów dostrzec łatwo pewne błędy w budowie ciała. W szczególności głowa św. Andrzeja jest za wielka w stosunku do reszty korpusu, a postać św. Piotra wykazuje nienaturalny skręt ku tyłowi. Również pod względem perspektywicznym podkreślić musimy w opisanym scenie pewną dysproporcję między pierwszoplanową postacią Chrystusa, a postaciami apostołów, znajdującymi się na planie dalszym. Te ostatnie, jakkolwiek drugoplanowe, są większe od postaci Chrystusa. Płaszcz Chrystusa łamie się w ostre, kątowne fałdy, szaty apostołów nie wykazują żadnych charakterystycznych załamań, układają się naogół płynnie i miękko. Nie małego uroku dodaje temu obrazowi pejzaż. Na pierwszym planie, na prawo i lewo widoczne dwa bloki skalne, między którymi rozciąga się mała kotlinka, zasiana bujną roślinnością i porośla karłowatymi drzewkami. Kontynuację tego krajobrazu znajdujemy po drugiej stronie jeziora. Widać

tam wijące się drogi i rzeki, góry zamykające horyzont, strzeliste wieże i baszty jakiegoś miasta. Tu i ówdzie ożywiają krajobraz kępy drzew lub też drzewa samotnie stojące. Koloryt obrazu spokojny, nastrojony na ogólny ton oliwkowozielony. Składają się nań barwy pejzażu, ciemnozielone na planie bliższym, a o jaśniejszych odcieniach na planie dalszym, oraz ciemno-oliwkowa szata Chrystusa i niebieska św. Andrzeja. Ten ogólny ton zieleni rozjaśnia szarozółtawe jezioro o białych smugach, zaznaczających jego falowanie. Silniejszy kontrast barwny stanowi jedynie cynobrowa suknia św. Piotra. Całość przepojona jest niemałą dozą liryzmu, nadającego przedstawionej scenie wiele swoistego wdzięku.

Dolną kwaterę skrzydła wypełnia Wizja św. Jana na wyspie Patmos (fig. 14). Malarz przedstawił św. Jana na odludnej, skalistej, niepozbawionej jednak roślinności wyspie, w chwili, gdy piszącemu Apokalipsę objawia się w promieniejszej glorii Matka Boska z Dzieciątkiem na rękach. Postać św. Jana widoczna jest — wskutek obcięcia dolnej części obrazu — tylko do połowy. Z leżącego na jej kolanach, zapisanego pergaminu widać, że święty przedstawiony był w pozie siedzącej, prawdopodobnie z orłem, swym atrybutem ikonograficznym. Młodziutka twarz, okolona puklami jasnych włosów, lekko ku górze wzniesiona, wyraża przejęcie się niezwykłym zjawiskiem. Głowę otacza nimb, podobny do opisanych w poprzednim obrazie. Tłem jest rozległy pejzaż, który pogłębiają: urwista skała z zamkiem o potężnych basztach po lewej stronie, oraz zwarte kępy drzew po stronie przeciwnej, tworzące jakby kulisy, między którymi w dalekiej perspektywie odślania się sylweta miasta wśród wzgórz. W kompozycji obrazu — o ile wnosić można z zachowanego fragmentu — widoczne jest zrównoważenie mas. Jej ośrodkiem jest postać św. Jana. Głazy skalne po lewej stronie mają odpowiednik w karłowatych drzewkach, rosnących na prawym brzegu wysepki, a urwisko skalne z zamkiem na tle dalszym znajduje równoważnik w kępie drzew i w postaci Madonny. Wody, oblewające wyspę, przecinają się także na osi obrazu tuż



8. Mikuszowice, kościół parafjalny. Św. Hieronim. Fot. J. Szablowski.



9. Mikuszowice, kościół parafjalny. Św. Augustyn. Fot. J. Szablowski.

wia piękny górzysty pejzaż. Po prawej stronie obrazu, jakby w zaułku między basztami, widać właściwą scenę ucieczki św. Pawła. Oto dwaj uczniowie spuszcza go z murów miasta w koszu, ułatwiając mu ucieczkę przed strażą, która czatuje nań u bram miasta. W grupie straży widać na pierwszym planie rycerzy, zakutych w zbroje, z mieczami i kopjami w rękach, a na dalszym pachołków, uzbrojonych w halabardy. W ustosunkowaniu postaci rycerzy i pachołków do architektury dostrzegamy wyraźną dysproporcję. Są one stanowczo za wysokie i z trudem zmieściłyby się w bramie wieży. Tę samą dysproporcję dostrzega się także między grupą straży a postacią św. Pawła. Z drugiej strony podkreślić trzeba dobre ujęcie rysunkowe nie-

ponad głową św. Jana. Pewne zastrzeżenia wzbudza ustosunkowanie postaci św. Jana do postaci Matki Boskiej, której św. Jan w przedstawionej na obrazie pozycji nie mógłby widzieć. Pod względem rysunkowym niezbyt poprawna jest sama postać św. Jana o nieco za dużej głowie w stosunku do reszty korpusu. Pod względem kolorystycznym dominującą barwą jest również oliwkowo-zielona w kilku odmianach, na której tle odcinają się: karminowa suknia św. Jana i także suknia Matki Boskiej.

Obraz górny prawego skrzydła przedstawia Ucieczkę św. Pawła z Damaszku (Dz. A. IX, 24—25) (fig. 15). Tłem obrazu są w większej części mury miejskie z potężnymi basztami, z których narożna, o złocistej kopule, wysunięta na oś obrazu, dzieli go symetrycznie na dwie części. Część tła oży-

których postaci, zwłaszcza rycerzy w szmelcowanych zbrojach, oddanych z całym realizmem. Pod względem kolorystycznym daje się zauważyć w porównaniu z dwoma ostatnio opisanymi obrazami większe ożywienie barwne. Na tle jasnej, piaskowego koloru architektury występują silnie niebieska suknia św. Pawła i cynobrowa jednego z uczniów. Na tle pejzażu o tonie seledynowym odcinają się również kontrastowo ciepłe kolory szat i czapek pachołków, cynobrowe i różowe. Zbroje rycerzy dobrze oddają stal szmelcowaną.

Obraz dolny prawego skrzydła przedstawia Nawrócenie podskarbiego etjopskiej królowej Kandaki przez św. Filipa (fig. 16). Temat do powyższego obrazu zaczerpnął malarz z *Dziejów Apostolskich* (VIII, 27—39). Według ich przekazu, gdy św. Filip udał się za wskazówką anioła na drogę, prowadzącą z Jerozolimy do Gazy, spotkał powracającego z Jerozolimy podskarbiego

królowej Kandaki, który, siedząc na wozie, rozczytywał się w prorocत्वach Izajasza. Św. Filip nawiązał z nim rozmowę, a dowiedziawszy się, iż nie rozumie odczytywanych prorocत्व, przysiadł się do niego i opowiadał mu o Chrystusie. Podskarbi, przekonany o prawdziwości nauki Chrystusa, prosił św. Filipa o udzielenie mu chrztu, co tenże, korzystając z napotkanej po drodze rzeki, z radością uskutecznił. Malarz przedstawił na tle rozległego krajobrazu zaprzęg podskarbiego, zbliżający się do rzeki. Dwa kare konie, kierowane przez pachołka, siedzącego na jednym z nich, ciągną wóz, na którym siedzi ów możny dworzanin, czytający prorocत्वa Izajasza. Z postaci św. Filipa, umieszczonej na pierwszym planie na osi obrazu, zachowała się jedynie głowa. Reszta postaci świętego została zniszczona wraz z dolną częścią obrazu. Przez to zniszczenie treść przedstawienia straciła nieco na swej jasności, jednak i z tego fragmentu łatwo domyślić się można, że malarz odtworzył moment spotkania się św. Filipa z królewskim dworzaninem i wzajemną ich dysputę, przyczem widoczna na obrazie rzeka zapowiada już zbliżający się moment chrztu. Głowę św. Filipa o rysach pospolitych, dość pla-



10. Mikuszowice, kościół parafjalny. Św. Augustyn. Fot. J. Szablowski.

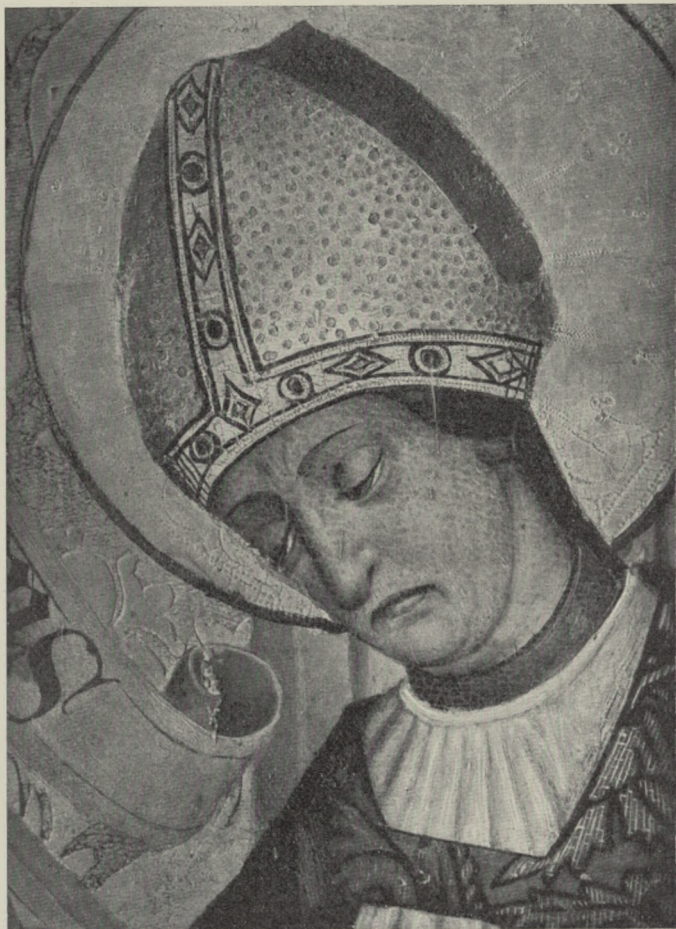


11. Mikuszowice, kościół parafjalny. Św. Ambroży. Fot. J. Szablowski.

stycznie modelowaną, otacza nimb, powtarzający się na wszystkich zewnętrznych obrazach tryptyku. Interesująca jest postać dworzanina, zwłaszcza ze względu na strój jego. Ubrany jest w szeroki cynobrowy płaszcz, suto sfałdowany na ramionach, spod którego wylania się suknia oliwkowozielona. Głowę, osłoniętą obcisłym kapturem, nakrywa kapelusz o szerokich brzegach. Postać pacholka, jakkolwiek drugorzędna, również swym strojem zwraca uwagę. Składają się nań: krótki ciemnooliwkowy, prawie czarny kabat, obcisłe karminowe spodnie, wysokie, spiczaste buty z ostrogami, dzwonowata czapka i mieczyk u boku. Pod względem proporcji nieco za duża wydaje się postać podskarbiego tak w stosunku do wozu, na którym siedzi, jak i w stosunku do woźnicy. Również dostrzega się pewną nieporadność w perspektywnym oddaniu wozu, jak i braki w rysunku koni, sprawiających wrażenie drewnianych zabawek. Na podkreślenie zasługuje krajobraz o dalekiej perspektywie, malowany z dużym rozmachem. W środku wyrasta potężne urwisko skalne, poza którym po stronie prawej dostrzega się mury obronne i baszty jakiegoś miasta, po lewej rozległą dolinę, poprzerzynaną wijącymi się drogami,żywioną kępami drzew, zamkniętą na horyzoncie pasmem gór. Jak widać z opisu,

i w tym obrazie, a raczej fragmencie obrazu uwydatnia się w kompozycji naogół zrównoważenie mas. Oś obrazu zaakcentowana jest głową św. Filipa, oraz stromym cyplem bloku skalnego. Grupę koni i pachołka równoważy po stronie przeciwnej postać podskarbiego. Koloryt obrazu nie odbiega zasadniczo od kolorytu opisanych wyżej obrazów zewnętrznych skrzydeł. Pejzaż utrzymany jest w tonach jasnych, oliwkowozielonych, a na tem tle żywo odbijają ciepłe plamy, — czerwona płaszcz podskarbiego i karminowa spodni pachołka.

Stan zachowania obrazów tryptyku nie jest jednolity. Skrzydła — poza ich obcięciem w dolnej części — zakonserwowały się naogół bardzo dobrze. Obrazy wewnętrzne skrzydeł zachowały w zupełności swą dawną świeżość, jedynie tylko przełożone zostały na nowo tła i nimby, przyczem zartarto w znacznej mierze grawirowane wzory tych ostatnich oraz naruszono w niektórych miejscach części barwne. Obrazy zewnętrzne nie mają już tej świeżości, a to przez znaczne zanieczyszczenie kurzem i brudem oraz zmętnienie werniksu¹⁾. Poważne obawy budzi natomiast obraz środkowy. Deski, nadwątłone wskutek starości, stoczone przez owady, rozkleiły się częściowo, a zbutwiałe ramy nie stanowią już należytej dla nich ochrony. Wskutek niezabezpieczenia obrazu przed wpływami wilgoci odprysła w kilku miejscach farba od kredowego podkładu, a częściowo i sam podkład. Również i tu przełożono na nowo nimby i tło ponad pejzażem²⁾.



12. Mikuszowice, kościół parafjalny. Św. Ambroży. Fot. J. Szablowski.

¹⁾ Dołączone tutaj reprodukcje wspomnianych obrazów wykazują pewne braki pod względem ostrości i wyrazistości kształtów, a to wskutek znacznego powiększenia zdjęć fotograficznych, z których zostały wykonane.

²⁾ Obraz ten należałoby w możliwie szybkim czasie uchronić od dalszej ruiny, dopóki zniszczenie nie dotknie karnacji, bardzo już zagrożonych. Sprawą odnowienia tryptyku zajął się gorli-

Po zaznajomieniu się z treścią poszczególnych obrazów i ich krótkiej analizie formalnej spróbujmy zebrać ich znamiona stylowe i artystyczne w celu scharakteryzowania mistrza tryptyku mikuszowickiego. Wszystkie opisane obrazy wykazują znaczne już zaawansowanie w kierunku realistycznym i reprezentują owe tendencje, które — obok zanikającego z wolna, tradycyjnego kierunku idealistycznego — występują już wyraźnie w cechowem malarstwie naszym od sześćdziesiątych lat XV stulecia. W obrazach tryptyku mikuszowickiego ujawniają się owe realistyczne założenia tak w budowie poszczególnych postaci ludzkich, jak w pewnej mierze także w psychicznym ich wyrazie, w ich relacjach wzajemnych i ustosunkowaniu do otoczenia, w zastosowaniu w szerszej mierze pejzażu jako tła scen o rodzajowym znów niemal zacięciu, wreszcie w dużym zainteresowaniu malarza otaczającym światem zewnętrznym, co znajduje wyraz we wprowadzeniu do obrazów licznych pierwiastków martwej natury oraz bogatej i różnorodnej roślinności. Oczywiście realizmu tego pod względem stopnia rozwoju nie można zestawiać z realizmem w ówczesnym malarstwie niderlandzkim, czy nawet niemieckim, w obrazach naszych przejawia się bowiem z jednej strony tu i ówdzie jeszcze pewna naiwność w ujęciu i nieporadność w przeprowadzeniu zadań, z drugiej zaś mają tu jeszcze głos pewne czynniki konserwatywne, wypływające z zasad, jakimi się dotychczasowa sztuka kierowała, i z przyzwyczajień jej odbiorców. I tak w obrazie środkowym ze sceną Rozesłania apostołów przez wprowadzenie złotego nieba i złotych nimbów, oraz uszeregowanie głów apostołów jednych nad drugimi, ujawnia się wyraźnie tendencja do dekoracyjno-reprezentacyjnego ujęcia całości. Dostrzec się to daje w pewnym stopniu i w obrazach czterech ojców Kościoła. Przez odpowiednie ugrupowanie sprzętów, zupełnie poprawne ustosunkowanie do nich postaci, stara się wprowadzić malarz o wywołanie wrażenia wnętrza, zgodnie jednak z dawną tradycją nie zastępuje tę złotych tłami realistycznymi. W obrazach zewnętrznych natomiast dostrzegamy już inne założenia. Malarz odtwarza tutaj rozległe krajobrazy, w których przez odpowiednie prowadzenie linii dróg i rzek, umieszczanie między pierwszym a ostatnim planem kulisowych bloków skalnych i kęp drzew oraz stopniowanie kolorytu, osiąga duże wrażenie głębi. Mimo uzyskania przez malarza tą drogą dodatnich rezultatów perspektywicznych, nie można przemilczeć, iż owe krajobrazy sprawiają wrażenie dekoracyjno-teatralnych i niezbyt organicznie wiążą się z figurami, którym za tło służą. Poszczególne postacie tryptyku — mimo pewnego przestylizowania, widocznego w traktowaniu rąk i nóg, — zbudowane są naogół prawidłowo i odznaczają się naturalnością póz oraz dużą swobodą ruchów. Podkreślić jednak trzeba, że postacie na wewnętrznych obrazach skrzydeł, a w dużej mierze także na obrazie środkowym, ujawniają znacznie lepsze opanowanie form, a przytem szlachetniejsze i delikatniejsze wykonanie, aniżeli postacie na obrazach zewnętrznych. W zespole postaci tryptyku mikuszowickiego

wie konserwator krakowski inż. Bogdan Treter. W pełnym zrozumieniu wyjątkowej wartości tego dzieła sztuki nie szczędzi on zabiegów, by sprawę ochrony tego zabytku wprowadzić na właściwe tory.

można wyróżnić dwa zasadnicze typy: jeden o twarzy pociągłej i charakterystycznym wydłużonym nosie, wydatnie na końcu zgrubiałym, mający przewagę na obrazach wewnętrznych, drugi o twarzy zaokrąglonej i bystrych oczach, ujętych jakby w nabrzmiałe powieki, widoczny znów, choć nie wyłącznie, na obrazach zewnętrznych. W obrębie tych typów występuje duża różnorodność fizjognomij. Co więcej zauważyć się daje wyraźna dążność w kierunku pewnego ich zindywidualizowania, uwydatniająca się zwłaszcza w obrazach wewnętrznych. Łagodny wyraz twarzy, brak wszelkich pierwiastków dramatycznych nadają postaciom tryptyku mikuszowickiego dużo spokoju i lirycznego nastroju. Z nastrojem tym harmonizują draperje, układające się zasadniczo w fałdy spokojne, dalekie jeszcze od owej dynamiki form, jaką wprowadzi do naszej sztuki dopiero ostatnia ćwierć w. XV.

W obrazach mikuszowickich zauważyć można dwojakie traktowanie draperyj. W przeważającej mierze układają się szaty w ostre, kątowate fałdy o charakterystycznych, tu i ówdzie trójkątnych płaszczyznach, poza tem występują jednak i szaty o łagodnie, miękko spływających fałdach. Pierwsze dostrzega się przeważnie w obrazach wewnętrznych, drugie w obrazach zewnętrznych, choć niebrak ich także w obrazie środkowym. We wszystkich niemal obrazach tryptyku przejawia się wyraźne zamiłowanie do odtwarzania szczegółów martwej natury. Z niezwykłą precyzją oddane są owe przedmioty i wydo-



13. Mikuszowice, kościół parafjalny. Powołanie śś. Piotra i Andrzeja na apostołów. Fot. J. Szablowski.

byte ich właściwości materialne. Jakżeż wiernie odtworzone zostały np. owe pulpity, pełne drobiazgów codziennego użytku w obrazach ojców Kościoła, lub łódź rybacka, czy zaprząg dworzanina w obrazach zewnętrznych! Jak ludzako oddają zbroje rycerskie twardość i połysk stali, a szaty ojców Kościoła bogaty, kwiecisty brokat! Pod względem kolorystycznego traktowania tryptyk mikuszowicki nie tworzy jednolitej całości, przeciwnie zaznaczają się w nim wyraźne różnice między obrazami wewnętrznymi a zewnętrznymi. Gdy pierwsze spowodu znacznieszego zastosowania barw ciepłych i złota nastrojone są na ogólny ton ciepły, drugie, o szerokiej skali barw zielonych, wyrażają się raczej w tonach zimnych. I modelunek obu grup obrazów nie jest jednolity. Obrazy ojców Kościoła, a także obraz środkowy (z wyjątkiem niektórych partyj szat) odznaczają się miękkim, delikatnym modelunkiem, natomiast modelunek w obrazach zewnętrznych jest twardszy, mniej subtelny. O ile pierwsze dość silnie jeszcze uwydatniają rysunkowy charakter ujęcia — chociaż niema tu mowy o wyraźnym i ostrem okonturowaniu linją poszczególnych płaszczyzn barwnych i form — w drugich uderza traktowanie bardziej malarskie.

Wyniki analizy formalnej pozwalają stwierdzić z wielkim prawdopodobieństwem, że tryptyk mikuszowicki — mimo pewnych znamion pokrewnych, dostrzegalnych we wszystkich jego obrazach — nie jest dziełem jednej ręki. Wskazane wyżej wyraźne różnice między obrazami z postaciami ojców Kościoła i obrazem środkowym z jednej, a obrazami zewnętrznymi z drugiej strony, przemawiają za tem, że przy powstawaniu tryptyku musiało współdziałać dwóch malarzy, z których jeden, wykonawca obrazów wewnętrznych, mimo lepszego opanowania rysunku i formy, skłania się jeszcze — może z konieczności — do tradycyjnego, bardziej konserwatywnego sposobu ujmowania, drugi, wykonawca obrazów zewnętrznych, przy pewnej jeszcze nieporadności w rozwiązywaniu zadań, reprezentuje już kierunek bardziej postępowy. Niepodobna przytem oprzeć się wrażeniu, że ten ostatni miał również pewien udział w wykonywaniu obrazu środkowego, za czem przemawiałby bardziej malarski sposób traktowania szat niektórych apostołów i szczegóły pejzażu.

Obok poważnego zainteresowania, jakie budzi tryptyk mikuszowicki spowodu swej niemałej wartości artystycznej, dostarcza on również pod względem ikonograficznym wiele ciekawego materiału, który nie może być dla nas obojętny, gdy chodzi o charakterystykę tego zabytku. Wprowadza on do naszego malarstwa cechowego epoki, którą reprezentuje, szereg tematów, bądź rzadko tylko się pojawiających, bądź wcale nawet u nas nie spotykanych.

Do pierwszych zaliczyć przedewszystkiem należy scenę na obrazie środkowym, przedstawiającą Rozesłanie apostołów. Punktem wyjścia przedstawień tego rodzaju była Ewangelja św. Mateusza (XXVIII, 19), według której Chrystus po swem zmartwychwstaniu ukazał się apostołom na górze w Galilei i polecił im rozejść się po całym świecie celem głoszenia Jego nauki. Gnostyczne *περὶ πόλεως* i apokryficzne legendy apostołskie, uzupełniwszy powyższy



14. Mikuszowice, kościół parafjalny. Wizja św. Jana na Patmos. Fot. J. Szablowski.

tekst ewangelji podaniem terminu rozesłania, względnie rozejścia się apostołów, oraz oznaczeniem miejsc ich działalności apostołskiej w krajach pogańskich, stworzyły legendę, która, przejęta przez późniejszą poezję legendarną, wzbogacona nowymi szczegółami i przybrana w ozdobną szatę literacką, przekazana została późniejszemu średniowieczu¹⁾. Dopiero w drugiej połowie w. XV zajęła się sztuka w szerszej mierze tym interesującym tematem, a przedstawienia sceny Rozesłania apostołów zaczynają pojawiać się licznie w obrazach ołtarzowych, minjaturach, grafice i dziełach plastycznych w. XV i XVI, najczęściej w Niemczech południowych, we Frankonji, Szwabji i austriackich krajach alpejskich²⁾. Sposób przedstawiania tego tematu

¹⁾ B. Kurth, Über den Einfluss der Wolgemut-Werkstatt in Österreich und im angrenzenden Süddeutschland. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, X. Wien 1916, pp. 79—80; por. także R. A. Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden, I. Braunschweig 1883, pp. 11—34.

²⁾ B. Kurth, op. cit. p. 80. — K. Künstele, Ikonographie der christlichen Kunst, II. Freiburg im Breisgau 1926, p. 102. W okresie wcześniejszym przedstawienia tego tematu pojawiają się tylko sporadycznie. Do takich należy mozaika w apsydzie triclinium Leona III (795—816) w Rzymie

w sztuce nie był jednolity. Przedstawiano bądź moment, w którym Chrystus, stojąc pośród zgromadzonych apostołów, wypowiada do nich znane z ewangelji słowa: *Ite in orbem universum et predicate*¹⁾, bądź też moment wzajemnego żegnania się apostołów i wyruszenia w różne strony świata. W przedstawieniach tego ostatniego rodzaju Chrystus bądź unosi się jeszcze w obłokach ponad grupą apostołów i to zazwyczaj z wstęgą, na której widoczne są owe ewangeliczne słowa, bądź też niema Go już między apostołami. Często uzupełniają treść sceny napisy, wskazujące na miejsce przyszłej działalności poszczególnych apostołów, wkomponowane w otok nimbów lub umieszczone obok postaci apostołów²⁾. Obraz mikuszowicki należy do pierwszego rodzaju przedstawień. Tutaj zaliczyć można także scenę na obrazie pasyjnym w kościele św. Jakóba w Toruniu z czasu ok. 1470—80³⁾ i obraz na jednym ze skrzydeł późnorenansowego tryptyku z kościoła parafjalnego w Gruszowie (pow. myślenicki), przechowywanego fragmentarycznie w tamtejszej plebanji. Drugi rodzaj przedstawień reprezentuje w naszym malarstwie minijatura w Graduale króla Olbrachta w katedrze krakowskiej, z pocz. XVI w.⁴⁾.

Do rzadkości w naszym malarstwie należy także przedstawienie czterech ojców Kościoła. W sztuce zachodniej łączono najczęściej postacie ojców Kościoła z postaciami czterech ewangelistów, względnie z ich symbolami, a to zgodnie z upodobaniem średniowiecza do symbolicznego paralelizmu. W tryptyku mikuszowickim widzimy obok postaci św. Grzegorza klęczącego anioła,

(J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, I. Freiburg im Breisgau 1916, pp. 155—156, fig. 38), lub rysunek piórkciem w rękopisie austriackim z trzeciej ćwierci XII w. (H. J. Hermann, *Die deutschen romanischen Handschriften. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, VIII, 1. Leipzig 1926, p. 258, nr 170).

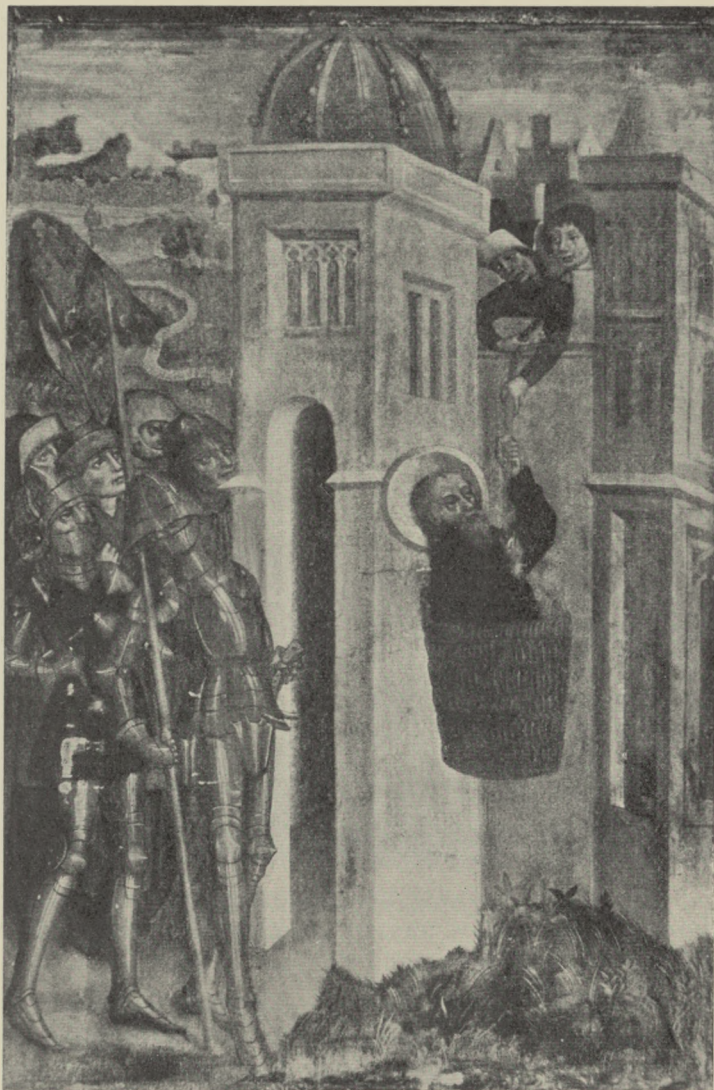
¹⁾ Przykładami tego rodzaju przedstawień są: drzeworyt niderlandzki z czasu ok. 1460—70 w zbiorze Jamesa C. Mc Guire'a w Nowym Yorku (W. L. Schreiber, *Holzschnitte, Schrotblätter und Teigdrucke des XV. Jahrhunderts der Sammlung James C. Mc Guire in New York. Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*, herausgegeben von Paul Heitz, t. 65. Strassburg 1928, p. 8, nr 8), drzeworyt północnoniemiecki z siedmziesiątych lat XV w. (A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, X. Leipzig 1927, p. 6, tabl. 85, fig. 408), lub dwa drzeworyty, zdobiące północnoniemieckie Plenarium z r. 1492 (A. Schramm, op. cit. XII, 1929, p. 6, tabl. 25, fig. 159, tabl. 28, fig. 189, 193).

²⁾ Przykładami tego rodzaju przedstawień są: w malarstwie frankońskim: obraz w Galerji w Schleissheim z trzeciej ćwierci w. XV, reprezentujący przeddürerowską epokę rozkwitu malarstwa norymberskiego (B. Kurth, op. cit. pp. 80—81, fig. 42), lub skrzydła ołtarzowe w kościele szpitalnym św. Elżbiety w Hersbruck, nieco późniejsze (B. Kurth, op. cit. pp. 81—82, fig. 43, 44); w malarstwie szwabskiem: ołtarz w kaplicy św. Błażeja w Kaufbeuren, powstały po r. 1484 (B. Kurth, op. cit. pp. 85—86, fig. 48. — F. Haack, *Die St. Blasiuskapelle in Kaufbeuren und ihre Ausstattung. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge*, IX. Leipzig 1897/1898, p. 251, fig. 1); z przykładów w malarstwie austriackich krajów alpejskich: obraz w zamku Röthelstein koło Admont w Styrii z r. 1494 (B. Kurth, op. cit. pp. 87—88, fig. 49); z północnoniemieckich przykładów wymienić można drzeworyt z r. 1475 w drukach z Lubeki (A. Schramm, op. cit. X, 1927, tabl. 56, fig. 89).

³⁾ L. Kaemmerer, *Nordniederländische Buchkunst und ostdeutsche Tafelmalerei im XV. Jahrhundert. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XL. Berlin 1919, p. 51, tabl. — G. Chmartyński, *Sztuka w Toruniu*. Toruń 1934, pp. 46—47.

⁴⁾ F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, II. Kraków 1926, tabl. 4. F. Kopera nie określa treści tej minijatury.

symbol św. Mateusza, na co wskazuje także napis na banderoli, przewijającej się u dołu obrazu, obok zaś postaci św. Augustyna orła ze złotym nimbem, symbol św. Jana Ewangelisty, co wyraża wstęga z imieniem tego świętego. Dolne obrazy skrzydeł tryptyku, przedstawiające św. Hieronima i św. Ambrożego, pozbawione zostały — wskutek obcięcia ich dolnej połowy — widniejących na nich niegdyś symbolów ewangelistów. Który z pozostałych dwóch symbolów, a to uskrzydłony lew czy uskrzydłony wół, łączył się na naszym tryptyku z wizerunkiem św. Hieronima, a który z wizerunkiem św. Ambrożego, trudno orzec z całą stanowczością. Sztuka nie kierowała się w przydzielaniu ojcom Kościoła symbolów ewangelistów jakimiś stałymi regułami, lecz wprowadzała różne warjanty ¹⁾. Tak np. u Mistrza E S widzimy św. Grzegorza z orłem, św. Hieronima z lwem, św. Ambrożego z aniołem, a św. Augustyna z wołem ²⁾; Mistrz Pasji Berlińskiej natomiast łączy św. Grzegorza z wołem, św. Hieronima z lwem, św. Ambrożego z aniołem, a św. Augustyna z orłem ³⁾; Sacchi znów na swym obrazie w Luwrze (r. 1516) dodaje — odmiennie od wyżej wspomnianych —



15. Mikuszowice, kościół parafjalny. Uciezka św. Pawła z Damasku.
Fot J. Szablowski.

u Mistrza E S widzimy św. Grzegorza z orłem, św. Hieronima z lwem, św. Ambrożego z aniołem, a św. Augustyna z wołem ²⁾; Mistrz Pasji Berlińskiej natomiast łączy św. Grzegorza z wołem, św. Hieronima z lwem, św. Ambrożego z aniołem, a św. Augustyna z orłem ³⁾; Sacchi znów na swym obrazie w Luwrze (r. 1516) dodaje — odmiennie od wyżej wspomnianych —

¹⁾ K. Künstle, op. cit. p. 301.

²⁾ Ibidem, p. 301.

³⁾ M. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, III. Wien 1915, p. 93, nr 43; p. 92, nr 42; p. 92, nr 41, tabl. 95, nr 251; p. 93, nr 44. — Sammlung W. L. Schreiber, Wien 1909, tabl. XXXVI.

św. Ambrożemu jako symbol lwa, a św. Hieronimowi anioła¹⁾). Śledząc dzieła najwybitniejszych przedstawicieli artystycznej tradycji, można zauważyć jednak, że łączą oni zawsze św. Hieronima z św. Markiem Ewangelistą, względnie z lwem — tegoż symbolem. Wystarczy wskazać w tym względzie na freski Giotta w S. Giovanni Evangelista w Rawennie, na obrazy Masaccia w S. Clemente w Rzymie, sztychy Izraela van Meckenem, rzeźbę Tilmana Riemenschneidera na ambonie w Karlstadt a. M. i inne²⁾). Przypuszczalnie tedy i w naszym tryptyku obraz św. Hieronima posiadał symbol św. Marka, t. j. uskrzydłonego lwa, wobec czego dla św. Ambrożego pozostawałby symbol św. Łukasza Ewangelisty, t. j. wół uskrzydłony. Ojców Kościoła — podobnie jak czterech ewangelistów — przedstawiano już oddawna jako pisarzy. W ten sposób byli oni już wyobrażani w starochrześcijańskich miniaturach. Malarstwo średniowieczne poświęcało coraz więcej uwagi przedmiotom ich najbliższego otoczenia, które imi posługiwali się w swej pracy literackiej. Dopiero jednak realistyczna sztuka XV i XVI w., przejąwszy ten temat do swych przedstawień, stworzyła z urządzeń ich warsztatów pracy kompletne studja martwej natury. Szczególnie ulubiony był ten sposób ujęcia w północnych Włoszech, skąd przedostał się do południowych Niemiec, znajdując, zwłaszcza w austriackich krajach alpejskich, szersze rozpowszechnienie³⁾). Jako przykład takich przedstawień służyć mogą obrazy ojców Kościoła szkoły saleburskiej z r. 1498, w Muzeum Historji Sztuki w Wiedniu⁴⁾). Z polskich przedstawień tego rodzaju wymienić można — obok tak bardzo typowych obrazów mikuszowickich — obraz ze św. Augustynem w zbiorach hr. Potockich «pod Baranami» w Krakowie⁵⁾ oraz obrazy na skrzydłach tryptyku św. Wolfganga w kościele św. Jana w Toruniu (1502—1506), przypisywane wpływowi południowoniemieckim⁶⁾).

Również obrazy na skrzydłach zewnętrznych tryptyku są unikatami ikonograficznymi w naszym średniowiecznym malarstwie cechowym. W sztuce zagranicznej tylko scena ze św. Janem na wyspie Patmos i scena Powołania św. Pawła i Andrzeja na apostołów była częściej przedstawiana. Scena natomiast z Ucieczką św. Pawła z Damaszku należy do bardzo rzadkich, a już scena z Nawróceniem podskarbiego królowej Kandaki przez św. Filipa zgoła się nie pojawia.

Wyznaczenie dla tryptyku mikuszowickiego właściwego miejsca wśród zabytków naszego malarstwa przedstawia znaczne trudności, brak bowiem

1) K. Künstle, op. cit. p. 381.

2) Ibidem, pp. 301—302.

3) R. Stiassny, Altsalzbürger Tafelbilder. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV. Wien 1903, p. 81.

4) Ibidem, pp. 80—81, tabl. XIX. — O. Päch, Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg 1929, fig. 45.

5) L. Lepczy, Kultura epoki jagiellońskiej. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, IV. Kraków 1902, szp. 452, fig. 11.

6) G. Chmarzyński, Toruń dawny i dzisiejszy. Toruń 1933, tabl. 57. — Tenże, Sztuka w Toruniu, Toruń 1934, p. 49. — M. Walicki, Polska sztuka gotycka (Katalog wystawy zorganizowanej przez T-wo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie). Warszawa 1935, p. 49, nr 174, tabl. XCI.



16. Mikuszowice, kościół parafjalny. Nawrócenie podskarbiego etjopskiej królowej Kandaki przez św. Filipa. Fot. J. Szablowski.

wszelkich dat i sygnatur autorstwa w samym zabytku, brak wszelkiego materiału archiwalnego, oświetlającego choć w przybliżeniu czas i miejsce jego pochodzenia. Co więcej, sam kościół, w którym się zabytek przechował, wzniesiony w r. 1690¹⁾, zatem czasowo znacznie późniejszy i noszący wezwanie św. Barbary, które nie pozostaje z zabytkiem tym w jakimś bliższym związku, żadnych w tym względzie danych dostarczyć nie może. W dążeniu do rozwiązania naszego zadania oprzeć się przeto musimy wyłącznie na samym zabytku, poddając rozważaniom jego znamiona stylistyczne i zestawiając go z innymi dziełami naszego malarstwa, by na tej podstawie oznaczyć przypuszczalny czas jego powstania i środowisko, z którego pochodzi.

Już najogólniejsza obserwacja tryptyku mikuszowickiego pozwala stwierdzić jego przynależność do epoki późnego gotyku, a ściślej do drugiej połowy w. XV. Wskazują na to niezawodnie podkreślone już wyżej przy cha-

¹⁾ J. Szablowski, Kościół w Mikuszowicach i jego polichromja. Odbitka (rozszerzona) z Prac Komisji Historji Sztuki, tom VI. Kraków 1935, pp. 3*—4*.

rakterystyce tego zabytku stylistyczne jego znamiona. Co więcej, widoczny jeszcze przy znacznym zaawansowaniu w kierunku realistycznym pewien konserwatyzm w ujęciu i związek z tradycją, jak niemniej charakterystyczny sposób formowania draperyj, w których z jednej strony nie ujawnia się już t. zw. styl miękki, właściwy u nas pierwszej połowie XV w., a z drugiej brak jeszcze owej dynamiki form, występującej zdecydowanie dopiero w 80-tych latach XV w., pozwalają nam granice powstania tryptyku mikuszowickiego zacieśnić do czasu około ósmego dziesiątka XV w. Z określonym terminem nie stoją w sprzeczności wprowadzone w obrazach tryptyku szczegóły z zakresu uzbrojenia, kostjumów, meblarstwa i inne. Tak np. płytowe zbroje rycerskie tego typu, jak w obrazie przedstawiającym Ucieczkę św. Pawła, — w skład których wchodzi hełmy, t. zw. łebki (fr. *salade*), podbródki, chroniące dolną część twarzy i szyję, dalej kirysy z fartuchami, osłaniającymi dolną część tułowia, i taszkami, osłaniającymi górną część ud, wreszcie okrągłe tarczki naramienników, — pojawiające się ok. połowy XV w.¹⁾, występują licznie w zabytkach sztuki w okresie dla naszego tryptyku wyznaczonym²⁾. Również szczegóły kostjumowe, jak nakrycia głów w postaci kapeluszy o główkach zwężających się ku górze a brzegach rozciętych z boku i odwiniętych, jakie widzimy na obrazie z Ucieczką św. Pawła, lub kapeluszy o spłaszczonych główkach, szerokich okrągłych brzegach, jak na obrazie z Nawróceniem dworzanina, wreszcie kaptury (*chaperon*) i okrągłe berety, widoczne na obrazie środkowym, występują powszechnie w sztuce z czasu dla nas miarodajnego³⁾. Podobnie przedmioty, wchodzące w zakres meblarstwa, jak owe krzesła z poręczami, ławy o wysokich zapleckach i pulpity, wprowadzone na obrazach czterech ojców Kościoła, spotyka się w dziełach sztuki owego czasu. Krzesła w podobnym stylu, jak na obrazie ze św. Augustynem, widzimy na miedziorycie Mistrza E S (przed r. 1467)⁴⁾ lub na drzeworycie z r. 1481⁵⁾. Ławę znów z obrazu św. Grzegorza odnajdujemy w identycznej postaci w jednym z obrazów czterech ojców Kościoła z czasu niewiele późniejszego (ok. 1480—1490) w kaplicy szpitalnej w Hassfurt⁶⁾. Pulpity z repozytorjami i charakterystycznymi nadbudówkami do przechowywania książek są również bardzo częste w drugiej połowie XV w.⁷⁾.

¹⁾ W. Dziewanowski, *Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce*. Warszawa 1935, pp. 151, 172—173.

²⁾ Jako przykłady przytoczyć można zbroję na minjaturze z r. 1467 (P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steuermark, I. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, IV*. Leipzig 1911, fig. 231), na drzeworytach z r. 1473 (A. Schramm, *op. cit.* V, Leipzig 1923, tabl. 9, fig. 43, tabl. 11, fig. 58), z r. 1477 (*Ibidem*, II, 1920, tabl. 89, fig. 685).

³⁾ J. Baum, *Ulmer Kunst*. Stuttgart 1911, tabl. 32, 33 (r. 1469). — A. Schramm, *op. cit.* V, 1923, tabl. 11, fig. 59, tabl. 12, fig. 65, 69, tabl. 13, fig. 73, 78 (r. 1473), IV, 1921, tabl. 22, fig. 168 (r. 1476), tabl. 132, fig. 870, 874, tabl. 133, fig. 887, 888, tabl. 136, fig. 916 (r. 1482).

⁴⁾ M. Lehrs, *op. cit.* II, 1910, p. 177, nr. 113, tabl. 54, nr. 133.

⁵⁾ A. Schramm, *op. cit.* IX, 1926, tabl. 10, fig. 76.

⁶⁾ B. H. Röttger, *Malerei in Unterfranken*. Augsburg 1926, p. 20.

⁷⁾ A. Schramm, *op. cit.* X, 1927, tabl. 1, fig. 8 (r. 1475), V, 1923, tabl. 24, fig. 138 (r. 1476—1477), XII, 1926, tabl. III, fig. 13 (r. 1485). — R. Stiassny, *op. cit.* tabl. XIX oraz: O. Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*. Augsburg 1929, fig. 45 (r. 1498).

Wskazany wyżej na podstawie analizy stylistycznej okres siedemdziesiątych lat XV w., jako czas powstania tryptyku mikuszowickiego, znajduje potwierdzenie w zestawieniu tego zabytku z innymi dziełami późnogotyckiego malarstwa polskiego.

Pośród znanych dotąd dzieł malarskich tego czasu najbliższe analogie z tryptykiem mikuszowickim wykazuje tryptyk św. Trójcy z r. 1467 w kaplicy św. Krzyża na Wawelu. Analogie te ujawniają się w typach przedstawionych postaci, w formie ich duchowego wyrazu, w budowie i gestach rąk, w układzie i fałdach draperji, a niemniej w sposobie oddania pejzażu i ustosunkowaniu do niego postaci. W szczególności w postaciach apostołów na środkowym obrazie tryptyku w Mikuszowicach dostrzegamy te same, przeważnie wschodnie typy o wydatnych, zgrubiałych na końcu nosach, jakie występują w grupach proroków, apostołów i męczenników na wewnętrznych obrazach skrzydeł tryptyku wawelskiego. Wystarczy porównać w tym względzie głowę św. Bartłomieja (fig. 4) z głową środkowej postaci w grupie proroków (fig. 17) lub z głową św. Bartłomieja w grupie apostołów (fig. 18). Głowa św. Jana Ewangelisty z obrazu Rozesłania (fig. 3) zbliża się w typie do głowy św. Wawrzyńca lub św. Szczepana w grupie męczenników¹⁾, głowa zaś św. Tomasza (fig. 3) to jakby odbicie zadartej ku górze głowy postaci po stronie lewej w grupie apostołów (fig. 18). Wspólność typu dostrzega się wyraźnie także w postaciach św. Augustyna z tryptyku mikuszowickiego (fig. 10) oraz św. Stanisława i św. Wojciecha z grupy męczenników²⁾, a podobieństwo podkreślają jeszcze silniej identyczne w kształtach i ozdobach infuły biskupie. Na bliski związek wzajemny obu zabytków wskazuje dalej budowa i układ rąk o nienaturalnie długich, nieco za cienkich i robaczkowo ruchliwych palcach. Dostrzec to łatwo w zestawieniu rąk św. Hieronima z tryptyku mikuszowickiego (fig. 7) z układem i kształtem rąk jednej z męczenniczek na prawem skrzydle tryptyku św. Trójcy, lub wskazującego gestu św. Jana Ewangelisty i św. Bartłomieja z Rozesłania apostołów (fig. 3, 4) z takimż układem palców u św. Jana Chrzciciela z grupy proroków (fig. 17). Wąskie stopy o długich palcach tej ostatniej postaci pokrywają się znów ze stopami Chrystusa w środkowej scenie naszego tryptyku (fig. 1). Obok podobieństwa szczegółów dostrzec można pewne analogie także w układzie i wzajemnem ustosunkowaniu niektórych postaci. Tak np. grupa apostołów Tomasza i Piotra z tryptyku mikuszowickiego (fig. 1) znajduje żywy odpowiednik w grupie dwóch pierwszoplanowych postaci dyskutujących ze sobą proroków w tryptyku św. Trójcy (fig. 17). Układ szat, w szczególności płaszczów postaci środkowych w grupie męczenniczek i proroków (fig. 17), wykazuje duże podobieństwo z układem płaszczów Chrystusa i św. Piotra w Rozesłaniu apostołów (fig. 1). Zwraca wreszcie uwagę także identyczny wzór na złotych tłach w obrazach ze śś. Hieronimem i Augustynem oraz w bocznych niszach czterech śś. dziewic w środkowej części tryptyku św. Trójcy³⁾. Zestawienie

¹⁾ F. Kopera, op. cit. I, 1925, fig. 168.

²⁾ Ibidem.

³⁾ T. Szydłowski, Ze studjów nad Stwoszem i sztuką jego czasów. Rocznik Krakowski, XXVI. Kraków 1935, fig. 41.

zewnątrznych obrazów powyższych tryptyków wskazuje również na bliski ich związek. Już sama ekscentryczność tematów zbliża je do siebie. Wspólny im też jest liryczno-naracyjny charakter przedstawień oraz dążenie do odtwarzania z całą ścisłością szczegółów otaczającej natury. Akcja rozgrywa się w obu tryptykach na tle zupełnie podobnych krajobrazów, o wysokich horyzontach, poprzerzynanych wijącymi się drogami i rzekami, ożywionych widokami miast i zameczków o niemal identycznej architekturze. Jakże bliskim jest krajobraz w scenie Wizji św. Jana na wyspie Patmos w tryptyku mikuszowickim (fig. 14) krajobrazowi w scenie ze św. Hubertem na tryptyku św. Trójcy (fig. 19). W obu obrazach pojawiają się te same zwarte kępy drzew, te same urwiska skalne o podobnych formacjach geologicznych, w obu podobne wzgórza i miasta na horyzoncie i podobne karłowate drzewa na planie bliższym. W sposobie znów uformowania rzeki o zygzakowatej linii brzegów, oblewającej urwisko skalne z widocznym na niem zameczkiem, ujawnia nasz obraz silny związek ze sceną ze św. Sekundusem w tymże tryptyku¹⁾. Wyraźny związek dostrzec się daje także między obrazem przedstawiającym Nawrócenie św. Pawła w tryptyku św. Trójcy (fig. 20), a obrazem przedstawiającym Ucieczkę św. Pawła na tryptyku mikuszowickim (fig. 15). Widok Damaszku, na tle którego w obu obrazach rozgrywa się akcja, jest bardzo bliski. Odnajdujemy w nim tę samą potężną wieżę, zwieńczoną wydatnym gzymsem względnie krenelażami, a nakrytą kopułą. Zaznacza się także wyraźnie podobieństwo w typach i strojach. Scena Nawrócenia św. Pawła (fig. 20) posiada wiele cech wspólnych z Nawróceniem podskarbiego królowej Kandaki (fig. 16). Postać tego ostatniego ma odpowiednik w postaci jednego z towarzyszy św. Pawła, przedstawionej na pierwszym planie po stronie lewej. Konie o krępej, lalkowatej budowie i charakterystycznym układzie nienaturalnie ku tyłowi podanych tylnych odnóży są w obu obrazach wprost bliźniaczo do siebie podobne. Wreszcie i pod względem kolorystycznym zewnętrzne obrazy obu tryptyków wykazują bliski związek. Występują w nich te same barwy lokalne z przewagą tonów oliwkowozielonych.

Z drugiej strony dostrzega się w obrazach wewnętrznych obu tryptyków odchylenia, które zdają się przemawiać za pewną, acz nieznaczną różnicą czasową w ich powstaniu. Jakkolwiek kompozycja obrazu środkowego w Mikuszowicach przez uszeregowanie apostołów jednych nad drugimi wykazuje jeszcze konserwatyzm w stosunku do grup tryptyku wawelskiego, w których postaci ustawione są jedne za drugimi, to jednak obraz mikuszowicki jest więcej zaawansowany w kierunku realistycznym zarówno przez szersze uwzględnienie przestrzeni, jak i zgodniejsze z naturą oddanie postaci. W tryptyku św. Trójcy malarz łączy postaci w grupy zbite, wprost nierozzerwalne, nie licząc się wcale z możliwością przestrzennego bytu pojedynczych osób, w tryptyku mikuszowickim natomiast każda z postaci ma możliwość swobodnego istnienia i poruszania się w przestrzeni. Wrażenie przestrzenności potęguje jeszcze w obrazie mikuszowickim zastąpienie złotego tła dalekim krajobrazem.

¹⁾ K. Gutmanówna, Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim. Kraków 1933, tabl. V, fig. 7.



17. Kraków, katedra, kaplica Świętokrzyska. Prorocy w tryptyku św. Trójcy.
Fot. S. Kolowiec.

Figury ludzkie, na tryptyku św. Trójcy jeszcze krępe i sztywne, mało zindywidualizowane, są w tryptyku mikuszowickim o wiele zgodniejsze z założeniami naturalistycznymi, a przytem posiadają nierównie swobodniejsze pozy i wykazują znaczniejsze zróżnicowanie fizjognomij. Roślinność, zaznaczona w tryptyku św. Trójcy pojedynczemi i bez związku rozrzuconemi, silnie jeszcze stylizowanemi roślinkami, łączy się w tryptyku mikuszowickim w naturalistyczne kępy, organicznie z glebą zrosnięte. Odchylenia owe możnaby przypisać w pewnej mierze odmiennym w obu wypadkach założeniom artystycznym

i odmiennemu kształtowi płaszczyzn obazowych, jakie malarz w danej chwili miał do dyspozycji. Wszak obraz mikuszowicki, dwumetrowej przeszło wysokości, wymagał z natury rzeczy innego rozmieszczenia na nim przedstawionych postaci, tem więcej, iż szło tu o pokazanie — w związku z treścią obrazu — każdego z apostołów w całej jego wyrazistości¹⁾.

Drugim zabytkiem malarstwa krakowskiego, wykazującym również wiele cech pokrewnych z tryptykiem mikuszowickim, jest cykl obrazów z życia i męki Pańskiej w kościele św. Katarzyny w Krakowie, pochodzący przypuszczalnie z lat 1470—1480²⁾. Oba zabytki cechuje w pierwszym rzędzie uderzające podobieństwo typów. Postać Chrystusa w cyklu z kościoła św. Katarzyny³⁾ to odzwierciedlenie postaci Chrystusa w obrazie Powołania apostołów w tryptyku mikuszowickim (fig. 13). Postać młodzieńca z barankiem w scenie Wypędzenia przekupniów ze świątyni⁴⁾ to znów żywe odbicie postaci św. Jana na wyspie Patmos (fig. 14), a postać starca siedzącego po prawej stronie w scenie Godów w Kanie Galilejskiej⁵⁾ — postaci św. Filipa w Nawróceniu podskarbiego królowej Kandaki (fig. 16). Postacie apostołów, prowadzących dysputę tuż za postacią Chrystusa w scenie Wjazdu do Jerozolimy⁶⁾, i gest ich rąk przypominają znów żywo apostołów Piotra i Tomasa w obrazie Rozesłania apostołów. Uderzające podobieństwo dostrzega się także w szczegółach pejzażu w Powołaniu apostołów i ogrojca w scenie Chrystus na Górze Oliwnej⁷⁾. Widać tu i tam skały o zupełnie podobnej budowie geologicznej, takie same karłowate drzewa o identycznym listowiu i bardzo zbliżoną roślinność.

Pewne cechy pokrewne ujawnia tryptyk mikuszowicki również w zestawieniu z tryptykiem Matki Boskiej Bolesnej, pochodzącym z 80-tych lat XV w.⁸⁾, który znajduje się w kaplicy św. Krzyża na Wawelu. Tak np. odnajdujemy w tym ostatnim podobne, plastycznie traktowane nimby w kształcie miseczek o płaskich, odwiniętych, brzegach⁹⁾, jak na obrazach zewnętrznych tryptyku mikuszowickiego, a w nimbach Chrystusa te same krzyże, utworzone z nakładanych metalowych liści o stylizacji późnogotyckiej¹⁰⁾, jak w nimbie Chrystusa z Rozesłania apostołów (fig. 2). Podobieństwo odnajdujemy także w sprzętach i innych akcesoriach. Przedstawiony na obrazie ze św. Grzego-

¹⁾ Jak dalece kształt płaszczyzny obrazowej oddziaływać mógł na proporcje przedstawionych figur, przykładem postacie na skrzydłach tryptyku z Raclawic Olkuskich z r. 1473, gdzie na jednej stronie widzimy nader smukłe postacie Madonny i anioła, na drugiej zaś, podzielonej na cztery pola, postacie świętych o nienaturalnie krępej budowie ciała. (J. Szablowski, Średniowieczne zabytki w kościele parafjalnym w Raclawicach Olkuskich. Prace Komisji Historji Sztuki, VI. Kraków 1934—1935, fig. 27—30).

²⁾ M. Walicki, Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert. Odbitka ze Sprawozdań z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, XXVI, 1933. Wydział II. Warszawa 1933, p. 33.

³⁾ T. Dobrowolski, Obrazy z życia i męki Pańskiej w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Rocznik Krakowski, XXII. Kraków 1929, fig. 4, 5, 7, 8, 11.

⁴⁾ Ibidem, fig. 7.

⁵⁾ Ibidem, fig. 4.

⁶⁾ Ibidem, fig. 5.

⁷⁾ Ibidem, fig. 9.

⁸⁾ M. Walicki, op. cit. p. 34.

⁹⁾ K. Gutmanówna, op. cit. tabl. VI, fig. 8.

¹⁰⁾ F. Kopera, op. cit. I, fig. 174, tabl. 15.



18. Kraków, katedra, kaplica Świętokrzyska. Apostołowie w tryptyku św. Trójcy.
Fot. S. Kolowiec.

rzem (fig. 5) pulpit, pełen przedmiotów codziennego użytku, powtarza się prawie całkiem wiernie w obrazie Zwiastowania w tryptyku wawelskim¹⁾. W obu obrazach pojawia się owa charakterystyczna doniczka z kwitnącym goździkiem, umieszczona jako szczegół dekoracyjny na pierwszym planie.

Podkreślone wyżej cechy pokrewne między tryptykiem mikuszowickim a trzema wybitnymi dziełami malarskimi środowiska krakowskiego pozwa-

¹⁾ Ibidem, fig. 173.

lają stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że i nasz zabytek powstać musiał w krakowskim środowisku artystycznym ¹⁾. Co więcej, bliski związek stylistyczny tryptyku mikuszowickiego z tryptykiem św. Trójcy w katedrze wawelskiej wskazuje wyraźnie na pochodzenie z wspólnego warsztatu. Brak źródeł archiwalnych, brak jakichkolwiek, nawet pośrednich danych, tego zabytku dotyczących, uniemożliwia bliższe wskazanie jego autorów. Badania, dokonane w ostatnich czasach nad wawelskim tryptykiem św. Trójcy ²⁾, wykazały, iż jest on dziełem dwóch malarzy, z których jeden, reprezentujący generację starszą, jest wykonawcą obrazów wewnętrznych, drugi, hołdujący kierunkowi postępowemu, wykonawcą obrazów zewnętrznych. Rozważając wyniki analizy porównawczej, która w odniesieniu do zewnętrznych obrazów obu zestawionych tryptyków wykazała tak ścisły ich związek wzajemny, trudno oprzeć się wrażeniu, że wykonawcą zewnętrznych obrazów w obu tryptykach był jeden i ten sam artysta. Natomiast co do obrazów wewnętrznych tych tryptyków, to, mimo istotnie silnej wzajemnej ich łączności, tożsamość autora możnaby wysunąć jedynie z dużym zastrzeżeniem.

Pozostawałaby jeszcze do rozpatrzenia kwestja stosunku tryptyku mikuszowickiego do współczesnej mu sztuki zagranicznej, zbadanie, czy i pod jakim wpływem kształtował się styl jego twórców. Pierwsze wrażenie, jakie odnosi się, patrząc na ten zabytek, kieruje myślku Niderlandom. Nie da się wprawdzie, gdy idzie o całość poszczególnych kompozycji, wskazać na jakieś konkretne wzory z malarstwa niderlandzkiego, z którymi związaćby można bezpośrednio sceny tryptyku mikuszowickiego, niemniej jednak pewne ogólne założenia artystyczne, jak i poszczególne motywy, zdają się wskazywać na łączność ze sztuką niderlandzką. Związek ten dostrzega się przede wszystkim w silnym zainteresowaniu się naszych malarzy otaczającym ich światem zewnętrznym, co znalazło wyraz w zamiłowaniu do wprowadzania pierwiastków martwej natury, w wydobywaniu z naturalistyczną wiernością materjalnych właściwości przedmiotów, w portretowym niemal zacięciu poszczególnych głów, oddanych z dużym realizmem, wreszcie w zastosowaniu już na większą skalę pejzażu, rozplywającego się w dalekiej perspektywie. Łączności tej dopatrywać się można także w pewnym zaostrzeniu form, zaakcentowaniu smukłości, delikatności i wytworności kształtów, podkreśleniu łamliwości i sztywności draperyj,

¹⁾ J. Łepkowski w przytoczonej na wstępie wzmiance z r. 1861 określił tryptyk mikuszowicki jako dzieło szkoły staroniemieckiej. W owym czasie określano powszechnie nasze obrazy cechowe tem mianem, przypisując je artystom niemieckim. Dopiero rozprawa W. Łuszczkiewicza z r. 1874 p. t. *Malarstwo cechowe krakowskie XV i XVI wieku i charakterystyka jego zabytków* (Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademji Umiejętności, I. Kraków 1874), która wskazała na odrębność naszego malarstwa owej epoki i związała jego dzieła z mistrzami krakowskiego cechu, wprowadziła gruntowną zmianę powyższego poglądu (cf. W. Łuszczkiewicz, *Obrazy szkół cechowych polskich XV, XVI i XVII w. w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne*, III. Kraków 1898, szp. 3).

²⁾ M. Walicki, op. cit. pp. 26—27. — Tenże, W kwestji flamizmu w malarstwie cechowym krakowskim XV i XVI w. *Przegląd Historji Sztuki*, III. Kraków 1932/33, p. 17. — Tenże, Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w polskim malarstwie gotyckim. *Życie Sztuki*, I. Warszawa 1934, pp. 81—82. Ostatnio w *Historji sztuki* (M. Arcta), pp. 996—997.



19. Kraków, katedra, kaplica Świątokrzyska. Św. Hubert w tryptyku św. Trójcy.
Fot. S. Kolowiec.

cechach charakterystycznych dla nowego kierunku niderlandzkiego malarstwa generacji po van Eyckach¹⁾. I w poszczególnych motywach, zaczerpniętych ze scen naszego tryptyku, nietrudno odnaleźć pewien oddźwięk malarstwa niderlandzkiego. I tak w zakresie typów, zbliżony do postaci Chrystusa

¹⁾ H. Thode, *Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1891, p. 97. — H. Schneider, *Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460—80*. Basel 1915, pp. 12, 15. — C. Glaser, *Die altdeutsche Malerei*. München 1924, p. 158.

z Rozesłania apostołów typ odnajdujemy w postaci Chrystusa Dirka Boutsy w scenie Chrystus u Szymona (Berlin, Muzeum im. Ces. Fryderyka)¹⁾, lub w postaci Chrystusa Zmartwychwstałego, dziele ucznia tegoż mistrza (Stuttgart, Państwowe Zbiory Sztuki)²⁾. Głowa św. Macieja z Rozesłania apostołów (fig. 4) przypomina głowę Szymona na wspomnianym obrazie D. Boutsy, lub Mojżesza na obrazie tegoż artysty, przedstawiającym Mojżesza przed krzakiem gorejącym (Filadelfja, Zbiór Johnsona)³⁾, głowa zaś św. Tomasza (fig. 3) zbliża się w typie do głowy Józefa z Arymatei w obrazie Hugona van der Goes Zdjęcie z krzyża (kopja)⁴⁾. Niemało przykładów na związek z malarstwem niderlandzkim dostarcza także architektura i pejzaż. Tak np. kompleks budowli w tle obrazu Rozesłania apostołów (fig. 1) ze strzelistymi wieżycami o kilku kondygnacjach, o narożnikach silnie zaakcentowanych i wybiegających w mniejsze wieżyczki, lub też zakończonych trójkątnymi szczytami, to jakby echo podobnych rozwiązań niderlandzkich, by wskazać tylko ołtarz gandawski van Eycków⁵⁾ lub obrazy Dirka Boutsy⁶⁾. Również krajobrazy na zewnętrznych stronach skrzydeł tryptyku, o budowie kulisowej, z dalekimi widokami na miasta i zameczki, z drzewami o kulistych koronach i wijącymi się w dal drogami, nawiązują wyraźnie do podobnych koncepcyj niderlandzkich. Przykładem w tym względzie może być obraz z r. 1451 z kręgu Rogiera van der Weyden⁷⁾, a zwłaszcza minjatury mistrza, czynnego ok. 1420—1440, pracującego dla Jana Mansla (*Meister des Mansels*)⁸⁾, lub minjatury Taverniera z czasu między 1450—1460⁹⁾, — o podobnie wysokich horyzontach, sięgających prawie po górną krawędź obrazu. Wspomniane analogie między naszym zabytkiem a sztuką niderlandzką nie świadczą jednak koniecznie o bezpośrednim oddziaływaniu tej ostatniej na tryptyk mikuszowicki. Zdobycze artystów niderlandzkich w dziedzinie malarstwa i stworzone przez nich wartości, przenikając zwłaszcza od połowy XV w. silniejszą falą poza granice Niderlandów, stają się własnością powszechną¹⁰⁾. Stąd też, w braku konkretnych dowodów, niepodobna nieraz ustalić, czy dane wpływy są wynikiem bezpośredniego zetknięcia się naszych malarzy z tą sztuką, czy też oddziałała ona na nich tylko pośrednio. Ostatnie badania nad «flamizmem» w polskim

¹⁾ M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, III. Berlin 1925, tabl. XXIII.

²⁾ J. Baum, *Altschwäbische Kunst*. Augsburg 1923, pp. 49—50, fig. 26.

³⁾ M. J. Friedländer, op. cit. III, 1925, tabl. XXIII.

⁴⁾ M. J. Friedländer, Hugo van der Goes. *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXV. Berlin 1904, fig. 1.

