

WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM IV. — ZESZYT I.

ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ: Materiały do architektury bożnic w Polsce. — JERZY MYCIELSKI: Jan Polak, malarz polski w Bawarji (1475—1519) oraz utwory jego młodości w Krakowie (1465—1475). — LEONARD LEPSZY: Dürer w Polsce. — Sprawozdania z posiedzeń za lata 1923—1925. (Treść Sprawozdań na str. 3 okładki).

Z 133 RYCINAMI W TEKSCIE

W KRAKOWIE
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA—KRAKÓW—LUBLIN—ŁÓDŹ—POZNAŃ—WILNO
MCMXXVII

10.
BI-12

PRACE KOMISJI HISTORJI SZTUKI

634

22/2.51 2 1/2 41.40

WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM IV *z. 1.*

(SPRAWOZDAŃ KOMISJI DO BADANIA HISTORJI SZTUKI W POLSCE T. XIII)

Z 1 TABLICĄ TRÓJBARWNĄ I 250 RYCINAMI W TEKŚCIE

W KRAKOWIE
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO
MCMXXX

WYDAWCTWO KSIĄŻKI AKADEMII WARSZAWY

PRACE

KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM IV

WYDAWCTWO KSIĄŻKI AKADEMII WARSZAWY

WARSZAWA 1938



257013 | 1

WARSZAWA 1938

AKC. 145 / D / 88



Fig. 1. Przedborz. Bożnica. — Widok od zachodu (do str. 10).

MATERJAŁY DO ARCHITEKTURY BOŻNIC W POLSCE.

NAPISAŁ

ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.

Wyrażenie »budownictwo żydowskie« właściwie nie należy do najściślejszych. Zabytki architektury uważane powszechnie za żydowskie, za wynik kultury właściwie semickiej, owe liczne jeszcze stare bożnice, podobne do opisanej przez Mickiewicza karczmy, wzorowanej na świątyni Salomona, którą »Hiramscy na Syonie wystawili cieśle«¹⁾: wszystkie te zabytki architektury nie mają prawie najmniejszego związku z kulturą żydowską, której istnienie poza tem niezawodnie zaprzeczyć się nie da. Kultura ta jednak nie była na tyle silną, by wytworzyć własną architekturę, czy też w tym kierunku nie działała — dość, że w architekturze nie zostawiła jakichkolwiek śladów wybitniejszych. Dowiedzionem przecież jest, że wspaniałe drewniane bożnice nasze z XVII – XVIII w. należą do naszej rodzimej architektury, podobnie, jak typowy dwór szlachecki lub chata kmiecia, a częstokroć bardziej nawet, niż przeciętny kościół drewniany. Żydowskiem jest w nich tylko to, co z potrzeb rytuału wprost wpływało to, co ma związek z obrzędem religijnym i z przyzwyczajeniami, na których wytworzenie wieki się złożyły. A więc w pierwszym rzędzie czysto wschodni podział bożnicy na część męską i kobiecą. Jądro każdej bożnicy sta-

¹⁾ A. Mickiewicz. Pan Tadeusz, I, p. 153. Paryż 1831.

nowi przestrona sala, przeznaczona na modły męskiego pokolenia gminy. To też często, szczególnie w bożnicach murowanych, jedyną ciekawą i ozdobną częścią budynku jest

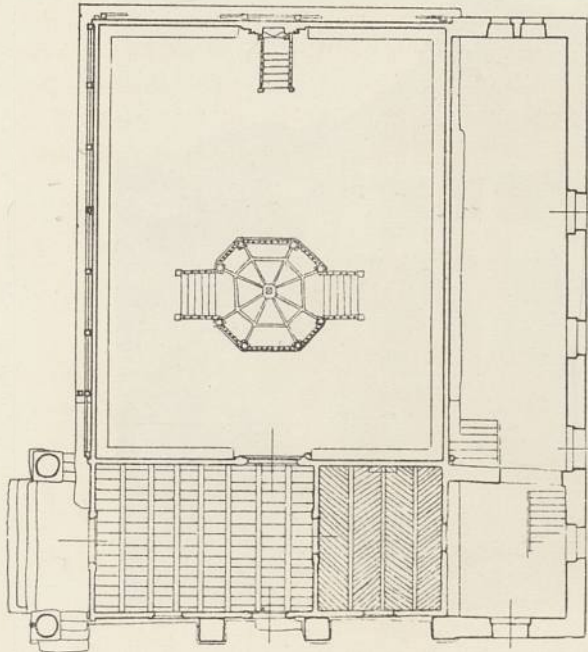


Fig. 2. Przedborz. Bożnica. Rzut poziomy (1 : 250) (do str. 7).

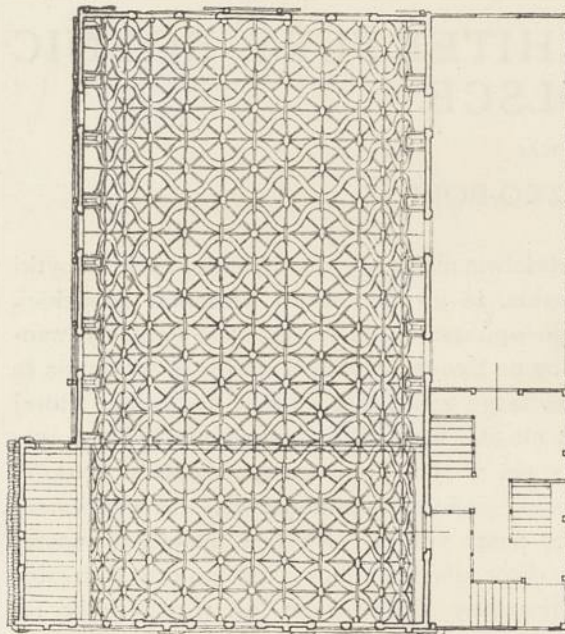


Fig. 3. Przedborz. Bożnica. Plan stropu (1 : 250) (do str. 8)

ta sala główna, gdy reszta traktowana jest, jak coś podrzędniejszego lub nawet zbytecznego i została później jako przystawka dobudowana. Mamy pewne przeświadczenie, że pierwsze bożnice — u nas z XIV wieku, z czasów Kazimierza Wielkiego — o ile ich nie mieliśmy nawet dawniej — składały się wyłącznie z jednej sali męskiej. Oddziałów dla kobiet specjalnie budowanych zapewne nie było i w tym wypadku kobiety mogłyby się przyglądać modłom mężów tylko przez otwory w murach, stojąc zewnątrz gmachu. Może jest to hipoteza zbyt śmiała, ale te chórki kobiece i przystawki odosobnione, jakie widzimy w XVII i XVIII wieku, wydają mi się tylko pośrednim krokiem ku tym bożnicom dzisiejszym kulturalnym, w których coraz mniej z tradycją dawniejszą się liczą.

Jak wyglądały pierwsze nasze bożnice? Zapewne składały się, jak już wskazałem, z jednej wielkiej sali modlitwnej. Być może, iż były to zwykłe szopy bez stylu i wybitniejszych cech oryginalnych, może były to lokale prywatne; a już w każdym razie w tych pierwszych bożnicach naszych jeszcze mniej znaleźlibyśmy żydowskiego, niż w późniejszych. Były to zapewne sale gotyckie lub renesansowe, i tylko napisy charakterystyczne i wschodnie zacięcie w traktowaniu ornamentacji rzeźbionej wskazywałoby ich związek ze wschodem. Plan takiej sali zapewne, jak i dzisiaj, najczęściej był prostokątny, rzadziej kwadratowy — jako trudniejszy do przesklepienia przy tej samej pojemności wnętrza, chociaż bardziej może odpowiedni. To też najstarsza z bożnic w Kongresówce, murowana

bożnica w Szydłowie w Stopnickim, sięgająca epoki gotyckiej, jest prostokątną, ale ma nie wiele ponad 10 metrów szerokości. Przy szerokości większej musiano w bożnicy

krakowskiej zastosować system dwunawowy. Stały więc dwa słupy, na których wsparto sklepienie, równie jak w Szydłowie, reminiscencjami sięgające epoki gotyckiej.

Sklepienie na planie kwadratowym oczywiście byłoby mniej złożonym. Z końca XVI i początku XVII wieku mamy sklepienia bożnic w Zamościu i Szczepleszynie, na kwadracie 10 12 metr. rozpiętości. Nie zawsze jednak ryzykowano przesklepienie jednym polem sklepiennym takiej bądź co bądź wielkiej przestrzeni, stąd też w XVII—XVIII wieku zjawiają się słupy wewnętrzne. Kwadrat sali modlitwowej dzieli się na dziewięć równych pól sklepiennych, podtrzymywanych czterema słupami. W pośrodku, pomiędzy słupami, stoi bima. Plan ten w najczystszy swym wyglądzie mamy w bożnicy wyszogrodzkiej. Nie jest on jednak ostatecznie praktyczny i doskonałością się nie odznacza. Brak przejrzystości wnętrza, zacieśnionego słupami, doprowadza do tego, że w niektórych bożnicach, jak w łęczyckiej na przykład, chwycono się środka radykalnego: zburzono słupy, a co za tem idzie, zrzucano sklepienie zamienione na pospolity sufit płaski. A było jednak wyjście z tej sytuacji przykrej i wynikiem był plan najbardziej złożony i konsekwentnie rozwinięty, plan taki, jaki widzimy na przykład w bożnicy przeworskiej z XVIII wieku¹⁾ i w szeregu innych. Konstrukcja tych ostatnich oryginalnych bożnic — ostatnich, gdyż w epoce empiru już zaczyna się naśladowanie wzorów postronnych — polegała na wytworzeniu oparcia dla sklepienia sali kwadratowej na jednym filarze środkowym, olbrzymim, gdyż właściwie złożonym z czterech mocno do siebie zbliżonych słupów, pomiędzy którymi całą przestrzeń wypełnia bima. Słupy, łącząc się w filar środkowy, tworzą u góry rodzaj ozdobnego, bogato ornamentowanego baldachinu. Typ ten spotykamy wszędzie na ziemi polskiej. Znam takie bożnice z XVIII przeważnie wieku w miejscowościach tak odległych od siebie, jak Przeworsk w Małopolsce, a Grodno i Wilno na Litwie. Jest to najdalej idące konsekwentne

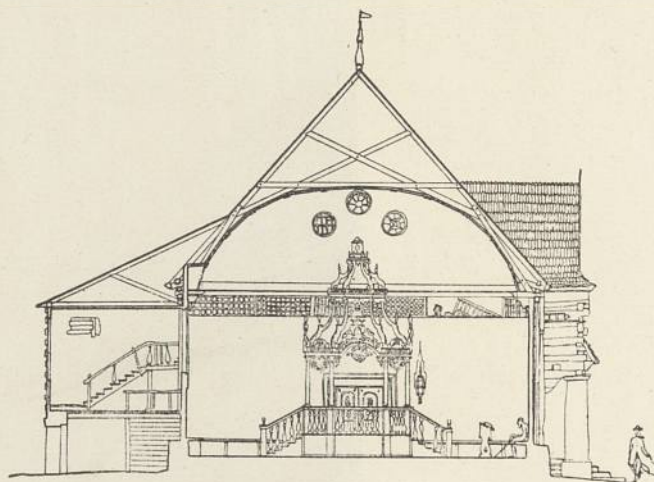


Fig. 4. Przedborz. Bożnica. Przekrój poprzeczny (1 : 250) (do str. 10).

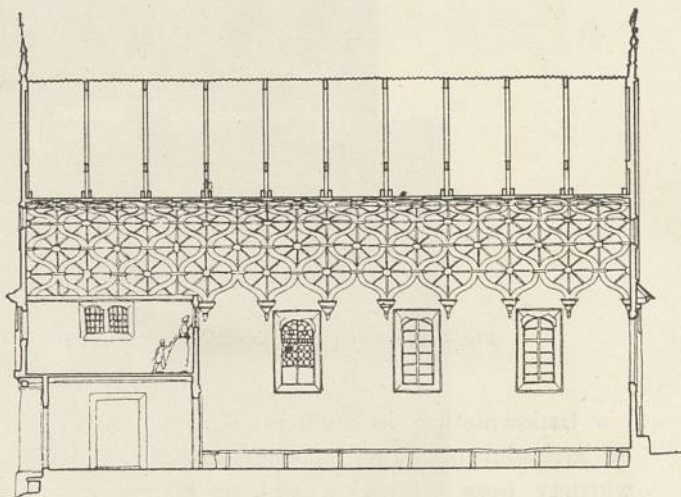


Fig. 5. Przedborz. Bożnica. Przekrój podłużny (1 : 250) (do str. 10).

¹⁾ W. Łuszczkiewicz, Sprawozdanie z wycieczki naukowej odbytej w lecie 1890 roku. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. V, Kraków 1896, p. 182 i 183.

rozwińnięcie planu, wypływające z rytuału religijnego, wymagającego bimy na środku sali. Jest to zarazem jedyna oryginalniejsza idea naszych budowniczych bożnic murowanych.

Drugą cechą oryginalną już nie w konstrukcji, lecz w układzie bożnic, są przystawki oddziałów dla kobiet. Co do tych niema żadnego prawidła stałego, niema też żadnej konsekwencji w rozwoju historycznym. Jak już zauważyliśmy; możliwem jest, że pierwotnie tych oddziałów, architektonicznie opracowanych, wcale nie było. Niema ich śladu w bożnicy szydłowskiej. Później, gdy zaczęto budować kruchty i przedsionki (jak



Fig. 6. Przedborz. Bożnica Wykusz od strony północno-zachodniej (do str. 6 i 10).

i w budownictwie kościelnem zapewne w XV—XVI w.), miejsca nad kruchtą (zwykle od zachodu) używano na chór kobiecy. Później znacznie, bo już w XVII—XVIII w., widzimy poza temi chórkami, na piętrze się mieszczącemi, jeszcze boczne parterowe przystawki od południa i północy, łączność mające z wnętrzem sali jedynie poprzez mocno okratowane ciasne okienka o skośnych glifach.

Gdy bożnice murowane należą stylowo do baroku, renesansu lub gotyku i tylko pewna barbaryzacja tych stylów historycznych nadaje im urok swojskości, bożnice drewniane są zabytkami sztuki najzupełniej swojskiej. Pochodzą prawie wszystkie z XVII i XVIII wieku i piętno baroku zawdzięczają wyłącznie prawie tylko dekoracji wnętrza. Bimy, ołtarze, świeczniki, skarbone, reflektory blaszane, nareszcie ozdoba malarska, to wszystko najczęściej ma charakter barokowy. Ale architektura prawie nigdy ze stylem panującym



Fig. 7. Przedborz. Bożnica. Drzwi (do str. 8).

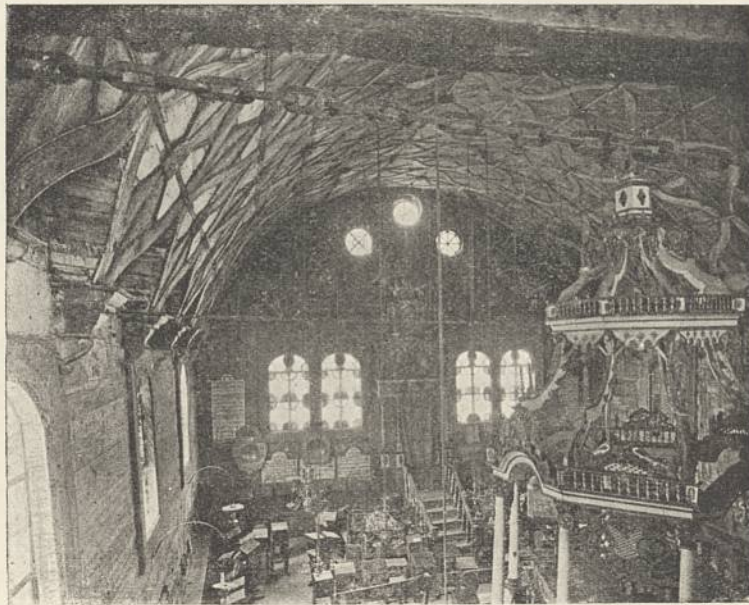


Fig. 8. Przedborz. Bożnica. Wnętrze (do str. 6 i 7).

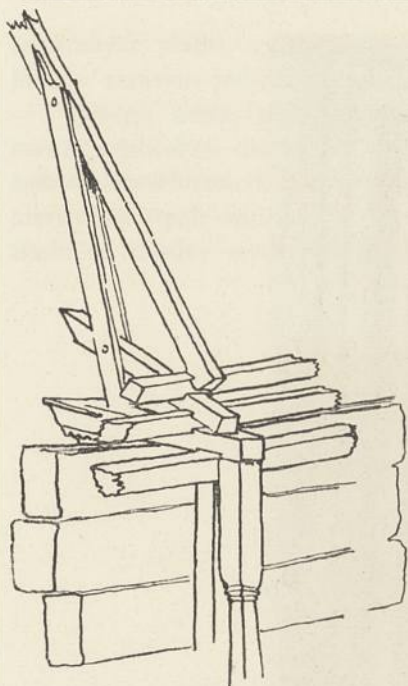


Fig. 9. Przedborz. Bożnica. Konstrukcja wiązania dachowego (do str. 10).

niema nic wspólnego. Jak i w bożnicach murowanych, najbogatszą częścią składową całości jest sala główna przykryta jakimś drewnianym naśladowaniem sklepienia beczkowego przy planie prostokątnym, kopułowego o nadzwyczaj sztucznych czasem okrojach (Gwoździec) przy planie kwadratowym¹⁾. Ale poza wnętrzem, wygląd zewnętrzny również często jest bogaty, czego właśnie bożnicom murowanym zwykle braknie. Dzięki podatności materiału drzewnego mamy tak liczne przykłady najrozmaitszych ganków, arkadek, alkierzyków, mocno wystających gzymsów i rzeźb najprzeróżniejszych, które tak wybitnie piętno swojskości nadają większości naszych bożnic drewnianych (Zabłudów, Wołpa, Nasielsk).

Ta cecha swojska sprawia, że wątpić zaczynamy o istnieniu budowniczych i majstrów żydowskich. Wbrew jednak mniemaniu niektórych architektów nie podlega wątpliwości, przynajmniej co do niektórych bożnic z XVIII wieku, że stawiane były podług pomysłu i rysunku budowniczego Żyda. Nazwisko jednego z budowniczych takich już nam jest znane. Jest to Friedlaender Dawid, twórca bożnicy w mazowieckim Wy-

szogrodzie²⁾. Inne nazwisko budowniczego, jak się zdaje specjalisty od bożnic drewnianych, spotkaliśmy w Przedborzu.

Bożnica w Przedborzu.

Słynna bożnica w Przedborzu (fig. 1 – 17), podług miejscowej tradycji z czasów »Wielkiego króla«, a prawdopodobniej z połowy XVIII wieku pochodząca, rzeczywiście najzupełniej na rozgłos zasłużyła: jest to jedna z najbardziej szlachetnych, nie przeładowanych obfitością form, naszych drewnianych bożnic, nie grzesząca tą zwykle podkreśloną ociężałością i monumentalnością; istne cacko, kopalnia motywów swojskich i dzieło rzetelnego artysty. Jeśli linja dachu dwuspadkowego i dekoracja ścian z belek i zastrzałów się składająca nuży cokolwiek swą powściągliwością, a nawet suchością, to jakże wspaniale wygląda taki ganek z wykuszem chóru kobiecego (fig. 6), wspartym na okrągłych murowanych słupach. A cóż dopiero wewnątrz (fig. 8), ta olbrzymia hala o sklepieniu beczkowym, tak prostem, a tak bogatym i monumentalnym! Niepospolitym artystą musiał być ten, kto wpadł na pomysł, by sprządz to lekkie sklepienie dwoma wolno wiszącymi łańcuchami — tak, nie inaczej powinien był tu postąpić każdy, kto rozumie i odczuwa piękno architektury. Tym artystą był słynny a ceniony zapewne w swoim czasie mistrz Jehuda Lejb, z którego imieniem jeszcze się spotkamy w bożnicy szy-

¹⁾ K. Mokłowski, Sztuka ludowa w Polsce. Lwów 1903, p. 425 i 439.

²⁾ W. Łuszczkiewicz, Sprawozdanie z wycieczki naukowej odbytej w lecie 1891 roku. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. V, Kraków 1896, p. 177.

dłowskiej, a może nieraz jeszcze i przy dalszych badaniach naszego budownictwa bożniczego.

Podanie miejscowe mówi, że dziełem Jehudy Lejba są bożnice w Przedborzu, Pińczowie i Działoszynie — ta ostatnia niedokończona.

Plan bożnicy w Przedborzu (fig. 2), która tuż nad brzegiem Pilicy stanęła, ołtarzem na wschód ku miastu zwrócona, jest nadzwyczaj prosty; dla bożnic drewnianych może uchodzić za typowy. Z ganku w północno-zachodniej części budynku wchodzimy do kruchty. Wprost jest wejście do niewielkiej, prawie kwadratowej (4,00 × 4,75 mtr.) salki obrad



Fig. 10. Przedborz. Bożnica. Bima (do str. 12.

starszych, o nadzwyczaj ciekawym suficie. Złożony z wąskich deseczek, zupełnie z chłop-ska pomalowanych jaskrawymi kolorami (fig. 13), z lekka wypukły, wywołuje małymi środkami efekt bardzo piękny i bogaty wygląd nadaje całej tej biednej izdebce, o ścianach z okopconych belek, oświetlonej małymi okienkami. Sala główna, do której się wchodzi z kruchty przez wielkie drzwi (fig. 7) o bardzo kunsztownie wyciętych zatrza-skach i kłódkach (fig. 14 i 15), ma wygląd prawdziwie monumentalny (fig. 8). I znów uderza nas ta prostota środków, jakimi artysta się posługiwał. Salę prostokątną (14,10 × 11,33 mtr.) wraz z chórem kobiecym, mieszczącym się nad kruchtą i salką obrad, przy-krył on jednym wspólnym sklepieniem beczkowym, sztucznie z deseczek spojonym, pod-nosząc tym sposobem wspaniałość wnętrza. Po sklepieniu w wężowych skrętach biegnie

deseń z deseczek grubszych, wzór w zasadzie czysto wschodni, tworzący te tak znamienne łuki w ośli grzbiet pomiędzy wspornikami, a zarazem przypominający nasze kraty i inne wyroby ślusarskie (fig. 3). Sto kilkanaście rzeźbionych i malowanych zworników upiększa to sklepienie. Szereg tych zworników od południa nosi głoski hebrajskie: jest to sentencja, głosząca, że »sława nowej świątyni prześcignie rozgłos dawnej« — sentencja, odnosząca się do świątyni Salomona. Od północy siedm zworników również ma napis hebrajski, który w tłumaczeniu dosłownem brzmi: »robotą to Jehudy Lejba własnoręczną«; poza tem pierwszy w tym szeregu wspornik nosi słowo

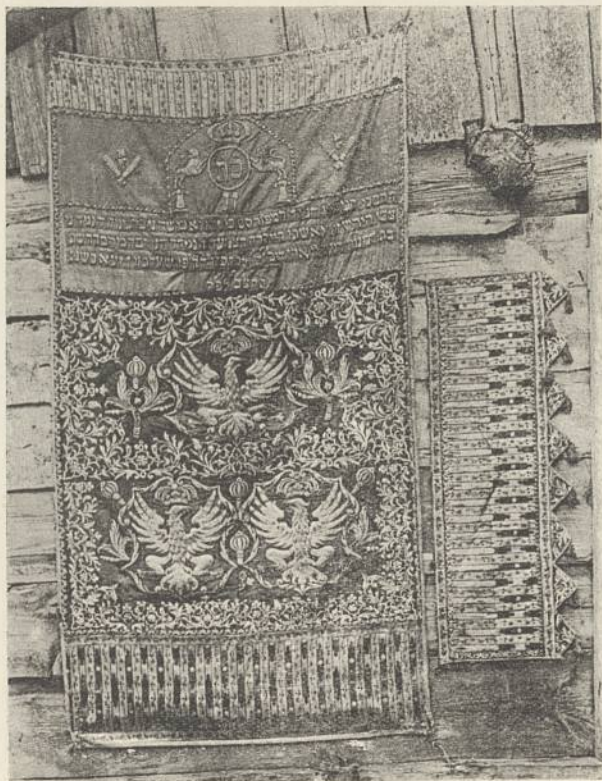


Fig. 11. Przedborz, Bożnica. Zaslona na ołtarz (do str. 15).

»Rok«, ostatni zaś znak, że wszystkie wyrazy poprzednie należy zarazem uważać za cyfry. Po odcyfrowaniu otrzymujemy datę roku (6)520, czyli rok 1760. Czy jest to rzeczywiście data budowy naszej bożnicy, czy też może rok ten wskazuje jakąkolwiek pracę Jehudy Lejba przy dekoracji dawniej zbudowanej bożnicy? Bądź co bądź, chociaż bożnica tak dobrze z XVII jak i z XVIII w. może pochodzić, to jednak ten tak ostentacyjnie na sklepieniu położony napis wskazuje na jakąś większą działalność Jehudy Lejba. Że żył on w XVIII wieku, potwierdza to data znaleziona przez nas w bożnicy szydłowskiej, którą freskami ozdobił roku 6544 (1784). Czyżby i tutaj tylko dekoracja malarska była jego dziełem? Chór kobiecy w bożnicy przedborskiej mieści się od zachodu nad kruchtą i salą obrad i rozszerza się na północ i zachód przez nad-

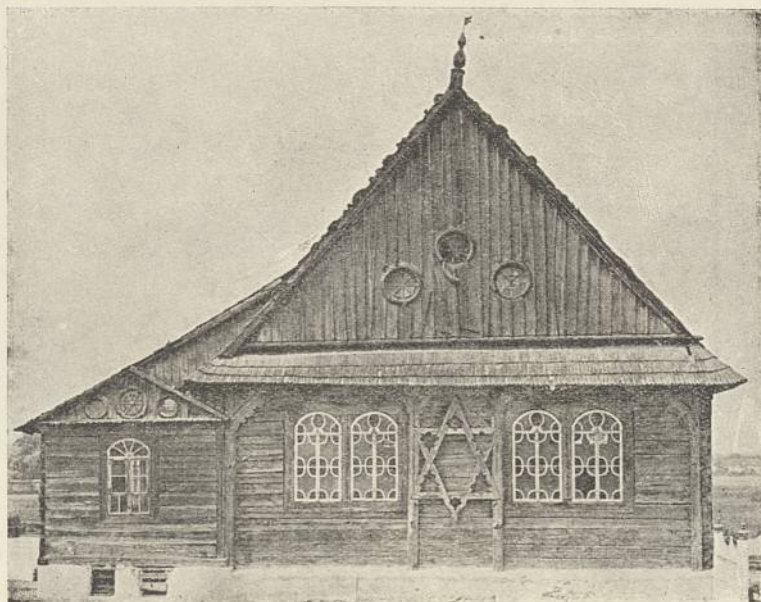


Fig. 12. Przedborz. Bożnica. Widok od wschodu.



Fig. 13. Przedborz. Synagoga modrzewiowa. Malowidła sufitu salki zebrań dozor (do str. 7).

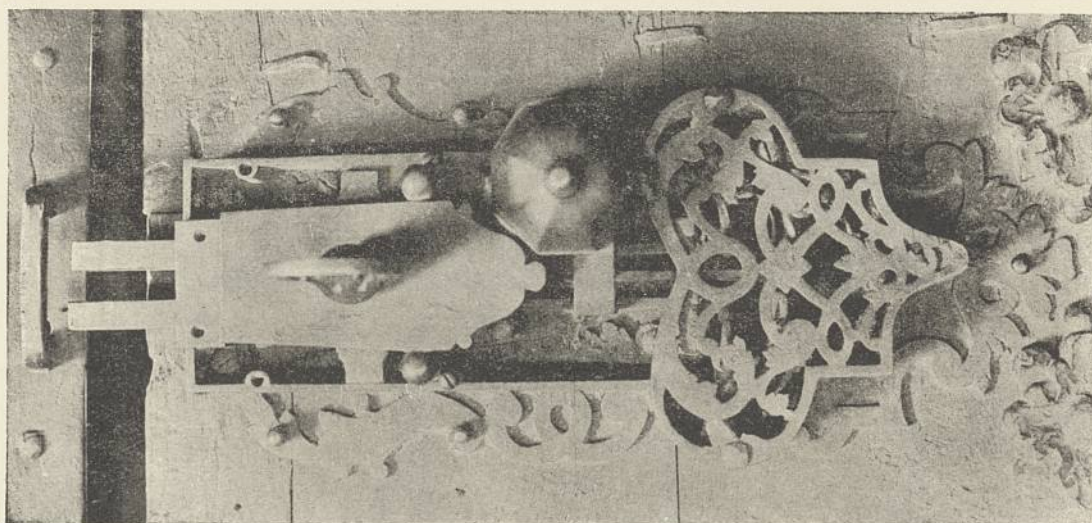


Fig. 14. Przedbórz. Bożnica. Zatrask żelazny (do str. 7).

wieszenie ścian na grubych murowanych słupach (fig. 6 i 1). Wejście pierwotne na chór krętymi schodkami prowadziło zapewne dawniej do wykusza południowego, symetrycznie i podobnie do północnego na rysiach zbudowanego. Dziś, po dobudowaniu od południa na całej długości nowego oddziału dla kobiet, musiano tą część całkowicie przerobić, znosząc dawne schody, zamieniając okna południowe sali na przeźrocza i wyrębując długie szpary poziome pomiędzy oknami. Słupki nakszałt lalek balustradowych służą tu za kratki. Na chórze dawnym częściowo dochowały się kratki dawne, z wycięciami nakszałt gwiazd ośmiopromiennych; motyw to znany z architektury drewnianej arabskiej.



Fig. 15. Przedbórz. Klódka żelazna w bożnicy (do str. 7).

Sklepienie wspólne sali i chóru, o konstrukcji bardzo prostej, całe z małych, cieniutkich deseczek sklecone, trzyma się wiązania dachowego, pomyslanego dość kunsztownie (fig. 4, 5 i 9). Najbardziej skomplikowane jest wiązanie przy końcu krokwi, w miejscu jej oparcia na ścianie (fig. 9). Krokwie są rozłożone w odległości 2 metrów jedna od drugiej, w miejscach, gdzie wewnątrz mamy kroksztyny wsporników sklepiennych, nazewnątrz zaś odpowiadające im powiązane zastrzałami belki pionowe, niosące jedną długą belkę poziomą; ta ostatnia wspiera krótkie poziome beleczki kroksztynów, na te zaś nazewnątrz położono drugą belkę poziomą, na nią znów podobne beleczki krótkie, na które dopiero przyszła trzecia belka — murłata właściwa, na której się krokwie wspierają. Krokwie i obydwie krótkie beleczki wiążą się zapomocą odpowiednich podwójnych zastrzałów, krokwie

zaś w kierunku poprzecznym łączy wiązar poziomy i łączy dwie ukośne belki. Razem wytwarza się ogólny zarys beczkowego sklepienia, przybitego do krokwi i wiążących je beleczek. Końce krokwi połączone jedną wspólną belką profilowaną przez symę i tworzącą okap.

W ogólnym tonie wnętrza modrzewiowej naszej bożnicy, naturalnym, ciepłobrunatnym, szarawym, miejscami złocistym, przerwy tworzy w kilku miejscach dekoracja malarska o bar-



Fig. 16. Przedborz. Bożnica. Reflektor mosiężny trójbarwny, około 1 m wysokości (do str. 14).

wach spokojnych, przeważnie ciepłych. Jedynie białe tablice mocniej się odcinają — i te, jak się zdaje, są nowszego pochodzenia. Dekoracja posługuje się przeważnie motywami architektonicznymi. Fantastyczne, dość poprawne w rysunku kolumny, arkady, woluty — wszystko upstrzone rozrzuconymi po całej architekturze gałązkami i pnącym się winem, gdzieś zwisającymi gronami, ptaszkami, zasłonami i t. d. W jednym tylko miejscu mamy obraz zupełnie odrębny, chociaż traktowany zupełnie podobnie i przez tego samego artystę zapewne malowany. Na ścianie zachodniej wnętrza sali, po prawej stronie od wejścia, widzimy na tle fantastycznego miasta, otoczonego murem

(ponad który ze zwartej masy dachów wyskakują wieżyce kościołów) na gałęziach drzew wiszące najprzeróżniejsze instrumenty muzyczne, które na chwałę Bożą użyte być powinny. Napis nad obrazem podaje, zdaje się, rok 1760; w innych miejscach dekoracji ściiennej spotykamy rok 1755 i 1758. Jeśli te daty zestawimy z napisem na zwornikach, będziemy musieli przyznać, iż nie jest wykluczone przypuszczenie, że jedynie malarska dekoracja jest dziełem Jehudy — podobnie jak w Szydłowie.

Na uzupełnienie ozdoby wnętrza składają się liczne rzeźby upiększające ołtarz (uron hakodesz), bimę (almemor, fig 10), drzwi wejściowe. Charakter rzeźby nieco poprawniejszy niż w zwornikach, ma ten sam wyraz dziwnej gmatwaniny stylowych cech



Fig 17. Przedborz, Bożnica. Korona srebrna (?) (do str. 15).

baroku z motywami czysto wschodnimi; to co nazywamy barbaryzmami stylowymi spotyka się tu na każdym niemal kroku i to właśnie stanowi największą wartość tych rzeźb. Motyw barokowego ornamentu — sploty roślinne — traktowany już jest mniej subtelnie, z pewnym zacięciem wschodnim, z pewną naiwnością. Najbardziej jednak podkreślają wschodni element także ulubione motywy nierozłącznej pary ptaków, tak charakterystyczne figury lwów, jeleni, tygrysów, orłów, uosabiających wszystkie zalety duszy i ciała, jakimi żyd prawowierny powinien się szczycić. Nadzwyczajny efekt wywołują użyte tuż obok wschodnich gryfów i lwów nad tarczami, pokrytymi napisem hebrajskim — rozpięte kapelusze prałackie (po których tylko sploty sznurów pozostały) i korony królewskie (ołtarz).

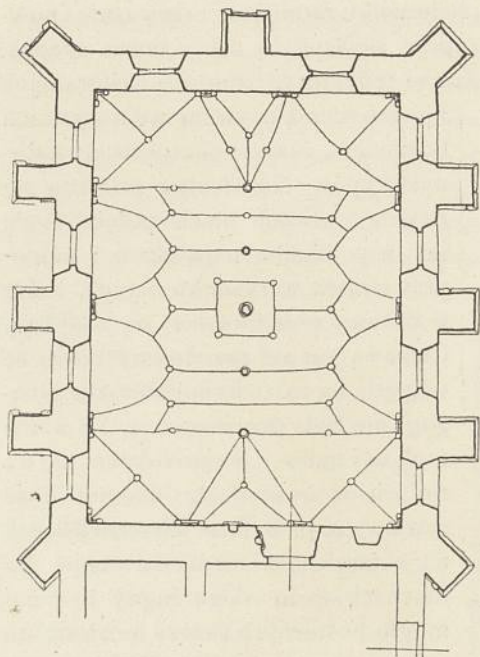


Fig. 18. Szydłów. Bożnica. Rzut poziomy (1 : 250).
(do str. 16).

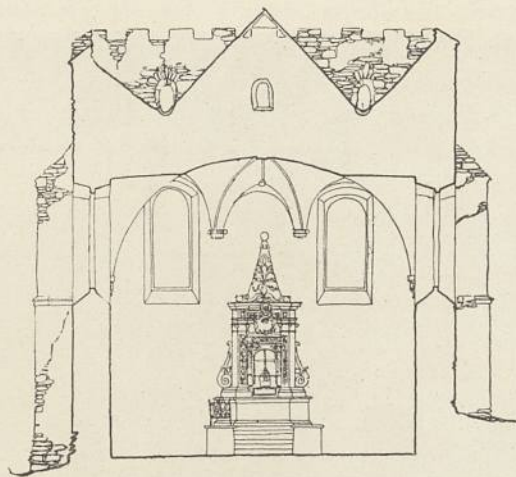


Fig. 19. Szydłów. Bożnica. Przekrój poprzeczny (1 : 250).
(do str. 16).



Fig. 20. Szydłów. Bożnica (do str. 16).

Ozdobę wnętrza uzupełniają liczne pająki i świeczniki mosiężne, przeważnie nowszej roboty, ciekawa stara żelazna latarnia, wisząca przy wejściu do sali i liczne blachy, trybowane w ornament poprawnie stylowy. Te miedziane reflektory, bajecznie dekoracyjne

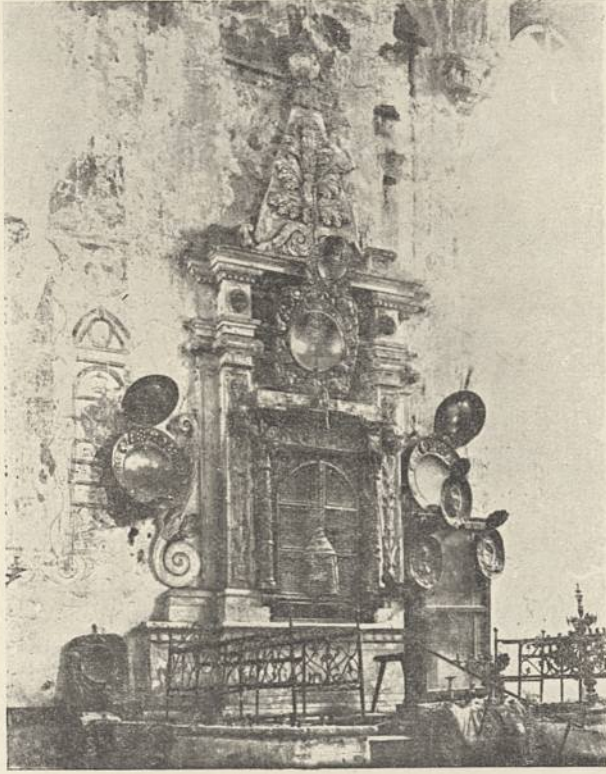


Fig. 21. Szydłów. Bożnica. Nisza na rodaly (do str. 17).

której wyobrażono coś w rodzaju jelenia czy konia, unoszącego się na tylnych nogach; w koronie nad tarczą ramię mieczem uzbrojone; dookoła litery I R. ANNO 17-13.

i powszechnie używane we wszystkich bożnicach, mają kilka prawie ustalonych typów. Największe składają się zwykle z dwóch blach połączonych, tak n. p. blacha największa i najpoprawniejsza w rysunku z tych, które w bożnicy przedborskiej się znajdują. Ciekawą jest zaś przede wszystkim ze względu na to, że bynajmniej dla synagogi nie była przeznaczoną. Że blach tych używano i po dziś dzień używa się ich w kościołach, chociaż dość rzadko (n. p. w farze Grodzieńskiej), nic w tem chyba niema dziwnego. Na blachach żydowskich nigdy być nie mogło postaci lub twarzy ludzkiej, na reflektorze zaś wyżej wzmiankowanym twarz kobieca w muszli u góry blachy wyciśnięta zniszczona została później; dziś zamiast twarzy widzimy jajowatą tarczę, na której jeszcze śladów po rysach twarzy dopatrzeć się można (fig. 16). Blachy przedborskie wszystkie pochodzą z XVIII wieku; jedna z nich, największa po wyżej wzmiankowanej, ma nawet wyraźną datę obok tarczy herbowej, na

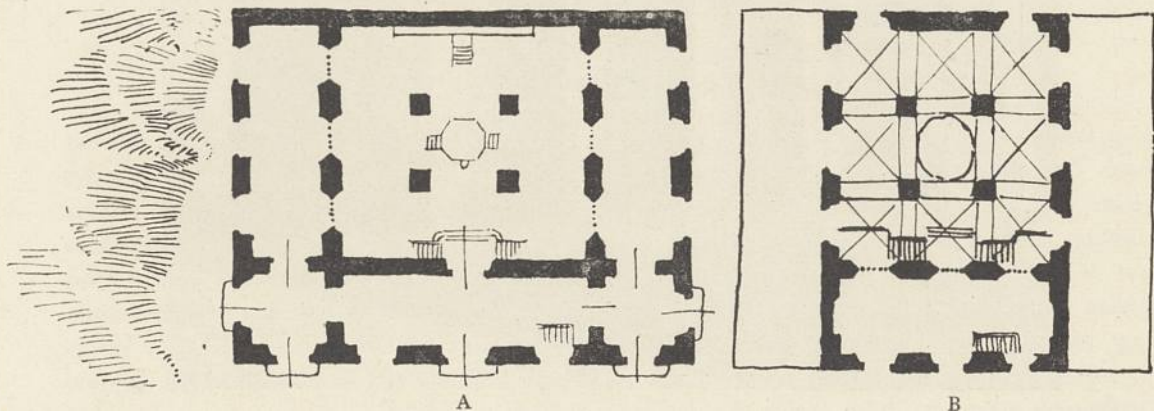


Fig. 22. Wyszogród. Bożnica. — Szkice rzutu poziomego. A. Parter. B. Pierwsze piętro (do str. 18).

Grupę pokrewną tworzą dość liczne blachy trybowane i rytowane, przeważnie srebrne, używane do dekoracji rodaków podczas większych uroczystości. Blachy te również przeważnie z XVIII wieku pochodzą. Naogół robota jest dość gruba, rzemieślnicza. Większą delikatnością roboty filigranowej odznaczają się zakończenia, cokolwiek swym kształtem przypominające lichtarze, a służące do wkładania na końce kijów rodakowych. Najciekawszym jednak w tym zbiorze zabytkiem jest również, do dekoracji służąca, wielka podwójna korona, o ornamencie traktowanym ze wschodniem zacięciem, w ogólnych ryśach barokowa (fig. 17). Upiększona była niegdyś naśladowaniem zapewne drogich kamieni, poktórych oprawa została. Dziś wszystkie składowe części rozsypują się: braknie kilku figur zwierzęcych, z ktorych pozostały gryfy, lew, pantera. Brak prawie wszystkich wisiorków.

Do ostatniej nareszcie grupy zabytków, przechowywanych w bożnicy żydowskiej w Przedborzu, należą bogate zasłony odświeżne na ołtarz, rodzaj firanek zawieszanych na żelaznym pręciku przed szafką na rodaki. Najciekawszą bez wątpienia jest najbogatsza zasłona jeszcze z XVIII wieku z orłami polskimi srebrem haftowanymi na tarczach (fig. 11), dziś koloru cyrnatowego (pierwotnie czerwonego, cynobru). Trzy te tarcze siedzą na tle malinowym, złotem haftowanym. Fioletowy pas górny z datą 1832 r. później został dodany. Brzegi górny i dolny, jak również mała górna ząbkowana zasłonka, ze złotolitych pasów polskich. Druga zasłona, bez daty, a zapewne również z XVIII wieku, z adamaszku dziś jasno cyrnatowego we wzór złoty i gałązki niebieskie — środek zasłony oddzielnie naszyty

o wzorze wybitnie wschodnim, złotem haftowanym na tle czerwonym. Górna część również oddzielnie haftowana, z wyobrażeniem rąk błogosławiących, podobnie złotoszyta na tle czerwieni. Parę innych należy już do mniej ciekawych, ale i te zawsze są godne uwagi, ze względu na to, że takich tkanin ówczesnych mamy coraz mniej. Jeśli tu dołączymy cały szereg pospolitszych lub mocno poniszczonych, niegdyś może ciekawych zasłon, otrzymamy zbiór tak wielki, jaki nie często spotkać można. Pod każdym względem zapewne bożnica nasza od początku była hojnie uposażoną. Takiego zbioru tkanin i sprzętów — niech za przykład służy stylowa kanapka do obrzezania, sprzęt, coraz rzadziej spotykany — nie widzieliśmy nigdzie. Niema go starożytna i bogata niegdyś bożnica w Szydłowie, dziś nie posiadająca dziesiątej tego części, co Przedborz.

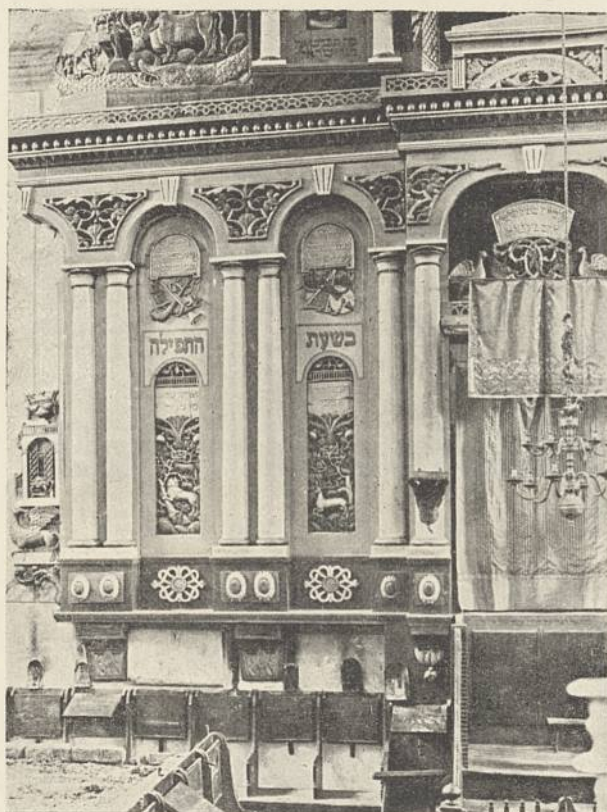


Fig. 23. Wyszogród. Bożnica. Dekoracja niszy na rodaki (do str. 18).

Bożnica w Szydłowie.

Bożnica murowana w Szydłowie, w powiecie stopnickim, w starej swej części składa się z jednej wielkiej sklepionej sali prostokątnej 10,80 metra szerokiej, a 14,20

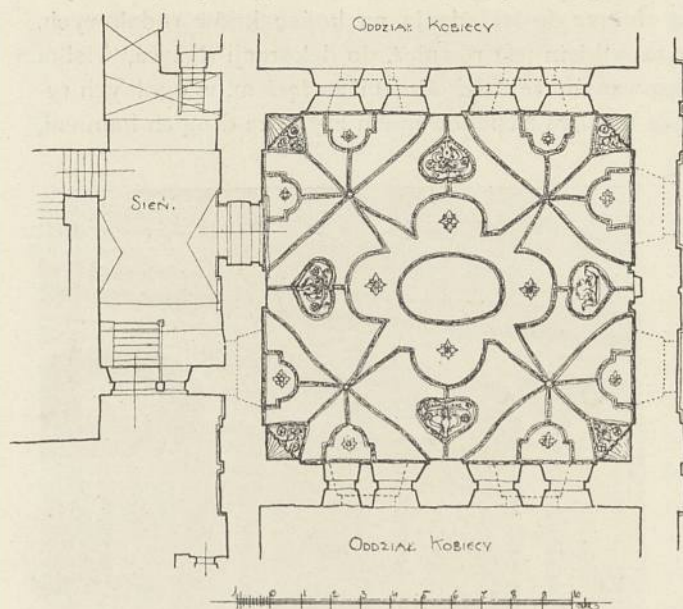


Fig. 24. Zamość. Bożnica. Rzut poziomy (do str. 21).

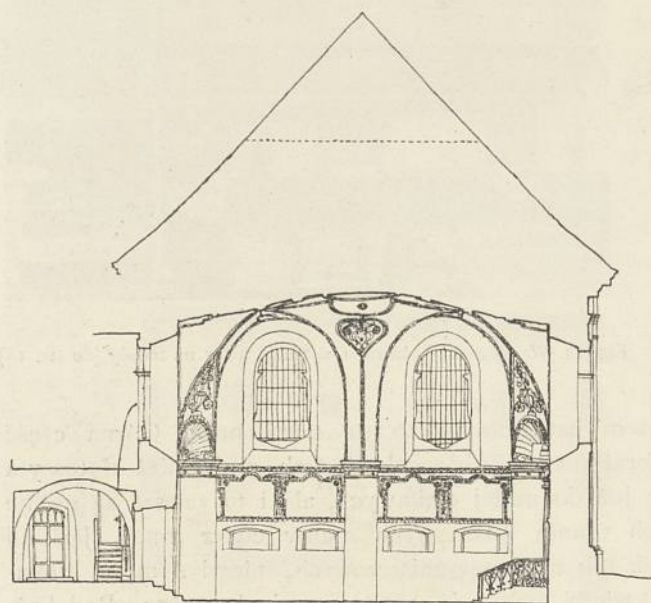


Fig. 25. Zamość. Bożnica. Przekrój (1:250) (do str. 21).

długiej (fig. 18 i 19). Sklepienie w środkowej swej części beczkowe, cylindryczne, w końcach sali klasztorne z lunetami. Cała dekoracja sklepienia z licznych żeberk i okrągłych zworników jest renesansową, jak zresztą całe wnętrze bożnicy — zaczynając od wsporników w kształcie zbarbaryzowanego kapitelu jońskiego, a kończąc na ołtarzu. Dziesięć okien od południa, północy i wschodu oświetla wnętrze, cztery otwory o skośnych glicach stanowią jedyną komunikację z oddziałem dla kobiet, znajdującym się dziś na piętrze murowanej nowej przybudówki. Wejście do bożnicy również w zachodniej ścianie, pod temi otworami, nad nimi zaś trzy okrągłe małe okna, dziś na strych przystawki wychodzące. Jakim był oddział kobiecy dawniejszy, nie wiemy. To jednak pewne, że nie był architektonicznie z salą związany i ta, jak dzisiaj, tworzyła całość sama w sobie; niema również śladów, by istniał kiedy taki chór murowany, jaki dzisiaj widzimy na piętrze przystawki. Być może więc, że dawniejszy oddział dla kobiet był przystawką tymczasową, z desek skleconą, o ile oczywiście istniał. Bożnica ze swemi blankami na attyce, ze szkarpami i mocnymi murami, koło dwóch metrów grubości, tworzy jakby małą warownię (fig. 20), położoną tuż obok murów miasta. Całość najzupełniej odpowiada charakterowi obron-

nych murów zamku i miasta, być więc może, że potrzeby obronności od początku nie pozwoliły na zbudowanie przybudówki w rodzaju tej, jaką dziś widzimy. Ciekawy nader

wygląd forteczny naszej bożnicy wynika z ukrycia dachów poza wysokimi attykami. Dach jest czterospadowy, składający się z dwóch pulpitowych i jednego dwuspadowego, o kalenicach wzdłuż osi głównej bożnicy i o dwóch długich rynnach wzdłuż gmachu położonych. Profile zewnętrzne — kapniki szkarp — są późnogotyckie, szczegóły zaś wnętrza renesansowe, zapewne z początku XVI wieku. Do tych renesansowych szczegółów, poza wyżej wzmiankowanymi wspornikami w kształcie kapitelu jońskiego, należą małe wnęki przy wejściu do bożnicy, na ogień i na skarbone; obydwie, jak i ołtarz (fig. 21) i resztki dawnej kamiennej bimy, zburzonej podczas jakiegoś wyboru rabina, są renesansowe, mocno zbarbaryzowane.

Z dawnej świetnej polichromji wnętrza, po pożarze z przed kilkudziesięciu lat, bodaj czy nie przy owym obiorze rabina, zostały tylko nędzne resztki i odświeżone tablice z napisami. Pomiędzy temi da się odczytać kilka dat: pierwsza, na sklepieniu nad bimą, rok 1699, druga na ścianie południowej, obok imienia Jehudy Lejba, rok 1784. I rzeczywiście, na pierwszy nawet rzut oka z tablic malowanych na murach poznać można, że mamy tutaj conajmniej dwie z różnych epok pochodzące polichromje, gdyż napisy mieszają się ustawicznie z wyzierającymi jeden z pod drugiego tekstami. Najstarsza oczywiście jest polichromja z XVII w., której ślady najwyraźniej dochowały się w rogu południowo zachodnim. Z tego, co się tu dochowało, widzimy, że od dołu pas dość szeroki nie miał żadnej dekoracji. Wyżej pod oknami był pas tablic z tekstami, obramionych arkadami i splotami fantazyjnej roślinności. Wyżej, pomiędzy oknami i, o ile rozpoznać można, na sklepieniu wymalowano dekorację o motywach czysto wschodnich, przypominających aplikacje namiotów tureckich. Dla tej po-

Prace Kom. hist. sztuki. T. IV.



Fig. 26. Zamość. Bożnica. Wnętrze (do str. 21).