⁵⁾ A. Grisebach, *Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts*. Monatshefte für Kunstwissenschaft, V. Leipzig 1912, tabl. 45, fig. 4.

⁶⁾ M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, III, tabl. IX, X, XXVII, XLIII.

⁷⁾ *Ibidem*, II, 1924, p. 126, tabl. LXXII.

⁸⁾ F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*. Leipzig 1925, p. 36, tabl. 8. — P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, I. München 1923, tabl. 31.

⁹⁾ F. Winkler, op. cit. p. 59, tabl. 28. — Na związek krajobrazów tryptyku św. Trójcy z ową grupą minjatur flamandzkich z I połowy XV w. zwróciła uwagę K. Gutmanówna w cytowanej pracy, pp. 11—12.

¹⁰⁾ H. Thode, op. cit. p. 95 sq. — E. Heidrich, *Die altdeutsche Malerei*. Jena 1909, p. 25. — H. Schneider, op. cit. p. 7. — C. Glaser, op. cit. p. 163.



20. Kraków, katedra, kaplica Świętokrzyska. Nawrócenie św. Pawła w tryptyku św. Trójcy.
Fot. S. Kolowiec.

malarstwie cechowym wskazały na drogi, któremi dokonywać się mogło owo przenikanie do nas wpływów malarstwa niderlandzkiego, wysuwając w tym względzie przede wszystkim pośrednictwo krajów niemieckich, jako bezpośrednio z nami sąsiadujących, a silnie przepojonych wpływami tej sztuki¹⁾. Że dostrzegalne w naszym zabytku znamiona sztuki niderlandzkiej przedostały

¹⁾ K. Gutmanówna, op. cit. pp. 20—22. — M. Walicki, W kwestji flamizmu w malarstwie cechowym krakowskim XV i XVI w. pp. 15—16.

się doń zapewne również drogą pośrednią przez Niemcy, wskazuje okoliczność, iż odkrywamy w nim dość silne analogie ze sztuką niemiecką, w szczególności południowoniemiecką.

Już sam temat środkowego obrazu tryptyku i obrazów na wewnętrznej stronie skrzydeł wskazuje na Niemcy południowe. Temat Rozesłania apostołów występuje z największym nasileniem we Frankonji, Szwabji i austriackich krajach alpejskich, a również przedstawienia czterech ojców Kościoła znalazły szersze rozpowszechnienie w południowych Niemczech, przede wszystkim zaś we wspomnianych krajach austriackich. Związek ze sztuką niemiecką ujawnia się wyraźnie także w wynikach analizy formalnej, a to w zestawieniu z grafiką i malarstwem niemieckim owych czasów. Na stosunek grafiki do naszego malarstwa i rzeźby XV i XVI w. zwracano już niejednokrotnie uwagę, a zwłaszcza ostatnie badania ¹⁾ o charakterze syntetycznym dostarczyły w tym względzie wiele nowego i interesującego materiału. Wskazały one na podwójną rolę obcej grafiki w sztuce polskiej. Z jednej strony stała się ona źródłem natchnień, źródłem inwencji formalnej dla naszych malarzy, a tem samem pośrednikiem w przyswajaniu sobie nowych zdobyczy Zachodu, z drugiej była źródłem kopii snycerskich i malarskich w sztuce polskiej XV i XVI w. W obrazach mikuszowickich znać wyraźnie obznajomienie się naszych malarzy z zagraniczną produkcją graficzną, która jest dla nich nie tylko źródłem natchnień twórczych w znaczeniu najogólniejszym, ale dostarcza im nawet motywów i szczegółów dla ich przedstawień. Przeglądając monumentalne dzieło A. Schramma *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, zawierające ilustracje drzeworytowe wczesnych druków, natrafiamy wielokrotnie na motywy i szczegóły wyraźnie pokrewne rozwiązaniom w obrazach mikuszowickich. Licznie napotyka się tu postacie ojców Kościoła, biskupów czy świętych, które całą swą pozą, układem szat, a zwłaszcza sposobem udrapowania płaszcza z owym charakterystycznym przerzuceniem jego poły poprzez kolana, żywo przypominają ojców Kościoła na naszych obrazach ²⁾. Również znajdujemy tam liczne odpowiedniki dla postaci czyto anioła z obrazu św. Grzegorza ³⁾, czy Chrystusa z Powołania św. Piotra i Andrzeja na apostołów ⁴⁾, — w odniesieniu do ogólnej sylwety i układu, jak i sposobu sfałdowania ich szat. Odnajdujemy tu także kilkakrotnie podobny zaprząg, jak w obrazie przedstawiającym Nawrócenie podskarbiego, o podobnie lalkowatych, nieco za małych w stosunku do wozu koniach, kierowanych przez pacholka, siedzącego

¹⁾ M. Walicki, *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI w.* Odbitka ze Sprawozdań Tow. Nauk. Warsz. Wyd. II, 1934 r. Warszawa 1935. — Autor daje tu także przegląd i literaturę dotychczasowych badań w zakresie polskiej historii sztuki, dotyczących poruszonego tematu.

²⁾ A. Schramm, op. cit. II, 1920, tabl. 10, fig. 101, 105 (Augsburg, r. 1471), tabl. 25, fig. 239, tabl. 28, fig. 263 (Augsburg, r. 1472), tabl. 62, fig. 501 (Augsburg, r. 1473), tabl. 86, fig. 678 (Augsburg, r. 1477), — V, 1923, tabl. 38, fig. 247, tabl. 45, fig. 300 (Ulm, r. 1476—1477), — XI, 1928, tabl. 23, fig. 197, 202 (Lubeka, r. 1488).

³⁾ Ibidem, III, 1921, tabl. 2, fig. 3 (Augsburg, r. 1472), tabl. 93, fig. 647 (Augsburg, r. 1480).

⁴⁾ Ibidem, X, 1927, tabl. 2, fig. 10 (Lubeka, r. 1475), — XII, 1929, tabl. 14, fig. 49 (Lubeka, r. 1484), — V, 1923, tabl. 58, fig. 346, tabl. 60, fig. 356 (Ulm, po r. 1485), — VIII, 1924, tabl. 15, fig. 49 (Kolonja, r. 1488), tabl. 158, fig. 726 (Kolonja, r. 1489).

na jednym z podjezdaków i oglądającego się poza siebie¹⁾). Dla sceny znów Ucieczki św. Pawła z Damaszku możnaby przytoczyć jako pokrewny motyw podobną scenę Ucieczki króla Dawida przed Saulem, tematowo wprawdzie różną, podobną jednak pod względem inscenizacji i ogólnego nastroju²⁾). Przytoczone wyżej motywy pokrewne — o ile pochodzą z czasu dla nas miarodajnego — grupują się głównie w drukach południowoniemieckich z Bambergi, Ulmu i Augsburga, gdzie rozpoczął się i ok. r. 1470 dokonał pierwszy rozkwit drzeworytu książkowego³⁾).

Również miedzioryty z owych czasów dostarczają nam niemało materiału porównawczego, stwierdzającego łączność naszego zabytku z wzorami południowoniemieckimi. W pierwszym rzędzie dostrzega się analogje w rycinach Mistrza E S, czynnego nad Górnym Renem w 50-tych i 60-tych latach XV w.⁴⁾, ujawniające się w typach postaci, w budowie rąk i nóg, w sposobie fałdowania draperji, w motywach pejzażu, a nawet w całych kompozycjach. Tak np. scena ze św. Janem na wyspie Patmos w całym zaaranżowaniu pejzażu i ustosunkowaniu do niego postaci przypomina żywo podobne kreacje Mistrza E S⁵⁾, a aniołek klęczący u stóp św. Grzegorza to jakby odbicie aniołków i niektórych postaci kobiecych tego artysty⁶⁾. W rysunkach Mistrza E S i jego warsztatu dostrzega się także bliskie z naszymi obrazami analogje. Głowa św. Jana z obrazu środkowego jest jakby odzwierciedleniem głowy postaci niewieściej z pierścieniem na rysunku w Gabinecie Rycin w Berlinie⁷⁾. Typ koni i ludzi, wzajemne ich ustosunkowanie, jakie dostrzegamy na obrazie z Nawróceniem podskarbiego, a także na obrazach zewnętrznych tryptyku św. Trójcy, przypominają żywo rysunki warsztatu Mistrza E S z r. 1467, zdobiące replikę Księgi Szermierstwa Talhoffer'a w Gotha⁸⁾. Ale i w innych rękopisach ilustrowanych górnoreńsko-szwabskich nietrudno dopatrzeć się pewnych relacyj stylowych z obrazami zewnętrznymi tryptyku mikuszowickiego i krakowskiego, by wspomnieć przykładowo późniejsze ilustracje z czasu

¹⁾ Ibidem, I, 1922, tabl. 20, fig. 124, 125 (Bamberg, r. 1462), — XIV, Leipzig 1931, tabl. 129, fig. 617 (Moguncja, r. 1492), — XIII, Leipzig, 1930, tabl. 43, fig. 194 (Lipsk, r. 1495. — Drzeworyty te, do których należy przez nas cytowany, są odwróconymi kopjami drzeworytów norymberskich, ibidem, p. 6).

²⁾ A. Schramm, op. cit. I, 1922, tabl. 27, fig. 181 (Bamberg, r. 1462), — II, Leipzig, 1920, tabl. 62, fig. 500 (Augsburg, r. 1473), — IV, Leipzig 1921, tabl. 20, fig. 151 (Augsburg, r. 1476), — X, Leipzig 1927, tabl. 86, fig. 419 (Lubeka, niedatowany).

³⁾ F. Burger, H. Schmitz, I. Beth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, III. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin — Neubabelsberg 1919, p. 536; por. także Z. Ameisenowa, Zarys dziejów drzeworytnictwa ilustracyjnego w XV wieku (w Katalogu wystawy stu pięćdziesięciu ilustrowanych druków XV-go wieku w Bibliotece Jagiellońskiej. Kraków 1935, pp. 14—15).

⁴⁾ M. Lehrs, op. cit. II. Textband: 1910, pp. 3, 8—11. — M. Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E S. Meister der Graphik, herausgegeben von Dr. Hermann Voss, II. Leipzig, p. 64.

⁵⁾ M. Geisberg, op. cit. tabl. 47, 58.

⁶⁾ M. Lehrs, op. cit. Tafelband, II. tabl. 53, fig. 130, 131, tabl. 55, fig. 136, tabl. 80, fig. 207.

⁷⁾ M. Lehrs, Eine Handzeichnung des Meisters E S. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, XXVII. Berlin 1906, tabl.

⁸⁾ F. Burger, H. Schmitz, I. Beth, op. cit. fig. 49.

ok. r. 1460¹⁾), zdobiące konstancką kronikę Ulryka von Richental, lub rękopis Parsivala w Biblijotece Miejskiej w Bernie²⁾). Zauważyć przytem należy, iż w owym czasie w okolicach górnoreńsko-szwabskich ilustracje rękopisów szczególnym cieszyły się rozkwitem. Ku Nadrenji kieruje naszą myśl także widoczny związek między obrazami mikuszowickimi, a dziełami innego wybitnego artysty niemieckiego, znanego w literaturze naukowej pod nazwą Mistrza Księgi Domowej (*Meister des Hausbuches*), czynnego głównie nad środkowym Renem. Zwłaszcza bliskie analogie uderzają w zestawieniu zewnętrznych obrazów tryptyku mikuszowickiego z rysunkami tego artysty, zdobiciem wspomnianą księgę. Wystarczy wskazać na pejzaże o identycznych niemal motywach, jak charakterystycznych zwisach skalnych, zameczkach i miastach na horyzoncie, wijących się rzekach o zygzakowatej linii brzegów, kulistych drzewach zrzadka porozrzucanych, dalej na podobne związanie postaci z krajobrazem, na podobnie lalkowatą budowę koni i t. p.³⁾). Biorąc jednak na wzgląd, że owa Księga Domowa powstała dopiero ok. r. 1480, zatem jeśli nie później, to prawie równocześnie z naszym zabytkiem, a w każdym razie później od tryptyku wawelskiego, to owe analogie odnieść może należy do wspólnego punktu wyjścia zarówno sztuki tego mistrza, jak i stylu naszych obrazów. Coraz więcej ustala się pogląd, iż źródeł sztuki Mistrza Księgi Domowej szukać należy właśnie w kręgu górnoreńsko-szwabskim⁴⁾).

Wreszcie i w ówczesnem południowoniemieckiem malarstwie tablicowym, a także i ściennem, odnajdujemy wyraźnie pokrewne cechy z naszymi obrazami. Omawiając ze stanowiska ikonograficznego mikuszowickie obrazy czterech ojców Kościoła, zwróciliśmy uwagę na szczególne rozpowszechnienie tego tematu w austriackich krajach alpejskich. Obrazy tej treści, o podobnie jak u nas rodzajowem ujęciu, inspirowane wzorami północnowłoskimi, pojawiają się i rozpowszechniają w południowym Tyrolu na długo już przed Pacherem⁵⁾, a później w dziełach warsztatów pacherowskich wybitną od-

¹⁾ Ibidem, fig. 48. — W. F. Storck, Über das mittelalterliche Hausbuch. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III. Leipzig 1910, tabl. 65, fig. 1.

²⁾ C. Benzinger, Eine illustrierte Parzivalhandschrift aus dem 15. Jahrhundert. Monatshefte für Kunstwissenschaft, VII. Leipzig 1914, p. 217, tabl. po p. 214.

³⁾ H. Bossert und W. F. Storck, Das mittelalterliche Hausbuch. Leipzig 1912, tabl. 21, 28, 32, 54—57. — Na związek zewnętrznych obrazów św. Trójcy na Wawelu z twórczością Mistrza Księgi Domowej zwrócił kilkakrotnie uwagę M. Walicki: Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert, pp. 26—27. — W kwestji flamizmu w malarstwie cechowym krakowskim XV i XVI w. p. 17. — Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w polskiem malarstwie gotyckiem, p. 81. — Pierworzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku, p. 10.

⁴⁾ F. Burger, H. Schmitz, I. Beth, op. cit. pp. 515, 541. — H. Weizsäcker, Die Heimat des Hausbuchmeisters. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, XXXIII. Berlin 1912, p. 104. — H. Bossert und W. F. Storck, op. cit. p. 53. — M. Lehrs (Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert. Textband VIII. Wien 1932, pp. 74, 78—80), uważa ten pogląd za problematyczny, a wskazuje na Nadrenję środkową, jako miejsce działalności tego mistrza.

⁵⁾ R. Stiassny, op. cit. p. 81. — H. Semper, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger. Esslingen 1911, p. 48, nota 2.

grywają rolę¹⁾). Świadczą o tem liczne przykłady, więcej lub mniej w charakterze do naszych obrazów zbliżone, jak freski w Neustift koło Brixen (ok. r. 1469—70)²⁾, w miejscowości Welsberg w Pustertal (ok. r. 1470)³⁾ i inne. Silniejszy związek formalny wykazują nasze obrazy z późniejszymi rozwiązaniami austriackimi tego rodzaju. W szczególności dwa obrazy z r. 1498, przedstawiające św. Augustyna i św. Ambrożego, dzieła salcburskiego Mistrza z Grossgmain (Wiedeń, Muzeum Historji Sztuki)⁴⁾, ujawniają wiele cech wspólnych zwłaszcza z obrazem św. Ambrożego w Mikuszowicach. Urządzenia pracowni na wymienionych obrazach są niemal identyczne. Postać św. Grzegorza z tryptyku mikuszowickiego zarówno ogólną sylwetą, jak niemniej układem szat i sposobem ich fałdowania, a poniekąd typem twarzy i budową rąk przypomina znów postacie papieży na obrazie w Seitenstetten (Galerja Klasztorna) z 90-tych lat XV w., przedstawiającym 24 papieży benedyktyńskich⁵⁾. Jakkolwiek obrazy wiedeńskie i obraz z Seitenstetten pochodzą z czasu późniejszego niż obrazy mikuszowickie, to jednak jako dzieła odtwarzające zdawna w malarstwie austriackim przyjęte typy, mogą rzucić właściwe światło na genezę stylu naszych przedstawień. Związek z malarstwem krajów austriackich zaznacza się wyraźnie także w obrazie środkowym omawianego tryptyku. Bliskie analogje dostrzegamy np. w malowidle ściennym z r. 1466 w kaplicy św. Magdaleny w Hall w północnym Tyrolu, przedstawiającem Sąd Ostateczny. Grupa świętych i zbawionych w tem przedstawieniu⁶⁾ przypomina żywo tak pod względem ogólnego charakteru i układu, jak niemniej typów postaci i gestów rąk, apostołów z naszego obrazu, jakkolwiek ten ostatni jest więcej zaawansowany pod względem realistycznego zindywidualizowania głów, plastycznego modelunku i przestrzennie swobodnego zgrupowania postaci. Sama postać Chrystusa na obrazie mikuszowickim — mimo pewnego podobieństwa w typie do niektórych rozwiązań austriackich, jak np. na obrazie z r. 1456 w Muzeum Klasztorne w Klosterneuburg⁷⁾, lub na obrazie Ostatniej Wieczery z r. 1469 w pasywnym cyklu w benedyktyńskim klasztorze w Wiedniu (Schottenstift)⁸⁾ — ujawnia silniejszy związek z malarstwem szwabskiem. W szczególności wykazuje ona niemałe podobieństwo do postaci Chrystusa Jana Schüchlina w obrazie Zmartwychwstania w ołtarzu w Tiefenbronn z r. 1469⁹⁾. Ta sama poza, ten sam spokojny, pełen liryzmu wyraz oblicza,

¹⁾ H. Röttlinger, *Das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher*. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV. Berlin 1901, p. 448.

²⁾ H. Semper, op. cit. pp. 144—146, fig. 54, 55.

³⁾ Ibidem, pp. 50—52, fig. 22, 23.

⁴⁾ R. Stiassny, op. cit. tabl. XIX. — L. Baldass, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik 1400—1525*. Wien 1934, pp. 16, 32, fig. p. 55, nr 70.

⁵⁾ O. Benesch, *Der Meister des Krainburger Altars*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, VIII. Wien 1932, pp. 29—30, fig. 76—77.

⁶⁾ H. Hammer, *Mittelalterliche Wandgemälde in der Umgebung Innsbrucks*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, V. Wien 1928, pp. 124—125, fig. 8.

⁷⁾ O. Benesch, op. cit., pp. 153—154, fig. 21.

⁸⁾ Ibidem, fig. 29.

⁹⁾ J. Baum, *Ulmer Kunst*. Stuttgart 1911, fig. 35.

podobne wreszcie ułożenie płaszcza. Pejzaż na tym obrazie zawiera szereg elementów, które w mniej lub więcej zbliżonej formie występują także w naszych krajobrazach. O ile obrazy wewnętrzne tryptyku mikuszowickiego łączą się z malarstwem krajów austriackich, a częściowo i szwabskim, to w obrazach zewnętrznych natrafiamy znów — podobnie jak przy porównaniu z grafiką i ilustrowaniami rękopisami — na wyraźne reminiscencje malarstwa górnoreńskiego. W obrazie ze św. Janem na Patmos krajobraz jest jakby oddźwiękiem pejzażu na obrazie górnoreńskiego Mistrza z r. 1445, przedstawiającym św. Pawła i Antoniego (Bazyleja, Publiczne Zbiory Sztuki)¹⁾. Typ św. Pawła z tego ostatniego obrazu przywodzi na myśl głowę św. Filipa na obrazie Nawrócenia Podskarbiego. W obrazie z Powołaniem św. Piotra i Andrzeja na apostołów odnajdujemy jakby dalekie echo słynnego obrazu Konrada Witzta z r. 1444, przedstawiającego Połów ryb (Genewa, Muzeum Archeologiczne)²⁾. Mimo odmiennego tematu dostrzega się pewne podobieństwo w rozwiązaniu kompozycyjnym i analogie w ogólnym nastroju — przy całej różnicy poziomu artystycznego.

Zbierając wyniki powyższej analizy porównawczej stwierdzamy, że w tryptyku mikuszowickim obok wyraźnych wpływów niderlandzkich, prawdopodobnie tylko pośrednich, zaznacza się silny związek z malarstwem południowoniemieckim i z tamtejszą grafiką. O ile jednak w obrazach zewnętrznych tryptyku odzwierciedla się wyraźnie wpływ sztuki górnoreńsko-szwabskiej, to obrazy wewnętrzne nawiązują silniej do malarstwa krajów austriackich. Mimo zaznaczających się wyraźnie w tryptyku mikuszowickim wpływów niderlandzko-niemieckich, nie można mówić o niewolniczej jego zależności od sztuki obcej. Na pierwszy rzut oka dostrzega się w nim zdecydowane odchylenia od wzorów zagranicznych, które świadczą o odrębnej, własnej indywidualności naszych artystów i pozwalają uznać go za wytwór kultury rodzimej. Pod względem artystycznym nasz tryptyk wprawdzie nie dorównywa skończeniu doskonałym dziełom zagranicznym, zadziwia jednak nowością pomysłów i śmiałością w ich rozwiązaniu, a przez swą prostotę, świeżość, a niekiedy naiwność ujęcia tem silniej przemawia do uczuć widza. O ileż silniej oddziaływać musiał on niegdyś w całej swej pierwotnej okazałości i świetności, w całym blasku złota i żywych barw, dziś już wiekiem znacznie przyciemnionych!

W jakim czasie i skąd dostał się do kościoła w Mikuszowicach ów tryptyk, niema bliższych wiadomości. Wizytacje biskupie z XVII i XVIII w., zawierające o kościele mikuszowickim zaledwie bardzo pobieżne wzmianki, nie mogą być dla nas pomocne w tym względzie. Jedyną i to bardzo późną wiadomością, odnoszącą się niewątpliwie do naszego zabytku, znajdujemy w inwentarzu kościelnym z r. 1835. Czytamy tam, że po stronie epistoły znajduje się ołtarz *Ascensionis Jesu Christi*³⁾. Pisarz inwentarza utożsamiał tu oczy-

¹⁾ O. Fischer, Der Meister von 1445. Pantheon, Jahrgang 1934. München, tabl. po p. 40.

²⁾ C. Glaser, Die altdeutsche Malerei. München 1924, p. 135, fig. 90.

³⁾ Inventarium Ecclesiae ad Sanctam Barbaram in Mikuszowice, Excurrendae ad Wilkowice, descriptum Anno Domini 1835 (później uzupełniany), p. 7. Rkps (bez paginacji) w archiwum parafjalnym w Mikuszowicach.

wicie scenę Rozesłania apostołów z podobną ikonograficznie, a niemal równoczesną sceną Wniebowstąpienia Pańskiego. Inna wzmianka pozwala ustalić, kiedy dokonano się rozebranie tego tryptyku na części, obcięcie skrzydeł i wprawienie ich w wielki ołtarz. We wspomnianym inwentarzu czytamy bowiem, iż w r. 1866 «Michał Klimond z Mikuszowic kosztem swoim i żony swojej Marjanny dał odnowić wielki ołtarz»¹⁾. Że omówiony tryptyk od chwili swego powstania nie mógł się znajdować w Mikuszowicach, nie ulega żadnej wątpliwości, gdyż w owym czasie nie było jeszcze kościoła w tej miejscowości²⁾. Wielkość i okazałość tego dzieła sztuki, jego łączność stylistyczna z najwspanialszemi dziełami malarskiemi dawnej stolicy nasuwają mimowoli myśl, iż jedynem, godnem dla niego miejscem pomieszczenia mógł być tylko któryś z kościołów krakowskich i że stąd w epoce baroku czy rokoka, gdy pod wpływem zmienionego gustu i smaku pozbywano się niejednokrotnie dawnych «niemodnych» już ołtarzy i sprzętów, mógł być przeniesiony na prowincję. Z którym jednak kościołem krakowskim możnaby związać nasz tryptyk? Pewne poszlaki w tym względzie pozwalają na wysunięcie domysłu z dużem jednak zastrzeżeniem. Okolicznością, która w głównej mierze przyczyniła się do rozszerzenia czci Rozesłania apostołów w Polsce, było zwycięstwo grunwaldzkie, odniesione 15 lipca, zatem w dniu Rozesłania apostołów³⁾. Już niebawem, bo w r. 1413, Krystyn z Ostrowa, kasztelan krakowski, funduje i uposaża w katedrze krakowskiej ołtarz *ad laudem Omnipotentis Dei et in honorem sancti Mathie apostoli et Divisionis beatorum apostolorum ac sanctae Hedvigis electe*⁴⁾. Ołtarz ten znajdował się — jak podaje Długosz — w prawej nawie bocznej, obok wejścia południowego⁵⁾, co potwierdza inwentarz katedry krakowskiej z r. 1563⁶⁾. Akt wizytacji biskupa Maciejowskiego z pocz. XVII w. wspomina wyraźnie o obrazach pięknie malowanych (*imagines decenter pictas*), znajdujących się w owym ołtarzu⁷⁾, z aktu zaś wizytacji biskupa Zadzika z r. 1638 dowiadujemy się, iż ołtarz ten został w owym czasie przestawiony i ozdobiony nowym obrazem

1) Ibidem, p. 12.

2) J. Szablowski, Kościół w Mikuszowicach i jego polichromja. Odbitka (rozszerzona) z Prac Komisji Historji Sztuki, VI. Kraków 1935, p. 3*.

3) Na okoliczność powyższą zwrócił mi uwagę ks. dr Jan Fijałek, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego i kanonik kapituły krakowskiej. Za cenne uwagi w tym względzie, jak i udostępnienie mi w związku z niniejszą pracą materiałów archiwalnych z Archiwum Kapituły Krakowskiej, poczuwam się do obowiązku złożenia ks. prof. Fijałkowi uprzejmego podziękowania.

4) F. Piekosiński, Kodeks dyplomatyczny katedry krakowskiej św. Wacława, II. Kraków 1883, p. 388.

5) J. Długosz, Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis, I. Opera omnia, cura A. Przędziecki edita, VII. Cracoviae 1863, p. 255.

6) Inwentarz katedry krakowskiej z r. 1563. Rkps w Arch. Kap. Krak., k. 110 v: *Hedvigis Reginae Sanctae Altare ad latus dextrum ingredienti foribus occidentalibus, retro fores templi ad meridiem spectantes situm. Ad quod sunt duo ministeria: primum tituli Hedvigis Reginae, secundum Divisionis apostolorum.*

7) Acta Visitationis Illustrissimi et Reverenmi Domini Bernardi Cardinalis Maczieiowski nuncupati, Episcopi Cracoviensis et Ducis Severiensis Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis. Rkps w Arch. Kap. Krak. k. 363.

Rozesłania apostołów¹⁾. Być może, że owa wzmianka w wizytacji biskupa Maciejowskiego dotyczy właśnie naszych obrazów mikuszowickich, które ustąpiły miejsca wspomnianemu w wizytacji biskupa Zadzika nowemu obrazowi Rozesłania apostołów. Ze względu na zbyt wczesną datę fundacji ołtarza (r. 1413) musiałyby się jednak przyjąć, że tryptyk ten sprawiony doń został znacznie później, a to w trzeciej ćwierci XV w. Do chwili ujawnienia bliższych danych archiwalnych wysunięta przez nas kwestja pochodzenia tryptyku mikuszowickiego obracać się będzie jedynie w sferze domysłów. Sprawa ta nie przedstawia zresztą dla historii sztuki większego znaczenia. Niewspółmiernie ważniejsze są same formy artystyczne, a te wskazują ponad wszelką wątpliwość na Kraków, jako miejsce powstania omówionych obrazów.

Streszczając rezultaty naszych badań, stwierdzić należy, iż przez wydobycie z ukrycia tryptyku w Mikuszowicach zyskuje nasze malarstwo gotyckie obiekt o wyjątkowej wartości artystycznej, nie ustępujący w niczem najwybitniejszym dziełom naszego malarstwa tego okresu. Jest on jednym z pierwszych u nas dzieł malarskich, przepojonych już naprawdę nowym duchem, a zapoczątkowujących — rzec można — nową erę w naszym malarstwie cechowym. Wzbogaca on niemało ubogie naogół pod względem tematowym nasze malarstwo gotyckie. W wykonaniu jego brało udział niewątpliwie dwóch malarzy, z których jeden był twórcą obrazu środkowego i obrazów skrzydłowych po stronie wewnętrznej, drugi wykonawcą obrazów zewnętrznych. Styl tryptyku mikuszowickiego i zestawienie z innymi dziełami naszego malarstwa drugiej połowy XV w. pozwala wyznaczyć mu jako czas powstania 70-te lata XV w., a jako miejsce powstania, — krakowskie środowisko artystyczne. Bliska łączność formalna z tryptykiem św. Trójcy w katedrze wawelskiej wskazuje na powstanie obu dzieł w jednym warsztacie, a odnośnie do obrazów zewnętrznych obu tryptyków nawet na wspólną rękę artystyczną. W stosunku do sztuki zagranicznej, poza wyraźnymi, choć zapewne tylko pośrednimi wpływami niderlandzkimi, wykazuje on tak pod względem ikonograficznym, jak i formalnym, wyraźny związek ze sztuką południowoniemiecką, zwłaszcza górnoreńsko-szwabską i austriacką. Mimo owych zależności od sztuki krajów zachodnich odcina się wyraźnie od zagranicznej produkcji, świadcząc swą wartością artystyczną i odrębnością o wysokim już poziomie sztuki krakowskiej, przed pojawieniem się w niej potężnej indywidualności Wita Stwosza.

¹⁾ *Visitatio exterior Ecclesiae cathedralis cracoviensis auctoritate illmi et rnmī D. D. Jacobi Zadzik Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopi cracoviensis Ducis Severiae a perill. et admodum rndo D. Erasmo Kretkowski archidiacono vicario et officiali generali cracoviensi etc. Anno Domini 1638 et sequentibus continuata et expedita.* Rkps w Arch. Kap. Krak. nr 43, k. 173, cf. L. Łętowski, *Katedra krakowska na Wawelu*. Kraków 1859, pp. 15—16.

DER FLÜGELALTAR ZU MIKUSZOWICE

EINE STUDIE ZUR GESCHICHTE DER KRAKAUER MALEREI DER ZWEITEN HÄLFTE
DES XV. JAHRHUNDERTS

In der aus den letzten Jahren des XVII. Jahrhunderts stammenden Holzkirche der hl. Barbara zu Mikuszowice (Bezirk Biała) befindet sich ein gemalter, spätgotischer Flügelaltar von hohem, künstlerischem Werte, welcher auch in ikonographischer Hinsicht als ungemein interessant erscheint. Sein Mittelbild stellt die Aussendung der Apostel dar (Abb. 1—4). Auf der Innenseite der Flügel sind vier Kirchenväter (Abb. 5—12), auf der Aussenseite die Berufung des hl. Petrus und Andreas zu Aposteln (Abb. 13), der hl. Johannes auf Pathmos (Abb. 14), die Flucht des hl. Paulus aus Damaskus (Abb. 15), und die Bekehrung des Schatzmeisters der äthiopischen Königin Kandake durch den hl. Philippus (Abb. 16) dargestellt. Der Altar bildet heute leider keine Einheit mehr. Im XIX. Jahrhundert wurde er in einzelne Stücke zerteilt, von welchen die Flügel in den neuen Hochaltar eingefügt wurden, das mittlere Bild hingegen seinen Platz in der Sakristei gefunden hatte. Bei dieser Gelegenheit sind die Flügel, des Abschneidens der unteren Teile zufolge, in hohem Grade beschädigt worden.

Die formale Analyse führt zur Feststellung, dass der Altar zu Mikuszowice, ein Werk zweier Maler sei, von denen der eine der Meister des mittleren Bildes und der Bilder auf den Innenseiten der Flügel war, der zweite dagegen die Bilder auf den äusseren Seiten der Flügel ausgeführt hatte. Der Stil des Triptichons zu Mikuszowice und die Zusammenstellung dieses Werkes mit anderen Erzeugnissen der polnischen Malerei aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts erlaubt uns als Herstellungsdatum die siebzigere Jahre und als näheren Entstehungsort den krakauer Künstlerkreis zu bestimmen. Der nahe Formenzusammenhang mit dem bekannten Triptichon der hl. Dreifaltigkeit in der krakauer Domkirche vom Jahre 1467 (Abb. 17, 18, 19, 20), weist auf die Entstehung dieser beiden Kunstwerke in derselben Werkstatt hin und, was die äusseren Bilder der beiden Altäre anbelangt, sogar auf eine gemeinsame Künstlerhand. Diese beiden Flügelaltäre gehören zu den frühesten Repräsentanten der neuen, realistischen Richtung in der polnischen Zunftmalerei, welche — neben den, noch längere Zeit sich behauptenden, wenn auch langsam verschwindenden, idealistischen Tendenzen — in der polnischen Malerei von den sechziger Jahren des XV. Jahrhunderts immer stärker hervorzutreten beginnt. Im Vergleiche mit der

ausländischen Kunst, bezeugt der Altar zu Mikuszowice ausser deutlichen, wenn auch gewiss nur mittelbaren, niederländischen Einflüssen, sowohl in ikonographischer als auch in formaler Hinsicht, den unzweifelbaren Einfluss der oberdeutschen Graphik und Malerei. Wenn sich aber in den äusseren Bildern der Einfluss des oberrheinisch-schwäbischen Kunstkreises bemerkbar macht, so weisen hingegen die Innenbilder auf stärkere Beziehungen mit den österreichischen Alpenländern. Trotz dieser Abhängigkeit, sondert sich der Altar zu Mikuszowice von der ganzen, zeitgenössischen ausländischen Produktion deutlich ab, indem er in seiner Besonderheit, bereits von der hohen Stufe der krakauer Kunst vor dem Erscheinen der mächtigen Persönlichkeit des Veit Stoss ein beredtes Zeugnis abgibt.

KAROL ESTREICHER

TRYPTYK ŚW. TRÓJCY
W KATEDRZE NA WAWELU

Kaplica Świętokrzyska na Wawelu to kąt katedry krakowskiej najzasobniej w dzieła sztuki XV wieku uposażony. Ściany i sklepienie pokrywają ruskie malowidła, w rogu stoi grobowiec Jagiellończyka dłota Stwosza, a dwa ołtarze gotyckie wznoszą się po bokach arkady wejściowej. Wyrwa się tu jedynie zbyt okazały pomnik Sołtyka, lecz czasy nasze złagodziły ten dysonans, zdobiąc okna za pomnikiem pięknymi witrażami Mehoffera.

Dwa wspomniane ołtarze, św. Trójcy i Matki Boskiej Bolesnej, cenne zabytki gotycyzmu, znane są dobrze polskim historykom sztuki, mimo że dotychczas nie były należycie opublikowane. Pierwszy z nich, tryptyk z rzeźbą św. Trójcy w środku i malowaniami na skrzydłach, ten co na prawo od wejścia stoi, posiada zasadnicze znaczenie dla dziejów sztuki polskiej. Zabytek to tem cenniejszy, że datowany; pochodzi z r. 1467. Zachowany nadzwyczaj dobrze, tak, że wierzyć się chwilami nie chce, iż stoimy przed autentycznym w szczególach ołtarzem, reprezentuje w naszych warunkach jakże wczesną datę.

1467! Okres tuż przed wystąpieniem Stwosza, przed epoką, w której sztuka krakowska wydać miała najświetniejsze dzieła na wszystkich polach. Tryptyk św. Trójcy to, jak czytelnik zobaczy, pewien punkt graniczny w dziejach tej sztuki. Choć nie najwyższej klasy artystycznej, posiada jednak swoiste i swojskie cechy w zakresie ikonografji i formy, godne bliższego rozpatrzenia.

Oddawna budził ołtarz ciekawość badaczy. W przypisku ¹⁾ podaję szcze-

Niniejsza praca była referowana na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności dnia 5 marca 1936 r. Cf. Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U., XLI, 3, p. 80—81.

¹⁾ Najważniejsza literatura dotycząca tryptyku przedstawia się następująco:

A. Grabowski, Kraków i jego okolice, II wyd. (1830), p. 98, III wyd. (1836), p. 90, IV wyd. (1844), p. 132, V wyd. (1866), p. 82., tenże, Starożytności historyczne polskie, Kraków 1840, p. 447. — J. Mączyński, Pamiątka z Krakowa, t. II, Kraków 1845, p. 100, tenże, Kraków dawny i terażniejszy, Kraków 1854, p. 164. — F. M. Sobieszczański, Wiadomości historyczne o sztukach pięknych. Warszawa 1847, p. 232. — C. Wurzbach, Die Kirchen d. Stadt Krakau, Wien 1853, p. 11. — J. Muczkowski (st.), Dwie kaplice Jagiellońskie, (Odb. z Roczn. Tow. Nauk. Krak., r. 1858) p. 27, 32. — L. Łętowski, Katedra krakowska na Wawelu. Kraków 1859, p. 24. — A. Esseenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale d. Stadt Krakau, Lepzig 1869, p. 88 sq. — Wł. Łuszczkiewicz, Przewodnik po Krakowie, Kraków 1875, p. 54, tenże, Malarstwo religijne, Encyklopedja

gółową bibliografię od pierwszych wydań Grabowskiego aż do tomu niniejszego «Rocznika». Uważano w kolejności badań tryptyk za dzieło «bizanckie» lub niemieckie, choć zawsze sądzono, że twórca jego przebywał w Krakowie. Grabowski, starszy Muczkowski, Sokołowski, Kopera, Ptaśnik — wreszcie liczni badacze pokolenia powojennego zajmowali się nim i każdy rzucił jakąś myśl cenną. Uzgodnić owe badania, dodać własne wnioski oraz (może przedewszystkiem i nareszcie) fotograficznie opublikować całość i szczegóły (fig. 1—31) — jest celem niniejszej rozprawy.

I

DZIEJE TRYPTYKU

Królewskie fundacje kaplic św. Trójcy i św. Krzyża. — Pierwotne przeznaczenie tryptyku św. Trójcy. — Przeniesienie go w XVI w. na jego dzisiejsze miejsce. — Odnowienie tryptyku w XIX w.

Kaplica św. Krzyża i Ducha, w której tryptyk św. Trójcy dzisiaj się znajduje, stanęła z fundacji Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety, jako ostatnia gotycka budowla katedry. Przypisuje coprawda Miechowita¹⁾ zasługę budowy kaplicy Elżbiecie, lecz niebrak było zapewne i pomocy Kazimierza: «Haec Elisabeth sacellum sanctae Crucis de petra secta ad dextram partem in introitu ecclesiae Cathedralis Cracoviensis propriis impensis fabricavit. Et in ea octo presbi-

kościelna Nowodworskiego, XIII, Warszawa 1880, p. 140. — M. Sokołowski, Studja do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Spraw. K. H. S. VII (1906), p. 134 sq., tenże, Malerei und Plastik w dziele zbiorowem p. t. Die Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (Galizien). Wien. 1897, p. 720. — Pomniki Krakowa M. i S. Cerchów z tekstem F. Koper y, I. Kraków 1904, p. 115. — J. Mycielski, Jan Polak, malarz polski w Bawarji (1475—1519) oraz utwory jego młodości w Krakowie (1465—1475). Prace Komisji Historji Sztuki, t. IV, 1930, p. 59. — F. Kopera, Dzieje malarstwa w Polsce, I. Kraków 1925, p. 193, tenże, Sztuka polska od czasów najdawniejszych do renesansu. Polska, jej dzieje i kultura, t. I, Warszawa 1930, p. 442 i 454. — H. Braune und E. Wiese, Schlesische Malerei u. Plastik des Mittelalters. Leipzig 1929, p. 84. — S. Dettloff, Rzeźba polska do wieku XVIII. Wiedza o Polsce, t. II, Warszawa 1932, p. 557, tenże, U źródeł sztuki Wita Stosza, Warszawa 1935, p. 52. — S. Zahorska, Dzieje malarstwa polskiego. Wiedza o Polsce, t. II. Warszawa 1932, p. 604. — J. Dutkiewicz, Nieznane rzeźby XIV—XVI w. na terenie Małopolski południowo-zachodniej. Biuletyn Historji Sztuki i Kultury, t. II (1933/34), p. 259. — A. Misiąg-Bocheńska, Tryptyk z r. 1477 w kościele parafjalnym w Więclawicach pod Krakowem. Tamże, t. II (1933/34), p. 116 sq. — K. Gutmanówna, Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskiem. Kraków 1933, p. 2, 12. — M. Walicki, Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert. Warszawa 1933, p. 26 sq., tenże, W kwestji flamizmu w malarstwie cechowym krakowskiem. Przegląd Historji Sztuki, III, p. 17, tenże, w R. Hamanna Historji sztuki, II, Warszawa 1934, p. 998, tenże, Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w polskim malarstwie gotyckiem. Życie Sztuki, I, Warszawa 1935, p. 81. — T. Szydlowski, Ze studjów nad Stwoszem i sztuką jego czasów. Rocznik Krak., XXVI (1935), p. 35 sq., tenże, Le rétable de Notre-Dame à Cracovie, Paris 1935, p. 42. — J. Szablowski, Tryptyk w Mikuszowicach. Rocznik Krak., XXVII (1935), p. 27 sq.

¹⁾ Miechowita, Chronica Polonorum, wyd. z r. 1511, p. CCCLXXVI.

teros et nonum clericum, officium de Sancta Cruce matutinum, missas et omnes horas quotidie cantantes, dotavit. Domumque muratam ex opposito eiusdem sacelli pro praefatis presbiteris ad commanendum emit et ordinavit».

Nie znamy czasu rozpoczęcia budowy kaplicy, lecz musiała być gotowa przed r. 1470, skoro tę datę wypisali malarze ruscy jako rok ukończenia malowideł na jej ścianach i sklepieniu¹⁾. Malowanie kaplicy nastąpiło zapewne zaraz po ukończeniu budowli, a przed erekcją i rozpoczęciem nabożeństw. Z lat sześćdziesiątych XV wieku nie znamy żadnych dokumentów dotyczących kaplicy, nie wspomina jej również Długosz w Liber beneficiorum, — widocznie więc była w budowie. Dokument erekcyjny kaplicy, wydany przez biskupa Jana Rzeszowskiego, nosi datę 7 października 1477 r., a dalsze uposażenia i przywileje są jeszcze późniejsze, sięgają nawet czasów Olbrachta²⁾. Wydaje się wobec tego wątpliwym, by tryptyk św. Trójcy był jednym z pierwszych sprzętów, jakiby do kaplicy już w r. 1467 sprawiono, jeszcze przed jej dekoracją malarską, a na długo przed erekcją.

Do tego względu, nakazującego przypuścić, że pierwotne przeznaczenie tryptyku było inne, przyłącza się również i jego wezwanie, które stoi w niezgodzie z wezwaniem kaplicy św. Krzyża i św. Ducha. Stała ona jako architektoniczny odpowiednik kaplicy św. Trójcy, zbudowanej przez królową Zofję. Cześć św. Trójcy oddzielono tu wyraźnie od czci św. Krzyża, poświęcając pod temi wezwaniami dwie odrębne kaplice. Sprawienie do kaplicy św. Krzyża i Ducha ołtarza pod wezwaniem św. Trójcy nie wydaje się możliwym; wszak napis na tryptyku wyraźnie powiada, że wykonano go «ad honorem Sanctae Trinitatis». Tryptyk św. Trójcy dostał się do tej kaplicy zapewne później, widocznie przeniesiony skądinąd.

Gdzie jednak mógł stać pierwotnie? Rozstawienie ołtarzy w dawnej katedrze, które znamy z Długosza, z wizyt i taks biskupich oraz z uposażeń, wskazuje, że jedynym miejscem, o którym przypuścić możemy, że dla niego przeznaczono tryptyk św. Trójcy, jest właśnie kaplica królowej Zofji pod wezwaniem św. Trójcy. Powiada Długosz³⁾, że królowa ową kaplicę «a fundamentis quadrata petra erexerat et octonario ministrorum numero clenodiisque et indumentis regiis splendide dotaverat». Budowa jej nie trwała długo, może dwa lub trzy lata, do początku roku 1433⁴⁾. Zdaje się, że pod względem technicznym nie była zbyt solidnie wykonana⁵⁾ i może dlatego już z końcem XVI wieku popadła w ruinę. Uposażanie i urządzenie wnętrza tej kaplicy trwało długo, przez cały ciąg życia królowej Zofji. Fundusze dla ośmiu prebendarzy rozmaite przechodziły koleje, a także przeprowadzano w kaplicy jakieś

¹⁾ M. Sokołowski, Album wystawy archeol. polsko-ruskiej, Lwów 1885, p. 16, tabl. XXXIX.

²⁾ Przeważnie nie dochowały się. Wymieniają je wizyty biskupie, np. Maciejowskiego z r. 1602, Zadzika z r. 1638 (Rękopisy Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej, p. 980, fol. 54 i 55).

³⁾ Długosz, Hist. Pol., V, p. 328.

⁴⁾ T. Wojciechowski, Kościół katedralny w Krakowie. Kraków 1900, p. 106 oraz podane niżej dokumenty.

⁵⁾ Teka Grona Konserwatorów Galicji Zach., II, Kraków 1906, p. 384.

roboty, które trwały bodaj aż do r. 1464¹⁾). Można przypuścić, że tryptyk św. Trójcy należał pierwotnie do urządzenia kaplicy św. Trójcy, a sprawiony został w sześć lat po śmierci królowej. Ustawiono go zapewne po prawej stronie od wejścia, w kącie, u stóp grobowca królowej²⁾).

Kiedy przeniesiono tryptyk św. Trójcy do kaplicy Świętokrzyskiej? Odpowiedź, choć nie całkowitą, dają nam opisy kaplic w aktach wizyt biskupich. Najstarsza z dochowanych, wizyta Padniewskiego (r. 1563), wspomina, że w kaplicy królowej Zofji stały dwa ołtarze³⁾: jeden poświęcony św. Trójcy, drugi Matce Boskiej. Już w XVI w. do ołtarza pod wezwaniem św. Trójcy przybyło jeszcze wezwanie Niepokalanego Poczęcia oraz Trzech Królów. Te dwa wezwania zyskał ołtarz wskutek hojnego uposażenia kanonika Melchjora Sobka (zm. w r. 1542) i jego rodziny⁴⁾. Na początku XVII wieku ofiarował do tego ołtarza biskup Bernard Maciejowski obraz Matki Boskiej⁵⁾

Równocześnie wspominają, a nawet wymieniają ołtarz św. Trójcy, jako stojący w kaplicy Świętokrzyskiej, wizyty Padniewskiego⁶⁾, Maciejowskiego (r. 1602)⁷⁾, Zadzika (r. 1638)⁸⁾, z czego wynika, że tryptyk św. Trójcy stoi na swem dzisiejszem miejscu już od połowy XVI wieku. Przeniesiono go zapewne z kaplicy królowej Zofji w pierwszej połowie XVI wieku, podczas nadania wspomnianej fundacji przez kanonika Sobka w kaplicy św. Trójcy, kiedy nowe wezwanie nowego wymagało ołtarza⁹⁾. Przeniesiono go do kaplicy, która posiadała te same wymiary architektoniczne co kaplica św. Krzyża, i ustawiono go na analogicznem miejscu, więc też nadał się tak dobrze wymiarami do mensy ołtarzowej, na której dzisiaj stoi.

Od XVI wieku nie ruszono już tryptyku z miejsca aż po dzisiejsze czasy. Ukryty w kącie kaplicy, która sama była na uboczu, przetrwał okres baroku. Jakoś szczęśliwie jego «bizanckie» albo «gockie» formy nie uraziły smaku kanoników. Mógłby wtedy tryptyk spotkać z łatwością los tylu innych ołtarzy wawelskich.

1) Takie wnioski nasuwają dokumenty dotyczące kaplicy, a pochodzące z lat: 1431, 1433, 1437, 1447, 1450, 1451, 1455, 1458, 1464. Niektóre z nich są drukowane w tomie IV Kodeksu Małopolskiego.

2) Nie jest całkowicie obojętnym szczegół, że na tryptyku św. Trójcy występuje postać św. Zofji, patronki królowej.

3) Wizyta Padniewskiego, fol. 83 r.: *altaria duo imaginibus pulchris sculptis et pictis et aliis attentius instructa.*

4) Taksa altarji z r. 1577 (rkps w Arch. Kap. Metrop. Krak.) oraz wizyta Maciejowskiego z r. 1602, p. 174.

5) Wizyta Zadzika, fol. 56 v.

6) Wizyta Padniewskiego (fol. 89 r.), nie podaje jeszcze wezwania ołtarzy.

7) Wizyta Maciejowskiego (p. 177 i 178).

8) Szerszy niż za wizyty Maciejowskiego zyskał ołtarz opis za wizyty Zadzika (fol. 47): *altaria duo murata consecrata lapidea, mappis tribus contacta. Primum ad septentrionem habet in se imagines Smae Trinitatis sculptas pulchro opere, depictas tabulas, ab utraque parte variis variorum sanctorum imaginibus pictas: clauditur totum integrum nec in aliqua parte vitiatum.*

9) Nie jest nieprawdopodobnem i takie przypuszczenie: Po śmierci królowej Elżbiety (r. 1505), którą pochowano w kaplicy Świętokrzyskiej, wzięto celem przyozdobienia ołtarza przed jej grobowcem tryptyk z kaplicy królowej Zofji, a na jego miejsce ufundował ołtarz i nadał mu uposażenie kanonik Sobek.



1. Trytyk św. Trójcy. Fot. K. E.

Nie wyrzucono go, jak przypuszczam, dlatego, iż nie pozwolił na to stan jego zachowania. Zachował się bowiem doskonale i nie wymagał nigdy większych odnowień. Być może, że w XVII lub raczej w XVIII stuleciu, przy jakimś odczyszczeniu ołtarza, któryś z gorliwych opiekunów odmalował twarz Boga-Ojca i uzupełnił chorągiew Salwatora na szczycie. Do większych jednak zmian nie przyszło.

W latach 50-tych ubiegłego stulecia los ołtarza był już bezpieczny. Starszy Muczkowski wraz z całą kaplicą tryptyk opisał w rozprawie na owe czasy doskonalej, na którą przyjdzie nam się jeszcze niejednokrotnie powoływać. Badając grobowiec Jagiełły, który wtedy stał w kaplicy św. Krzyża, zmarł nagle uczony krakowski właśnie przed tryptykiem św. Trójcy. W dziesięć lat potem konserwator Paweł Popiel przystąpił do odnowienia kaplicy św. Krzyża i ołtarzy w niej stojących.

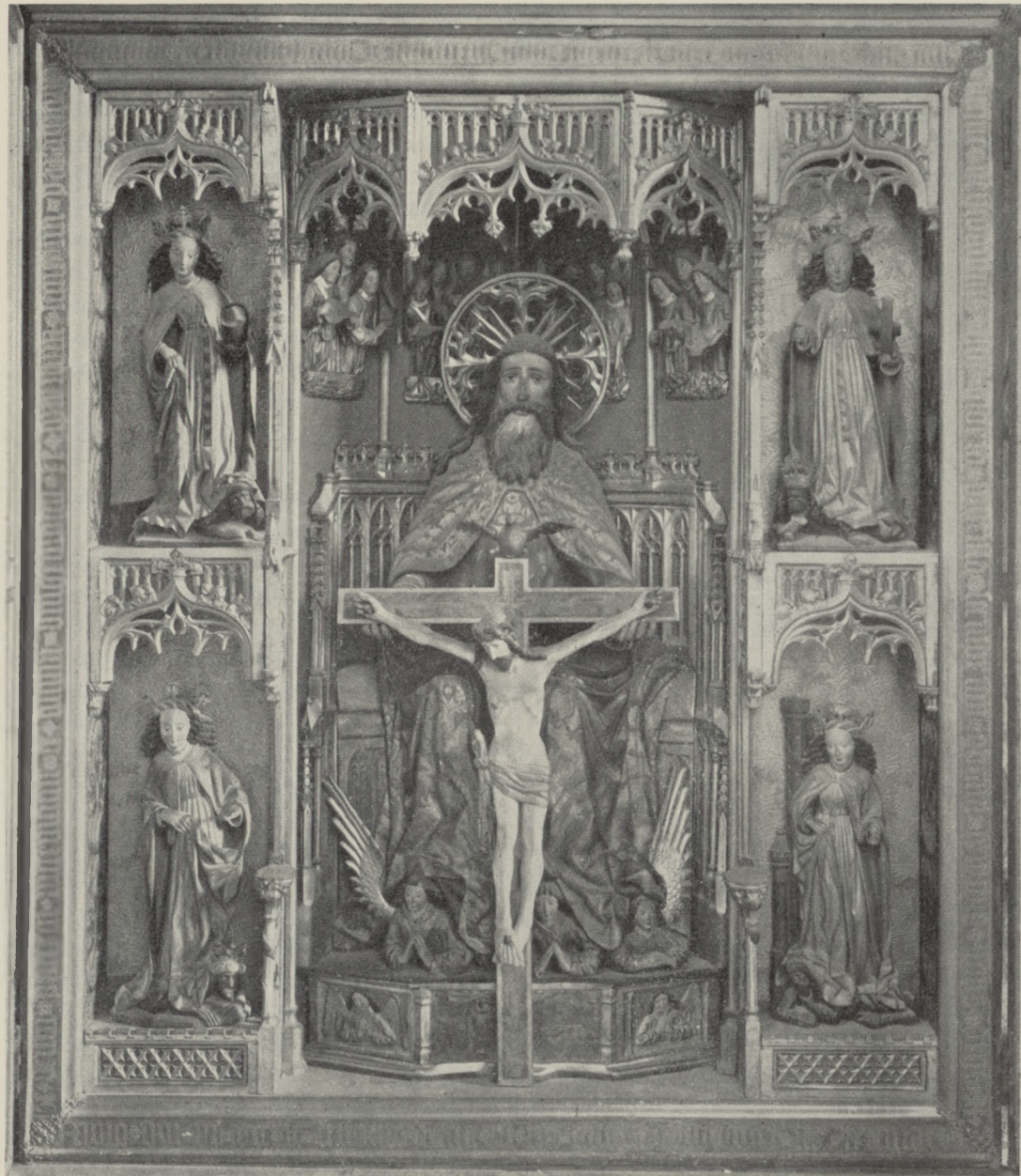
Szczególną złośliwością losu brak jest dokładnych danych, dotyczących odnowienia kaplicy św. Krzyża około r. 1870. W tekach konserwatorskich Łepkowskiego (Archiwum Aktów Dawnych) zachowały się niktłe tylko ślady, bo Łepkowski jeszcze wówczas konserwatorem nie był. Kaplicę odnawiano wolno, kilka lat. Zdaje się, że Popiel otrzymał na ten cel dotację z Wydziału Krajowego ¹⁾.

W r. 1864 (16/IV) pisał Popiel co następuje: ²⁾ «Podpisany rozumie, że koszta restauracji nie będą wielkie, zresztą oprócz dania posadzki i ochędożenia dwóch gotyckich ołtarzy, których pozłota jeszcze bardzo dobra, niewiele jest w kaplicy do roboty...».

11/VI 1869 r.: «Zamiarem moim jest restauracja głównie malowideł na sklepieniu, odczyszczenie fresków na ścianach, które, jak się o tem przekonałem, zostały w późniejszych czasach przemalowane, odczyszczenie dwóch szafiastych ołtarzy, które restauracji prawie nie potrzebują i danie posadzki...» Roboty ostatecznie zaczęto na wiosnę 1870 r., skończono po niemal trzech latach, w jesieni 1872 r. Malowidła ścienne w kaplicy restaurował Izidor Jabłoński. Zdaje się, że obrazy tryptyku św. Trójcy odczyścił zlekka malarz Cholewicz (w jednym miejscu nieznacznie poprawił twarz), kto jednak mógł roboty snycerskie i pozłotnicze wykonywać, odgadnąć dziś trudno (A. Krywult?). Ludwik Łepkowski zdjął kalki z napisów ³⁾. W każdym razie uzupełnienia nie były ani większe, ani zbyt kosztowne. Dotyczyły, jak zobaczymy w następnym rozdziale, predelli i dwóch baldaszków. Pozłożono nadto (i to nie całkowicie) architekturę szczytu. Fakt, że tryptyk św. Trójcy w kaplicy Świętokrzyskiej w ciągu czterystu kilkudziesięciu lat swojego istnienia nie wymagał gruntownych zabiegów konserwatorskich, świadczy chlubnie o trwałości materiałów, z których go wykonano, jak również o niezwykłej solidności warsztatu. Ale czas już przystąpić do opisu zabytku.

¹⁾ «Czas» 1878, nr 164.

²⁾ Archiwum Prokuratorji Kapituły, faszycuł 37/a, 6. Ciekawe to, niewielkie archiwum, zawiera wiele cennych materiałów do dziejów kaplic i altaryj. Wycofane w ciągu XIX wieku z kaplic dokumenty dotyczące ich uposażeń, w związku z rachunkami przekazano do tego archiwum, a nie do Archiwum Kapituły. ³⁾ Zakład Historji Sztuki U. J., teki Łepkowskiego.



2. Tryptyk św. Trójcy. Część środkowa. Fot. K. E.

II O P I S

Wymiary. — Mensa. — Jaki kształt mogła pierwotnie posiadać predella. — Środek szafy. — Cztery święte dziewice. — Skrzydła i obrazy na nich. — Stan konserwacji obrazów. — Nasada szczytowa ołtarza.

Tryptyk św. Trójcy stoi w kącie północnym kaplicy, oparty o ścianę wejściową. Światło posiada korzystne, padające nań wprost oraz z lewego boku.



3. Tryptyk św. Trójcy. Cherubin spod stóp Boga-Ojca. Fot. S. Kolowicz

W ogólnym kształcie łączy tryptyk formy architektoniczne z rzeźbą i malarstwem. Rzeźbioną szafę środkową zamykają skrzydła, pokryte obrazami. Szczytową część tryptyku stanowią trzy arkady (fig. 1). Wymiary tryptyku są następujące: wysokość (predella + szafa + szczyt) 570 cm, szerokość z otwartymi skrzydłami 406 cm, szerokość z zamkniętymi skrzydłami 203 cm, wysokość predelli 72 cm, wysokość szafy 230 cm, wysokość szczytu 268 cm, obrazy na skrzydłach 83×103 cm, wysokość rzeźby środkowej Trójcy św. 160 cm.

Tryptyk stoi na murowanej mense o nader skromnych formach. Pierwotna to mensa gotycka, z czasów budowy kaplicy, która bywała zawsze zakryta antependjami. Dawne inwentarze kaplicy notują owe zasłony.

Od mensy oddziela dzisiaj tryptyk drewniana predella składająca się z trzech rozdzielonych kolumnkami szafek, których drzwiczki pokryte są arkadowaniem. Górą biegnie gzyms. Predella jest nowa, pochodzi z czasów restauracji tryptyku w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Na litografii Stroobanta ¹⁾ widzimy na miejscu predelli kamienną płytę, lecz widocznie jest to uproszczenie, bo na obrazie Gryglewskiego ²⁾, który sumienniej przedstawił ołtarz, istnieje gzyms podpierający pudło tryptyku oraz nieodpowiednia rozmiarami szafka z drzwiczkami malowanymi w ornamenti kwiatowe. Predella na obrazie Gryglewskiego nie jest również pierwotna, nosi wszelkie cechy późniejszego dodatku. Jeszcze jeden to dowód, iż tryptyk św. Trójcy był z miejsca ruszany. Zapewne wówczas zaginęła jego predella.

Jak wyglądała predella pierwotnie, t. j. przed przeniesieniem tryptyku do kaplicy Świętokrzyskiej, trudno dzisiaj dojść. Być może była drewniana, malowana, z charakterystycznymi wykrojami po bokach, podobna do predelli tryptyku z Moszczenicy lub Lipnicy Murowanej ³⁾, lub może była to rzeźbiona szafka, w której stały hermowe relikwiarze ⁴⁾.

Nad predellą poczyna się właściwy tryptyk, którego część środkową stanowi szafa z ruchomymi skrzydłami. Pudło, mające wewnętrzne boki po-

¹⁾ L. Łętowski, Katedra krakowska na Wawelu, Kraków 1859, p. 25.

²⁾ Własność dra Józefa Muczkowskiego.

³⁾ F. Kopera, Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, fig. 162 i 177.

⁴⁾ Tego rodzaju predelle zachowały się na Śląsku (H. Braune u. E. Wiese, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Leipzig 1929, np. tabl. 62). Śladem po nich w Krakowie są relikwiarze, o których niżej mowa (ob. str. 92 i nast.).

kryte malowanym ornamentem z granatów, (fig. 11) obramione jest pasem szerokości 7 cm, na którym gotycką minuskułą wyrzeźbiono napis. Narożniki obramienia pokrywają ornamenty gotyckie, odlane z ołowiu i złoczone. Bardzo to rzadkie i dobre przykłady tego rodzaju ozdób.

Napis, którego słowa oddzielone są rozetkami, zaczyna się u dołu po lewej stronie, brzmi zaś: «Te deum patrem ingenitum, te filium unigenitum, te spiritum sanctum paraclitum || sanctam et individuum trinitatem toto corde et ore confitemur, laudamus || atque benedicimus, tibi gloria in secula seculorum, o beata trinitas, unus deus». Na dolnej części ramy czytamy: «Anno dni M^oCCCC^oLX^o septimo facta est hec tabula ad honorem sancte trinitatis».

Środek szafy (fig. 2) zajmuje niska czworoboczna, nakryta bogato rzeźbionym baldachimem. Wspiera się on na słupkach, a składa się z łuków w kształcie t. zw. oślego grzbietu, wypełnionych maswerkkiem. W niszy ustawiono rzeźbę Trójcy św.: Boga-Ojca, trzymającego Krucyfiks z gołębicą Ducha św. u góry. Bóg-Ojciec siedzi na rzeźbionym tronie, którego podstawę zdobią dwa aniołki i srebrny ornament z liści; zaplecki wypełnione są arkadami. Bóg ubrany jest w długą, niebieską suknię oraz złotą kapę z wyciśniętymi na nich ornamentami; u stóp łamie się kapa we fałdy, spod których wyglądają trzy anioły (fig. 3). Twarz Boga-Ojca młoda, okolona długimi włosami, brodą i wąsami. Styłu głowy przyczepiona aureola w kształcie złotego koła. Nad tronem chór śpiewających i grających na różnych instrumentach aniołów (fig. 4). Krzyż, na którym rozpięty jest Chrystus, zdobny ornamentem ze stylizowanych liści dębowych. Sama postać Ukrzyżowanego spokojna w sylwecie, mało dramatyczna, posiada w sobie pewną sztywność. Podobnie sztywna jest i gołębicą, która przysiadła na szczycie krzyża.

Całość tej grupy kolorystycznie nader bogata i efektowna. Tło szafy niebieskie, tron i baldachim złoty, szata Boga-Ojca mieni się złotem i czerwienią. Polichromja jest przeważnie stara, z wyjątkiem przemalowanego tła szafy (posiadało ono gwiazdy)¹⁾, twarży Boga-Ojca, ciała Chrystusa i twarży aniołków.

Cztery nisze po bokach szafy środkowej zamykają u góry baldaszkę w kształcie oślich grzbietów. Dwa górne są autentyczne, dwa dolne doro-



4 Tryptyk św. Trójcy. Fragment z chóru aniołów.
Fot. K. E.

¹⁾ J. Muczkowski, Dwie kaplice Jagiellońskie. Kraków 1859, p. 28.

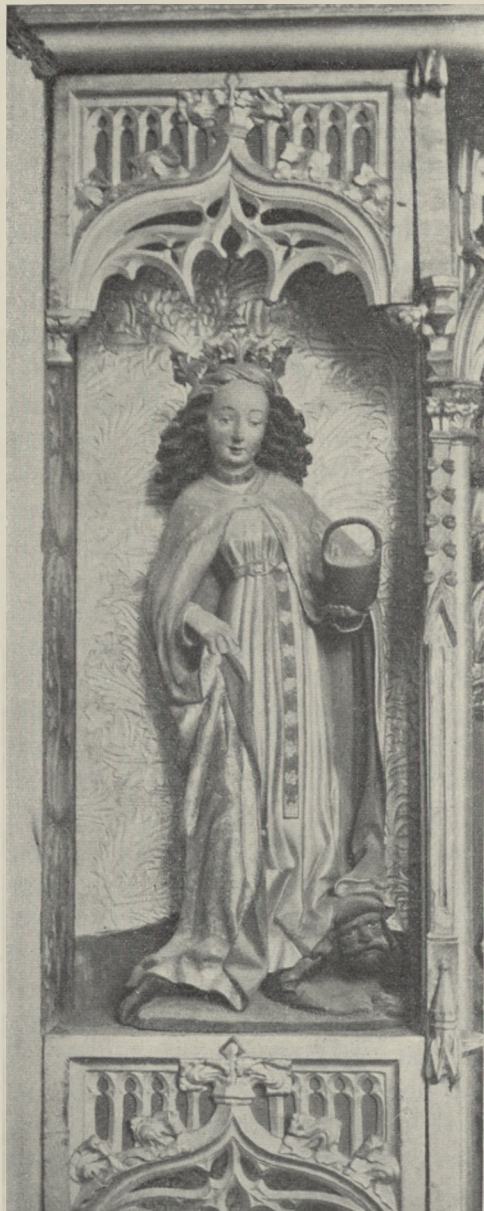


5. Tryptyk św. Trójcy. Św. Małgorzata.
Fot. K. E.



6. Tryptyk św. Trójcy. Św. Barbara.
Fot. K. E.

bi one. Oddzielone są po bokach owe nisze od niszy środkowej architekturą z kolumniek, łuków i fial złożoną. Powstają w ten sposób nisze, czy podłęczca, niegdyś wypełnione figurami. Ostały się z nich tylko dwie figurki żołnierzy u dołu (fig. 9, 10). Głównych figur, które miały specjalne postumenty, brak. Może byli to fundatorowie, lub może raczej figury czterech doktorów Kościoła. Dojść tego trudno.



7. Tryptyk św. Trójcy. Św. Dorota.
Fot. K. E.



8. Tryptyk św. Trójcy. Św. Katarzyna.
Fot. K. E.

Fotografie lepsze dają pojęcie o ołtarzu niż opis. Dlatego pokrótce tylko wymieniam cztery figury świętych dziewic, stojące w niszach na wyciskanem tle złotem (fig. 5—8). U dołu widzimy: na lewo św. Małgorzatę (brak w ręce małego smoka?), po przeciwnej stronie św. Barbarę z wieżą (brak kielicha?), u góry: na lewo św. Dorotę z koszykiem i św. Katarzynę z kołem (brak miecza). Każda ze świętych depce swego prześladowcę. Być może, że rozstawienie

figur było niegdyś inne¹⁾. Wszystkie cztery święte są do siebie nawzajem podobne. Każda ubrana jest w suknię z wysokim stanem i w płaszcz na niebieskiej podszewce, zapięty pod szyją. Stoją lekko przegięte w biodrach. Pełne wdzięku twarzyczki rysują się na tle szeroko rozpuszczonych, utrefionych włosów. Na głowach noszą niskie turbany i małe korony. Tak przedstawia się wewnątrz szafy, wypełnione rzeźbą.

Skrzydła są malowane. Na każdym skrzydle przypadają po dwa obrazy na wewnętrznej i na zewnętrznej stronie. Obrazy na wewnętrznej stronie skrzydeł, a więc widoczne gdy ołtarz jest otwarty, pozostają w ścisłym związku ze sceną środkową: przedstawiają chóry świętych, adorujące Trójcę św. Na prawo u dołu chór św. dziewic (fig. 13). Na jego czele Madonna z Dzieciątkiem, za nią cofnięte stoją święte: Dorota, Urszula, Barbara, Apolonja, Małgorzata, Katarzyna. Trzy święte, których twarze widać w głębi, określić trudno. Suknie Madonny, św. Urszuli i św. Małgorzaty posiadają bogate złocenie. Nad chórem świętych dziewic chór proroków (fig. 15). Objaśnia go wstęga z napisem: «Te prophetarum laudabilis numerus». Rozróżnić wśród nich można Dawida w koronie i z berłem oraz św. Jana Chrzciciela z boku. Stroje proroków, zwłaszcza nakrycie głów, bardzo charakterystyczne. Na drugim skrzydle u dołu wyobrażeni są święci męczennicy (fig. 12). Na wstędze napis: «Te martirum candidatus laudat». Na przodzie stoi święty w stroju biskupim, obok niego św. Florjan w srebrnej zbroi z chorągwią. Na drugim planie widać św. Wawrzyńca z rusztem, św. Wacława, a za nim drugiego biskupa w infule²⁾. Po prawej stronie obrazu rozróżnić można św. Szczepana. Złocenia na ornacie pierwszego biskupa uległy zniszczeniu. Ostatni z opisywanych chórów tworzą apostołowie (fig. 14). Stoją ustawieni nieco skośnie z św. Piotrem i Pawłem naczela. Na wstędze napis: «Te gloriosus apostolorum chorus». Chóry świętych stoją na łące, wyobrażonej zapomocą dużych zielonych roślin, jak babki, koniczyny, osty. Twarze postaci podłużne z charakterystycznymi, długimi nosami, usta wąskie, zaciśnięte. Włosy puszyste, jakby z waty. Starannie bardzo malowane są szaty i szczegóły stroju. Przedstawiają one dla studjów kostjumologicznych cenny materiał. Fałdy szat, choć spokojne, to jednak bardzo rozmaite. Widać w tej dziedzinie dużą pomysłowość. Święci albo podtrzymują swe płaszcze i drapują je w kątowne, plastycznie występujące załamania, albo suknie opadają równo, układając się w swobodne, jakby plisowe fałdy. Wszędzie linja układu szat jest jasno i wyraźnie narysowana.

Cztery zewnętrzne obrazy na skrzydłach mają odmienny charakter. Przedstawiają one cztery sceny rycerskie, podobnie ujęte. Dolne obrazy: na prawo św. Sekundus z pomocą anioła przejeżdża Pad (fig. 16), na lewo św. Eustachy spotyka na polowaniu jelenia z Bożą Męką (fig. 17); górne obrazy: na prawo św. Jerzy zabija smoka i uwalnia królową (fig. 18); na lewo Nawrócenie św. Pawła pod murami Damaszku (fig. 19). Wszystkie wymienione sceny rozgrywają się na tle krajobrazowym wśród okolic podmiejskich. Na ostatnim planie występują silnie

¹⁾ Święte nie zgadzają się optycznie ze swymi niszami, zwłaszcza św. Małgorzata. Odpowiadają sobie lepiej św. Barbara z Dorotą i św. Małgorzata z Katarzyną.

²⁾ Dwaj biskupi męczennicy to św. Wojciech i św. Stanisław, o czym mowa niżej (str. 64).

obwarowane miasta (fig. 29, 30). Koloryt tych obrazów łagodny: przeważają tony jasnozielone, oliwkowe. Skutek to patyny stuleci. Niebieskie kolory nieba zzieleniały. Zachował swą siłę kolor czerwony, w szczegółach strojów kilkakrotnie użyty. Całość posiada jedyną w swoim rodzaju, rozkoszną kolorystykę dzięki działaniom czasu niezmiernie delikatną, nie ostrą, jak to było pierwotnie, lecz lekko przygnioną.

Stan konserwacji dobry, a nawet — jak na tyle wieków, dzielących nas od czasu powstania, i jak na stosunki polskie, gdzie najczęściej, co stary zabytek, to ręki odnowiciele nie uszedł — doskonały. Niema żadnych większych przemalowań. Przez podkład kredowy i tempery farb wysączyła się miejscami żywica, długie ślady kropli zostawiając. Zwracam na nią uwagę: niechże kiedyś, gdy przyjdzie do jakiejś naprawy tryptyku, uszanuje działanie czasu restaurator i niepotrzebnie nie usuwa tego, co wynikało z natury rzeczy. Delikatna sieć popękań typowych dla tempery, owych rombów «craquelures», pokryła obrazy. Stoimy przed oryginałami w każdym calu, czujemy jak czas leniwie płynący zmienił dzieło średniowiecznego rzemieślnika, zapomniane w kaplicy kościelnej przez ludzi.

Pozostaje jeszcze do opisu szczytowa część ołtarza. Składa się ona z środkowego łuku w kształcie oślego grzbietu, rozpiętego na szkarpach. Łuk ów z boku podpierają wygięte łuki oporowe. Mamy przed sobą jakby przekrój gotyckiego kościoła, motyw dobrze znany z monstrancji — o czym będzie niżej mowa. Strukturę środkową podpierają jeszcze od przodu łuki oporowe; ich szkarpy oparte są na kroksztynach, zdobnych maskami. Niepodobna zresztą w opisie jasno przedstawić architektonicznego składu nasady. Łaskawy czytelnik zechce rzecz przeanalizować sam wedle ryciny (fig. 1).

Pod łukami nasady widzimy w środku figurę Chrystusa-Salwatora i dwóch aniołów (fig. 20), po bokach zaś na lewo św. Zofję z córkami (fig. 21), na prawo św. Annę Samotrzcę (fig. 22).

Nasada szczytowa jest dawna, t. zn. drzewo i formy jej są stare, przełoczenie wedle wszelkich przypuszczeń nowe. Polichromja figur (szat) pierwotna, twarze zostały przemalowane. Także grobowiec, z którego wstaje Salwator; nowsza również (barokowa?) chorągiew, jaką trzyma w ręce.



9. Tryptyk św. Trójcy. Żołnierz.
Fot. K. E.

IKONOGRAFJA

Kult św. Trójcy na Zachodzie i w Polsce. — Scena główna na tryptyku przedstawia adorację Trójcy św. — Literackie odpowiedniki tej sceny. — Motyw chórów w ikonografji. — Przedstawienie tronującej Trójcy św. — Grupa patronów Polski. — Jej odpowiednik w naszej literaturze. — Atrybut św. Doro-
 ty. — Obrazy zewnętrzne przedstawiają czterech rzymskich rycerzy. — Nie św. Hubert, ale św.
 Eustachy. — Źródło literackie. — Charakterystyka całości ikonograficznej.

Kult Trójcy św., bardzo rozpowszechniony w Kościele zachodnim w przeciwieństwie do wschodniego, rozwinął się w XI i XII wieku pod wpływem pism Ojców Kościoła. Występował w tym czasie sporadycznie we Francji, Anglii i Niemczech, a upowszechnił go papież Jan XXII (+ 1334), stanowiąc pierwszą niedzielę po Zielonych Świątkach dniem uroczystości św. Trójcy. Do Polski kult zawitał wcześniej, zapewne z końcem XI wieku. Z tego czasu pochodzi bowiem pierwszy kościół farny Krakowa pod wezwaniem św. Trójcy, który potem objęli dominikanie. Resztki tego romańskiego kościoła zachowały się w murach klasztoru dominikańskiego. W wieku XV cześć św. Trójcy zyskuje na sile i wydaje się, że była szczególnie przez Kościół polski popie-
 rana. Jagiełło, wychowany w kulturze ruskiej, królowa Zofja, Rusinka z pochodzenia, akcentują cześć dla Trójcy św. Wyrazem tego jest między innymi fundacja kaplicy św. Trójcy na Wawelu i ołtarza, którym się zajmujemy.

Na tryptyku jako główną scenę przedstawiono adorację Trójcy św. Tak należy rozumieć i określić związek grupy środkowej z wewnętrznymi obrazami skrzydeł. Związek ten jest bliski, a w literackiej interpretacji przedstawia się następująco:

Wśród firmamentu niebios, zawieszony nad przepaściami, siedzi Pan wspierany przez cheruby: «Benedictus es, Domine, qui intueris abyssos et sedes super cherubim. Benedictus es, Domine, in firmamento coeli et laudabilis in saecula»¹⁾. Za tronem śpiewa chór serafinów «Tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamant»²⁾. Bóg-Ojciec trzyma przed sobą ukrzyżowanego Syna, nad którym unosi się Duch św. Po bokach tej grupy stoją św. dziewice³⁾:

Quocumque tendis, Virgines
 Sequuntur, atque laudibus
 Post te canentes cursitant
 Hymnosque dulces personant.

Ku tej grupie środkowej zwracają się chóry apostołów, proroków, męczenników i św. panien (fig. 1). Śpiewają one «Te Deum»:

Te gloriosus apostolorum chorus,
 Te prophetarum laudabilis numerus,
 Te martyrum candidatus laudat exercitus,
 Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia.

¹⁾ Daniel 3, 55—56.

²⁾ Z hymnu «Te Deum».

³⁾ Z hymnu św. Ambrożego, «Jesu corona Virginum».

W hymnie «Te Deum» nie jest wspomniany chór dziewic; wymalowano go jednak jako czwarty chór, oczywiście dla symetrii, a brak mu jedynie podpisu. Projektodawca treści teologicznej ołtarza nie trzymał się wiernie «Te Deum». Tryptyk ma swój odpowiednik literacki w innej pieśni św. Ambrożego, śpiewanej dziś w zmienionej formie podczas drugich niesporów ku czci św. Trójcy:

O Lux beata Trinitas
Et principalis unitas;
Jam sol recedit igneus:
Infunde lumen cordibus.

Te mane laudent carmina,
Te deprecemur vespere,
Te nostra supplex gloria
Per cuncta laudet saecula.

Otóż antyfonę «ad Magnificat», po tym hymnie śpiewaną, stanowi werset wypisany na ramie ołtarza. Całe nabożeństwo do Trójcy św., zarówno wotywa jak i śpiewy niesporne, utrzymane jest w tonie pochwalnym: «Laus Deo Patri, parilique Proli, et tibi sanctae studio perenni Spiritus, nostro resonet ab ore omne per aevium». Toteż scena środkowa tryptyku, przedstawiająca adorację i pochwałę Trójcy, jest ilustracją nabożeństwa do Niej. Myśl tę podsunął artyście zapewne teolog, który musiał również dostarczyć wersetu, wypisanego na ramie. Artysta zaś, który tryptyk pod dyktatem teologa wykonywał, zatarł wyrazistość treściową sceny adoracji przez umieszczenie chórów świętych na skrzydłach, oraz przez zastosowanie dwóch różnych technik artystycznych: rzeźby w grupie środkowej, pomieszczonej w szafie, zaś malarstwa na skrzydłach.

Występuje również pewna niekonsekwencja treściowa w scenie adoracji; jest nią dwukrotne wyobrażenie św. dziewic, raz pomieszczonych obok Trójcy w niszach szafy środkowej (fig. 2), po raz drugi zaś występujących na obrazie skrzydła (fig. 13). Niekonsekwencję tę tłumaczyć sobie można jedynie użyciem schematu ikonograficznego. Podobne do naszego rozmieszczenie świętych dziewic w czterech niszach szafy środkowej spotyka się często w rzeźbie XV wieku. Widocznie zastosowano w tryptyku św. Trójcy układ schematyczny, nie licząc się z tem, że święte wystąpią powtórnie na skrzydłach. Widać z tego, że treść teologiczna sceny środkowej dyktowała jedynie ogólny



10. Tryptyk św. Trójcy. Żołnierz.
Fot. K. E.

układ tryptyku, nie wpłynęła zaś na zmianę pewnych stale używanych form.

W ikonografii sztuki średniowiecznej, zwłaszcza na Północy, nie spotyka się zbyt wielu scen, przedstawiających adorację przez chóry lub grupy świętych. Najznakomitszym przykładem, który tu wspomnieć należy, jest poliptyk gandawski van Eycków. Grupy świętych, umieszczone tam na środkowym obrazie i na skrzydłach, adorują Baranka Bożego. Idzie o motyw chórów lub o pokrewny motyw grup świętych, a nie o poszczególnych świętych, rozstawionych w niszach, lub oddzielnie obok siebie stojących. Nie o «świętą rozmowę», *santa conversazione* chodzi, ale o typ grupowych adoracji. Genezę tego motywu wyprowadzić należy z Włoch. Tam trafiają się adoracje chóralne i grupowe częściej i wcześniej, niż na Północy. Już na mozaikach widzimy chóry aniołów¹⁾, a w malarstwie florenckim i sienieńskim występują chóry częściej i wyraźniej²⁾, niż na Północy³⁾. Dla chóralnych przedstawień dają sposobność przedewszystkiem te tematy, gdzie Chrystus lub Marja występują «in throno»: Sąd Ostateczny, Raj, Koronacja Matki Boskiej, Madonna na tronie. Tryptyk św. Trójcy stanowi dla ikonografii polskiej pod względem motywu chórów wczesny, jeśli nie najwcześniejszy przykład. Ale i później rzadko spotykamy chóry świętych w cechowym malarstwie polskim⁴⁾.

Spośród chóralnych przedstawień w Niemczech najbardziej zbliża się ikonograficznie do ołtarza świętokrzyskiego ołtarz króla Albrechta w Klosterneuburgu, o którym będzie jeszcze mowa, oraz malowany tryptyk w katedrze w Brandenburgu (fund. 1465)⁵⁾. Środek tego tryptyku podzielony jest na dwa rzędy z siedmiu obrazami. Główna scena przedstawia Koronację Matki Boskiej. W dwóch polach bocznych chór aniołów oraz chór proroków i patryjarchów; w dolnym rzędzie cztery grupy apostołów, męczenników, wyznaw-

¹⁾ Np. na mozaice z pocz. IX w. w S. Maria in Domnica w Rzymie.

²⁾ Np. u Giotta w Sądzie Ostatecznym na Arenie w Padwie, dalej u Jacopo di Cione, u Orcagni (R. v. Marle, *The development of the italian schools of painting*, III, Hague 1924, pp. 461, 495) etc. W najrozmaitszej formie, czasem śpiewające, częściej adorujące grupy świętych są stosunkowo częste w malarstwie włoskiem (np. Jacobella del Fiore Koronacja Madonny w Akad. weneckiej, r. 1438).

³⁾ Jeśli jako zadatek chórów i grup świętych uznać rzędy świętych na tympanonach portali katedr francuskich XII i XIII w., to w takim razie tu (i równocześnie w minjaturach) zjawiają się pierwsze przedstawienia chórów na Północy. Daleko im jednak do tej wyrobionej formy, jaką posiadły we Włoszech (ob. tympanon w Chartres, przedstawiający Chrystusa w majestacie). Dla sztuki francuskiej XV wieku, jak również dla flamandzkiej, Włochy odegrały w tym względzie, jak i w wielu innych, rolę przewodnika. We Francji chóry występują w malarstwie ściennym i minjaturach (cf. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, Paris 1925, p. 458 i 476), we Flandrii wspomnieliśmy najznakomitszy przykład u van Eycków. Widzimy dalej chóry w Kolonji (Lochner), ale im dalej na północ i wschód, tem trudniej o przykłady. U Dürera i Baldunga Griena są wprawdzie, ale to czasy późniejsze i bezpośrednie wpływy włoskie. Na Śląsku, tyłu węzłami artystycznymi związanym z Polską, motyw grupowej adoracji (o ile oprzeć się na dziele Braunego i Wiesego (Schl. Mal. u. Plastik des Mittelalters) w malarstwie i rzeźbie właściwie nie występuje. Słowem, choć chóry i grupy adorujących świętych trafiają się na Północy, rzadsze tam są, niż we Włoszech.

⁴⁾ Skrzydła tryptyku ze Sromowiec Niżnych (w pow. nowotarskim).

⁵⁾ Na ołtarz brandenburski pierwszy wskazał M. Walicki (Stilstufen d. got. Tafelmalerei in Polen, Warszawa 1933, p. 27). Reprodukowany jest ten ołtarz w *Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg*, II, 3. Berlin 1912, p. 273, tabl. 49. 30.

ców i niewiast. Podpisy i wersety hymnów podobne jak na ołtarzu św. Trójcy, lecz nie te same. Wydaje się, że tryptyk brandenburski bliższy jest malarstwu kolońskiemu z poł. XV wieku (Meister d. Verherrlichung Mariens), choć robotą kolońską nie jest. Od scen chóralnych na tryptyku św. Trójcy odróżnia go formalnie twardsze traktowanie postaci, zbliża zaś ten sam czas (ogólne znamiona stylowe) oraz układ draperyj.

Sposób przedstawienia Trójcy taki, jak to widzimy na naszym tryptyku, szcześnie przez Kościół zachodni uznany za najwłaściwszy dla wyobrażenia trudnej tajemnicy dogmatycznej¹⁾, należy do gatunku najbardziej rozpowszechnionego. Określić go należy jako typ tronującego Boga-Ojca, w przeciwieństwie do innych przedstawień Trójcy o trzech twarzach lub Trójcy o trzech tronujących osobach w równym wieku²⁾. Jest to czysto zachodnie przedstawienie, gdyż w Kościele wschodnim Bóg-Ojciec jako starzec nie jest znany. Wykształca się ten typ na Północy w XII w., bodaj że we Francji, gdzie spotykamy go w początkowej formie w St. Denis, na witrażu z czasów opata Sugera³⁾. Za pośrednictwem minjatur i emalii rozpowszechnia się szybko na Północy. Już w całkowicie wykształconej formie występuje na obrazie z XIII wieku w Muzeum ces. Fryderyka w Berlinie⁴⁾. Z Północy przedostaje się do Włoch i upowszechnia się tam⁵⁾. W XV wieku jest już znany w całym Kościele katolickim.

W Polsce zjawił się typ św. Trójcy z tronującym Bogiem-Ojcem być może w XIV wieku za pośrednictwem minjatur, a z końcem XV wieku i z początkiem XVI spotykamy go już często. Nie wiemy, jak wyglądał ołtarz główny krakowskiego kościoła dominikanów, lecz wyobrażenie Trójcy musiało się tam znajdować. Współcześnie z naszym tryptykiem występuje Trójca św. w minjaturach polskich⁶⁾.

Spośród chórów świętych na skrzydłach, najbardziej dla nas interesującym wydaje się być chór męczenników, ze względu na kilku świętych polskich



II. Tryptyk św. Trójcy. Orna-
ment wewnątrz szafy. Fot. K. E.

¹⁾ Za Benedykta XIV (K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I. Freiburg im Br. 1928, p. 223).

²⁾ Cf. A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*. Prace K. H. S. VI (1934/35), pp. 36–38.

³⁾ E. Mâle, *L'art religieux en France du XII-e siècle*. Paris 1925, p. 182.

⁴⁾ Die Gemäldegalerie in Berlin, Berlin 1929, p. 146.

⁵⁾ Künstle, o. c., p. 220 sq. Przykładów przedstawiających tronującego Boga-Ojca we Włoszech spotyka się wiele (ob. np. Marie, o. c., III, fig. 278, 353, V, fig. 289, etc.).

⁶⁾ Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, I, pp. 65, 68.



12. Tryptyk św. Trójcy. Chór męczenników. Fot. K. E.

(fig. 12). Dwaj biskupi męczennicy to niewątpliwie św. Stanisław i św. Wojciech. Występują oni w strojach biskupich bez należnych im atrybutów. Stoją jednak na obrazie męczenników i to obok dwóch innych patronów Polski. Pozwala to ich nazwać, ale nie rozróżnić między sobą. Natomiast rozpoznać możemy św. Wacława i św. Florjana. Obecność czterech patronów Polski wskazuje wyraźnie na polskie pochodzenie tryptyku.

Tęsknota za narodowymi świętymi była u nas w średniowieczu duża. Wystarczającą miarą w tym względzie jest historia czci i kanonizacji św. Stanisława, sprowadzenie relikwii św. Florjana, zapożyczenie od Czechów św. Wojciecha i Wacława. Z czasów naszego tryptyku mamy pomnik literacki,



13. Tryptyk św. Trójcy. Chór dziewic. Fot. K. E.

którym jest zakończenie dzieła Długosza ¹⁾). Warto je tu przytoczyć dla pokrewnego ujęcia tematu, a również i z tego powodu, że autor składa tam dzięki świętym polskim: «Immensas autem gratias ago, infinitasque et immortales, sanctae et immortalis Trinitati, Patri et Filio et Spiritui Sancto, et Dei genitrici, excellentissimae Virgini Mariae, Sanctae Theotocos, et omnibus Angelis, Patriarchis, Prophetis, Apostolis, Martyribus, Confessoribus, Virginibus et omnibus coelestium virtutum ordinibus, presertim tamen... beato Stanislao, Wenceslao, Adalberto, Floriano, Hedvigi, Patronis Regni Poloniae gloriosis...»

¹⁾ Długosz, Hist. Pol., V, p. 70r.



14. Tryptyk św. Trójcy. Chór apostołów. Fot. S. Kolowiec.

Przedstawienie grupy patronów Polski na tryptyku św. Trójcy należy do najwcześniejszych w naszej ikonografji. Posiadamy np. tylko niewiele wcześniejszych przedstawień św. Stanisława, i to indywidualnie wyobrażonego ¹⁾, niema zaś ani jednego w grupie. Św. Florjan na naszym tryptyku jest najwcześniejszem znanem jego wyobrażeniem w Polsce ²⁾, podobnie bodaj św.

¹⁾ Chrzcielnica w Trydzie, freski w Assyżu, figura świętego na fasadzie katedry krakowskiej i na tympanonie w Queutsch na Śląsku, witraż dominikański — oto kilka najważniejszych zabytków, poprzedzających nasz tryptyk. Kult św. Stanisława wyprzedził — wszystko na to wskazuje — o wiele lat jego ikonografję.

²⁾ K. Furmankiewiczówna, Św. Florjan w zabytkach Krakowa, Rocznik Krakowski, XVIII (1917), p. 100.



15. Tryptyk św. Trójcy. Chór proroków. Fot. S. Kolowiec.

Wacław¹⁾. Dwaj ostatni święci występują już w wykształconej formie ikonograficznej, zgodnie z ich przedstawieniami na terenie Austrii i Czech, skąd wniossek, że malarz musiał mieć dla ich przedstawień jakieś wzory. Natomiast inaczej ma się rzecz ze św. Stanisławem i Wojciechem, bo fakt, że malarz nie odróżnił ich od siebie, zdaje się świadczyć, że nasza ikonografia narodowa była jeszcze w drugiej połowie XV stulecia niepewna i nieustalona.

Niemniej grupa patronów Polski, którą po raz pierwszy spotykamy na tryptyku św. Trójcy, trafia się później w ikonografii polskiej. Brak wielu za-

¹⁾ O ile nie wliczyć tu przedstawienia na zworniku katedry krakowskiej.



16. Tryptyk św. Trójcy. Św. Sekundus przeprowa się przez Pad z pomocą anioła.
Fot. K. E.

bytków malarstwa nie pozwala na przedstawienie rozwoju tego motywu¹⁾. Od początku XVI wieku występuje grupa polskich świętych w drzeworytach książkowych²⁾.

Jeszcze jeden, choć drobny szczegół ikonograficzny na obrazie z chórem

¹⁾ Nie polski to oczywiście pomysł, bo grupy patronów krajowych spotyka się wcześniej niż u nas w Austrii, Czechach i Niemczech.

²⁾ Furmankiewiczówna, o. c., p. 97, F. Kopera, Spis druków epoki Jagiellońskiej. Kraków 1900, p. 24.



17. Tryptyk św. Trójcy. Polowanie św. Eustachego.

Fot. S. Kolowiec.

dziewic zasługuje na uwagę (fig. 13). Z lewego boku stoi tam święta w koronie trzymająca kwiat lilji, w którego kielichu klęczy małe Dzieciątko Jezus. Jest to, jak sądzę, św. Dorota, której nie może brakować na obrazie przedstawiającym św. dziewicę. Legenda jej życia opowiada, iż objawiło się jej Dzieciątko i podało koszyk z kwiatami. Malarz określić chciał widocznie świętą przez atrybut Dzieciątka, a nie, jak zazwyczaj, przez koszyk kwiatów. Tego rodzaju umieszczenie małego Chrystusa to rzadko spotykany atrybut i być może nawet jakaś specjalność polska. Znany mi jest tylko jeden podobny przykład na obrazie z Matką Boską i św. Augustynem w krakowskim



18. Tryptyk św. Trójcy. Św. Jerzy zabija smoka.
Fot. K. E.

Muzeum Narodowym ¹⁾. Kwiat lilji, w którym klęczy Dzieciątko, trzyma tam św. Augustyn, a to dlatego, ponieważ i on spotkać się miał w swem życiu z Dzieciątkiem.

W odmienny świat nie tylko artystyczny, ale i ikonograficzny przenoszą nas obrazy nazewnątrz skrzydeł malowane. Scena adoracji Trójcy św. posiada swój teologiczny i mistyczny charakter modlitwy, natomiast obrazy na-

¹⁾ F. Kopera i J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, wiek XIV—XVI*. Kraków 1929, p. 51, fig. 51.



19. Tryptyk św. Trójcy. Nawrócenie św. Pawła pod murami Damaszku.
 Fot. S. Kolowiec.

zewnątrz skrzydeł są epiczne. W tryptyku Trójcy św. pomiędzy sceną adoracji a obrazami zewnętrznymi nie zdaje się zachodzić związek treściowy. Z chwilą zamknięcia skrzydeł kończy się modlitwa, a zaczyna się legenda, opowiadanie. Opowiadanie to nabożne, związane z nauką Kościoła, zwrócone jest jednak nie ku Bogu, jak było poprzednio, lecz ku ludziom. Pomiedzy czterema obrazami zewnętrznymi istnieje związek treściowy nie religijnej natury, lecz świeckiej. Mamy tu opowiadanie o czterech świętych Rzymianach, t. j. o św. Pawle, Jerzym, Sekundzie, Eustachym, których wybrano dla pewnej łączności tematowej (fig. 16—19). Rzuci się ona w oczy dzięki pokrewieństwu akce-



20. Tryptyk św. Trójcy. Chrystus zmartwychwstały.
Fot. K. E.

Święty ten, poza Włochami prawie nieznan, czczony jest głównie w północnych Włoszech: w Ventimiglii, Wenecji, Anagni i Turynie²⁾. Bywa tam przedstawiany w stroju rycerskim, z chorągwią w ręce. Scena na tryptyku zgadza się we wszystkich szczegółach z tekstem Złotej legendy. W dziele Jakóba z Voraginy odnajdujemy również opisy dla sceny nawrócenia św. Pawła, zabicia smoka przez św. Jerzego oraz dla polowania św. Eustachego.

Że obraz z polowaniem przedstawia św. Eustachego, a nie św. Huberta, jak przeważnie przypuszczano za Muczkowskim³⁾, na to dowodu dostarczają właśnie trzy inne obrazy, mające swe źródło w Złotej legendzie. Znajduje się

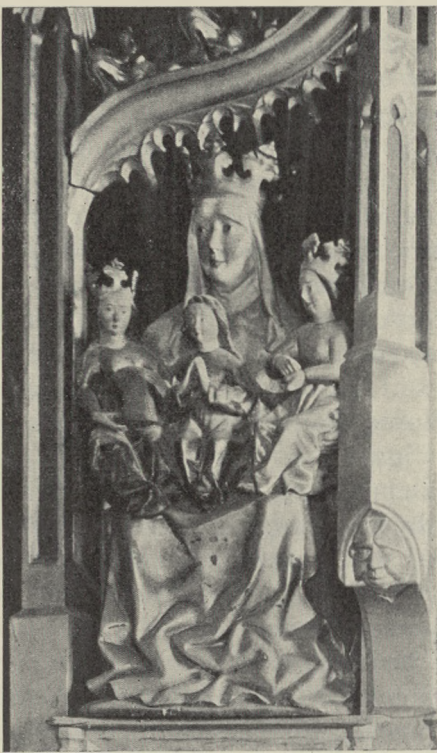
sorjów i dekoracyj. Na obrazach widzimy wszędzie rycerzy podczas jakiegoś ważnego zdarzenia z ich żywota. Przedstawienie rycerskich zajęć, zbrojnych osób, walki koni, polowania, warownych zamków łączy obrazy między sobą. Noszą one wybitnie rycerski charakter. Św. Paweł przed nawróceniem oddawał się rycerskiemu zajęciu, a pozostali święci byli rycerzami. Dwóch z nich obrało sobie rycerstwo za szczególnych patronów. Ten rycerski charakter obrazów odnosi się widocznie do fundatora tryptyku, a ponieważ ołtarz stanął najprawdopodobniej w kaplicy królowej Zofji, jako fundacja króla Kazimierza przed grób matki, przeto rycerska treść scen tutaj znajdowałaby najlepiej swe wytłumaczenie.

Źródłem literackim powyższych obrazów była rozpowszechniona w średniowieczu Legenda aurea Jakóba z Voraginy. Już starszy Muczkowski¹⁾ zapomocą Złotej legendy wyjaśnił scenę, przedstawiającą św. Sekunda.

1) Dwie kaplice Jagiellońskie, Kraków 1859, p. 35.

2) H. Detzel, *Christliche Ikonographie*, II, Freiburg im Br. 1894, p. 635, Marle, *The development of the Italian schools of painting*, I, p. 189.

3) J. Muczkowski, *Dwie kaplice Jagiellońskie*, p. 32. Wyjątek stanowi Walicki, który scenę oznaczył jako polowanie św. Eustachego, w polskim wydaniu Hamanna *Historji sztuki* (Warszawa 1935) t. II, p. 998.



21. Tryptyk św. Trójcy. Św. Zofja z córkami. Fot. K. E.



22. Tryptyk św. Trójcy. Św. Anna Samotrzeć. Fot. K. E.

tam również żywot św. Eustachego, a niema żywotu św. Huberta. Św. Eustachy należy do męczenników z czasów rzymskich, podobnie jak św. Sekundus, który żył z nim współcześnie, jak św. Paweł o wiek wcześniejszy i św. Jerzy, dowódca rzymskich wojsk w czasach Dioklecjana. Widocznie szło o przedstawienie scen rycerskich z czasów starożytnych. Święty Hubert żył później znacznie, z początkiem VIII wieku, i był biskupem w Leodjum. Patronem myśliwych został też ów germański święty na miejsce rzymskiego późno, bo dopiero w XV stuleciu. W tym czasie legendę o cudownym polowaniu przeniesiono na niego z żywotu św. Eustachego, ponieważ imię przypominało róg (niem. Hupe), jakim posługiwali się myśliwi. Künstle zna najwcześniejsze przedstawienie z polowaniem św. Huberta dopiero z drugiej połowy XV wieku, podczas gdy polowanie św. Eustachego występuje już na witrażach w Chartres ¹⁾. W Polsce Złota legenda znaną była conajmniej od początku XIV wieku. Z tego czasu posiada katedra krakowska jej egzemplarz już w Polsce pisany, jak świadczy pomieszczony wewnątrz żywot t. zw. mniejszy św. Stanisława, oraz styl minjatur ²⁾

¹⁾ K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst, II: Ikongraphie der Heiligen*. Freiburg m Br. 1926, p. 220.

²⁾ Nieopublikowany kodeks 147 w Archiwum Kap. Metrop. Krak.; cf. I. Polkowski, *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej*. Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce, III. Kraków 1884, p. 103.

Zważywszy te wszystkie względy, uznać trzeba obraz z polowaniem za scenę z żywota św. Eustachego, a nie św. Huberta. Dodać należy, iż kult św. Eustachego w średniowieczu był popularny zwłaszcza we Francji (kościół św. Eustachego w Paryżu, fundowany z końcem XII wieku). W Krakowie jedynym, prócz naszego obrazu, śladem czci tego świętego były jego relikwie w posiadaniu katedry krakowskiej ¹⁾.

Pozostaje jeszcze szczyt ołtarza. Widzimy na nim w środku Chrystusa-Salwatora, bo bokach zaś św. Zofję i św. Annę Samotrzec (fig. 20—22).

Chrystus-Salwator, przedstawiający najradośniejszą chwilę w dziejach Kościoła, nadawał się dobrze do ustawienia na szczycie tryptyku. Zazwyczaj umieszczano na szczycie ołtarza jakąś radosną scenę triumfu, np. na ołtarzu Marjackim Koronację M. Boskiej. Postać św. Zofji stoi być może w związku z ustawieniem ołtarza pierwotnie przed grobem królowej Zofji. Jako ikonograficzny odpowiednik św. Zofji dano po drugiej stronie figurę św. Anny Samotrzec.

Brak dzisiaj predelli, o której wspomniałem wyżej, iż formą swoją była zapewne zbliżona do innych podobnych zabytków współczesnych. Trudno dojść co mogło się na niej znajdować, czy jakieś wyobrażenie związane z Męką Chrystusa, np. chusta Weroniki, czy grupa św. Rodziny lub może jakieś relikwiarze hermowe. Wydaje się prawdopodobnym, iż znajdowały się tam również odpowiednie herby, np. króla, kapituły, biskupa.

Jeśli idzie o charakterystykę całości ikonograficznej tryptyku Trójcy św., to stwierdzić wypada, że ikonografia jego przedstawia się jako przemyślana i konsekwentna koncepcja teologiczna na cześć św. Trójcy. Niema w dziejach naszej sztuki drugiego podobnego ołtarza, któryby w tym czasie, ok. r. 1470, przedstawiał podobną myśl. Zapewne jednak były, lecz się nie dochowały. Z czasów późniejszych istnieją bowiem ołtarze równie starannie pod względem treści teologicznej przemyślane, choćby sąsiedni tryptyk Matki Boskiej Bolesnej, ilustrujący pieśń o boleściach Marji, lub ołtarz Marjacki. Nie należy zatem przypuszczać, by tryptyk św. Trójcy był zjawiskiem odosobnionem. Inna rzecz, że dzieł takich nie było zapewne wiele. W naszym malarstwie i w naszej rzeźbie średniowiecza niezawsze tak wyraźnie widać myśl teologa, która uzgodniła między innemi poszczególne sceny, wybrała rzadkie i oryginalne tematy, dostarczyła napisu i podpisów. Tryptyk św. Trójcy przedstawia pod tym względem obraz bardzo jednolity. Chęć wyrażenia jak najlepiej czci dla św. Trójcy, tego dogmatu, którego najusilniej bronił Kościół rzymski przed zakusami herezji, kierowała projektodawcą ołtarza. Stwierdza to zresztą wyraźnie napis na ramie szafy.

W rękopisie niedrukowanej rozprawy p. t. Jan Janek malarz krakowski ²⁾, pragnął Ptaśnik widzieć swoistą przyczynę fundacji naszego ołtarza. Ponieważ data wypisana na tryptyku, r. 1467, nieodległa jest od czasu zawarcia pokoju toruńskiego 19 października 1466 r., przeto Ptaśnik przypuszczał, że

¹⁾ Wymieniają je wizyty biskupie katedry, oraz H. Pruszczyk, (Klejnoty Krakowa, wyd. z r. 1647, p. 12), który zresztą opis katedry oparł na wizytach.

²⁾ Ob. niżej, p. 81.

tryptyk powstał jako wotum dziękczynne za wygraną wojnę. Ale właśnie bliskość dat (różnica wynosi najwyżej 14 miesięcy), nakazuje wątpić w możliwość tej hipotezy. Praca nad tryptykiem tego rodzaju jak nasz, nawet nad samą szafą środkową, musiała trwać dłużej niż rok. Pomieszczenie w okresie najwyżej czternastu miesięcy nadejścia do Krakowa wiadomości o zawarciu pokoju, wyszukania artysty i funduszków, wyboru projektu, zakupna odpowiedniego materiału, a wkońcu wyrzeźbienia, namalowania i pozłocenia tyłu figur nie wydaje się możliwym. Hymn dziękczynny «Te Deum», w liturgji kościelnej powszechny jako hymn radości i wesela, na tryptyku śpiewany jest ku czci Trójcy św. Żaden szczegół ikonograficzny nie wskazuje, by ołtarz był fundacją dziękczynną za pokonanie krzyżaków. Gdyby tak było, nie brakłoby napewno na tryptyku św. Brygidy, która była zawsze wysuwana w Polsce jako najpoważniejsza przeciwniczka Zakonu. Wszak ona miała przepowiedzieć zwycięstwo Jagiełły. Zresztą pokój toruński, kończący długą i trudną wojnę, choć zwycięski, nie wywołał w Polsce powszechnej radości. Przyjęto go z niedowierzaniem, jako pewną konieczność, która całkowicie Zakonu nie złamała.

Widzieliśmy, że tryptyk św. Trójcy mógł być stanąć jedynie w kaplicy królowej Zofji. Wskazują na to szczegóły najrozmaitszego rodzaju. Toteż raczej przypuścić można, iż tryptyk stanął jako zakończenie urządzenia kaplicy królowej w sześć lat po śmierci fundatorki. Sześć lat to znowu okres nie taki długi dla wykonania tego rodzaju ołtarza. Mogła się praca nad nim przewlekać, mogło brakować funduszków. Były to właśnie czasy wojny z Zakonem, kiedy król gdzie mógł szukał pieniędzy, zabierał fundusze i fundacje kościelne, nakładał podatki. Królowa Zofja umarła w długach i nie pozostawiła zapewne pieniędzy na ołtarz.

Treść tryptyku podał teolog i to teolog polski, zapewne krakowski. Kto nim był, trudno dzisiaj rozstrzygnąć. Najprawdopodobniej był to któryś z kanoników katedry, wykształcony i czytany w literaturze kościelnej. Nasuwa się w tem miejscu pokrewny, choć nieco odległy przykład Koronacji



23. Tryptyk św. Trójcy. Bóg-Ojciec. Fot. K. E.

Madonny Botticellego, na której również występują grupy aniołów i świętych. Treść teologiczną opracował dla tego obrazu literat florencki Mateusz Palmieri¹.

IV

ARTYŚCI

Charakter tryptyku. — Dwie tendencje artystyczne. — Staranność techniczna. — Dwaj rzeźbiarze. — Dwaj malarze. — Tryptyk dziełem zbiorowem. — Powstał w warsztacie rzeźbiarskim. — Nazwisk artystów niepodobna dojść.

Na pytanie, czy ołtarz ma wysoką wartość artystyczną, odpowiedź musi wypaść dodatnio. W całości tryptyk św. Trójcy przedstawia się jako dzieło gotyku indywidualnie pomyślane, harmonijne, nastrojowe, bogate, barwne. Artysta nadał sylwecie ołtarza linje zgrabne i wysmukłe, widocznie stosując się do miejsca i do gustu epoki (fig. 1). Stosunek między poszczególnymi częściami tryptyku jest wszędzie proporcjonalny, a pierwiastek architektoniczny użyty został w miarę, t. j. tylko tam, gdzie był konieczny dla samej struktury sprzętu. Niema w tryptyku nadmiaru ozdób gotyckich, owych fial, łuków, maswerków pogiętych i niespokojnych, które schyłkowemu okresowi rzeźby gotyckiej zjednały miano baroku. Tryptyk jest tektoniczny, jeśli tego wyrażenia można tu użyć.

Nastrój uroczysty, mistyczny nawet, którego życzył sobie zamawiający duchowny, a może i królewski fundator, wprowadził artysta umiejętnie. Nie zależało mu na realizmie głównej sceny. Posiada ona treść zgodną z tekstami modlitw i hymnów, lecz nie było zamiarem artysty przedstawić jej w sensie rzeczywistości materialnej. Szło tylko o zaznaczenie faktu tronu-jącej Trójcy i adorujących ją chórów świętych. Dlatego prócz tła za baldachimem Boga-Ojca (gdzie niebo z gwiazdami konieczne było w myśl słów Pisma), wszędzie dano zastępcze tła złote. Śnać miano poczucie, że złote tła jako niebo nadają się lepiej, że są odpowiedniejsze i uroczystsze, niżli tła niebieskie, lub realne tła krajobrazowe.

Że uważano wyraźnie realizm za nieodpowiedni dla głównej sceny, na to dowód w tem, iż użyto go na tryptyku, ale po stronie zewnętrznej skrzydeł; tam był potrzebny, aby bawić widza i zainteresować go opowiadaniem. Do tego celu służą owe krajobrazy, owe akcesorja rycerskie i ze starannością ilustratorską oddane wypadki; tendencja artystyczna, która wewnątrz tryptyku

¹) Opowiada Vasari (Vite, ed. Milanesi, III, 314): «W większym kościele św. Piotra, obok drzwi bocznych namalował Botticelli dla Mateusza Palmieri obraz z niezliczoną ilością figur, a mianowicie Wniebowzięcie Matki Boskiej, podzielone na niebiańskie sfery, wśród których wyobrażeni są patrjarchowie, prorocy, apostołowie, ewangelisci, męczennicy, wyznawcy, święte dziewice i aniołowie, a wszystko to wedle wskazówki udzielonej mu przez Mateusza, który był literatem i uczonym...». Obraz ten, znajdujący się dziś w Londynie (przez niektórych zresztą — i bodaj, że słusznie — odsądzany Botticellemu), wywołał po namalowaniu go oskarżenie autorów o herezję, co świadczy, jak dalece przywiązywano wagę do tego rodzaju przedstawień.

nie istnieje. Dwa kierunki, jeden irracjonalny, rzecz można w pewnym sensie konserwatywny, drugi realistyczny, bardziej nowoczesny (lecz i tak w formie łagodnej), zostały na ołtarzu utrwalone. Wyraźniejszy tu, niż gdziekolwiek indziej w sztuce polskiej XV wieku, przykład stylowego rozdziału.

Szło także o wspaniałość. A wspaniałość to krasa barw i blasków. Stąd tryptyk tak starannie i dokładnie, z największym nakładem kosztów jest malowany i złożony. Wyłożenia na ramie, łukach, arkadach, baldachimach i tłach rozjaśniają ołtarz. Zachowały się one doskonale, a czas spatynował je najpiękniej, dając im oliwkowy pobłysk. Nowe za baldachimem tło niebieskie, któremu brak gwiazd, pogłębia przestrzeń, a kontrastując ze złotem, odcina figury Trójcy od reszty figur ołtarza.

Podnieść jeszcze należy techniczną staranność wykonania, która w rzeczach sztuki odgrywa nieraz rolę zasadniczą. W tryptyku św. Trójcy użyto nietylko najlepszego drzewa, ale również najlepszego materiału malarskiego i pozłotniczego. Godną uwagi jest staranność, z jaką wykonano rozmaite szczegóły, np. kapę i suknię Boga-Ojca, na których wymodelowano ornament tak dokładnie (używając specjalnie do tego celu wykonanych form), iż tkanina może dziś służyć za przedmiot osobnego studjum z zakresu historii tkactwa.

Pomiędzy poszczególnymi partjami tryptyku zachodzą duże różnice stylistyczne. Zbliżają nas one do zasadniczej kwestji, którą w tem miejscu rozważyć należy, a mianowicie ile rąk pracowało nad tryptykiem. Tego rodzaju dzieła nie wykonał bowiem jeden artysta; musiało ich być conajmniej dwóch — malarz i rzeźbiarz. Bliższe przyjrzenie się tak rzeźbom, jak obra-



24. Tryptyk św. Trójcy. w. Małgorzata. Fot. K. E.



25. Tryptyk św. Trójcy. Święty biskup (Stanisław lub Wojciech) z Chóru męczenników. Fot. K. E.

jego rzeźby. Nie ożywia ruchem swych postaci, jakby uważał, że ruch odbierze im powagę i majestat. Ma w sobie coś z techniki rzeźbienia w kamieniu (drobne fałdy), przeniesionej w drzewo. Jest to nietylko pierwszorzędny rzeźbiarz, ile raczej wyrobiony rzemieślnik, znający tajniki swego kunsztu.

Drugim rzeźbiarzem wydaje się być autor figurek czterech świętych dziewic (fig. 5—8, 24). Ten, w przeciwieństwie do pierwszego, jest śmielszy i żywszy. Figury dziewic są wdzięcznie przegięte, a twarze mają w sobie życie. Zapewne temu rzeźbiarzowi, dla którego charakterystyczne jest śmiałe fałdowanie draperji, należy przypisać figurę Salwatora (fig. 20) oraz kilka innych szczegółów. Czy on jest rzeźbiarzem Krucyfiksu, trzymanego przez Boga-Ojca, trudno bezwzględnie rozstrzygnąć. Zato figury żołnierzy po bokach baldachimu, wydaje się, że jemu należy przyznać, ze względu na żywość ich ruchu (fig. 9, 10).

Wskazano już wcześniej, iż obrazy na skrzydłach tryptyku nie zostały namalowane przez jednego artystę¹⁾. Istotnie widać pewne różnice, wpły-

zom nasuwa przypuszczenie, że rąk artystycznych było jeszcze więcej. Bardzo to prawdopodobne, gdy uprzytomnimy sobie, iż sztuka w Polsce — jak wogóle w Europie północnej — była wówczas warsztatowa.

Różnice stylowe w rzeźbach wskazują conajmniej na dwóch autorów. Pierwszy z nich rzeźbił główną postać Boga-Ojca, majestatyczną, ale sztywną (fig. 2, 23). Nie idzie tu oczywiście o jakąś wierność naturalistyczną, ale o wyraz i bogactwo formy. Głowa Boga-Ojca z niskim czołem, najmniejszym nie ożywiona ruchem, pozbawiona jest wyrazu. Cechę tę w mniejszym lub większym stopniu odnajdujemy w postaciach aniołów oraz w postaciach św. Zofji i Anny (fig. 20—22). Snycerz tych figur rzeźbił twarze bez żywego uśmiechu czy wyrazu. Fałdom szat nadawał rzut spokojny, a miał je jedynie u stóp postaci w drobne i gęste, krystaliczne niejako załamania. Trudno u niego mówić o nieumiejętności. Raczej przyrodzona sztywność cechuje

¹⁾ M. Walicki, *Stilstufen d. gotischen Tafelmalerei in Polen*, p. 26.

wające przede wszystkim z odmiennych założeń kompozycyjnych: w obrazach wewnętrznych (fig. 12—15) perspektywa i głębia nie istnieje, w obrazach zewnętrznych (fig. 16—19) została ona z całą świadomością wystudjowana. Widocznym jest również odmienne traktowanie szczegółów. Malarz obrazów wewnętrznych zaznacza fałdy szat linjami i kątami, co w mniejszym stopniu występuje na obrazach zewnętrznych. Traktowanie włosów u pierwszego malarza polega na nadaniu im puszystości jakby z waty, podczas gdy u drugiego włosy są cieniowane. W obrazach wewnętrznych widzimy wielkie zielone rośliny, których nie spotykamy ani razu na zewnętrznych obrazach, choć była sposobność je tam umieścić.

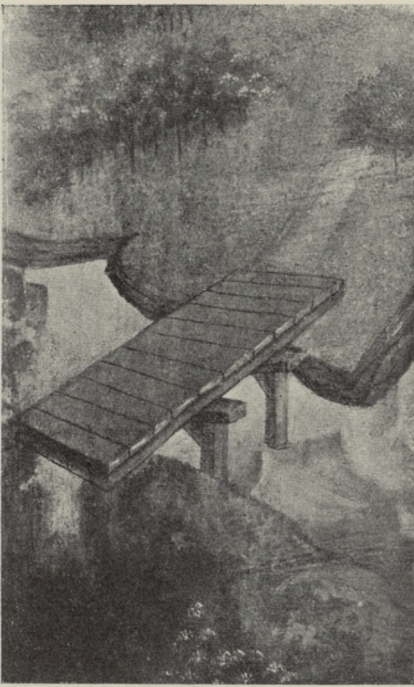
Różnice są znaczne, ale — jak sądzę — nie tak istotne, by móc całkiem ściśle rozgraniczyć od siebie ręce artystyczne. Przede wszystkim różnice wypływają z całkowicie różnych tematów i ich odmiennego ujęcia. Stwierdziliśmy to już wyżej. Porównanie wielu szczegółów na obrazach wykazuje znaczną ilość podobieństw. Przede wszystkim widzimy tak tu, jak tam, te same twarze o długich nosach, dalej ręce z prostymi, sztywnymi palcami, wkońcu szczegóły uzbrojenia (zbroje św. Jerzego, Florjana i Wacława), a nawet niektóre suknie (św. Jan Ew. i anioł św. Sekunda). Podobieństwa są tak wyraźne, iż skolei należy stwierdzić niemożność całkowitego oddzielenia obrazów od siebie.

Stajemy wobec sprzeczności. Ale to sprzeczność pozorna, znajdująca wytłumaczenie we fakcie, że mamy do czynienia z obrazami powstałymi w warsztacie, gdzie pracowało razem dwóch artystów, wzajemnie się uzupełniających. Trudno całkowicie i bez reszty rozgraniczyć ich pracę malarską, wyczuwa się ją natomiast ogólnie, a nawet można ją wykryć w rozmaitych szczegółach.

Malarz obrazów wewnętrznych był fizjonomistą. Jego twarze, bynajmniej nie piękne, posiadają zdecydowany charakter (fig. 25, 26). Odnajdujemy te twarze na obrazach zewnętrznych u św. Jerzego, Eustachego i Sekunda (fig. 16—18). A ponieważ w proporcji do korpusów twarze, ściślej mówiąc głowy, są za wielkie,



26. Tryptyk św. Trójcy. Matka Boska z Chóru dziewic.
Fot. K. E.



27. Tryptyk św. Trójcy. Most, fragment obrazu ze św. Sekundem.
Fot. K. E.

niewielko niezgrabnie osadzone i nienaturalnym ruchem wygięte, nasuwa się wniosek, iż zostały one przez malarza wewnętrznych obrazów wmalowane.

Natomiast malarz obrazów zewnętrznych wyspecjalizował się obok pejzażu w malowaniu zbroi i szczegółów rycerskich. Pomiędzy fakturą zbroi św. Florjana i Wacława (fig. 12), a zbroi na obrazach zewnętrznych (fig. 16—19) nie zachodzi żadna istotna różnica, skąd przypuszczenie, iż przy malowaniu obrazu chóru męczenników współpracował malarz obrazów zewnętrznych. Tego rodzaju współpraca wydaje się bardzo możliwa, a zarazem tłumaczy jasno równoczesne podobieństwo i różnice między obrazami.

Dla określenia indywidualności obu artystów zostaje jeszcze w obrazach dość materiału. Jeden był przede wszystkim malarzem postaci ludzkich, podczas gdy drugi sięgnął do krajoobrazu i natury.

Lecz wróćmy do tryptyku św. Trójcy jako całości. Uznać go należy za dzieło zbiorowe w tym sensie, że widać w nim współpracę kilku artystów, — jednolite jednakże, gdy idzie o ogólną kompozycję.

Zachodzi pytanie, czy owi artyści, t. j. malarze i rzeźbiarze, pracowali od siebie niezależnie — inaczej: czy tryptyk powstał w dwóch, czy w jednej pracowni?

Jednolitość układu architektonicznego raczej wskazuje, że tryptyk powstał w jednym warsztacie, pod kierownictwem jednego majstra, i to snycerza. Jest bowiem ołtarz w pierwszym rzędzie dziełem rzeźbiarskim, zarówno gdy idzie o strukturę całości, jak i o szafę środkową. Dopiero w drugim rzędzie współdziałali w nim malarze. Można prawie napewno twierdzić, że zamawiający zawarł umowę o wykonanie tryptyku z jednym majstrem, a ten dopiero przybrał sobie współpracowników, lub posłużył się siłami własnej pracowni. Rzeźbiarze i malarze tworzyli w XV wieku wspólny cech razem ze złotarzami, stolarzami, szklarzami, a w dużym warsztacie snycerskim (bo w takim najpewniej tryptyk zamówiono) obok rzeźbiarzy musieli być i malarze.

Można iść jeszcze dalej i przyjąć, że niektóre części tryptyku wyjść musiały spod ręki majstra. Były to najprawdopodobniej główne rzeźby, a więc przede wszystkim figura Boga-Ojca. Widzieliśmy, że autor tej figury przedstawia się jako wyrobiony rzemieślnik, bez żywszego jednak talentu. Jego również projektu jest najprawdopodobniej spokojna i organiczna struktura ołtarza. Żywszy od majstra temperament posiadał autor figur świętych dzie-

wic. Był to zapewne jakiś starszytowarzysz, może uczeń swego mistrza bardziej postępowy i nowocześniejszy odeń jako artysta.

Dwaj malarze stosowali się najwidoczniej do życzenia zamawiającego oraz do projektu całości. O tyle też błędnie ich indywidualność. Autor chórów świętych wyspecjalizowany był do malowania postaci ludzkich, autor scen rycerskich, jako bardziej nowoczesny, znał zasady perspektywy i krajobrazu.

A jeśli te wszystkie przypuszczenia, pozostające w sferze prawdopodobieństwa, są słuszne, to nasuwa się pytanie, czy można dojść, w jakiej pracowni powstał tryptyk i jakie było imię jego twórcy?

Nie brakło historyków, którzy chcieli widzieć w ołtarzu dzieło młodocianego Stwosza, Mączyński rzucił przed laty nazwisko Jana Wielkiego ¹⁾, Sokołowski Wawrzyńca z Magdeburga ²⁾, a Ptaśnik w nieukończonyj rozprawie rękopiśmiennej wysunął osobę Jana Janka ³⁾.

Twierdzenia wspomnianych autorów nie posiadają dostatecznych podstaw i wskutek tego przy bliższem zbadaniu okazują się zaledwo możliwościami, które są równie uzasadnione, jak wymienienie nazwiska jakiegokolwiek innego krakowskiego artysty z tego czasu. Trzeba się pogodzić z faktem (o ile nie wypłyną jakieś nowe źródła archiwalnej natury), że tryptyk świętokrzyski, jak tyle innych zabytków średniowiecznej sztuki, pozostać musi dziełem anonimowem.



28. Tryptyk św. Trójcy. Psy myśliwskie, fragment z polowania św. Eustachego. Fot. K. E.

¹⁾ J. Mączyński, Pamiątka z Krakowa, Kraków 1845, p. 100.

²⁾ M. Sokołowski, Studja do hist. rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Spraw. K. H. S. VII, szp. 134 sq.

³⁾ Rękopis Ptaśnika (który otrzymałem do przejrzania od prezesa Tow. Miłośników Historji i Zabytków Krakowa dra Józefa Muczковского) stanowi prawdopodobnie pierwszy szkic dla zamierzonej większej pracy o dwóch ołtarzach w kaplicy Świętokrzyskiej, które zmarły autor uważa za dzieło jednego mistrza, a mianowicie malarza Jana Janka na tej jedynie podstawie, iż Janek za jakieś prace dla Kazimierza Jagiellończyka otrzymał nadanie gruntów (r. 1472). Główny zrzęb rękopisu poświęcony jest dociekaniom archiwalnym na temat osoby Janka.



29. Tryptyk św. Trójcy. Fantastyczny widok Tortony, fragment z obrazu ze św. Sekundem.
Fot. K. E.

V

RZEŻBA PRZEDSTWOSZOWSKA

Szczyt ołtarza a kamienna plastyka krakowska. — Płaszczyznowość szczytu podobna jak w mon-strancjach. — Nowość pewnych motywów, zwłaszcza w figurkach dziewic. — Stosunek do rzeźby kamiennej. — Niektóre nowe motywy zjawiają się w naszym snycerstwie przed Stwosem. — Grupa rzeźb przedstwowoszkich. — Cechy rzeźby przedstwowoszkiej.

Widzieliśmy, że prócz dwóch baldaszków nad dolnemi św. dziewicami i predelli pozostałe ozdoby tryptyku są autentyczne, najwyżej ok. r. 1870 przełożone, lecz i to niewiele.

Organiczność i konsekwencja szczytu (fig. 1), jego ciężar optyczny, przywo-
dzą na myśl rozmaite zabytki kamiennej rzeźby. Rzecz uwagi godna, że detale architektoniczne szczytu mają charakter jeszcze czternastowieczny, taki, jaki spotykamy bądź na pomnikach krakowskich, bądź na kamiennych ozdobach budowli. Rzeźba nasza w kamieniu rozwinęła się — jak wiadomo — w XIV w., a w następnym stuleciu żyła długo dawnemi tradycjami¹⁾. Istotna przemiana

¹⁾ A. Misiąg-Bocheńska, Ze studjów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce. Biuletyn Historji Sztuki Kultury, III (1934/35), p. 210 sq.



30. Tryptyk św. Trójcy. Widok zamku, fragment z obrazu ze św. Sekundem. Fot. K. E.

stylowa nastąpiła w niej dopiero pod koniec wieku XV i dlatego nie dziw, że zarówno w szczycie, jak w ornamentacji arkadowej baldachimów występują liczne analogje ze starszemi zabytkami. Wymienić tu przedewszystkiem wypada architektoniczne ozdoby tumby i baldachimu grobowca Kazimierza Wielkiego. Choć dzieło to o wiek od naszego ołtarza wcześniejsze, to jednak pinakle, fiale, arkady na tryptyku zbliżają się swą formą do odpowiednich detali grobowca. Są lżejsze w całości, aniżeli na grobowcu, lecz tłumaczy się to w znacznej mierze materiałem. Ośli grzbiet, żabki na naczach, maswerki są do siebie wielce podobne. Podobieństwo jest większe, niż do tych samych detali na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka, który ledwo o ćwierć wieku jest późniejszy od tryptyku.

Większe również jest podobieństwo do ozdób grobowca Kazimierza Wielkiego, niż do portali w kościele św. Katarzyny, pochodzących z połowy XV wieku¹⁾. I tam widzimy coprawda zbliżone do naszych arkady, obejmujące portal, lecz rozłożenie ich jest inne. Czyni to chwilami wrażenie jakby projektodawca tryptyku, szukając rozwiązania dla szczytu ołtarza, posłużył się formami z grobowca Kazimierza Wielkiego. Lecz tak zapewne nie było, bo motywy łuków z pinaklami, baldachimów i arkadek w podobny sposób zestawionych są dość powszechne w gotycyzmie. Inna natomiast rzecz, że nasz artysta trzymał się jeszcze organicznych form XIV wieku, podobnie, jak współczesne mu kamieniarstwo polskie.

¹⁾ Pomniki Krakowa, I, pp. 60, 99.

Podobnie rzecz ma się ze skromnie wśród rzeźb występującą roślinnością. Liście, zwijające się na nałęczach lub zdobiące kapitele podpierane przez rycerzy, przypominają żywo swą mięsistością roślinność kamienną XIV wieku, którą znamy z kapiteli kościoła Marjackiego lub z portalu dominikańskiego¹⁾. W dwadzieścia lat po tryptyku św. Trójcy, na ołtarzu Marjackim czy na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka, roślinność przybiera suchy, nerwowy charakter późnego gotyku. Śladu jeszcze z niego nie widać w ołtarzu św. Trójcy.

Wspomnieć tu także należy maski karykaturalne, które widzimy na konsolach szczytu (fig. 21, 22). Podobne maski, częste zagranicą, spotykamy w kamiennej rzeźbie krakowskiej XIV wieku na zwornikach sklepień²⁾ lub jako konsole pod słuźki³⁾.

Szczyt ołtarza św. Trójcy należy do typu architektonicznych nasad, złożonych z fiał, łuków i maswerków, w przeciwieństwie do szczytów obrazowych o kształcie np. czterech trójkątów, jak na tryptyku z Łopusznej⁴⁾ lub z Kamionki Małej⁵⁾.

Architektoniczne szczyty, tak dobrze jak na naszym tryptyku zachowane, należą w Polsce do rzadkości, a i zagranicą nie trafiają się zbyt często. Prócz tryptyku św. Trójcy możemy tylko wskazać na sąsiedni mu tryptyk Matki Boskiej Bolesnej oraz oczywiście na ołtarz Marjacki, posiadający jednak znacznie ozdobniejszy szczyt. Dodać atoli należy, że w ołtarzu Marjackim brak ostatecznego zwieńczenia, niższa zaś część uległa w swoim czasie restauracji⁶⁾.

Pewną odmianę powyższych szczytów ołtarzowych stanowią te nasady, w których pierwiastek architektoniczny ustąpił miejsca ornamentalnemu. Przykładem szczyty tryptyków z Lipnicy Murowanej i z Dębna⁷⁾.

W stosunku do zachowanych szczytów tryptyk św. Trójcy zajmuje miejsce początkowe. Porównanie ze szczytem tryptyku Matki Boskiej Bolesnej jest tu pouczające. W obu szczytach szkarpy podtrzymują środkową arkadę, podpartą z boku esowo wygiętymi łukami oporowymi. W obu szczytach występują fiale. Różnice jednakże poczynają wyraźnie występować, gdy przyjrzeć się wypełnieniom łuków i rozstawieniu między nimi figur. W szczycie tryptyku św. Trójcy maswerków użyto dyskretnie, nie dając im przewagi. Ich forma jest stosunkowo prosta, choć już występują t. zw. pęcherze rybie. W szczycie ołtarza Matki Boskiej maswerk wraz z ornamen-

¹⁾ F. Kopera i J. Pagaczewski, *Polskie Muzeum, Kraków* (1905), artykuł: O rzeźbach naszych gotyckich budynków i tabl. A. Misiąg-Bocheńska, l. c., p. 195 sq.

²⁾ Kopera i Pagaczewski, o. c., tabl. 26—28.

³⁾ Ibidem, ilustracje w tekście w cytowanym artykule.

⁴⁾ A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*. *Prace Kom. Hist. Szt.* VI (1934/35), p. 12, fig. 12, 14.

⁵⁾ M. Walicki, *Polska sztuka gotycka* (Katalog wystawy), Warszawa 1935, p. 42, tabl. LXVIII, tenże, *Stilstufen d. gotischen Tafelmalerei in Polen*, tabl. VI.