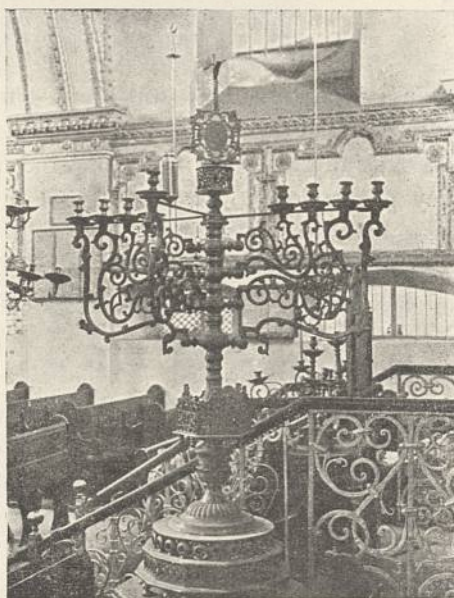


Fig. 27. Zamość. Bożnica. Świecznik dziewięćoramienny (do str. 21).

lichromji charakterystycznym jest rysunek cieniutkim pendzlem wszystkich konturów, gałązek, splotów o charakterze wschodnim i t. d.; kolory przeważnie: czarny (rysunek), żółty i szafirowy (tła), mniej czerwonego. Polichromja późniejsza, z XVIII wieku, pokryła pas pod oknami. Traktowana jest mniej delikatnie, liście są grubsze, całość bardziej dekoracyjna. Warstwa ta najmocniej ucierpiała. Z zabytków sprzętarsstwa nic się nie dochoowało. Kilka blach błąka się na nagich, poszarpanych i okopconych murach. Dre-

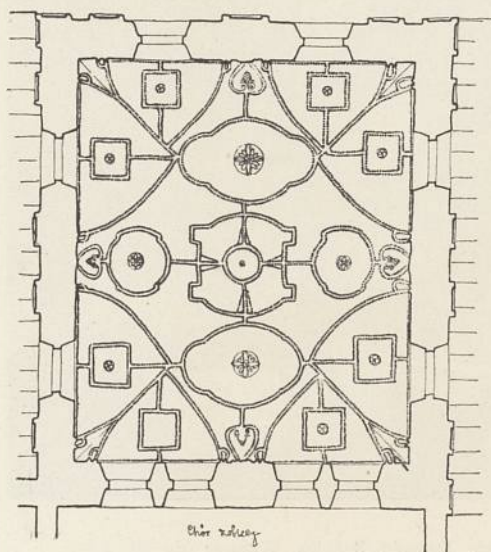


Fig. 28. Szczepieszyn. Bożnica. Rzut poziomy (1 : 250)
(do str. 23).

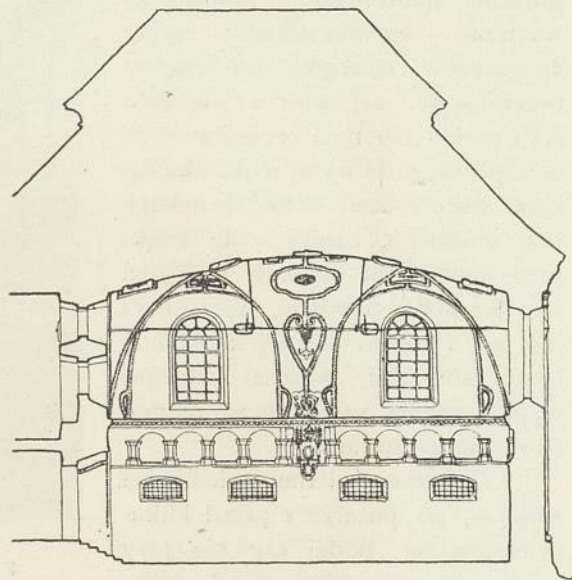


Fig. 29. Szczepieszyn. Bożnica. Przekrój (1 : 250)
(do str. 23).

wniany, rzeźbiony dość misternie, ołtarzyk z r. 1649, stojący obok ołtarza, księga pergaminowa, z malowaną kartą tytułową (obramienie architektoniczne), podobno z czasów Jana Kazimierza — to wszystko, co z dawnego niezawodnie bogatego uposażenia bożnicy pozostało.

Bożnica w Wyszogrodzie.

Bożnica szydlowska jest jedną z największych beczkowo zasklepionych. Przy większej szerokości musiano używać słupów; plan kwadratowy w tym wypadku okazał się bardziej stosownym. Przykładem takiej obszernej kwadratowej bożnicy może być bożnica w Wyszogrodzie nad Wisłą, z końca XVIII wieku. Niestety, dla przyczyn od nas niezależnych, planu tej dość ciekawej bożnicy, zbudowanej podług projektu zapewne z góry we wszystkich szczegółach przemyślanego — zdjąć nie mogliśmy. Poprzestać więc musimy na szkicach pobieżnych (fig. 22). Bożnica składa się z wielkiej kwadratowej sali, około 18 metrów szerokiej, cztery ciężkie filary podtrzymują sklepienie, którego środkowe pole jest żagielkowym, iune zaś krzyżowe. Przy wschodniej ścianie, jak zwykle, stoi ołtarz (fig. 23), w zachodniej zaś umieszczono wejście do sali po kilku stopniach

w dół i schodki na chórki drewniane przyczepione do tej ściany. Salę oświetla z góry, z trzech stron, 8 okien. Od dołu do sali dostawione są przybudówki oddziałów dla kobiet (od południa i północy) i kruchty (od zachodu), wszystkie jednostajnej szerokości i wysokości. Z kruchty są wejścia do sali i do przystawek bocznych oraz schody na chór kobiecy, mieszczący się nad kruchtą. Chór ten wraz ze salą występuje wysoko w górę, przykryty dachem mansardowym o krótkiej kalenicy. Boczne przybudówki, znacznie niższe, i szereg okien sali i chóru nad ich dachami nadają całości wygląd bazyliki. Nazewnątrz niema żadnej dekoracji, wewnątrz również ubogie. Cztery ciężkie słupy, w równej od siebie i od murów odległości, połączone półkolistymi łukami, dzielą skle-



Fig. 30. Szczepleszyn. Bożnica (do str. 23).

pienie na dziewięć pól. Całą prawie przestrzeń między filarami zajmuje obszerna bima, filary zajmują zbyt dużo miejsca, stąd też rozwiązanie zadania nie jest zbyt szczęśliwym. A jednak architekt, ów Friedlaender¹⁾, był artystą utalentowanym; zapewne jego również kompozycji są sprzety, nadające wewnątrz tak wybitny charakter stylu Ludwika XVI; ołtarz, bima ze skarboną, chórki dla chłopców z chederów i inne szczegóły, świadczą, że autorem ich nie był samouk, ale człowiek o wykształceniu architektonicznym.

Rozłożenie filarów jednostajnie po całej powierzchni planu pokazało się niezbyt dogodnym. W nowszych już czasach — w Łęczycy — zburzono sklepienie i filary zbyt zacieśniające wewnątrz, niszcząc najzupełniej dawny wygląd wnętrza. Jedyną pozostałością

¹⁾ Napisu, o którym wspomina W. Łuszczkiewicz (cf. cyt. 3, p. 3 niniejszej rozprawy), nie chciano nam wskazać, odnaleźć go zaś, znając od biedy tylko alfabet hebrajski, zbyt było uciążliwym. Bądź co bądź synagoga pochodzi nie z początku, ale raczej z końca XVIII wieku.



Fig. 31. Szczepieszyn. Bożnica. Wnętrze (do str. 23).



Fig. 32. Szczepieszyn. Bożnica. Świecznik dziewięcioramienny (do str. 24).

jest wielki rokokowy ołtarz bardzo poprawny w rysunku, barokowa skarbona i parę zasłon odświętnych — między niemi niebieska, złotem haftowana, stylowo wiążąca się z zabytkami bożnicy wyszogrodzkiej.

Przynależność naszych drewnianych bożnic do naszej sztuki ludowej, jest już dziś faktem nie wymagającym dowodów. Niema już mowy o tradycjach cieślów hiramskich, które u nas niby wyjątkowo aż do XIX wieku przetrwały — ba, nawet tak mocno na naszą sztukę oddziaływały, że nasze kościoły, spichrze i dwory mają tyle cech wspólnych z bożnicami. Mogło być tylko odwrotnie i kto wie, czy przy budowie tych bożnic drewnianych, jak to zresztą i dzisiaj często widzimy, cała robota ciesielska nie przypadła w udziale chrześcianom. Bożnice nasze murowane również nie mają i mieć nie mogą charakteru specjalnie żydowskiego, jak nie mają tego charakteru bożnice drewniane.

Stawiane przeważnie w epoce baroku, są dla nas często przepyszny okazem baroku polskiego dla budowniczego, któryby zechciał stworzyć styl polski, odzwierciedlający epokę rozkwitu kultury szlacheckiej. wiek XVII—XVIII, epokę nawpół europejską, nawpół wschodnią, barokowo-azjatycką, tak nadzwyczajnie dostrojoną do naszego charakteru narodowego, pełnego fantazji, bujności pędu do kolorystycznego przepychu barw. Dla takiego artysty bożnice nasze murowane z epoki baroku są skarbem wprost nieocenionym, a to tembardziej, że obok tylu zabytków architektury kościelnej, świecka architektura nie może poszczycić się dostateczną ilością godnych uwag zabytków.

Bożnice żydowskie, te budynki nawpół świeckie, te wielkie sale zgromadzeń, lukę tę w znacznej części wypełniają. Jako przykład niech służą dwie pokrewne bożnice — w Zamościu i Szczepieszynie.

Bożnica w Zamościu.

W całym różnorodnym kompleksie dzisiejszych zabudowań bożniczych w Zamościu, do części pierwotnych, organicznie związanych między sobą, należą zaledwie sala główna i dwa oddziały boczne dla kobiet, przystawione od południa i północy do sali wyżej wymienionej (fig. 24 i 25). Poza tem sień dzisiejsza może również jest pierwotną — w każdym razie istnieć musiała podobna do dzisiejszej. Mógł również istnieć chór kobiecy nad sienią. Reszta przystawek i przybudówek pochodzi z epoki znacznie póź-



Fig. 33. Krasnobród. Bożnica (do str. 24).

niejszej, w przeważnej części z ostatnich lat, gdy nie tylko wygląd zewnętrzny, ale i całe wnętrze uległo poważnym zmianom.

Sień bożnicy wielce przypomina podobne sienie kamienic w rynku. Mamy więc część przodkową szerszą, sklepioną beczkowo z lunetami. Przeszło o metr niżej poziomu ziemi opuszczona, ma od wschodu wejście do sali modlitwnej, jeszcze o parę stopni niżej położonej, od zachodu zaś wejście po kilku stopniach do salki modlitwnej mniejszej. Część sieni węższa, sasklepią dwoma połami krzyżowego sklepienia, ma w końcu wyjście na dziedziniec, od zachodu wejście do talmud-tory, od wschodu do oddziału kobiecego. Różnicę w szerokości obu części sieni wypełniają schody na chór.

Część główną i oczywiście jedyną ciekawszą pod względem architektonicznym i artystycznym, stanowi wielka sala modlitwna o architekturze z XVII prawdopodobnie wieku (fig. 26). Prawie kwadratowa w planie (11.57×12.22 metra), tak co do wymiarów jak również co do konstrukcji sklepienia nadzwyczaj przypomina bożnicę szczeczeńską (11.35×13.43 metra) (fig. 31). Dekoracja ścian i sklepienia jest jednak cokolwiek inną. Podobnie jak w szczeczeńskiej, mamy tutaj 8 lunet połączonych w pary w rogach sali. Dekoracja sklepienia jest mniej sutą, profil żeber cokolwiek inny. Innem

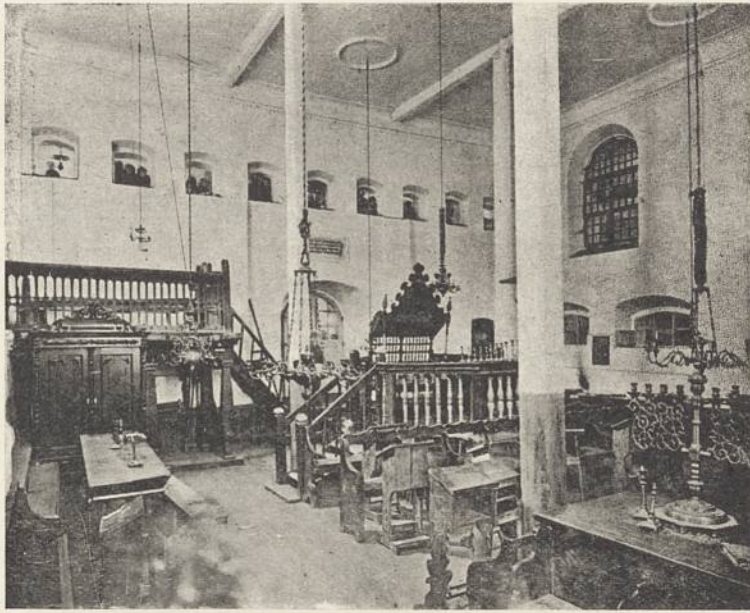


Fig. 34. Krasnobród. Bożnica, Wnętrze (do str. 24).

jest opracowanie kątów sali zapomocą żagli konchowych — ściany mają pilastry, odpowiadające podziałom sklepienia — naogół zaś całość jest bardziej architektonicznie przeprowadzoną, niż w Szczepieszynie.

W ścianach bocznych mamy tutaj również ośm otworów do bocznych przedziałów kobiecych, nad nimi zaś zamiast wnek, użytych w Szczepieszynie, rodzaj tablic obramionych bogatą listwą. Przy ścianie wschodniej miejsce pilastru środkowego zaj-

muje ołtarz, z wnęczką pomiędzy dwiema kolumnami jońskimi, w mniejszej górnej części żłbkowanymi.

Światło bezpośrednie wpada do wnętrza dziś tylko z dwóch okien wschodnich. Dwa zachodnie od początku może na chór kobiecy wychodziły, cztery zaś boczne dziś, po przebudowie gmachu, również służą za przeźrocza dla bocznych chórów kobiecych. Przed paru laty stały jeszcze przy murze zachodnim wewnątrz sali dwa chórki drewniane dla chłopców ze szkół. Rysunek tych chórów mamy w »Budownictwie drzewnem« Glogiera. Śladów po nich nie pozostało. Żelazna bima z roku 1788 zachowała się dobrze, ale przy restauracji została całkowicie pomalowana farbą srebrną. Dochoowało się również parę starych świeczników (fig. 27) i pajaków.

Co do wyglądu zewnętrznego dziś trudno osądzić, jaki był pierwotnie. Zapewne kalenica dachu, dziś wspólna dla całej budowy wraz z chórami bocznymi i w kierunku z północy na południe ułożona, pierwotnie rozciągała się od zachodu

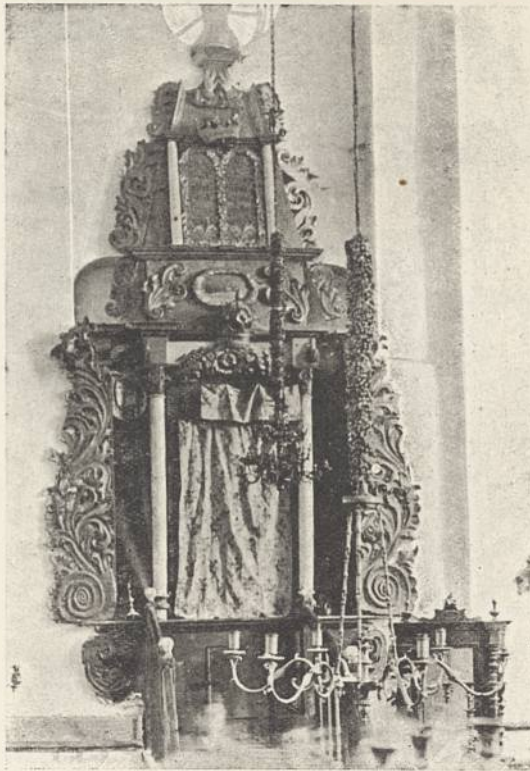


Fig. 35. Krasnobród. Bożnica. Wnęka na rodały (do str. 24).

na wschód. Mury jak w Szczepieszynie, rozczłonkowane były pilastrami — te są widoczne jeszcze od ulicy, w ścianie ołtarzowej.

Bożnica w Szczepieszynie.

Bożnica w Szczepieszynie, o wnętrzu podobnie zasklepieniem jak w Zamościu, należy do najzdobniejszych w Zamojszczyźnie. System zasklepienia wielkiej sali (11,35 × 13,48 m.), prawie całkiem taki sam (fig. 28 i 29), jest to sklepienie klasztorne z lunetami, obejmującymi 6 okien i 6 otworów do chóru kobiecego. Ten ostatni, utartym zwyczajem, znajduje się na piętrze dobudówki zachodniej, mieszczącej na parterze przedsionek i salkę obrad. Podobne dla kobiet przeznaczone salki mieszczą się również od połu-



Fig. 36. Goraj. Bożnica (do str. 24).

dnia i północy. Wszystkie te dobudówki są skromne i pozbawione jakiegokolwiek dekoracji architektonicznej. Podobnie skromną jest szata zewnętrzna bożnicy (fig. 30): mury rozczłonkowane pilastrami, wysoki dach mansardowy, jest jedyną ozdobą zewnętrzną. Natomiast wnętrze sali ma dekoracją stosunkowo bardzo bogatą (fig. 31). Składają się na nią geometryczne wzory gurtów sklepiennych, o profilach podobnych jak te, których użyto w kościołach szczepieszkich. Są to profile niezawodnie sięgające czasów budowy kolegiaty w Zamościu. Część sklepienia, a mianowicie odcinki pomiędzy lunetami — nad ołtarzem, na osiach ścian bocznych i nad wejściem — ma dekorację bogatszą. Schodzi ona poniżej na szlak wnek podokiennych. Te same cechy stylowe swojskiego późnego renesansu ma ołtarz kamienny, dość zresztą grubej roboty. Znacznie subtelniej wygląda bramka przed ołtarzem, w drzewie rzeźbiona, o cechach wybitnie wschodnich. Bima bardzo skromna. Polichromja wnętrza, podkreślająca niektóre partie sklepienia, posługuje się głównie barwą niebieską.

Ze sprzętów przechowywanych w bożnicy, poza większą ilością mosiężnych pajaków, interesującym jest wielki dziewięcioramienny świecznik z orłem, bujającym na

sprężynie (fig. 32). Poza tem wielka ilość blach do dekoracji rodaków, korona srebrna i drobniejsze wyroby srebrne mniejszej wartości artystycznej. Tkanin wartościowych niema wcale.

Bożnice w Krasnobrodzie i Goraju.

Do typu skromniejszych bożnic małomiasteczkowych należą w sąsiedztwie położone bożnice w Krasnobrodzie i Goraju. Bożnica w Krasnobrodzie (fig. 33) murowana, o wyniosłym dachu mansardowym, ma wewnątrz dość obszerne (około 13 × 14 metrów), na-



Fig. 37. Goraj. Bożnica. Wnętrze (do str. 25).

kryte płaskim sufitem, wspartym na czterech drewnianych słupach (fig. 34). Szereg otworów w ścianie zachodniej łączy wewnątrz z oddziałem dla kobiet, mieszczącym się nad przedsionkiem. Drugi podobny oddział, w przyziemiu od północy, uzupełnia pojemność bożnicy. Pozatem zachował się drewniany balkonik dla chłopców. Sprzęty drewniane, jak na przykład wielki stół o zarysach czysto zakopiańskich, pulpity i t. d., mają cechy sztuki ludowej. Inne sprzęty, jak bima z r. 1680 i rzeźbiona w drzewie wnęka na rodawy (fig. 35) są zabytkami stylowymi z epoki baroku.

Bożnica w Goraju, wraz ze stojącymi obok świronkiem i szkołą, tworzy malowniczy zakątek rynku o charakterze zupełnie swojskim (fig. 36). Nakryta wyniosłym dachem mansardowym, pomalowana we fantastyczne kapitele, pilastry i portale, podparta potę-



PRZEDBÓRZ. POLICHROMOWANE ZWORNIKI ZE STROPU BOŻNICY.

żnemi przyporami narożnymi, wywołuje nastrój pewnej monumentalności, który potęguje się jeszcze bardziej wewnątrz, dzięki śmiałemu sklepieniu beczkowemu z lunetami, udekorowanemu z lekka wystającymi listewkami kasetonów (fig. 37). Wejście w ścianie zachodniej i ołtarz mają coś z ducha schyłku XVIII w. Oddział kobiecy, umieszczony nad przedsionkiem, komunikuje się z wnętrzem szeregiem gęsto zakratowanych otworów. Ze sprzętów zasługują na uwagę bima i kanapka do obrzezania, udekorowana ornamentacją rokokową, poza tym większa ilość świeczników (fig. 38) i coś w rodzaju wotów w papierze wycinanych, wiszących obok ołtarza.



Fig. 38. Goraj. Bożnica. Swiecznik dziewięcioramienny.

JAN POLAK
MALARZ POLSKI W BAWARJI
(1475—1519)
ORAZ UTWORY JEGO MŁODOŚCI W KRAKOWIE
(1465—1475)
NAPISAŁ
JERZY MYCIELSKI

I.

Prof. Dr Jan Ptaśnik, w swej cennej *Cracovia artificum*¹⁾, wyraził tak bardzo słuszne twierdzenie, że nareszcie należy ze względu na wiek XV »z badać, jak się przedstawiała pod względem artystycznym polska szkoła malarska, określić dokładnie co do niej jest przynależne i co ją cechuje, a następnie dopiero starać się oznaczyć jej stosunek do szkół malarskich na Zachodzie«²⁾. Coprawda, urzeczywistnienie życzeń autora umożliwia dopiero cały olbrzymi materiał archiwalny, przezeń w jego publikacji podany i dopiero na tej kanwie tysięcy nazwisk artystów i ich zajęć, można przedsięwziąć pracę, do której wydawca nawołuje. Już prof. M. Sokołowski przyznawał, że na gruncie polskim w drugiej połowie wieku XV »poczęła się wyrabiać szkoła miejscowa, właściwie krakowska i polska«, a ślady jej odnajdywał w narodowych typach obrazów z Domaradza, Tymowej i Madonny z kościoła ś. Mikołaja w Krakowie, »której tło stanowi widok Tatrów«³⁾. Dziś minęło lat z górą piętnaście od śmierci znakomitego uczonego, a dziewięć już blisko od publikacji prof. Ptaśnika i oto przed trzema laty na posiedzeniu Komisji historii sztuki⁴⁾ podałem streszczenie rozprawy, która w jednym ważnym szczególe miała za cel wykazanie słuszności twierdzeń Sokołowskiego, a dezyderatów Ptaśnika. Ociągałem się lat dwa z jej ogłoszeniem, gdyż oczekiwałem ciągle nowych rezultatów badań niemieckich historyków sztuki, które mogły twierdzenia moje nowymi odkryciami osłabić, a bodaj nawet i zwalić. Gdy przez cały ten czas nic ważniejszego w tej mierze wysłedzić nie zdołałem, a o ile było w mej mocy przez naukową korespondencję niektóre bardzo ważne szczegóły, przed trzema laty mi nieznanne, z Niemiec uzyskałem, dziś nareszcie

¹⁾ Kraków 1917.

²⁾ Str. 25 Wstępu.

³⁾ Sprawozdania Komisji historii sztuki w Polsce, tom IV, str. LIX—LX.

⁴⁾ Prace Komisji historii sztuki w Polsce. Tom III, Kraków 1923. Sprawozdania z posiedzeń str. XV.

ogłaszam wyniki mych badań, które — nie przesądzam tego zupełnie — nauka polska i niemiecka mogą jeszcze w pewnej mierze zmodyfikować.

Chodzi tu o osobistość i artystyczną twórczość jednego z malarzy krakowskich imieniem Jan, który w ostatnim dwudziestolecu wieku XV, a w następnym aż po rok 1519 stał się głośnym artystą południowo-niemieckim, głównym reprezentantem szkoły monachijskiej. Zwał się on Jan Polak i przez czterdzieści przeszło lat pobytu w Niemczech stale zachował polskość swego chrzestnego imienia, a nazwisko jakieś, które niezawodnie w Krakowie posiadał, zmienił nie na niemiecki przydomek »der Pole«, ale na nazwisko »Polaka«. Przed laty trzydziestu kilku głucho było o nim w nauce niemieckiej, a w swej wspaniałej *Geschichte der deutschen Malerei* dr Hubert Janitschek (Berlin 1890) ani słowem o nim nie wspomina, co prawda o mistrzu tej miary co Hans Pleydenwurff nadmieniając zaledwie tylko, że z wdową po nim w r. 1473 ożenił się Michał Wohlgemuth i że on w r. 1462 malował obrazy do kościoła ś. Elżbiety we Wrocławiu. I dopiero w r. 1891 Henry Thode, w swej *Malerschule von Nürnberg* (str. 105), postawił Pleydenwurffa na należnym mu miejscu i przypisał mu wspaniałe Ukrzyżowanie z monachijskiej Starej Pinakoteki, które do r. 1810 znajdowało się w t. zw. Zamku w Norymberdze, następnie w Bambergu, a dopiero w r. 1872 do Monachjum przeniesione zostało. O tym samym artyście pisali również Abraham w *Nürnberger Malerei der II Hälfte des XV Jahrhunderts* (Strassburg 1912, str. 27), oraz H. Buchheit w *Fahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München* IV (München 1919, str. 26), a ten ostatni interesował się również już przed wojną i zajmował postacią Jana Polaka i materiały do jego twórczości zbierał. Po dziele Janitschka, w 26 lat dopiero ukazała się nowa wyborna próba całokształtu dziejów malarstwa niemieckiego pióra C. Glasera p. t. *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei* (München 1916) i w niej już osobistość Polaka i jego twórczość jest bardzo wybitnie zaznaczona¹⁾. Autor przyznaje, że artysta pochodzi z Polski i podaje po raz pierwszy, że jest już osiadłym w Monachjum w r. 1480, że jest tam malarzem miejskim od r. 1488, a że umarł w r. 1519. Twierdzi zarazem, że jest on głównym reprezentantem szkoły monachijskiej o typie wybitnie realistycznym i brutalnym końca wieku XV i początku XVI stulecia. Po Glaserze ostatnim uczonym, który osobny ustęp Polakowi poświęcił, jest prof. dr Herman Schmitz, w III tomie znakomitego dzieła *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, zaczętego w r. 1913 przez F. Burgera, który poległ pod Verdun pod koniec wojny światowej. Rzec dalej prowadził w II tomie krakowianin a uczeń prof. M. Sokołowskiego dr Ignacy Beth, który również zmarł niedawno. Tom powyższy p. t. *Oberdeutschland im XV—XVI Jahrhundert* wyszedł w r. 1919 w »Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion« (Berlin, Neubabelsberg w *Handbuch der Kunstwissenschaft*) i w nim na str. 568 znajduje się ostatnie dotąd słowo nauki niemieckiej o Janie Polaku. Wreszcie nadmienić należy, że od lat już blisko kilkunastu monachijskie zwłaszcza utwory Polaka znajdują się na bardzo honorowych miejscach w Nationalmuseum w Monachium (*Wegweiser durch das Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1922, str. 23—24), oraz że całkiem od niedawna cztery obrazy, skrzydła ołtarzowe Jana Polaka, z Weihenstephan, w r. 1911 przeniesione do Galerji w Schleissheim, znajdują się już w monachijskiej Starej Pinakotece i po raz pierwszy w tejże katalogu z r. 1922²⁾ zostały umieszczone i opisane. Ale życie i twórczość Polaka dalekiemi są od tego, ażeby były przez naukę niemiecką wyczerpane. Wreszcie od lat paru

¹⁾ Str. 152—161 passim.

²⁾ Str. 124—125.

poświęcił mu swą pracę młody uczyony niemiecki dr Ernest Buchner, który cały bawarski materiał artysty ma już nieledwie w całości zebrany, a brakuje mu tylko dotąd do całości obrazu szczegółów z młodości Polaka i ewentualnych jego utworów, wykonanych przed przeniesieniem się do Bawarii. Parę razy odbyłem w Monachjum dyskusje naukowe z dr. Buchnerem i przedstawiłem mu, że już od lat przeszło szesnastu od ostatniego wielkiego kongresu historyków sztuki w Monachjum we wrześniu 1909 r., w którym brałem udział i po raz pierwszy wówczas obrazy monachijskie Polaka mo-



Fig. 1. Jan Polak. Ukrzyżowanie, obraz środkowy w. ołtarza z kościoła franciszkańskiego w Monachjum, obecnie w Nationalmuseum.

głem w Muzeum Narodowym widzieć i zbadać, nabrałem przekonania, że w Krakowie znajdują się według mnie niezawodne a wcale liczne utwory artysty, i że ich filjacja do jego obrazów bawarskich da się w zupełności doczepić. Miałem przed 3 laty ze sobą w Monachjum fotografie rzeczonych krakowskich obrazów i z nimi w ręku raz jeszcze przeprowadziłem z dr. Buchnerem autopsję pewnych obrazów Polaka w Nationalmuseum i w Pinakotece. Dr Buchner przyznał mi w zupełności słuszność mego twierdzenia i od tej chwili nie wątpi i on również, że początki twórczości Polaka znajdują się w Krakowie, dokąd zresztą wszyscy dotychczasowi niemieccy badacze przypuszczalnie pocho-

dzenie artysty skierowywali. Dr. Buchner obiecał przyjazd swój do Krakowa w celu zbadania osobiście powyższych obrazów na miejscu i odszukania może innych jeszcze śladów twórczości artysty w Polsce. Ale gdy dotąd do tego nie przyszło, na razie po porozumieniu z dr. Buchnerem podaję poniższy rezultat moich nad tą sprawą badań



Fig. 2. Hans Pleydenwurff. Ukrzyżowanie, obraz w Starej Pinakotece w Monachium.

tem więcej, że chodzi mi bardzo o to, ażeby z Polski wyszło to pierwsze słowo o rodzimej twórczości krakowskiego artysty, który następnie przez lat przeszło 40 stał się głośnym malarzem południowo-niemieckim na przełomie z XV w XVI stulecie ¹⁾.

¹⁾ Prof. dr Feliks Kopera w I tomie swych *Dziejów malarstwa w Polsce* (Kraków 1925) poświęca od

Obok powyżej przytoczonych dat pobytu Jana Polaka w Bawarii, archiwalnie stwierdzonych, następujące główne utwory jego pędzla uczeni niemieccy dotąd napewne mu przypisali. Są to naprzód dwustronnie malowane skrzydła z opactwa Benedyktynów w Weihestephan, skrzydła rzeźbionego wielkiego ołtarza, poświęconego w r. 1483, co do którego wydatki znajdują się zapisane w księdze rachunkowej tamtejszego opactwa. Ołtarz ten z podwójnymi skrzydłami, z których jedno zaginęło, zamknięty przedstawiał cztery sceny Męki Pańskiej, przy otwartych zaś skrzydłach zewnętrznych a zamkniętych wewnętrznych, ośm scen we dwa rzędy z legend śś. Korbinjana, Szczepana i Benedykta. Ze skrzydeł tych cztery znajdują się dziś w Pinakotece monachijskiej: 1) ś. Korbinjan z niedźwiedziem, a na stronie odwrotnej Upadek pod krzyżem, 2) Śmierć ś. Korbinjana, na stronie odwrotnej Chrystus w Ogrojcu, 3) Dysputa ś. Szczepana, na stronie odwrotnej ślady płaskorzeźbionej sceny, oraz 4) Nadanie reguły zakonnej przez ś. Benedykta kościołowi, na stronie odwrotnej Przybicie do Krzyża. Obrazy te mierzą wysokości 147 cm, szerokości 129 cm. Jeden z powyższej serii znajduje się jeszcze w Seminarjum kleryków we Freising i przedstawia Ukamienowanie ś. Szczepana, trzy zaś są dotąd zupełnie niewiadome¹⁾. Drukowane zatem wiadomości uczonych niemieckich zaczynają twórczość bawarską Polaka od r. 1483. Ale tymczasem dr Buchner przedstawił mi listownie najnowsze wyniki swoich poszukiwań, które mi pozwolił ogłosić, a mianowicie naprzód 12 scen, 8 z Męki Pańskiej i 4 z życia Świętych, stanowiące ołtarz w Ilmmünster koło Monachium, które odnosi stanowczo do lat 1476—78, a które są, według niego, niezawodnie najwcześniejszym dziełem Jana Polaka w Bawarii i zarazem zupełnie bliskie przedstawieniom Męki Pańskiej z krakowskiego tryptyku, które dr Buchner znał z udzielonych mu przezemnie fotografii i mógł z tym jego najwcześniejszym bawarskim ołtarzem porównać. Środek tryptyku w Ilmmünster zajmuje scena płaskorzeźbiona, podobnie jak i skrzydła wewnętrzne są płaskorzeźbione. Data następnych utworów Polaka w Bawarii to r. 1479, który jest zaznaczony na jego freskach w chórze kościoła w Pipping; w tych freskach dr Buchner widzi pierwsze nieznaczące odchylenia twórczości Polaka bawarskiej od krakowskiej. Treść ich: na jednej ścianie sceny z życia Matki Boskiej z centralną sceną Zaśnięcia, na przeciwnej zaś z Męki Pańskiej. Następne po r. 1483, dwa główne wielkie dzieła artysty odnoszą się już w zupełności do samego Monachjum, a wymalowane zostały jako wielkie ołtarzowe utwory, jeden do kościoła franciszkanów, drugi do kościoła ś. Piotra. Dziś są one rozproszone po muzeach i wspomnianych kościołach. Głównym dziełem, na prawdę w swoim rodzaju potężnym utworem Jana Polaka, jest wielkich rozmiarów Ukrzyżowanie, środkowa część franciszkańskiego ołtarza, wraz ze scenami z Męki Pańskiej na skrzydłach. Według wiadomości, udzielonej mi przez dr Buchnera, ołtarz zamówiony został do kościoła franciszkanów przez księcia bawarskiego Albrechta i jego żonę Kungundę u Jana Polaka i datowany r. 1492. Wielka, pełna figur scena środkowa (fig. 1), oraz część skrzydeł bocznych, znajdują się dziś w Nationalmuseum, a dwa należące do tegoż ołtarza skrzydła w Galerji w Burghausen, między niemi scena Ecce Homo w typach postaci

str. 188 do 193 bardzo dobrze skonstruowany i w opisach słuszny ustęp cyklowi obrazów z wielkiego tryptyku z kościoła ś. Idziego oraz rzuca przypuszczenie, z którym się zresztą nie godzi, że mogłyby one być utworami Jana Polaka. W przypisku na str. 192 podaje wiadomość, że ja właśnie Janowi Polakowi tryptyk ten przypisuję, ale nie znając całości mej rozprawy, nie może wyników jej uwzględnić. Niestety nie mógł jej znać nawet ze streszczenia w Sprawozdaniach miesięcznych z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, gdyż takowe nie ukazało się z powodu pewności, że w najbliższym czasie praca w całości drukowana będzie.

¹⁾ *Katalog der alten Pinakothek zu München*, München 1922, str. 23.

oraz architekturze niezmiernie dla artysty charakterystyczna¹⁾. a która również całkiem niedawno do Narodowego Muzeum w Monachjum przeniesiona została. Scena Ukrzyżowania uchodzić winna dotąd za *capo d'opera* w twórczości Polaka. Obok niezawodnych reminiscencji norymberskiego Ukrzyżowania Hansa Pleydenwurffa (fig. 2)²⁾ i zaczerpniętego stamtąd coraz większego wpływu wielkich mistrzów flamandzkich połowy wieku XV na malarstwo niemieckie kończącego się gotyku, a zwłaszcza Rogera van der Weyden, Diericka Boutsy i innych, odznacza się ten utwór o wiele silniejszym realizmem i niepokojem oraz gwałtownością ruchów i brutalnością typów wielu postaci. Istnieją w nim niezawodnie wychudzone figury Rogera, kościste głowy o wąskich kościach i nosach, pełne ruchu ręce, w silnych fałdach połamane szaty, wzorzyste aksamitne i jedwabne złotogłowie, burgundzkie czapki futrzane i głęboko żłobkowane zbroje. Tak charakteryzuje te wpływy flamandzkie na Ukrzyżowanie Pleydenwurffa prof. Schmitz³⁾. Krajobraz skalisty o brunatnych konturach, z budynkami i murami wspaniałego miasta w głębi, stanowi tło tego obrazu, a jak dodaje autor, silny brunatny koloryt z różnorodną silną czerwienią strojów, dodaje mu jeszcze siły i energii. Wszystko to samo powtórzyć można o wspaniałem, a o lat 30 późniejszym Ukrzyżowaniu u Polaka, ze znacznymi jednakże, a bardzo ważnymi różnicami. Postać Chrystusa n. p. o wiele jeszcze realistyczniej jest u niego umęczona, całe nieledwie ciało złane smugami krwi, a wyraz twarzy o wiele bardziej bolesny, niż u Pleydenwurffa. Po bokach krzyża stoją dwa krzyże z wiszącymi na nich łotrami, których u Pleydenwurffa niema wcale. Postaci tych łotrów są do ostatnich granic możliwości w ruchach powyłamywane i powyginane, co jest znamienym bardzo rysem już nie realizmu, ale naturalizmu Polaka. Tłum ludzi zgromadzonych pod krzyżem w Ukrzyżowaniu Pleydenwurffa jest tylko albo zbolały i rozmodlony, albo w zupełności obojętny, a wszystkie postaci albo spokojnie stojące, albo w spokoju dyskutujące. Cały ten spokój w obrazie Polaka zastępuje ruch, naprzód u grupy Madonny zemdlonej, rozpacz kobiet i płaczącego ś. Jana. Kilku rycerzy na koniach, a między nimi stary Longinus z białą brodą, z tureckim turbanem na głowie, na białym rumaku, wbija lancę w bok Chrystusa. Po stronie przeciwnej bardzo zwykła u naszego artysty, pełna ruchu grupa żołnierzy w zbrojach, zbirów zagapionych w postać Ukrzyżowanego, albo w bogate szaty ustrojonych Żydów. W rogu, na prawo, całkiem wreszcie wyjątkowo charakterystyczna dla Polaka grupa siedzących lub kłęczących na ziemi żołdaków, grających w kości o szaty Chrystusa. Wszystkie te figury mają twarze po większej części wzniesione ku górze, o pospolitych wstrętnych rysach, prawie wszystkie w profilu, o wielkich wybałuszonych oczach, ustach otwartych i grubych, wstrętnie brzydkich nosach. Najbardziej uderzającą z wszystkich tych postaci stanowi ohydny żołdak w samym rogu na ziemi; grając w kości, wrzeszczy on otwartymi prawie nadnaturalnie ogromnymi ustami, nad którymi wielki perkaty nos i wybałuszone oczy. Sama ta jedna postać wystarczyłaby na to, ażeby na jej podstawie rozpoznać i oznaczyć inne Polaka utwory.

Wszystkie te cechy, odznaczające najwybitniejsze ze znanych dotąd dzieł Polaka, odcinają go bardzo wyraźnie od całego współczesnego norymberskiego malarstwa, a chociaż w wielu szczegółach jest on i od niego zależny, zwłaszcza od całego kierunku Mi-

¹⁾ Reprodukacja w F. Burger, *Die deutsche Malerei*, I, Berlin, Neubabelsberg 1913, str. 117, fig. 132.

²⁾ Reprodukacje w C. Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, München 1916, str. 157, Abb. 121 i w *Ausgewählte Kunstwerke aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München*, München 1922, str. 32.

³⁾ H. Schmitz, op. cit. p. 563.

chała Wohlgemutha, za Pleydenwurffem postępującego, w tym o wiele dalej idącym naturalizmie jest on znowu bardzo odrębny, a w ruchach figur i rzutach fałdów zdawałoby jeszcze się, jakby u niego pobrzmiewały reminiscencje drewnianych płaskorzeźb Wita Stwosza¹⁾. Ów brutalny naturalizm w postaciach żołdaków i zbirów jest jedną z właściwości artysty i daje kierunek całej jego dalszej twórczości, oraz całemu temu monachijskiemu współczesnemu malarstwu.

Ostatniem, co do daty, ze znanych dotąd i opisanych dzieł Polaka jest wielki, rozbity również tryptyk, który zdobił wielki ołtarz w kościele ś. Piotra w Monachium. Składał się on z 12 obrazów ze scenami z żywotów śś Piotra i Pawła. Z tych 5 znajduje się dotąd w kościele tym na miejscu, sześć zaś w Muzeum Narodowym w Monachjum. Wszystkich opisywać tu nie potrzeba. Dr Ernest Buchner uważa ten wielki ołtarz za utwór z przedostatniego już dziesięciolecia twórczości Polaka i daje mu datę około 1495—1505, jak mi to ustnie oświadczył. Nie znając dokładniej bawarskiej twórczości Polaka, idę tu w tej mierze za twierdzeniem dra Buchnera i kilku jeszcze tylko szczegółami pragnę uzupełnić charakterystykę niemieckiej twórczości artysty. Na jednej ze scen przedstawia on cud uleczenia opętanego czartem przez ś. Piotra. Wspaniałe i wybitnie na wzorach flamandzkich oparte jest tło uciekającego wgląd placu wielkiego miasta, z kolumnowym portykiem, ożywionym drobnymi postaciami ludzkimi. Na pierwszym planie, na tle perystylu z pełnymi powagi współczesnymi postaciami, siedzi na dolnym schodzie w powykręcany ruchu opętany, z którego głowy wylatuje mały djabełek, a przed nim stoi szlachetna postać ś. Piotra o charakterystycznym dla artysty typie z aureolą, za nią zaś pełne wyrazu postaci o typach jednak już mniej brutalnie realistycznych niż zwykle u Jana Polaka²⁾. Jeden szczegół wreszcie w tym obrazie podkreślić mi należy: są to mianowicie ozdoby figuralne plastyczne, umieszczone na zewnątrz architektury perystylu, w górze n. p. figurka rycerza, stojącego na kroksztynie z lancą w ręku, dalej w dole na lewo znowu w niszy stojąca figura widna do pasa, wreszcie niżej na poręczy parapetu jeszcze raz powracająca figurka płaskorzeźbiona. Podkreślam te szczegóły, które się przydadzą przy opisie innych utworów artysty. Pełna znowuż charakteru, zwłaszcza ze względu na odrębność typów Jana Polaka, jest scena spadającego z obłoków czarnoksiężnika Szymona, otoczonego czartami (fig. 3), którą C. Glaser nazywa *Beschwörung des Magiers Simon*³⁾. Na wzór współczesnych utworów norymberskich, Wohlgemutha zwłaszcza, a także i południowo-niemieckich, tyrolskich Michała Pachera⁴⁾, figury rozstawione są w dwóch grupach po bokach utworu, którego środek stanowi kamień, a w tegoż kierunku, w znakomitym skrócie, horyzontalnie ułożona spada postać czarnoksiężnika ku ziemi. Po stronie lewej, klęczący w modlitwie, ś. Filip w jasnej szacie; obok stoi ś. Piotr, ręką wskazujący na Szymona maga, za nim zaś trzy postaci zdumionych widzów. Po stronie przeciwnej widoczni zwolennicy maga, których wszystkie twarze, podobnie jak twarze Apostołów, ułożone są w profilach. Stary arcykapłan ży-

¹⁾ Dr F. Kopera w I tomie *Dziejów malarstwa*, podkreślił w paru miejscach prawdopodobny wpływ rzeźb Wita Stwosza na Jana Polaka, dodając po przypuszczeniu, iż malarz tryptyku krakowskiego z kościoła ś. Idziego był Polaka mistrzem, że był on tym mistrzem wraz ze Stwoszem (str. 193).

²⁾ Reprodukacja w *Ausgewählte Kunstwerke aus dem bayerischen Nationalmuseum in München*, München 1922, str. 31.

³⁾ Reprodukacja C. Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, str. 159, fig. 123.

⁴⁾ Porównaj Wskrzeszenie Łazarza z ołtarza ś. Wolfganga w St. Wolfgang, w C. Glaser, op. cit. str. 161, Abb. 124.

dowski, we wspaniałych szatach, w turbanie na głowie, jest niemal powtórzeniem postaci Longina z Ukrzyżowania, a za nim stojący dwaj żołdacy mają obaj szeroko roztwarte usta. Żołdak na pierwszym planie ma nieledwie typ krakowskiego wieśniaka, szkaradna zaś głowa zbira w głębi, z wielką czapką na głowie, ma znowu otwartą grubo-mięsistą gębę, perkaty nos i wytrzeszczone oczy, zupełnie jak żołnierz grający w kości



Fig. 3. Jan Polak. Szymon Czarnoksiężnik spadający z obłoków. Skrzydło z kościoła ś. Piotra w Monachjum, obecnie w Nationalmuseum.

w Ukrzyżowaniu. Osobnym wdziękiem odznacza się pełen drzew krajobraz utworu z głęboką w dal uciekającą doliną i dwoma zamkami, zamykającymi ją architektonicznie po bokach.

Scenę pasyjną, w którym to rodzaju przedewszystkiem lubuje się Polak i najsilniejsze w nim wydobywa efekta, przedstawia Biczowanie ś. Pawła (fig. 4). W środku siedzi na ziemi z jasnych do pasa obnażony szat Apostoł, a dwaj zbiry smagają go nahajkami, po głowie zaś i ciele spływają rześkie krople krwi. Typy żołdaków mniej

może brutalne niż zwykle u artysty; w głębi izby, w której scena się odbywa, stoją w dwóch oknach postaci widzów, przypatrujących się scenie i rozprawiających. Architektura izby zupełnie jeszcze gotycka, bez śladu szczegółów renesansowych.

Tyle wystarczy może dla bliższego określenia bawarskiej twórczości Jana Polaka i podniesienia głównych jej cech, powtarzających się stale, od pierwszych w Niemczech wykonanych utworów, t. j. mniej więcej od r. 1476. Koniec twórczości artysty znaczy się jeszcze szeregiem dzieł, z których już przebija jego starość, pewne omdlenie ręki, a charakterystyczne znamiona zwolna zacierać się poczynają. Utwory te, jak również całe szeregi innych w Bawarii wykonanych obrazów Polaka, znane są i opisane w niewydanej dotąd pracy dra Buchnera, do której naturalnie, jako do rękopiśmiennej dotąd, a nieznanej mi, odwoływać mi się nie wolno. Chodziło mi tu głównie o charakterystykę tych głównych dzieł pełnego czterdziestolecia twórczości artysty, oraz ich wybitnych odrębnych cech, na mocy których pragnę przeprowadzić paralełę między temi utworami, a szeregiem anonimowych dotąd a bardzo niezwykłych obrazów krakowskich, które uważam za dzieła młodości Polaka, w rodzinnym jego mieście wykonane. Do Krakowa bowiem również, jako miejsca pochodzenia Jana Polaka, odsyłają dwaj uczeni niemieccy głównie nim się zajmujący, C. Glaser ¹⁾ i prof. H. Schmitz ²⁾.

Imię ich legjon — gdy się badaczowi rozpatrzyć przychodzi wśród malarzy krakowskich drugiej połowy wieku XV imieniem Jan. Już przed laty siedmdziesięciu wymienił ich kilkunastu E. Rastawiecki ³⁾ i naturalnie żadnego współczesnego utworu z żadnym z nich związać nie zdołał. Niestety, po publikacji prof. Ptaśnika ⁴⁾, stoi się dziś przed faktem w zupełności identycznym, z jednym tylko wyjątkiem, który podniósł jeszcze przed ukazaniem się *Cracovia artificum* p. Leonard Lepszy; przypisał on cykl obrazów z kościoła ś. Katarzyny w Krakowie prawdopodobnie Janowi Gorajczykowi ⁵⁾, co popiera i twierdzenie prof. Ptaśnika, że przy tym kościele pracował Jan Gorajczyk ⁶⁾. Wśród dużego zastępu innych Janów, malarzy krakowskich z tego okresu, występuje naprzód cały szereg Janów z dodatkiem *pictor* albo *pictor cracoviensis* od r. 1462 aż po rok 1500. Z tych lat aż po rok 1476 t. j. po datę pierwszego wystąpienia Jana Polaka w Bawarii, jest tych Janów aż trzynastu, ale z tego rodzaju określeniami w aktach, iż one ani słowa nie mówią o ich twórczości krakowskiej. Inni Janowie, jak Jan Drwał, Jan Dyląg, Jan Goraj, Jan Gorajczyk, Jan z Leszna, Jan ze Żmigrodu i t. d., zdaje się, że w rachubę wejść tu nie mogą. Jan z przydomkiem Wielki, występujący w aktach u prof. Ptaśnika między rokiem 1466 a 1496, artysta będący w służbie króla Kazimierza Jagiellończyka i pracujący dlań w Zamku na Wawelu, zważywszy podane daty, ze względu na daty Jana Polaka również pod uwagę brany być nie może. Artysta, który do Bawarii się przesiedlił, mógł być niezawodnie jednym z tych licznych Janów, ale mimo publikacji prof. Ptaśnika z żadnym z nich dotąd postaci jego związać nie można.

Wśród jakich okoliczności i z jakich przyczyn mógł malarz Jan z Krakowa udać się do południowych Niemiec, a tam nie do największego artystycznego centrum, jakim

¹⁾ C. Glaser, op. cit. str. 156.

²⁾ H. Schmitz, op. cit. str. 568.

³⁾ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich I*, Warszawa 1850, str. 203 i 205 oraz III, Warszawa 1857, str. 239—243.

⁴⁾ J. Ptaśnik, *Cracovia artificum*, Kraków 1917.

⁵⁾ *Kraków, jego kultura i sztuka (Rocznik krakowski VI)*, Kraków 1902, str. 210.

⁶⁾ J. Ptaśnik, op. cit. wstęp str. 24.

świeciła w całej pełni Norymberga, ale do miasta mało znacznego podówczas jeszcze, chociaż stolicą jednej gałęzi Wittelsbachów będącego, do Monachjum? Wedle udzielonych mi listownie przez dr E. Buchnera ostatnich wiadomości z jego badań nad Janem Polakiem, na r. 1479 przypadają jego freski w chórze kościoła w Pipping, które, jak wyżej wspomniałem, uważa dr Buchner za jedne z najdawniejszych jego bawarskich



Fig. 4. Jan Polak, Biczowanie św. Pawła. Skrzydła tryptyku z kościoła św. Piotra w Monachium, obecnie w Nationalmuseum.

utworów, w których jednak już oddalać się poczyną trochę od typu obrazów swoich najwcześniej w Bawarii malowanych. Do tych zalicza dr Buchner 12 przedstawień ołtarza w Ilmmünster niedaleko Monachjum, które wbrew dotychczasowym twierdzeniom odnosi do lat 1476—1478 i cykl ten z Męki Pańskiej uważa za pierwsze dzieła naszego artysty w Bawarii wykonane. Opiera on to twierdzenie na niedawno dopiero ze mną przeprowadzonym badaniu krakowskich Jana Polaka utworów, na podstawie zawiezionych mu fotografii i uważa, że wszystkimi cechami są im najbliższe utwory z powyższego

cyklu i że są one w ślad za tem najwcześniejszemi dziełami Jana Polaka w Bawarii. Archiwalnie daje się stwierdzić pobyt Jana Polaka w Monachjum już napewne pod r. 1480¹⁾, od r. zaś 1488 jest on tamtejszym malarzem miejskim, a po utworach wykonanych do Ilmmünster i do Pipping, następujące dzieła jego bawarskie, mianowicie obrazy składające wielki ołtarz w opactwie w Weihestephan z r. 1483, o których już również wspominałem, związane są także z monachijskiem terytorjum. Że w tych ostatnich utworach swoich jest on już niezawodnie pod wpływem norymberskim Pleydenwurffa i Wohlgemutha, a przez nich także pod coraz silniejszym wpływem wielkich flamandów, to nic dziwnego, wobec pierwszorzędnego znaczenia norymberskiego centrum. Ale zresztą, z Norymbergą ani żadna ze znanych dotychczas zapisek, ani żaden z jego utworów go nie wiąże, zaczem przypuścić można, że nie stosunki artystyczne, a bodaj nawet handlowe krakowsko-norymberskie z tego czasu do Niemiec go zawiodły, ale jakieś inne powody, skutek których przez cały czas swego życia i twórczości w Bawarii związany był niemal wyłącznie z Monachjum i jego okolicą. A tu postawilibyśmy przypuszczenie, że przesiedlenie się to krakowskiego artysty do kurfirstowskiej Bawarii, wiąże się z ważnym w tej mierze faktem słynnego t. zw. »wesela w Landshucie«, które odbyło się w październiku 1475 roku. Jeden z najdawniejszych *Szkiców historycznych*, jeszcze w r. 1857²⁾, p. t. *Jadwiga Jagiellonka księżna bawarska*, poświęcił nieśmiertelny Karol Szajnocha po raz pierwszy w polskiej literaturze historycznej opisowi małżeństwa tej najstarszej córki Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Austrjaczki, Jadwigi (urodzonej w r. 1457), z dwudziestoletnim wówczas Jerzym Wittelsbachem, jedynym synem księcia Ludwika ze starszej linii rodu panującego w Niższej Bawarii, ze stolicą w Landshucie. Nosila ta linja nazwę książąt »bogatych« — to też festyny ślubne po przybyciu młodziutkiej Jagiellonki do Landshutu trwały tygodnie całe, a brali w nich udział: nawet sam cesarz Fryderyk III z synem, późniejszym Maksymiljanem I, trzech palatynów reńskich, słynny Albrecht Achilles, elektor brandenburski, z żoną, a także i trzech książąt Wittelsbachów z linii młodszej, mającej swą stolicę w Monachjum, nieledwie o miedzę od Landshutu położoną, Albrecht, Krzysztof i Wolfgang. Wraz z księżniczką przybył do Bawarii poważny orszak polskich dostojników i dam, a wśród tych ostatnich znajdowały się: księżna Anna Cieszyńska, oraz Dorota z Sienna, wdowa po kanclerzu koronnym Janie Konicpolskim. Panowie towarzyszący Jadwidze Jagiellonce do Landshutu, byli to: Stanisław z Ostroroga, woj. kaliski, Mikołaj z Kutna, woj. łęczycki, Dobiesław z Kurozwęk, kasztelan rozpierski, Jan Koczyna, podkomorzy krakowski, oraz cały liczny dwór, wśród którego mógł się znaleźć również mistrz Jan z Krakowa, może nawet twórca jakiegoś portretu księżniczki, który zwyczajem ówczesnym przed decyzją małżeństwa posyłało na miejsce pobytu przyszłej oblubienicy, oblubieńcowi i jego rodzinie do aprobaty. Takie połączenie przybycia artysty z Polski do Bawarii z t. zw. »weselem w Landshucie«, tem więcej wydaje się prawdopodobne, że w rok po tym fakcie jest on związany li tylko z Bawarją Wittelsbachów, a nie z Norymbergą. Biedna Jagiellonka, jak wszystkie te polskie księżniczki za niemieckich książąt przez znakomitą zresztą matkę Niemkę wydawane, nieszczęśliwą była nad wszelki wyraz w pożyciu małżeńskim i umarła przedwcześnie w r. 1502. Ks. Jerzy Bawarski, jej małżonek, był, co nie dziwiło w tych wiekach, najwykleszym »Raubritterem«, a nadto wkrótce zdradzać ją począł w wierności małżeńskiej.