⁶⁾ T. Szydłowski, *O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie*. *Prace Kom. Hist. Szt.*, II (1922), p. 18 sq.

⁷⁾ K. Stępowaska, *Trzy zabytki malarstwa polskiego z XV i XVI w.* *Prace Kom. Hist. Szt.* I (1919), p. 125 sq., fig. 1, 4.

tem arkadowym wypełnił wolne pola, otrzymując linje niespokojne. Niema również szkarp z łukami oporowemi, które na szczycie tryptyku św. Trójcy od przodu podierały arkadę; szczyt ołtarza Matki Boskiej stał się w następstwie tego bardziej płaski, na jednym licu rozprowadzony.

Dalszą ewolucję szczytów w kierunku ornamentacji i płaszczyzny widzimy na tryptykach w Dębnie i w Lipnicy. Delikatny, czysto ornamentalny maswerk o charakterze kraty wypełnia tam przestrzenie pod łukami. Natomiast w ołtarzu Marjackim Stwosz poszedł po innej linii, tworząc nie płasko rozprowadzone arkady, lecz głębokie, przestrzenne baldachimy.

Zdają się występować w rozwoju szczytów ołtarzowych podobne zasady ewolucyjne, jak w naszym złotnictwie. Jeśli wziąć za przykład monstrancje gotyckie, które formą swoją również przypominają przekrój gotyckiej świątyni, to i tam organiczność i jasność form architektonicznych zatracą się z wolna na korzyść ornamentu. Monstrancja w Luborzycy (z lat 1460—70), jeszcze organiczna w formie, choć rozwija się na jednej płaszczyźnie, bardziej jest przestrzennoplastyczna, niż monstrancja w Wieliczce (ok. 1490 r.) i w Wojniczu. Dodajmy, że monstrancje skonstruowane jednopłaszczyznowo są szczególnie charakterystyczne dla obszaru polskiego¹⁾.

Zbyt małym rozporządzamy materiałem, by twierdzić napewno, że szczyt ołtarza Marjackiego, nie na płaszczyźnie, lecz przestrzennie skomponowany (wszak baldachimy obrócone są przekątniami do widza), był w Polsce nowością artystyczną. Faktem jest jednak, że jeśli idzie o zachowane szczyty ołtarzowe (przedewszystkiem w obu tryptykach świętokrzyskich), to przedstawiają one odmienne niż w ołtarzu Marjackim rozwiązanie kompozycyjne, bardziej zgodne z naszym złotnictwem.

Nim zajmiemy się stosunkiem rzeźb figuralnych tryptyku do współczesnych mu zabytków polskich, daruje czytelnik w tem miejscu pewną dygresję. Przypuśćmy na chwilę, że tryptyk św. Trójcy nie jest datowany i że jesteśmy zdani (przy takim, jak dziś, stanie naszej wiedzy) jedynie na ana-



31. Tryptyk św. Trójcy. Żołnierz dosiadający konia, fragment z Nawrócenia św. Pawła. Fot. K. E.

¹⁾ A. Bochnak i J. Pagaczewski, Zabytki przemysłu art. w kościele paraf. w Luborzycy. Kraków 1925, p. 17.

liżę stylistyczną, celem oznaczenia jego czasu. Wydaje się prawdopodobnym, że zaszłyby wówczas pomyłki. Dlaczego?

Na przeszkodzie dla systematycznego datowania obrazów i rzeźb cechowych (a cóż dopiero dla posegregowania ich między szkoły i indywidualności artystyczne) stoi ciągle brak zabytków. Posiadamy tylko ułamki i szczątki produkcji, dochowane przypadkowo. Poginęły dzieła wybitne, bo te, nie na głuchą prowincję, ale do katedr i większych kościołów sprawiane, przede wszystkim usuwano w epoce baroku. Rzeźby naszej bezpośrednio przed Stwoszem ledwo się domyślamy, cóż dziwnego zatem, że przy datowaniu zabytków w pierwszym rzędzie opieramy się o niego, używając terminów: «przed-» i «postwoszowski». Stwosz na horyzoncie ówczesnej sztuki polskiej jest zjawiskiem tak wybitnym, iż od niego poczęto liczyć nową erę. W historii naszej rzeźby istnieje uzasadniona tendencja, by wiele motywów, szczególnie w zakresie wyrazu twarzy i fałdowania draperyj, uznać za postwoszowskie. Tendencja ta wyrosła logicznie ze znakomitej na swe czasy rozprawy Sokołowskiego, zamieszczonej w VII tomie Sprawozdań Komisji Historji Sztuki, gdzie autor zgromadził niemal wyłącznie zabytki od sztuki Stwosza zależne.

W tryptyku świętokrzyskim obok motywów zadawnionych, obok stylu, w którym odzywają się — jakże silnie! — echa XIV wieku, występuje szereg motywów znacznie młodszych, które w sztuce polskiej zjawiają się później, lub ściślej, które przyzwyczailiśmy się uważać za późniejsze. Historyk sztuki, któryby nie posiadał daty i na podstawie stylu próbował jej dociec, oczywiście przyjąłby najmłodsze motywy za wskaźniki czasowe. A wówczas przekonałby się, że fałdowanie szat lub krajobrazy, jakie na tryptyku widzimy, występują u nas znacznie później. Data, którąby wypośrodkowano dla tryptyku wyłącznie na podstawie analizy stylistycznej, byłaby zapewne późniejsza o jakieś 10—15 lat. Że tego rodzaju pomyłki, zrozumiałe zresztą, miały miejsce, zobaczy czytelnik dalej.

Lecz na szczęście posiadamy datę, i to datę niewątpliwą w stosunku do do całości ołtarza. Posiadamy zarazem zabytek z lat, w których daje się — zwłaszcza jeśli idzie o rzeźbę — odczuwać brak materiału.

Zabytki snycerstwa XV w., jakie notuje nasza historia sztuki, podzielić można ogólnie na dwie grupy. Pierwszą tworzą rzeźby z pierwszej połowy stulecia, w których styl XIV wieku żyje w układzie drobnych, rurkowych fałdów, drugą zaś rzeźby stwoszowskie i postwoszowskie o niespokojnej, dynamicznej linii draperji i realistycznym wyrazie twarzy. Z lat sześćdziesiątych XV w., bezpośrednio przed Stwoszem, daje się zauważyć brak zabytków, jakby produkcja snycerska wówczas osłabła. Jeden tryptyk św. Trójcy nie może zapełnić tej luki.

Zgodnie z prawami sztuki dzieło tak wybitne, jak nasz ołtarz, nie mogło powstać w odosobnieniu. Gdzie jednak podziały się współczesne mu zabytki? Trudno przypuścić, by właśnie rzeźby z tych lat uległy wyłącznie zniszczeniu. Być może, że produkcja była nieco słabsza, lecz przecież istnieć musiała. A zatem zabytki z lat sześćdziesiątych powinno się spotykać i za-

chodzi uzasadnione pytanie, czy niema ich wśród oznaczanych na czasy późniejsze.

Lecz pierwszej słowo jeszcze o zabytkach kamiennej rzeźby figuralnej. Obok tryptyku św. Trójcy, przedstwowosowskie rzeźby w kamieniu stwierdzają, że gdzie tego rodzaju dzieła powstawały, tam nie mogło brakować snycerstwa. Nadto z kilku wcale wybitnymi rzeźbami w kamieniu łączą poszczególne figury tryptyku pewne nici wspólne.

Tablice erekcyjne z drugiej i trzeciej ćwierci XV wieku stanowią grupę najwybitniejszych dzieł z zakresu rzeźby kamiennej tego czasu. Występują w nich pewne wspólne cechy nie tylko tematowe, lecz również i stylistyczne. Zwłaszcza dotyczą one układu draperji. Naogół styl XIV wieku trzyma się w tablicach silnie, fałdy bywają gęste, często zaś rurkowe, lub rozkładają się u stóp figur w geometryczne załamania.

Rzeźbom tryptyku św. Trójcy styl tablic nie jest obcy. Figury św. Anny i św. Zofji na szczycie ołtarza przypominają żywo układem fałdów figury Madonny na tablicach w Bodzentynie (1452) i Wiślicy (1463). Podobieństwo jest znaczne, bo suknie łamią się analogicznie u podstawy figur w drobne, ostrokatne fałdy, raczej płasko traktowane. Pokrewny charakter odnajdujemy w fałdowaniu się szaty Boga-Ojca, a w znacznie mniejszym stopniu w draperjach figur czterech dziewic, bo — przypomnijmy sobie — rzeźbił je kto inny. Podobieństwa do wspomnianych tablic erekcyjnych nie należy kłaść tylko na karb ogólnych cech stylistycznych czasu. Rzeźbiarz figur Boga-Ojca i świętych na szczycie, któregośmy nazwali mistrzem warsztatu, zapewne również odkuwał rzeźby w kamieniu i tem tłumaczyć można przyrodzoną mu niejako sztywność. Czy on był autorem tablic erekcyjnych, jakie współcześnie z tryptykiem św. Trójcy powstały, trudno naturalnie twierdzić.

Analogje tryptyku z rzeźbą w kamieniu nie kończą się na podobieństwach szczegółów architektonicznych szczytu i figur Boga-Ojca oraz św. Zofji i Anny. Jest ich więcej, a dotyczą one postaci żołnierzy.



32. Kraków, Muzeum Narodowe. Chrystus w Ogrojcu. Klisza M. N.

Motyw żołnierzy w formie spotykaney na tryptyku, pokrewny motywowi małych figurek wśród ozdób architektonicznych na meblach, jest pochodzenia niderlandzkiego, jak to wyjaśniano kilkakrotnie w naszej nauce. Leżało w guście epoki umieszczać wśród architektury np. tronu małe figurki ludzkie. Na jednym z obrazów od św. Idziego występują tego rodzaju figurki rycerzy¹⁾, a trafiają się one jeszcze i później w naszej sztuce w XVI wieku²⁾, choć nieco odmiennie użyte. Uważano je widać za szczególniejszą ozdobę.

Ale figurki naszych żołnierzy godne są uwagi nie tylko dla wyżej przytoczonych względów, lecz i z tego powodu, że łączy je mimo różnicy rozmiarów i materiału podobieństwo z pewną grupą kamiennych rzeźb. Mam tu na myśli pomniki grobowe rycerzy, w których układ postaci zmarłych przypomina do pewnego stopnia figurki na tryptyku. Zapewne, że część podobieństwa wypływa z jednakowego stroju, bo tu i tam postacie występują w zbrojach i w hełmach, ale spłaszczenie żołnierzy na tryptyku (choć są to rzeźby izolowane) wskazuje, iż rzeźbiarz posługiwał się wzorem wziętym z płaskorzeźby. Objęcie ręką kolumnienki to ruch stary, występujący pod formą oparcia się rycerza na włóczni najpierw na pieczęciach, potem na grobowcach. Oryginalne natomiast jest podtrzymywanie ręką kapiteła, co nadaje naszym żołnierzom szczególniejszą żywość (fig. 9, 10).

Piętnastowiecznych nagrobków rycerskich zachowało się u nas niewiele. Spomiędzy krakowskich pomników zagadkowy pomnik książęcy u franciszkanów, współczesny naszemu tryptykowi³⁾, wykazuje z postaciami żołnierzy pewne analogie. Nie idzie tu tyle o szczegóły uzbrojenia (choć i to ma swoje znaczenie), ile o rodzaj plastyki postaci, dalej o podobieństwo szerokich, grubych twarzy i o traktowanie rąk. F. Kopera dopatrywał się we figurkach żołnierzy nie bez słuszności zapowiedzi stylu Stwosza⁴⁾. Nam jednakże wystarczy podkreślić, że najlepszy swój odpowiednik znajdują one we wspomnianym grobowcu franciszkańskim (skolei łączącym się z pewnymi rzeźbami krakowskimi, co już jest sprawą inną, któraby nas zbyt daleko odwiodła⁵⁾). Figurki żołnierzy nie były więc w Krakowie jakąś szczególną

¹⁾ Mycielski, Jan Polak etc., Prace Kom. H. Szt. IV, p. 62 (cf. także Dettloff, recenzja w Roczniku Krak. XXII, p. 153 i Gutmanówna, Wpływy niderlandzkie etc., p. 17).

²⁾ Np. w Pontyfikale Ciołka w Muzeum Czartoryskich w minjaturze koronacji stoją dwaj rycerze w zbrojach po bokach minjatury (M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, Les principaux manuscrits à peintures du Musée des Princes Czartoryski. Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures, XVIII-e année, Paris 1934, p. 147, tabl. XXX).

³⁾ Pomnik franciszkański do dziś postaje zagadką. Wart choćby z tego względu osobnego studjum. Czy istotnie kogoś przedstawia (może jakiegoś Piastowicza śląskiego?) — czy nieudały to płód rzeźbiarski? Ks. K. Rosenbaiger, który ostatnio nim się zajął, przyjmuje dlań zupełnie słuszną datę ok. 1470. Ciekawego czytelnika odsyłam do jego wywodów (Dzieje kościoła oo. franciszkanów w Krakowie w wiekach średnich. Bibl. Krak., 79, (1933), p. 189 sq.). Dodać jeszcze należy, że pomnik schodzi się stylowo z pokrewnymi pomnikami tyrolskimi (cf. Ph. Hahn, Studien zur süd-deutschen Plastik, Augsburg 1927).

⁴⁾ F. Kopera, Sztuka polska od czasów najdawniejszych do renesansu. Polska, jej dzieje kultura, I, Warszawa 1930, p. 442.

⁵⁾ Pewne podobieństwo łączy postać księcia z grobowca z figurami żołnierzy w krakowskim Muzeum Narodowym (F. Kopera i J. Kwiatkowski, Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia

nowością, lecz miały swoje przykłady w kamiennej plastyce nagrobkowej.

Zatrzymaliśmy się przy kilku zabytkach kamiennej rzeźby, by wykazać, że figury tryptyku świętokrzyskiego pozostają z nimi w zgodzie, a nawet w związku. Ani fałdy szat, ani motywy, tak napozór nowoczesne, jak owi żołnierze, nie są obce krakowskiej rzeźbie kamiennej. Podobnie rozmaite dalsze szczegóły rzeźb tryptyku nie stanowią jakiejś całkowitej nowości, lecz w okresie, gdy ołtarz powstawał, znane były naszemu snycerstwu.

Draperje o linji krągłej, opadające jednym fałdem, a nadto zawinięte muszlowo czy łyżkowo, uznano w polskiej historii sztuki za postwoszowskie. Tam, gdzie występują, rzeźba, choć niedatowana, oznaczana bywa jako powstała w zależności od Stwosza. Odnosić się to może jedynie do fałdów o wyraźnie stwoszowskim charakterze. Niewszystkie jednak draperje, które odwinięte są mniej lub więcej krągło w kształt muszli, lub które opadają jednym dużym fałdem, wywodzą się od Stwosza. Ten



33. Kraków, Muzeum Narodowe. Relikwiarz hermowy. Klisza M. N.

coprawda przywiózł do Krakowa nową manierę drapowania szat, lecz niemniej

w Muzeum Narodowym w Krakowie. Kraków 1931, nr 21). Dzieła te przypisywane są (czy słusznie?) Stwoszowi. Figury żołnierzy na tryptyku łączy również pewne podobieństwo z wspomnianymi figurami w Muzeum, choć doza późnogotyckiego realizmu w tych ostatnich jest znacznie większa.

leżącą w duchu epoki¹⁾. Miast drobnych i gęstych fałdów poprzedniego «miękiego stylu», rzeźbiarze krakowscy już przed Stwoszem próbowali układać szaty w wielkie jednostkowe fałdy i ożywiać je przez odginanie. Stwosz odpowiedział tym dążeniom najlepiej i dlatego nasze snycerstwo poszło natychmiast i całkowicie w jego kierunku.

W posągu Piety u św. Barbary, którą datować należy na drugą ćwierć XV w.²⁾, widzimy jakby pierwszą redukcję fałdów «rurkowych». Szata u stóp Madonny układa się właściwie w jeden fałd płynny w swej linii; niema naturalnie jeszcze zawijań szaty, bo panuje tu «styl miękki». Podobnie w naszym malarstwie występuje jeszcze przed Stwoszem układanie szaty w jeden fałd, jak o tem świadczą np. skrzydła z tryptyku w Raclawicach³⁾, lub choćby obrazy na skrzydłach tryptyku, który omawiamy, lub na tryptyku w Więclawicach, gdzie widoczna jest już dynamika draperji⁴⁾. Tu podkreślić wystarczy, że najważniejszego dowodu na zjawienie się w snycerstwie nowych tendencji z zakresu drapowania szat dostarczają właśnie rzeźby tryptyku św. Trójcy, gdzie płaszcze dziewic opadają jednym fałdem, ruchliwym w konturze, u dołu muszlowo zawiniętym (fig. 5—8). W postaci Salwatora na szczycie widzimy to samo zjawisko (fig. 20). A dzieje się to na dziesięć lat przed przyjazdem Stwosza! Coprawda gdy się wpatrzymy dobrze we wspomniane draperje, to ich układ, choć pokrewny stwoszowskiemu, nie jest jednakże ten sam; kąty fałdów są ostrzejsze, niema w ich zawijaniu czy odwijaniu tej śmiałości i dynamiki, oraz charakterystycznego dla Stwosza bogactwa inwencji. Niema rozwiania szat i unoszenia ich w powietrzu jakby za działaniem wiatru. Wspólne ze Stwoszem są motywy takie, jak zawinięcie muszlowe, jak opadanie szat kilku zasadniczymi fałdami, ale brak jest owej żywości, a nawet dramatyczności Stwosza. Gdy te cechy wystąpią, może być mowa o zależności od niego. Natomiast drapowanie szat, jakie widzimy w rzeźbach tryptyku, uznać należy tylko za pewną zapowiedź sztuki Stwosza.

Kto wie jednak, czyby rzeźb ołtarza nie oznaczono na czasy późniejsze, bezpośrednio przed Stwoszem, gdyby nie istniała wypisana data. Że to prawdopodobne, dowodu dostarcza grupa rzeźb, które dają się z tryptykiem świętokrzyskim czasowo złączyć, a które — o ile je opublikowano — to oznaczono je przeważnie na początek wieku XVI. Schodzą się zaś one stylowo z rzeźbami tryptyku, przypisanymi w poprzednim rozdziale dwom snycerzom:

¹⁾ Podobnie stwierdza ks. S. Dettloff w świeżo wydanej rozprawie (U źródeł sztuki Wita Stosza, Warszawa 1935, p. 50) w odniesieniu do rzeźby naddunajskiej, że: «zagadnienia, występujące z taką, zdawaćby się mogło, odrębną u Stosza wyrazistością, były u schyłku XV w. prosto koniecznością dziejową po sumie wysiłków artystycznych całego stulecia».

²⁾ Niewiele posiadamy dzieł o podobnej wartości artystycznej. Niema powodu przypuszczać, że to import. Ogłaszając przed wielu laty powyższą rzeźbę, J. Muczkowski (Sprawozd. Kom. Hist. Szt., t. VII, szp. CCCLII) datował ją na początek XVI w., co było w najzupełniejszej zgodzie z ówczesnym stanem wiedzy. Dziś możemy tę datę cofnąć wstecz conajmniej o lat siedemdziesiąt.

³⁾ J. Szablowski, Średniowieczne zabytki w kościele parafjalnym w Raclawicach. Prace Komisji Historji Sztuki, t. VI, p. 56*.

⁴⁾ A. Misiąg-Bocheńska, Tryptyk z r. 1477 w kościele parafjalnym Więclawicach. Biuletyn Historji Sztuki i Kultury, t. II, p. 116.

jednemu konserwatywnemu i spokojnemu, autorowi Boga-Ojca, św. Anny i Zofji, drugiemu zaś, żywzszemu autorowi czterech dziewic, Salwatora i żołnierzy.

1. Pierwszym z za-
bytków, który należy
datować wcześniej, jest
znana powszechnie rze-
źba osiołka palmowe-
go, znajdująca się dzi-
siał w krakowskim



34. Kraków, kościół św. Idziego. Dwa relikwiarze hermowe. Fot. K. E.

Muzeum Narodowym, a pochodząca z Szydłowca. Oznaczono ją na koniec XV lub początek XVI w.¹⁾, lecz data ta wydaje się zbyt późna. Niema powodu przypuszczać, by ta, obyczajowo tak bardzo interesująca rzeźba była postwoszowska. Nie wskazuje na to żaden motyw. Całość nader statyczna i spokojna, nawet sztywna, zdradza charakter lat sześćdziesiątych XV wieku. Porównanie z analogicznym osiołkiem palmowym z Ulm, który pochodzi z połowy XV wieku (przypisywany Multscherowi), jest dla datowania za-
bytku z Szydłowca decydujące²⁾. Ten sam to styl, tylko niemiecka figura różni się od naszej głębszym cięciem fałdów. Gdyby zaś rzeźba pochodziła z czasów postwoszowskich, to osiołek napewno nie byłby tak sztywny w ruchu, a postać Chrystusa również byłaby żywsza.

Podobieństwo między Chrystusem na osiołku a Bogiem-Ojcem w tryptyku istnieje w szeregu szczegółów. Tu i tam twarz jest chłodna i martwa w wyrazie, okolona włosami, właściwie jeszcze sumarycznie traktowanymi. Opadają one falistemi puklami na ramiona. U Chrystusa zwijają się dołem w loki, co jest zapowiedzią późniejszej manieri. Rozłożenie włosów koło uszu, ich falistość i masowość jest w obu rzeźbach ta sama.

Widzimy także podobieństwa w korpusach obu figur. Charakterystyczne zwłaszcza są wąskie, opadające ramiona, oraz sztywność korpusu.

Do tego samego gatunku należy w obu rzeźbach fałdowanie szat. Suknia Chrystusa opada na grzbiet osła kilku prostymi fałdami, powstałymi wskutek naciągnięcia przez nogi. Kapa Boga-Ojca biegnie ku dołowi, omijając jedynie ręce, poczem rozkłada się u stóp, gdzie leżą cheruby. W innych szczegółach tryptyku (np. w głowie Salwatora na szczycie) odnajdujemy dalsze podobieństwa do Chrystusa na osiołku. Podobieństwa te wypływają z przy-

¹⁾ F. Kopera i J. Pagaczewski w *Polskim Muzeum*, Kraków, nr 33, datowali rzeźbę na koniec XV stulecia, F. Kopera i J. Kwiatkowski (*Rzeźby etc.*, nr 28) na początek XVI w.

²⁾ Künstle, *Ikographie d. chr. Kunst*, II, p. 412. K. Gröber, *Das plastische Werk Hans Multschers. Beiträge zur Geschichte d. deutschen Kunst*, I, Augsburg 1924, fig. 63 (Chrystus z Weihenhausen).



35. Kraków, kościół św. Idziego. Matka Boska w tęczy kościoła. Fot. K. E.

czyn stylowych, t.j. spowodu tego samego mniej więcej czasu powstania. Natomiast różnice, jakie widać między rzeźbami, tłumaczyć należy dwoma różnemi warsztatami ¹⁾.

2. Wyżej wymienione cechy stylowe występują również w rzeźbie Chrystusa w Ogroju (krakowskie Muzeum Narodowe) ²⁾. Znowu pokrewna sztywność całości, martwota twarzy, sumaryczność i falistość włosów (fig. 32). Suknia opada równą linią, szerokie rękawy mną się w ostre fałdy; tylko u podstawy figury widzimy próbę, nieudałą zresztą, zawinięcia sukni w fałdy muszlowe, podobne do tych, które występują w początkowej formie w kapie Boga-Ojca, nad głowami aniołków (fig. 2).

3. Dwie opisane rzeźby odpowiadają stylowo tym figurom tryptyku, które przypisują bardziej konserwatywnemu mistrzowi Boga-Ojca. Ale i dla snycerza czterech dziewic można wśród zabytków krakowskiego środowiska wyszukać analogje. Główki dziewic pełne są

wdzięku. Charakterystyczne dla nich są fryzury z loków, ułożonych wachlarzowo, u góry przykryte turbanikiem, na którym siedzi korona.

Ten sam typ twarzy posiada herma św. Urszuli(?) (w krak. Muzeum Narodowym) ³⁾. Widzimy tam podobnie zarysowany owal, pulchne policzki, lekko wystającą brodę, a włosy, mimo że bardziej schematyczne, ułożone są podobnie (fig. 33). Rzeźbę datowano na przełom wieku XV i XVI, lecz porównanie jej z główkami dziewic w tryptyku nakazuje ją cofnąć wstecz o jakieś lat dwadzieścia kilka.

4. Popiersie w Muzeum Narodowym nie jest odosobnione. W Muzeum Sztuki przy Zakładzie Historji Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego znajdują się relikwiarze hermowe z połowy XV stulecia ⁴⁾, a więc wcześniejsze od po-



36. Kraków, kościół św. Idziego. Św. Jan w tęczy kościoła. Fot. K. E.

¹⁾ W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się jeszcze rzeźba Chrystusa palmowego (samo popiersie), która pokrewna jest opisanej wyżej; całość żywsza jednak znacznie w ruchu i w wyrazie twarzy, najpewniej późniejsza od pierwszej rzeźby, być może o lat kilkanaście, nie więcej jednak (Kopera i Kwiatkowski, Rzeźby etc., nr 29).

²⁾ Kopera i Kwiatkowski, Rzeźby etc., nr 39.

³⁾ Kopera i Kwiatkowski, Rzeźby etc., nr 30.

⁴⁾ Ogłaszając owe relikwiarze w VI tomie Sprawozdań K. H. Szt. (p. 229 sq.), L. Lepszy datował je ściśle na lata 1382—1384. Czasy to zbyt wczesne. Hermy różnią się wybitnie od całej ówczes-



37. Kraków, Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Świąta z Białki.
Fot. A. Bochnak.



38. Rzeszów, kościół bernardynów. Cudowna figura Matki Boskiej. Fot. ze zbiorów Muzeum Narod. w Krakowie.

przedniego, w kościele zaś św. Idziego w Krakowie (gdzie do dziś istnieje szereg niepublikowanych rzeźb gotyckich)¹⁾ spośród liczby siedmiu hermo-

snej produkcji rzeźbiarskiej (pomnik Kazimierza Wielkiego, rzeźby w kamieniu, srebrne hermy w Płocku i Stopnicy, figurki z szopki w klasztorze klarysek przy kościele św. Andrzeja w Krakowie). Lepszego naprowadziła na ową datę fryzura św. Stanisława (czy istotnie to ten święty?, raczej nie), t. zw. «kropidło» (?), którego z końcem XIV w. zakazano nosić. Ale zakaz zakazem, a moda, jak zwykle, swoją drogą. Fryzury takie w XV jeszcze noszono wieku, o czym i Długosz pisze (Hist., Pol., V, 471), i na co w kazaniach mamy gromy (np. w r. 1475 ...quibus cura est ut crines calamistro zegadłem retortentur...; ...tacetur de crinalibus, peplis et crinibus tortis... A. Brückner, Kazania średniowieczne cz. III, Kraków 1896, p. 14). W rzeźbach z połowy XV stulecia występują kręcone włosy często. Do tych względów, nakazujących stanowczo przesunąć datę Lepszego, przyłącza się jeszcze typ twarzy rzekomego św. Stanisława, zbyt realistyczny na XIV wiek.

¹⁾ Z rzeźb gotyckich u św. Idziego dwie figury w tęczy (obok XVII-wiecznego Krucyfiksu), a to Matka Boska i św. Jan, godne są szczególniejszej uwagi (fig. 35, 36). Nie były dotychczas publikowane. Są fragmentami z grupy (jak sądzę po ruchu rąk św. Jana) Zdjęcia z krzyża. Rzeźby to z połowy XV w. Styl gęstych fałdów trzyma się w nich jeszcze silnie. Głowa św. Jana arcypodobna do głowy owego

wych relikwiarzy ¹⁾ dwa kobiece bliskie są wielce hermie z Muzeum Narodowego, a tem samem i dziewicom na tryptyku. Ułożenie włosów jest u nich inne, ale i tak podobne przez masowość i zdobiące fryzurę turbaniki. Fatalne przemalowanie rzeźb zatraciło kompletnie ich pierwotny charakter artystyczny, zależny w znacznej mierze od polichromji. Dwie najstarsze spośród tych herm to, zdaniem mojem, rzeźby z lat sześćdziesiątych XV w. (fig. 34).

5. W Muzeum Sztuki Uniw. Jagiellońskiego znajduje się figura nieznaney świętej, pochodząca z Białki Tatrzańskiej (fig. 37). Jest to interesująca rzeźba o charakterze przejściowym między stylem «miękkim» z pierwszej połowy stulecia a stylem lat sześćdziesiątych. Święta podtrzymuje lewą ręką płaszcz, który na przodzie układa się w duże fałdy kątowe, zboku zaś jest zebrany w pęk fałdów rurkowych. Włosy traktowane są sumarycznie, a wydłużona twarz nie posiada wyrazu. Dzieło bynajmniej nie pierwszorzędne, jest interesujące jako stojące na przelomie dwóch kierunków.

6. Cudowna figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościele bernardynów w Rzeszowie (fig. 38) wykazuje cechy rzeźby z lat sześćdziesiątych. Madonna zbliża się sylwetą i przechyleniem postaci do typu dziewic w naszym ołtarzu. W figurze rzeszowskiej jednak mniej delikatnie są wykonane ręce i twarz postaci, a także brak jest charakterystycznej fryzury. Natomiast wielki fałd płaszcza na przodzie i jego załamania zbliżone są do fałdów, jakie widzimy w figurach tryptyku, zwłaszcza u św. Małgorzaty (fig. 5). Występuje pod lewą ręką Matki Boskiej analogiczne odgięcie brzegu płaszcza, jak u św. Małgorzaty. Układ draperji u stóp postaci jest w figurze rzeszowskiej spokojniejszy. Od figur świętokrzyskich odróżnia ją grubszy modelunek całości i szczegółów, a natomiast zbliża styl lat sześćdziesiątych XV w.

7. Józef Dutkiewicz ²⁾ związał piękną Madonnę z Muszyny z tryptykiem świętokrzyskim. Istotnie rzeźba, jako pochodząca z tego samego okresu stylistycznego, wykazuje wiele cech pokrewnych z postaciami tryptyku (przechylenie, włosy, spływ płaszcza, aniołki), ale znaczne i istotne różnice formalne nie pozwalają jej uznać za dzieło warsztatu ołtarza św. Trójcy. Świątłocieniowość draperji, nerwowa linja fałdów, głębokość ich cięcia sprawiają, że figura posiada bardziej wybujały charakter, aniżeli rzeźby tryptyku. Wydaje się, że pochodzi również z późniejszego czasu (lata siedemdziesiąte?). Madonna muszyńska jest niemniej bardzo interesująca, gdyż należy do «marnierycznego» kierunku, który w rzeźbie niemieckiej około połowy wieku XV

św. Stanisława na hermie wyżej omawianej (ta sama dokładnie fryzura, tenże typ twarzy). W stosunku do tryptyku św. Trójcy rzeźby posiadają cechy wcześniejsze o lat 10. By wyczerpać temat, zwrócę jeszcze uwagę na wiszący u św. Idziego w kruchcie Krucyfiks drugorzędnej wartości, ale od Stwosza zależny.

¹⁾ Po kościele św. Idziego rozstawionych jest siedem relikwiarzy hermowych (4 żeńskie, 3 męskie). Trzy z nich odnieść można do XV stulecia, cztery pochodzą z XVI wieku, jeśli nie z czasów późniejszych. Publikowane są częściowo (bez datowania) przez Koperę i Hendla (Kościoł św. Idziego, Bibl. Krak., t. 26, p. 26) oraz przez Cerchów i Koperę (Pomniki Krakowa, I, tabl. 94). Wszystkie relikwiarze otrzymały nowsze podstawki.

²⁾ J. Dutkiewicz, Nieznane rzeźby XIV – XVI w. na terenie Małopolski południowo-zachodniej. Biuletyn Historji Sztuki i Kultury, II, Warszawa 1934, p. 268, tabl. XLII, fig. 5.

sporadycznie występuje. W tryptyku św. Trójcy jednak kierunek ten nie jest reprezentowany¹⁾.

8. Dotychczas opisane rzeźby łączyły z tryptykiem św. Trójcy pewne wspólne znamiona stylistyczne, mające swe źródło w jednym czasie powstania. Zajęliśmy się nimi, bo produkcja snycerska z lat sześćdziesiątych przedstawia się niejasno i tylko w ten sposób otrzymać było można pewien jej obraz. Żaden jednak z opisanych zabytków nie wykazywał w stosunku do tryptyku takiej skali podobieństwa, by można go było uznać za dzieło jednego warsztatu.

Zbigniew Bocheński²⁾ zwrócił mi w związku z powyższą pracą uwagę na figurę Madonny z Czchowa³⁾, obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie (fig. 39), łączącą się blisko z warsztatem rzeźbiarskim tryptyku świętokrzyskiego. Istotnie wdzięczna figura Madonny, ubranej w długi płaszcz prawą ręką podtrzymywany, podczas gdy lewą trzyma Dzieciątko, pokrewna jest bardzo postaciom dziewic. Fałdy płaszcza układają się w ten sam sposób, wygięcie i sylweta figury są te same. Grawirunki na płaszczu również bardzo zbliżone. Różnice widzimy w głowie Madonny, bo nakryta jest chustą, a i owal twarzy i wyraz jej jest od twarzyczek dziewic nieco odmienny. Mimo to, jeśli nie wyszła spod ręki tego samego artysty, to powstała w tym samym warsztacie.



39. Tarnów, Muzeum Diecezjalne. Madonna z Czchowa.

¹⁾ Dutkiewicz stworzył termin «Mistrza Anielskiego» dla rzeźbiarzy tryptyku świętokrzyskiego, a ołtarz pragnął genetycznie wywieść z rozwiniętego środowiska artystycznego na Sądecczyźnie. Lecz związek z ołtarzem szczawnickim, na który autor się powołuje, nie mówi wiele. Dzieło to wcześniejsze i słabsze bezporównania od naszego; podobny zaś układ (cztery dziewice) spotykamy rozpowszechniony na Spiszu (por. str. 110). Podobnie z motywem aniołków. Nie jest to jakaś inwencja naszego mistrza. Zarówno rozstawienie czterech dziewic, jak motyw aniołków, lub przesładowcy pod stopami dziewic, to schematy ikonograficzne. Madonna z Muszyny — nie od rzeczy tu dodać — różni się od podkarpackiej produkcji wysokim poziomem. Wyraźny to zatem import na teren «szkoły sądeckiej». Świeżo Szablowski ogłosił (Zabytki sztuki w Żywiecczyźnie, odb. z Ziemi, XXVI, 1936, p. 18) rzeźbę Madonny w Radziechowach z lat — jak sądzę — 80-ych XV w., zbliżoną linjami fałdów do rzeźby z Muszyny.

²⁾ Otrzymałem również od niego fotografię, za co w tym miejscu dziękuję.

³⁾ W katalogu wystawy «Polskiej sztuki gotyckiej» (Warszawa 1935, p. 27) M. Walicki oznaczył tę rzeźbę jako powstałą ok. r. 1500.

9. Postać Salvatora na szczycie ołtarza (fig. 20) odróżnia się żywiej niż inne fałdowaną szatą. Chrystus wstaje z grobu okryty płaszczem, który przytrzymuje ręką. Płaszcz mnie się w trzy wielkie fałdy: pierwszy na przodzie, powstały w następstwie podciągnięcia płaszcza ręką, drugi okrągły, niemal muszlowy, wywołany podniesieniem błogosławiącej ręki, oraz trzeci od tyłu, spływający przez lewy łokieć. Figura Salvatora jest płaska, wyrzeźbiona z jednego kawałka. Jeżeli czyni mimo to wrażenie plastycznej, to dzięki wystawieniu poza sarkofag nogi Chrystusa oraz dołu płaszcza.

Rzeźba Salvatora w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 40) oznaczona spowodu dynamiki fałdów na początek wieku XVI ¹⁾, jest tak dalece pokrewna figurze szczytowej z ołtarza, iż nietylko należy, zdaniem mojem, przesunąć jej datę wstecz, lecz także uznać ją za dzieło tego samego warsztatu, z którego wyszedł tryptyk.

Układ fałdów w obu rzeźbach zgadza się ze sobą w zasadniczych liniach. Ów okrągły fałd, spływający od prawego łokcia, występuje zarówno w jednym, jak i drugim zabytku, podobnie i fałdy pod lewą dłońią. Prócz fałdów łączą rzeźby także inne podobieństwa. Martwota w wyrazie twarzy Chrystusa, zmasowane włosy, falistemi spływające linjami, wreszcie stopy i ręce mają wspólny charakter rzeźb nietylko w tym samym powstałych czasie, lecz również wykonanych w tym samym warsztacie i przez tego samego mistrza.

Salwator w Muzeum Narodowym pochodzi z kościoła św. Idziego. Być może, iż używano go w czasie procesji rezurekcyjnej. Ciekawe, że w kościele św. Idziego istnieje druga analogiczna rzeźba (fig. 41), będąca, jak sądzę, kopją pierwszej. Zrozumienie form gotyckiego drapowania występuje w niej silnie. Że jest jednak kopją, świadczy o tem grubsza robota, traktowanie odmienne twarzy i włosów, oraz klamra spinająca na piersiach płaszcz. Ta rzeźba pochodzi prawdopodobnie z początku XVI w.

* * *

Wokół tryptyku św. Trójcy udaje się zgromadzić kilka zabytków naszego snycerstwa; są to dzieła bądź w tym samym czasie powstałe, bądź z tego samego warsztatu pochodzące. Nie jest więc tryptyk jakimś dziełem izolowanym. Wszystkim opisanym rzeźbom, służącym mu za tło, jest wspólne odrzucanie «miękkiej» maniery XIV w., zwłaszcza w zakresie draperyj. Fałdy naksztalt plis czy rurek, inaczej mówiąc, typowe spiralne fałdy «czeskie», które u nas w pierwszej połowie XV stulecia powszechnie stosowano, zostały około roku 1460 odrzucone. Nie znaczy to jednak, by na ich miejsce zjawilo się drapowanie szat wspólne wszystkim artystom. Przeciwnie niż w poprzednim okresie, obecnie wystąpiło kilka kierunków, które trafniej można nazwać «sposobami», negatywnie ustosunkowanych do fałdów «rurkowych», a różniących się między sobą. Pomiędzy Chrystusem na osiołku, Madonną z Muszyny a świętą z Białki widać wyraźnie różnice w zakresie

¹⁾ J. Muczkowski, komunikat w Sprawozdaniach Kom. Hist. Szt., t. VIII, p. LV, fig. 45. Kopera i Kwiatkowski, Rzeźby etc., nr 33.

drapowania szat. Co więcej, widzieliśmy je także w rzeźbach samego tryptyku świętokrzyskiego. Draperje w latach sześćdziesiątych XV w. bywają pomięte w gęste, geometryczne załamania, lub układają się w kilka zasadniczych fałdów; występują także zawinięcia, noszące cechy fałdów muszlowych. Prócz tego niektóre draperje, cięte szczególnie głęboko, posiadają światłocieniowy charakter.

Tyle o draperjach. Ale i w figurach samych nastąpiły pewne zmiany. Martwota twarzy Boga-Ojca posiada w kilku rzeźbach z krakowskiego środowiska swe odpowiedniki, co świadczy, że nie przypadkiem powstała, ale była wyrazem pewnego kierunku, — jak sądzę, dążności do wyrażenia powagi i nadania rzeźbie cech hieratyzmu. Podobnie i masowe traktowanie włosów nie było odosobnione, ni poszczególne motywy architektoniczne, czy typy przedstawień, np. żołnierzy w zbrojach. Oto wszystko, co składa się razem na styl, którybyśmy nazwali stylem lat sześćdziesiątych, nie zamykający się naturalnie w granicach dziesięciolecia — styl, który zastał Stwosza w chwili przyjazdu do Krakowa.

Powstaje w ten sposób pewien obraz rzeźby krakowskiej przed wystąpieniem Stwosza i zapełnia się częściowo luka, w której dotąd rzeźby tryptyku pozostawały odosobnione. Szukając dla tego dzieła porównań, nasza historia sztuki sięgała przede wszystkim do rzeźby poststwoszowskiej. Ostatnio Tadeusz Szydłowski¹⁾ wysunął z całą ostrożnością hipotezę nader interesującą, iż snycerz Koronacji Matki Boskiej w ołtarzu Marjackim i tryptyku w Książnicach Wielkich jest autorem tryptyku świętokrzyskiego. Zdaniem Szydłowskiego «ewolucją artystyczną, dokonywującą się z upływem lat, tłumaczyłyby się różnice między dwiema grupami figur, zresztą nie zasadnicze, i kontrasty, które nie byłyby nie do wyrównania». Umocnić jednak



40. Kraków, Muzeum Narodowe. Chrystus zmartwychwstały. Fot. A. Pawlikowski.

¹⁾ W pracy p. t.: Ze studjów nad Stwoszem i sztuką jego czasów. Rocznik Krakowski, t. XXVI (1935), p. 36.

powyższą hipotezę — jak sam autor stwierdza — «mogłoby dopiero odszukanie dzieł, któreby stanowiły pośrednie ogniwa».

Zdaniem mojem, rzeźby tryptyku św. Trójcy wyszły z rąk dwóch artystów i nie jest ostatecznie niemożliwym, by rozwój artystyczny młodszego (jakeśmy go nazwali) autora czterech dziewic nie poszedł w kierunku Stwosza. Kwestja postawiona przez Szydłowskiego pozostaje jednak nadal otwarta spowodu braku zabytków.

VI

WARSZTAT MALARSKI

Dwa kierunki malarstwa krakowskiego. — Cykl u św. Katarzyny. — Współpraca przy nim malarza chórów ołtarza św. Trójcy. — Dalsze pokrewne obrazy. — Pejzażysta ołtarza św. Trójcy i ołtarza w Mikuszowicach. — Krajobrazy ołtarza Marjackiego.

Dla rzeźb ołtarza świętokrzyskiego dawał się odczuwać brak materiału porównawczego. Inaczej przedstawia się sprawa z jego obrazami. Produkcję malarską z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XV wieku znamy dość dobrze dzięki znacznej stosunkowo liczbie zabytków. Z natury rzeczy dzieła krakowskie i małopolskie będą obrazom naszym najbliższe.

W malarstwie krakowskiem od połowy XV w. występują coraz wyraźniej dwa kierunki artystyczne. Jedną grupę stanowią obrazy idealizujące, o nastroju niekiedy lirycznym, drugą grupę obrazy o tendencjach realistycznych. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XV wieku poczynają się oba kierunki przenikać, ale mimo to da się wyczuć w poszczególnych dziełach tego czasu przewagę któregoś z pierwiastków. Choć koniec końców idealizm i nastrojowość ustąpiły przed realizmem i prawdą życia, to jednak zmaganie się tych wartości można zauważyć. W obrazach pierwszej grupy dostrzega się nadto dekoracyjność i bogactwo formalne, jako lepiej podkreślające religijny nastrój malowideł, podczas gdy w obrazach drugiej grupy nacisk położony jest na realizm opowiadania z możliwą prostotą, ale zarazem i wiernością środków.

Zdawano sobie z tych różnic sprawę. Tak było zagranicą, tak było i u nas. Wystarczy porównać wewnętrzne obrazy na skrzydłach tryptyku w Olkuszu z zewnętrznymi, by dojrzeć, że realistyczny i epicki pierwiastek panuje tam na obrazach zewnętrznych, podczas gdy obrazy wewnętrzne bardziej idealny posiadają nastrój. Jednym z ważnych dowodów na to jest konsenkwentne stosowanie złotych, nierealnych tła w obrazach wewnętrznych, podczas gdy na zewnątrz maluje się tła krajobrazowe. Ten sam stosunek widzieliśmy wcześniej znacznie, bo w r. 1467, na obrazach tryptyku świętokrzyskiego.

W poszczególnych obrazach, należących do dwóch cyklów, które są pozostałością współczesnych sobie ołtarzy, pochodzących z czasu około roku 1470, widać przewagę to jednych to drugich tendencji. Są to: cykl w kościele św. Katarzyny i cykl od św. Idziego. Może zbyt małą wagę przywiązuje się u nas do obu tych seryj, które, choć w jednym okresie powstały,

różnią się między sobą. Są to dzieła pracowni rozwiniętych, na szerszą zakrojonych miarę, o wcale dobre wzory opartych. Zbyt nisko ceni się u nas owe obrazy, bo cyklu od św. Katarzyny nie poddano dotąd właściwej restauracji, któraby fałszywe przemalowania usunęła, a cykl od św. Idziego częściowo zmagazynowany, kto wie czy doreszty nie niszczyje, a w każdym razie stanowi widomy przykład słabości konserwatorów!

Nie o to jednak idzie, lecz o ich charakter i wartość artystyczną. Różnice między cyklami nie tylko dotyczą odmiennej kompozycji, odmiennego traktowania szczegółów, innego rozmieszczenia przestrzennego postaci, innych form użytej w obrazach architektury, a wreszcie innego kolorytu, słowem tych wszystkich kryteriów formalnych, które nakazują obrazy przydzielić dwom różnym pracowniom, ale także innych źródeł artystycznych. Dla obrazów od św. Katarzyny należy w austriackim malarstwie szukać porównań, dla obrazów od św. Idziego w środowisku frankońsko-szwabskiem¹⁾.

Cykl od św. Katarzyny odznacza się bezporównania większym bogactwem i dekoracyjnością, niż cykl od św. Idziego. W tym ostatnim można zauważyć wybitną prostotę, a nawet surowość środków. Tem silniej zato występuje w nim realizm postaci ludzkich (złudził on Mycielskiego), widoczny na-



41. Kraków, kościół św. Idziego. Chrystus zmartwychwstały. Fot. K. E.

¹⁾ Obrazy od św. Katarzyny datował trafnie Kopera (Dzieje malarstwa w Polsce, I, p. 199) na czas «niedługo przed wystąpieniem Stwosza». Przesunął ową datę na koniec XV wieku T. Dobrowolski, zagubiwszy się w motywach (Obrazy z życia i męki Pańskiej w kościele św. Katarzyny, Rocznik Kr. XXII, p. 52), co sprostował Walicki (Stilstufen etc., p. 33). Dobrowolski jednak, choć do błędnej doszedł daty, niemniej trafnie wskazał na Austrię, jako źródło artystyczne form spotkanych w obrazach. Wskazał tenże autor, iż dwóch artystów zajętych było przy malowaniu obrazów.

O obrazach od św. Idziego ogłosił pod koniec życia J. Mycielski rozprawę (Jan Polak, Prace Kom. Hist. Sztuki, IV, p. 26 sq.). Sam nie czuł się całkiem pewny w swoich dowodzeniach, stąd powoływał się często na Buchnera, który się z nim w ostatniej chwili nie zgodził i od tezy co do autorstwa Polaka odstąpił. Już po śmierci Mycielskiego ks. Dettloff napisał recenzję rozprawy, gdzie rzecz wyraźnie postawił, iż Polak autorem obrazów nie mógł być (Rocznik Krak. XXII, p. 145 sq.). Dwie różne epoki dostrzegł ks. Dettloff w obrazach: jedną wcześniejszą (ok. 1445), drugą późniejszą (ok. 1465) (p. 152). Sądzą, że może tak daleko iść nie trzeba, i że data Mycielskiego jest do przyjęcia dla całości cyklu dominikańskiego. Podobnie jak przy tryptyku świętokrzyskim i obrazach od św. Katarzyny, tak i przy obrazach od św. Idziego pracowało dwóch artystów: pierwszy bardziej konserwatywny, drugi bardziej postępowy.

Ale Mycielski, choć błędnie zasugerowany pomysłem co do autorstwa Jana Polaka, niemniej trafnie wyczuł w obrazach od św. Idziego atmosferę artystyczną, do jakiej one należą. Szukał jej w realizmie Polaka, bo istotnie frankońsko-bawarskie tendencje realistyczne występują w cyklu dominikańskim.

wet w pogodnych scenach z życia Matki Boskiej. W cyklu od św. Katarzyny realizm niewątpliwie istnieje, studjum natury bodaj że jest ściślejsze, lecz nacisk położony został na dekoracyjność (ornamenty, kolory, szaty, szczegóły architektoniczne etc.) tego samego gatunku, co w Madonnie tuchowskiej (ok. r. 1460)¹).

Jakież wobec tych dwóch wybitnych pomników malarstwa krakowskiego z XV wieku przyznać stanowisko obrazom na tryptyku św. Trójcy? Widzieliśmy, że malowało je dwóch malarzy, jednak nie niezależnie od siebie, jakby nie wiedząc nic o sobie wzajem, ale przeciwnie, wzajemnie się uzupełniając. Obaj ci artyści, szczególnie drugi, na perspektywę i naturę zwracali uwagę. Obaj mają większą tendencję do idealizowania figur ludzkich, aniżeli do skrajnie życiowego ich oddawania. I z tej przyczyny, mimo że studjują świat otaczający, realistami nie są, reprezentują natomiast późny idealizm artystyczny. Stąd w obrazach od św. Idziego darmo szukać porównań do obrazów świętokrzyskich. Typy apostołów są wielce różne od siebie, figury mają krótkie korpusy, twarze są odmienne, traktowanie włosów jest inne. W obrazach od św. Idziego występuje większy niepokój.

Inaczej ma się rzecz z obrazami u św. Katarzyny. Wiele cech typowych dla nich odnajdujemy na obrazach świętokrzyskich. Różnią się od nich żywą kolorystyką i bogactwem szczegółów (zwłaszcza w niektórych obrazach), czego na ołtarzu niema w tym stopniu. Ale odczucie plastyki, ustawienie spokojnych w sylwecie postaci, typy twarzy, fałdowanie szat — okazują się przy bliższem wejrzeniu w niektórych wypadkach zadziwiająco bliskimi.

Drobniogowa analiza szczegółów daje rezultat obfity, wykazując bliskie relacje między obu zabytkami. Czuł je już Walicki, lecz uznał tryptyk świętokrzyski jedynie za prototyp dla augustjańskich obrazów²).

W kompozycji niektórych obrazów augustjańskich widzimy to samo rozmieszczenie figur, co w chórach świętych na tryptyku. Podobnie rysuje się bryła postaci zachodzących jedna na drugą, a głowy występują na tle takich samych nimbów (fig. 42 i 14).

Liczne podobieństwa twarzy, zwłaszcza u apostołów, są uderzające. W obu wypadkach występuje ten sam sposób malowania. Włosy traktowane miękko i puszysto, w jednej masie. Twarze mają nosy długie, okrągłe, usta wąskie, szczęki silnie wystające. Wystarczy porównać twarze apostołów (fig. 14) czy proroków (fig. 15) w tryptyku wawelskim z twarzami w scenie Mycia nóg (fig. 42) lub Wesela w Kanie w obrazach augustjańskich.

Równie podobne są ręce w jednych obrazach do rąk w drugich obrazach. W chórach świętych ręce odgrywają rolę wybitną, bo podkreślają kierunek, w którym zwracają się postacie. Równie wybitną rolę odgrywają ręce w Myciu nóg, czy w Wypędzeniu przekupniów; służą tam dla uzyskania silniejszej ekspresji treściowej. W obu wypadkach widzimy nerwowe, chude

¹) F. Kopera i J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, wiek XIV—XVI*. Kraków 1929, p. 21, nr 14.

²) M. Walicki, *Stilstufen etc.*, p. 33.



42. Kraków, kościół św. Katarzyny. Mycie nóg. Fot. A. Pawlikowski.

dłonie o długich palcach zawsze lekko zgiętych, czasem w skrócie, czasem bez skrótów malowane. Podobnie traktowane są stopy, których na tryptyku widzimy mniej (np. stopy św. Jana Chrzciciela w Chórze proroków).

I wkońcu fałdowanie się szat. Podobieństwa i tu liczne (np. młodzieniec z barankiem w Wypędzeniu przekupniów i św. Piotr w Chórze apostołów) polegają na układaniu się szat w kątowne, niezbyt gęste fałdy. Płaszczce apostołów w obu wypadkach posiadają ten sam krój; są to peleryny wysoko spięte pod szyją.

Dotychczas omówione podobieństwa dotyczą obrazów wewnętrznych na tryptyku świętokrzyskim. Lecz i w obrazach zewnętrznych dadzą się zauważyć pewne analogie, drobniejsze jednak i mniej mówiące (np. owca na posadce kościelnej w Wypędzeniu przekupniów oraz owca obok księżniczki

w św. Jerzym etc.). Analogie pomiędzy wewnętrznymi obrazami świętokrzyskimi a niektórymi obrazami od św. Katarzyny są tak uderzające i daleko idące, iż zmuszają do przyjęcia jednej ręki artystycznej w obu wypadkach.

Prócz analogij, o których mowa, widać także znaczne różnice. Całkowicie różne są w cyklu augustjańskim krajobrazy, roślinność, architektura, oraz — w niektórych obrazach — postacie ludzkie i fałdy szat. Używam terminu «niektóre obrazy augustjańskie» oraz «wewnętrzne obrazy tryptyku» a to dlatego, ponieważ cykl augustjański nie jest formalnie jednolity, podobnie jak niejednolite są obrazy tryptyku świętokrzyskiego. Już Dobrowolski rozdzielił obrazy augustjańskie między dwóch malarzy, podobnie, jak to uczynił Walicki w stosunku do tryptyku św. Trójcy. Dobrowolski, zauważywszy wybitne różnice artystyczne między obrazami, wydzielił z nich pięć, uznając je za «słabsze» (może trafniej byłoby je uznać za «inne»); są to: Obrzezanie, Gody w Kanie Galilejskiej, Mycie nóg, Biczowanie, Koronowanie cierniem. Zasadniczo podział ten uważać można za trafny, jakkolwiek wymaga on pewnych modyfikacyj. Malarz Godów w Kanie i Mycia nóg (które to obrazy bezspornie różnią się od innych obrazów cyklu augustjańskiego) jest również autorem Wypędzenia przekupniów, o czym świadczy bardzo pokrewna faktura malarska postaci. Co do reszty przypisanych mu przez Dobrowolskiego obrazów, to zaznaczyć wypada wyraźnie, iż trudno tu o bezwzględnie pewne wyniki. Wydaje się najprawdopodobniejszym przypuszczenie, że w niektórych obrazach augustjańskich malarz Godów w Kanie i Mycia nóg jest autorem pewnych postaci, może nawet tylko twarzy.

Wracając do obrazów świętokrzyskich zauważyć należy, iż główne podobieństwa z niemi występują w wydzielonej wyżej grupie obrazów od św. Katarzyny. Przypominam, iż dotyczą one malarza chórów na tryptyku świętokrzyskim, podczas gdy dla pejzażysty nie znajduje się w tym stopniu analogij. Zachodzi jedna tylko różnica, a mianowicie, że w obrazach augustjańskich mamy przedstawione wnętrza architektoniczne, które nie występują w wewnętrznych obrazach świętokrzyskich. Toteż podobieństwa dotyczą głównie figur.

Wyciągam stąd wniosek następujący: autorem trzech obrazów od św. Katarzyny jest twórca chórów świętych z tryptyku św. Trójcy; przy reszcie zaś cyklu augustjańskiego był on najpewniej współpracownikiem. Wydaje się to zupełnie możliwem, gdy się zważy warsztatowy charakter naszego malarstwa średniowiecznego. Obrazy od św. Katarzyny, choć stanowią wybitne dzieła malarskie z siedemdziesiątych lat XV wieku, nie są wolne od reguł rzemieślniczo pojmowanej sztuki. Mistrz, który je malował, dał ogólny projekt, nadał całości pewien charakter, ale dopuścił współpracowników. Jednym z nich był malarz chórów świętokrzyskich. Może jako towarzysz przeniósł się z jednej pracowni do drugiej, lub (w jeszcze inny sposób rzecz rozważając) jako mistrz warsztatu przybrał sobie współpracowników, którym powierzył robotę około obrazów, sobie rezerwując scenę główną i niektóre obrazy. Pole do domysłów jest duże.

W kaplicy kuśnierskiej w kościele N. P. Marji znajdowały się dwa obrazy,

którym Lepszy poświęcił osobną rozprawę¹⁾. Lepszy nie datował ich dokładnie. Wnioskować można, że oznaczył je na drugą połowę XV wieku, skoro miał je malować uczeń Lochnera. Obrazy to niewątpliwie krakowskie, ale nie wydaje się, by miały co wspólnego z Lochnerem, lub wogóle z Kolonją.

Różnią się między sobą nastrojem. Bardziej liryczne Zwiastowanie posiada także żywszy koloryt, podczas gdy bardziej realistyczna Koronacja N. P. Marji (fig. 43) ma koloryt o tonach bardziej stłumionych. Obrazy nie musiały wyjść spod jednej ręki, choć są sobie pokrewne. Nas bardziej interesuje obraz Koronacji. Autorem tego obrazu jest (jak przypuszczam) malarz wewnętrznych obrazów świętokrzyskich. Twarze Boga-Ojca, Chrystusa i Madonny w Koronacji zbliżone są bardzo do omówionego przed chwilą przy obrazach augustjańskich typu. Odnajdujemy w Koronacji charakterystyczne ręce oraz pokrewne szczegóły złotnicze, jak korony i berła.

Podobieństwo tła z liści dębowych mówi również wiele. Lecz jeszcze więcej mówią suknie i ich drapowanie. Taka sama, jak w tryptyku świętokrzyskim, technika nakładania złocień na płaszczu sprawiła, że i w Koronacji i w obrazach tryptyku w jednaki sposób odpadły owe ornamenty (por. kapę Chrystusa i np. ornat św. Stanisława, fig. 43 i 12). Rzut draperyj, bądź równo ku dołowi opadających, bądź załamanych i przewiniętych dzięki ruchowi figury, tu i tam jednaki. Podobny układ widzieliśmy w obrazach u św. Katarzyny.

Michał Walicki²⁾ łączy z malarzem chórów niewielki obrazek Madonny



43. Kraków, Muzeum Narodowe. Koronacja Matki Boskiej z kaplicy kuźnierzy w kościele N. P. Marji w Krakowie.

Fot. S. Kolowiec.

¹⁾ L. Lepszy, Studja nad obrazami krakowskiemi. Prace Komisji Hist. Sztuki, t. V, p. 45 sq.

²⁾ M. Walicki, Stilstufen etc., p. 27.

z Dzieciątkiem w Muzeum w Budapeszcie, który i Genthon ¹⁾ uważa za ewentualnie polskiego pochodzenia. Istotnie podobieństwo owej Matki Boskiej do postaci na tryptyku (fig. 26) jest uderzające. Należy się zgodzić z Walickim, zwłaszcza że obrazek węgierski wykazuje podobieństwo (i to znaczne) do Koronacji z kaplicy kuśnierskiej.

Jak sądzę, słusznie Kopera ²⁾ przypisał mistrzowi czy warsztatowi tryptyku św. Trójcy skrzydła dawnego ołtarza głównego katedry na Wawelu. Trudno jednak rzecz bezwzględnie rozstrzygnąć z czysto technicznych przyczyn. Obrazy, na których w naturalnej wielkości przedstawiono św. Stanisława i św. Wojciecha, wiszą dzisiaj tak wysoko i w tak ciemnym kącie transeptu, iż niepodobna przeprowadzić nad nimi dokładniejszych badań. Nie wiemy nadto, co się znajduje na ich odwrociach ³⁾. Dlatego też sąd co do podobieństwa wyrazić można tylko hipotetycznie. Nawet oko uzbrojone w lornetę nie jest w stanie przeprowadzić analizy stylistycznej. Można tyle powiedzieć, iż figury obu patronów są sztywniejsze i spokojniejsze w układzie fałdów, sylwety ich bardziej wydłużone, a mimo to w zakresie wielu szczegółów tryptykowi pokrewne.

Obrazy z Kasiny Wielkiej (fig. 44) zwróciły już uwagę Walickiego ⁴⁾, który przypisał je starszemu mistrzowi tryptyku św. Trójcy, a więc temu malarzowi (wewnętrznych obrazów), któremu i poprzednie obrazy zostały przyznane. Atrybucja Walickiego wydaje się słuszna, podobieństwo typów draperyj, teł, szczegółów takich, jak korony lub infuły, jest bowiem bardzo bliskie.

Jako ostatni obraz z omawianą grupą blisko złączony wymienić należy tutaj «portret» św. Stanisława u franciszkanów w Krakowie. Dotychczas datuje się go na koniec XV wieku ⁵⁾, lecz już Tomkowicz ⁶⁾ zauważył w nim podobieństwo do obrazu św. Stanisława w katedrze, co tem większego nabiera znaczenia, iż widział on wspomniane skrzydła, gdy były zdeponowane w Muzeum Narodowym.

Na koniec XV wieku datować obraz franciszkański trudno, a to ze względu na architekturę i perspektywę tronu, rzut fałdów ornatu i alby, które to szczegóły nie wydają się czasowo zgodne z końcem stulecia. W stosunku do tryptyku św. Trójcy postać św. Stanisława jest znowu żywsza, twarz bardziej zindywidualizowana (swoją drogą uległa ona przemalowaniu), ornament bogatszy. Różnice te niewątpliwie istnieją w stosunku do wewnętrznych obrazów, znikają jednak w stosunku do obrazów, które wokół tryptyku się gromadzą. Przy ściślejszej analizie czy w cyklu obrazów augustjań-

¹⁾ I. Genthon, *A régi Magyar Festőművészet*, Budapest 1932, p. 54, fig. 37.

²⁾ Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, I, p. 196.

³⁾ A. Przeździecki i E. Rastawiecki. *Wzory sztuki średniowiecznej*, Serja I. Warszawa-Paryż 1855, tabl. J i tekst do niej. W r. 1880 obrazy były odnawiane («Czas» z r. 1880, nr 196).

⁴⁾ Walicki, *Stilstufen etc.*, p. 27.

⁵⁾ Walicki, o. c., p. 38. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, I, p. 166. S. Tomkowicz, *Galerja portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru oo. franciszkanów w Krakowie*. (Bibl. Krak. nr 29), Kraków 1905, p. 8; Rosenbaiger, *Dzieje kościoła oo. franciszkanów w Krakowie w wiekach średnich* (Bibl. Krak. nr 79). Kraków 1933 p. 170.

⁶⁾ Tomkowicz, l. c.



44. Tarnów, Muzeum Diecezjalne. Obrazy z Kasiny Wielkiej. Fot. K. E.

skich (tron), czy w Koronacji z kaplicy kuśnierskiej (ręce), czy w postaciach z Kasiny Wielkiej (szaty) da się odszukać daleko idące analogje. W stosunku do wymienionych obrazów «portret» św. Stanisława najprawdopodobniej zajmuje miejsce późniejsze, sięgające już może lat 80-tych XV wieku, a więc czasu, kiedy w malarstwie krakowskim zjawily się nowe kierunki i nowi ludzie. Może to końcowe dzieło autora wewnętrznych obrazów tryptyku św. Trójcy.

Próba monografii malarza wewnętrznych obrazów świętokrzyskich, połączona z wyznaczeniem mu jakiejś linii rozwojowej, jest narazie przedwczesna, można natomiast razem zebrać cechy, występujące w opisanych obrazach. Cechuje malarza tych obrazów idealizm, w przeciwieństwie do zjawiających się już wtedy (około roku 1470) w Krakowie prądów realizmu, nieraz

skrajnie pojętych. Artysta to dobrze znający swój fach, który rysunek figur i szat starannie przestudjował. Szaty drapuje śmiało, lecz ani przesadnie, ani zbyt dynamicznie. Nie posuwa się nigdzie do skrajnego realizmu, choć stara się zbliżyć do natury; postacie jego, choć posiadają swój wyraz psychiczny nie są jednak brutalne, odrażające lub brzydkie. Obok tego występuje u niego zamiłowanie do dekoracyjności i bogactwa, wyrażające się np. w pokrywaniu szat złożonemi ornamentami. Na tle malarstwa krakowskiego — szerzej — małopolskiego, styl omawianego artysty nietylko nie jest odosobniony, lecz pozostaje z niem w zgodzie, a nawet w związku. Malowidła ściennie u franciszkanów (biskupi), obraz z Tuchowa i poprzedzająca go grupa podkarpacka to ów dekoracyjno-liryczny kierunek, konserwatywny (bo od XIV ciągnący się wieku), ozdobny, smac odpowiadający gustowi epoki. Zmienia się ów gust w latach 80-ych na rzecz realizmu, którego początki widzieliśmy już w obrazach od św. Idziego, a który w pełnej formie występuje na tryptyku Matki Boskiej Bolesnej na Wawelu, w Olkuszu, czy w poliptyku św. Jana Jałmużnika u św. Katarzyny w Krakowie. Styl ten malarzowi wewnętrznych obrazów tryptyku św. Trójcy pozostaje obcy. Natomiast w zgodzie z naszym artystą i jakby w dalszym ciągu reprezentowanego przez niego kierunku powstają aż do końca wieku XV dzieła takie, jak tryptyk z Więclawic lub Dobczyc, w których dekoracyjność wybitną odgrywa rolę.

Pozostaje jeszcze drugi malarz naszego tryptyku, ów pejzażysta zewnętrznych obrazów (fig. 16—19 i 27—31). Rola jego przy malowaniu tryptyku była skromniejsza. To my dzisiaj skłonni jesteśmy wyżej cenić jego twórczość, a nasze oko zadowolniają lepiej romantyczne i zabawne widoki, lecz pamiętać należy, iż nie było tak w chwili powstania tryptyku. Obrazy zewnętrzne to dla ówczesnych znawców sztuki, dla zamawiającego prałata czy dla projektującego całość ołtarza artysty coś jakby ilustracje, lecz nie obrazy w sensie kultowym. Inna rzecz, że wzięto do nich zdolnego towarzysza, który jasno potrafił opowiedzieć treść. Pracował on nie bez pomocy malarza wewnętrznych obrazów.

Jerzy Szablowski w tym samym tomie «Rocznika» ogłasza nader cenną rozprawę o tryptyku w Mikuszowicach, która dla określenia warsztatu, w którym powstał tryptyk św. Trójcy, zasadniczą posiada wartość. Wyniki, do jakich doszedł mój kolega, pozwalam sobie gwoli jasności na tem miejscu powtórzyć. Tryptyk mikuszowicki, łączący się najbliżej z obrazami tryptyku św. Trójcy, malowało — zdaniem Szablowskiego — dwóch artystów: autor sceny środkowej Rozesłania apostołów, oraz pejzażysta świętokrzyski. Pierwszy z tych malarzy nie jest, mimo pewnych podobieństw, identyczny z malarzem chórów świętokrzyskich, natomiast w krajobrazach tryptyku św. Trójcy i w krajobrazach z Mikuszowic stwierdził Szablowski jedną rękę. Z wynikiem powyższym należy się najzupełniej zgodzić.

Co ciekawsze, że stwierdzona przez nas w krajobrazach tryptyku świętokrzyskiego współpraca malarza obrazów wewnętrznych, polegająca na wmalowaniu przez niego twarzy, a nawet niektórych figur, zyskuje pośredni a logicznie całkiem pewny dowód w obrazach tryptyku mikuszowickiego. Skoro stwierdzono identyczność ręki w pejzażach świętokrzyskich i mikuszowickich,

to wynikałoby z tego, że i postacie ludzkie, jakie tam występują, winnyby posiadać te same cechy artystyczne. Tymczasem tak nie jest, bo jeśli porównamy np. scenę Powołania św. Piotra i Andrzeja (Mikuszowice) ze sceną św. Sekunda (tryptyk św. Trójcy), to mimo podobieństw krajobrazu, dostrzeżemy w postaciach wybitne różnice. Oto, pomijając już szczegóły takie, jak nimby, fałdowanie szat na obrazie mikuszowickim bardziej jest ostrokatne, proporcje głów i wyraz twarzy odmienne. Podobnie jak na tryptyku świętokrzyskim, tak i w krajobrazach mikuszowickich widocznie niektóre postacie ludzkie (np. Chrystusa w scenie Powołania Andrzeja i Piotra) wmalował malarz wewnętrznych obrazów mikuszowickich.



45. Kraków, kościół N. P. Marji. Fragment z polichromji ołtarza Wita Stwosza. Fot. T. Przykowski.

Wynika z tego, iż pejzażysta świętokrzyski (a zarazem mikuszowicki) był specjalistą od widoków malowanych na zewnętrznych skrzydłach. Po wymalowaniu obrazów na tryptyku św. Trójcy przeniósł się do warsztatu, w którym powstał tryptyk mikuszowicki. Nie był to widocznie artysta samodzielny, lecz specjalista do pewnego rodzaju przedstawień.

W dotychczasowym materiale zabytkowym, jakim rozporządzamy z zakresu malarstwa krakowskiego, dalszą współpracę naszego pejzażyisty trudno dostrzec. Najbliższe mu jednak są malowane szczegóły krajobrazowe, jakie widzimy w tłach płaskorzeźb Marjackiego ołtarza. Odnajdujemy tu pewne podobieństwa wśród malowanych zamków, wzgórz i lasów. Pokrewna jest maniera szerokiego traktowania drzew, rosnących kępami oraz roślin, (łąka u stóp Chrystusa w Powołaniu Piotra i Andrzeja w Mikuszowicach oraz roślinność na ołtarzu Marjackim, fig. 45). Podobieństwa są liczne, lecz różnica czasowa (jaką rachować trzeba najmniej na 10—15 lat, — wszak polichromowano ołtarz zapewne już w latach 80-ych) — nie pozwala twierdzić, by pejzażysta świętokrzyski był autorem szczegółów krajobrazowych na ołtarzu Marjackim, a tem samem, by należał do pracowni Stwosza. Niemniej jednak w ołtarzu Marjackim, mamy w owych widokach na płaskorzeźbach reprezentowany ten sam styl, tę samą nawet szkołę. Widocznie Stwosz powołał dla polichromji jakąś siłę miejscową, i to z kręgu tryptyku św. Trójcy. W stosunku do ołtarza Marjackiego krajobrazy tryptyku św. Trójcy odgrywają rolę swoistego prototypu.

ZWIĄZKI Z PLASTYKĄ ZAGRANICZNĄ

«Ciemny okres». — Podobieństwa i różnice z rzeźbą śląską i z rzeźbą spiską. — Plastyka w południowych Niemczech. — Szkoła wiedeńska. — Południowoniemieckie wpływy oddziały na rzeźby tryptyku.

Lata, w których powstał tryptyk św. Trójcy, to koniec ważnego okresu dla rzeźby północnoeuropejskiej, a w szczególności dla rzeźby Niemiec i krajów sąsiednich.

Nie jest bynajmniej przypadkowym fakt, poruszony przy sposobności omawiania tryptyku na tle współczesnej mu produkcji snycerskiej w Polsce, iż rzeźby naszej przed Stwoszem nie znamy dokładnie i że obraz jej wypada zaciemniony. Nietylko w Polsce czterdzieści środkowych lat XV wieku przedstawia się mglisto. Lata 1430—1470 to okres nader interesującego kryzysu artystycznego, który wart monografji choćby ze względu na różne analogje z chwilą dzisiejszą, okres zmagania się i przesilania form na terenie Niemiec, Austrii, Czech, Śląska, czemu i Polska uległa, bo, tyłoma więzami złączona z środkowoeuropejskiem terytorjum artystycznym, ulec musiała.

Był to w zakresie rzeźby przedewszystkiem kryzys form i pojęć. Około roku 1430 zamarł styl XIV wieku, ów miękki i liryczny kierunek, a na jego miejsce nie zjawiło się przez lat 40 żadne zdecydowane poczucie form. Nastąpiła dłuższa pauza, jakby odpoczynek po uprzednim wysileniu.

Niderlandy mają wówczas na Północy pierwsze miejsce w malarstwie i im ulegają Niemcy, by zato na polu rzeźby tem śmieiej szukać i wkońcu zakwitnąć.

Zasada ciągłej i miękkiej linii, drżącej w swoim zarysie, skończyła się, a zjawiła się kątowa i ostra łamliwość, przeradzająca się wreszcie w ruchliwość i niepokój masy. Przy tem ostatniem rola Stwosza była, jak wiadomo, jedną z naczelných. Od wdzięcznego wygięcia ciała do wyłamania korpusu, od idealizmu i łagodności twarzy doszła rzeźba niemiecka przez środkowy okres wieku XV do realizmu i brutalności wyrazu.

Tę środkową fazę, ciągle jeszcze niejasną, «die dunkle Zeit», jak w dziejach sztuki ją nazwano, charakteryzuje nietylko niepewność form to posuwających się naprzód, to znów cofających się, lecz również osłabiona produkcja. Stąd widzieliśmy, iż było tak trudno wśród rzeźby polskiej znaleźć tło dla tryptyku św. Trójcy. Przypada on czasowo między grobowiec Jagiełły, to świetne zakończenie rzeźby XIV stulecia, a ołtarz Marjacki, tworzący początek nowego świata pojęć. Stąd widzieliśmy również, iż w tryptyku św. Trójcy spotkały się pewne zadawnione formy z całkiem nowemi, które tu zdecydowanie po raz pierwszy wystąpiły. Słowem typowe dzieło epoki przejściowej, świadczące o równoległym do rzeźby niemieckiej rozwoju naszego snycerstwa.

Porównanie rzeźb tryptyku z plastyką zagraniczną daje liczne na to dowody. Pobliski Śląsk jest pierwszym terytorjum, na którem wypada się zatrzymać. Przeciwnie niż u nas, epoka «czeska» stanowiła okres świetności

rzeźby śląskiej. Ale, podobnie jak w Krakowie, przejście do nowych form dokonało się tam zwolna i wedle tych samych prawideł.

Bezpośrednich wzorów dla tryptyku św. Trójcy w rzeźbie śląskiej niema (a znamy jej całość dobrze, dzięki publikacji Braunego i Wiesego)¹⁾, lecz wyraźnie występują pewne trudne do uchwycenia relacje, nakazujące na Śląsk zwrócić uwagę.

Przedewszystkiem sama konstrukcja sceny środkowej, choć posiada swe analogje w Polsce, ulubioną jest w połowie XV wieku na Śląsku i kto wie czy do Krakowa nie dostała się poprzez Śląsk, choć z drugiej strony nie jest to jakaś specjalność śląska.

Przebieg ciała, widoczne w figurach dziewic, lub układ jednostkowy fałdów, a unikanie fałdów rurkowych, dalej cherubiny pod stopami, włosy masowo traktowane i szereg motywów pokrewnie ujętych w swej zasadzie (lecz tylko w zasadzie), odnaleźć można w śląskich ołtarzach z Schweinhau- sen, Schönfeld, Wrocławia, w figurach Madonny z Wrocławia i św. Barbary z Kunzendorfu²⁾. Te podobieństwa mówią nam o jednakowym ze Śląskiem poczuciu formy (odwrot od stylu XIV w.) i wspólnych motywach ikonograficznych.

Lecz występują także znaczne różnice, świadczące, że tryptyk św. Trójcy, choć powstał na sąsiednim Śląskowi terytorjum artystycznym, to jednak powstał od niego niezależnie.

Tryptyk św. Trójcy jest przedewszystkiem dziełem znacznie ozdobniej- szem i efektowniej- szym. Na Śląsku nie występuje w żadnym współczesnym ołtarzu tak wyraźnie dążność do bogactwa przy równoczesnej tektonice uży- tych elementów. Określiliśmy bowiem ornamentalną i architektoniczną stronę tryptyku (mimo bogactwa) jako stylistycznie jeszcze XIV-wieczną, mimo róż- nic czasowych bliższą grobowcowi Kazimierza Wielkiego, niż Kazimierza Jagiellończyka, posługującą się zasobem ozdób i detali konstrukcyjnych. Na Śląsku tego zjawiska w okresie powstania tryptyku św. Trójcy już się nie spotyka. Ołtarz wrocławskiego cechu złotników³⁾ jeden z nielicznych ołtarzy śląskich z lat 70-ych z dobrze zachowanym szczytem, w stosunku do tryptyku św. Trójcy wykazuje tę różnicę, że posiada nasadę, w której łuki arkadowe prze- cinają się wzajemnie, co uznać należy za zapowiedź późnogotyckich orna- mentalnych skomplikowań. Do zasobu późnogotyckich ornamentacji należą ozdoby dwóch ołtarzy z kościoła św. Elżbiety, owych najwybitniejszych dzieł snycerstwa wrocławskiego z 70-ych lat⁴⁾. Formy, które widzimy tam użyte, w Krakowie występują w sposób zbliżony po raz pierwszy w tryptyku Matki Boskiej Bolesnej.

¹⁾ H. Braune u. E. Wiese, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Leipzig 1929.

²⁾ Wszystkie powyższe rzeźby publikowane w Braunego i Wiesego o. c., fig. 76, 79, 65, 77, 85.

³⁾ C. Buchwald, Einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei, wyd. II, Breslau 1925, p. 12, fig. 6. Ołtarz ten znajduje się obecnie we wrocławskim Muzeum Przemysłu Arty- stycznego.

⁴⁾ Wiese w książce zbiorowej Die Kunst in Schlesien, Berlin 1927, p. 178, fig. 127 i 128. Braune i Wiese, o. c., fig. 86.

Jeśli architektoniczna i ornamentalna strona tryptyku św. Trójcy jest konserwatywna, to naodwrot szereg innych szczegółów w stosunku do rzeźby śląskiej występuje wcześniej. Fałdowanie szat takie, jakie widzieliśmy u młodszego rzeźbiarza w postaciach świętych dziewic czy w postaci Salwatora, a więc ujmowanie draperyj kilku zasadniczymi fałdami i jej zawijanie, w rzeźbie śląskiej z trzeciej ćwierci XV wieku właściwie nie istnieje. Pod tym względem wspomniane zabytki śląskie różnią się od tryptyku św. Trójcy bądź bardziej tradycyjnym traktowaniem draperyj (echa falistej maniery XIV w.), bądź silniejszą tendencją ku światłocieniowej draperji (głębsze cięcie fałdów, zwiększona ich gęstość i łamliwość). Zresztą pierwsza cecha pozostaje często w związku z drugą. Natomiast w tryptyku św. Trójcy rzeźbiarze, choć mną gęsto fałdy (pierwszy rzeźbiarz), lub zawijają je śmiało (drugi rzeźbiarz), nie dążą do wywołania efektu światłocieniowego przez rozdrobnienie.

Można ogólnie stwierdzić, że rzeźby tryptyku św. Trójcy oraz zabytki polskie, pozostające z niemi w bliższym i dalszym związku, reprezentują niezależne od Śląska terytorjum artystyczne już rozwinięte dostatecznie, by zdołać się na pewne odrębne cechy.

Lecz nietylko ze Śląskiem dadzą się zauważyć pewne analogje i cechy wspólne. Rzeźba na Słowaczyźnie, a w szczególności na Spiszu, zwraca również uwagę pokrewnymi tendencjami artystycznymi. W ołtarzach spiskich spotykamy to samo co w tryptyku św. Trójcy zastosowanie plastyki dla części środkowej, podczas gdy skrzydła są malowane¹⁾. Nie jest to, rzecz prosta, jakaś wyłączność spiska, lecz tam trafia się takie rozwiązanie częściej, rzecz można nagminnie. Na Śląsku występuje połączenie rzeźby z malarstwem rzadziej. Spomiędzy ołtarzy spiskich do tryptyku św. Trójcy zbliża się bardzo układem tryptyk Matki Boskiej Bolesnej w Spiskiej Sobocie²⁾. Jest to idealizujące dzieło lat sześćdziesiątych, bardziej w szczegółach konserwatywne niż tryptyk św. Trójcy. Na Spiszu nie jest ten ołtarz zresztą odosobniony pod względem układu ikonograficznego oraz formy. Tryptyki w Farkaszowcach, Wielkiej Łomnicy, Mühlenbachu³⁾ są nader do niego zbliżone, a tryptyk szczawnicki, zdaniem mojem, do tego samego należy kręgu artystycznego, nie sądeckiego, lecz spiskiego⁴⁾.

Przy licznych związkach politycznych i gospodarczych Spisza z Polską wszelkiego rodzaju relacje artystyczne są zrozumiałe. Z drugiej strony wiadomo, że ekspansja artystyczna polska odegrała także wybitną rolę na Spiszu i nawet na Słowaczyźnie. Wpływ warsztatu Stwosza na Spiszu daje się bezwzględnie stwierdzić, a na Słowaczyźnie, w Preszowie i Koszycach, działa w latach siedemdziesiątych krakowski malarz Wawrzyniec Włodarz, często

1) Tryptyki w Spiskiej Sobocie, w Spiskiej Kapitulce, Lewoczy, Keżmarku, Bardjowie etc., przeważnie publikowane przez V. Wagnera, *Dejiny výtvarného umeni na Slovensku*, Trnava 1930.

2) Wagner, o. c. p. 75, fig. 76.

3) Wymienia je Przewodnik po Spiszu i Orawie M. Orłowicza, p. 160, 163, 164 (tamże, reprodukcja ołtarza z Farkaszowiec).

4) Ostatnio T. Dobrowolski w *Roczniku Krak.*, XXVI, p. 211, próbuje cofnąć datę tryptyku szczawnickiego na sam początek XV wieku, co nie jest jednakże do przyjęcia (cf. M. Walicki, *Polska sztuka gotycka* (Katalog wystawy). Warszawa 1935, p. 14, tabl. XXVIII).

tam w aktach wspomniany¹⁾, który sporadycznie przebywa zresztą w Krakowie²⁾. Nic dziwnego zatem, że między snycerstwem i malarstwem krakowskim a spiskiem i nawet słowackim zachodzi wiele związków. To jednak, co odnosi się do Śląska, odnieść również wypada do rzeźby spiskiej: w tryptyku św. Trójcy pewne motywy artystyczne (przedewszystkiem fałdowanie draperyj) wydają się być bardziej postępowe, niż na terytorjach sąsiednich. Ani na Śląsku, ani na Spiszu rzeźby nie wykazują w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tak konsekwentnego zerwania z tradycjami «miękiego stylu», jak to widzieliśmy w postaciach czterech dziewic lub Salwatora. Można stwierdzić, iż tryptyk św. Trójcy posiada rozpowszechniony na Śląsku układ ikonograficzny, również trafiający się na Spiszu, a dalej, że posiada wspólne ze Spiszem i Słowaczną łączenie w ołtarzach rzeźby z malarstwem, lecz że mimo to źródeł rzeźbiarskich dla niego należy szukać gdzieindziej.

W «ciemnym okresie» XV stulecia, t. j. w latach 1430—70, rzeźba niemiecka posiada kilka terytorjów artystycznych, z których wychodzą dzieła o bardzo różnorodnym charakterze. Plastykę południowych Niemiec, t. j. krajów naddunajskich i szwabskich, od plastyki Westfalji czy środkowej Nadrenji odróżnia wybitnie śmiałość w poszukiwaniu nowych form. Gdy idzie o inwencję rzeźbiarską, są Niemcy południowe bezporównania bogatsze, toteż nic dziwnego, iż pod koniec XV wieku zdobywają się na oryginalny styl. Zanim jednak w Szwabji i Frankonji doszło po roku 1470 do tego, co nazwano «barokiem gotyckim», w rzeźbie «ciemnego okresu» na terenie Niemiec południowych widzimy liczne wahania i nawet cofania. Nie jest to zastrój form, bo zmieniają się one ustawicznie, lecz typowe ich przesilenie. Brak w «ciemnym okresie» znacznej liczby wybitnych indywidualności artystycznych, któreby zdecydowanie utrwaliły porzucenie stylu XIV wieku. Przeważają rzeźbiarze warsztatowi o średniej skali talentu. Ich największą zaletą jest to, iż dokonali wielu rozwiązań formalnych a także technicznych, przygotowując w połowie wieku grunt pod przyszły rozkwit.

Już pobieżny przegląd dzieł ołtarzowej rzeźby niemieckiej z «ciemnego okresu» uczy, iż tryptyk świętokrzyski łączy się blisko z rzeźbą — ogólnie rzecz można — południowniemiecką. Wysmukła forma naszego ołtarza jest specjalnie charakterystyczna dla południowych Niemiec, podczas gdy w północno-zachodnich przeważa kształt horyzontalny³⁾.

«Południowe Niemcy» to ogólnik, użyty dla uproszczenia, lecz wymagający bliższego sprecyzowania. Niełatwo dojść do niego, skoro nawet Pinder, najlepszy znawca przedmiotu, zatarł w drugim tomie swego dzieła⁴⁾ jasność obrazu, starając się publikowany materiał rozgraniczyć terytorjalnie. Pomiędzy plastyką Austrii, Tyrolu, krajów bawarskich, Frankonji, Szwabji

¹⁾ Wagner, o. c., p. 106.

²⁾ J. Ptaśnik, *Cracovia artificum 1301—1500*, Kraków 1917, nr 1237, 1431; Walicki, *Stilstufen d. gotischen Tafelmalerei in Polen*, p. 13.

³⁾ G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, II. Leipzig-Berlin 1923, p. 171.

⁴⁾ W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, II. Handbuch d. Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1929.

występują pewne różnice, lecz nie są one w «ciemnym okresie» łatwe do uchwycenia i ujęcia w szkoły.

Plastyka architektoniczna kwitnie nadal do połowy wieku w różnych środowiskach od Wiednia po Akwizgran. W Wiedniu ma jeden z najpoważniejszych ośrodków, bo znaczna ilość rzeźb figuralnych, zdobiących zzewnątrz i wewnątrz katedrę św. Szczepana, pochodzi właśnie z «ciemnego okresu». W krajach austriackich rozwija się nadto plastyka grobowcowa. Niebrak także snycerstwa, którego najznakomitszym przedstawicielem jest Kaschauer. W jego dziełach widać wyraźnie zmianę stylu, odstępianie od form XIV wieku.

Drugi współczesny Kaschauerowi rzeźbiarz to Hans Multscher, działający w Ulmie, a więc na przeciwległym biegunie linii naddunajskiej. I on, podobnie jak Kaschauer, zrywa ze stylem XIV wieku. Od Kaschauera spokojniejszy i może bardziej w plastyce liryczny, stanowi wybitną indywidualność rzeźbiarską w «ciemnym okresie». Na tych dwóch mistrzów, którzy obaj w latach sześćdziesiątych umierają, i na terytorja przez nich reprezentowane przypada znaczna liczba dzieł plastyki południowoniemieckiej: posągów, ołtarzy, nagrobków, wśród których niejeden szczegół przychodzi odkryć jako pokrewny tryptykowi św. Trójcy oraz rzeźbom polskim, które wokół niego się gromadzą. Tak np. ołtarz z Tiefenbronn z r. 1469 zwraca uwagę podobieństwem swego układu ikonograficznego, dalej smukłością i zwieńczeniem, które, choć inne od naszego, należy do najwcześniejszych w Niemczech ¹⁾. Pod względem rzeźbiarskim ołtarz z Tiefenbronn wykazuje jednak większą znacznie dynamikę, większy dramatyzm figur. Również draperje są odmienne.

Ale największa liczba podobieństw i analogij formalnych w stosunku do rzeźb tryptyku świętokrzyskiego skupia się na terenie Austrii.

Rzeźba austriacka w «ciemnym okresie», a szczególnie wiedeńska (głównie z katedry św. Szczepana), ma własny charakter artystyczny, odróżniająca ją częściowo od innych środowisk niemieckich. Pierwszego kroku dokonał Kaschauer, posiadający na terenie austriackim znaczenie takie, jak Sluter w Burgundji. Cechuje rzeźbę austriacką rozwój plastyki kamiennej. Na prowincji utrzymują się około połowy wieku zadawnione tradycje ²⁾, ale w Wiedniu, czy w posągach katedry czy w ołtarzowej rzeźbie ze szkoły Kaschauera, przejawia się szukanie nowych rozwiązań plastycznych. W ołtarzu z Freising (1443) ³⁾, w którym występuje właściwa Kaschauerowi żywość, niejeden szczegół przywodzi na myśl figury tryptyku świętokrzyskiego ⁴⁾. Wpływ

¹⁾ Na ołtarz z Tiefenbronn zwrócił w związku z tryptykiem św. Trójcy uwagę ks. Dettloff (Wiedza o Polsce, t. II, Warszawa 1932, p. 557). Ołtarz kilkakrotnie publikowany i omawiany (W. Pinder, o. c., p. 366, G. Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst, II, p. 172 i M. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, Strassburg 1907, p. 220, gdzie również bibliografia).

²⁾ Tak np. ołtarz z Wiener Neustadt z r. 1447 wykazuje silne echa XIV wieku (Österreichische Kunsttopographie, XXIII, p. 273).

³⁾ Dziś rozproszony. Główne rzeźby w Monachjum (Pinder, o. c., pp. 251 i 252, fig. 226 i 263; cf. również I. Genthon, Magyar művészek Ausztriában a Mohácsi vészig, Budapest 1927, p. 86, fig. 1).

⁴⁾ Szata biskupa Nikodema i jej charakterystyczne obrzeżenie. Podobne brzegi na perizonjum ukrzyżowanego Chrystusa, na płaszczach dziewic (tryptyk św. Trójcy), na Madonnie z Czchowa. Dalej zwracają u Kaschauera uwagę podobieństwa, dotyczące włosów (masowość i zwłaszcza wachlarzowy układ).

warsztatu Kaschauera był znaczny, sięgał poza granice Austrii, na Słowaczyznę i Morawy¹⁾.

W rzeźbie austriackiej «ciemnego okresu» trafia się podobne do naszego wygięcie figury ze zwężeniem w pasie²⁾. Linja bioder i klatki piersiowej jest wskutek tego wyraźnie zaznaczona, zwłaszcza gdy rzeźba przedstawia nagą postać męską, np. św. Sebastjana lub Chrystusa. Dla figury Salwatora na szczycie tryptyku (fig. 20) lub w Muzeum Narodowym (fig. 40) wyszukać można analogje pod tym względem³⁾. W połowie XV w., gdy niepewność formalna «ciemnego okresu» doszła do największego nasilenia, zjawia się martwota twarzy, wskutek czego rzeźby, pozbawione życia, nabierają cech hieratyzmu; twarz Boga-Ojca w tryptyku św. Trójcy (fig. 23) znajduje odpowiedniki w Wiedniu⁴⁾. Łączy się z tem maniera włosów traktowanych masowo, często wachlarzowo ułożonych, w mniej lub więcej pokrewny sposób⁵⁾, jak u dziewic świętokrzyżskich (fig. 5—8, 24) lub w hermie z Muzeum Narodowego (fig. 33). Fałdy naogół są płytkie. W latach 60-ych uwydatnia się coraz wyraźniej układanie draperji w kątowne fałdy. Figura rozluźnia się i porusza, a szaty nabierają znaczenia, bądź akcentując zakryte ciało, bądź stając się przedmiotem samym w sobie. Posągi w katedrze św. Szczepana okrywają płaszcze, które od zgiętej w łokciu ręki opadają kątownymi, ostreimi fałdami, raczej płasko traktowanymi⁶⁾. Madonnę z Taufkirchen⁷⁾ zbliża do postaci dziewic wygięcie figury i rzut fałdów płaszcza (przewinięcie fałdów nad aniołkami u stóp). Owo podtrzymywanie ręką płaszcza to motyw powszechny od połowy stulecia w plastyce terytorjów południowoniemieckich, ściślej naddunajskich, kiedy fala burgundzko-flamandzka tam dotarła. W Ulmie w figurach Hansa Multschera występuje w sposób charakterystyczny⁸⁾. Układ fałdów Multschera odróż-



46. Persenbeug, Kościół parafjalny. Ecce Homo (połowa XV w.). (Podług Österreichische Kunsttopographie).

¹⁾ Genthon, o. c. (Madonna z Koszyc), Pinder, o. c., p. 293 (Madonna z Ołomuńca).

²⁾ Motyw to jeszcze XIV wieku, lecz nabiera on w «ciemnym okresie» kontrastowości: esowe wygięcie zamienia się na przełamanie. W tryptyku św. Trójcy nie występuje ono tak wyraźnie, jak w Austrii, np. w Wiedniu w posągach u św. Szczepana (Österreichische Kunsttopographie, XXIII, fig. 386, 433, 451, 454, 456) lub figurze rycerza w Liebenberg. (Öst. Kunst., VI, p. 51).

³⁾ Österreichische Kunsttopographie, XXIII, fig. 470, 487, 497, 456.

⁴⁾ Ibidem, XXIII, fig. 424, 450, 461, 488. p. 415.

⁵⁾ Ibidem, fig. 453 (anioł) lub 480. Masowość włosów występuje niemal we wszystkich posągach wiedeńskich; także trafia się w rzeźbie drewnianej (Österreichische Kunsttopographie X, p. 412).

⁶⁾ Idzie o rzeźby datowane przez Tietzego (Österreichische Kunsttopographie, XXIII, p. 414 sq.) na drugą połowę wieku. ⁷⁾ Ibidem, XXI, p. 328.

⁸⁾ Pinder, o. c., p. 329 sq. K. Gräber, Das plastische Werk Hans Multschers. Beiträge zur Geschichte d. deutschen Kunst, I, Augsburg 1924, p. 67 sq.

nia jednak od draperyj w Wiedniu (atakże od rzeźb w tryptyku świętokrzyskiego) większa gęstość i skomplikowanie. Może jedynie pewną drżącą linię (powstałą jakby wskutek wstrząśnienia) zawdzięczają płaszcze dziewic formom wzdłuż biegu Dunaju idącym. Piękna Madonna w Passawie ¹⁾ odgrywałaby tu rolę przykładu pośredniczącego. Skoro jednak mowa o fałdach, to zaznaczyć wypada, że nieumotywowane ich zawinięcie, ów zaczątek fałdów muszlowych, spotyka się na terenie Austrii ²⁾. Rozwój typu Salwatora (na ołtarzu lub w Muzeum Narodowym, fig. 20, 40) można zaobserwować na kilku przykładach, od Salwatora ubranego w płaszcz gładko opadający, do pokrewnego całkiem naszemu ujęciu, gdzie draperja spływa w kilku zasadniczych fałdach ³⁾ (fig. 46). Salwator Stwosza ze Zmartwychwstania na ołtarzu Marjackim ma — jak sądzę — również podobną genezę.

Cały omówiony «ciemny okres» rzeźby austriackiej, nawet szerzej naddunajskiej, uznać należy w pewnym sensie za okres przygotowawczy dla późnogotyckich form plastycznych. I w Polsce widzimy podobne zjawisko. Styl lat sześćdziesiątych, o którym była mowa, reprezentowany w grupie rzeźb łączących się z tryptykiem św. Trójcy, to właściwie polski «ciemny okres». W analogjach możemy nawet iść dalej. Dla przyjęcia sztuki i stylu Mikołaja Gerhaerta z Lejdy terytorjum artystyczne naddunajskie było przygotowane. Podobnie jak Stwosza do Krakowa, tak Mikołaja powołano w r. 1467 do Wiednia dla wykonania ważnego zadania artystycznego. On też, podobnie jak Stwosz u nas, tylko o dziesięć lat wcześniej, rozpoczyna tam okres późnogotyckiej plastyki.

Na podstawie powyższych wywodów nie wydaje się zbyt ryzykownem twierdzenie, że południowoniemieckie wpływy poprzez środowisko wiedeńskie «ciemnego okresu» działały na warsztat rzeźbiarski tryptyku św. Trójcy. Formy, które nie znalazły swego dostatecznego wytłumaczenia ani pokrewieństwa w rzeźbie śląskiej czy spiskiej, najbliższy swój wywód znajdują w Austrii. Poprzez Austrię dotarły pewne motywy multscherowskie (podtrzymywanie ręką płaszców). Natomiast umiarkowany realizm rzeźb świętokrzyskich zgodny jest najzupełniej ze środowiskiem wiedeńskim «ciemnego okresu». Jest zrozumiałem, że niejeden szczegół i motyw artystyczny w genezie swojej sięgać będzie wstecz poza granice wieku XV i Austrii. Lecz to są problemy pośrednio tryptyku świętokrzyskiego dotyczące.

Jednakże jeszcze jeden czynnik oddziałał na rzeźbiarzy tryptyku i pośredniczył w rozprzestrzenianiu się nowych prądów, motywów, form, kompozycji. Czynnikiem tym były ryciny, których właśnie w «ciemnym okresie» artyści zaczęli na wielką skalę używać jako wzorów. Skoro jednak ważna rola rycin zagranicznych przedewszystkiem przy obrazach tryptyku wyraźnie wystąpi, przeto odkładam omówienie tej sprawy do następnego rozdziału.

¹⁾ Pinder, o. c. p. 225.

²⁾ Österreichische Kunsttopographie, XXIII, fig. 423, p. 381; fig. 656, p. 521; fig. 668, p. 531.

³⁾ Początek typu: Salwator z Schärding k. Passawy (Österreichische Kunsttopographie, XXI, p. 201); dalszy rozwój: Salwator z Wiednia (ibidem, XXIII, fig. 486), rycerz z Liebenberg (ibidem VI, p. 51), wreszcie Chrystus z Persenbeug (ibidem IV, p. 141).

ZWIĄZKI Z MALARSTWEM I GRAFIKĄ ZAGRANICZNĄ

Przemiany stylowe w malarstwie niemieckim. — Wewnętrzne obrazy tryptyku a malarstwo wiedeńskie. — Mistrz Ołtarza Króla Albrechta. — Geneza pejzaży świętokrzyskich. — Ich stosunek do pejzaży flamandzkich, kolońskich i górnoreńskich. — Pejzażysta świętokrzyski odbył wędrówkę na Zachód. — Grafika mistrza E. S. a rzeźby i obrazy tryptyku.

Nietylko rzeźby, ale i obrazy tryptyku wiążą się ze sztuką zagraniczną, a na terytorjum polskim nie są, w przeciwieństwie do rzeźb, tak odosobnione i wyjątkowe. Przypomnieć należy, że ustaliliśmy, iż malowało je dwóch malarzy: jeden — to autor chórów i postaci ludzkich, drugi — to pejzażysta. Malarze ci różnią się od siebie zasadniczo, choć niezawodnie pracowali w jednym warsztacie.

Zatrzymajmy się narazie przy obrazach pierwszego malarza. Cechowały je: nastrojowość, religijność, liryzm, obok pewnej dozy dekoracyjności (fig. 12—15 i 25, 26). Grupa obrazów krakowskich, która wokół tryptyku św. Trójcy powstała, zdradza te same tendencje.

W najbliższem sąsiedztwie krakowskiego terytorjum obrazy z trzeciej ćwierci XV stulecia, choć podobne wyrażają dążności, noszą jednak odmienny charakter formalny. Ogólne prawa przemian stylowych były tu i tam jednakie, lecz obrazy tryptyku św. Trójcy nie dają się genetycznie wywieść z owych krajów.

We Wrocławiu malarstwo w połowie XV stulecia stoi wyżej niż w Krakowie: Mistrz Ołtarza św. Barbary to naprawdę mistrz, godny rywalizować z wielu artystami epoki. Charakter jego obrazów jest daleki od tryptyku św. Trójcy. Surowość formy i wzajemna izolacja figur, które jakby wycięte są i nałożone na tło, zbliża malarza wrocławskiego do Mistrza Ołtarza Tucherowskiego. Chwilami ma się znów wrażenie, że działały na niego wpływy wprost zza Renu idące. Sugestia, jaką wyrazili (zresztą nie uzasadniając rzeczy bliżej) Braune i Wiese¹⁾, że obrazy z Kasiny Wielkiej i oba tryptyki świętokrzyskie powstały zależnie od Mistrza Ołtarza św. Barbary, nie trafia mi do przekonania. Byłoby wtedy mniej dekoracyjności zarówno w tryptyku św. Trójcy, jak w obrazach z Kasiny Wielkiej, a więcej rzeczowej prostoty. Inna rzecz, że gdy idzie o tryptyk Matki Boskiej Bolesnej, to diagnoza co do związków ze Śląskiem wydaje się słuszna (ale nie wyłącznie, bo i Słowaczyna musi być wzięta pod uwagę).

Czechy w dobie walk husyckich, kiedy ich rozwój artystyczny zostaje zahamowany, hołdują również konserwatyzmowi²⁾, lecz raczej powtarzanie to szablonowe dawnych tradycji, nim po r. 1470 zjawily się nowe prądy frankońskiego i austriackiego realizmu. Na Słowaczyźnie godniejszy uwagi rozwój malarstwa zaczyna się dopiero w latach siedemdziesiątych obrazami oł-

¹⁾ Schlesische Malerei u. Plastik, p. 84.

²⁾ Dějepis výtvarného umění v Čechách, I, Praha 1931, p. 346.



47. Klosterneuburg, Muzeum. Ołtarz króla Albrechta: Śmierć Matki Boskiej. (Podług cytowanego dzieła W. Suidy).

Laib już w połowie stulecia reprezentują dążność ku realnemu i życiowemu traktowaniu obrazów przez stosowanie perspektywy, przez psychologizm postaci, przez rodzajowość scen, przez studjum krajobrazu i natury, przez obliczanie proporcji. Nawet u Mistrza Ołtarza Tucherowskiego (konserwatysty, gdy idzie o kompozycję) w surowej sylwecie figur, w ich zamknięciu i wadze wyczuwa się nowy prąd. W tym kierunku niewątpliwego naturalizmu szło malarstwo niemieckie w całej pełni w chwili, gdy powstały wewnętrzne obrazy tryptyku św. Trójcy; na tę drogę wkroczyli Pleydenwurff, Polak, Pacher. W wewnętrznych obrazach tryptyku świętokrzyskiego grupy postaci wznoszących się na płaszczyźnie nie posiadają ani silnej dozy psychologizmu, ani nie zdradzają tendencji naturalistycznych, poza pewną dążnością do plastyki figur.

Autor obrazów wewnętrznych współpracował przy obrazach od św. Katarzyny, a co do tych Dobrowolski wskazał już na zależność od malarstwa austriackiego. Widzieliśmy również, iż rzeźby tryptyku św. Trójcy formalnie w niejednym szczególnie schodziły się z tamtejszą rzeźbą. Oba powyższe fakty stanowią pewne wskazówki, nakazujące na teren Austrii szczególniejszą zwrócić uwagę.

tarza głównego w katedrze koszyckiej, i to kto wie, czy nie przy współudziale malarzy z Krakowa¹⁾.

Inaczej rzecz ma się w Niemczech. Od krajów niemieckich zależne jest malarstwo śląskie, słowackie, czeskie w XV stuleciu, w jego ogólnych ramach mieści się i polskie. Stąd w obrazach tryptyku św. Trójcy, jak wogóle we wszystkich obrazach polskich, niektóre motywy ikonograficzne i artystyczne trudne są do zlokalizowania na terytorjum niemieckiem. Trafiają się wszędzie i w bardzo różnym czasie. W połowie XV stulecia szkoła kolońska z idealizującym Lochnerem naczelną pozostaje w stosunku do Niemiec południowych izolowana. Nad jeziorem Bodeńskim Witz, w Ulmie Multscher, w Salzburgu

¹⁾ V. Wagner, *Dejiny výtvarného umeni na Slovensku*, p. 106.



49. Klosterneuburg, Muzeum. Ołtarz króla Albrechta: Matka Boska w otoczeniu apostołów. (Podług cytowanego dzieła M. Suidy).

uważyć, że idealizm, liryzm, miękkość krakowskiego idzie z Wiednia, z kręgu Mistrza Albrechtowego Ołtarza, a nie z dalekiej Kolonji. Podobnie dla Koronacji z kaplicy kuśnierskiej bliskich jest kilka analogij austriackich³⁾. Obrazy z Kasyiny Wielkiej, skrzydła dawnego ołtarza głównego katedry krakowskiej, wkońcu św. Stanisław od franciszkanów posiadają swe dalekie pierwowzory w obrazach tryptyku z Wiener-Neustadt⁴⁾. W okresie panowania Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Austriaczki wydają się tego rodzaju związki zupełnie możliwe i uzasadnione historycznie.

Mistrz Ołtarza Króla Albrechta był najwybitniejszą indywidualnością ar-

cyjność szczegółów: koron, berek, szat, ornatów. Zależność genetyczna wewnętrznych obrazów świętokrzyżskich od środowiska wiedeńskiego występuje tu wyraźnie.

I nie tylko obrazów z tryptyku św. Trójcy, lecz całej grupy, którą udaje się z niemi złączyć. Obrazy u św. Katarzyny zanalizował już Dobrowolski, wskazując na związki z austriackim malarstwem. Należy jednak sięgnąć w tym wypadku bardziej wstecz, do wcześniejszych przykładów szkół austriackich, gdyż obrazy augustjańskie są wcześniejsze, niż to przypuszczał Dobrowolski¹⁾. Również obrazy z kaplicy kuśnierskiej bliskie są Mistrzowi Ołtarza Króla Albrechta. Wystarczy porównać Zwiastowanie krakowskie z wiedeńskim, lub lepiej jeszcze z berlińskim²⁾, by za-

¹⁾ Szczególną uwagę zwraca podobieństwo cyklu od św. Katarzyny do obrazów na tryptyku z Wiener-Neustadt (O. Benesch, *Der Meister des Krainburger Altars*. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VII, 1930, p. 151 sq. fig. 19 a, 20, 21), do obrazów Mistrza z Zamku Liechtenstein (ibidem fig. 17, 18) oraz Mistrza Ołtarza Króla Albrechta (Suida, o. c. fig. Narodzenie z Budapesztu), a także do Laiba (ok. 1450) w Salzburgu (O. Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Wien 1929, fig. 33).

²⁾ Suida, o. c.; Pächt, o. c., tabl. 12, 13.

³⁾ Tablica wotywna Pottendorfa, 1467 (Benesch, o. c. fig. 24, p. 158), obrazy u wiedeńskich redemptorystów, 1460 (Pächt, o. c., fig. 18, 20, 19), i Mistrza z Zamku Liechtenstein (ibidem, fig. 17).

⁴⁾ Benesch, o. c., p. 151, fig. 19; *Österreichische Kunsttopographie*, XXII, fig. 260, p. 280.

tystyczną i najbardziej swego czasu wpływową. Jego uczniowie dają się wyśledzić jeszcze w drugiej połowie stulecia — powiada Benesch ¹⁾. Cóż dziwnego zatem, że wpływ tego mistrza sięgnął i do Krakowa. Nietylko oddziałł on na malarza wewnętrznych obrazów świętokrzyskich. Bliski temu ostatniemu, malarz wewnętrznych obrazów mikuszowickich ulegał również — jak to wykazał Szablowski ²⁾ — wpływom austriackim i to, jak sądzę, właśnie z kręgu Mistrza Ołtarza Króla Albrechta. Stąd brałyby się pokrewna w pewnym sensie kompozycja centralna sceny głównej w Mikuszowicach, a może nawet wprowadzenie banderol z napisami, jako istotnego elementu dekoracyjnego, co w tym stopniu w malarstwie innych środowisk nie występuje.

Inny, dalszy i dłuższy, jest rodowód krajobrazów świętokrzyskich (fig. 16 — 19 i 27 — 31). W malarstwie Północy szeroki pejzaż z warownymi miastami i zamkami w głębi rodzi się we

Flandrji u van Eycków, Mistrza z Flémalle, Rogera van der Weyden. Występuje nawet wcześniej w minjaturach flamandzkich. Znaczenie jednak nadał mu Dirk Bouts i jego szkoła. Krajobraz u Boutsa nie odgrywał wprawdzie większej roli treściowej, aniżeli u innych malarzy, lecz traktowany był bardziej po malarsku. Bouts spojrział na krajobraz jako kolorysta, odkrył w nim «powietrze», prześwietlił i pogłębił. Dla obrazów Boutsa stał się typowym głęboki pejzaż z linią drogi, rzeki, czy wąwozu pośrodku, z architekturą na horyzoncie. Można nawet powiedzieć, że u Boutsa i w jego szkole ustalił się ostatecznie pewien schemat pejzażowy. Spotyka się ten schemat w Kolonji, dokąd przedostał się z Flandrji w połowie stulecia. W obrazach tamtejszych malarzy, jak Mistrza Legendy św. Jerzego, Mistrza z Werden, Mistrza Życia Matki Boskiej ³⁾, występuje krajobraz nader po-



50. Rycina Mistrza E. S. ze św. Jerzym. (Podług cytowanego dzieła M. Lehrsa).

¹⁾ Benesch, o. c., p. 153.

²⁾ J. Szablowski, Tryptyk w Mikuszowicach. Rocznik Krak. XXVII, p. 40.

³⁾ H. Reiners, Die Kölner Malerschule, M. Gladbach 1925, pp. 107 sq.

krewny flamandzkiemu. Cechuje go, podobnie jak tamten, głęboka perspektywa, uzyskana przez proporcjonalne zmniejszenie przedmiotów i podkreślenie linii, prowadzących oko wgłąb.

Pejzaże świętokrzyskie wydają się na pierwszy rzut oka bliskie pejzażom flamandzkim i kolońskim¹⁾. Podobnie jak we Flandrji u Boutsy, albo w Kolonji u Mistrza z Werden, lub u Mistrza Życia Matki Boskiej, przedstawiono w pejzażach pagórkowate okolice z budowlami na horyzoncie. Środek pejzaży przecina droga, wąwóz lub rzeka, a wymalowane z boku lasy lub skały odgrywają rolę kulisy.

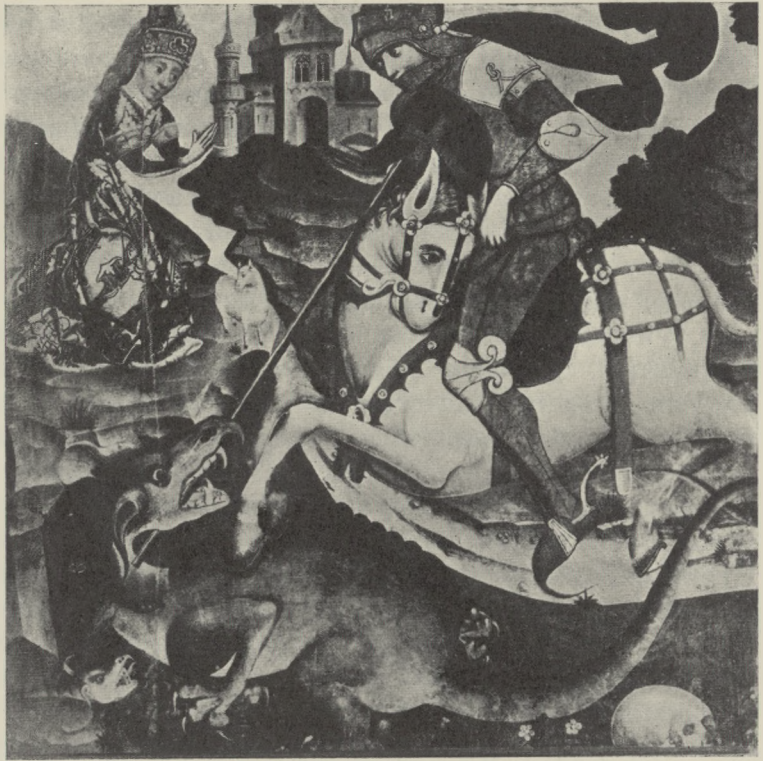
Podobieństwa te są niewątpliwe, lecz dotyczą sposobu zestawienia akcesoriów krajobrazowych. Natomiast przy bliższem wejrzeniu i porównaniu występują różnice. Nie może być nawet mowy w pejzażach świętokrzyskich o prześwietleniu i efektach kolorystycznych, w których celował Bouts. Również i perspektywa naszych krajobrazów rozwija się nietyle wgłąb, co wgórze obrazów, a przedmioty raczej spiętrzone są jedne nad drugimi, niż ustawione perspektywicznie. Pejzażysta świętokrzyski nie posiadał delikatności pędzla i ostrości, która cechuje Flamandów i Kolończyków. Tak naprzykład las traktowany jest przez niego jako zbita masa drzew, a sfalowana woda z trudnością daje się jako taka rozpoznać, tak niewiele zawiera w sobie z właściwości wody. Poprostu mniejszą miał nasz artysta wiedzę techniczną w oddawaniu przedmiotów natury. Stąd płynie naiwność traktowania szczegółów, posiadająca zresztą pełny wdzięk. W nieco późniejszych obrazach mikuszowickich najwidoczniej wyrobił się artysta świętokrzyski i obserwacja natury i sposób oddania jej są u niego pewniejsze technicznie.

Jakże przedstawiał się krajobraz w Niemczech? Niemniej ważnem od Kolonji jest terytorjum nad górnym Renem i jeziorem Bodeńskim. Moser i Witz w pierwszej połowie XV w. to dwaj najwybitniejsi artyści, u których krajobraz występuje po raz pierwszy w dojrzałej formie. Nie pojawia się on tam niezależnie od Flandrji, lecz niemniej posiada cechy odrębne. Wykazuje w porównaniu z flamandzkim mniejszą dozę naturalizmu, jest jakby cięższy i nie w tym stopniu perspektywiczny. Nieco później rozprzestrzeniają się pejzaże i w innych szkołach południowoniemieckich: po połowie stulecia występują w Ulmie u Multschera i Schüchlina, w Norymberdze u Pleydenwurffa i Wolgemutha, w Wiedniu u anonimowych artystów (Mistrz z Zamku Liechtenstein, Mistrz od Benedyktynów). Na Śląsku występuje krajobraz po raz pierwszy w ołtarzu św. Barbary (r. 1447), a w wykształconej zupełnie formie zjawia się około r. 1470²⁾.

¹⁾ Już Łuszczkiewicz w swoim czasie (Przewodnik po Krakowie 1875, p. 54) dopatrywał się w obrazach «starokolońskiej szkoły». Po tej samej drodze poszedł Walicki (Stilstufen, p. 27), dostrzegając zależność krajobrazów świętokrzyskich od Mistrza z Werden, Mistrza Księgi Domowej, Mistrza Sławienia Matki Boskiej. Podobieństwa są tylko ogólnej natury, a na czem one polegają, wyjaśniam niżej. Równie jak Mistrz z Werden, bliscy są spomiędzy Kolończyków krajobrazom świętokrzyskim Mistrz Legendy św. Jerzego i Mistrz Życia Matki Boskiej, a także pejzażyści flamandzcy ze szkoły Boutsy. Co do Mistrza Księgi Domowej i stosunku jego do pejzaży świętokrzyskich sprawę wyjaśnił Szablowski (o. c., p. 38).

²⁾ Z tego czasu pochodzi interesujące Zmartwychwstanie z pejzażem w tle. (Cf. Katalog der Gemälde und Skulpturen. Schles. Museum der bildenden Künste, Breslau 1926, p. 78, nr 1262).

Jest rzeczą interesującą, że tak pejzaże świętokrzyskie jak i mikuszowickie wykazują większą skalę podobieństw do dzieł malarstwa górnoreńskiego z pierwszej połowy wieku, aniżeli do współczesnych sobie pejzaży ze szkoły norymberskiej. W porównaniu z temi ostatniemi, np. z Wolgemutha Rozejściem się apostołów lub Chrystusem w Ogroju (Monachjum) czynią wrażenie bardziej konserwatywnych i prostszych. Gęstwina drzew w Polowaniu św. Eustachego (tryptyk świętokrzyski) lub w Wizji św. Jana na Patmos (Mikuszowice) przypomina bardzo sposobem traktowania bazylejskiego mistrza z r. 1445¹⁾. U tego ostatniego malarza widzimy pokrewne skały, złożone z wielkich bloków²⁾. Już Szablowski³⁾ wskazał na pewne podobieństwo między Połowem ryb w Mikuszowicach a obrazem tej samej treści Witza⁴⁾, a sądzę, że nie jest ono przypadkowe. Podobieństwa te mnożą się, jeśli do porównań wciągnąć figury ożywiające pejzaże. Na terytorjum górnoreńskim w ilustracjach rękopisów występują traktowane podobnie postacie jeźdźców i lalkowatych koni⁵⁾.



51. Kraków, Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Św. Jerzy.
Fot. A. Bochnak.

Gdzie jednak mógł się nasz malarz «nauczyć» malowania krajobrazów? Nie w Polsce, bo ich tu przed tryptykiem świętokrzyskim prawie że nie było. K. Gutmanówna zwróciła uwagę na miniatury flamandzkie, które pośredniczyć mogły w przedostaniu się typu pejzaży tamtejszych do nas⁶⁾. Nie

1) E. Heidrich, *Die altdeutsche Malerei*, Jena 1909, tabl. 29. F. Burger, H. Schmitz, I. Beth *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, III. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1924, pp. 513, 518, fig. 33.

2) Heidrich, o. c., tabl. 28.

3) Szablowski, o. c., p. 40.

4) Heidrich, o. c., tabl. 24. Burger, Schmitz, Beth, o. c., p. 501, fig. 11.

5) Wykazał to dokładnie Szablowski, o. c., p. 37.

6) K. Gutmanówna, *Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim*. Kraków 1933, p. 12.

można tej ewentualności odrzucić, lecz z drugiej strony wydaje się wątpliwem, by kosztowne księgi flamandzkie, które chyba bardzo wyjątkowo przedostawały się do Polski i to nie w najlepszych swych przykładach ¹⁾, były w posiadaniu malarzy. Nie odrzucając możliwości wpływu miniatur na krajobrazy świętokrzyskie, można postawić hipotezę, że ich malarz odbył wędrowkę do Niemiec i tam nauczył się je malować. Od końca XV stulecia obowiązywała towarzyszy cechowych krakowskich przed wyzwolinami na mistrza wędrowka, nie byłoby więc nic dziwnego, gdyby pejzażysta świętokrzyski dotarł daleko na zachód. Stosunki bowiem z owymi krajami a Polską istniały i to najróżniejsze ²⁾.

Widzieliśmy wyżej, iż to, co nazwać można «flamizmem» pejzaży świętokrzyskich, ogranicza się jedynie do sposobu zestawienia elementów pejzażowych. Lecz i to stwierdzenie jest ważne, bo pozwala przypuszczać, iż artysta nasz zetknął się podczas swej wędrowki z pejzażami flamandzkimi lub pochodniami od nich obrazami, np. szkoły kolońskiej, z których wzięł pewien schemat perspektywiczny i akcesorja. Nie był w sensie dosłownym uczniem żadnego Flamanda ani też Kolończyka, bo malowałby wtedy delikatniej i pewniej i znaćby było w jego sztuce przejście przez pracownię postępowych mistrzów, ale podpatrzył ich manierę, którą starał się stosować. Pewne szczegóły w jego obrazach, przypominające żywo górnołęskie malarstwo, pozwalają przypuścić, że może tam zatrzymał się dłużej i zdobył ów zasób form, którymi się posługiwał. Nie mając na terenie Krakowa konkurencji, a nie studując zagranicą dłużej, cóż dziwnego, że uprościł swe krajobrazy? Posługiwał się być może szkicownikami, którzy przywiózł ze sobą, a także korzystał — jak zobaczymy — z rycin grafików, którzy właśnie działali w kręgu górnołęskim.

Znaczenie rycin dla sztuki w XV i XVI stuleciu, zależność od nich wielu dzieł rzeźby i malarstwa — to sprawy powszechnie wiadome. Świeżo poświęcono rycinom, jako pierwowzorom dla naszych obrazów, specjalną rozprawę ³⁾.

W chwili gdy powstał tryptyk św. Trójcy, grafika miedziorytnicza i drzeworytnicza zdobyła sobie rynki artystyczne, a malarze i rzeźbiarze, nawet najlepsi, nie wahali się czerpać z rycin wzorów rysunkowych dla figur i scen, jakie pragnęli przedstawić. Spomiędzy mistrzów grafiki z połowy XV w. rola takich miedziorytników, jak Mistrz Góry Kalwarji i Mistrz E. S., jest naczelną. Zwłaszcza Mistrz E. S., gdzieś nad górnym Renem pracujący, wielki artysta, który podniósł miedzioryt na wyżyny prawdziwej sztuki, oddziałął niezmiernie szeroko. Plastyka niemiecka «ciemnego okresu» niejednym motywu w zakresie draperji zawdzięcza inwencji Mistrza E. S. Mistrz E. S.

¹⁾ Kodeks z Drzewicy F. Kopera, (Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia w Bibliotece Publicznej w Petersburgu, Sprawozdania K. H. S., VII, p. 442 sq.) uważa za flamandzki. Flamandzką wydaje się być również miniatura Ukrzyżowania w Kodeksie Bema (K. Estreicher, Miniatury kodeksu Bema oraz ich treść obyczajowa. Rocznik Krak., XXIV (1932), p. 237).

²⁾ Gutmanówna, o. c., p. 20 sq.

³⁾ M. Walicki, Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku (odb. ze Sprawozdań Tow. Naukowego Warsz. Wydz. II, 1934), Warszawa 1935.

jest tym, który w sześćdziesiątych latach wyprzedził, a przede wszystkim do-
tarł swojemi dziełami w najdalsze środowiska artystyczne niemieckie, szerząc
bogactwo pomysłów i przedstawień ikonograficznych. Nie tu miejsce na oma-
wanie jego wpływu, powszechnie zresztą znanego i uznanego.

Na tryptyk św. Trójcy oddziaływały również ryciny, a zwłaszcza miedzio-
ryty piętnastowieczne. Oddziaływały naturalnie dlatego, że malarze i rzeźbiarze
tryptyku, hołdując nowym formom, znaleźli w rycinach najlepszy odpowiednik
gustu epoki.

Jeśli o plastykę idzie, to przeniesienie pomysłu z ryciny w bryłę
znacznie jest trudniejsze, niż w malarstwie. Nie może być tu mowy o od-
daniu efektów czysto graficznych. Wystąpić zawsze muszą różnice, i to znaczne.
Lekkość i swoboda grafika, mogącego dowolnie stylizować motywy, przery-
sowywać niektóre, zatracać inne, w rzeźbie musi zaniknąć.

Wpływ rycin na rzeźby tryptyku da się dostrzec w figurach czterech
dziewic. Zestawienie ryciny Mistrza E. S., przedstawiającej św. Katarzynę¹⁾,
z figurami dziewcząt z tryptyku wykazuje, że rzeźbiarz pragnął oddać po-
krewne zwichrzenie fałdów i masowość włosów, z czem najprawdopodobniej
zetknął się w rzeźbie szkoły wiedeńskiej, a na co w rycinach znalazł wi-
doczne potwierdzenie. W rzeźbach są fałdy płaszczów bardziej miękkie w swych
konturach. Całość figury, bardziej na rycinie Mistrza E. S. ostra i kontrastowa,
została w rzeźbie złagodzona. Zawinięcia fałdów takie, jak u Salwatora na
szczytce, trafiają się w rycinach Mistrza E. S. często w najróżniejszej, mniej
lub więcej zbliżonej formie²⁾. Natomiast sztywność figury Boga-Ojca, niespo-
tykana w rycinie E. S., zgadza się z ogólną charakterystyką starszego
rzeźbiarza, któremu ową figurę przypisaliliśmy, jako artyście konserwatywnemu
i mniej podatnemu na nowe prądy.

Właściwy wpływ rycin występuje jednakże w obrazach tryptyku. O ile
w rzeźbach może on mieć charakter pośredni (mimo, że jest niewątpliwy),
o tyle w obrazach występuje bezpośrednio i wprost.

Na starszego malarza wewnętrznych obrazów oddziaływały ryciny mniej,
lecz mógł mieć jakieś wzory graficzne przed oczyma, gdy dość śmiało fał-
dował płaszcze św. Piotra, Madonny lub św. Urszuli. Nie trzymał się jednak
rycin niewolniczo. Z rycin natomiast, i to najpewniej z rycin Mistrza E. S.,
wziął owe rzadko u stóp postaci rozrzucone kwiaty i zioła. Natury bowiem
nie znał, nie studjował jej nigdy bliżej, i gdy przyszło mu odmalować łąkę (fig.
12—15), sięgnął do wzoru z rycin (fig. 50). Duże kwiaty, zrzadka porozrzucane
na łąkach, są szczególnie charakterystyczne dla Mistrza E. S.³⁾, który przejął je
od starszych grafików, jak Mistrza Kart do gry i innych. W całym szeregu ry-
cin Mistrza E. S. spotykamy rośliny bardzo do naszych zbliżone, tak dalece, iż
rola ich jako wzorów nie może ulegać wątpliwości.

Pejzażysta świętokrzyski posłużył się rycinami, malując sceny rycerskie.

¹⁾ Lehrs, Geschichte u. kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen
Kupferstichs im XV Jahrh., Wien 1908, Tafelband II, nr 236.

²⁾ Lehrs, o. c., Tafelband II, nr 124, 139, 152.

³⁾ Lehrs, o. c., Tafelband II, nr 121, 207, 208 etc.

Obraz, przedstawiający św. Jerzego (fig. 18), wzorowany jest podług ryciny (fig. 50), a raczej podług rycin Mistrza E. S.¹⁾ na ten sam temat. Ryciny te musiały należeć do najpopularniejszych spomiędzy miedziorytów znakomitego grafika, skoro wpływ ich da się stwierdzić w kilku wypadkach. Przedstawienie św. Jerzego konno zabijającego smoka, z rozwianym płaszczem u szyi, zdaje się, że jest starsze i pochodzi jeszcze od Mistrza Kart do gry²⁾. W każdym razie ryciny Mistrza E. S. wpłynęły na przedstawienia takie, jak Mistrza Księgi Domowej³⁾, na styryjski obraz św. Jerzego⁴⁾, na bardzo mu pokrewny obraz w Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiell. (fig. 51)⁵⁾, oraz na obraz na tryptyku św. Trójcy. Stąd pomiędzy powyższymi obrazami zachodzą wyraźne relacje, lecz są to zależności nietylko formalne, ile ikonograficzne. Wzorem dla smoka była również rycina może nie Mistrza E. S. (choć i tu są podobieństwa), lecz Mistrza Św. Sebastjana⁶⁾. Jeśli idzie o dalsze sceny wśród pejzaży, to artysta nasz zapewne również pomagał sobie rycinami. Mógł mieć przed oczyma wielką scenę batalistyczną, rytą przez Mistrza Śmierci Matki Boskiej⁷⁾, lub jakiś inny wzór graficzny, dziś niedochowany. Jeśli zaś idzie o architektury miast i zamków, to wydaje się, iż pejzażysta również posługiwał się rycinami. U Mistrza Góry Kalwarji⁸⁾, u Mistrza E. S.⁹⁾ czy u Alarta du Hamela¹⁰⁾ spotykamy zbliżone do naszych budowle. Miedzioryt Hamela jest późniejszy, a podobieństwo pochodzi stąd, iż w obu wypadkach zastosowali artyści pewne schematyczne wzory. Pejzażysta świętokrzyski mógł dopomagać sobie nietylko miedziorytami, ale również i drzeworytami. Najwięcej jednak podobieństw spotyka się we współczesnych miedziorytach, i to Mistrza E. S.

Mimo pomocniczego korzystania z rycin, malarz krajobrazów nie przestaje być nader interesującym zjawiskiem artystycznym. W sztuce polskiej jest pierwszym obserwatorem natury, wartościowym nietylko dlatego, że ją malował, ale także dlatego, że malował ją z pewnym wdziękiem i pewnym poczuciem barw. Niegdyś, kiedy kolory pejzaży były czystsze, zwłaszcza nieba, ich efekt przestrzenny musiał być większy.

* * *

¹⁾ Lehrs, o. c., Tafelband II, nr 131, 178, 207. Być może, że prócz tych trzech, z których każda ma jakiś szczegół zbliżony do obrazu świętokrzyskiego, istniała jeszcze jedna rycina, i że ona posłużyła za wzór do obrazu.

²⁾ Lehrs (o. c., Textband I, p. 161) uważa dużą rycinę ze św. Jerzym za warsztatowe dzieło Mistrza Kart do gry, M. Geisberg (*Die Anfänge des deutschen Kupferstiches*, Leipzig 1909, p. 53) — za kopję wedle ryciny Mistrza Kart do gry.

³⁾ Repr. w Burger, Schmitz, Beth, p. 545.

⁴⁾ Pächt, o. c., p. 63, fig. 87.

⁵⁾ Walicki, *Stilstufen etc.*, p. 36.

⁶⁾ Lehrs, o. c., Tafelband IV, nr 348.

⁷⁾ Lehrs, o. c., Tafelband I, nr 90.

⁸⁾ Lehrs, o. c., Tafelband I, nr 94.

⁹⁾ Lehrs, o. c., Tafelband II, nr 121, 128, 131, 167.

¹⁰⁾ Lehrs, o. c., Tafelband VII, nr 490.

Na przełomie dwóch okresów artystycznych powstał tryptyk św. Trójcy. Stąd spotkały się w nim najrozmaitsze motywy i formy, które bądź do dawniejszych, przebrzmiewających już należą epok, bądź zapowiadają pewne nowe zjawiska.

Powstał tryptyk św. Trójcy w Krakowie, jako wytwór miejscowej sztuki gotyckiej, o środowiska niemieckie opartej. Południowe Niemcy, ściślej kraje austriackie, najwyraźniej zaznaczyły się w jego formach, lecz również na Śląsku oraz na Słowaczczyźnie dadzą się wykazać pewne analogje i związki.