¹⁾ C. Glaser, op. cit. str. 156, przypisek 3.

²⁾ Szajnocha K., *Szkice historyczne*, II, Lwów 1857, str. 117—147.

W dziesięć lat też po świetnym weselu osadził żonę, będąc o nią mimo to zazdrosnym, w ponurym obronnym sąsiednim zamku Burghausen, gdzie w zupełnej samotności spędziła ostatnie 17 lat swego niedługiego życia. A tutaj ciekawy nasuwa się szczegół, że właśnie z galerią w małym dzisiejszym Burghausen związane były do niedawna dwa z obrazów Jana Polaka, a także i w kościele farnym w Pullach koło Monachjum oraz w kaplicy w Blütenburg, również Monachjum bliskiej, znajdują się w wielkim ołtarzu i w dwóch bocznych Polaka utwory¹⁾. Z postacią tedy Jadwigi Jagiellonki, oraz z współczesnym Landshutem i Monachjum, miałyby się ochotę związać przybycie Jana Polaka do Monachjum, któreby zatem przypadało na jesień roku 1475. Skoro prawie na pewno na lata 1475—78 przypadają najwcześniejsze malarskie utwory Polaka w Bawarii, a całkiem pewne na lata 1479 i 1483, w którym to ostatnim roku jest on tam już skończonym, niezwyklej miary artystą, przypuścić wolno, że mógł mieć wówczas lat przeszło 30, czyli że się urodził między rokiem 1440 a 1445. Przed swym przesiedleniem do Monachjum musiał on jednak w swym rodzinnym Krakowie jakieś znaczniesze dzieła malarskie wykonać, które nań zwróciły uwagę niemieckiej zagranicy i spowodowały opuszczenie ojczyznanego miasta, a przeniesienie się ostatecznie do Bawarii.

Blisko przez trzy stulecia znajdował się w kościele ś. Idziego w Krakowie, rozwieszony na ścianach małego, wąskiego prezbiterjum, wielki cykl obrazów cechowych krakowskich, malowanych dwustronnie na drzewie, a pochodzących niezawodnie z drugiej połowy XV wieku. Były to rozpiłowane na 11 części skrzydła wielkiego tryptyku gotyckiego, z którym niezawodnie pod koniec wieku XVI albo z początku XVII stulecia stało się to samo, co ze wspaniałymi politykami kościoła Panny Marji z kaplicy Bonerów, zawierającymi cykle ś. Katarzyny Aleksandryjskiej oraz ś. Jana Ewangelisty, malowanymi w pierwszej połowie drugiego dziesiątka wieku XVI przez Hansa Suessa von Kulmbach. Arcydzieła wielkiego norymberskiego malarza ostały się cudem tylko przez długie okresy baroku, rokoka i empire'u, jedne wprawione w szafy zakrystji Marjackiego kościoła, drugie, w dawnych czasach na ostatnim niemal miejscu umieszczone, w kościele ś. Florjana. Bezwątpienia tedy i z kościoła dominikanów zawędrowały owe obrazy do skromnego małego kościoła, który od końca wieku XVI był w posiadaniu dominikańskiego klasztoru, a jak sądzimy, stać się to musiało w samym początku wieku XVII, kiedy w tyłu szczegółach barokizowano niezrównany gotycki kościół ś. Trójcy, dodając mu znane szeregi barokowych kaplic i wznosząc nowy barokowy wielki ołtarz (dziś nieistniejący) z obrazem wszechwładnego podówczas w Krakowie, a zwłaszcza u dominikanów, Tomasza Dolabelli, ołtarz, który niezawodnie podobnym być musiał do prawie mu współczesnych ołtarzów w kościołach Bożego Ciała i ś. Katarzyny. Jedynie to przeniesienie rozpadłego tryptyku do kościoła ś. Idziego uratowało go przed 76-ciu laty, a następnie przed laty już blisko 25 począł go ratować od wilgoci i zniszczenia ś. p. prof. dr Marjan Sokołowski, przeniósłszy jego części wówczas do Zakładu historii sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim, którego to zakładu był twórcą. Badał je następnie przez lata całe, ale ostatecznie badań tych do stanowczego wyniku nie doprowadził. Jak i kiedy, w tych latach zapewne, kilka z tych obrazów bardzo nieumiejętnie, a niestety grubo olejnymi farbami odnowionych zostało, nie jest mi wiadomem; być może, że jeszcze przed zabraniem ich z kościoła ś. Idziego począł je odnawiać dominikański malarz Fra Angelico Drewaczyński, albo ś. p. Bronisław Abramowicz, odnawiający obrazy w Kra-

¹⁾ C. Glaser, op. cit str. 156, przypisek 6.

kowie przed laty 40. Z Zakładu historii sztuki pięć z nich przeniesiono do Muzeum Narodowego, a obecnie znajdują się w Muzeum im. Czapskich, sześć zaś, najbardziej zniszczonych, ma obecnie pod swą opieką prof. Julian Makarewicz, który czeka na możliwość ich ratowania i odnowienia, zależną jednak od potrzebnej na to znacznej subwencji pieniężnej. Już przed laty przeszło szesnastu, specjalną uwagę moją zwrócił ten cykl obrazów, zwłaszcza po nieco dłuższym moim pobycie w Monachjum, kiedy uderzył mnie w tamtejszym Muzeum Narodowym po raz pierwszy wtedy nieco obficie wystawiony szereg obrazów Jana Polaka z wyżej przytoczonych kościołów ś. Franciszka i ś. Piotra. Już wtedy miałem najsilniejsze przekonanie, że początek twórczości artysty, z którą właśnie wówczas nauka niemiecka zwolna liczyć się poczyniała, odnieść należy jedynie do Krakowa i że pierwsze tam jego dzieła młodości, pochodzące mniej więcej z lat 1465—1475, stanowią obrazy dominikańskie z kościoła ś. Idziego. Rozpocząłem w tej mierze badania dosyć trudne, literatura niemiecka bowiem o tym przedmiocie była jeszcze bardzo skąpa. Zainteresował się wówczas memi twierdzeniami bardzo gorąco tej miary uczony co dyrektor Starej Pinakoteki dr von Tschudi i od niego się dowiedziałem, że postacią i twórczością Jana Polaka zajmuje się właśnie dr H. Buchheit i że od niego najwięcej w tej mierze dowiedzieć się mogę. Do zetknięcia się mojego z dr. Buchheitem ostatecznie nie przyszło. Dr Buchheit był na krótko poprzednio przez parę dni w Krakowie i wówczas widział się z nim tam prof. dr Julian Pagaczewski. Od niego też wiem, że oglądał obrazy cechowe w Muzeum Narodowym, gdzie podówczas jeszcze obrazów z kościoła ś. Idziego nie było, oraz cykl obrazów u ś. Katarzyny i znany dobrze tryptyk ś. Jana Jałmużnika w tymże kościele, który zestawiał wtedy — nawiasem mówiąc całkiem błędnie — z twórczością Jana Polaka. Czy przez czas trwania wojny dr Buchheit badania swoje nad Polakiem przerwał, czy też ich zaniechał zupełnie, nie jest mi wiadomem. Obecnie pracuje nad osobistością Jana Polaka i jego utworami bawarskimi dr Ernest Buchner, z którym zetknął mnie już przed dwoma laty przeszło obecny dyrektor Starej Pinakoteki, dr Fryderyk Dörnhöffer, poczem przyszło do powyżej już streszczonego zupełnego porozumienia pomiędzy młodym uczonym niemieckim a mną, w sprawie krakowskich Polaka obrazów.

II.

Z krakowskiego tryptyku Jana Polaka, zachowało się dotąd jedenaście obrazów dwustronnie malowanych, wysokości 1 m 34 cm, szerokości 94 cm, z których jeden zniszczony niepowrotnie, czyli razem utworów 21. Stanowiły one skrzydła wielkich rozmiarów tryptyku, którego część środkowa była niezawodnie wielką kompozycją na drzewie — zapewne jak i skrzydła lipowem, każdy obraz na spojonych silnie kilku deskach — malowaną naturalnie temperą, na kredowym podkładzie, z dodaniem może tylko na powierzchni jakiejś farby olejnej, a ołtarz ten szafiasty zamykały również malowane, z powyższych obrazów złożone skrzydła. Przypuszczalnie było ich nawet więcej aniżeli dziś, ale tę sprawę zostawiam na razie nieporuszoną i pod koniec niniejszej rozprawy postaram się dopiero o hipotetyczne rozwiązanie pytania, jak mógł ten tryptyk wyglądać w czwartej ćwierci wieku XV i przez całe stulecie XVI. W każdym razie ołtarz cały składał się z dwóch części: z zewnętrznej przy zamkniętych skrzydłach i z wewnętrznej, o wiele ozdobniejszej, przy skrzydłach otwartych, ujmujących po bokach środkową główną kom-

pozycję malowaną. Obrazy, stanowiące skrzydła zewnętrzne, mają obramienie całkiem proste, szerokości 4 cm, bez żadnych ozdób, niezawodnie współcześnie złożone. Obrazy, stanowiące otwarte skrzydła wewnętrzne, są w górze ozdobione złocistymi delikatnymi gotyckimi maswerkami, przypominającymi nieco podobne maswerki w górnych częściach pól Marjackiego ołtarza, a tylko o wiele mniej bogatymi. Tą częścią swoją dekoracji plastycznej wiązały się one także i z rzeźbionym, niezawodnie z figur, fial i kwiatonów złożonym, szczytem ołtarza.

Obrazów, składających się na zamknięte skrzydła zewnętrzne, posiadamy obecnie dziesięć, jedenasty bowiem stanowi parę ledwo dostrzegalnych fragmentów kompozycji, której treść jedynie z tych resztek określić dziś można. Cały ten cykl zewnętrzny odnosi się treścią swą do życia Matki Boskiej i dzieciństwa Chrystusa z dziejami Najświętszej Panny związanego. Niezawodnie obrazów tych musiało być przynajmniej o kilka więcej od tych, które dziś istnieją, brak bowiem wśród nich scen pierwszorzędного znaczenia, wziętych z Ewangelji, a natomiast jest kilka, opartych treścią jedynie na tradycji Kościoła, jedna zaś najwyraźniej na znanym apokryfie Ewangelji. Idąc chronologicznie za temi scenami, obrazy — które posiadamy obecnie, należy podług treści w następujący sposób wiązać ze sobą.

1. Zwiastowanie (fig. 5)

W izdebce, o górnym łuku z gotyckimi maswerkami i dwiema nad nim rzeźbionymi figurkami, stojącymi na kroksztynkach — który to charakterystyczny szczegół zaraz tu podkreślić należy — na tle okna o romańskim podwójnym łuku, przez które widny w głębi naszkicowany pejzaż ze skłonem góry i wąską drożyną, klęczy naprost Madonna z twarzą zwróconą nieco w prawą (herald.) stronę, z jasnymi włosami w długich miękkich karbach spadającymi na ramiona, a ze sznureczkiem pereł i klejnotem nad czołem. Szaty na niej o zwykłych kolorach, lewą ręką przytrzymuje płaszcz i trzyma w niej otwarty modlitewnik, prawą zwróciła ku prawej stronie. Część postaci rysuje się na tle kotary, ze wspianego złocistego brokatu, który górą nad głową tworzy mały baldachin. Na prawo

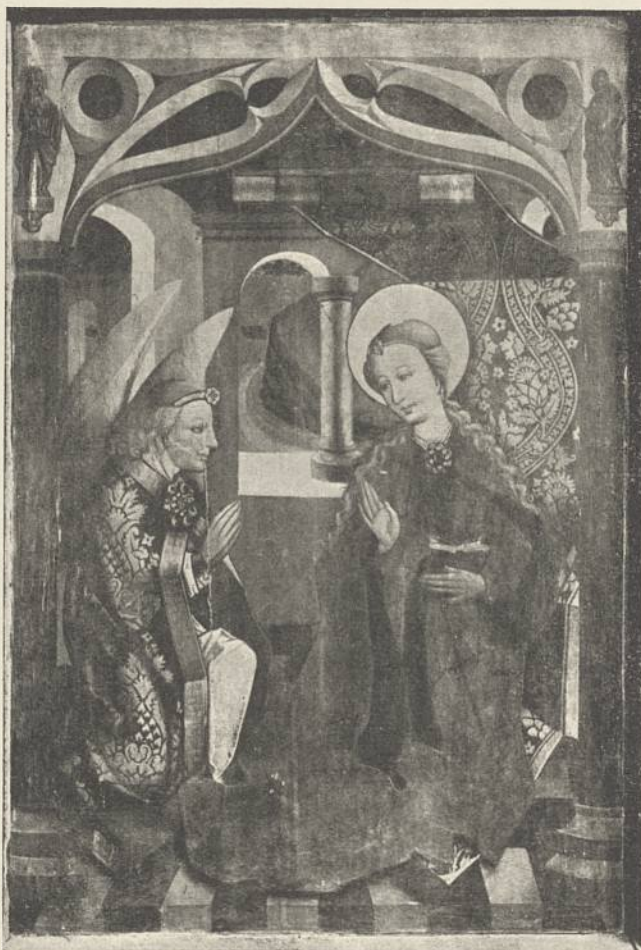


Fig. 5. Jan Polak. Zwiastowanie z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

przykłęka na prawem kolanie archanioła, w profilu, z rękami złożonymi jak do modlitwy. Włosy ma jasne, a nad czołem djadem z klejnotów. Ubrany jest w białą szatę, na którą zarzucona kapa ze złotogłowiu, wzorem swym bardzo podobnego do kotary poza Madonną. Kapa obszyta jest szerokim, złocistym galonem. Na plecach widać jasne dwa



Fig. 6. Jan Polak. Narodzenie, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

skrzydła archanielskie. Charakterystycznym jest jeden szczegół, że w kompozycji brak Ducha Świętego w postaci gołębiczy¹⁾.

2. Narodzenie (fig. 6).

W rodzaju zrujnowanej kapliczki, z dwiema kolumnami gładkimi o poligonalnych bazach i kapi-telach, połączonymi górą drewnianym dachem, niby stajenki, klęczy Madonna w profilu, z głową zlekka zwróconą w trzech czwartych do widza, z rękami złożonymi jak do modlitwy. Układ włosów i spadające ich na ramiona sploty, zupełnie jak w poprzednim Zwiastowaniu. Głowę otacza aureola. Madonna aduruje Dzieciątka całkiem nagie, leżące na dolnych fałdach jej płaszcza, z główką w aureoli i o bardzo wybitnie zawielkim nosku. Z poza Dzieciątka wygląda nader prymitywnie wymalowany wół. Na prawo odsunięta firanka w górę, przymocowana na drucie kółczkami. Na szczytach kolumn i wśród belek dachu, 4 postaci klęczących aniołów, z których dwaj z banderolami, śpiewają i adorują Dzieciątka. Te dwa anioły na szczytach kolumn, zastępują ulubione przez artystę rzeźbione dekoracyjne figurki. Na lewo przy ko-

lumninie i łukowym oknie kapliczki dwie postaci pasterzy o zamodlonych wyrazach; w głębi krajobraz z drzewami, wijącą się rzeką i dwiema postaciami pasterzy, pędzących trzody²⁾.

3. Obrzezanie. Scena odbywa się w świątyni, ujętej w obramienie o zdobnych pilastrach, związanych górą w łuk gotycki o oślim grzbiecie; w głębi kolumna i okna ostrołukowe. Przed kolumną ołtarz kamienny o węższym rzeźbionym postumencie, na

¹⁾ Obraz ten wspomniany jest krótkim opisem u dra Kopery w *Dziejach malarstwa* t. I, str. 190.

²⁾ Obraz ten opisany jest krótko u dra Kopery w *Dziejach malarstwa* t. I, str. 190, oraz reprodukowany jako fig. 167 na str. 193.

nim w głębi zapalona świeca. Na ołtarzu, na płóciennym obrusie, leży nagie Dzieciątko, trzymane obiema rękami przez Madonnę, która stoi po lewej stronie ołtarza. Piękna jej twarz schylona nieco ku Dzieciątku. Na głowie z aureolą rzucona zasłona biała, z pod której wymykają się sploty włosów spadających na plecy. Szata na Madonnie ciemnoszafirowa ze złotym szerokim galonem. Za Matką Boską wychyla się młoda kobieta



Fig. 7. Jan Polak. Pokłon Trzech Królów, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

w czerwonej szacie, z rodzajem czapki na głowie. Po stronie prawej stoi oparty o ołtarz obiema rękami, z ostrym krzemykiem w prawej ręce, siwowłosa i siwobrody kapłan w długiej czerwonej szacie i takiejże czapce na głowie. Za nim stoi młodzieńcza postać męska o bujnych jasnych włosach, z zamkniętą księgą w ręku.

4. Pokłon Trzech Królów (fig. 7). Ze strony lewej, pod łukiem gotyckim o rzeźbionym maswerku, niby pod portykiem kaplicy, między dwiema kolumnami, siedzi Madonna, z taksamo jak zawsze ułożonemi włosami i w tych samych szatach. Głowa jej rysuje się na tle bliźnięgo okna, z poza którego widać głowę ś. Józefa. Matka Boska trzyma całkiem nagie Dzieciątko Jezus z aureolą. Na prawo postaci Trzech Królów. Na pierwszym planie król klęczący, stary, łysy, z białą brodą, ubrany we wspaniałe szaty ze złotogłowi i o tonie brunatnym, płaszcz zaś ma czerwony w złote kwadraty. Podaje on obydwoma rękami Panu Jezusowi szkatułkę ze złotymi pieniędzmi, na których Dzieciątko rączkę trzyma. Za klęczącym królem dwie postaci królów

stojących, trzymających złociste naczynia w kształcie pucharów, z nakrywami, z kadzi-dłem i myrrą. Obie te postaci mają niezmiernie charakterystyczne, niezawodnie portretowane głowy współczesne. Na królu na prawo droga szata z wzorzystego złotogłowi, sfałdowana na piersiach, na głowie wielka wciśnięta złotogłowiowa czapka, jak na postaciach burgundzkich współczesnych arrasów. Trzeci król ma na głowie charakterystyczny współczesny kapelusz, z klejnotami dookoła, formą i układem zupełnie podobny do klasycznego współczesnego kapelusza z relikwiami Ludwika XI, króla francuskiego. W głębi, między głowami obydwóch królów, widać wieże gotyckiego kościoła i miejskie baszty.

5. Ucieczka do Egiptu. Od prawej strony ku lewej, całkiem w profilu, na mocno prymitywnym osiołku, idącym po kamienistej drodze, Madonna w tych samych zawsze ciemnych szatach, z białą chustą, okalającą głowę i spadającą na ramię w fałdach bardzo już bliskich podobnym chustom na kobiecych postaciach współczesnych flamandzkich obrazów. Na rękę trzyma Dzieciątko obwinęte w płaszcz i w jasny ręcznik, a głowę ma schyloną ku niemu. Przy osiołku kroczy, w czerwień ubrany, siwobrody ś. Józef, z podróżnym kapturem na głowie, w trzewikach powyżej kostek. Niezmiernie charakterystycznym w swej prymitywności jest krajobraz. Za Madonną, na lewo, widać wielkie krzaki, na prawo wśród pól i skał wije się rzeka, na której kołyszą się bardzo zabawne małe okręciki. Nad brzegiem na wzgórzu widnieje obronny zamek. Z tą częścią krajobrazu artysta dał sobie jeszcze radę; firmamentu błękitnego już się nie tykał, zastępując go złotą powłoką.

6. Święta Rodzina w Egipcie. Treść tego obrazu zaczerpnięta została z apokryficznej ewangelji o pobycie Ś. Rodziny w Egipcie, według której palmy kłaniały się tam Dzieciątku Jezus, a posągi pogańskie padały na ziemię roztluczone. Scena przedstawiona jest we wnętrzu gotyckiego kościoła, który ma być niby pogańską świątynią. Po stronie lewej, niby przed wejściem do sanktuarjum świątyni, usiadła Madonna w tych samych zawsze ciemno-szafirowych szatach, z chustą białą sfałdowaną na głowie, spadającą na lewe ramię, co do układu niezmiernie podobną do welonu Madonny na obrazie Ucieczki do Egiptu. Matka Boska trzyma na kolanach siedzące całkiem nagie Dzieciątko Jezus, które ku niej podnosi główkę, niemal identyczną z główką Dzieciątka w scenie Narodzenia, z tym samym zawsze, zbyt wielkim, zadartym noskiem. Za Madonną stoi piękna z rysów postać ś. Józefa z kosturem podróżnym w prawej ręce, ubrana cała w czerwone szaty. Poza nim widać przez okno kawałek krajobrazu z drzewami. Po stronie sanktuarjum świątyni, do której białego wnętrza prowadzi wejście z dwóch ciemnych marmurowych kolumn, bogatym maswerkem związanych w ośli grzbiet, stoi w środku wąska kolumna kamienna, przetrącona na kilka kawałków na ziemię spadających, z jej zaś szczytu spadł już na posadzkę pogański bałwan, metalowa figurka nieco fantastycznego bożka¹⁾.

7. Obraz siódmy przedstawiał Rzeź niewiniątek. Zniszczony jest dziś nieledwie w zupełności. Zostały się tylko niektóre ślady: na lewo resztki postaci żołnierza w zbroi, trzymającego zabite dziecko z dwiema ranami; w dole widać część innego zabitego dziecka. Te fragmenty utworu, nie tknięte żadną restauracją, świadczą o wytwornej delikatności techniki artysty, zwłaszcza w subtelnych karnacjach.

8. Ofiarowanie w świątyni (fig. 8). Scena ta przedstawiona jest nieledwie identycznie ze sceną Obrzezania. Łuk gotycki, wewnątrz kościoła, ołtarz ze stojącą na nim świecą, troszkę tylko więcej upaloną, zupełnie są tesame, co w poprzednim obrazie. Główne cztery figury również prawie powtórzone: Madonna taka sama, jak tam, z innym tylko ruchem rąk. Za nią widzialna jedynie w części twarz postaci kobiecej. Kapłan Symeon ma tą samą postać co kapłan w scenie Obrzezania i tę samą szatę, tylko jest nieco więcej pochylony ku ołtarzowi. Przed nim wielka otwarta księga, której kartę właśnie przewraca, z niby hebrajskim pismem. Za Symeonem ta sama postać młodzieńca, tylko już bez księgi, która leży na ołtarzu. Przed księgą siedzi na ołtarzu, trzymane przez Madonnę, całkiem nagie Dzieciątko Jezus, z rączkami wyciągniętymi ku kapłanowi, z główką o ładnych rysach i miłym wyrazie. Obok Dzieciątka na ołtarzu stoją dwa gołąbki.

¹⁾ Wspomniany u dra Koperę w *Dziejach malarstwa I*, str. 190.

9. Zesłanie Ducha ś. W wieczniku z otwartymi dwiema po obydwu bokach arkadami, w samym środku siedzi Madonna, nad jej głową w górze Duch ś. w postaci wielkiego gołębia o rozpostartych skrzydłach. Ponad gołębiem łuk gotycki w ośli grzbiet, który wiąże dwie wąskie kolumny, obramiające kompozycję. Madonna siedzi naprost, z zarzuconym na głowę ciemnoszafirowym płaszczem, z pod którego widać biały welon; wyraz twarzy zamodlony, ręce złożone do modlitwy. Po jej bokach siedzą i stoją Apostołowie, po sześciu z każdej strony. Na lewo ś. Jan w jasnej szacie, na prawo, na pierwszym planie ś. Piotr, siedzący z księgą na kolanach; twarz jego z wybitnie charakterystyczną głową z wyraźnym podobieństwem do głowy ś. Piotra w scenie z magiem Szymonem z monachijskiego kościoła ś. Piotra. Inne postaci Apostołów, ubranych przeważnie w szaty czerwone i zielone, podobne również bardzo do postaci w głębi sceny Biczowania ś. Pawła z tegoż kościoła ś. Piotra, a nosy u nich wszystkich, jak zawsze u artysty, wielkich rozmiarów. Typy te świadczą stanowczo, że ten sam artysta malował i następny cykl krakowskich obrazów opisywanego tryptyku, jak i monachijskie ołtarze z kościołów franciszkańskiego i ś. Piotra. Dr Buchner na mocy widzianych tylko fotografii miał co do tego cyklu z życia N. Panny pewne drobne wątpliwości, czy jest także dziełem Jana Polaka, jak dla niego zupełnie pewny cykl Męki Pańskiej. Ja w tej mierze nie mam żadnych wątpliwości, tak



Fig. 8. Jan Polak. Ofiarowanie w świątyni, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

dla wyżej wzmiankowanego motywu, jak i poprzednio przy opisie kilku obrazów wobec zaznaczonych a tak bardzo dla Polaka charakterystycznych cech i szczegółów, uważam zaś tylko cykl ten za wcześniejszy od cyklu następnego.

10. Pogrzeb Matki Boskiej (fig. 9). Apostołowie, w liczbie dwunastu niosą na rękach do grobu leżącą postać Madonny, obwinętą we wspaniałą szatę z wzorzystego złotogłowia. Głowa jej dziś zupełnie zniszczona, widać tylko resztki aureoli. Apostołowie na drugim planie w głębi, którym widać tylko głowy, mają nad głowami aureole, a pomiędzy nimi występuje bardzo wyraźnie, u brzegu na prawo, prześliczna w wyrazie

smutku młodzieńcza głowa ś. Jana i znana nam z poprzedniego i z monachijskiego obrazu głowa ś. Piotra. Apostołowie na pierwszym planie są bez aureol, a mają bardzo wybitnie zaznaczone ruchy chodu. Niezmiernie charakterystyczne są ich szaty, zwłaszcza drugiego z rzędu na lewo szaty jasne, o fałdach sutych, bogatych, szerokich i miękkich, a nie mających w sobie nic jeszcze z połamanej kantowatości współczesnych we Flandrii



Fig. 9. Jan Polak. Pogrzeb M. Boskiej, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

brodzie i włosach, trzymający w lewej ręce złocistą kulę ziemską z krzyżykiem; na lewo Syn Boży o ciemnych włosach i ciemnej krótkiej brodzie. Obie postaci mają na głowach bogate korony z drogich kamieni, a poza nimi wielkie aureole; ubrane są w ciemnoszafirowe szaty z czerwonymi na nich płaszczami o złotych galonach, spiętymi pod szyją wielkimi agrafami z drogich kamieni. Bóg Ojciec ręką prawą, a Syn Boży lewą, trzymają znacznych rozmiarów koronę z klejnotami ponad głową Madonny, klęczącej u ich stóp pomiędzy nimi. Młodziutka jej twarz w profilu, znana z poprzednich obrazów; jasne włosy złociste spadają na ramiona aż do pasa w charakterystycznych dla artysty karcach.

i w Norymberdze szat późnogoetyckich. Widać w nich w tej mierze jak żeby resztki jakiegoś odrębnego stylu, z którego w młodości swej Jan Polak wyszedł, a które dałyby się może odnieść do panujących w Polsce w pierwszej połowie XV-go wieku wybitnych cech czeskiego malarstwa t. zw. trzeciego okresu, w którym tak wyraźnie pobrzmiewają jeszcze ślady wpływów włoskiego trecenta. Typy twarzy Apostołów są natomiast całkiem znamienne dla Polaka, z tak samo zawsze traktowanymi włosami i brodami, oraz z temi samymi, zawsze zbyt grubymi i dużymi nosami. Utwór ten jest z całej tej pierwszej serii niestety najwięcej zniszczony, ale ze względu na głowy Apostołów i ich wyrazy z pewnością w tym cyklu najpiękniejszy.

II. Koronacja Matki Boskiej. Obraz ten z całego cyklu życia Matki Boskiej został najniezwyklej tak przemalowany, że właściwie trudno dziś o jego wartości powziąć słuszny sąd. Na chmurach siedzą koło siebie dwie pierwsze postaci Trójcy Świętej: na prawo Bóg Ojciec, o siwej

Drobna postać Madonny owinięta jest cała w biały płaszcz, raczej o miękkich a nie kantowatych fałdach, jakie zresztą widzimy i na szatach Boga Ojca i Syna Bożego. Ręce trzyma złożone do modlitwy, a za jej głową widać wielką złocistą aureolę. Między dwiema głowami męskimi, a ponad koroną i głową Madonny, unosi się Duch Święty w postaci gołębia z rozpostartymi skrzydłami i z małą aureolą nad głową. W głębi nad całą tą grupą znajdują się popiersia bardzo pięknych dwóch aniołów ze skrzydłami, trzymających jako tło wielką rozpostartą ciemną kotarę.

Według powyższego spisu i opisu dochowało się tedy do dziś dnia dziesięć, względnie jedenaście scen z pierwszego, zewnętrznego cyklu tryptyku z kościoła ś. Idziego. Ponieważ jednak był on z pewnością, zważywszy tak obraz centralny, jak układ skrzydeł zamkniętych i otwartych, znacznie większy, aniżeli ołtarz, na który składałoby się 12 dwustronnie (względnie 24) obrazów, i zważywszy zarazem, że ze względu na dokładność tematów z Nowego Testamentu zaczerpniętych, tak cykl jeden jak drugi, znaczne dziś a rażące wykazuje luki, przypuścić wolno, że obrazów tych było znacznie więcej, jak sędzę o pięć więcej, dwustronnie malowanych, razem tedy dziesięć i że cały tryptyk zamknięty składał się z kompozycji 16 tu; na otwartych zaś skrzydłach było ich również oprócz wielkiej środkowej 16, czyli razem 32. Do pierwszego cyklu, właśnie co opisanego, jak mierniam, należały jeszcze sceny: Nawiedzenia, Chrystusa w świątyni z Doktorami, Wesela w Kanie Galilejskiej, Śmierci Matki Boskiej, oraz Wniebowzięcia. We wszystkich tych scenach bowiem, z autentycznych Ewangelij i z tradycji Kościoła, a nie z apokryfów zaczerpniętych, postać Madonny gra rolę pierwszorzędną i brak tych scen w cyklu, gloryfikującym jej postać, dotkliwie musiałby być odczuty; dla przykładu zacytujemy scenę Pogrzebu Matki Boskiej, wobec której scena jej śmierci istnieć musiała z pewnością.

Ogólną właściwość cyklu tego stanowi przedewszystkiem spokój i pogoda w typach, zwłaszcza w typie Madonny dążenie do pewnego słodkiego idealizmu, tak bardzo z charakterem twórczości artysty niezgodnego. Dalej, w postaciach męskich unikanie wszelkiej brutalności i chęć przedstawienia twarzy o ile możności nie brzydkich, do czego, jak to w drugim cyklu zobaczymy, artysta jest przedewszystkiem skłonny. Mimo to jednak typy twarzy mężczyzn dorosłych, najczęściej, a tak charakterystycznie w profilach przedstawionych, mają owe znamienne dla malarza, często zbyt wielkie nosy, a nawet małe Dzieciątko Jezus zawsze ma nosek zbyt długi i zlekka perkaty. Wreszcie ostatnią uderzającą cechą tego cyklu są jego tła: wnętrza architektoniczne, prawie wyłącznie gotyckie, świątyń, oratorjów, zrujnowanych kapliczek; wszystkie przeprowadzone są jako tła aż do samego szczytu utworów, a toż samo również odnosi się do rzadszych tła pejzażowych, w których krajobraz, po większej części dosyć naiwny i nieudolny, aż do szczytu kompozycji zachowuje tło pejzażowe i raz tylko w nich na przykład błękit nieba jest zastąpiony złocistym tłem, co stale się zdarza w cyklu drugim. To byłyby cechy najwięcej charakterystyczne pierwszej serji obrazów naszego tryptyku, w których młody wtedy Jan Polak jest jeszcze może najmniej sobą, jeszcze nie całkiem zależny od wpływów norymbersko-flamadzkich, ale w typach, zwłaszcza kobiecych, oraz niektórych męskich, głównie zaś w układzie i połamaniu fałdów szat i draperyj ulega jeszcze w pewnej mierze wpływom szkoły niemiecko-czeskiej, panującej w Polsce tak stanowczo aż do samej połowy XV wieku, a tak odrębnej od gotyckiego malarstwa szkoły frankońskiej. Od niej to już bowiem cykl następny naszego ołtarza, od tego pierw-

szego nieco późniejszy, jest już w pewnej mierze zależny i przygotowuje podkład do całej pod tym względem tak bardzo typowej twórczości Jana Polaka w Niemczech.

Cykl drugi krakowskiego tryptyku Polaka opowiada w istniejących do dziś dnia 11 obrazach całe dzieje Męki Pańskiej. Jest to pierwsze pasyjne przedstawienie artysty, tematowo najbliższe głównym utworom z jego późniejszej twórczości i w całej pełni zapowiadające już wielkie pasyjne sceny kościołów bawarskich. Tkwią też w tym cyklu wszystkie najczęściej charakterystyczne cechy kompozycji i typów malarza, które powtórzą się w każdym nieledwie z późniejszych, w Niemczech wykonanych jego obrazów i które są wymownymi dowodami, że w tryptyku krakowskim posiadamy pierwsze, bardzo wybitne dzieło artystycznej jego młodości.

Oto z kolei wspaniały ten cykl w naszym tryptyku, a na wstępie przypomnieć należy raz jeszcze, że stanowił on wielkie skrzydła, prawdopodobnie wysoko na boki rozpięte, malowanej z pewnością kompozycji centralnej. W zestawieniu też z niezawodnym tłem tej wielkiej środkowej sceny i jako jej niby dalszy ciąg tła firmamentowe wszystkich tych kompozycji, są pokryte delikatnie wygniataną romboidalną, złożoną powłoką. Ponad nią ujęty jest każdy obraz pięknym, delikatnie wyrzeźbionym snycerskim złożonym maswerkem, o wybitnie późnogotyckich, prawie stwoszowskich cechach, z ozdobniami, a nie zbytecznie płomienistymi, zwisającymi kwiatonami, ze znanymi dobrze w rogach czworoliściami oraz wybitnie późnogotyckimi niemieckimi t. zw. pęcherzami rybiami.

1) Wieczerza Pańska (ze strony odwrotnej Zwiastowanie) (fig. 10). Bez żadnego tła architektonicznego, oprócz wyżej wzmiankowanego maswerku, przy zupełnie okrągłym stole siedzi Chrystus wraz z 12 Apostołami. Stół nakryty obrusem o pasach w ciemny geometryczny deseń; na środku talerz z chlebem, a przed Apostołami dziwne, kwadratowe talerzyki, oraz dwie miseczki, wreszcie złocisty kielich. W środku na prost siedzi Chrystus, widoczny powyżej pasa, w błękitnej szacie, o bardzo pięknej głowie z krótką, rzadką brodą, lekko ku stronie lewej pochylonej. W oczach wyraz smutku, łagodności, a może i nieco wyrzutu. Lewą rękę oparł na ramieniu ś. Jana, prawą poprzez stół wyciągnął ku siedzącemu naprzeciw Judaszowi, któremu do ust otwartych wkłada białą Hostję. Judasz siedzi na ławie, niby tyłem odwrócony do widza, ale twarz jego przedstawiona jest w ulubionym profilu, twarz wstrętna, pospolita, o wielkim perkатыm nosie, grubych rozwartych wargach (między którymi widać język), o wybałuszonych wielkich oczach, rudych włosach; żółta jego szata w obfitych spada fałdach. Oprócz Judasza pięciu Apostołów siedzi tyłem do widza, ale twarze czterech przedstawione są w profilach. Wszyscy wogóle Apostołowie mają wybitne, zbyt wielkie nosy, zwłaszcza jednego na prawo nos gruby ma monstrualne rozmiary. Obok Chrystusa na prawo bardzo piękne popiersie ś. Piotra o znamienym znowu dla artysty typie, zawsze tym samym, siwowłosego, nieco łysego księcia Apostołów. Po stronie przeciwnej ś. Jan, którego piękna, złotowłosa głowa, spoczywająca na piersiach Chrystusa, jasno odbija od tła Chrystusowej szaty. Charakterystycznym jest również dla malarza typ drugiego z rzędu, obok ś. Jana Apostoła o siwych włosach, długich spadających wąsach i długiej siwej brodzie, z dwoma typowymi dlań kosmykami. Twarz niemal ta sama co w scenie Zesłania Ducha ś., a broda znowuż nieledwie identyczna z brodami kapłanów w scenach Obrzezania i Ofiarowania w świątyni. Głowa Chrystusa oraz głowy czterech Apostołów, odcinają się na złocistym, wygniatanym tle, otoczone aureolami delikatnie, bardzo pięknie wygniatanymi w formie promieni, złożonemi naturalnie, a całkiem innymi niż proste, gładkie aureole w cyklu poprzednim. Aureole tesame występują

też stale już u wszystkich postaci Chrystusa, Apostołów, Madonny i świętych Niewiast w tym cyklu Męki Pańskiej, o ile one rysują się na tle złoconem, albo krajobrazowem.

2) Modlitwa w Ogrojcu (na odwrotnej stronie Obrzezanie). Po stronie prawej klęczy oparta łokciami o skałę w profilu postać Chrystusa z rękoma wyciągniętymi do modlitwy. Przed nim, na wyższej skale, stoi złocisty kielich czekającej go Męki, a nad nim w rogu zlatuje postać anioła z twarzą naprost, trzymającego drewniany krzyż Chrystus ubrany w ciemno-szafirową szatę; głowa niemal w profilu podniesiona do góry z wyrazem błagalnej w oczach modlitwy. Po stronie lewej grupa trzech śpiących Apostołów. Na pierwszym planie naprost młodzieńczy piękny ś. Jan, ubrany cały w białą szatę, a nie w powtarzającą się w całej nieledwie jego ikonografii szatę czerwoną, z głową opartą na prawej ręce, a z lewą piękną ręką zwisającą z kolana, którą przytrzymuje książkę. Za nim ciekawa postać śpiącego ś. Piotra, z połową twarzy zakrytą ręką, o którą się oparł. W głębi za nimi nader wybitna głowa ś. Jakóba, o wielkim nosie i z zamkniętymi oczyma, śpiąca na skale jak na poduszce. W samym środku bardzo charakterystyczne, do krajobrazu należące drzewo, o górnym rozgałęzieniu i listowiu wiążącym się ze złocistym tłem wygniatanych listków. Między drzewem a obok stojącą skałą widać drobną, perspektywicznie wybraną postać Judasza, prowadzącego zbrojnych żołnierzy¹⁾.



Fig. 10. Jan Polak. Wieczera Pańska, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

3) Pocałunek Judasza

(na odwrotnej stronie Narodzenie). W samym środku kompozycji stoi całkiem wprost wspaniała postać Chrystusa o przepięknej, szlachetnej twarzy, zwróconej prawie en face, w długiej aż do ziemi ciemno-szafirowej szacie. Na lewo od Chrystusa, świetnie przeciwstawiona do jego pięknych rysów, w profilu, twarz całującego go Judasza, o rudych oczywiście włosach, ogromnym, ohydny, perkatym nosie, grubych, mięsistych wargach, o kościach silnie występujących nad oczami; głowa to wprost brutalnie potwornego zbirą,

¹⁾ Scenie tej poświęca dr Kopera w *Dziejach malarstwa* krótki opis na str. 188—189 tomu I-go.

która jedna starczyłaby za podpis lub monogram artysty na tym obrazie. W dole, u stóp Chrystusa, napół leżąca postać młodego Malchusa z twarzą naprost, ubranego w żelazną kolczugę; Chrystus z wyrazem niezrównanej dobroci, prawą ręką przylepia mu ucho, obcięte przez ś. Piotra. Na lewo grupa z dwóch Apostołów złożona, pierwszy z nich ś. Piotr, o pięknej twarzy, z wyrazem smutku, w czerwonej szacie. Po stronie prawej dwaj żołdacy, którzy mają pojmać Chrystusa, stanowią *pendant* do dwóch Apostołów. Twarze ich znowu o wybitnie wielkich nosach. Ubrani we wspaniałe żelazne zbroje



Fig. 11. Jan Polak. Chrystus przed Piłatem, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

nie rzymskiego w sobie nie mający, w bogatej szacie z czerwonego złotogłowiu z wywiniętym kołnierzem, o fałdach miękko spadających, a jeszcze prawie nie kantowatych. Na głowie, o niby zmarszczonych groźnie oczach, ale o twarzy nie wstrętnej, ma wielką czapkę z futrem, z pod której wymykają się rzadkie białe włosy. Ręką prawą wskazuje Chrystusa, który stoi prawie naprost, nieco tylko ku niemu zwrócony, w środku obrazu w długiej aż do ziemi szacie. Ręce, związane na rozkaz arcykapłanów, zwisają z przodu. Prześliczna twarz poważna, o spokojnym wyrazie w oczach, z włosami spadającymi na szyję, a głowa otoczona znaną nam piękną wygniatą aureolą. Za Chrystusem cztery

współczesne, w żelazne misiurki o zębatych u dołu falbankach, ze złożonemi taflami na napierśnikach talerzowatych, z hełmami o złocistych ozdobach, z wielkimi ciężkimi mieczami przy pasach. Figury to niezmiernie charakterystyczne dla artysty, tak ze względu na typy, jak ze względu na zbroje i tychże ozdoby.

4) Chrystus przed Piłatem (fig. 11) (na odwrotnej stronie Ofiarowanie w świątyni). Scena ta składa się właściwie tylko z trzech głównych osób w całej postaci. Na prawo, na gotyckim tronie rzeźbionym, o poręczach zdobnych maswerkami złocistymi o tym samym motywie co górne maswerki obramieniowe, siedzi postać Pontiusa Piłata. Zaplečka tronu wybita bogatym złotogłowiem, ujęta dwoma pilastrami o gotyckich siałach, a na pilastrze na prawo stoją na kroksztynkach powtarzające się w utworach tego artysty figurki, tym razem Adama i Ewy. W dole, koło tronu, na ziemi, siedzi mały biały piesek, który się liże w łapkę, na tronie zaś zasiadł wspaniały prokurator,

głowy pospolitych żołdaków w hełmach, jedna z nich zaś w wielkiej czapce współczesnej. Na lewo od Chrystusa, jako trzecia pełna figura, stoi wspaniały w swej pozie żołdak, cały w bogatą zbroję ubrany, z suknią z materji, wychodzącą z pod żelaznej kolczugi, wraz z takiemiż rękawami. Na piersiach ma żelazny pancerz, a na głowie hełm z bogatą złotą ozdobą. Głowa podniesiona nieco ku górze, wstrętna znowu w swej brzydocie, o grubych mięsistych wargach, wielkim zadartym nosie i wylupianych oczach¹⁾.

5) Biczowanie (fig. 12)

(na odwrotnej stronie Pokłon Trzech Królów). Scena skomponowana z nader piękną, zrównoważoną symetrią. W samym środku, na kamiennej posadzce w tafle, przywiązany do słupa, stoi nagi Chrystus; biodra ma obwinęte białą chustą. Głowa o szlachetnych rysach, wielkich smutnych oczach, schylona nieco ku lewej stronie. Włosy spadają na ramiona; ból przejawia się głównie w zaciśniętych nieco ustach. Ciało jako akt wybornie narysowane i karnacje subtelnie modelowane, choć wszystko razem raczej szeroko traktowane. Po obydwóch stronach stoi czterech zbirów, tym razem nie żołnierzy; dwaj w głębi wyprostowani, podnoszą ręce z pałkami, a nie różgami, w stronę głowy Chrystusa. Zbir na lewo, ubrany w czerwoną suknię, drugi na prawo ma kubrak ciemnozielony i bufiastą czapkę na głowie. Twarze jak zawsze niezmiernie pospolite, ze znanymi nam już dobrze wielkimi nosami. Jeszcze o wiele naturalistyczniej pojęte i traktowane są postaci dwóch katów na pierwszym planie, o pozach nieco przygiętych, zamierzających się również, by bić Chrystusa. Zbir na prawo ma kamizelkę czerwoną, a kubrak ciemno-granatowy. Głowa w czapce podana w tył o zawziętych oczach, znanym nam perkatym nosie i z wielką otwartą gębą, wyciągniętym językiem i widocznymi zębami. Jedna to z figur u artysty najdalej w swym brutalnym naturalizmie idąca. Czwarty



Fig. 12. Jan Polak. Biczowanie, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

¹⁾ Obraz ten opisał dr Kopera w *Dziejach malarstwa* na str. 189 i podał jego reprodukcję na tejże stronie fig. 163.

wreszcie oprawca na prawo, niezmiernie znów charakterystyczny w ruchu i wyrazie twarzy, ubrany w kubrak jasno żółty i wysokie aż do bioder szarobiałe pończochy, stanowi jasną plamę wobec ciemnych plam trzech jego towarzyszków. Głowa całkiem łysa o zawsze tych samych ohydnych rysach i wielkim nosie, a oczy patrzą na Chrystusa prawie jakby z pewnym przerażeniem, podczas gdy obie ręce zamierzają się do uderzenia umęczonego.

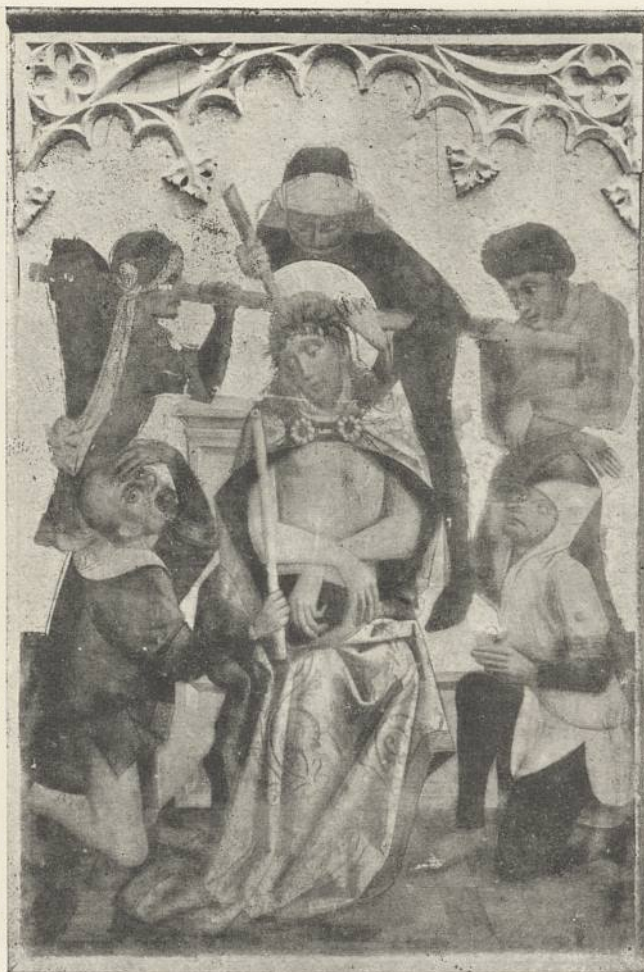


Fig. 13. Jan Polak. Cierniem koronowanie, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

6. Cierniem koronowanie (fig. 13) (na odwrotnej stronie ś. Rodzina w Egipcie). Kompozycja, podobnie jak poprzednia, znowu symetrycznie zrównoważona. W samym środku na tronie rzeźbionym, prostym, kamiennym, siedzi Chrystus bolesny, zupełnie naprost. Piers i ręce, aż po ramiona — nagie, a technika rąk pełna prawdy i bardzo piękna. Zresztą owinięty jest cały we wspaniałą płaszcz ze złotogłowia o srebrnych, nieledwie białych refleksach, spięty na piersiach dwiema agrafami z klejnotów; nie jest to więc znany z Ewangelji płaszcz czerwony (*chlamys coccinea*), ale złocisty płaszcz królewski »króla żydowskiego«, z którego się oprawcy naigrawają. Głowa Chrystusa piękna zawsze i bolesna, schylona nieco ku lewej stronie, z cierniową koroną, głęboko wepchniętą na czoło; krew spływa z twarzy, z czoła i na piersiach, a twarz ta i te krwawe smugi przypominają już bardzo twarz umęczonego Chrystusa w monachijskich obrazach. Dookoła niego pięciu symetrycznie ustawionych oprawców. Jeden w samym środku schyla głowę nad samą aureolą Chrystusa,

a twarz jego pospolitą widać w wybornym skrócie. Drągiem wciska on koronę na czoło Chrystusa. Po bokach tronu stoją dwa inne zbiry, całą siłą obydwoma rękami oparci o gruby drąg, którym również wpychają cierniową koronę na głowę umęczonego. W dole, na pierwszym planie, klęczą na jednym kolanie dwaj pacholki, już nie męczący, ale naigrawający się. Na prawo bardzo charakterystyczny oprawca o nosie znów nadmiernie wydłużonym i niby czule wybałuszonych oczach, z rękoma złożonymi jak do modlitwy, udający składanie hołdu królewskiej postaci. Ma on na sobie niezmiernie ciekawy jasny kubrak z takimże kapturem spiczastym na głowie, zupełnie jak u współczesnych dwor-

skich błaznów. Na lewo klęczy postać drugiego zbira, z głową wstrętniejszą może od wszystkich, jakie Jan Polak stworzył. Podaje on prawą ręką Chrystusowi trzcinę, niby znane z Ewangelji berło, a ręką lewą chwyta się za czoło. Głowa szkaradna, prawie łyśa, ze zwierzęcymi wielkimi oczami i otwartymi wiszącymi ustami, z których, między zębami, wywalony wielki język. Scena ta, to jedna z najbrutalniej realistycznych kompozycji w naszym krakowskim tryptyku ¹⁾.