Najsilniej jednak można związać tryptyk św. Trójcy z produkcją artystyczną krakowską, gdzie wokół niego grupuje się szereg dzieł rzeźbiarskich i malarskich. Tryptyk św. Trójcy odpowiada najzupełniej swym poziomem tej sztuce. Jest, jak cała sztuka krakowska przed przyjazdem Stwosza, artystycznie niezbyt wybujały i wyrafinowany, ale z drugiej strony posiada już pewne wartości, które nie pozwalają go nazwać dziełem sztuki prowincjonalnej, lecz każą uznać za wytwór środowiska o pewnym już wyższym poziomie.

Artysta, który tryptyk projektował, mistrzowie, którzy go wykonali, byli utalentowanymi, wykształconymi zagranicą (najpewniej w Austrii) rzemieślnikami. Nie szukali bynajmniej oryginalności, lecz szli z duchem czasu i za życzeniami zamawiającego. Te cechy odnajduje się również w dziełach rzeźby i malarstwa, które z tryptykiem udało się złączyć.

Mimo że w tryptyku św. Trójcy niejedyn szczegół zapowiada późny gotyk, w Krakowie reprezentowany przez Stwosza, to jednak twórczości tego artysty i jego następców, uczniów i towarzyszków nie da się żadną miarą złączyć z tryptykiem św. Trójcy. Wyjątek stanowią pejzaże malowane w tłach płaskorzeźb Marjackich, ale one są tylko drobnym szczegółem całości, nieistotnym dla stylu stwoszowskiego, o który chodzi. Stwosz wniósł do sztuki krakowskiej indywidualność na miarę największą, artyści tryptyku zaś byli mało indywidualni. I już choćby z tego jednego powodu Stwosza z kręgu ołtarza św. Trójcy wywodzić nie można.

DER DREIFALTIGKEITSALTAR IN DER KREUZKAPELLE DES DOMES ZU KRAKAU.

I. Zur Geschichte des Altars. Der laut Inschrift im Jahre 1467 ausgeführte Altar (Abb. 1—31), welcher sich heute in der Kreuzkapelle des Domes zu Krakau befindet, war ursprünglich aller Wahrscheinlichkeit nach für die Dreifaltigkeitskapelle derselben Kirche bestimmt. Um das Jahr 1870 wurde der Altar mit Beschränkung auf die notwendigste Instandsetzung und die Anschaffung einer neuen Predella restauriert.

II. Beschreibung. Der aus Lindenholz geschnitzte Altar (Abb. 1), 5,70 M hoch, 4,06 M (mit offenen Flügeln) breit, trägt auf der Rahmenleiste des Schranke folgende Inschrift: «Te deum patrem ingenitum, te filium unigenitum, te spiritum sanctum paraclitum, sanctam et individuum trinitatem toto corde et ore confitemur, laudamus atque benedicimus, tibi gloria in secula seculorum, o beata trinitas, unus deus. Anno dni M^o CCCC^o LX^o septimo facta est hec tabula ad honorem sancte trinitatis». Der Gnadenstuhl in der Mitte ist an den Seiten von vier heiligen Jungfrauen, Barbara, Margareta, Katharina und Dorothea, begleitet (Abb. 2, 5—8). Auf der Innenseite der beiderseits bemalten Altarflügel sind vier Chöre, nämlich die Propheten (Abb. 15), die Apostel (Abb. 14), die Märtyrer (Abb. 12) und die Jungfrauen (Abb. 13), auf der Aussenseite dagegen, auf schönem, landschaftlichem Hintergrunde, vier ritterliche Episoden aus dem Leben der Heiligen: Eustachius (Abb. 17), Secundus (Abb. 16), Georg (Abb. 18) und Paulus (Abb. 19) dargestellt. Der obere Altaraufsatz (Abb. 1) ist noch in seinem ursprünglichen Zustande erhalten; in dessen Mitte steht der auferstandene Salvator (Abb. 20), beiderseits von der hl. Sophie mit ihren drei Töchtern (Abb. 21) und von der hl. Anna Selbstdritt (Abb. 22) begleitet.

III. Zur Ikonographie. Das Thematische des offenen Altars bildet eine konsequent durchgeführte Huldigung der vier Chöre zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit. In dem in Rede stehenden Altar, dessen Inhalt selbstverständlich unter Mitwirkung eines Theologen entstanden sein musste, fallen manche in ikonographischer Hinsicht interessante und seltene Darstellungen auf, wie z. B. auf der Aussenseite eines Flügels die Überfahrt des hl. Secundus mit Hilfe eines Engels durch den Po-Fluss (Abb. 16), eine Episode, deren literarische Quelle in der «Legenda aurea» zu suchen ist, oder — auf der Innenseite — die hl. Dorothea mit einem merkwürdigen Attribut, und zwar mit dem Jesus-Kinde im Blumenkelche (Abb. 13). Unter den Märtyrern sind vier pol-

nische Landespatronen, die hlg'n Stanislaus, Adalbert, Wenzel und Florian zu erwähnen (Abb. 12).

IV. Die Schnitzer und die Maler des Altars. Der Altar ist kein einheitliches Werk eines einzigen Künstlers. Die Bildsäulen des Schrankes und des Aufsatzes wurden von zwei Meistern geschnitzt, die Bilder auf den Flügeln von zwei Malern gemalt. Der zentrale Gnadenstuhl (Abb. 2), die hlg'n Sophie und Anna (Abb. 21, 22) stammen von der Hand des einen Bildschnitzers, während die vier hl. Jungfrauen (Abb. 5—8) und der auferstandene Salvator (Abb. 20) von einem anderen geschnitzt wurden. Ein Maler malte die Innenbilder mit den vier Chören (Abb. 12—15), ein anderer dagegen die Landschaften mit den ritterlichen Heiligen (Abb. 16—19). Weder die Namen der Bildschnitzer, noch die der Maler sind uns bekannt.

V. Die Krakauer Plastik aus der Zeit vor der Ankunft des Veit Stoss. Wie die Inschrift an dem Altare zeigt, ist derselbe zehn Jahre vor dem Auftreten Stossens in Krakau entstanden. Desto schätzbarer ist dieses Werk, da es uns den Zustand der Krakauer Kunst vor dem Erscheinen des Veit Stoss zeigt. Was die Schnitzereien anbelangt, so ist eine Reihe von Werken zeitlich und stilistisch daneben zu stellen. Es sind dies: der Palmesel¹⁾ und Christus am Ölberg (Abb. 32) im National-Museum zu Krakau, einige Reliquienbüsten ebendort und in der Ägidienkirche in Krakau (Abb. 33, 34), Maria und Johannes auf dem Triumphbogen derselben Kirche (Abb. 35, 36), die Madonnen von Muszyna, Rzeszów (Abb. 38) und Czchów (Abb. 39), die Heilige von Białka (Abb. 37), der auferstandene Christus im National-Museum und in der Ägidienkirche zu Krakau (Abb. 40, 41). Manche von diesen Bildwerken dürfen mit der Werkstatt des Dreifaltigkeitsaltars in Zusammenhang gebracht werden, andere dagegen sind nur als aus der vorstossischen Zeit stammende Denkmale der Krakauer Bildschnitzerei beispielweise zu erwähnen. Die geschnitzten Teile des Altars nehmen daher keine isolierte Stellung in der Krakauer Kunst ein. Für die ganze Plastik der sechziger Jahre des XV. Jahrhunderts im Krakauer Gebiete ist das Ablehnen des böhmischen weichen Stils charakteristisch. Der typische wellige Faltenwurf, der in Polen in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts allgemein eingebürgert ist, ist jetzt, um das Jahr 1460, verschwunden. Man darf jedoch nicht meinen, dass sich an Stelle des weichen Stils ein allgemein gültiger, einheitlicher Stil der Faltenführung einsetze. Die Gewänder der sechziger Jahre brechen sich entweder in dichte, eckige Formen, oder legen sich auch in mehrere grosszügige Falten. Es kommen auch manche muschelartige Falten vor. Auch in den Figuren selbst, z. B. in einigen ausdruckslosen Gesichtern, ist eine Abkehr von dem früheren «böhmischen» Stil wahrzunehmen. Nicht in diesem Stil der sechziger Jahre wurzelt die Stossische Kunst, trotzdem, dass wir in demselben manche Motive vorfinden, deren volle Entwicklung sich erst später bei Stoss entfaltet.

VI. Die Malerwerkstatt. Mit den zwei Malern des Altars kann auch eine Anzahl von Krakauer Gemälden verbunden werden. Einige Bilder in der Katharinenkirche zu Krakau (Abb. 42) könnten von dem Maler der Bilder auf der Innenseite der Flügel des Dreifaltigkeitsaltars stammen. Derselbe Künstler könnte auch als Schöpfer der Bilder aus Kasina Wielka (Diözesan-Museum zu Tarnów, Abb. 44), der Marien-

¹⁾ Abgebildet bei F. Kopera u. J. Kwiatkowski, Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, 1931, Nr. 28 a, b, S. 24.

krönung aus der Kürschnerkapelle der Marienkirche (National-Museum zu Krakau, Abb. 43), sowie der zwei Altarfügel, den hl. Stanislaus und den hl. Adalbert darstellend, im Dome und vielleicht auch des hl. Stanislaus im Kreuzgange des Krakauer Minoritenklosters¹⁾ gelten. Der Maler dieser Bilder kann als ein idealisierender, dekorativer und konservativer Künstler charakterisiert werden. Der Maler der Aussenbilder dagegen ist — wie Szablowski bereits ganz richtig hervorgehoben hat — als Autor der Bilder an der Aussenseite des Altars zu Mikuszowice, in welchen auch ein ähnlicher landschaftlicher Hintergrund vorkommt, zu betrachten.

VII und VIII. Die Beziehungen zu dem Auslande. Was die Verbindungen mit dem Auslande anbelangt, kann leicht wahrgenommen werden, dass die Krakauer Schnitzer von diesen Formen Gebrauch machten, welche in der Plastik des Donaugebietes und besonders Wiens in der dunklen Zeit Gang und Gäbe waren (Abb. 46). Somit können auch die Bilder auf der Innenseite der Flügel (Abb. 12—15) mit der Wiener Schule, besonders mit dem Meister des König-Albrecht-Altars (Abb. 47—49) in Verbindung gesetzt werden. Der Maler der Aussenbilder dagegen (Abb. 16—19), hat zweifelsohne eine Kunstwanderung nach dem Westen unternommen, wahrscheinlich ins Rheinland, woher er seine Kenntnisse der Landschaftsmalerei mitgebracht hatte.

* * *

Der Dreifaltigkeitsaltar ist daher als ein Werk der lokalen gotischen Kunst, welche in der deutschen Kunst wurzelte, zu betrachten. Die Kunst Süddeutschlands, besonders aber die der österreichischen Länder, hat sich am deutlichsten in seinen Formen offenbart, es ist aber nicht zu leugnen, dass auch gewisse Analogien und Zusammenhänge in Schlesien und in der Slovakei nachweisbar sind.

¹⁾ Abgebildet bei F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, I. Kraków 1925, S. 164, Abb. 144.

KRYSTYNA SINKO
HIERONIM CANAVESI

I

DANE BIOGRAFICZNE

Daty urodzenia Hieronima Canavesiego nie da się dokładnie ustalić. To tylko pewne, że przypada ona na pierwsze dziesiątki XVI w. Za miejsce jego urodzenia musimy uważać Medjolan, wspomniany w napisie nagrobnym i w aktach¹⁾. W opracowaniach włoskich²⁾ pojawia się wiadomość, powtarzana i w nauce polskiej³⁾, że pochodził z Lugano (w szwajcarskim kantonie Ticino). Taka hipoteza nie znalazła jednak potwierdzenia w poszukiwaniach, przeprowadzonych na moją prośbę przez p. Emilio Mazzetti, członka Komisji Muzeum Historycznego w Lugano, który odnalazł⁴⁾ jedynie w Melano nazwiska innych Canavesich, i to dopiero od roku 1572. Ponieważ ponadto w aktach archiwów medjolańskich spotkałam wielokroć nazwisko znanej tam rodziny Canavesich⁵⁾, a przy jednej jej gałęzi powtarzające się kilka razy imię Gerolamo czy Hieronimus⁶⁾, możemy stamtąd, t. j. z Medjolanu, wyprowadzić ród naszego Canavesiego, choć nie da się on zidentyfikować z żadnym z owych Hieronimów. Po przybyciu do Polski dostał się Canavesi na dwór Zygmunta Augusta (a więc po roku 1548 a przed r. 1572)⁷⁾, jako jeden z «servitores regis». W roku 1562 Katarzyna Orlikowa wytoczyła mu proces o niedokładne wykonanie zamówienia⁸⁾. Proces ten skończył się dopiero w r. 1574⁹⁾, kiedy rodzina Orlikowej przyjęła zadowolniającą już pracę Canavesiego. Dalszą wzmiankę

Praca niniejsza była referowana na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności dnia 23 maja 1935 r. Cf. Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U., XL, 5, p. 143—145.

¹⁾ Cf. aneksy 6 i 13.

²⁾ Ostatnio A. F. Formiggini, *Dizionario degli artisti ticinesi*. Roma 1932, p. 66.

³⁾ Np. w *Encyklopedji Gutenberga*, XIII, p. 290.

⁴⁾ P. E. Mazzetti zechce na tem miejscu przyjąć za podjęty trud najuprzejmiejsze podziękowanie.

⁵⁾ Przy odczytywaniu trudnych tekstów udzielili mi życzliwej pomocy pp. Marchese Mango di Casalgeraldo i Cavaliere Achille Giussani, za co im najuprzejmiej dziękuję.

⁶⁾ Johannes de Sitonis de Scotia, *Theatrum genealogicum familiarum... urbis Mediolani*, 1705, rkps w Archivio di Stato. Imię to powtarza się i w innych archiwaljach, przedewszystkiem w *Indice lombardo*, rkps nr 43 w Archivio Notarile w Medjolanie.

⁷⁾ St. Tomkowicz, *Przyczynki do historji kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*. Lwów 1912, p. 46; A. Grabowski, *Starożytnice wiadomości o Krakowie*, Kraków 1852, p. 264; *Consularia Crac.*, w *Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa*, księga nr 457, p. 679—689; cf. aneks 14.

⁸⁾ *Cons. Crac.*, nr 455, p. 277; cf. W. J. Wdowiszewski, *komunikat w Spraw. K. H. S. IV* 1891, pp. LXX—LXXI; cf. aneks 1.

⁹⁾ *Cons. Crac.*, nr 446, p. 818; cf. Wdowiszewski, l. c.; cf. *Acta advoc. et scabin. civitatis antiquae Varsaviae*, księga nr 536 Arch. Gł. w Warszawie, pp. 71—72; cf. aneksy 2 i 3.

o nim spotykamy w roku 1563¹⁾. W r. 1567²⁾ zeznaje Canavesi, że odebrał od Mikołaja Cosli pieniądze na pracę około nagrobka Gabrjela Tarły³⁾. Także i w r. 1568 zanotowano w aktach nazwisko naszego artysty⁴⁾. W roku 1573 przyjął Canavesi obywatelstwo krakowskie⁵⁾, a w rok potem objął urząd starszego cechu z nominacji⁶⁾, bo spowodu zarazy przez dwa lata, 1572 i 1573, wyborów nie urządzano⁷⁾. Ponieważ został senjorem równocześnie z wstąpieniem do cechu, a od roku dopiero miał obywatelstwo, więc musiał ex post wpisać się do contubernium, niby klubu murarskiego, razem z towarzyszami cechowymi⁸⁾. Dało to powód Wdowiszewskiemu do fałszywego przypuszczenia, że w dokumentach występuje dwu Hieronimów Canavesich: ojciec — senior i syn — socius⁹⁾. Ponadto Wdowiszewski przez mylne postawienie przecinka w dokumencie wybrania Canavesiego do starszyny dołączył do imienia i nazwiska naszego artysty określenie «de Casimiria», odnoszące się do innego nazwiska. Wywołało to przypuszczenie o przebywaniu Canavesiego w Kazimierzu.

Dalsze zapiski źródłowe o Canavesim spotykamy w latach 1574, gdy sukiennicy oskarżają go o nielegalny handel suknem¹⁰⁾, i 1575, kiedy Canavesi ręczy za uwięzioną obywatelkę¹¹⁾. W roku 1582 umarł. Pomnik¹²⁾, dziś zaginiony, postawiła mu w kościele franciszkanów żona, Julja Buzetia z Lombardji, córka ogrodnika, secundo voto Ardenti¹³⁾. Z zeznań spadkowych w r. 1596 poznajemy cztery córki Canavesiego: Juljanę, żonę Sylwestra Bianchi, Weronikę, zamężną za Jerzym Ardenti, Annę, żonę Andrzeja Bignoti i Katarzynę, żonę Klaudjusza Auberti, oraz syna, Karola¹⁴⁾. Drugi syn, Andrzej, którego podaje St. Tomkowicz, doszedł do pełnoletności dopiero w r. 1605¹⁵⁾. Andrzej ten jest może identyczny z występującym gdzieindziej Janem Andrzejem i Janem Canavesim¹⁶⁾. Hieronim Canavesi zostawił im dość znaczny majątek i kamienicę przy ul. Florjańskiej, w której mieścił się jego warsztat¹⁷⁾.

1) Cons. Crac., nr 445, p. 328; cf. aneks 4.

2) Cons. Crac., nr 445, p. 908; cf. Wdowiszewski, l. c., cf. aneks 5.

3) Nagrobek ten przepadł bez śladu.

4) Cons. Crac., nr 760, p. 887; cf. aneks 6.

5) Liber iuris civilis, w Arch. Aktów Dawnych m. Krakowa, księga nr 1423, p. 167; cf. G. Ptaśnik, Gli Italiani in Cracovia. Roma 1909, p. 7; cf. aneks 7.

6) Regestum seu liber contubernii muratorum, fabrorum et stamecior. m. clarissimae urbis Cracoviensis, rkps Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa A/D 480, p. 33; cf. Wdowiszewski, l. c., p. LXIII; cf. aneks 8.

7) Wdowiszewski, l. c.

8) Ibidem; cf. aneks 9.

9) Wersję o drugim Hieronimie Canavesim, który miałby być może synem naszego, wprowadził A. Grabowski, Skarbniczka naszej archeologii. Lipsk 1854, p. 73. Wersja ta utrzymuje się zarówno w polskiej, jak i włoskiej literaturze naukowej.

10) Cons. Crac., nr 446, p. 717; cf. aneks 10.

11) Cons. Crac., nr 447, p. 108; cf. aneks 11.

12) Napis przytacza S. Starowski, Monumenta Sarmatarum. Cracoviae 1655, p. 99.

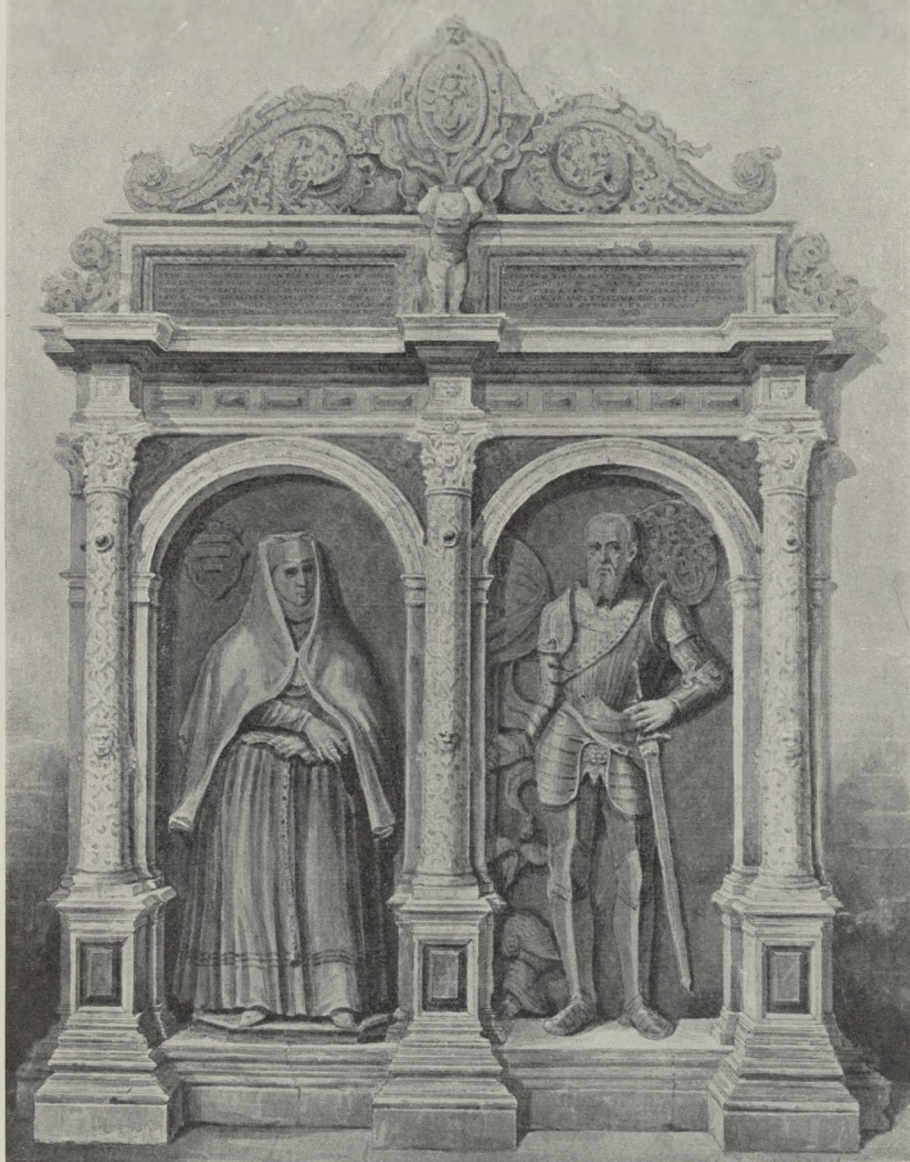
13) A. Grabowski, Kraków i jego okolice, wydanie V. Kraków 1866, p. 140, odsyłacz 2.

14) Cons. Crac., nr 454, pp. 373, 376—380. Tomkowicz, Przyczynki etc., pp. 47, 48 wymienia dwie córki: Annę i Weronikę, oraz dwóch synów: Karola i Jana-Andrzeja.

15) Tomkowicz, o. c., p. 46.

16) Ibidem, p. 47.

17) Ibidem, p. 47.



1. Niezachowany nagrobek Stanisława i Katarzyny Orlików w kościele oo. dominikanów w Krakowie. Podług akwareli J. K. Wojnarowskiego z r. 1847 w Bibliotece Jagiell.

II

DZIEŁA CANAVESIEGO I JEGO WARSZTATU ORAZ UTWORY FAŁSZYWIE MU PRZYPISYWANE

A. NAGROBKI PODPISANE LUB POŚWIADCZONE

1. Trudno było przy pierwszym występie urzędowym przedstawić się z gorszej strony, niż to uczynił Canavesi. Ukazuje się on bowiem w r. 1562

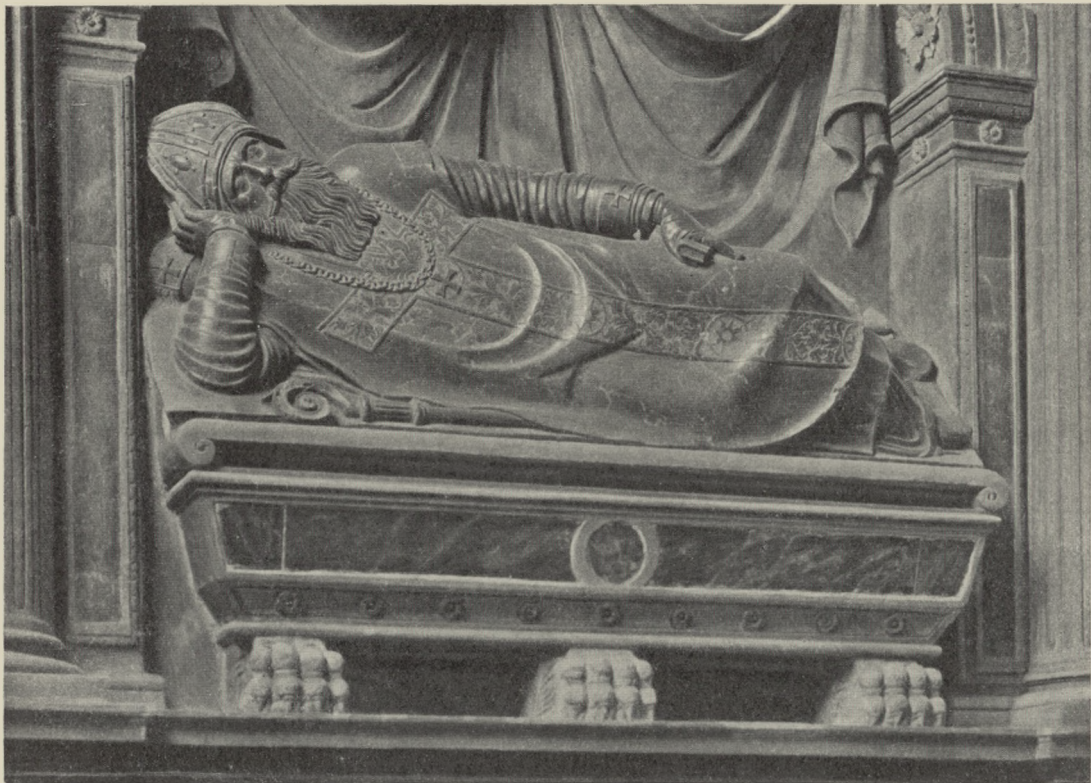


2. Nagrobek biskupa Adama Konarskiego w katedrze w Poznaniu.
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

uznała jednak staranne odrobienie części architektonicznych jeszcze nie zestawionych i poleciła artyście usunięcie wytkniętych błędów. W tem orzeczeniu najbar-

przed urzędem radzieckim w Krakowie ¹⁾, oskarżony o oszustwo i fuszerkę przez szlachetną Katarzynę Orlikową, wdowę po Stanisławie żupniku ruskim, zmarłym w roku 1559. Zamówiła ona za 500 florenów pomnik grobowy dla swego męża i poleciła wykuć postać zmarłego wiernie według przedłożonego kamieniarzowi «konterfektu». Tymczasem nim pomnik ustawiono pokazało się, że płyta marmurowa z postacią zmarłego jest od dołu pęknięta, a sama postać nie odpowiada konterfektowi. Komisja rzeczoznawców, złożona ze złotników, rzeźbiarzy w kamieniu i stolarzy, stwierdziła owo pęknięcie płyty, a nadto zauważyła, że artysta zbyt pomniejszył figurę Orlika, nie oddał podobieństwa według konterfektu i źle wyrzeźbił całą postać. Mając bowiem gotowy już «kształt» ciała, przerobił go na rycerza w zbroi, wskutek czego pierś wypadła za wątro, a jedna noga była grubsza od drugiej. Komisja

¹⁾ Cons. Crac., nr 445, p. 277; cf. aneks I.



3. Biskup Adam Konarski, szczegół z jego nagrobka w katedrze w Poznaniu.
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

dziej nas interesuje doniesienie, że rzeźbiarz gotową figurę ludzką przerobił na rycerza, a że materiału nie starczyło na zbroję, spartaczył pierś i nogi. Gotowe nagrobki na zapas wyrabiał i potem, skoro z jego spadku ¹⁾ sprzedano w r. 1610 pozostałe w warsztacie «marmuru 3 sztuki, każda osobno, bardzo wielkich, na których były osoby całe wyrte, trumnę marmurową wielką i piąty kamień biały, na którym także była osoba białogłowska cała». Przeprowadzenie żądanych poprawek trwało długo, bo dopiero po 12 latach ²⁾ syn Orlikowej wypłacił artyście resztę honorarjum, uznając, że dzieło odpowiada wreszcie umówionym warunkom. Niestety to drugie, poprawniejsze wydanie przepało w pożarze kościoła oo. dominikanów w Krakowie w r. 1850. (Nagrobek znajdował się w kaplicy Zbawiciela, zwanej także Orlikowską) ³⁾. Pozostała nam tylko dobra akwarela Wojnarowskiego ⁴⁾, wykonana w r. 1847. Na niej

¹⁾ Advoc. Crac. z r. 1618, Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, księga nr 526, p. 593; cf. Tomkowicz, Przyczynki etc., p. 47.

²⁾ Cons. Crac., nr 446, p. 818; cf. Wdowiszewski, komunikat w Spraw. K. H. S. IV, pp. LXX—LXXI; cf. aneksy 2 i 3.

³⁾ Tomkowicz, Kaplice kościoła oo. dominikanów. Rocznik Krakowski, XX (1926), p. 78.

⁴⁾ W Zbiorze Graficznym Biblj. Jagiell. Reprod. w Spraw. K. H. S. VIII (1906), p. CCVI i w Roczn. Krak. XX, p. 80. — Napisy podaje Starowski, o. c., p. 156. — Opis podług akwareli

musimy oprzeć opis i charakterystykę tego najdawniejszego z oznaczonych dzieł Canavesiego (fig. 1).

Dobrze widać na akwareli szary kamień i czerwone marmury, o których jakoś procesowała się Katarzyna. Nagrobek skomponowany jest w ten sposób, że na bardzo niskim cokole stoją kolumny, ujmujące dwie płytkie nisze z reliefami stojących zmarłych. Na kolumnach spoczywa belkowanie ze zwieńczeniem. Architektura jest przy jasnej konstrukcji bardzo bogata. Kolumny korynckie, stojące na bazach inkrustowanych marmurem, są pokryte płaską, geometryczną plecionką z maskami i kaboszonami. Nad gzymsem umieszczone są dwie tablice marmurowe z napisami. Woluty, putto i bogaty kartusz herbowy zdobią ładnie skomponowane zwieńczenie.

Orlik, rycerz w zbroi (herbu Nowina), wyrzeźbiony w wielkości naturalnej (co zastrzeżone było w zamówieniu) na marmurowej płycie, jest smukły i harmonijnie zbudowany. Silniejsze oparcie na prawej nodze nadało całemu ciału giętki ruch. Wielka szkoda, że tylko z akwareli, niewydatniającej rysów, znamy tę twarz, która miała być wiernym portretem zmarłego. W niszy drugiej stoi Katarzyna, żona owego «najwierniejszego z małżonków». Jest to niska, krępa, szeroka w biodrach kobieta, chciałoby się powiedzieć — baba, stojąca na rozstawionych nogach, z rękami skrzyżowanymi na podołku. Ubrana jest w drobnofałdzistą suknię. Głowę i ramiona otula zasłona o nielicznych fałdach. Nad prawym ramieniem herb Korczak. Cała postać jest dosadnie scharakteryzowana. Widać, że Canavesi dość jej się napatrzył przy wszystkich przeróbkach i z pewną złośliwością realistycznie skopjował. Bo przecież Katarzyna zarzucała mu, że nie oddał «prawdziwie» jej męża. Zato ją odtworzył wiernie, nawet co do wzrostu, tak, że dla zrównania obu figur trzeba jej było podstawić osobną bazę.

Ponieważ nie zachował się pomnik Gabrjela Tarły w Zakliczynie, na który Canavesi otrzymał w r. 1567 sto florenów ¹⁾, przystępuję do najbliższych chronologicznie, sygnowanych przez artystę pomników Konarskiego i Górków w katedrze poznańskiej.

2. Zachowana w aktach kapituły katedralnej poznańskiej ²⁾ historia budowy pomnika biskupa Adama Konarskiego jest niemniej pouczająca, jak komisyjna ocena pomnika Orlikowego. Wynika z niej bowiem, że zamawiający pomnik pełnomocnik kapituły przedłożył rzeźbiarzowi nietylko wymiary pomnika, dostosowane do ściany kaplicy, odnowionej i ozdobionej przez Jana Baptystę Quadro ³⁾, twórcę ratusza poznańskiego z lat 1550—1555, ale także «formę», zwaną też «modelem». Model ten pochodził oczywiście od Quadro, który dostosował go do architektury i stylu swej kaplicy, a jeśli pełnomocnik

Wojnarowskiego i wiadomości wydobyte z aktów podał F. Kopera w *Pomnikach Krakowa M. i S. Cerchów*, t. II. Kraków 1904, p. 243.

¹⁾ Grabowski, *Skarbniczka etc.*, p. 73; cf. *Wdowiszewski*, l. c. LXX—LXXI; cf. aneks 5.

²⁾ B. Ulanowski, *Acta Capitulorum saeculi XVI selecta*, I, 1. *Acta historica res gestas Poloniae illustrantia*, XIII. Cracoviae 1908, nr 707, 709, 710, 711, 729, 734; cf. aneks 12 a—f.

³⁾ A. Warschauer, *Der Posner Stadtbaumeister J. B. Quadro*. *Zeitschr. d. Hist. Gesellschaft für Provinz Posen*, 1913, p. 187.



4. Nagrobek Górków w katedrze w Poznaniu. Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.



5. Część środkowa nagrobka Górków w katedrze w Poznaniu: postacie Andrzeja i Barbary Górków. Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

styczna postać zmarłego (fig. 3). Dość wysoki cokół z bocznymi występami składa się z dwóch kondygnacji, z których niższa jest rustykowana. Na wyższej — tablica z napisem³⁾. Nie będę się rozwodzić nad subtelnie wykutymi kartuszami, listkami dokoła płyt z czerwonego marmuru, kanelowanymi kolumnami, belkowaniem zdobnym w tryglify i metopy, bo te szczegóły widać na reprodukcji (fig. 2).

Biskup, wykuty z marmuru prawie krągło, w naturalnej wielkości (fig. 3),

kapituły, wysłany do Krakowa po «mistrza w sztuce biegłego», zwrócił się właśnie do Canavesiego, to widocznie Quadro wskazał mu swego krajana, którego nazwisko nie figuruje zresztą w aktach. Gdyby Canavesi nie był się podpisał na swem dziele (Opus Ieronimi Canevexi qui manet Cracovie in platea Sancti Floriani), nie znalazłibyśmy z aktów twórcy tego pomnika, przewiezionego do Poznania w lecie 1576 r. Ustawieniem zajął się sam Quadro.

Nagrobek biskupa Adama Konarskiego¹⁾ (fig. 2) z wapienia i czerwonego marmuru należy do typu grobowców niszowych. Ma on schemat niszy sklepionej archiwoltą, a ujętej w półkolumny, stojącej na cokole i zwieńczonej szczytem²⁾. W dość głębokiej niszy spoczywa pod baldachimem pla-

¹⁾ J. Łukasiewicz, Krótki opis historyczny kościołów... w diecezji poznańskiej, I. Poznań 1858, p. 44; J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, II. Berlin 1896, p. 26.

²⁾ W szczycie herby: Habdank, Łódzia, Grzymała, Leliwa.

³⁾ Napis u Starowolskiego, o. c., p. 473.

leży na skośnej płycie na sarkofagu, nakrytym jońską ślimacznicą, spoczywając w paradzie szat pontyfikalnych. Chociaż z trudem mieści się na szczupłej płycie, ot jednak nie zapomniał o wytwornej pozie. Czoło ma zmarszczone, powieki spuszczone na wypukłych gałkach ocznych. Od zamkniętych oczu rozchodzą się ku skroniom zmarszczki. Nos wąski. Miętko wystające kości policzkowe. Cała twarz szeroka i spłaszczona. Wąsy i długa broda fałują w pasemkach. Stylizowane są również rękawy alby, obejmujące ramiona płaskimi pierścieniami. Kontrastują z rękawami gładkie powierzchnie ornatu. Błysk jego szerokich powierzchni matowieje na wydobytym bardzo płasko, jakby grawirowanym krzyżu. Sztywna tkanina łamie się w niewielu fałdach, tworząc w środku ciała, na brzuchu, płaski trójkąt. Podobnie gładko układa się widoczna spod ornatu dalmatyka. Alba z cienkiego materiału otula stopy drobnymi, płaskimi fałdkami. Cała postać jest jakby wykuta w metalu, tak ostro uderzają o siebie błyszczące płaszczyzny, tak czysto odkuty i wypolerowany jest marmur.

Spokój i harmonia tchną z tego tektonicznego, zwarteo, starannie odrobionego i szlachetnego w barwnych kontrastach nagrobka.

Zaznaczam tu, że nie należy przeceeniać wpływu Quadra na architekturę nagrobka biskupa Konarskiego tem bardziej, że niema wyraźnych analogij między architekturą ratusza poznańskiego a nagrobkiem. Prostą, szlachetną linję i duże gładkie powierzchnie mają wprawdzie portale wyższego piętra loggij ratusza, ale głowy, wysuwające się tam ze zwieńczeń, rozrywają zupełnie powierzchnię, a boczne pilastry są zupełnie niearchitektonicznie związane dużemi prostokątami.

3. Katedra poznańska może się poszczycić jeszcze drugim sygnowanym dziełem Canavesiego, pomnikiem grobowym rodziny Górków (fig. 4). Oba nagrobki zostały zapewne równocześnie ustawione, bo choć na gzymsie pomnika Górków czytamy: Opus Hieronimi Canavexi, qui manet Cracoviae in platea S. Floriani A. D. 1574, to jednak dopiero w r. 1576 prosi Andrzej Górka o pozwolenie odnowienia kaplicy. Wprawdzie już dawniej zaczęto tam



6. Biskup Łukasz Górka, szczegł z nagrobka Górków w katedrze w Poznaniu.

Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.



7. Nagrobek Jakóba Rokossowskiego w kościele parafjalnym w Szamotułach. Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

na dwu wolutach z akantem, stoi Chrystus zmartwychwstały.

W dolnej niszy wykuł artysta na marmurowej skośnej płycie w reliefie leżącą niewiastę (fig. 5). Barbara Górkowa lekko w górę wygięła senne ciało i wsparła się na zgiętym łokciu. Jedną nogę zgięła w kolanie, drugą ma prosto wyciągniętą. Ubrana jest w fałdzistą, paskiem spiętą suknię z drobno rurkowaniami, w przegubach ściśniętymi rękawkami. Głowę i ramiona okrywa

już coś odnawiać, ale nie bez przyczyny teraz właśnie ma być dana w kaplicy nowa podłoga, stalle, dach i rynny¹⁾.

Pomnik Górków²⁾ z czerwonego marmuru i wapienia (sansowinowska nisza ze skrzydłami bocznymi) zbliża się do pomnika Konarskiego mimo różnicy kompozycji, która tu jest bogatsza. W skrzydłach bocznych mieszczą się nisze z postaciami biskupów. Prostokątna nisza środkowa rozbita jest na dwie kondygnacje, jakby płaskie skrzynki z płytami leżących zmarłych. Na cokole figuralna kompozycja klęczących rycerzy i pańien³⁾.

Wobec podobieństwa nawet w szczegółach do nagrobka Konarskiego, wystarczy dodać, że na skrzydłach bocznych płoną na impostach wazy. Środek prostokątnego szczytu wypełnia kartusz z odwijanymi brzegami, ujęty we wstęgi rozwiane, wieńce owoców i kwiatów. W kartuszu herby: Łódzia, Nałęcz, Sulima i Ogończyk. Na szczycie,

¹⁾ Ulanowski, o. c. nr 734; cf. aneks 13.

²⁾ Łukaszewicz, o. c. I, p. 54; Kohte, o. c. II, p. 25, fig. 14; K. Semon, Ein Grabmaltypus im Posner Dome und seine geschichtliche Stellung. Historische Monatsblätter für die Provinz Posen, IV, 11, 1903. Reprod. w wydawnictwie zbiorowym Wiedza o Polsce, II, Warszawa 1932, fig. 732.

³⁾ Na kartuszach na cokole herby: Poraj, Łabędź, Leliwa, Koreczak.



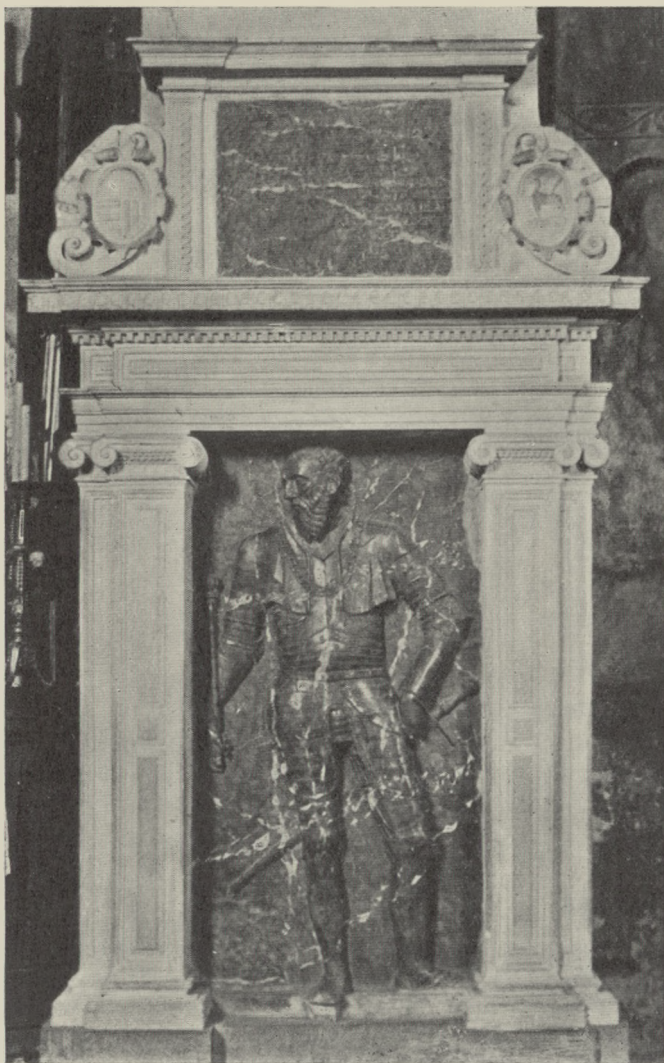
8. Płyta z postacią Jakóba Rokossowskiego na jego nagrobku w kościele parafjalnym w Szamotułach.
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

zasłona, błyszcząca dużymi polerowanymi powierzchniami, załamaniem w nie-licznych, płaskich i ostro zarysowanych fałdach. Fałdy spódnicy, na wyciągniętej nodze proste, ze zgiętego kolana spływają w płytkich załamaniach i rozwijają się koło stopy. Twarz jest szeroka, spłaszczona, z silnymi zmarszczkami nad nosem, koło oczu i policzków. Wypukłe gałki oczne przesłonięte są ciężko spuszczone powiekami. Wąskie usta, nos cienki. Ręce małe, starannie wypielęgnowane, jakby artysta w nich chciał skupić całą elegancję zakrytego (poza twarzą) ciała. Cała postać, choć przestyliżowana (ułożenie en face, sztucznie wytworna poza, misternie skomponowane płaskie fałdy), odtworzona jest na podstawie obserwacji natury.

Na takiej samej płycie, ale z bordjurą o motywie fali, leży swobodnie w wypukłej płaskorzeźbie odtworzony rycerz w zbroi. To Andrzej Górka. Twarz płaska i szeroka, o miękko wystających kościach policzkowych, włosy, broda i wąsy w falujących pasemkach. Ręka, wsparta na głównej rękojeści miecza i rękawicy, dobrze modelowana. U stóp rycerza hełm, o wiele za duży na jego małą głowę.

Postacie Górków są tak samo czysto i ostro odkute, jak postać Konarskiego. Efekt potęgują błyski światła na gładkich powierzchniach marmuru. Ten sam charakter mają stojące w bocznych niszach postacie dwóch biskupów Górków dawniej zmarłych, również wykute na płytach z czerwonego marmuru, w wypukłym reliefie (fig. 6)¹⁾. Twarze, sposób wydobycia włosów,

¹⁾ Napisy odnoszące się do Górków podał Starowolski, o. c., pp. 449 i 473 z wyjątkiem napisu pod prawą niszą, który brzmi: *Illustris et reverendissimus dominus, dominus Uriel comes a Gorca, episcopus Poznaniensis, pius et multarum ecclesiarum fundator et locupletator, senator praeclarus et de familia sua optime meritis, obiit a. D. 1492 die 24 Januarii.*



9. Nagrobek Kaspra Wielogłowskiego w kościele parafjalnym w Czchowie. Fot. dr A. Bochnak.

skiej znajduje się bowiem nagrobek zbliżony bardzo do poznańskich, który przypisano słusznie Canavesiemu¹⁾. Jest to pomnik grobowy, poświęcony pamięci Jakóba Rokossowskiego († 1580)²⁾, z miękkiego piaskowca i czerwonego marmuru (fig. 7).

W prostokątnej, bardzo płytkiej niszy, umieszczonej na cokole, a górą zwieńczonej szczytem, leży płaskorzeźbiony rycerz. Cokół, podobnie jak na grobowcu Górków, pokryty jest płaską rustyką. Niszę ujmują po bokach płaskie pilastry, inkrustowane marmurem, z rozetkami przy kapitelach, również

płaskie pierścienie fałdów na rękawach, nieliczne geometryczne załamania gładkich płaszczyzn szat pontyfikalnych (charakterystyczny trójkąt), drobne zmięcia alby u stóp — wszystko to identyczne, jak w postaci Konarskiego.

O wiele natomiast słabszy jest relief z postaciami klęczącymi na cokole. Są one zgrubsza ciosane, fałdy szat schematyczne, rycerze mają nieproporcjonalnie ciężkie tuloły. To zapewne praca jakiegoś pomocnika Canavesiego.

B. NAGROBKIE CANAVESIEGO NIESYGNOWANE

4. Tak szlachetne nagrobki, jak Górków i Konarskiego, proste a starannie skomponowane, monumentalne a wytworne w szczegółach, były i bez umieszczenia «szyldu» (Opus Hieronimi Canavexi qui manet Cracoviae in platea S. Floriani) dobrą reklamą artysty. Toteż nie dziwimy się, że w bliskiej okolicy Poznania, w Szamotulach, postarano się o dzieło jego dłota. W farze szamotul-

¹⁾ Łukaszewicz, o. c. I, p. 300; Kohte, o. c. III, p. 56, fig. 46.

²⁾ Nazwisko to brzmi właściwie Rokossowski; cf. Rey, Zwierzyniec.



10. Głowa Kaspra Wielogłowskiego, szczegół z jego nagrobka w kościele parafjalnym w Czchowie. Fot. dr A. Bochnak.

znanymi z nagrobka Górków. Głównie dzięki barwie marmuru wyodrębnia się gładki fryz belkowania, gdzie z tryglifów zostały jedynie dolne «krople». Szczyt³⁾ jest prostokątny, ujęty w bardzo płaskie pilastry, wykładane czerwonym marmurem, i w woluty.

³⁾ W szczycie herby: Glaubicz, Łódzia, Leliwa, Świnka.



11. Płyta z nagrobka Katarzyny Tęczyńskiej w kościele parafjalnym w Książu Wielkim. Fot. Marcinkowski, klisza w zbiorach Polskiego Tow. Krajoznawczego w Warszawie.

dobnej do Andrzeja Górki, nie był traktowany szeroko, bez zbyt licznych ozdób. Relief miękko wyłania się z tła zupełnie obojętnego. Rycerz ma głowę małą, twarz szeroką i płaską, kości policzkowe wyraźne. Ostre zmarszczki na czole i koło nosa. Włosy, broda i wąsy ułożone w miękkie pasemka. Ręce delikatne. U stóp hełm o wiele za duży.

W nagrobku Rokossowskiego ekonomja wymowy barw marmuru i plastycznych akcentów doprowadzona jest bardzo daleko. Mały występ obramienia jakiegoś barwnego pilastra tworzy już akcent, podkreślający funkcję członu architektonicznego.

Nagrobek ten zamyka szereg powszechnie znanych dzieł Canavesiego i razem z nagrobkiem Orlików, Konarskiego i Górków stanowi zrab, dokoła którego można na podstawie stylu zgrupować więcej pomników.

5. Nagrobek Orlików zajął się z pomnikiem Kaspra Wielogłowskiego († 1564) w kościele w Czchowie (fig. 9). Wł. Łuszczkiewicz, który wspominał o nim w Sprawozdaniu z wycieczki z uczniami w r. 1892²⁾, wyczuł w nim pracę jakiegoś Włocha z Krakowa. Nietrafnie tylko domyślał się dzieła Jana Marji Padovana; przeczy temu analiza stylistyczna.

Nagrobek czchowski to nisza z pińczowskiego kamienia, w której na płycie przedstawiony jest w reliefie stojący rycerz. Nad nim w szczycie tablica z czerwonego marmuru z napisem³⁾. Na zniszczonym cokole wspierają się płaskie pilastry podwójne o jońskich kapitelach, dźwigające proste belkowa-

¹⁾ Napis brzmi: *Jacobo Rokossowsky viro magnifico, Rei Publicae superthesaurario, salinarum Bochniensis et Bidgostensis, tum per universam Poloniam Theoloneorum monetariaeque rei praefecto, Ostrzes. Capitaneo, divo Sigismundo Augusto Jagiellonio, Henrico Valesio, Stephano Primo regibus impense charo, eximia integritate ac dictorum factorumque omnium constantia, fide, lenitate morum, ingenuo animi candore, prudentia, consilio, senatoria gravitate claro, in administrandis officiis muneribusque et temporibus Rei Publice diutissime versato, et ipsius negotiis immorienti: Joannes Piothrowsky Reg. secretarius sororis F. avunculo benemerentissimo posuit et suis ipse lachrimis conspersit. Vixit annos LVI, moritur Cracoviae, anno Domini MDLXXX, die XIII mensis Julii. Na medaljonie zwieńczenia: Virtuti et honori.*

²⁾ Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, II, 2 i 3 (1895), pp. 298—299.

³⁾ Tekst napisu: *ibidem*, p. 299.

nie. Nad belkowaniem prostokątny szczyt z tablicą, ujęty w pilastry z płaską, geometryczną rzeźbą. Z jednej jego strony zachował się herbowy kartusz (h. Gryf), z przeciwnej strony był oczywiście herb Wielogłowskich, Starykoń. W czasie restauracji nagrobka uzupełniono brakujący kartusz, dając fałszywy herb. Zwieńczenie przypadło. Ta jednobarwna architektura, dyskretnie zdobiona sznurami perł i t. p., jest niesłychanie płaska i prosta i różni się od bogatej architektury grobowca Orlików. Jej tektonika i szlachezna prostota łączy się raczej z pomnikiem Rokossowskiego. Ale postać rycerza w płytkiej niszy jest silnie spokrewniona przedewszystkiem właśnie z Orlikiem.



12. Płyta z nagrobka Katarzyny z Tęczyńskich Barzowej w kościele parafjalnym w Książu Wielkim.
Fot. dr K. Sinkówna.

Zaznaczenie kontrapostu przez odciążenie lewej nogi powoduje miękkie wygięcie ciała. Rytmu dodaje obrócenie głowy w prawo. Rysów twarzy Orlika nie znamy, tu widzimy szeroką i płaską twarz (fig. 10), zmarszczki na czole, koło oczu i nosa, miętko wystające kości policzkowe, cienki nos, włosy w falistych pasemkach i delikatne dłonie. Są to jakby cechy rodzinne Kaspra Wielogłowskiego, Górków, Rokossowskiego. Ostre i czyste odkucie rzeźby czchowskiej i powierzchni, gładko odbijające światło, stwarzają efekty odlewu w metalu, co charakteryzuje poznane już prace Canavesiego. Z jego też ręki mogła wyjść szlachetna architektura czchowskiego nagrobka. On właśnie jest owym Włochem z Krakowa, wydedukowanym przez Łuszczkiewicza, a nazwanym przez F. Koperę — Canavesim¹⁾.

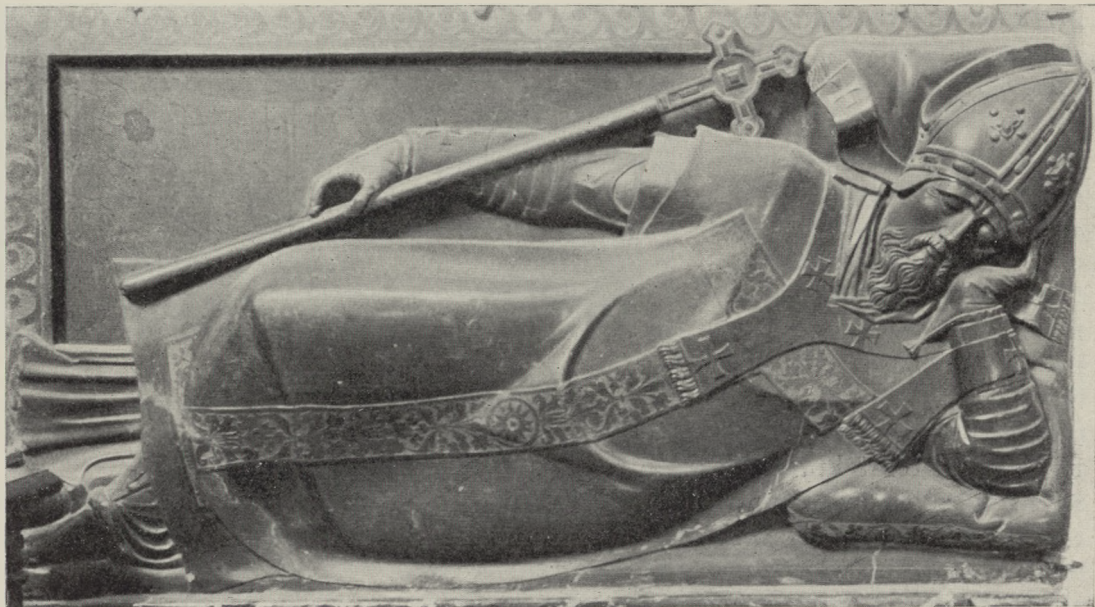
6. Jeśli nagrobek Orlików w łączności z innymi znanymi nagrobkami Canavesiego pozwolił przypisać temu artyście pomnik w Czchowie, to sam jeden pomnik grobowy Górków rzuca jasne światło na autorstwo płyt nagrobnych dwóch dam w parafjalnym kościele w Książu Wielkim²⁾.

Płyty z czerwonego marmuru z reliefami leżących zmarłych i marmurowe płyty z napisami wmurowane są dziś w ściany kościoła, nisko nad posadzką. Dawniej musiały być częścią nagrobka. Na płytach leżą zwrócone do siebie plecami niewiasty. Napisy świadczą, że jest to rodzina Tęczyńskich: Katarzyna, żona Jana († 1568) i córka jej, wydana za Stanisława Barzego, też Katarzyna, przedwcześnie zgasła w r. 1566. O płycie Jana Tęczyńskiego, której z Canavesim bezpośrednio związać nie można, będzie mowa później.

Postać starszej damy, Katarzyny Tęczyńskiej (fig. 11), wyrzeźbiona jest

¹⁾ W dziele zbiorowym p. t. Polska, jej dzieje i kultura, II. Warszawa (Trzaska-Evert-Michalski), p. 412.

²⁾ Reprodukcję jednej z nich podał J. Remer w Pamiętniku Świętokrzyskim, 1930, p. 207. Napisy prozaiczne przytoczył Starowolski, o. c. pp. 319-320, wszystkie zaś (przy opisie płyt) — ks. J. Wiśniewski, Monografia dekanatu miechowskiego. Radom 1917, pp. 77 sq.



13. Płyta z nagrobka prymasa Jana Przerębskiego w kolegiacie w Łowiczu. Fot. Al. Janowski, klisza w zbiorach Polskiego Tow. Krajoznawczego w Warszawie.

na lekko wklęsłej płycie, w obramieniu z motywem geometrycznej fali, wydobytej jakby grawirunkiem. Katarzyna, widziana en face, ma ciało rytmicznie wygięte w górę. Nie będę opisywać pozy, zbliżonej zupełnie do pozy Górkowej. Głowę i ramiona okrywa zasłona, tworząca nieliczne, ostre i płaskie załamania, gładko wypolerowana. Łukowate przegięcie ciała akcentują proste, płaskie fałdki spódnicy. Ich spokój uwydatnia się tem silniej, że spadają na nią kaskadą płytkie fałdy, spływające ze zgiętego kolana. Poza jest niesłychanie wykwiutna w swem zmanierowaniu. Twarz harmonizuje z całym ciałem. Szeroka i płaska, układa się w pewien grymas, wytworzony przez zmarszczki koło oczu i ust, i przez łukowato wygięte cienkie wargi. Delikatny nos i wypukłe gałki oczne dopełniają charakterystyki delikatnie odkutej twarzy. Równie dobrze modelowane są niezmiernie wytworne ręce. Twardy marmur zdaje się dźwięczeń metalowo na załamach fałdów i, jak polerowany bronz, odbija światło, tworzy miękkie, toczony płaszczyzny dłoni, wysuwających się z cieniutkich falbanek rękawów. Rysy indywidualne starszej kobiety występują tem wyraźniej, gdy porównujemy je z rysami córki, leżącej na bliźniaczej płycie, w zbliżonej pozie (fig. 12). Cały jednak ruch jest lżejszy. Młoda kobieta odpoczywa, lekko wsparta na łokciu, jakby dopieroco przerwała dworską rozmowę. Żywszy ruch stworzył większe kontrasty fałdów, żywsze rzuty szat. Także twarz, o podobnych zasadniczych rysach, jest lżejsza i młodsza, owal jej miękniejszy, policzki i broda zaokrąglone, usta uśmiechnięte. Katarzyna Tęczyńska (fig. 11) jest bardzo zbliżona do Górkowej w Poznaniu (fig. 5). Nie trzeba nawet rozводить się nad podobieństwem układu ciała, fałdów szat, twarzy, rąk, uderzeń dłota, bo to rzuca się samo w oczy. Jedna zdaje się być repliką drugiej.

Kiedy mogły powstać te rzeźby w Książu Wielkim? Daty nie da się dokładnie ustalić. Pomnik Katarzyny Tęczyńskiej, zmarłej w r. 1568, ufundowały dwie zamężne córki: Zofja Ostrorogowa i Katarzyna Barzowa. Jestto dosyć zagadkowe, bo, według Starowolskiego i wcześniejszego Paprockiego, Katarzyna Barzowa zmarła już w r. 1566. Samej Barzowej ustawił nagrobek mąż. Narazie tych sprzeczności rozwiązać niepodobna.

7. Zbliżona do tych rzeźb jest płyta w kolegiacie łowickiej, pochodząca ze zniszczonego nagrobka arcybiskupa Jana Przerębskiego, zmarłego w roku



14. Głowa prymasa Jana Przerębskiego, szczegół z nagrobka w kolegiacie w Łowiczu. Fot. Al. Janowski, klisza w zbiorach Polskiego Tow. Krajoznawczego w Warszawie.

1562. Pochowany tam został na życzenie, wyrażone w testamencie. Grobowiec zrujnowano w czasie przebudowy kościoła po pożarze w końcu XVII w.¹⁾ Dziś jest to płyta z czerwonego marmuru, z reliefem leżącego arcybiskupa (fig. 13). Cokół z miękkiego kamienia, z tablicą z czerwonego marmuru, z napisem, dodany został zapewne później. Brzeg płyty, lekko wypukły, ozdobiony jest płaskim ornamentem z motywem fali. Prymas w stroju pontyfikalnym leży na przekątnej płyty; ciało, łukowato wygięte, jest rytmicznie ułożone i dobrze podparte. Twarz szeroka (fig. 14), kości policzkowe miękko wystające. Błyszczące, wypolerowane płaszczyzny są pocięte ostreimi zmarszczkami na czole, koło ust i nosa. Broda i wąsy w płaskich, falistych pasemkach. Ręka bardzo piękna. Ornat i dalmatyka tworzą gładkie i polerowane płaszczyzny. Charakterystyczny płaski, trójkątny fałd w środku ciała (fig. 13), grawirunki haftu krzyża na ornacie i na dalmatyce, cienkie fałdy humerału pod szyją, rozwiane fałdy koło stopy — wszystko to identyczne, jak w nagrobkach Konarskiego i Górkowej. Taka sama jest też bordjura i haftowana poduszka. Efekty połysków marmuru, płaska stylizacja, geometryczne figury fałdów, delikatny sposób kucia marmuru — słowem cały styl świadczy o autorstwie Hieronima Canavesiego.

¹⁾ Krótki komunikat M. Sokołowskiego w Spraw. K. H. S. VII (1906), pp. CLX—CLXI podaje napis według Paprockiego. Reprod. ibidem. Napis też u Starowolskiego, o. c., p. 687. O nagrobku wspomina również w popularnej broszurze R. Oczykowski, Przechadzka po Łowiczu. Łowicz 1922, p. 64.



15. Nagrobek prymasa Mikołaja Dzierzgowskiego w katedrze w Gnieźnie.
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

8. Pomniki Górków i Przerębskiego pomagają nam w wyjaśnieniu autorstwa pomnika arcybiskupa Mikołaja Dzierzgowskiego w katedrze w Gnieźnie ¹⁾. Arcybiskup sam sobie za życia postawił ten nagrobek w r. 1554. Nagrobek wykuty jest z wapienia i czerwonego marmuru (fig. 15). Zasadniczy schemat tworzy nisza na cokole, ze szczytem. Na ryzalitach cokołu wspierają się skrzy-

¹⁾ Wzmianka u Kohtego, o. c. IV, p. 116. W. Łuszczkiewicz w Sprawozd. K. H. S. IV (1891), p. LX zestawiał ten nagrobek z cyborjum Padovana w kościele N. P. Marji w Krakowie. Napis u Starowolskiego, o. c., p. 557 i w dziele ks. J. Korytkowskiego p. t. Arcybiskupi gnieźnieńscy, III. Poznań 1889, p. 224. Ostatnio Z. Hornung w swojej pracy p. t. Jan Marja, zwany il Mosca albo Padovano (Spraw. z czynności i posiedzeń P. A. U., XL, 9, 1935, p. 276) łączy ten nagrobek z Padovanem, czemu zaprzecza analiza stylistyczna całości.



16. Płyta z postacią prymasa Mikołaja Dziurkowskiego w katedrze w Gnieźnie.
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.

dła boczne, nieco wysunięte, z archiwoltowemi niszami i reliefami świętych biskupów, ujętymi w płaskie, korynckie pilastry. W środkowej prostokątnej, niegłębokiej niszy mieści się pochyła płyta z leżącym Dziurkowskim. Belkowanie gładkie, przełamane, z napisem na fryzie. Szczyt prostokątny, ujęty w gładkie, bardzo płaskie pilastry z przypartemi wolutami, przechodzącymi w rodzaj stylizowanych głów delfinich. W środku tondo z dość wypukłym reliefem Madonny z Dzieciątkiem. Przytrzymują je lecące putta. Prymas (fig. 16) w stroju pontyfikalnym, drobiazgowo wykonanym, leży wyciągnięty na płycie, otoczonej płaską bordjurą z geometrycznym ornamentem. Głowę ma opartą na ręce, co powoduje wygięcie tułowia w górę.

W figurze arcybiskupa widać tendencję do kontrastowania dużych, gładkich płaszczyzn, przerywanych wąskimi cieniami ostrych załamań, z drobnymi, płaskimi fałdami i pasmami włosów, z matowymi grawirunkami ornamentów. Twarz prymasa jest szeroka i płaska. Wokoło nosa, wypukłych gałek ocznych i na czole ostro cięte zmarszczki. Policzki błyszczą na wystających gładko kościach. Łagodnie wygięte wargi giną w wąsach i brodzie, falujących w płaskich pasemkach. Fałdy szat uwydatniają rozmaite grubości tkanin. Jakby cyzelowane hafty na krzyżu ornatu i tabuli tuniki ożywiają powierzchnię misternym ornamentem. Te charakterystyczne cechy odnajdujemy też w postaciach nisz bocznych.

W lewej niszy (od widza) stoi św. Mikołaj (fig. 17), wydobyty w wypukłym reliefie. Ciało ma harmonijne proporcje, podkreślone kontrapostem. Twarz



17. Św. Mikołaj, szczegół z nagrobka arcybiskupa Mikołaja Dzierzgowskiego w katedrze w Gnieźnie.
 Fot. dr K. Sinkówna.

szeroka, spłaszczona, z ostreми zmarszczkami. Wąsy w falistych pasemkach, kędzierzawa broda w geometrycznych spiralach. Fałdy na rękawach tunicelli i koło stóp, jak na Dzierzgowskim. Gładkie płaszczyzny ornatu, przecięte w środku ciała płaskim, trójkątnym fałdem. Błyszczące powierzchnie matowieją w haftach, wydobytych grawirunkiem na ornacie i dalmatyce. W drugiej bocznej niszy widzimy św. Wojciecha (fig. 18) z wiosłem i księgą, ubranego w kapę, dalmatykę i tunicellę. Święty silniej wysunął prawe kolano i wygiął ciało jakby spiralnie, co powoduje żywe rzuty szat, podobnych jednak do szat św. Mikołaja. Taka sama jest też twarz, płaska, szeroka, ale bez zarostu.