7. *Ecce homo* (fig. 14) (na odwrotnej stronie *Ucieczka do Egiptu*). W samym środku, na posadzce kamiennej w kolorowe tafelki, stoi wielki, niezmiernie ozdobny tron gotycki z białego marmuru, do którego wiodą stopnie. Tron ten całkiem jest odrębny od tronu w czwartym obrazie cyklu również z Piłatem. Na poręczach jego, w samym dole, dwie nagie figurki męskie niby z płasko-rzeźbionego kamienia, z głowami i jedną ręką wyciągniętymi ku górze. Na poręczach górnych, pod rzeźbionymi ozdobnymi pinaklami, stoją znów w pełnej rzeźbie, jakoby w metalu wykonane, dwie zgrabne figurki współczesnych piętnastowiecznych rycerzy w zbrojach. Figurka na prawo bardzo zniszczona; na lewo zato wybornie zachowany, nieco ku profilowi ustawiony, zamaszysty rycerzyk, podparty obiema rękami pod boki, z głową w hełmie, ku górze wzniesioną. Należy przy tym obrazie podkreślić specjalnie te cztery tak charakterystyczne figurki, do których podobne wystąpią później na tyłu bawarskich obrazach artysty.

Na górnym stopniu tronu stoi całkiem naprost pięknie i szlachetnie wymodelowana naga postać Chrystusa z rękami wiszącymi z przodu u pasa. Modelunek nagiego aktu, stóp, łydek, kościstych kolan, nieco zapadniętego pod piersiami brzucha jest znakomity. Na piersiach spięta, znana nam z poprzedniego obrazu, królewska szata ze srebrnego brokatu z bogatym galonem, na której tle jedynie rysuje się nagie ciało Chrystusa. Zawsze ta



Fig. 14. Jan Polak. *Ecce homo*, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

¹⁾ Obraz ten opisany krótko u dra Kopy w *Dziejach malarstwa* str. 189 i reprodukowany na str. 190, jako fig. 104.

sama piękna, szlachetna głowa, schylona nieco ku lewej stronie, cierniem ukoronowana z kroplami krwi, płynącymi po twarzy, z wyrazem wielkiej łagodności, a zarazem bólu w brwiach, nieco ku górze podniesionych. Na prawo, przy tronie, stoi postać Piłata, o głowie i twarzy prawie identycznej z postacią Piłata w scenie czwartej naszego cyklu. Szata na nim do ziemi ze złocistego brokatu, obszyta przy krótszych rękawach i koło szyi futrem, a spięta w dole koło kolana okrągłą agrafą z klejnotów. Na głowie ma tą samą co poprzednio czapkę, z wywinięciem z ciemnego aksamitu. W prawej ręce trzyma banderolę, wznoszącą się mu ponad głowę, z gotyckim napisem *Ecce homo*. Za Piłatem widać głowy znanych nam dobrze zbirów. Po stronie lewej - jako *pendant* do figury Piłata - stoi nieco zagadkowa postać o wiele odeń młodszego mężczyzny, wytwornego eleganta z drugiej połowy wieku XV. w jasnych pończochach. obcisłym ubraniu z brokatu z płaszczem w sutych fałdach spadającym z przodu aż do ziemi. Rysy głowy nieco podniesionej ku Chrystusowi, a ubranej w wielką czapkę z futrem, dziwnie szlachetne i odbijające od pospolitych twarzy otoczenia. Ręka prawa nieco wzniesiona ku Chrystusowi, jak gdyby go trochę zagadkowo wskazywała. Z poza głowy tej postaci widać jeszcze dwie głowy reprezentantów ludu, a nad nimi resztki bardzo zniszczonego gotyckiego napisu, na mocno zwichrowanej banderoli »*Tolle — crucifige*«¹⁾.

8) Pochód na Golgotę (na odwrotnej stronie *Zesłanie Ducha świętego*). Centrum sceny powyższej stanowi znowu postać Chrystusa, ubranego w spadającą aż do ziemi ciemnoczerwoną szatę, uginającego się pod niesionym przezeń ciężkim krzyżem, idącego z prawej strony ku lewej. Głowę, ze znaną nam aureolą, cierniem ukoronowaną, zwrócił Chrystus w prawą stronę, gdzie z boku kompozycji stoi Matka Boska bolesna. Z aureolą nad głową stoi ona nieruchomo i nieledwie posągowo, z rękoma złożonymi jak do modlitwy, a ciemny płaszcz zarzucony ma na głowie aż nisko nad czołem; wyraz bólu i modlitwy w nieco zmarszczonych oczach. Za Madonną ukazuje się głowa towarzyszącej jej niewiasty w białym welonie. W samym dole, po tej samej stronie ugina się dźwigający dolną część krzyża Szymon Cyrenejczyk, w kapturze na głowie, z twarzą w zupełnym profilu, o wielkim, znanym dobrze u artysty nosie. Cała ta grupa rysuje się na skraju niezmiernie charakterystycznej gotyckiej budowli, o rzeźbionej, silnie występującej szkarpie, z rodzajem zaznaczonego w górze balkoniku. Na tej szkarpie, tak bardzo przez malarza ulubione, rzeźbione figurki: na dolnej szkarpie siedzi postać brodatego mnicha z kapturem na głowie, a na górnej stoi figurka, jakżeby z metalu ukuta, rycerza w pełnej zbroi współczesnej, w hełmie na głowie, z lewą ręką opartą o miecz. W środku za Chrystusem i po stronie lewej widzimy pięć postaci, prowadzących go oprawców. W samym środku figura ohydneho żołdaka w zbroi, z talerzowatymi ozdobami przy ramionach i łokciach. Na głowie ma on kapturowatą czerwoną czapkę z futrem. Szkaradna to twarz, znana nam już dobrze u artysty, z ustami wykrzywionymi do krzyku i wielkimi zębami. Po stronie lewej, na samym brzegu, inna postać żołnierza widoczna aż do nóg, okrytych żelazem, z ciekawym na głowie żelaznym hełmem okrągłym, wyglądającym jak obcisła czapka. Trzyma on w rękach drzewce małego proporca, na którym umieszczony napis gotyckimi majuskułami: *S. P. Q. R.*

¹⁾ Nieco dłuższy opis poświęcił tej scenie dr Kopera w *Dziejach malarstwa* na str. 189, podnosząc bardzo słusznie charakterystyczne figurki w płaskiej i pełnej rzeźbie, umieszczone na tronie po za Chrystusem. Reprodukcja podana tam na str. 191 fig. 165.

9) Opłakiwanie Chrystusa (fig. 15) (na odwrotnej stronie Rzeź niewiniątek). Pod krzyżem, na którym w górze widzimy napis I. N. R. I., w samym środku siedzi Matka Boska bolesna, mająca na sobie prawie czarny, aż na głowę zasunięty płaszcz, z pod którego tylko wysuwa się biały rąbek welonu. Głowa schylona nieco w dół. Na kolanach Madonny spoczywa w postaci siedzącej, z głową w tył przechyloną, nagie ciało Chrystusa modelowane bardzo pięknie, a zarazem w muszkułach i zagiętych palcach realistycznie. Głowa z niezdetną jeszcze cierniową koroną, podtrzymywana ręką Madonny, otoczona jest podobnie jak głowa Madonny i ś. Jana znaną nam wygniataną aureolą. Twarz Chrystusa głęboko bolesna, a zarazem szlachetna, daje jedyne wyobrażenie, jakim mógł być Chrystus artysty w scenie Ukrzyżowania, której dziś w naszym cyklu brak. Twarz ta w rysach swych i wyrazie nadzwyczaj jest bliska Chrystusowi z wielkiego monachijskiego Ukrzyżowania, jak i głowa obejmującej go Matki Boskiej bolesnej, z wyjątkiem ciemnego płaszcza, bardzo bliska głowie Madonny z tegoż bawarskiego najwspanialszego dzieła artysty. Około Madonny i leżących zwłok Chrystusa trzy postaci kobiece klęczą, jedna na lewo, w białych chustach na głowie, a w czerwonej szacie, na prawo zaś schylona ku dołowi Marja Magdalena w żółtej sukni, z białym, fantastycznie związanym welonem na głowie, obiema rękami obejmuje lewą stopę Chrystusa. Zupełnie na

pierwszym planie klęczy w profilu

trzecia jeszcze postać świętej niewiasty, całej owiniętej w białe szaty, o bogatych, suto rozłożonych fałdach, które jednakże nie mają w sobie prawie nic z flamandzko-norymberskiej kantowatości. Głowa jej tak osłonięta jest białą chustą, że widać tylko w profilu nos i jedno oko; jedną ręką podtrzymuje ona prawe ramię Chrystusa. W głębi, ponad tą grupą, stoją trzy męskie postaci. Na lewo, nad głową Chrystusa, prawie naprost, ś. Jan Ewangelista w białej szacie, z ciemnym wywiniętym kołnierzem; piękne rysy głowy, pochylonej nieco, obramiają jasne, spadające na bok włosy. Po stronie krzyża prawej, jakżeby rozmawiający ze sobą, Józef z Arymatei i ś. Nikodem. Pierwszy stoi



Fig. 15. Jan Polak. Opłakiwanie Chrystusa, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

oparty o krzyż, w bogatej szacie ze złotogłowa, obszytej futrem. Na głowie ma dziwny rodzaj napół cesarskiej czapki, a napół infuły, sadzonej drogiemi kamieniami, jako dowód jego bogactwa. Twarz szlachetna i poważna o krótkiej brodzie. Obok stoi Nikodem w ciemnych długich szatach, z wysoką, ciemną czapką na głowie. Znana to już z poprzednich obrazów postać o długich, białych włosach i długich takichże wąsach, spływających z kosmykami takiejże długiej brody.



Fig. 16 Jan Polak. Złożenie Chrystusa do grobu, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

co w poprzednim obrazie, Józef z Arymatei, nos tylko ma nadmiernie gruby i wielki i wielkie wybałuszone oczy, co starczy tu znowu nieledwie za podpis artysty. Podtrzymuje on obydwoma rękami nogi składanego do grobu Chrystusa. Po stronie lewej przykłęka znowu zupełnie ten sam, co w poprzednim obrazie Nikodem, z głową wzniesioną do góry, również w profilu, z owiniętymi w białe chusty obiema rękami, którymi podtrzymuje prawe ramię Chrystusa. Za nim w głębi stoją postaci dwóch młodych kobiet w białych zawojach na głowach, a jedna z nich ma szatę bogato klejnotami obszytą. Po stronie prawej stoi widzialna aż do ziemi, w ciemnoszafirowy, prawie czarny płaszcz

10. Złożenie do grobu (fig. 16) (na odwrotnej stronie Koronacja N. M. P.). W samym środku kompozycji stoi rodzaj fasady białej kamiennej gotyckiej kapliczki, o rzeźbionych pinaklach i górnym maswerku, a na jej szczycie stoją na kroksztynkach dwie maleńkie figurki w długich szatach. Kapliczka stanowi otwór do grobowca, w którego wnętrzu w głębi ukazuje się męska głowa, zwrócona wprost. Należy ona do podtrzymującego z tyłu ciało Chrystusa, nagie aż do pasa, zresztą owinięte w biały całun, które z zewnątrz kapliczki podają do grobowca Józef z Arymatei i Nikodem. Miętko obwisające ciało Chrystusa modelowane jest naprawdę bardzo pięknie i subtelnie, szlachetne są jego kontury i karnacje; głowa opada ku lewej stronie. Krople krwi, widoczne na czole i na twarzy, spływają po piersiach i rzęsiście płyną z przebitego boku. Szlachetna ta twarz Chrystusa wygląda, jakby w spokojnym śnie pogrążona. Na prawo, na pierwszym planie, klęczy w profilu tak samo ubrany i ten sam

ubrana, poważna nad wszelki wyraz, ale już nie bolejąca Madonna. Z pod płaszcza, zasuniętego aż po oczy, rysuje się tylko piękna, w stronę zwłok Chrystusa zwrócona, spokojna już twarz; lewa ręka, subtelnie modelowana, zwisa z przodu z pośród fałdów płaszcza. Za Madonną ukazuje się głowa trzeciej niewiasty z białym zawojem. Głowy Chrystusa, Madonny i świętych Niewiast, okolone są znanymi bogatymi aureolami, z których dwie na prawo rysują się na tle miasta, o gotyckich wieżach różnej wysokości: wyborna próba miejskiego pejzażu w tle¹⁾.

II. Zmartwychwstanie (na odwrotnej stronie Pogrzeb Matki Boskiej). Utwór ten niestety jest jednym z najbardziej zniszczonych z całego cyklu, a farba, wraz z podkładem gipsowym poodpadała w miejscach pierwszorzędnej wagi. W samym środku ta sama biała gotycka kaplica grobowcowa, co w poprzednim obrazie, a tylko perspektywicznie, nieco bliżej widza postawiona. Wskutek tego też rysują się na niej wyraźniej w górze dwie, koło siebie stojące, rzeźbione figurki w długich szatach, a na bocznych pilastrach kapliczki stoją znowu po obu bokach, po dwie na każdym z nich, na krok-sztynkach ustawione figurki, również w pełnej rzeźbie. Po stronie lewej, wskutek zniszczenia, ledwo je dostrzedz można. Po stronie prawej są całkiem widoczne, a przedstawiają postaci w długich również szatach, o pięknym rzucie fałdów i szlachetnych ruchach. W głębi widać podłużny kamień, nakrywający grobowiec z nietkniętymi wielkimi dwiema pieczęciami. Z kapliczki grobowcowej całkiem naprost wychodzi postać Chrystusa, z prawą nogą obnażoną, wysuniętą przed siebie. Ciało nagie, widzialne nieco niżej pasa i także ręce ze śladami ran. Postać okryta zresztą jasnoczerwonym płaszczem. Piękna, szlachetna głowa, pochylona nieco ku lewej stronie. W lewej ręce trzyma cienkie drzewce z małym krzyżem u szczytu i śladami chorągwi czerwonej z białym krzyżem, wiszącej na prawo. Wyraz twarzy Chrystusa spokojny, jakby zamyślony lub zamodlony. Niema w niej śladu tryumfального zwycięstwa, ale jest raczej pewien odcień smutnego liryzmu. Po obu bokach śpią skulone cztery postaci żołnierzy z mieczami i halabardami w rękach. Dwaj na pierwszym planie siedzący na ziemi, mają na sobie charakterystyczne zbroje współczesne ze złocistymi talerzykowatymi krążkami na piersiach, łokciach i kolanach; na głowach mają hełmy, a twarze o pospolitych rysach. W głębi za nimi rysują się jeszcze dwie postaci, ledwo dostrzegalnych żołnierzy, a po lewej stronie, w głębi ponad jednym z nich, wysuwa się stożkowata góra i bezlistny pień drzewa.

Drugi ten cykl krakowskiego tryptyku, w porównaniu z pierwszym, wyższy jest i subtelnością techniki i pewną rytmiką kompozycji w rozłożeniu figur i zwłaszcza silniejszą, uderzającą charakterystyką postaci, głównie męskich, które w nim wybitną rolę grają. Indywidualność artysty występuje w nich też znacznie silniej, aniżeli w cyklu poprzednim: mniej w nim schematycznych powtarzań, niż w scenach z życia Matki Boskiej, n. p. Obrzezania i Ofiarowania w świątyni. Twarze figur o typie szlachetnym, głowy Apostołów, a zwłaszcza głowa Chrystusa, są zawsze wzniosłe, a stopniowanie szlachetności idzie w nich stale *crescendo* poprzez głowy ś. Piotra i ś. Jana, aż do najidealniej pięknej głowy Chrystusa. Tych wszystkich odcieni w cyklu poprzednim prawie że nie było. Drugą charakterystyczną cechą szeregu obrazów Męki Pańskiej stanowi całkiem już w nim niezwykła zdolność wyrażenia bólu. Pierwszy to objaw pasyjnej zwłaszcza twórczości Jana Polaka, która w okresie jego bawarskim główne święcie miała triumfy,

¹⁾ Obraz ten opisał, co prawda dosyć krótko, dr Kopera w *Malarstwie polskim* str. 189—190 i podał jego reprodukcję na str. 192 fig. 166.

ale Męka Pańska jego krakowska nosi na sobie, w twarzach bolesnych Chrystusa, zwłaszcza także Madonny i świętych Niewiast, pewien odcień spokojnego, czułego liryzmu. Twarze bolesne nie mają silnych skurczów cierpienia, są tylko łagodne i zrezygnowane. Szczegóły męki też uwydatnione mniej silnie, niż później, jak n. p. ślady kropel krwi i jej smug, są tu jeszcze dyskretne w scenie Biczowania, Koronowania cierniem, *Ecce Homo*. Niema również tych najdalej w realizmie swoim idących, szczegółów pasywnych, które n. p. występują w monachijskich obrazach, w postaci Chrystusa, całej smugami krwi złanej, oraz w twarzy nad wszelki wyraz bolesnej.

Wreszcie po raz pierwszy w tym cyklu występują najbardziej dla Jana Polaka znamienne cechy jego indywidualizowania postaci żołnierzy, żołdaków, katów, zbirów, opryszków. Figury te, a raczej ich głowy, to w swym już nie realizmie ale naturalizmie najdalej wśród całego krakowskiego współczesnego malarstwa idące typy brzydoty i najwstrętniejszych form twarzy ludzkiego stworzenia. Artysta lubuje się nieledwie w tej ich niekiedy wprost skrajnej charakterystyce, a czyni to oczywiście głównie dla przeciwstawienia postaci o typach i duszach szlachetnych prostym najemnym oprawcom. Rysy tych figur starczą zupełnie za podpisy czy monogramy artysty w tym naszym krakowskim cyklu, tak są one podobne (choć może jeszcze nieco więcej w swej brutalności naturalistyczne) do takichże postaci żołnierzy czy siepaczy w jego monachijskich utworach niepodejrzanej autentyczności.

W końcu jeden jeszcze szczegół, który tu podnieść należy ze względu nie dla tych właśnie wybitnie brzydkich Polaka postaci, ale ze względu na niektóre u niego typy, niby o obojętnym charakterze, a noszące na sobie cechy polskiego, nieledwie krakowskiego pochodzenia. Jest kilka takich figur wśród drugorzędnych postaci obu krakowskich cyklów, ale zwłaszcza wróć one najsilniej w niektórych utworach monachijskich mistrza. W scenie cudu ś. Piotra z Szymonem magiem, postać za Apostołem stojąca w wielkiej czapce na głowie, z krótką brodą, szlachetnym zagiętym nosem i pełnymi wyrazu oczami, to stanowcza reminiscencja jakiejś mieszczańskiej krakowskiej postaci. Żołnierz znowuż w tej samej scenie, stojący zamasyżycie z brzegu na prawo, w kapeluszu ze spadającym piórem, o twarzy w profilu z rozwartymi ustami, nad którymi rysuje się wąs słowiański, z oczami wpatrzonymi ze zdziwieniem w górę, to szlachetna wybitna twarz polskiego chłopca z pod Krakowa, którego absolutnie ani w *Monachjum* ani w *Lands-hucie* artysta z pewnością nie spotkał. Wreszcie w długim wązkim obrazie, ze wspaniałą sceną Kamienowania ś. Szczepana, w kościele parafjalnym w Pullach pod *Monachjum* (fig. 17), mamy na prawo od Świętego umieszczoną prześliczną i bardzo szlachetną postać polskiego szlachcica, kto wie nawet, czy nie w jakimś odrębnym polskim stroju, z wielkim kołnierzem i w innym jak u wszystkich, nieledwie polskim kołpaku z futra. Piękna, nieco chuda twarz o ostrym nosie, o wyraźnie słowiańskim kościstym policzku, o sumiastym wreszcie wąsie, to postać z rozkoszą powtórzona z polskich reminiscencyj artysty, a dająca się chyba zbliżyć do dawniejszej o niecałe pół wieku, tak bardzo typowej postaci z otwartymi ustami i bujnym polskim wąsem, wśród płaczków tumbi grobowca króla Władysława Jagiełły, od strony lewej w kierunku nóg królewskich.

Podobnie, jak w cyklu z życia N. Panny i młodości Chrystusa, tak i w cyklu Męki Pańskiej, niezawodnie brak (t. z. że znikły) kilku obrazów, które uzupełnić powinny liczbę tego zespołu również do cyfry 16, a to tem więcej, że jeżeli w cyklu poprzednim niedostawało scen o tematach bardzo ważnych, to tutaj, w cyklu Męki Pańskiej

brak wprost takich, bez których wogóle wyczerpującego przedstawienia Pasji pomyśleć nawet nie można.

Niema przedewszystkiem głównej sceny Ukrzyżowania, która, jak sędzę, stanowiła wielki obraz środkowy tryptyku, była całkiem wyjątkowo wielkich wymiarów, mniej więcej o 1 m górą mniej wysoka niż centralna część szafy Marjackiego ołtarza i o tyleż mniej szeroka. Wprawdzie tematem nie odpowiadała ona wezwaniu kościoła oo. dominikanów (ś. Trójcy), ale pod tym względem, jak to hipotetycznie poniżej postaram się rozwinąć, temat ten przecież w ołtarzu bardzo znacznie i na honorowym miejscu uwzględniony został. Ukrzyżowanie z krakowskiego tryptyku było niezawodnie pierwszym w tej mierze na wielkie rozmiary pojętem i wykonanem dziełem artysty. W przybliżeniu można je sobie wyobrazić, jako o wiele prostsze, więcej prymitywne w kompozycji, zapewne bez krajobrazu w głębi, a jako rysujące się na tle takim samym złocistym, wygniatanem, jak tła skrzydeł bocznych. Był prawdopodobnie w środku Chrystus na krzyżu, po bokach na krzyżach dwaj łotrowie, na pierwszym planie, może na lewo, grupa świętych Niewiast z ś. Janem, otaczających bolesną Madonnę; po stronie przeciwnej żołdacy grający w kości o szatę Chrystusa. Na planie dalším wojsko, rycerze, może niektórzy na koniach, malarz bowiem, który już sobie zaufał, malując osiołka w scenie Ucieczki do Egiptu, mógł i konie w Ukrzyżowaniu wprowadzić; wreszcie Longinus z włócznią i oprawca, podający Chrystusowi gąbkę z octem i żółcią oraz liczny tłum krzyżującego ludu. Do wniosków tych, dosyć zresztą nieśmiały, upoważnia jedynie wspaniała, o niecałe lat 20 późniejsza, kompozycja Ukrzyżowania z kościoła franciszkanów w Monachjum, w której artysta, pod wpływem wzorów norymberskich współczesnych, a zwłaszcza tak bardzo szlachetnego Ukrzyżowania Pleydenwurffa, doszedł do szczytu swej twórczości na ten temat, a niezawodnie także do szczytu wszystkiego, czego w dziedzinie religijnego malarstwa w okresie swej dojrzałości dokonał. Gdy,



Fig. 17. Jan Polak. Kamienowanie ś. Szczepana, obraz w kościele w Pullach pod Monachjum.

jak sędzę, na przełomie wieku XVI i XVII rozbito tryptyk dominikański, a obrazy składające się na skrzydła rozpiłowano i do kościoła ś. Idziego przeniesiono, wtedy Ukrzyżowanie to albo wraz z niemi tam przeniesione zostało i wskutek wilgoci w kościele tak niszczało, że ani ślad z niego nie pozostał, albo też pozostawione wśród budynków bliskich kościołowi ś. Trójcy lub klasztornych, spłonęło czy to w pożarach w wieku XVII, czy w ogniu, który pochłonał kościół dominikanów w r. 1850.

Pierwszym z bocznych w tym cyklu obrazów, których dziś brak, było, jak przypuścić wolno, Przybicie do krzyża, scena, którą Jan Polak między rokiem 1480 a 1483 przedstawia na jednym ze skrzydeł zewnętrznych wielkiego ołtarza z opactwa w Weihestephan, dziś znajdującego się w Pinakotece monachijskiej ¹⁾. Ze względu na bliskość czasu a zarazem temat, jest ten jeden z wczesnych a znanych bawarskich artystów utworów najbliższym krakowskiemu tematowi Męki Pańskiej, bo może zaledwie lat 10 dzieli je od siebie. Dalej, mogły należeć jeszcze do tego cyklu cztery sceny, ilustrujące fakty zaszłe przed samym Zmartwychwstaniem i po niem, a mianowicie: Zstąpienie Chrystusa do Otchłani, Święte Niewiasty u Grobu, Noli me tangere, oraz Wniebowstąpienie, któreby tu niejako wiązało ten cykl z końcową sceną cyklu pierwszego, z Koronacją Matki Boskiej.

III.

Że wielki tryptyk Jana Polaka wymalowany i rzezbami ozdobiony był dla kościoła oo. dominikanów w Krakowie, zdaje mi się być zupełnym-pewnikiem. Sędzę, że był on od r. 1475 wielkim ołtarzem kościoła, że więc ukończony został na lat 14 przed ukończeniem ołtarza Marjackiego, a na lat 2 przed rozpoczęciem genialnego krakowskiego arcydzieła Wita Stwosza. Rozmiarami były oba sobie bliskie. Oto kilka cyfr, oraz przypuszczenie, jak tryptyk wyglądał, gdy go przed swym wyjazdem do Bawarii w r. 1475 artysta ukończył. Jan Polak był tylko malarzem; nie mamy przynajmniej żadnych dotąd śladów jego rzeźbiarskiej twórczości. Ołtarz zatem dominikański, ze względu na jego w nim współdziałal, był głównie dziełem malarskim, uzupełnionem niezawodnie w szczycie kompozycją i dekoracją rzeźbiarską. Artysta nie szedł w tej mierze za wzorem znanego nam z kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu ołtarza z r. 1467, który ma skrzydła złożone z malowanych obrazów, a cały jego środek wraz ze szczytem wypełnia rzeźbiona kompozycja. Ołtarz ten musiał znać Jan Polak dobrze na kilka lat przed rozpoczęciem swego wielkiego krakowskiego dzieła, którego powstanie przypada, jak sędzę, na lata 1465—1475, ale mimo to bynajmniej za kierunkiem tego ołtarza nie poszedł.

Gdy tryptyk nasz był zamknięty, składało się na niego, jak mniemam, 16 wyżej opisanych, a zarazem hipotetycznie uzupełnionych obrazów ze scenami z życia Matki Boskiej, które jako znacznie słabsze pod względem artystycznym od skrzydeł wewnętrznych i w szczególności mniej od tamtych indywidualne, były — jak śmiem przypuścić — początkową robotą artysty nad ołtarzem. Znać w nich jeszcze pewną nieśmiałość w kompozycji i stawianiu figur, pewien szablon w powtarzających się postaciach, Madonny zwłaszcza, Dzieciątka oraz starców, ale widać już i znakomitego przyszłego artystę, przede wszystkim w scenie Pogrzebu Matki Boskiej, ze wspaniałymi postaciami kilku

¹⁾ *Katalog der Aelteren Pinakothek*. München 1922, p. 125.

niosących jej zwłoki Apostołów. Obrazy te ułożone były, jak sądzę, po 8 na każdym skrzydle, czyli po 2 obok siebie, a w 4 rzędy ponad sobą. Tematowo szły po sobie tak, jak je tu poprzednio ułożyłem, z uzupełnieniem brakujących dziś w każdym cyklu 5 scen. Przy zamkniętych skrzydłach, na których obramieniu każdego obrazu żadnych nie widać ozdób, sprawiał ołtarz wrażenie niezawodnie raczej proste, a zapewne tylko obramienia te były wówczas złożone.