Jeśli zechcemy przeprowadzić porównanie między pomnikiem Dzierzgowskiego a nagrobkami Canavesiego, to przede wszystkim uderzy nas podobieństwo, zachodzące między postacią św. Mikołaja i postacią stojącego Łukasza Górki (fig. 6). Układ fałdów, płaskie załamania i odwinięcia ciężkich tkanin i zmięcia alby, spadającej prostym fałdem między

stopami, są prawie identyczne. To samo jest też obrobienie marmuru: ostre uderzenia dłota, efekt jakby rzeźby metalowej, dzięki wypolerowaniu płaszczyzn. Postać arcybiskupa Dzierzgowskiego przypomina traktowaniem głowy i szat biskupa Konarskiego. Prosta architektura ma zbliżony charakter do tektonicznych nagrobków poznańskich. Jedyne tondo z Madonną odbiega swoim bardziej naturalistycznym traktowaniem od całego nagrobka. Rzeźba ta, nie mająca stylizowanych uproszczeń Canavesiego, delikatniejsza, jest identyczna z tondem na padowanowskim cyborjum w kościele N. P. Marji w Krakowie. Może więc Dzierzgowski polecił Canavesiemu skopjować krakowską Madonnę, albo wprost ją zamówił w padowanowskim warsztacie.

9. Do prac Canavesiego można też zaliczyć epitafjum Jana Bera († 1565) z piaskowca i czerwonego marmuru, umieszczone nazewnątrz kościoła N. P. Marji w Krakowie (fig. 19)¹⁾. Składa się ono z marmurowej prostokątnej płyty z napisem, ujętej w architektoniczne obramienie (płaskie pilastry, bel-

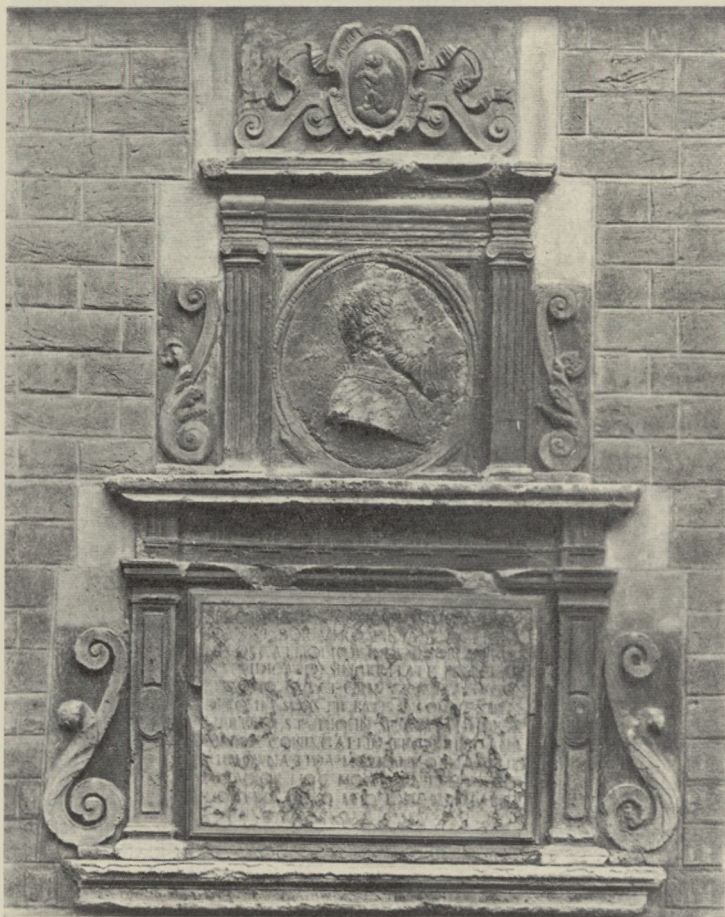
¹⁾ Krótki opis i reprodukcja podług rysunku w *Pomnikach Krakowa*, II, p. 220. W r. 1900 wypadła i potrząsała się tablica marmurowa z napisem. Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa poleciło umieścić w jej miejsce nową, wiernie skopjowaną, dawną zaś zabrano do Muzeum Historycznego m. Krakowa. Tam też znajduje się odlew gipsowy medaljonu.

kowanie z tryglifami i metopami) ze szczytem. Tu okrągły medaljon marmurowy z popiersiem zmarłego ujęty jest pilastrami z belkowaniem. Całość dobrze skomponowana. Poszczególne kondygnacje są coraz mniejsze i lżejsze. Cała architektura jest bardzo płaska i prosta. Szczegóły wykonane z wytworną starannością, co widać choćby w owych płaskich listkach, stanowiących wycinki koło medaljonu, albo w sznurach pereł, dyskretnie akcentujących jego obramienie. Równie płasko, jak architektura, ujęty jest relief medaljonu: profilowe popiersie zmarłego. Mimo zniszczenia widać tam czystość uderzeń dłota. Zarys profilu delikatny; włosy, broda oraz wąsy w stylizowanych pasemkach. Rzeźba przypomina antyczną kameę. Równie klasyczne jest całe architektoniczne obramienie. To wszystko sprawia, że epitafjum Bera bardzo jest bliskie pomnikom Canavesiego. Żaden szczegół nie wyklucza jego autorstwa, wiele cech za nim przemawia. Rzecz więc bardzo prawdopodobna, że Canavesi jest twórcą tego epitafjum.

Wszystkie opisane dotychczas nagrobki mają wybitne podobieństwo «rodzinne». Architektura ich tektoniczna, prosta i spokojna. Rzeźbionych ornamentów jaknajmniej — z jedynym wyjątkiem nagrobka Orlików, co jednak niezawodnie jest następstwem woli fundatorki, dbającej o jaknajwiększą wspinałość i narzucającej swą wolę artyście. Ten «klasycyzm» widzimy i w zupełnie płaskiej niszy Rokossowskiego i w bardziej plastycznym nagrobku Konarskiego. Wszędzie zaznacza się dążność do dekoracyjności, przeprowadzona zapomocą rozkładu plam czerwonego marmuru i szarego kamienia. Postacie wykazują obserwację natury, ruch ich jest spokojny i prawdopodobny. A jednak układ jest zawsze przestyliżowany. Fałdy są artystycznie przemyślane, geometryczne (charakterystyczne trójkątne załamania na ornacie). Duże powierzchnie kontrastują z ostreymi załamaniem drobniejszych fałdów. Twarze płaskie, o wystających krągło kościach policzkowych. Włosy w stylizowanych pasemkach. Ręce zwykle delikatne i szlachetne. Efekt tych rzeźb przypomina odlewy w metalu. Wszędzie widać biegłość w odkuwaniu marmuru, świadomą stylizację i dobrą kompozycję. Toteż, choć postacie Canavesiego są dosyć monotonne, przecież musimy uznać w nim zdolnego rzeźbiarza o wyrobionym smaku artystycznym, uczciwego «łapicydę», który dobrze znał swoje rzemiosło.



18. Św. Wojciech, szczegół z nagrobka arcybiskupa Mikołaja Dzierzgowskiego w katedrze w Gnieźnie. Fot. dr K. Sinkówna.



19. Epitafjum Jana Bera nazewnątrż kościoła N. P. Marji w Krakowie. Fot. dr A. Bochnak.

Nie wiemy, jakim dziełem zwrócił na siebie uwagę współczesnych znawców, ale to pewne, że w r. 1576 sława jego doszła, zdaje się dzięki Quadrowi, już do kapituły poznańskiej, która jemu powierzyła nagrobek Konarskiego. Klienci jego należą do arystokracji duchowej, a zarazem duchownej. Są to przeważnie politycy, piastujący najwyższe w Rzeczypospolitej urzędy, i dyplomaci, jeżdżący po dworach cesarskich i papieskich, słowem kwiat społeczeństwa polskiego. Oni to byli przedstawicielami ówczesnej kultury humanistycznej w Polsce, oni nadawali ton w rzeczach sztuki. Powierzenie przez nich i przez ich rodziny robót Canavesiemu wyróżnia go jako tego, którego sztuka odpowiadała najwybredniejszym gustom i upodobaniom.

C. PRACE Z WARSZTATU CANAVESIEGO

10. Canvesi musiał mieć dużo zamówień, dlatego często brakło mu czasu do własnoręcznego wykonania nagrobka. Świadczy o tem szereg pomników, które, choć wykazują wiele cech samego kierownika warsztatu przy ul. Florjańskiej, różnią się w pewnych szczegółach od jego dzieł własnoręcznych. Z warsztatu jego mógł wyjść nagrobek z pińczowskiego kamienia Jana Mrowińskiego, rajcy kazimierskiego, w krużgankach przy kościele św. Katarzyny w Krakowie (fig. 20)¹⁾. Fundował go sam Mrowiński za życia w r. 1577. Nagrobek jest dziś uszkodzony. Została tylko płyta z płaskorzeźbą z leżącym

¹⁾ Podobizna i krótki opis w Pomnikach Krakowa, II, p. 225 oraz we wstępie Z. Celichowskiego do wydania «Stadła małżeńskiego» Jana Mrowińskiego Płoczywłosa w Bibliotece Pisarzy Polskich nr 12, Kraków 1890. Napis tamże i u Starowolskiego, o. c., p. 203.

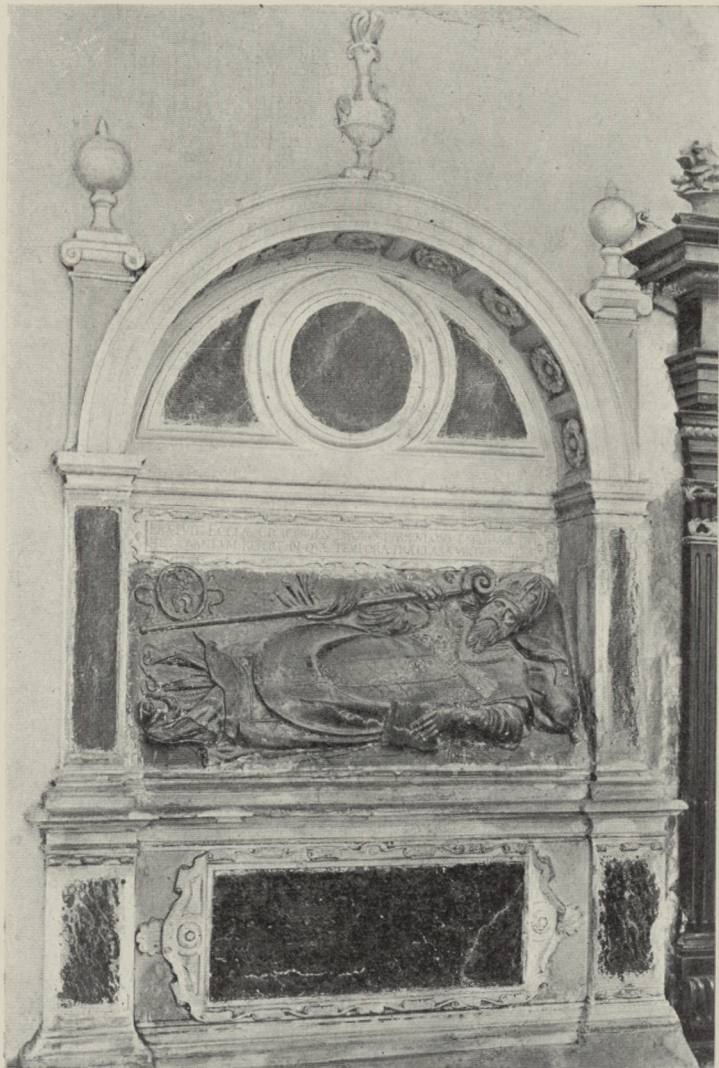


20. Nagrobek Jana Mrowińskiego w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Fot. J. Krieger, Kraków.

zmarłym i z częścią zwieńczenia. Według Kopery do pierwotnej całości należała figurka św. Jana, wmurowana obok nagrobka.

Na lekko wgłębionej płycie leży wsparty na ramieniu rajca kazimierski. Tułów dość sztywno wzniesiony w górę. Lewa noga zgięta w kolanie i założona przed prawą. Płaszcz zmarłego tworzy nieliczne, proste fałdy, poderwane w górę nad stopami. Twarz szeroka, płaska, z ostremi zmarszczkami, dziś bardzo zniszczona. Włosy i wąsy w falistych pasemkach. Nad nogami kartusz z herbem Jelita.

Układ postaci bardzo przypomina Rokossowskiego i Górkową. Szerokie powierzchnie ubrania, załamane ostro nielicznymi, płaskimi fałdami i poderwane koło stóp, traktowanie głowy i rąk żywo przypominają Canavesiego.



21. Nagrobek biskupa krakowskiego Franciszka Krasińskiego w kolegiacie w Bodzentynie. Fot. Stefan Zaborowski.

Gdyby nie to, że technika rzeźby stoi niżej od ówczesnej (około roku 1577) techniki Canavesiego, jemu możnaby przypisać nagrobek. Same ornamenty na pilastrach nie wykluczałyby jego ręki, bo nagrobek Orlików był bogato ozdobiony. Uważam więc nagrobek Mrowińskiego za pracę warsztatową, wykonaną według projektu Canavesiego, pod jego kierunkiem.

11. Prostotą barwnej, bo z piaskowca i czerwonego marmuru wykonanej architektury nagrobek biskupa krakowskiego Franciszka Krasińskiego w kolegiacie w Bodzentynie († 1577)¹⁾ przywodzi na myśl dzieła Canavesiego. Jest to płaska nisza na cokole, sklepiona archiwoltą (fig. 21). W niszy skośna płyta z czerwonego marmuru, z leżącym zmarłym w płaskorzeźbie (fig. 22). Biskup, ukazany en face, ma głowę trochę podniesioną i wspartą na pionowo ustawionej

poduszce. Prawą nogę założył na lewą. Ruch jest niezdecydowany. Na rękawach widzimy drobne fałdki. Fałdy koło stóp rozwiane chaotycznie. Natomiast gładkie powierzchnie ornatu łamią się, jak u Canavesiego, w płaski, trójkątny fałd; podobnie płasko odgina się brzeg dalmatyki. Twarz (bardzo uszkodzona) jest szeroka i płaska, z charakterystycznymi zmarszczkami. Broda i wąsy

¹⁾ Dokładny opis, napisy i reprodukcję fotograficzną podał M. Sokołowski w Spraw. K. H. S. VII (1906), pp. LXXXVII—LXXXVIII; cf. ks. J. Wiśniewski, Monografia dekanatu opatowskiego. Radom 1908, pp. 24—25. Napis bardzo skrócony u Starowolskiego, o. c., p. 787. F. Kopera w pracy: Jan Marja Padovano i jego działalność w Polsce (Spraw. z czynności i posiedzeń P. A. U., XL, 9, 1935, p. 273) uważa ten nagrobek za dzieło Padovana.



23. Płyta z nagrobka Jana Tęczyńskiego w kościele parafjalnym w Książu Wielkim. Fot. Marcinkowski, klisza w zbiorach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie.

13. Tak do epitafjum Jana Bera zbliżone jest epitafjum Stanisława Bojanowskiego († 1555), z piaskowca i czerwonego marmuru, w krążgankach klasztoru oo. dominikanów¹⁾. Prostokątną, marmurową płytę, otoczoną listkami, ujmują płaskie i gładkie pilastry, podtrzymujące belkowanie. Nad tem szczyt, ujęty w płaskie pilastry, z profilowem popiersiem w owalnym medaljonie. Kompozycja jest mniej organiczna, niż w epitafjum Bera. Przylepione do pilastrów woluty nie wiążą się z gzymsem. Popiersie jest grubo i szablonowo rzeźbione. Pasemka włosów schematyczne, twarz gładka, bez wyrazu. Toteż musimy stwierdzić z Koperą²⁾, że pomniczek ten nie ma wybitniejszej wartości artystycznej; na podstawie podobieństwa do epitafjum Jana Bera zaliczyć go można do warsztatu Canavesiego.

14. Jakiś związek z Canavesim wykazuje jednobarwny pomnik grobowy Elżbiety Firlejówny w Bejscach († 1589). Jest to płaska nisza z reliefem, przedstawiającym zmarłą dziewczynkę, na cokole, ze szczytem, obejmującym tablicę. Architektura jest szlachetna w linii i konstrukcyjna. Dzieweczka napół siedzi na horyzontalnie leżącej poduszce, podparta lekko łokciem. Przez wyciągniętą prawą nogę przełożyła lewą, zgiętą w kolanie. W lewej ręce, wyciągniętej bez podparcia, trzyma bukiet.

Cały układ ciała jest sztywny. Ruch wyciągniętej ręki nieumotywowany artystycznie. Fałdy dość schematyczne rozbijają całą powierzchnię. Widać pewien konflikt między chęcią naturalistycznego oparcia łokcia o horyzontalną poduszkę, a stylizowanym ruchem. Jest to jakby naśladownictwo postaci

¹⁾ Pomniki Krakowa, II, p. 214 i reprodukcja podług rysunku.

²⁾ Ibidem, p. 214.

Katarzyny Barzowej z Książa Wielkiego. Ale rytmiczny ruch Katarzyny zamienił się tu w sztywną pozę, żywe fałdy skostniały w szablonowe załamania, pełna wyrazu twarz — w puciołową maskę. Poza to od zachowanych nagrobków Canavesiego różni się pomnik z Bejsc obfitem zastosowaniem roślinnych ornamentów. Nie można go też zaliczyć do dzieł warsztatowych Canavesiego tem bardziej, że wykonano go już po śmierci Canavesiego. Można jednak stwierdzić wpływ prac tego artysty, może skrzyżowany z jakimiś wpływami warsztatu Santi Guccio.

D. PSEUDO CANAVESIANA

Nic nie mają wspólnego z Canavesim niektóre nagrobki, przypisywane mu przez różnych historyków sztuki. Tak Jerzy Mycielski uważał za dzieło Canavesiego nagrobek Kobylnickich, który jednak najwyraźniej się łączy z warsztatem Santi Guccio¹⁾. Na jego twierdzeniu oparł się A. Lauterbach²⁾, przypisując Canavesiemu pomnik Anny Jagiellonki, właśnie na podstawie podobieństwa do nagrobka Kobylnickich. St. Tomkowicz³⁾ uważał za dzieło Canavesiego nagrobek Jana Leżyńskiego w Chełmie, widząc w nim podobieństwo do pomnika Górków, Rokossowskiego, Boratyńskiego i Goślickiego w Mogile. Tymczasem ten nagrobek o architekturze rozbitej na poszczególne składniki, przeładowany ornamentami, z bardzo plastyczną postacią, jest zupełnie różny od pomników poznańskich. W. Kieszkowski łączy ten pomnik z warsztatem Michałowicza z Urzędowa⁴⁾. Rzekomem autorstwem Canavesiego w pomniku Goślickiego w Mogile († 1596) zajął się obszerniej Tomkowicz⁵⁾, wyrażając przytem przypuszczenie, że wykonał go rzekomy H. Canavesi syn. Jednak naturalistyczne ujęcie pomnika, niezgrabne i mało artystyczne, wyklucza jakikolwiek związek z naszym Canavesim. Pomijam już zbyt późną datę śmierci.

Słabszy od prac Canavesiego jest również pomnik grobowy Piotra Kmity Młodszego w katedrze krakowskiej, złączony (w formie przypuszczenia) z naszym artystą przez F. Koperę⁶⁾. Ale naturalistycznie pojęta postać, stojąca w wątlej i przeładowanej ozdobami niszy, jest zupełnie różna od dobrze skom-

¹⁾ Spraw. K. H. S. VII (1906), p. CCCLXXXVIII.

²⁾ A. Lauterbach, *Die Renaissance in Krakau*. München 1911, p. 51; cf. K. Sinko, *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*. Kraków 1933, p. 18.

³⁾ S. Tomkowicz, *Z wycieczki do Królestwa Polskiego*. Spraw. K. S. H. VIII (1912), pp. 158—160 i fig. 8.

⁴⁾ W. Kieszkowski, *Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa*. Biuletyn Hist. Sztuki i Kultury, II, 2. Warszawa 1933, pp. 125, 126, 130. J. Pagaczewski w pracy p. t. *Jan Michałowicz z Urzędowa* (Spraw. z czynności i posiedzeń P. A. U., XL, 8, 1935, pp. 244—245, stanowczo odrzucił autorstwo Michałowicza, widząc w tym nagrobku pracę artysty albo warsztatu, który wykonał nagrobki: braci Wolskich w Warszawie, Jana St. Tarnowskiego w Chrobrzu, M. Białoobrzęskiego w Mogile i może ks. Z. Ziółkowskiego w Chrobrzu, a który ulegał wpływowi mistrza z Urzędowa.

⁵⁾ *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, II. Kraków 1906, pp. 161, 162, fig. 107.

⁶⁾ W wydawnictwie zbiorowym p. t. *Polska, jej dzieje i kultura*, II, p. 412. Reprod. podług rysunku w *Pomnikach Krakowa*, II. Reprod. podług fotografii podaje K. Chłędowski, *Królowa Bona*, wyd. II. Lwów 1929, tabl. po p. 32.

ponowanej, przestylizowanej płaskorzeźby, przedstawiającej Wielogłowskiego, w ujęciu prostej architektury, i od tektonicznego, choć bogatego, nagrobka Orlików.

Podobnie małą artystycznie wartość ma epitafrum w kaplicy Górków w katedrze poznańskiej. Małe postacie, klęczące na niem, przypominają wprawdzie figurki, klęczące na cokole nagrobka Górków Canavesiego, ale, jak wspomniałam, relief ów wykonał zapewne jakiś pomocnik Canavesiego; pozatem epitafrum może być jakimś naśladownictwem, wykonanem przez poznańskiego rzeźbiarza. Canavesiemu przypisał je Łukaszewicz ¹⁾, dodając z fantazji nieistniejący napis.

Canavesi syn miał też być autorem ²⁾ dwunastu figur apostołów przed kościołem św. Piotra w Krakowie, których styl wskazuje niezbitcie na wiek XVIII. O pięćdziesięciu (!) figurach Canavesiego przed jezuickim (dziś farnym) kościołem św. Jana w Jarosławiu prawi autor artykułu «Canavesi» w Encyklopedji Orgelbranda (t. IV, 1860), zaznaczając, że zachowało się z nich tylko dwanaście. Ale i ta dwunastka należy do późniejszej epoki. Jeśli ta wieść o lesie posągów w Krakowie i Jarosławiu powstała dość wcześnie, to źródłem jej była chyba sława Canavesiego, który jako mistrz cechu murarzy i kamieniarzy (lapicidae) krakowskich zyskał uznanie najświetniejszych osobistości duchownych i świeckich. W ogólnikowej sławie utonęła jednak pamięć o jego renesansowej sztuce tak, że, jak widzieliśmy, nowsi historycy sztuki zapędzali do jego warsztatu bardzo zbieraną drużynę.

Artysta, który swemi nagrobkami przekazał potomnym pamięć tyłu ludzi, sam nie ma dziś pomnika. Po jego śmierci wystawiła mu nagrobek żona, Julja Buzetia, w kościele oo. franciszkanów w Krakowie. Przepadł on, jak tyle innych pomników, zdobiących niegdyś ten kościół, a tylko przepisany przez Starowolskiego ³⁾ napis zachował jego wspomnienie.

III

GENEZA SZTUKI CANAVESIEGO

A. ANALOGJE POLSKIE, ZWŁASZCZA KRAKOWSKIE

Canavesi nie był inicjatorem form swoich dzieł. W środowisku krakowskim, w którym żył i tworzył przez jakie 30 lat (ok. 1554—1582), odnajdziemy wiele dzieł, podobnych w ogólnej koncepcji, a nawet w szczegółach, z czego jednak nie wynika, jakoby to były jego bezpośrednie wzory. Podobieństwo pochodzi raczej ze wspólnego źródła, ze sztuki włoskiej, którą się tu zajmujemy, wskazawszy naprzód wspomniane analogje krakowskie.

Analogje te polegają nietylko na zgodności architektury, która bywa tak prosta, tektoniczna i zdobna jedynie czerwonym marmurem, jak w nagrobku

¹⁾ J. Łukaszewicz, Krótki opis historyczny kościołów... diecezji poznańskiej, I. Poznań 1858, p. 55.

²⁾ A. Grabowski, Starożytnicze wiadomości o Krakowie. Kraków 1852, p. 264; Skarbniczka naszej archeologii. Lipsk 1854, p. 73; Kraków i okolice, wyd. V. Kraków 1866, p. 140.

³⁾ Monumenta Sarmatarum, p. 99.

Barbary Tarnowskiej, wczesnem dziele Padovana ¹⁾ (według Kopery Canavesi podejmuje jego kierunek) ²⁾, ale i na podobnej koncepcji całości. Tak np. płyta z czerwonego marmuru Jana Choińskiego († 1538) ³⁾ w katedrze krakowskiej zdaje się być jakimś pierwowzorem płyty Dzierzgowskiego w Gnieźnie. Poza jest podobna do pozy Dzierzgowskiego, biskup, widziany en face, opiera głowę na rękę, zgiętej w łokciu, ale mimo ruchu głowy ciało jest sztywne. Stopy nie tłumaczą układu nóg. Niema dużych płaszczyzn Canavesiego i dzieł z nim w jakikolwiek sposób związanych.

Również szlachetna, prosta architektura Canavesiego, gdzie konstrukcja podkreślona jest barwnym marmurem, jego postaci o wytwornym, pełnym rytmu układzie, jego maniera dużych, błyszczących powierzchni i płaskich, ostro załamanych fałdów mają poprzedników i rówieśników w Krakowie. Przedewszystkiem niesłychanie mu bliski jest nagrobek Samuela Maciejowskiego (postawiony 1552) w krakowskiej katedrze ⁴⁾. I tu autorzy szukać musieli natchnień w jakimś wspólnym środowisku. Jak wielką rolę odgrywa wspólne środowisko, widać też, gdy się porówna nagrobek Jakóba Rokossowskiego w Szamotułach z nagrobkiem Piotra Boratyńskiego († 1558) w katedrze krakowskiej ⁵⁾. Oba pomniki mają nadzwyczaj zbliżony schemat. Czyste linje architektoniczne podkreślają płyty czerwonego marmuru na pilastrach i gzymsie. Pokrewieństwo z pracami Canavesiego wykazuje też pomnik Łukasza Nagórskiego († 1571) w katedrze warszawskiej. W jego duchu jest szlachetny cokol z rustyką i tablicą z napisem z wolutami, jak i spokojna w ruchu, piękna w wykonaniu postać zmarłego rycerza i jego dziecka. Także epitafjum Jana Bera ma liczną «rodzinę» w Krakowie. Np. epitafjum Włodków w krużgankach dominikanów ⁶⁾, epitafjum Elżbiety Pieniążkowej († 1579) w tych samych krużgankach ⁷⁾. Oba epitafja są zresztą bardzo słabe. Mniej organiczne, lecz równie proste, jak prace Canavesiego, jest epitafjum Benedykta z Koźmina († 1559) u dominikanów ⁸⁾, i zbliżone do niego epitafjum Tomasza Pszonki († 1563) w kościele N. P. Marji.

Ale nietylko z tym «klasycznym» kierunkiem spokrewniony jest Canavesi. Jego stylizowane postaci kobiet, o rozwianych szatach, przypominają rzeźby

¹⁾ J. Dutkiewicz, Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie. Tarnów 1932, fig. 7, pp. 23 sq.

²⁾ Polska, jej dzieje i kultura, II, p. 412.

³⁾ Opis i rysunek w Pomnikach Krakowa, II, pp. 207, 208; F. Kopera. Giovanni Cini ze Sieny. Kraków, pp. 91, 92, przypisał ten nagrobek Ciniemu. Natomiast Z. Hornung w pracy p. t. Jan Marja, zwany il Mosca albo Padovano (Spraw. z czynności i posiedzeń P. A. U., XL, 9, 1935, p. 275), uważa ten nagrobek za pracę Padovana. Cf. Z. Hornung, Pomnik ostatnich Jagiellonów. Spraw. Tow. Naukowego we Lwowie, 1935, z. III, p. 183. Nie wchodzi tu w słuszność tych atrybucyj.

⁴⁾ Pomniki Krakowa, II, p. 209.

⁵⁾ Ibidem, p. 216. Mojem zdaniem niesłusznie przypisano tam nagrobek Boratyńskiego Michałowiczowi, bo różnice formalne od dzieł Michałowicza są duże, że wspomnę choćby o bogactwie architektury mistrza z Urzędowa.

⁶⁾ Pomniki Krakowa, II, p. 239.

⁷⁾ Ibidem, p. 266.

⁸⁾ Ibidem, p. 216. Niewysoki poziom artystyczny przeczy autorstwu Michałowicza, któremu Kopera przypisał to epitafium.

Santi Gucciego, który jednak o wiele silniej stylizował swoje postaci, a płaską architekturę nagrobków, często fantastyczną, starał się ożywić ruchliwymi liniami wolut i rzeźb dekoracyjnych¹⁾.

Nie będąc się zatrzymywała nad wspólnością wielu drobnych motywów Canavesiego i innych artystów, pracujących w Polsce²⁾, nie mogą natomiast pominać bardzo rozpowszechnionych nagrobków podwójnych, gdzie zmarli leżą w dwu niszach, umieszczonych jedna nad drugą³⁾. Motyw ten tem bardziej zasługuje na uwagę, że używali go artyści bardzo się między sobą różniący. Spotykamy go u «klasycznego» Canavesiego (pomnik Górków) i u twórcy podwójnego nagrobka Firlejów w Bejskach, hołdującego malowniczemu i fantastycznemu kierunkowi północnemu. Podwójny nagrobek ustawił w Janowcu «dekoracyjny» Gucci i wyrzeźbił dla Opalińskich w Kościanie⁴⁾ twórca pomnika Provany i Leśniowolskiego w Krakowie i Kostki w Chełmży⁵⁾, który trzymał się dawnych szablonów sansowinowskich. (Dziełem bardzo do niego zbliżonym jest również podwójny pomnik Opalińskich w Radlinie⁶⁾). Motyw dwu nisz, ustawionych jedna nad drugą, spotykamy nawet we flamizującym nagrobku Oleśnickich w kościele na św. Krzyżu (ok. 1629). Pomijam tu drobne motywy jak, wazy płomieniste, odwijane kartusze i t. p., używane powszechnie w Polsce w drugiej połowie XVI w. Wspomnę tylko, że bordjury, pokryte płaskim ornamentem, które tak często stosował Canavesi, są bardzo pospolitym motywem. Jako przykład wystarczy przytoczyć nagrobek Szydłowieckiego w Szydłowcu⁷⁾, albo Zofji Ostrogskiej w Tarnowie⁸⁾.

B. POKREWIEŃSTWA I WZORY WŁOSKIE.

Proste, szlachetne nagrobki Canavesiego i nagrobki mu pokrewne tworzą w ówczesnej sztuce polskiej odrębną grupę przez swą płaską architekturę, podkreśloną barwnym marmurem, stylizowane postaci i silne związanie całości. W grupie tej da się pomieścić i nagrobek A. Konarskiego, choć jego architektura jest pogłębiona archiwoltą niszy, mieszczącej plastyczną postać zmarłego, i nagrobek Orlików, choć go wzbogacają ornamenty reliefowe; oba przecież

¹⁾ K. Sinko, Santi Gucci etc., p. 57.

²⁾ Ibidem. Tu dodać należy, że motyw rzeźbionego z kamienia baldachimu (jak na nagrobku A. Konarskiego w Poznaniu) spotykamy w Polsce częściej. Przykładem nagrobek Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich, dzieło Padovana. Cf. Dutkiewicz, o. c., fig. 10.

³⁾ Biorę pod uwagę jedynie pomniki odrazu w ten sposób zaprojektowane, a nie przerabiane na podwójne, jak nagrobek dwóch Zyguntów na Wawelu.

⁴⁾ J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, III, p. 160, fig. 107.

⁵⁾ J. Heise, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen, I. Danzig 1887—95, tabl. «Kreis Thorn, Beilage 1». Z krakowskimi pomnikami związał go G. Chmarzyński w pracy p. t. Nagrobek biskupa Piotra Kostki w Chełmży, ogłoszonej w III Roczniku Korporacji Studentów Uniw. Pozn. «Pomerania», Poznań 1928, p. 111; cf. ks. B. Makowski, Sztuka polska na Pomorzu, Toruń 1932, p. 90; cf. W. Kieszkowski i J. Zachwatowicz, Sprawozdanie z objazdu województwa pomorskiego. Biuletyn Hist. Sztuki i Kultury, II, 1, 1933, pp. 15—16.

⁶⁾ Kohte, o. c. III, pp. 302, 303.

⁷⁾ Przypisany przez Koperę (Giovanni Cini etc., p. 84, fig. 85) Ciniemu, przez Hornunga (Spraw. z czynności i posiedzeń P. A. U. XL, 9, p. 275) Padovanowi.

⁸⁾ Dutkiewicz, o. c., fig. 20.

tną canavesiowskim spokojem, nie liczącym się z silniejszymi efektami światłocienia. Wszystkie pierwiastki tych grobowców można wywieść z Włoch.

Krótko wspomnę o typowym dla wieku XVI przedstawianiu zmarłych, jako ludzi żywych, podnoszących się z niezbyt wygodnego posłania na własnej trumnie, co rozpowszechniło się od kompozycji Andrea Sansovino. Układ Giov. Batt. Bosiego († 1542) w katedrze w Faenzy ¹⁾ przypomina pozę zmarłych na nagrobkach Canavesiego. Cała postać przedstawiona en face, ze skrzyżowanymi i rozstawionymi w kolanach nogami, ciało wygięte w górę. Zbliżony jest też florencki mężczyzna, wyrzeźbiony na sarkofagu w Museo Bardini we Florencji. Silnie wystylizowana jest renesansowa dziewczynka Lucretilla w korytarzu przed zakrystią kościoła Eremitani w Padwie, której układ nawpół kłęczący jest bardziej niespokojny, niż np. Górkowej, ale fałdy sukienki, silnie przestylizowane, podrywają się łukowato w górę, jakby podwiane wiatrem ²⁾.

Dłużej natomiast musimy się zatrzymać nad typem podwójnego nagrobka, bardzo rozpowszechnionego w Polsce, którym posłużył się Canavesi w nagrobku Górków. Znamy takie nagrobki włoskie, gdzie na tumbie leży dwoje zmarłych. Gdy pomnik grobowy był przyścienny, zmarłych rzeźbiono na pochylej płycie, jednego za drugim, np. Agnese i Clemenzy d'Angio w kościele S. Chiara w Neapolu. W tym mieście rozpowszechniony jest typ, w którym rzeźby, przedstawiające zmarłych, umieszczano na wierzchu i boku jednego sarkofagu, albo na dwu płytach, jedna nad drugą, niezwiązanych ze sobą organicznie (np. nagrobek rycerzy Rota w kościele S. Domenico Maggiore). Te wszystkie typy używane były we Włoszech w wiekach średnich i w renesansie. Odmiany spotykamy i w Polsce (nagrobki książąt Mazowieckich i braci Wolskich w warszawskiej katedrze, braci Niedrwickich w Koprzywnicy). Od wszystkich typów odbiegają organiczne kompozycje Canavesiego (nagrobek Górków), Guccio (nagrobek Firlejów) i t. p. Musimy ich zatem szukać tam,



24. Nagrobek braci Levis w bazylice S. Maria Maggiore w Rzymie. Fot. Alinari.

¹⁾ G. Ferrari, *La tomba nell' arte italiana*. Milano (Hoeppli), tabl. CXXX.

²⁾ Zresztą bardziej przypomina ona silniej stylizowane postacie Guccio.



25. Nagrobek Jana Chrzyciela Malavolty w kościele S. Giacomo Maggiore w Bolonji. Fot. Alinari.

jakby na dwóch piętrach, ściśle ze sobą związanych i ujętych w zamkniętą całość.

Za punkt wyjścia bierzemy konsolowy nagrobek kardynała Filipa d'Alençon, brata króla Filipa Pięknego († 1397) w S. Maria in Trastevere⁸⁾. Nagrobek, wsparty na konsolach, składa się jakby z dwu skrzynek prostokątnych, ujętych we wspólne pilastry i belkowanie. W górnym prostokącie leży zmarły, w dolnym mieści się płaskorzeźba.

¹⁾ Reprodukcyjne rysunkowe nagrobków rzymskich znajdują się w dziele: F. M. Tosi, *Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali, scolpiti in Roma nei secoli XV e XVI*. Roma 1853.

²⁾ G. S. Davies, *The sculptured tombs of the XVth century in Rome*. London 1910.

³⁾ P. Schubring, *Das italienische Grabmal der Frührenaissance*. Berlin 1904.

⁴⁾ G. Gnola, *Le opere di Mino da Fiesole in Roma*. Archivio Storico dell'Arte, II, 1889.

⁵⁾ S. Fraschetti, *Scultura a Roma nel Quattrocento (nieskończone)*, cytuje P. Ruggieri, *Il più grande monumento sepolcrale in Roma*. L'Illustrazione Vaticana, II, 1931, nr 8.

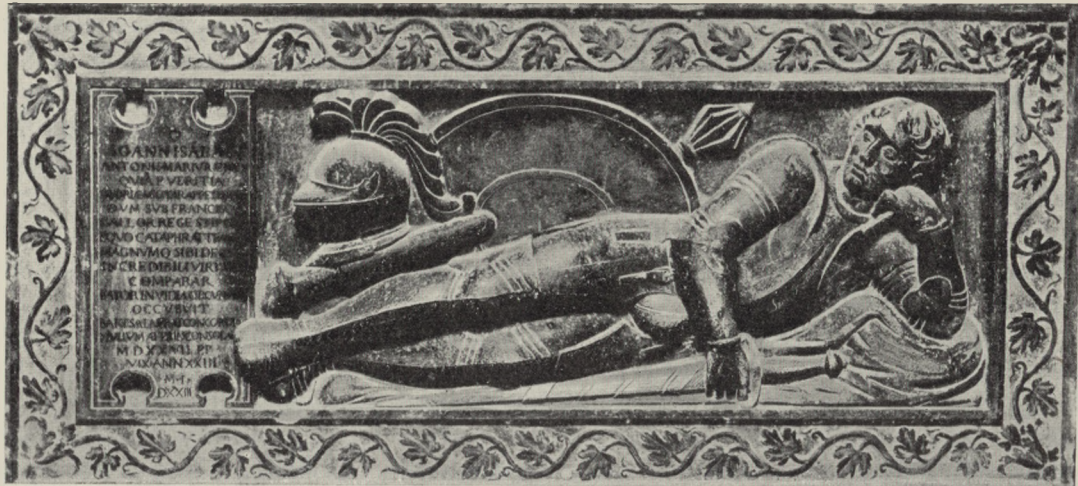
⁶⁾ L. Ciaccio, *Scultura romana del Rinascimento, primo periodo*. L'Arte (Venturi), IX, 1906.

⁷⁾ A. Paolucci, *Monumenti sepolcrali della seconda metà del Quattrocento in Roma*, w czasopiśmie *Roma, rivista di studi e di vita romana*, X, 1932.

gdzie od XIV w. tkwiły elementy składowe takiego typu, mogące harmonijnie rozwinąć się w zwartą całość, — w Rzymie.

Renesansowy nagrobek rzymski nie doczekał się gruntownego opracowania¹⁾. Rzeźbę nagrobkową do r. 1500 opisał szeroko G. S. Davies²⁾. Krótkie prace Pawła Schubringa³⁾, Dominika Gnola⁴⁾, Stanisława Fraschetti⁵⁾ Lisetty Ciaccio⁶⁾, by wymienić tylko ważniejsze, nie wyczerpały tematu i również nie wychodzą poza wiek XV. Ostatnio szersze nieco ujęcie piętnastowiecznego nagrobka dał Alfredo Paolucci⁷⁾, ale nie zdobył się jeszcze na syntezę (dalsza część pracy ma się ukazać), ani nie wy dobył genezy form. Spróbujemy więc na podstawie przykładów przedstawić rozwój interesującego nas typu, w którym zmarli leżą

⁸⁾ Davies, o. c. fig. 15.



26. Nagrobek Giovanniego d'Antonio Maria Sala w Museo Civico w Bolonji.

Schemat dwupiętrowej szafy czy skrzyni, bo trudno to inaczej nazwać, ma typowy dla Rzymu (choć złożony z różnych części) nagrobek Eugenjusza IV (Isaia da Pisa) w San Salvatore in Lauro¹⁾. Taki typ pozwalał na dodawanie poziomych członów i na zmiany w ustawianiu części środkowych. Jasno wyodrębnione cztery piętra, jakby skrzynki, ustawił nieznany naśladowca Andrea da Bregno²⁾ w nagrobku Piusa II w S. Andrea della Valle. Płaskorzeźbę na «piętrze» pod zmarłym można było z łatwością zastąpić drugim zmarłym. Odpowiada to w zupełności rzymskiej tendencji do ustawiania scen nad sobą. Zrobiono to w nagrobku braci Levis († 1489) w S. Maria Maggiore (fig. 24), gdzie na pierwszym piętrze zamiast tradycyjnej płaskorzeźby widzimy leżącą postać drugiego zmarłego. Według Paolucciego³⁾ nagrobek ten, zestawiony zresztą z różnych części⁴⁾, zawiera wszystkie elementy konstrukcyjne i dekoracyjne poprzednich pomników.

Resumując to wszystko, musimy stwierdzić, że typowym dla Rzymu od XIV do XVI w. jest nagrobek, którego istotną częścią są prostokątne pola, mniej lub więcej wgłębione, ustawione na sobie. Obrazowanie z piętrowymi niszami podkreśla taką kompozycję. Z chwilą, gdy dolną płaskorzeźbę zastąpiła postać drugiego zmarłego, powstał organiczny nagrobek podwójny. Taka «podwójność» była tu czemś tak naturalnym, że spróbowano dodać drugi sarkofag ze zmarłym do niezmienionego typu sansowinowskiego. Taki jest nagrobek Michała Orso z r. 1519, w kościele San Marcello⁵⁾, praca prawdopodobnie Jacopa Sansovina⁶⁾. Nagrobek ten jest jednak nieorganiczny, czem

¹⁾ Reprod. Ferrari, o. c. tabl. IV.

²⁾ Paolucci, o. c. p. 532; cf. reprod. fot. w cyt. dziele Daviesa, fig. 58.

³⁾ Paolucci, o. c. p. 540.

⁴⁾ Cf. Davies, o. c. pp. 260 sq.

⁵⁾ Ferrari, o. c. tabl. LXXV.

⁶⁾ L. Muñoz-Gasparini, S. Marcello al Corso (w wydawnictwie Le chiese di Roma illustrate), p. 67; L. Pittoni, Jacopo Sansovino scultore. Venezia 1909, p. 96.

różni się od nagrobka braci Levis i Górków. Canavesi, w przeciwieństwie do starszego autora nagrobka Levis, połączył typ starszy z młodszym, dając schemat zbliżony do nagrobka Askanjusza Sforzy, z zachowaniem dwupiętrowej konstrukcji części środkowej. Tradycyjną płaskorzeźbę umieścił na cokole.

Również płaska, prostokątna nisza, używana przez Canavesiego, jest formą tradycyjną rzymskiego nagrobka. Jednak niszy Canavesiego nie można bezpośrednio łączyć z Rzymem XV w., bo płaska, prostokątna nisza rozwija się dalej w XVI w. na prowincji, gdzie też spotykamy pewne formy bardzo do jego prac zbliżone.

Pomniki Canavesiego można porównać z grobowym pomnikiem Giov. Batt. Malavolty († 1583), dłota Andrea da Formiggine ¹⁾ w kościele S. Giacomo Maggiore w Bolonji (fig. 25). Nagrobek ten powstał wprawdzie już po śmierci Canavesiego, ale jest wyrazem zamiłowań bolońskich drugiej połowy XVI w. Jest to prostokątna nisza na cokole i ze zwieńczeniem. Dookoła płyty z leżącym zmarłym wyrzeźbiono geometryczną, płaską bordjurę. Zmarły leży swobodnie, z ciałem wygiętym w górę. Proste formy tego nagrobka przypominają nagrobek Dzierzgowskiego i Rokossowskiego. Woluty zwieńczenia nasuwają na myśl zwieńczenie nagrobka Orlików. W krużganku kościoła San Martino w Bolonji znajdujemy mały nagrobek, epitafjum Jana Pawła Piusa, zmarłego w r. 1575. Umieszczono tu na niskim cokole tablicę z napisem, ujętą w kolumienki. Zwieńczenie tworzy prostokąt, oflankowany pochodniami, nakryty przyczółkiem. Motyw kolumienek na niskim cokole znamy z nagrobka Orlików. Koniec zwieńczenia przypomina nagrobki Canavesiego.

Motyw płyty otoczonej płaską bordjurą, z reliefem podnoszącego się zmarłego odnajdujemy w nagrobku Giovanniego d'Antonio Maria Sala († 1527), w Museo Civico w Bolonji (fig. 26). Już wspomniane zabytki bolońskie usprawiedliwiają przypuszczenie, że z Bolonją łączą Canavesiego jakieś silne węzły, silniejsze nawet niż z Rzymem. Nieobcy jest też bolońskim artystom motyw zmarłego, stojącego w niszy (jak w nagrobku Orlików). Wymienić tu można nagrobek Aleksandra Zambeccari († 1572) w kościele S. Francesco w Bolonji ²⁾, choć nie jest to motyw charakterystyczny dla Włoch. Formę głębszej niszy, zamkniętej archiwoltą, ma Canavesiego nagrobek Konarskiego. Ponieważ jednak motyw ten jest bardzo pospolity, nie będę się przy nim zatrzymywać i przejdę do epitafjum Canavesiego, gdzie nad płytą z napisem umieszczono medaljon z popiersiem zmarłego, ujęty w woluty. Takie jest np. rzymskie epitafjum Cherubina Bonanno († 1546) w kościele S. Maria sopra Minerva. Nie trzeba się też szerzej rozwodzić nad drobniejszymi motywami Canavesiego, które również niezawodnie pochodzą z Włoch. Należy tu przede wszystkim kartusz z odwijanymi brzegami, ogólnie używany we Włoszech od drugiej ćwierci XVI w. Podobieństwa są często bardzo wybitne, jak np. w kartuszu szczytowym nagrobka Rokossowskiego i w kartuszu na małym epitafjum Giovanniego di Simoni Guidetti († 1556) we Fiesole. Nadzwyczaj zbliżone są tu odwinięcia wyginanych brzegów, przechodzące w maski.

¹⁾ Fot. Alinari, 10565.

²⁾ Fot. Croci, 4967.

IV

ZAKOŃCZENIE

Zatrzymałam się nieco dłużej przy rzeźbie włoskiej, aby wykazać, ile zawdzięczał jej Canavesi. Nie stylizował on, jak Gucci, zaczerpniętych stamtąd form, ale i nie naśladował ich niewolniczo. Przy zachowaniu schematu nagrobka rzymskiego i bolońskiego, przy szlachetnych proporcjach, godnych Peruzziego, przy późnorenansowym zamiłowaniu do barwnego wątku i stylizacji postaci — dał prace indywidualne. Umiał bowiem łączyć elementy, charakterystyczne dla swojej ojczyzny i epoki, nie kopując żadnego dzieła¹⁾.

Canavesi używał też czasem i motywów północnych. Zaliczymy tu przede wszystkim ustawienie w niszach stojących postaci. Jest to bardzo typowe dla niemieckich nagrobków, choć, jak wspomniałam, używane było i we Włoszech. Jednak, mimo podobnego schematu, nagrobki niemieckie są inne. Przeważa tam nietektoniczna nisza, przeładowana ornamentami, za szczupłą dla bardzo plastycznej postaci zmarłego. U nas możnaby dać za przykład podobny nagrobek Piotra Kmity w krakowskiej katedrze. Drugim typem nagrobka niemieckiego ze stojącą postacią zmarłego jest grobowiec zbliżony do średniowiecznej płyty, ustawionej wertykalnie, tak płaska jest nisza, tak niekonstrukcyjna jest całość. Od obu typów odbiegają tektoniczne nisze Canavesiego, dobrze mieszczące niezbyt plastyczne postaci zmarłych. Także i motyw klęczącej rodziny zmarłego (na nagrobku Górków) wywieść można z Niemiec²⁾. Plecionka na kolumnach nagrobka Orlików i «splątany» kartusz zwieńczenia przypominają prace flamandzkie i niemieckie. Można więc uważać Canavesiego za zdolnego eklektyka, hołdującego prostocie architektury i szlachetnemu gestowi. Ale przede wszystkim był Canavesi biegłym technikiem, który dłotem i pilnikiem umiał wydobywać z marmuru efekty rywalizujące z błyszczącymi i delikatnie opracowanymi powierzchniami posągów brązowych. Słowa: «ingenium versatile atque industrium», wyryte na jego nagrobku, można także odnieść do obrotności w wyszukiwaniu wzorów i do przemyślności technicznej.

¹⁾ Krótką, kilkowierszową charakterystykę Canavesiego dał ks. S. Dettloff w artykule p. t. *Historja rzeźby w Polsce*, zamieszczonym w wydawnictwie zbiorowym *Wiedza o Polsce*, II, p. 567. Autor podkreślił klasycyzm architektury i prostotę form rzeźbiarskich Canavesiego.

²⁾ K. Sinko, *Santi Gucci etc.*, pp. 68, 69.

ANNEKSY

ACTA CANAVESIANA.

+ **Nr 1.** (Sprawa nagrobka Orlika).

Feria secunda ante Hedvigis a. D. 1562.

(ex Polonico idiomate in Latinum verso)

Ad postulationem famati Mathiae Strunczek salicidae, nomine et ex parte generosae dominae Catherinae relictæ viduæ generosi domini olim Stanislai Orlik zupparii terrarum Russiae, factam, ex officio nostro sunt missi honesti viri ex triplici artificio deputati, videlicet aurifices, muratores qui circa artem sculptoriam lapidum versantur, ac mensatores, ad videndum et conspiciendum lapidem alias cziosu kamiennego super sepulcrum praedicti olim G. D. Stanislai Orlik per quendam Hieronymum Italum formatum et factum.

Inprimis itaque viri supranominati coram officio nostro consulari recognoverunt: se vidisse marmureum lapidem non pulchrum, atque a parte inferiore ipsius stature fracturam in se habentem super sepulchrum per eundem Hieronymum Italum excisum, in quo lapide marmureo forma sive statura ipsius olim D. Stanislai Orlik continebatur.

Item recognoverunt: se in eadem opera vidisse, quod dictus Hieronymus Italus iuxta formam seu figuram alias conterfetowania in pictura sibi commonstratam — magnitudinem staturæ ipsius olim D. Stanislai Orlic in eodem lapide marmureo non recte diminuerit atque ademerit neque faciem secundum depictam formam recte et legitime expresserit.

Item recognoverunt: staturam ipsius olim D. Stanislai Orlik super eodem lapide marmureo non recte neque decenter exculptam esse. Nam facta prius corporis figura alias kstalth postea ex eodem corpore armaturam ipse Hieronymus fecit, adeo quod ipsi formæ alias fizerunkowy prenominatam staturam in pectore extenuavit.

Item recognoverunt: eam ipsam staturam super dicto lapide marmureo circa pedes non convenienter factam exculptamque esse. Nam ipse Hieronymus unum pedem grossum et magnum, alterum vero contra admodum gracilem fecit.

Quantum attinet ornatum sive decorem aliorum lapidum ad hoc idem sepulchrum pertinentium, nihil in praesentiarum praenominati viri recognoverunt, ideo quod huiusmodi lapides insimul et in unum nondum erant compositi. Attamen id ipsum, quod viderant, recognoverunt praefatum Hieronymum Italum in ornandis ipsis lapidibus diligentiam adhibuisse.

Ultimo recognoverunt: quandoquidem G. D. Catherina Orlikowa tam pro ipsa materia quam etiam ratione huiusmodi laboris eidem florenos quingentos iuxta contractum

dare debuerat, itaque conveniens erat, ut ipse Hieronymus et meliorem et pulchriorem lapidem ad hoc ipsum sepulchrum daret, ac ut secundum formam in pictura ei commonstratam, tunc et iuxta modum altitudinis maiorem diligentiam adhiberet. Nam satis bene et abunde ipsa D. Catherina Orlikowa ratione eius laboris et pro ea ipsa materia ei soluturam se submiserat.

Nr 1. Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Cons. Crac. nr 445, p. 277. Korzystał już W d o w i s z e w s k i, Spraw. K. H. S. IV (1891), pp. LXX—LXXI.

Pozycje oznaczone krzyżykiem ogłaszam tu w całości po raz pierwszy. W odczytywaniu dokumentów w krakowskim archiwum miejskiem łaskawie pomagali mi dr Mieczysław Niwiński i dr Krysztyna Pieradzka, za co składam im w tem miejscu serdeczne podziękowanie.

+ **Nr 2** (w tej samej sprawie).

Feria secunda post festum divi Augustini 1574.

Plenipotencia pro D. Orlikowa Paulo a Samothuli concessa.

Coram praesenti iudicio personaliter comparentes famati Stanislaus Rازه et Joannes Erler Scabini iurati Civitatis antiquae Varsaviae ex praesenti iudicio ad Dominam Catherinam Orlikowa de Komorowo in Curiam Sacrae Regiae Maiestatis missi et deputati, palam publice expressis verbis sive suis iuramentis ad officium praestitis redeuntes de praesentiaque sua satisficientes, recognoverunt: quia coram eis praesentialiter constituta praefata Domina Orlikowa per nobilem Petrum Drimlik ad actum praesentem sibi assumptum, et confirmatum tutorem, omnibus melioribus modis, via, forma ac stillo, quibus de iure melius fieri potuit, constituit et solenniter ordinavit, in suos veros et legitimos plenipotentes, generosum Stanislaum Orlik filium suum legitimum, et nobilem Paulum a Samothuli arcium Baccalaureum, ambos coniunctim, et quemlibet eorum divisim, in omnibus et singulis causis suis, quam vel quas cum honesto Hieronimo¹⁾). Itallo in colla cracoviensi, quovismodo, coram quocumque iudicio vel magistratu habet habituraque est, dans et conferrens ipsis ambobus coniunctim et cuilibet illorum divisim plenam facultatem eius modi causam vel causas suas omnes et singulas iuridico strepitu, aut amicabile transactione continuandi, bona seu debita quevis ab ipso Hieronimo exigendi, percipiendi, levandi, de perceptis ac levatis quietandi, bona ipsius, si opus fuerit, arrestandi, arrestaque continuandi, quaerendi, praestandi, iuramenta suscipiendi, defferendi et dimittendi, sententias quasvis audiendi, suscipiendi, et a non susceptis appellandi appellationesque suas prosequendi, unum vel plures aut quotquot opus fuerit in suum locum ac partem revocandi, substituendi et in generali omnia singula alia, etiam hic specificè non expressa, ad causam vel causas suas praefato necessaria, quae loci vel iudicii illius observancia poposcerit, faciendi, transiendi, in forma mandati plenissima et perfectissima, promittens se et obligans ea omnia quaecumque per dictos ipsius plenipotentes seu aliquempiam illorum aut substitutum ipsorum acta, gesta, constitutaque fuerint, rata, grata, firmaque temporibus perpetuis habiturum et observaturum, proinde ac si ipsemet constituens cum praefato suo tutore praesentialiter adesset et ageret.

Nr 2. Archiwum Główne w Warszawie, Acta advoc. et scabin. Civitatis antiquae Varsaviae, nr 536, pp. 71—72. Skolacjonowanie kopji zawdzięczam dr J. Karwasińskiej.

¹⁾ Nazwiska nie wypisano, zostawiając w księdze lukę niezapełnioną mniej więcej na 10 liter.

+ Nr 3. (w tej samej sprawie).

Actum feria quarta postridie festi St. Mathei Apostoli et Evangelistae a. D. 1574. Coram nobis in consessu nostro consulari Crac. personaliter comparens Generosus Dominus Stanislaus Orlik Generosae Dominae Catherinae de Comorow Orlikowa, matris suae legitimae legitimus plenipotens etc., sui autem plenipotentiae fidem fecit officio praesenti minuta authentica ex actis iudicialiis civilibus antiquae Warszawa scabinali sub sigillo de Actu et data in iudicio opportuno bannito feria secunda post festum Divi Augustini anno Domi. 1574, sanus animo et corpore cum esset, sua sponte libere palamque recognovit, clarisque ac apertis verbis per expressum fassus est: quia quietat perpetuo vigore praesentium in forma luculentissima et amplissima famatum Hieronimum Kanawezo Italum latomium, civem Cracoviensem de actione ipsi coram officio praesenti verbis instituta occasione certae operae et sculpturae in lapide marmoreo, nempe sepulchri Generosi olim Domini Stanislai Orlik, terrarum Russiae Zuparii in Ecclesia Sanctissimae Trinitatis Cracoviensis statuendi, recognoscens Principali suae praedictae in promissis omnibus ob amicalem compositionem et pacificationem inter ipsos factam, ratione cuius exsolvit restam ex contractu, intercirca certa confecta, debitam, nempe florenos in moneta Polonica centum et octoginta, quemque videlicet grossos 30 computando — in toto ac plenarie ab eodem satisfactum esse.

Nr 3. Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Cons. Crac. nr 446, p. 818. Korzystał W d o w i s z e w s k i, Spraw. K. H. S. IV (1891), pp. LXX—LXXI.

+ Nr 4. (Canavesi w komisji rzeczoznawców i taksatorów w r. 1563).

Die Sabbati post Dominicam Letare (a. 1563)

Coram hoc officio Consulari personaliter comparentes Joannes Maria Italus lapicida, Joannes Frankestein Sacrae Regiae Mtis. architectus, Osvaldus Baltner Pixidarius Regius, Hieronymus de Canevesis sculptor et Jacobus Werter sculptor aestimatores ad infrascripta aestimanda per Nicolaum Huthman civem Wratislawiensem actorem et Josephum Kiezlier civem Cracoviensem in conventum delecti et per praedictum officium Consulare approbati, palam ac per expressum recognoverunt: se iuxta conscientiam quisque suam et sub suis iuramentis imagines inferius denominatas ex alabastro confectas aestimavisse in hunc qui sequitur modum:

Ante omnia imaginem Sanctae Trinitatis cum ornamentis per circuitum illi adiectis aestimaverunt florenis 70 per $\frac{1}{2}$ sexagenam computatis.

Item imaginem primorum parentum, hoc est Adami et Hevae, cum basi florenis 20.

Etiam imaginem Loth cum duabus filiabus flor. 20.

Imaginem Sancti Georgii in equo flor. 20.

Item Cain et Abel flor. 20.

Item imagines tres insimul: mulieris et duorum filiorum circumcirca fl. 20.

Ad earundemque partium petitionem praedicta aestimatio actis praenominati officii est adnotata.

Nr 4. Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Cons. Crac. nr 445, pp. 328.

+ Nr 5. (Sprawa pomnika Gabrjela Tarły).

Actum feria quarta in crastino festi Dimissionis Apostolorum a. 1567.

Coram officio consulari Crac. comparens personaliter Hieronimus de Canavesi Italus lapicida libere recognovit ac verbis expressis fassus est: se a Spectabili Domino

Nicolao Cosla consule Crac. percepisse ac in effectu levasse florenos centum per mediam sexagenam computatos, quos ad rationem laboris monumenti marmorei magnifici olim Domini Gabrielis Tarlo, Magistri curiae Sacrae Reginalis Maiestatis, ex commissione et mandato Magnifici Domini Nicolai Lissakowski Castellani Lubaczowiensis etc., ut executoris, ac reliquorum dominorum coexecutorum testamenti praefati olim magnifici Domini Gabrielis Tarlo, eidem Hieronimo lapicidae persolvit. De quibus florenos centum ad rationem eiusmodi laboris monumenti marmorei Magnifici olim Domini Gabrielis Tarlo ita, ut praemissum est, perceptis ac levatis, eundem Dominum Nicolaum Cosla vigore praesentis inscriptionis sollenniter ac perpetuo quietat in forma plenissima.

Nr 5. Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Cons. Crac. nr 445, p. 908. Korzystał już A. Grabowski, Skarbniczka naszej archeologii. Lipsk 1854, p. 73 i Wdowiszewski, Spraw. K. H. S. IV, pp. LXX—LXXI.

+ **Nr 6.** Actum feria quinta post festum s. Dorothee A. 1568.

Coram officio Consulari Crac. comparentes personaliter Antonius de Maroza et Martinus Quadri Itali muratores, recedendo a jure et a jurisdictione sua quivis, ac huic praesenti jurisdictioni civili quoad actum praesentem duntaxat sese incorporando ac subiciendo cautionem fideiussoriam praestiterunt et in bonis suis sese inscripserunt, Mattheo Lamarella sutori, Hieronimo Canavesi et Hippolito Piczonis tanquam iis, qui cautionem fideiussoriam antea pro Ludovico de Pel de Lugano, Josepho olim de Petra praestiterant, iuxta acta Consularia Crac. de data feria sexta ante festum s. Martini A. 1567, quod eundem Ludovicum de Pel hic coram officio Consulari Cracoviensi hinc in septimanis quatuor personaliter statuent.

Nr 6. Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Cons. Crac. nr 760, p. 887 — Za pomoc w odczytaniu tej zapiski uprzejmie dziękuję drowi Marjanowi Friedbergowi.

Nr 7. (obywatelstwo krakowskie Canavesiego).

Die Sabbati ante festum S. Petri et Pauli (a. 1573).

Hieronimus Chanavesi de Mediolano Jus Civitatis suscepit, iuravit, dedit fl. 2. Pro quo quidem Hyeronymo Stanislaus Kotficzky et Vergilius Pacificus cautionem fideiussoriam officio Consulari praestiterunt, quod litteras legitimi ortus sui abhinc ad festum S. Martini proxime futurum sit allaturus.

Nr 7. Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, Liber iuris civilis, nr 1423, f. 164 verso. Ogłosił w całości Gio. v. Ptaśnik, Gli Italiani in Cracovia. Roma 1909, p. 7.

+ **Nr 8.** (Starszy w cechu murarzy r. 1574).

Racio facta

per famatos ac circumspectos viros Dominos Magistros Seniores et Socios seniores, videlicet Magistrum Franciscum Grzimala, Mag. Paulum Paszkowsky, Mag. Josephum Tharnowczik, Mag. Joannem Rawa, item Socios: Joannem Wieloch, Gabrielem Zmuda, Petrum Byali, Alexium Krakowsik. Facta est suficiens ac totalis racio Dominis Magistris Junioribus ac sociis Junioribus in praesentia tocius contuberni ex omnibus perceptis ac expositis pro duobus annis, quibus supradicti viri sustinebant officium Senioratus et labores, et hoc propter pestem, quae grassabat istis duobus annis, videlicet 1571

te 1572, quem laborem et sufficientem rationem Domini Magistri Juniores et Socii Juniores grato animo susceperunt et approbaverunt satisque esse eis factum edixerunt atque recognoverunt eosque quietaverunt prout sunt quietandi.

Electi Seniores.

Electi sunt in Seniores famati ac circumspecti viri Domini Magistri ac Socii ad hunc annum, videlicet: Dominus Magister Martinus Kaszuba, magister Martinus Zapis, Magister Martinus Kara de Kasimiria, Magister Hieronimus Canevezi Italus.

Nr 8. Arch. A. D. m. Krakowa, Regestum seu liber actorum contubernii muratorum et stame-ciorum clarissimae urbis Cracoviensis, 1574, rkps A/D 480, pp. 33 sq. Korzystał już Wdowiszewski, Spraw. K. H. S. IV, p. LXIII.

+ Nr 9. («Sprawienie obyczaju»).

Hieronimus Kanevesi Italus veniens in praesentiam seniorum magistrorum et juniorum et etiam seniorum sociorum et juniorum et tocius contuberni, Hieronimus Canevesi Italus socius petiit dominos Magistros Seniores et Juniores et Socios Seniores et Juniores, ut eum in medium contubernii sui reciperent. Domini audita eius honesta postulacione eum in medium sui receperunt locumque inter socios assignaverunt, qui solvit ortonem.

Nr 9. Arch. A. D. m. Krakowa, Regestum etc., p. 35. Korzystał już Wdowiszewski, Spraw. K. H. S. IV, p. LXIII.

+ Nr 10. (Skarga sukienników).

Sabbato in vigilia sacri Pentecostes a. d. 1574.

Ex controversia partium coram officio praesenti Consulari Cracoviensi facta inter famatos seniores pannicidas Cracovienses, seu ad instantiam et instigationem eorum, tamquam actores et famatum Hieronimum Canavezo latomium civem Cracoviensem citatum et comparentem personaliter, officium praesens Consulare decrevit, atque ab eodem officio eodem convento: Famato Hieronimo praedicto interminatum est et prohibitum, ne amplius et de caetero pannos incidat et vendat ulnatim ubique, in praeiudicium et damnum seniorum pannicidarum Cracoviensium nunc et pro tempore existentium, ac in detrimentum et diminutionem proventuum ac reddituum Sacrae et Serenissimae Maiestatis Regiae et Reipublicae civitatis huius, sub poena ab officio illi iuxta demeritum infligenda et irroganda.

Nr 10. Arch. A. D. m. Krakowa, Consul. Crac. nr 446, p. 717.

+ Nr 11. (Canavesi ręcycielem za uwięzioną).

Actum Sabbato ante festum Nativitatis Beatae Mariae Virginis a. d. 1575.

Coram officio Consulari Crac. comparentes personaliter Nobiles et Famati Domini: Sebastianus Monteluppi, Hyeronimus Matcza, Johannes Thedaldi, Florianus Carbotha olim S. Mtis Regiae Aromatarius, Alexander Baldi, Ludovicus de Pello, Thomas Lencz, Bernhardus Galara, Hyeronimus Canavezy, Johannes Baptista Rumbardi, Vincentius Gzeg et Georgius Husman, eliberantes ex detentione Praetoriana Honestam Paulam Maffonam olim Famati Petri Maffon civis Crac. relictam viduam, quae ad instantiam Generosi Domini Sigismundi Palczewski Vicecapitanei Crac. in Praetorio detenta fuit, recedentes, quoad Actum dumtaxat praesentem, a quibusvis Juribus Jurisdictionibus, libertatibus

immunitatibusque suis, et se una cum omnibus Bonis suis Jurisdictioni Civitatis Crac. subicientes et incorporantes, sese coniunctim et divisim et quilibet eorum seorsim alter pro altero cavendo in et super omnibus Bonis suis mobilibus et immobilibus ubi-vis locorum consistentibus, habitis et habendis, officio Consulari Crac. inscriptionis praesentis vigore firmissime obstrixerunt et obligaverunt cautionemque fideiussoriam officio Consulari praestiterunt: quod praedicta Paula Maffona Juri parebit in causa et Actione illi per praefatum Dnum Sigismundum Palczewski aut plenipotentem illius coram iudicio Ordinario Civili Crac. instituta, eandemque Paulam Maffonam totiens quotienscumque opus fuerit, coram iudicio seu officio ad prosequendam eiusmodi actionem statuent vel alter eorum statuet, ita quod officium Consulare Crac. per eandem Paulam Maffonam ex Carceribus dimissam nullum damnum exinde sustineat patiaturque. Quod ipsi vades soli in se susceperunt officioque pro omnimoda pace se obligaverunt.

Nr 11. Arch. A. D. m. Krakowa, Consul. Crac. nr 447, p. 108.

Nr 12 a. (Sprawa nagrobka biskupa Adama Konarskiego).

A. 1575 Martii 7, in Capitulo.

Dni... negotium curationis et consecrationis sepulchri Rmi olim Adami Conarsky de Cobylyno... epi Posnan. ex pecunia ad hoc legata et assignata, ut possint cum artifice in arte perito formam facere, demensurare et integre totum perficere et in forma lautissime, Rdis Dnis Hieronimo Choinsky decano, Iohanni Piothrowsky custodi, executoribus testamenti eiusdem Rmi Dni Epi, et Stanislaeo Cuninsky scholastico Posn. commiserunt et eosdem ad praemissa deputaverunt.

Nr 12 a. Acta Capitulum s. XVI selecta, I, 1, wydał B. Ulanowski (Acta historica res gestas Poloniae illustrantia, t. XIII, Cracoviae 1908) nr 707. Acta venerabilis Capituli Eccl. Cathedralis Poznaniensis, 1575, f. 28v. (Poznań, Arch. Kapitulne).

Nr 12 b. (c. d.).

A. 1575, Aprilis 11, in Capitulo.

...Dni... ut satisfieret eo citius voluntati ultime Rmi olim... Dni Adami Conarsky et sepulchrum illius honorificum construi facerent, ut praepararetur materia, murator conduceretur, et sacellum, ubi est sepultus, adornaretur, ad hoc Rdum Dnum Johannem Piothrowsky custodem Posnan. e medio sui deputaverunt, cui hoc idem negotium commiserunt atque pecuniam pro necessitate huiusmodi sibi dare decreverunt.

Nr 12 b. Ulanowski o. c. nr 709. Acta Capituli etc. f. 30v.

Nr 12 c. (c. d.).

A. 1575, Aprilis 18, in Capitulo.

Reverendi ac venerabiles Domini: Praepositus, Custos, Scholasticus Srzemensis, Trzevensis, Archidiaconi: Modlisewsky, Czaczky, prelati et Canonici Ecclesiae Cathedralis Poznaniensis, volentes celerius Ultimae Voluntati Reverendissimi Domini Episcopi Poznaniensis nuper mortui satisfacere, et sacellum, in quo sepultus est, erecto sepulchro adornare, decreverunt committere, prout commiserunt, domino Custodi, ut Joannem Baptistam Italum, muratorem et civem Poznaniensem, pro reparatione, corroboratione et adoratione Sacelli, in quo corpus eiusdem Reverendissimi Domini Adami Conarsky Ep. Posn. mortuum — est sepultum, conduceret, iuxta exigentiam omnia faceret et perficeret omni meliore modo.

Nr 12 c. Ulanowski o. c. nr 711. Acta Capituli etc. f. 143.

Nr 12d. (c. d.) 1575, 11 Aprilis.

Dni... sepulchrum honorificum Rmo olim... Dno Adamo Conarsky de Cobylyno... iuxta illius ultimam voluntatam de pecunia per ipsum ad hoc data construere volentes, ex deputatis pro eodem sepulchro curando unum, Rdum Dnum Stanislaum Cuninsky Scholasticum Cracoviens. deputaverunt, cui commiserunt, ut accepta dimensuratione sacelli et modello facto artificem sculptorem pro sepulchro conficiendo conducat, arram sibi tradat et omnino negotium hoc perfecte et decenter faciat, ad quod sibi florenos in moneta CCCC ex pecunia pro sepulchro assignata dare decreverunt, ex qua, data artifici, reliquam in manus alicuius prelati Cracoviensis, qui necessaria ad sepulchrum iuxta conductamen cum artifice ministrabit et pro eadem pecunia comparari faciet, dabit, de quo dnis et ex eo, quod in itinere consumpserit, rationem faciet...

Nr 12d. Ulanowski o. c. nr 170. Acta Capit. etc. f. 30v.

Nr 12e. (c. d.). A. 1576 Aprilis 16, in Capitulo.

Dni Vener. Dnum Gabrielem Szadek canonicum, iter Cracoviam promissum habentem, ad ducendum monumentum Rmi olim Adami Conarsky epi Posnan. huc Posnaniam — deputaverunt et pecuniam artifici et pro ductoribus dare mandaverunt.

Nr 12e. Ulanowski o. c. nr 729. Acta Capit. etc. f. 50.

Nr 12f. (c. d.). A. 1576, Iulii 4, in Capitulo generali.

...Dni... (postquam) dnus Pomorsky a procuratione fabrice sese excusavit, ad alterum fabricatorem, videlicet dnum Brzezinsky, dnum Slawinsky canonicum praesentem et acceptantem elegerunt et addiderunt, et eisdem in administratorem fabrice eiusdem Johannem Baptistam Italum conducere hebdomatim mandaverunt.

Nr 12f. Ulanowski o. c. nr 734. Acta Capit. etc. p. 500.

Nr. 13 (o pomnik Górków).

A. 1576, Iulii 16, in Capitulo.

...Dni... ad petitionem Ilris et Magnifici... dni Andree Comitissae a Gorka, castelani Miedzirzeczensis etc. per vener. dnum Tomam Kolanek prepositum Kurnicensem, antiquum familiarem domus dominorum de Gorka, post multos tractatus et votorum premissionem decreverunt et consensum suum tulerunt..., ut idem... dnus comes a Gorka in capella seu sacello ecclesie cathedr. penes sacristiam versus orientem in sinistra parte consistenti, in quo monumenta et corpora proavorum, avorum, patris et matris eorundem dnorum comitum posita et humata sunt, ad orationem aptam continuari mandaret, pavementum novum, stallum longum amoveret et novum decentius et comprehensivum, more tamen ecclesie catholice poneret, tectum novum et canalium seu scilicidria alias renne inter hoc idem sacellum et ecclesiam ac sacristiam decentius et melius amoveret et repareret, ita tamen, ne fenestre ecclesie sint obumbrate, prout decernunt et consentiunt.

Nr 13. Ulanowski o. c. nr 734. Acta Capit. etc. p. 109.

Nr 14. (Wspomnienie Cellarię o Canavesim z r. 1610).

Ego Andreas Cellary Birkow et Promnik dominus necnon consul Crac. indubiam fidem facio me... optime novisse quondam nob. Hieronimum Canevesium Mediolanen-

sem, qui regnante Sigismundo Augusto rege in Poloniam se contulit ab eoque in numerum servitorum suorum receptus fuit. Quo in famulatu ita se gessit, ut eius virtus et industria ipsi regi imprimis et eius aulae maxime probaretur, eoque factum est, ut non paucis favoribus et gratiis ipsum complexus fuerit.

Cum autem civitate Cracoviensi donari cuperet, id ei libentissime fuerit concessum. Postmodo hortatu amicorum suorum, qui ipsius consuetudine ac virtutibus perpetuo frui cupiebant, uxorem duxit nob. Dnam Juliam Bozetam Lombardam, ex qua aliquot suscepit filios, et in eis nob. Joannem Andream Cavenezium, qui nunc inservit Illmo Dno Austerlicensi in Moravia, equorum domatorem.

Nr 14. Arch. A. D. m. Krakowa, Consul. Crac. nr 457, pp. 679—680. Ogłosił w całości St. Tomkiewicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w.* (Lwów 1912) p. 49. Część pierwszą ogłosił A. Grabowski, *Starożytnicze wiadomości o Krakowie*, p. 264.

JÉRÔME CANAVESI

Jérôme Canavesi fut appelé à la cour de Sigismond-Auguste en qualité de *servitor regius*. On trouve la première fois son nom dans les archives l'année 1562, époque où commença le procès que lui intenta la femme Orlik pour avoir mal exécuté une commande, procès qui traîna jusqu'en 1574. La droit de cité à Cracovie lui fut conféré en 1573 et il devient associé de la corporation des sculpteurs l'année suivante. Il fut accusé à cette époque (1574) de commerce illicite de drap et mourut en 1582. Il légua à ses enfants et à sa femme Julie Buzeti une maison dans la rue Saint-Florian où il avait un atelier de sculpture. Faisons observer que l'hypothèse italienne selon laquelle il ne serait pas originaire de Milan mais proviendrait de Melano ou de Lugano, n'est absolument pas fondée et qu'on peut en dire autant de l'hypothèse polonaise qui admet l'existence d'un autre Jérôme Canavesi, sculpteur comme le premier et fils de celui dont il est question dans le présent résumé.

L'auteur nous entretient dans la première partie du deuxième chapitre des monuments funéraires connus qui sont sans aucun doute l'oeuvre de Canavesi. Il range dans cette catégorie le monument de la famille Orlik à Cracovie qui ne nous est pas parvenu, mais dont nous connaissons un dessin (fig. 1), puis les monuments de Konarski (fig. 2, 3) et des Górka (fig. 4, 5, 6) à Poznań, ainsi que celui de Rokossowski à Szamotuły (fig. 7, 8). S'appuyant sur l'analyse comparée, il attribue dans la seconde partie du même chapitre également à Canavesi quatre monuments funéraires non signés dont les archives ne font pas mention, à savoir: celui de Gaspard Wielogłowski à Czchów (fig. 9, 10), le monument des dames Tęczyński à Książ Wielki (fig. 11, 12), celui de l'archevêque Przerębski à Łowicz (fig. 13, 14) et le monument de l'archevêque Dzierzowski à Gniezno (fig. 15, 16, 17, 18). Quant à l'épithaphe de Jean Ber à l'église de Notre-Dame à Cracovie (fig. 19), elle est indubitablement l'oeuvre de notre artiste. L'architecture simple et classique, l'attitude noble des figures représentées et la très grande facilité de travailler le marbre, — voilà les traits caractéristiques de ces monuments funéraires.

La troisième partie du deuxième chapitre traite des monuments funéraires qui, tout en présentant certains traits du style de Canavesi, font preuve d'une technique moins habile et se distinguent par une composition moins parfaite. Ces oeuvres sont très probablement sorties de l'atelier de Canavesi. Il s'agit des monuments: de Jean Mrowiński à l'église de sainte Catherine à Cracovie (fig. 20), de l'évêque Krasiński à Bodzentyn

(fig. 21, 22), de Jean Tęczyński à Książ Wielki (fig. 23), ainsi que de la petite épitaphe de Bojanowski dans le cloître des dominicains à Cracovie. Le monument funéraire d'une demoiselle Firlej à Bejsce rappelle déjà moins les oeuvres exécutées par Canavesi lui-même. Quant aux monuments: des Kobylnicki à Kobylniki, d'Anne Jagellone à Cracovie, de Leżyński à Chełmo (district de Radomsko), de Goślicki à Mogiła, de Kmita le Jeune à Cracovie, puis à l'épitaphe de Górką à Poznań et aux statues devant l'église de Saint Pierre à Cracovie, que certains historiens de l'art attribuent à Canavesi, — les résultats de l'analyse comparée (quatrième partie du deuxième chapitre) nous les font considérer comme des oeuvres d'autres artistes.

Le troisième chapitre s'occupe des origines de l'art de Canavesi et tient compte surtout de la sculpture italienne de style renaissance, aussi bien en Italie qu'en Pologne. Ainsi il faut chercher dans l'architecture du monument funéraire de Barbe Tarnowska née Tęczyńska, oeuvre de Jean-Marie Padovano, dit il Mosca, visible dans la cathédrale de Tarnów, le modèle dont s'inspire l'architecture classique des monuments de Canavesi, incrustée d'habitude de marbre rouge. Pour exécuter la plaque funéraire du primat Dzierzgowski à Gniezno, notre artiste a pu prendre pour modèle la plaque de l'évêque Choiński à Cracovie, oeuvre d'un sculpteur dont le nom nous est inconnu. Les sculptures de Canavesi offrent beaucoup d'analogies avec les monuments funéraires de Maciejowski et de Boratyński dans la cathédrale de Cracovie et avec celui de Nagórski dans celle de Varsovie, analogies qui nous autorisent à conclure à une source commune dont proviennent les formes qu'on retrouve dans toutes ces oeuvres. On peut en dire autant des petites épitaphes visibles à Cracovie, savoir: de celle de la famille des Włodek, de l'épitaphe d'une dame Pieniążek, de celles de Benoît de Koźmin et de Pszonka.

Différents motifs et détails qu'on trouve dans la sculpture de Canavesi et que l'on rencontre également dans de nombreuses oeuvres d'autres sculpteurs de l'époque de la Renaissance en Pologne, se rattachent à l'art italien. Nommons entre autres, les deux figures de défunts placées dans deux niches superposées du monument, la composition de celles-ci formant un ensemble organique (monument des Górką); n'oublions pas les bordures couvertes d'un ornement plat qui entourent les plaques; citons les cartouches avec bords extérieurement recourbés, les vases dont sortent des flammes etc. Des monuments analogues dédiés à deux personnes se voient p. ex. à Naples et à Rome. A l'encontre du monument des Górką, la composition de ceux de Naples ne présente pas un ensemble organiquement lié, aussi ces derniers monuments ne peuvent-ils servir à établir des comparaisons. Il en est autrement d'un groupe de monuments funéraires romains qui comme celui des frères Levis à Santa Maria Maggiore (fig. 24), se composent de deux niches rectangulaires peu profondes, disposées l'une au-dessus de l'autre. Les monuments funéraires représentant ce type qui se rapproche beaucoup de ceux créés par Canavesi, ont des affinités avec des monuments comme celui de Philippe d'Alençon à Santa Maria in Trastevere, avec le monument du Pape Eugène IV à S. Salvatore in Lauro et avec celui de Pie II à S. Andrea della Valle. La superposition de deux niches rectangulaires peu profondes est le trait distinctif de ces monuments quoi- qu'ils servent à commémorer une seule personne. La niche supérieure est occupée par la figure du défunt (la composition du monument d'Eugène IV est quelque peu différente), tandis que dans la niche inférieure se voit un bas-relief qui représente généra-

lement un épisode de sa vie. Il suffirait de remplacer le basrelief par la figure d'un autre défunt pour obtenir un monument commémoratif, tel que celui des frères Levis à Rome ou le monument de la famille Górkà à Poznań.

Les monuments funéraires créés par Canavesi, où la figure étendue du défunt occupe une niche rectangulaire, comme dans ceux de Dzierzgowski et Konarski, ont des rapports étroits avec la plastique bolonaise, laquelle, soit dit entre parenthèses, se rattache à celle de Rome. Le monument de J.-B. Malavolta à S. Giacomo Maggiore nous servira d'exemple (fig. 25). La niche peu profonde placée sur un socle bas et encadrée de colonnettes comme dans le monument des Orlik, peut être rattachée au schème du monument de Jean-Marie-Pie dans le cloître S. Martino à Bologne. Nous pouvons considérer comme prototype d'une plaque entourée d'une bordure plate (monuments des Górkà, des Tęczyński, de Przerębski, de Dzierzgowski etc.), le monument funéraire du chevalier Jean-André-Marie Sala, conservé au Museo Civico à Bologne (fig. 26).

Les figures des morts dont l'attitude respire la force et l'énergie (monuments: de Rokossowski, des Górkà, des Tęczyński et de Przerębski), traduisent des influences italiennes; le monument de Jean-Baptiste Bonsi dans la cathédrale de Faenza, celui de Lucretilla à Padoue ainsi que le monument d'un personnage inconnu au Musée Bardini à Florence, en sont autant de preuves. D'origine italienne sont également les épitaphes décorées d'un buste du défunt, comme celle de Ber à Cracovie. C'est une épitaphe de ce genre qui sert à commémorer Cherubino Bonnano à Santa Maria sopra Minerva à Rome. Les petits motifs dont Canavesi faisait fréquemment usage dans ses travaux, soit les cartouches avec bords repliés, sont eux aussi de provenance italienne.

Canavesi est un éclectique de talent qui se sert surtout de formes et de motifs italiens, quoiqu'il ne dédaigne pas certains éléments propres à la sculpture des pays du Nord, comme en témoignent les tresses qui couvrent les colonnes du monument funéraire des Orlik, ou le motif d'un mort se tenant debout dans la niche connu (aussi en Italie). Il est en outre un technicien très habile.

BOGDAN TRETER
KRONIKA KONSERWATORSKA

Na czoło prac konserwatorskich, jakie od roku 1933 po dzień dzisiejszy zostały wykonane w Krakowie, wysuwają się dwie najważniejsze, a mianowicie: prace przy odnawianiu wieży Srebrnych Dzwonów na Wawelu i przy kościółku św. Wojciecha na Rynku.

Wieża Srebrnych Dzwonów. Skoro tylko zapadło postanowienie, że zwłoki Marszałka Józefa Piłsudskiego spoczną w krypcie pod wieżą Srebrnych Dzwonów, prof. Szyzko-Bohusz, któremu Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka powierzył kierownictwo robót budowlanych i związane z tem urządzenie krypty wraz z dostępem do niej odzewnątrz, przystąpił do ułożenia programu tych prac, zatwierdzonego następnie przez kompetentne władze. Program ten obejmował: wykonanie szczegółowych pomiarów wieży, odnowienie jej ścian zewnętrznych, odnowienie wnętrza krypty, zaprojektowanie dostępu do niej wprost odzewnątrz oraz samo wykonanie projektowanych robót. Rozpoczęto od pomiarów, które postępowały w miarę stawiania rusztowań wokół wieży. W toku tych prac zbadane zostały mury wieży od fundamentów po szczyt. Roboty budowlane poprzedziło opróżnienie wnętrza krypty ze znajdujących się w niem trumien i gruzu, poczem przystąpiono do rozebrania mensy marmurowego ołtarza w kaplicy Szafranców oraz posadzki. Zanim rozpoczęto rozbierać barokowe sklepienie krypty i jej ceglane mury, które podtrzymywały to sklepienie oraz ołtarz kaplicy, podstemplowano bogatą

marmurową architekturę barokową wokół ołtarza. Wspomniane mury ceglane osłaniały pierwotną romańską ścianę północną i południową krypty na grubość 30 cm, a ścianę wschodnią na 1,30 m; stanowiły one tu fundament pod ciężką mensę ołtarza kaplicy. Ściana zachodnia była niezakryta i wątek romański był tu widoczny. Po usunięciu całej tej barokowej, ceglanej przybudowy, odsłoniły się nietylko ściany romańskie, lecz prócz tego i inne szczegóły, jak nasady krzyżowego sklepienia romańskiego, zachowane we wszystkich czterech narożnikach, dwa okna gotyckie od południa i zachodu oraz kolebkowo przesklepione przejście, mieszczące się we wschodnim murze krypty pod wieżą, a prowadzące do sąsiedniej krypty pod kaplicą Wazów, gdzie na jej zachodnim murze zaznacza się prostokątne kamienne obramienie wejścia. Śladów okien romańskich wewnątrz krypty nie odnaleziono; odkryło się jedno odzewnątrz, w ścianie południowej, pod terenem, popod oknem gotyckim, dopiero przy wykopywaniu ziemi w miejscu, gdzie będzie podziemna izba przed kryptą Marszałka. Ściany wewnętrzne krypty wykładane są starannie obrabianą kostką wapienną, natomiast kamień użyty w sklepieniu jest bardzo nierówny, płaski, ułożony w grubej warstwie zaprawy. Po założeniu żelaznych dźwigarów pod całym ołtarzem kaplicy i wykończeniu konstrukcji, dźwigającej ołtarz, mensę i pomnik kardynała Radziwiła, wykonano ponad kryptą płaski strop żelbetonowy, na którym ułożona będzie posadzka marmurowa kaplicy.



Okno gotyckie w wieży Srebrnych Dzwonów — przed restauracją. Fot. H. Kramkowski.

Ta konstrukcja, dzięki małym wymiarom przekroju, umożliwi zrekonstruowanie pierwotnego zarysu romańskiego sklepienia krypty.

Ponad kaplicą Szafranców wątek romański sięga drugiej kondygnacji wieży, poczem wyżej wznosi się już wyłącznie ceglany mur gotycki, co zresztą zaznacza się wyraźnie na zewnętrznych ścianach wieży. Cegły mają wymiar: $9 \times 13 \times 27$, natomiast cegły najwyższej, ośmio-bocznej części wieży, mają wymiar inny: $8 \times 14 \times 28$. Odnawianie wieży odzewnątrz rozpoczęto od zeszkobania całej wyprawy, a następnie przystąpiono do wymiany zniszczonych ciosów wapiennych i cegieł, wyburzenia ścianek, które były zamurwane okna wieży, uzupełniania wszelkich braków w szczegółach maswerków, oczyszczenia spoin i nowego fugowania murów ceglanych. Obecnie po zdjęciu rusztowań znakomicie wystąpiły architektoniczne wartości wieży, zestrzajające się dzięki całkowitemu odsłonięciu gotyckiego wątku ze swem bez-

pośrednim otoczeniem. Monumentalna prostota jej form i surowość materiału tworzyć będzie teraz dostojną, zewnętrzną oprawę mauzoleum, w którym złożone będą szczątki Marszałka.

W toku jest obecnie praca nad uporządkowaniem wnętrza krypty i przebijanie zamurowanego dotąd przejścia do krypty pod kaplicą Wazów. Ostatnim etapem robót będzie budowa podziemnego przedsionka przed kryptą i zejścia do niego od dziedzińca katedralnego. Wobec tego, że cała wieża została trwale i należyście odrestaurowana, nasuwa się nieodparcie konieczność gruntownej naprawy zewnętrznych ścian sąsiadujących z nią kaplic, t. j. kaplicy Potockich i Wazów, gdyż stan ich, szczególnie dolnych partyj tej ostatniej, jest wprost opłakany i razi zaniedbanym wyglądem.

Z wyżej omówionymi pracami łączą się roboty, które zostały przeprowadzone w mie-



Okno romańskie (dolne) odkopane i okno gotyckie (górne) w ścianie południowej wieży Srebrnych Dzwonów. Fot. H. Kramkowski.

siącach zimowych w grobach królewskich, a których celem było ułatwienie komunikacji zwiedzającej je publiczności. Od dawna odczuwać się dawał brak połączenia pomiędzy kryptą Zygmunta Starego a korytarzem grobowym, ciągnącym się pod boczną nawą katedry. Przy przebijaniu muru, który je dzieli, okazało się, że składa się on z trzech części: dwu zewnętrznych ceglanych i środkowej kamiennej. Mury ceglane wykonane były przy budowie grobowców pod kaplicą Zygmuntofską i nawą katedry. Tkwiący w nich mur kamienny, wykonany w zewnętrznych warstwach z kostek wapienia względnie piaskowca, stał się przyczyną przedwczesnej pogłoski o odkryciu romańskich fragmentów w tej części podziemi katedry. Zbadanie jednakże treści muru rozwiało te przypuszczenia, ponieważ znaleziono w niej prócz gruzu kamiennego również gruz ceglany, wykluczający mniemanie, iż natrafiono na mur romański. Zaznaczyć trzeba, że odkryty fragment leży najdokładniej w płaszczyźnie ściany południowej nawy bocznej przy prezbiterjum i był niezawodnie wykonany, jako jej fundament, z materiału romańskiego, jakiego podostatkiem dostarczyły w chwili budowania gotyckiej katedry gruzy katedry romańskiej po pożarze z roku 1305.

Wybite w murze przejście przesklepiono, założono kilka schodków wyrównywujących różnicę poziomów i w ten sposób uzyskano bardzo dogodne połączenie między korytarzami grobów królewskich.

Kościółek św. Wojciecha na Rynku. Władysław Łuszczkiewicz w swej rozprawce o kościele św. Wojciecha, ogłoszonej w tomie III Rocznika Krakowskiego, na stronie 153 zamieścił takie zdanie: «...w tych odmłodzonych ścianach XVII wieku tkwi cały zrąb kościoła najstarszego w mieście. Dostrzega go oko znawcy,... ale tłumy tego nie rozumieją. Zrozumią go one wtedy, gdy... otoczmy stary budynek obmurowaną fosą, aby wyszły najaw jego kamienne, prastare

ściany». Życzeniu Łuszczkiewicza stało się w pełni zadość, gdyż dziś romańskie ściany kościoła są w całości odsłonięte dzięki wykonanej wokół kościoła fosie, poszerzającej się od południa w mały placyk przed romańskim portalem. Kościół ten badany był trzykrotnie. Po raz pierwszy w roku 1889, gdy ograniczono się tylko do odkopania portalu po jego próg i okienka od wschodu (Spraw. K. H. Szt. A. U., tom IV, z. III, str. LXXIII). Badania powtórne, z r. 1899, opisuje we wspomnianej rozprawce Wł. Łuszczkiewicz, który niemi kierował z ramienia Tow. Miłośników Historji i Zabytków Krakowa. Zakres tych badań był znacznie szerszy, niż w r. 1889, gdyż prócz odkopania portalu wraz ze stopniami, zbadano ścianę północną i zachodnią, jednak na ślady okien nawy nie natrafiono, domyślając się tylko ich położenia. Dopiero roboty podjęte w 1935 roku dzięki zebrany funduszom (m. i. zasiłkom Min. W. R. i O. P.), pod kierownictwem inż. Strojka, dały możność przeprowadzenia badań w najszerszym zakresie. Plan robót, polegający przedewszystkiem na założeniu szerokiego rowu osuszającego wzdłuż murów zewnętrznych, obejmował temsamem odsłonięcie w całości najniższych partj murów romańskich, skrytych pod terenem. Wynikiem tego było: 1) odsłonięcie dawnych stopni przed progiem portalu, 2) odkrycie południowego okna nawy, n. b. w innem miejscu, niż to Łuszczkiewicz określił, 3) wyburzenie zamurowania w portalu, przez co odsłoniły się jego węgary, 4) odkopanie fragmentów lica wewnętrznej ściany nawy za portalem i brukowej posadzki romańskiej, 5) odsłonięcie przed południowo-zachodnim narożnikiem kościoła głazu, służącego za odbój, chroniący narożnik przed uszkodzeniem. Ponadto przy odbijaniu wyprawy zarysowały się wyraźnie linje spadkowe wschodniej ściany szczytowej prezbiterjum, dające miarę jej wysokości. Przy tych robotach natrafiono na szereg kanałów wentylacyjnych, przeprowa-

dzonych wewnątrz wszystkich murów. Utrzymywały one kościółek w suchym stanie. Nie dało się jednak odkryć północnego okna nawy, gdyż jak to można sądzić ze śladów, w chwili wznoszenia w 1611 roku barokowej nadbudowy miejsce, gdzie było okno, przedstawiało się jako nieforemna wyrwa. Na tem miejscu wykonano wówczas wnękę o ścianach wyłożonych sztucznymi stalaktydami, imitującymi grotę, tworzącą tło posągu, ustawionego w ołtarzu. Fragmenty tej grotki dochowały się jeszcze wewnątrz muru. Wspomnieć warto, że z opisu kościółka w radziwiłłowskiej wizytacji z roku 1584 wynika, iż nawa jeszcze wówczas nakryta była drewnianym stropem polichromowanym. Jednakże gdy w roku ubiegłym odbito tynki, wyłonił się zarys murów romańskich, zdający się dawać obraz stanu, w jakim się kościółek znajdował wówczas, gdy przystąpiono do jego nadbudowy. Po tym zarysie możnaby sądzić, że kościółek był wtedy w wielkiej ruinie, o poszarpanej koronie murów, pozbawiony nakrycia, na co wskazywać się również zdaje gruby pokład ziemi, nagromadzonej w ciągu wieków, odkryty wewnątrz kościółka poza portalem. Przy naprawie lica murów wysunął się problem, jak ją należy przeprowadzić wobec tego, że wyższe partje romańskie były silnie zrujnowane, połatane cegłą, pochodzącą z różnych czasów. Ostatecznie ustalono, że odrestaurowane będą te części, w których dochował się znaczniejszy procent wątku romańskiego. Obecnie roboty konserwacyjne są ukończone; pozostaje do wykonania ułożenie bruku na dnie wykopanego rowu, założenie wokół niego ogrodzenia zabezpieczającego i wstawienie kraty dla ochrony portalu przed uszkodzeniem. Pozostawienie wykopanej wewnątrz, poza portalem, wnęki w ziemi, umożliwi badaczom dostęp do lica wewnętrznego nawy i do posadzki kościółka. Odrębnym zagadnieniem, które stanie się aktualne po zupełnem wykończeniu ostatnio wymienionych robót, jest kwestja zadrzewie-

nia koło kościółka, które obecnie jest dosyć chaotyczne, przypadkowe i nie harmonizuje z pełną uroku jego architekturą. Najstarsze fotografie pokazują kościółek w wieńcu smukłych topól. Fotografia, publikowana w Roczniku Krakowskim przy artykule Łuszczkiewicza, przedstawia go bez drzew. W najbliższym czasie ma być przez Zarząd Miejski rozpisany konkurs na uporządkowanie architektoniczne Rynku. Niezawodnie w pracach konkursowych znajdą się też rozwiązania tego zagadnienia.

Prócz opisanych powyżej najpoważniejszych prac z zakresu konserwacji zabytków wymienić należy wiele innych, drobniejszych, jakie zostały przeprowadzone na terenie miasta w okresie objętym kroniką.

I tak, przy kościele św. Józefa istniał parterowy budynek z końca XVIII w., zw. kapelanją, zamykający dziedziniec kościelny od południa. Domek ten o skromnej architekturze ozdabiały jedynie dwa późnobarokowe portale. Ponieważ cała struktura niepodpiwniczonego domu była bardzo lichy wykonana, z płytkimi fundamentami, wynikało z tego rujnujące budynek zawilgocenie i zakorzenienie się grzyba, który poczynił katastrofalne spustoszenie w murach do tego stopnia, że o ratowaniu mowy być nie mogło. Konwent ss. bernardynek postanowił zatem wystawić nowy dom, przystosowany zarazem do dzisiejszych potrzeb klasztoru. Projekt domu wykonał inż. Jamroz. Nowy, piętrowy budynek wystawiono nie ściśle na miejscu dawnego, lecz w zachodnio-południowej stronie dziedzińca kościelnego, i połączono go z kościołem zapomocą sklepionego, otwartego podcienia arkadowego, które wsparto na kilku kamiennych kolumnach. Jeden z lepiej zachowanych portali został wstawiony w fasadę domu. Zaznaczyć należy, że w bramie od ulicy założona będzie za radą Urzędu Konserwatorskiego żelazna, ozdobna krata, która otworzy widok z ulicy Grodzkiej na dziedziniec i wejście do kościoła.

W poprzedniej kronice zapowiedziano odrestaurowanie kolumny z posągami Matki Boskiej przed kościołem oo. bernardynów, Zapowiedź ta została zrealizowana w roku ubiegłym. W ciągu lata odbudowano kolumnę, a w jesieni ustawiono na jej głowicy posąg Matki Boskiej, wykuty nie w naturalnym — jak przewidywano — lecz w sztucznym kamieniu przez art. rzeźbiarza Muszkieta, który odtworzył posąg wiernie według zachowanych szczątków, w sposób wysoce artystyczny.

W lecie r. 1934 przystąpił zarząd kościoła Bożego Ciała do naprawy mocno zniszczonej kopuły na północnej kruchcie kościoła. Wymieniono całą konstrukcję drewnianą i pokryto kopułę blachą miedzianą w miejsce papy. Naprawiono też przytem kamienną, renesansową latarnię na kopule.

Stojąca u zbiegu ulic Księcia Józefa i Królowej Jadwigi murowana kapliczka nakryta gontowym dachem, znana z dawnych rycin, uległa w roku 1934 rozbiciu przez samochód. Aby ją na przyszłość uchronić przed stale zagrażającym jej w tym miejscu uszkodzeniem, przestawiono ją za radą Urzędu Konserwatorskiego na inne, bezpieczne miejsce, po drugiej stronie drogi, pod murem klasztoru ss. norbertanek, między dwoma drzewami. Budownictwo Miejskie zajęło się gorliwie odbudową kapliczki, która otrzymała nowe ściany, dach natomiast pozostał stary. Odbudowa zachowała w każdym szczególe dawne formy.

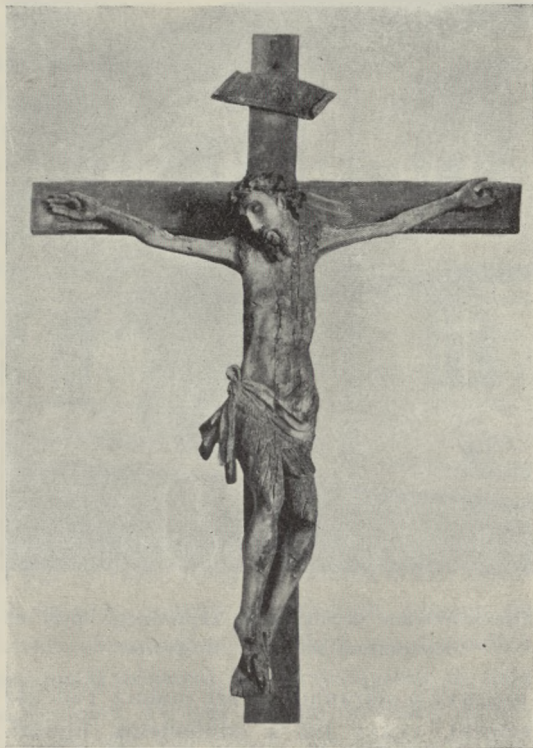
W lecie 1934 r. przy remoncie domu Kapituły Katedralnej przy ul. Kanoniczej 21 odsłoniła się na fasadzie sgraffitowa, geometryczna dekoracja, pokrywająca we fragmentach całe piętro. Z uwagi na to, że zachowała się znaczna część tej dekoracji, Urząd Konserwatorski za zgodą Kapituły przeprowadził z funduszków własnych, przeznaczonych na konserwację zabytków, odrestaurowanie sgraffitów i rekonstrukcję brakujących fragmentów, którą to pracę wykonał



Odrestaurowana fasada domu kapitulnego przy ul. Kanoniczej 21. Fot. B. Treter.

z niezwykłą starannością art. malarz Tadeusz Terlecki, znany już z odnowienia figuralnych sgraffitów w klasztorze ss. klarysek w Starym Sączu. Kronika tego domu wspomina o gruntownym jego remoncie pod koniec XVI wieku. Można zatem z dużym prawdopodobieństwem sądzić, że wówczas to ozdobiono fasadę tak w owym czasie popularną dekoracją sgraffitową.

Bożnica Ajzyka na Kazimierzu. Przełożenie bożnicy przedłożyło w Urzędzie Konserwatorskim projekt odnowienia jej wnętrza, odznaczającego się piękną, barokową architekturą, zeszeconą niestety olejnymi malowidłami z końca XIX wieku, które obecnie będą usunięte. Przy wstępnych robotach nad oczyszczaniem ścian i części architektonicznych wyłonił się na jednym z trzonów kamiennych kolumn galerji piękny fragment polichromji z XVII wieku, przedstawiający winorośl w dekoracyjnych skrętach. Spodziewać się zatem należy, że przy dalszych pracach nastąpią nowe odkrycia. Gdy zamiary przełożenia będą w całości wypełnione, bożnica odzyska pierwotny swój wygląd,



Krucyfiks z Domu Artystów przy pl. św. Ducha 5.
Fot. Kolowiec.

w którym wystąpią jej istotne, dzisiaj, jak się okazało, zakryte wartości estetyczne.

Sprawa Wikarówki została wkońcu szczęśliwie załatwiona zatwierdzeniem projektu architekta Franciszka Mączyńskiego z jedynym zastrzeżeniem skrócenia budynku o 3 metry, wskutek czego widok na prezbiterjum kościoła Marjackiego będzie bardziej niż niegdyś odstonięty. Zacisżność placu Marjackiego na skróceniu tak nieznacz- nym budynku nie traci. Budynek, stojący obecnie w surowym stanie, jest zwolna wy- kończany; po ukończeniu będą rozebrane brzydkie przystawki międzyszkarpowe, znie- kształcające prezbiterjum kościoła.

Dom Pod Krzyżem przy placu św. Du- cha 5. W lecie 1934 roku przeprowadziło Bu- downictwo Miejskie gruntowne odnowienie budynku. Po rozebraniu zniszczonego wiąza-

nia dachu odkrył się niespodziewanie pod okładką barokową gzyms podokapowy, go- tycki, z formowanej cegły, ciągnący się na całej długości fasady od ul. św. Marka. Gzyms ten zo- stał starannie wyrestaurowany. Dach przykryto dachówką holenderską, okap ponad gzymsem pozostawiono w drzewie, jak było pierwotnie. W związku z odnawianiem ścian zewnętrz- nych zdjęto z fasady frontowej od ul. Szpi- talnej krucyfiks, aby go odrestaurować. Oka- zał się jednak tak zniszczony przez działanie atmosferyczne, że zaniechano myśli zawie- szenia go spowrotem na dawnym miejscu, lecz po przeprowadzeniu stosownych zabie- gów konserwacyjnych złożono go w Muzeum Narodowym. Na jego miejsce została wyko- nana przez art. rzeźbiarza Langmana dokład- na kopia krucyfiksu. Drzewo rzeźby zabez- pieczył przed oddziaływaniem wilgoci i in- nych wpływów atmosferycznych M. Gąsecki, który również pokrył powierzchnię krucyfiksu trwałą polichromją, stonowaną według pierwo- wzoru. Robotami budowlanymi kierował inż. A. Krzyżanowski.

Odnowienie domu Pod Krzyżem wiąże się z szerszym programem Zarządu Miejskiego, zmierzającym do urbanistycznego u p o r z ą d- kowania placu św. Ducha i bloku między ul. Szpitalną, św. Marka i św. Krzyża. Zważywszy, że w bloku tym prócz domu Pod Krzyżem znajduje się kilka innych budynków zabytkowych, zwrócił się Urząd Konserwatorski do Zarządu Miejskiego, przed- stawiając konieczność opracowania planu za- budowy dla tego zakątka Śródmieścia. Po odbytych na miejscu komisjach i wspólnem omówieniu zagadnienia z Urzędem Konser- watorskim, Budownictwo Miejskie (inż. Śmi- gielski) opracowało projekt, który był przed- stawiony na jednym z zebrań, urządzonych przez Tow. Miłośników Historji i Zabytków Krakowa, gdzie szersza publiczność miała sposobność stwierdzić wyjątkowo szczęśliwą formę rozwiązania projektu, zachowującego w pełni zabytkowy charakter zabudowania

bloku. Przez zrealizowanie — choć zapewne w wolnym tempie — tego planu przybędzie Śródmieściu akcent architektoniczny, podkreślający jego zabytkowy charakter.

Przy robotach remontowych w domu ss. duchaczek de Saxia przy ul. Szpitalnej 8 odkryto w sali na I piętrze od frontu strop z malowanym plafonem. Strop, nakrywający dwa frontowe pokoje, tworzący jednak całość, składa się z dwóch belek fazowanych na krawędziach, ułożonych wzdłuż ściany frontowej i tylnej, połączonych belkami poprzecznymi. Jedna z nich dzieli strop pokoju większego na dwie połowy, druga leży w płaszczyźnie ścianki, dzielącej ten pokój od pokoju mniejszego. Plafon większego pokoju wypełnia kompozycja z czterech grup figuralnych, symbolizujących cztery żywioły: Aqua, Aer, Ignis i Terra. Strop mniejszy wypełnia kompozycja, wyobrażająca stworzenie świata. Z tematu, układu kompozycji, harmonji kolorów, charakteru rysunku i kroju liter w napisach należy sądzić, że malowidło to nie powstało wcześniej, jak z końcem XVIII w. Zabytkową wartość plafonu podnosi doskonały stan zachowanego malowidła, nienaruszonego żadnymi poprawkami czy przemalowaniami. Przy odbijaniu wyprawy na frontowej fasadzie odkryto kamienne obramienia okienne tych pokoi, o bardzo prostych profilach gotyckich z XV w. Żałować wypada, że brak funduszy nie pozwala klasztorowi dokończyć rozpoczętego odnowienia domu, posiadającego tyle zabytkowych wartości.

W toku prac remontowych w parterowym lokalu przy ul. Florjańskiej l. 27 odsłonięto strop modrzewiowy z układem głównych belek równoległym do ściany okiennej. Prostopadle do nich biegną poprzeczne, znacznie cieńsze, profilowane beleczki, dzielące pola międzybelkowe na kasetony. Belki są bogato profilowane. Na belce przy ścianie odnaleziono karteczkę z napisem tej treści: »Ta podłoga zniszczona była od posiadacza teyże

kamienicy w r 1841, 20 kwietnia, kupiona zaś w r. 1812 od Sukcesorów Krompolców zaś moiego Syna Michała i Córki Teofili, Tomasz Rostafiński«. Prócz stropu izba ta posiada inny godny uwagi szczegół architektoniczny, a mianowicie półkolumnę międzyokienną, tokańską, przechodzącą na bokach w prostopadłe do okien pilastry ze żłobkami i wypełniającymi je laskami.

W kamienicy przy ulicy Florjańskiej l. 28, należącej w drugiej połowie XVIII w. do rodziny Morsztynów, znajduje się z tego czasu pochodzące neoklasyczne urządzenie wnętrza, opisane przez M. Jarosławiecką-Gąsiorowską w XXIV tomie Rocznika Krakowskiego (str. 139—140). Dekorację tę, która przez wielokrotne przemalowanie farbami pokostowymi zatraciła subtelność szczegółów, odczyszczono i doprowadzono do pierwotnego wyglądu. Ton ścian dostrojono do złocień w gzymsach i plafonach.

W ub. roku właściciel narożnego domu przy ul. Florjańskiej l. 44 (narożnik ul. Pijarskiej) zamierzał nadbudować III piętro. Biorąc pod uwagę jaknajbardziej ujemne skutki, jakie przez to wyniknąby mogły dla zabytkowego otoczenia, a przede wszystkim dla Bramy Florjańskiej i murów obronnych, oraz wzgląd, że przez nadbudowę zginęłaby tak dziś charakterystyczna w tym domu sylweta wystającej ponad dach latarni klatki schodowej i szerokich kominów, Urząd Konserwatorski stanowczo się temu sprzeciwił. Przykre następstwa tego rodzaju nieopatrznej nadbudowy widoczne są na narożniku przeciwległym.

W parterowym lokalu narożnym przy zbiegu ul. Grodzkiej i pl. Dominikańskiego, mieszczącym aptekę Pod złotym słońcem, przyprowadzono do dawnego wyglądu fasadę. Bardzo brzydkie, polewane cegiełki w cokole zastąpiono ciosową wykładką. Naprawiono piękne, kamienne konsole balkonu, dodając stylową, prostą, żelazną balustradę. Odkryto i naprawiono ka-

mienne szkarpy oraz odnowiono stare godło apteki, które umieszczono nad wejściem. Z pięknej niegdyś kamienicy tylko ten narożny fragment nie został strawiony przez pożar w roku 1850, toteż tem większe znaczenie ma obecnie przeprowadzony remont, dzięki któremu narożnik ten wybija się zażytkowemi cechami spośród najbliższego otoczenia, pozbawionego tych cech.

Gdy w jesieni 1934 r. przy przebudowie frontowego lokalu sklepowego przy ulicy Grodzkiej l. 37 odbito wyprawę, wystąpiły zarysy dawnych, z XVIII wieku pochodzących, kamiennych, eliptycznych łuków. Wobec takiego odkrycia przywrócono otworom sklepowym eliptyczny wykroj, nawiązując temsamem do reszty fasady, jaką kamienica otrzymała w drugiej połowie XVIII w.

W związku z przebudową fasady kamienicy narożnej przy ul. św. Anny l. 2, poruszoną została myśl odnowienia fasady oficyny, stanowiącej pozostałość domu z drugiej połowy XVI wieku, zbudowanego według planów Słońskiego dla Erazma Czeczotki Tłokińskiego. Po zbadaniu murów tej oficyny okazało się, że jej ściana frontowa nie stoi na pierwotnym miejscu, lecz jest o 2 m przesunięta naprzód. Przesunięcie to nastąpiło niezawodnie w drugiej połowie XIX wieku, prawdopodobnie dla zyskania obszerniejszych pomieszczeń, przyczem wykazano zupełny brak pietyzmu dla zabytku, gdyż niedość że oryginalną budowę zwalono, lecz stawiając na nowo ścianę frontową, nie zadano sobie trudu, aby zachować dawny układ i rozmieszczenie otworów. Wszystkie fragmenty architektoniczne zostały poprzestawiane dowolnie, co można łatwo stwierdzić przez porównanie stanu obecnego z fotografią sprzed przebudowy. Wskutek tego fasada straciła znaczenie oryginału, a stała się tylko zlepkiem fragmentów dawnej kamienicy Czeczotki.

W r. 1935 odnowiona została przy ul. św. Anny fasada Collegium Physicum, ma-

jąca szczegóły bardzo zepsute wielokrotnem nieumiejętnem odnawianiem. Obecnie braki usunięto, odczyszczając starannie profile, gzymsy, naprawiając części kamienne i t. p. Po wykończeniu wystąpiły wyraźnie szlachetne linje kompozycyjne i szczegóły fasady.

Z wiosną 1936 r. Arcybractwo Miłosierdzia przystąpiło do odnowienia swego domu przy ul. Siennej l. 5, przyczem odsłonięto zamurowane dotąd dwa portale kamienne w klatce schodowej, z których jeden, renesansowy, odznacza się skromną, lecz wytworną dekoracją plecionkową w ramie, drugi jest wczesnobarokowy z boniami.

Pozostają jeszcze do opisania prace konserwacyjne, przeprowadzone przez Budownictwo Miejskie w budynkach zabytkowych miejskich. Najważniejszą z nich jest rozpoczęcie gruntownego odnowienia Bramy Florjańskiej, której zły stan nie pozwalał na dłuższą odwołkę jej naprawy. W jesieni 1935 r. wymieniono starą drewnianą konstrukcję dachu i hełmu, który następnie pokryto blachą miedzianą, dach natomiast dachówką holenderską. Dalsze roboty przerwała zima. Podjęte one zostały w 1936 roku dopiero w czerwcu. Zaczęto od najwyższego piętra ceglanego, wymieniając zetlałą cegłę, oczyszczając spoiny i t. p. W miarę wykończenia jednej kondygnacji będzie robota postępowała dalej wdół i zakończy się odnowieniem przejazdu i znajdującego się tam ołtarza. Przewiduje się tu założenie żelaznej kraty zamiast dzisiejszego zamknięcia pełnemi drzwiami ołtarza, a to w tym celu, aby i w porze nocnej przejazd w bramie nie był pozbawiony malowniczego efektu.

W związku z restauracją tej baszty podajemy znalezione w jej gałce dokumenty, zawierające historję poprzednich odnowień. Baszta ta, zbudowana z kamienia w r. 1298 w czasie okupacji Krakowa przez Czechów (Rocznik Świętokrzyski, M. P. H. III, 7), przetrwała aż do najazdu szwedzkiego w latach 1655/6,

i w r. 1694 została kosztem i staraniem Jana Zaleskiego, lunara miejskiego i kupca, odbudowana, a w r. 1834 staraniem Senatu Rządzącego Wolnego Miasta Krakowa odrestaurowana. Wówczas w gałce baszty znaleziono następujący dokument, spisany na karcie pergaminowej, niestety podczas odczytywania go uszkodzony.

†

Jesus, Maria, Ioseph, Ad majorem Dei Gloriam
...Genitricis Mariae Semper Virginis Sine labae
(labe) Conceptae Honorem Urbis Stanislavi
Tutelaribus
. Nosque omnes supplices commendamus.

Post deplorandam desolationem Sueticam haec turris et tota porta dicta Florianszka restaurata est per nobilem et honoratum Dominum Ioannem Zaleszky, Negotiatorem Cracovien: in Panicidys protunc Lonhaerum Civitatis Cracovien., magna ex parte proprio sumptu absque ulla tamen obligatione restitutionis, sed amore boni publici ductus, et ad memoriam posterorum aeviternam. Idem qui supra IOANNES ZALESZKY Lonhaer Civitatis Cracov. cum Sigismundo filio meo MP.

Pergaminowa ta karta ma wymiary: wysokość 173 mm, długość 249 mm.

Po dokonanej restauracji wieży w r. 1834 umieszczono w gałce następujący drugi dokument:

Kraków, niegdyś Stolica Królestwa Polskiego i dawnych jego Królów, odwieczny świadek wielkości i potęgi Narodu Polskiego, opasany ogromnymi basztami, potrójnymi murami, wałami i fossami dla zaslonienia jego Mieszkańców od licznych najazdów Czechów, Węgrów, Tatarów, Szwedów i innych, przy ogólnym podziale Królestwa Polskiego zajęty przez wojska Pruskie w dniu 15 Czerwca 1794 roku, przeszedł pod panowanie Rządu Austriackiego w dniu 6 Stycznia 1796 roku, z pod którego odzyskany Orężem Polskim pod Wodzą Xięcia Józefa Poniatowskiego dnia 15 Lipca 1809 roku, przyłączony do Xięstwa Warszawskiego pod panowanie Fryderyka Augusta Króla Saskiego oraz Xięcia Warszawskiego, został w roku 1815 w skutku Traktatu Wiedeńskiego na Kongresie przez wszystkie Dwory Europejskie odbytym, zamienionym wraz z jego okręgiem, jak jest dziś, w Kraj wolny, nie-

podległy i ściśle neutralny, pod Rządem Senatu stojący, któremu nadana Konstytucya przez Trzy tą Krainą opiekujące się Dwory w dniu 11 Września 1818 roku Reprezentantom Narodowym na nadzwyczajny Sejm zwołany ogłoszoną została.

Dnia 16 Października 1820 roku wzniesiono na pamiątkę cnót, czci i uwielbienia dobrze zasłużonego Ojczyźnie Tadeusza Kościuszki Generała Wojsk Polskich, w Szwajcaryi w Solurze w dniu 15 Października 1817 roku zmarłego, na górze Bronisławie dziś istniejącą mogiłę.

Wolne Miasto Kraków i Jego Okrąg organizowali początkowo Trzej Pełnomocni Kommissarze z strony Trzech Najjaśniejszych Monarchów tą Krainą opiekujących się, to jest: Franciszka I Cesarza Austrii, Alexandra I Cesarza Wszech Rossyi i Króla Polskiego i Fryderyka Wilhelma III-go Króla Pruskiego. Z strony Austrii był Kommissarzem IW. Iózef Hrabia Sweerts-Spork — z strony Rossyi IW. Ignacy Miączyński — z strony Pruss IW. Baron Ernest Wilhelm Reibnitz — Sekretarzami Kommissyi Organizacyjnej byli IWW. Antoni Matakiewicz i Wincenty Darowski. Początkowy Skład Senatu był następujący: Prezesem Senatu IW. Stanisław Hrabia Wodzicki — Senatorami dożywotniami IWW. X. Antoni Bystrzonowski, Felix Grodzicki, Józef Michałowski, Walenty Bartsch, Felix Radwański, Wojciech Linowski — czasowemi IWW-i X. Sebstyian Hrabia Sierakowski, Stanisław Zarzecki, Antoni Morbitzer, Antoni Szaster, Dawid Oebschelewitz i Kaietan Florkiewicz — Sekretarzem Ieneralnym Senatu P. Iacek Mieroszewski —

Następnie w R-ku 1833 Kommissyia Reorganizacyjna przez Trzech Najjaśniejszych tą Krainą opiekujących się Monarchów ustanowiona, to jest: tego samego Cesarza Austrii, tego samego Króla Pruskiego, i Cesarza Wszech Rossyi oraz Króla Polskiego Mikołaja I-go Następcy po Cesarzu Alexan-drze zmarłym w roku 1825-em, złożona z IW-o Barona Vilhelma Pflügla z strony Austrii, IW-o Ludwika Tegoborskiego z strony Rossyi, i IW-o Antoniego Forkenbecka z strony Pruss, zaprowadziła w tym Kraju inną Organizacją, w skutku której Senat Rządzący złożonym został z Prezesa i ośmiu Senatorów, a temi są dziś: Prezes IW-ny Kasper Wielogłowski, Senatorami dożywotniami IWW-ni X Antoni Bystrzonowski, Felix Grodzicki, Józef Michałowski i Iacek Mieroszewski — czasowemi IWW-ni X Antoni Walczyński, Iózef Skorupka, Iózef Haller, i Woyciech Like — Sekretarzem Ieneralnym Senatu IW-ny Wincenty Darowski —

Tak różne koleje przeszedłszy Kraków, zaczęto około niego będące mury, baszty i wały burzyć

a fossy zasypywać za Rządu Cesarsko Austriackiego w R-ku 1800, a skończono to dzieło w R-ku 1822 za Rządu Senatu — w mieyscu zaś gdzie były owe baszty mury i wały, urządzono dziś exystujące przechadzki w rozmaitym kształcie drzewami wysadzone, w ogóle piękny ogród na około Miasta tworzące, który wiele do ozdoby, przyjemności i zdrowia Miasta Krakowa przyczynił się, a to wszystko pod kierónkiem IW-o Floryiana Straszewskiego znakomitego Obywatela Miasta Krakowa, który nietylko że nie szczędził na ten cel swoich trudów i kosztów, ale dalsze utrzymanie tego zakładu dochodem od pięćdziesiąt czterech tysięcy sumy złotych polskich uposażył przez ulokowanie jey na dobrach Hrabstwa Tenczyńskiego, wówczas własnością IW-o Artura Hrabiego Potockiego będących.

Cztery tylko z pomienionych baszt wraz z łączącym je murem, oprócz osobney Rotundy zewnątrz nich będącey, zostawiono na pamiątkę, że Kraków jak się wyżej rzekło był kiedyś obwarowanym. W jednej z tych baszt jest brama Floryjańska zwana, którą się do Ulicy Floryjańskiej wieżdża. Baszta ta zniszczona przez Szwedów około R-ku 1655—1656, a w R-ku 1694 po większey części kosztem i starannością Iana Zalewskiego Lunara mieyskiego kupca i Obywatela Miasta Krakowa (jak świadczy tu załączony napis) odbudowana, przez samą kolej czasu znacznie nadpsuta, w R-ku 1834 z polecenia Senatu Rządzącego Wolnem Miastem Krakowa i jego Okręgiem kosztem publicznym zrestaurowana, zastawiając dawny kształt tey budowli —

Komitet Ekonomiczny, mający nadzór nad wszystkimi fabrykami Rządowemi, z którym jeden Senator IW-ny Iozef Haller się znosi, trudnił się równie restauracją teyże bramy.

Komitet ten jest pod prezydencją IW. Woyciecha Kucińskiego, byłego Senatorsa czasowego Wiceprezesami są, Ian Kanty Siwecki i Felix Sapalski, — Członkami onego są: Benda Szymon, Boianowicz Adam, Czerniński Iakób, Florkiewicz Paweł, Gralewski Ian, Gilg Ian Nepomucen, Gunter Ian, Xiążę Stanisław Iabłonowski, Krzyżanowski Ian Kanty, Kosowski Iózef, Librowski Ian, Łuszczkiewicz Michał, Mączeński Maciej, Mączeński Ignacy, Mohr Karol, Okoński Michał, Paszkowski Franciszek, Podlewski Szymon, Radwański Felix, Straszewski Floryjan, Siemoński Anastazy, Sapalski Franciszek, Soczyński Marcin, Soczyński Karol, Szydłowski Kajetan, Wężyk Stanisław — Ekonomem Miasta Krakowa Ignacy Rotarski.

Nadzór szczególny nad tą Restauracją mieli Felix Sapalski, i Michał Okoński. — Do reparacyi tey Baszty robił kosztorysy August Plaskude Bu-

downiczy Rządowy, a sprawdził takowe Bogumił Trenner Inspektor Budownictwa. — Basztę tę pokrywał miedzią Iózef Kossowski Obywatel Miasta Krakowa, członek Komitetu Ekonomicznego i Majster Kotlarski —

który to napis ku pamięci i wiadomości Następców, wraz z 80 sztukami różney monety srebrney i miedzianey w gałce miedzianey zamieszcza się.

Kraków 26 Czerwca 1834 Roku.

Jakob Czerniński Członek Komitetu Ekonomicznego, Jgnacy Mączeński Dett » » Detto, Ian Kanty Krzyżanowski dtto — Franciszek Krochmalnski Kupiec i Obywatel, Paweł Florkiewicz Professor Matematyki Liceum krak. Członek Komitetu. Szymon Benda Członek Komitetu, Kajetan Fuchs Kupiec Obywatel M. K., Felix Radwański Członek Komitetu, Dr Mohr Michał fizyk M. Krakowa. — Walenty Przeclawski porucznik milicyi krajowej Komendant oddziału assistuiącego do wspomnionego obrzędu. — Jacek Kawecki były Sąd. Komor. Franciszek Waysowski Obywatel, Stanisław Wężyk Członek Komitetu mp., Marcelli Bugajski mpp., Obecny Uroczystości Obywatel. Florian Sawiczewski Professor Chemii i Farmacyi w Uniw Jagellońskim, X. Mikołay Kuczyński Sch. Piarum Pr. Col. Krakowskiego, Joachim Bilański Obywatel y Geometra Przyjęty, Jozef Haller Senator znoszący się z Komitetem Ekonomicznym, Woyciech Kuciński mpp Prezydujący w Komitecie Ekonomicznym — Sędzia Pokoju Miasta Wolnego Krakowa — były Senator Rptęy Krak., Felix Sapalski Vice Prezes, Michał Okoński Delegowany, August Plasqude Budowniczy Mieyski, Jozef Kossowski C. K., Fran. Bruno Hahn Kup. i Ob. Krak., Jgnacy Rotarski Ekonom Miasta Krakowa, Szydłowski Kajetan członek Komitetu Ekonomicznego, Teofil Seifert Kupiec i Obywatel, Jan Płonczynski Wójt Gm. IV Miejski.

Trzy karty pergaminowe, każda o wymiarach: wysokość 214 mm \times długość 515 mm, zszyte sznurkiem.

Dokument, odnoszący się do przeprowadzanego obecnie przez Zarząd Miejski gruntownego odnowienia całej baszty, umieszczono wraz z oboma powyżej ogłoszonymi dawnymi dokumentami w gałce na jej szczycie, a wydrukowano w Ilustrowanym Kurjerze Codziennym z dnia 5 sierpnia 1936 r., nr 216.

Dzięki porozumieniu z dyrekcją Muzeum XX. Czartoryskich została rozebrana szpecąca Basztę Stolarską pseudogotycka przybudówka parterowa. Odświeżona ściana baszty, zrujnowana w czasie stawiania przybudówki, będzie w najbliższym czasie we właściwy sposób odrestaurowana.

Wkońcu dodać należy, że w poprzedniej kronice konserwatorskiej przeoczono jedno z najciekawszych odkryć w mieście, które teraz opisujemy. W lokalu parterowym przy ul. św. Marka, l. 16, narożnik ul. św. Jana, dokonano przypadkowo odkrycia pięknego, modrzewiowego stropu z wielkim sosrębem, z wyrzezaną na nim datą A. D. 1618. Przy dalszym remoncie sali, oświetlonej trzema oknami frontowymi, po usunięciu dzielących ją ścianek, wyłoniły się spod tynku fragmenty architektoniczne, które po usunięciu zakrywającego je przemurowania okazały się częścią kompozycji całej ściany, stanowiącej pierwotnie narożnik domu od strony wschodniej. W ścianie tej rozmieszczone były równomiernie trzy okna, osadzone w głębokich wnękach, przedzielone półkolumnami z tokańskimi głowicami i trzonami, pokrytymi w dolnych częściach bogato rzeźbionymi festonami z owoców i kwiatów, spiętych od frontu kartuszem, na którym nie zachował się niestety znak herbowy. Część wyższą

trzonu wypełniają żłobki i laski. W skrajnych wnękach okiennych zamiast półkolumn są pilastry. Zbadanie drugiej, niegdyś zewnętrznej strony ściany wykazało, że zachowały się tam jeszcze fragmenty gzymsowania fasady. Przy znacznym nakładzie funduszków ze strony właściciela lokalu całe wnętrze zostało nie tylko bardzo starannie odrestaurowane, ale i właściwie urządzone. Włączono je do lokalu restauracji »Dworek«, mieszczącej się w pięknych sklepionych salach.

Dwuletni okres, jaki obejmuje niniejsza kronika, nie był, jak widać z podanych faktów, pozbawiony interesujących i cennych odkryć. Dowodzi to, że mimo bardzo trudnych warunków ekonomicznych, w jakich znajduje się zarówno Zarząd Miejski jak i mieszkańcy Krakowa, idea ochrony zabytków spotyka się w szerokich sferach społeczeństwa z należytem zrozumieniem jej kulturalnego znaczenia. Gdzie zdarzają się trudności, wynikają one prawie wyłącznie z niemożności znalezienia odpowiednich środków, któreby pozwoliły zadośćuczynić wymaganiom konserwatorskim. Tak przychylnie nastawienie jest zarazem dobrem podłożem dla przystosowania się ogółu do innych zarządzeń władz, regulujących pewne formy życia miasta pod kątem utrzymania zabytkowego charakteru starego Krakowa.

Kraków, w sierpniu 1936 r.



SPIS RZECZY

	Str.
Jerzy Szablowski: Tryptyk w Mikuszowicach	1
Karol Estreicher: Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu	45
Krystyna Sinko: Hieronim Canavesi	129
Bogdan Treter: Kronika konserwatorska	177