Cała wspaniałość tryptyku występowała dopiero przy jego skrzydłach otwartych. Środek kompozycji stanowiło zaginione, jak się zdaje bezpowrotnie, wielkie Ukrzyżowanie, hipotetycznie opisane powyżej. Szerokość obrazu tego wynosiła 4 m 8 cm czyli była o 1 m 29 cm mniejsza od szerokości środkowej części Marjackiego ołtarza¹⁾. Wysokość mierzyła 5 m 68 cm czyli o 1 m 27 cm mniej od wysokości Stwoszewego arcydzieła. Równorzędne też były wymiary zamkniętego tryptyku, przedstawiającego cykl Madonny. Skrzydła boczne składały się znowuż z ułożonych tak samo jak strona zewnętrzna obrazów, po dwa koło siebie w cztery rzędy ponad sobą, a szerokość każdego z tych skrzydeł wynosiła połowę głównego obrazu, czyli 2 m 4 cm, wysokość zaś 5 m 68 cm. Sceny ułożone były w tym porządku, jak je wyżej opisałem, a wszystko razem robiło zwłaszcza wrażenie ozdobne i wspaniałe przez złote wygniatane tła obrazów, oraz przez piękne nad każdym z nich złożone, delikatne, nieledwie już stwoszewskie maswerki płaskorzeźbione, które może jeszcze w formach bogatszych zamykały zamiast krajobrazu górną część centralnego Ukrzyżowania.

Środek tryptyku malowanego, wieńczyła zapewne dosyć znacznej wysokości struktura z rzeźbionego złożonego drzewa z polichromowanymi figurami. Skoro kościół był pod wezwaniem ś. Trójcy, tę drugą górną część ołtarza stanowić musiały trzy postaci: Boga Ojca, Syna Bożego i Ducha Świętego, tylko, jak przypuszczam, skomponowane na wielkie rozmiary, w podobny sposób jak Trójca Święta w tryptyku wawelskim z kaplicy Świętokrzyskiej, z Bogiem Ojcem, który trzyma krzyż, z wiszącym na nim Chrystusem, tudzież z gołębiem Ducha Świętego. Wśród złożonych, bogato rzeźbionych arkad, baldachinów, siał i koronek, środek ten działał na widza przede wszystkim uderzająco i mógł wystarczać wymaganiom, by wezwanie kościoła miało naczelne miejsce w ołtarzu. Po bokach, w kapliczkach o rzeźbionych baldachinach lub pomiędzy delikatnymi złożonemi kolumnkami, stały domniemanie posągi patronów polskich, ś. Wojciecha i ś. Stanisława, dalej zaś figury świętych dominikanów, ś. Dominika i ś. Tomasza z Akwinu, a oczywiście jeszcze nie ś. Jacka, którego kanonizacja nastąpiła dopiero w r. 1594²⁾. O treści całego tego przedstawienia szczytowego tryptyku drugiej połowy XV w. kościoła ś. Trójcy wnosić wolno z opisu, jak wyglądał wielki ołtarz dominikański, gdy po pożarze r. 1681, w r. 1688 inny wspaniały, barokowy naturalnie, ołtarz znowu postawiono. Opis tego ołtarza posiadamy w niezmiernie ciekawym akcie Archiwum aktów dawnych miasta Krakowa, a pochodzi on z r. 1820, podany zaś został w streszczeniu w pracy dra Józefa Muczkowskiego w XX tomie *Rocznika krakowskiego* p. t. *Kościół ś. Trójcy w Krakowie*³⁾. W treści przedstawień na ówczesnym ołtarzu tkwiły, jak sądzę, po 200 latach częściowo jeszcze reminiscencje tego, co stanowiło naczelną część ołtarza

¹⁾ Por. dra F. Koperę: *Wit Stwosz w Krakowie*, Rocznik krakowski t. X, Kraków 1907, str. 31, gdzie podano wszystkie wymiary Marjackiego ołtarza.

²⁾ Por. St. Tomkowicz: *Kaplice kościoła oo. Dominikanów*, Rocznik krakowski Tom XX, Kraków 1926, str. 82.

³⁾ Str. 52.

z ostatniej ćwierci wieku XV, który po wyniesieniu go z kościoła w samym prawdopodobnie początku wieku XVII, zastąpiony został zaraz pierwszym barokowym ołtarzem; ten napewne odzłacał Tomasz Dolabella, a w nim niezawodnie i wielki obraz jego pendzla znajdować się musiał. Ołtarz ten w pożarze r. 1668 spłonął doszczętnie, a był on, jak mówi Siejkowski w swej *Świątyni pańskiej*¹⁾, »kosztem niegdyś znacznym zrobiony.. a tak posągi w ołtarzu jako i wszytka struktura ołtarza wysokością sklepienia dotykająca z drzewa ogromna wyrobiona była i tedy też pożar i gorącość zbyteczna w kościele być musiała...« Był to więc niezawodnie ów pierwszy barokowy ołtarz kościoła, za którym w r. 1676 poszedł ołtarz drugi i po nim dopiero powstał ten trzeci już z rządu z r. 1688, który przetrwał aż do pożaru Krakowa w r. 1850²⁾. Jak więc wydaje mi się prawdopodobne, połowa reminiscencyj z ołtarza Jana Polaka, treściowo przechodziła do tych trzech z rządu barokowych ołtarzy wieku XVII, a tylko dzieje Męki Pańskiej i Madonny z niej usunięto.

Co się tyczy przypuszczalnego przeniesienia przepiłowanego i rozebranego wielkiego ołtarza dominikańskiego do innego krakowskiego kościoła, w chwili, gdy w epoce baroku podobać się tam nie mógł i zastąpiony został po r. 1600 nowym barokowym ołtarzem, który mógł przypominać piękne i bliskie z tego okresu ołtarze z kościołów Bożego Ciała i ś. Katarzyny, za wskazówkę może służyć wiadomość w znanym i cenionym słusznie dziele ks. S. Barączy³⁾, który pisze co następuje: »Dnia 13. października 1594 r. kardynał Jerzy Radziwiłł, biskup krakowski« — a nie zapominajmy, że rok ten to data kanonizacji ś. Jacka — »na polecenie Klemensa VIII oddał kościół ś. Idziego na wieczne posiadanie klasztorowi«. W najbliższych więc potem latach mieli dominikanie miejsce, i to poważne, do pomieszczenia szczątków swego ostatniego gotyckiego ołtarza, którego się w tym czasie zapewne z radością pozbyli. Niemal przez 300 lat resztki te w wilgotnym i ciemnym kościele pozostawały, nigdy prawie nie odwiedzane i coraz więcej ku upadkowi się chylące, ale to przynajmniej uratowało je przed spłonieniem w czasie kilku pożarów kościoła ś. Trójcy oraz wielkiej krakowskiej pożogi w r. 1850, których to katastrof ofiarą paść musiała, jak już wspominałem, wielka centralna kompozycja całego utworu.

Wśród jakich okoliczności i z jakiego powodu powstał w kościele dominikańskim w drugiej połowie wieku XV nowy gotycki ołtarz? Długosz zapisuje, że dnia 27 kwietnia 1462 r. »wskutek pożaru, który w klasztorze oo. dominikanów wybuchnął... nie tylko że dach kościoła zgorzał, ale nadto niewstrzymany w swem szerzeniu się ogień klasztor i kościół franciszkański, pałac biskupi, tudzież ośm ulic ogarnął i zniszczył«⁴⁾. Główną pomoc w odbudowywaniu kościoła zawdzięczają dominikanie w najbliższym już roku Katarzynie z Melsztyńskich po r. 1422 żonie Mikołaja z Michałowa z przydomkiem Białucha, woj. sandom., a za jej wielkie dla kościoła zasługi, kapituła konwentu postanowiła już w czerwcu r. 1463 codzienną mszę ś. na jej intencję odprawiać. Dokument dotyczący tych zasług opowiada, że »chór kościoła ogniem zniszczony po dwakroć dachem przykryła kosztem 600 marek i nowy szczyt chóru od strony wschodniej wspa-

¹⁾ *Rocznik krakowski* XX, Kraków 1926, dr J. Muczkowski, *Kościół ś. Trójcy w Krakowie*, str. 51, 52 z cytatem ze *Świątyni* Siejkowskiego.

²⁾ Dr J. Muczkowski, l. c. str. 52.

³⁾ Ks. S. Barącz, *Klasztor i kościół OO. Dominikanów*, Poznań 1888, p. 24.

⁴⁾ Ustęp ten z *Hist. pol.* Długosza tom V, str. 342, cytuje dr Józef Muczkowski l. c. str. 50 i podaje zarazem wszystkie szczegóły, które tu w dalszym ciągu streszczamy.

niałym sumptem zbudować kazała¹⁾. Spalił się więc w r. 1462 cały chór, oczywiście z wielkim dawniejszym ołtarzem. Odbudowywano go przez najbliższe lata następne, a ukończywszy stronę budowniczą przystąpiono do postawienia nowego wielkiego ołtarza, w stylu ówczesnego wspaniałego gotyku krakowskiego. Mogło to być mniej więcej w roku 1465 i wtedy to przed r. 1470 mógł Jan Polak, widocznie już podówczas ceniony malarz krakowskiego cechu, a niezawodnie jeden z tych trzynastu Janów, których z żadnym artystą dotychczas zidentyfikować nie można, otrzymać polecenie wykonania części malarskiej ołtarza i razem pokierowania jego górną dekoracją plastyczną. Praca ta cała trwała długo, może do dziesięciu lat, czyli do r. 1475²⁾. Naprzód zapewne powstało 16 najmniej świetnych i najmniej charakterystycznych scen z życia Matki Boskiej, w których odnaleźć nam należy prymitywa-Polaka, jeszcze nieśmiałego w swych bardzo ściśnionych kompozycjach, oraz w pewnej zależności od szkoły malarskiej krakowskiej, z jakiej mógł wyjść jedynie około r. 1460. Po ich ukończeniu zaczęła się praca nad wielką kompozycją środkową *Ukrzyżowania*, oraz nad silnymi swym indywidualizmem 16 scenami *Męki Pańskiej* wewnętrznych skrzydeł ołtarza. W nich, po raz pierwszy, jest już Jan Polak całym sobą i zaczyna ten liczny szereg swych coraz bardziej dramatycznych scen pasyjnych, które później przez lat przeszło 40 stanowić będą główny zrąb jego wspaniałej bawarskiej twórczości. A przypomnieć znowu wolno, że według Dra Ernesta Buchnera, najwcześniejsze w Bawarji, a najbliższe obrazom krakowskim, skrzydła ołtarzowego tryptyku z kościoła w Immünster, składają się przede wszystkim z scen *Męki Pańskiej*, podobno tak bliskich scenom krakowskim. Takie były przypuszczalnie dzieje powstania nowego między rokiem 1465—1475 dominikańskiego ołtarza, któremu poświęciłem powyższe me roztrząsania.

Ale w końcu pozwolę sobie dać jeszcze i odpowiedź nieśmiałą na zapytanie, skąd się wzięła w Krakowie między rokiem 1465—1475 cała twórczość Jana Polaka, jakie w niej wpływy można odnaleźć, jakie części genetyczne i składowe oznaczyć?

Sądzę, że obok warsztatów cechowych krakowskich z lat przed rokiem 1460 i po nim o wyraźnym jeszcze typie czesko-niemieckim, z których niezawodnie młody Jan Polak wyszedł, główny wpływ na jego twórczość i wszystkie jej znamienne cechy wywarł naprzód współczesny zupełnie z jego młodością pierwszy w Krakowie pobyt Wita Stwosza, a równocześnie odbiły się na niej motywy wyraźnie narodowe, nieledwie tubylcze, które nam jeszcze zaznaczyć przyjdzie w jego utworach. To są trzy szkoły Jana Polaka; na ich podstawie kształtują się oba cykle krakowskiego tryptyku, na ich podkładzie rozwija się długoletnia, coraz wspanialsza twórczość artysty w Bawarji.

O pierwszej z nich, całkiem tu pewnej, więcej mówić nie będę, wspomniawszy ją już kilka razy.

Drugą szkołą był młody Wit Stwosz, Niemiec czy Krakowianin rodem — wszystko jedno — ale którego potężna indywidualność artystyczna od razu musiała się zaznaczyć w Krakowie, z chwilą, gdy dokumentarnie jego tu obecność jest pewna, t. j. od roku

¹⁾ Dr J. Muczkowski, l. c. str. 50.

²⁾ Dr Feliks Kopera w swych *Dziejach malarstwa* str. 192 omawiając nasze obrazy z kościoła ś. Idziego i nie przypisując ich bynajmniej Janowi Polakowi, choć przecież podnosi co do nich nader zrećźnie i subtelnie całe szeregi cech Polakowi bliskich, cofa te utwory o lat 20 do 40 wstecz i mówi: »Dzieła te powstały około r. 1440—1450«, dodając zarazem, że nie zna jeszcze mojej pracy, w której mam przypisywać powyższe obrazy Janowi Polakowi. Ufam, że może niniejsza rozprawa przekona zasłużonego uczonego, że powstanie obrazów należy posunąć naprzód o lat 20 do 40 — i że się zgodzi na moje twierdzenia.

1463 - 1464 do 1474¹⁾. Pierwszy to okres pewnego pobytu Stwosza w Krakowie, a przypada on w zupełności na młode lata Jana Polaka, poprzedza na lat kilka rozpoczęcie przezeń dominikańskiego tryptyku, wypełnia zaś całkowicie okres, w którym, jak to starałem się stwierdzić, powstawał dominikański ołtarz. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że wpływ Stwosza, na równie zdolnym artyście jak Polak, nie odbić się nie mógł, i odbił się też rzeczywiście w całym szeregu szczegółów w jego utworach. Jestem mianowicie przekonany, że cała znaczna ilość tak wybitnych rzeźbiarskich motywów w malowidłach Polaka nie skądinąd tylko od tak wielkiego plastyka jakim był Stwosz i z jego wpływu pochodzić może. Jak nader słusznie i subtelnie stwierdził dr Feliks Kopera w swej pracy o Wicie Stwoszu, niektóre rzeźbiarskie szczegóły wawelskiego tryptyku z r. 1467, mianowicie owe »drobne postaci zakutyh w zbroje rycerzy, trzymających konsole, na których mieściły się nieistniejące dziś figurki«, powstały niezawodnie pod Stwosza wpływem, a nawet nie wyklucza uczony nasz możliwości, że te »figurki tak wyodrębniające się są zapewne jego dziełem«²⁾. Stwosz, jak wiadomo, w 1474 r. powraca na lat trzy do Norymbergi i w 1477 r. osiada znowu na długo w Krakowie, rozpoczynając Marjacki ołtarz, nad którym pracuje przez lat 11, a w którym podobne i tylko wspanialej już rozwinięte figurki na kroksztynkach i pod baldachinkami biegną jedna nad drugą, w obramieniu wielkiej centralnej kompozycji. Przed samem tedy powstaniem dominikańskiego ołtarza i w czasie jego malowania, widział już Jan Polak ten rzeźbiarski dekoracyjny motyw w Krakowie, a znając niezawodnie Stwosza, od niego jedynie go przejął i w utwory swe malarskie przeniósł. I tu dopatrywać się trzeba genezy tych licznych w jego obrazach na architekturach, cokołach, grobowcach, powtarzanych figurek w płaskorzeźbie lub rzeźbie pełnej, które tak w utworach jego krakowskich, jak później przez cały ciąg twórczości bawarskiej ustawicznie, a tak znamienne, występują i mogą nieledwie jako cząstka podpisu artysty służyć tak w Polsce, jak w Bawarii³⁾.

Jaki zaś tego charakterystycznego objawu u Stwosza i u Polaka początek? Tu staje odrazu przed nami wspaniała, a dotąd przez naukę prawie nietykany problem wpływów flamandzkiej plastyki i flamandzkiego malarstwa, przybyłych nieledwie bezpośrednio a nie przez Niemcy do Krakowa. Od lat już ten gotycki flamizm w krakowskiej plastyce i malarstwie, jak sądzę, widoczny, trapił mnie, ale poprostu nie śmiałem się z nim odezwać. Aż odezwał się dzięki Bogu pierwszy p. Leonard Lepszy w swej znakomitej rozprawie p. t. *Pomnik Filipa Kallimacha Buonaccorsi i jego osobisty stosunek do sztuki Stwosza* wydanej naprzód w *Roczniku krakowskim* tom XX (str. 134—163) oraz w osobnej odbitce (str. 36). Praca ta jest dla mnie nadzwyczaj cenna ze względu na poruszone w niej tematy, a osobliwie jeden, który mnie szczególnie zajął i poprostu przygwoździł do siebie. W rozdziale VI mówi tam p. Lepszy o Wicie Stwoszu i o Rogerze van der Weyden i przypuszcza, że Stwosz po roku 1454 »puścił się na wędrowkę do cudzych krajów i popłynął do Brügge lub Damme. We Flandrji mógł się przerzucić na rzeźbę«⁴⁾. Pan Lepszy przypuszcza, podobnie jak prof. Ptaśnik, że Stwosz urodził

¹⁾ Wszystkie daty dotyczące Stwosza opieram na doskonałem zestawieniu dra F. Koperę w jego pracy: *Wit Stwosz w Krakowie*, Rocznik krakowski tom X, Kraków 1907, str. 4.

²⁾ L. c. str. 8.

³⁾ Przypomnieć należy raz jeszcze, że Dr Kopera w *Dziejach malarstwa* str. 193, mówiąc o obrazach z kościoła ś. Idziego oraz o późniejszych utworach Jana Polaka w Bawarji, szczegóły te bardzo słusznie podniósł, ale mimo to krakowskich obrazów Polakowi nie przypisał.

⁴⁾ Leonard Lepszy l. c., strona odbitki 27.

się w Krakowie i że stamtąd, po śmierci ojca, w r. 1454 pojechał do Flandrji. dr Kopera jest zdania, że nie jest on Krakowianinem. Ja przychylam się zupełnie do tego drugiego twierdzenia, ale jestem przekonany, że czy z Niemiec czy z Polski, Stwosz przed r. 1460 do Flandrji pojechał i tam oparł się o wielką szkołę rzeźbiarską a zarazem malarską w Tournai. Wielki jej twórca na wiek XV, ten którego do niedawna jeszcze nazywano albo »Le Maître de l'autel de Merode« albo »Le Maître de Flémalle«, jest już dziś stanowczo jedną i tą samą osobą co Robert Campin, z całą swą nieporównaną twórczością rzeźbiarską i malarską w Tournai od r. 1406, aż do swej śmierci w r. 1444 ¹⁾. Z jego pracowni wychodzą przedewszystkiem dwaj malarze: Jakób Daret, ale głównie największy z malarzy Flandrji po śmierci Jana van Eyck, Roger van der Weyden, urodzony w Tournai w r. 1399. po r. 1432 osiadł w Brukseli i tam aż do śmierci w r. 1484 największy i najgłośniejszy owego okresu malarz Niderlandów. Jest Roger zrazu rzeźbiarzem i nieodrodnym uczniem szkoły t. zw. »les ymaigiers de Tournai« i ta szkoła plastyczna też w całej pierwszej epoce jego twórczości malarskiej odbija się na nim najsilniej. Słynny jego niewielkich rozmiarów tryptyk z r. 1431, a zatem jeszcze w Tournai malowany, własność niegdyś papieża Marcina V, znany jako t. zw. »ołtarz z Miraflores«, dziś w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie — z Opłakiwaniem Chrystusa w środkowym obrazie, z Adoracją Dzieciątka po lewej stronie, a z Odwiedziniami Madonny przez Chrystusa po Zmartwychwstaniu po stronie prawej — nosi na sobie wszystkie cechy rzeźbiarskiej szkoły w Tournai, głównie też ze względu na obramienia łukowate wszystkich trzech obrazów, ozdobione od dołu aż do szczytu figurami na posążkach z baldachinami i grupkami na kroksztynkach, przez które ten czysto dekoracyjny rzeźbiarski motyw malarz wprowadza do kompozycji malarskiej. To samo również da się odnieść do drugiego podobnego tryptyku Rogera de la Pâture w temże samem berlińskiem Muzeum, z trzema scenami z życia ś. Jana Chrzciciela w bardzo podobnem obramieniu bogatym gotyckich znów łuków, dzieło również z najwcześniejszej epoki malarza ²⁾. Najwspanialszem z całej twórczości Rogera, najbardziej rzeźbiarskiem, jest słynne Zdjęcie z krzyża, wykonane dla Stowarzyszenia łuczników w Louvain, a dziś będące nieporównaną perłą muzeum w Eskorialu. Obraz ten z niesłychaną siłą malowany, skomponowany jest i wykonany zupełnie jak płaskorzeźba, o cechach potężnej patetyczności i o wspaniałych gwałtownych ruchach. Wszystkich tych wczesnych utworów Rogera nie mógł już widzieć około r. 1460 Wit Stwosz we Flandrji, ale tradycję ich poznał tam niezawodnie, a z samym Rogerem van der Weyden mógł się w Brukseli spotkać. Plastyka rysowanych i malarskich utworów Stwosza od niej też w pewnej mierze uzależniona być może, a zarazem w rzeźbie jego potężny pathos w scenach Męki zwłaszcza, oraz niepokój zwichrowanych szat i ich fałdów, też w pewnej mierze odnieść można do wzorów Rogera van der Weyden, które widział we Flandrji. P. Lepszy podniósł to już bardzo wymownie, a ja dodam, że od Stwosza, a może z pomocą jego rysunków przejął w Krakowie Jan Polak te powyżej wzmiankowane motywy plastyczne w obrazach Rogera van der Weyden i rozpoczął umieszczać je z biegiem czasu coraz

¹⁾ Max Rooses: *Flandre. Histoire Générale de l'art*, str. 80—85. Przytaczam tu tylko z pośród wszystkich innych sąd tego najznakomitszego historyka sztuki flamandzkiej, który jest dla mnie w tej mierze niemal wyrocznią.

²⁾ Oba te ołtarze reprodukowane w *Die Meisterwerke des Kaiser Friedrich Museums zu Berlin*. Text von Oskar Fischel. München, F. Hanfstaengl, str. 40 i 41, szczegóły zaś o nich według dzieła: M. Rooses: *Flandre*, str. 88 i 93.

liczniej, jako stojące lub siedzące, płaskorzeźbione lub w pełnej rzeźbie figurki, bardzo często w zbroję zakute, w swoich krakowskich a i nadal w bawarskich prawie wszystkich obrazach. Silny u Jana Polaka, a z biegiem czasu coraz brutalniejszy pathos, również odnieść może wolno do wpływów Stwosza, a pośrednio do wpływów flamandzkich, zwłaszcza w postaciach o typie szlachebnym, a o spokojnych, bolesnych wyrazach, tak odcinających się od wszystkich innych ówczesnych utworów krakowskiej malarskiej szkoły. I oto pierwsze wpływy na twórczość Polaka, temi drogami idące, które się odbijają we wszystkich jego utworach czy krakowskich czy bawarskich, a które zaznaczone być winny jako może najważniejsza część jego wykształcenia w młodym wieku¹⁾.

A teraz z kolei motyw trzeci i trzecia zarazem szkoła — ta już czysto narodowa, tubylcza — którą odnajdujemy w twórczości Jana Polaka, a która tak wybitnie cechuje wszystkie jego sceny męczeńskie, czy to krakowskiej Pasji Chrystusa, czy późniejsze bawarskie pasyjne również oraz ze scenami męczeństwa ś. Pawła. W oddaniu tych scen i w illustrowaniu ich najohydniejszymi postaciami katów, zbirów, łotrów, o szkaradnych, niekiedy potwornych typach, chce artysta już w krakowskich obrazach nadać swym pasywnym przedstawieniom najbrutalniejszy, jakim tylko rozporządzał, motyw znęcania się człowieka bestjalskiego nad niewinną, najwyższą świętością. Przeciwnieństwem też szlachebnych postaci Chrystusa, bolesnej Madonny, świętych Niewiast, ś. Jana, czyni te plugawe postaci zbirów, by podkreślić tem dobitniej najstraszliwsze motywy Męki, zwłaszcza w scenach Koronowania cierniem, Biczowania i Upadku pod krzyżem. A cały ten kierunek u niego odpowiada w znacznej mierze we współczesnej z pewnością, a i w nieco późniejszej, literaturze religijnej opisanej dążności społeczeństwa polskiego, by w scenach Męki Pańskiej jak najsilniejsze wrażenie litości oraz bólu na widzach wywołać. Podniósł niedawno te motywy i poraz pierwszy zwrócił na nie uwagę prof. Władysław Podlacha i przy tej sposobności nader barwnie i silnie opisał kilka z najwięcej patetycznych scen Męki Pańskiej z krakowskiego kościoła ś. Idziego, zwłaszcza zaś scenę Koronowania cierniem i naigrawania się. Wprost znakomitą, nie prostą krytyką, ale naukową obszerną rozprawą jest recenzja prof. Podlacha, umieszczona tylko skromnie w Sprawozdaniach »Rocznika krakowskiego«, ze wspaniałego wydawnictwa prof. Jana Ptaśnika, p. t. *Cracovia artificum*²⁾. Przywodzi w niej autor poraz pierwszy w tej mierze teksty z polskich pism religijnych z początku wieku XVI, jak *Rozmyślanie o Żywocie Pana Jezusa*, oraz z książki Baltazara Opecia, wydanej u Vietora w r. 522 p. t. *Żywot wszechmocnego Syna Bożego pana Jezusa Krysta*. Ustępy te tak dokładnie ilustrują choćby nawet w brutalności swych wyrażen najsilniejsze w patetyczności sceny Męki Pańskiej Polaka, że kilka ich za prof. Podlachą tutaj podaję³⁾,

¹⁾ Jako uzupełnienie tak bardzo skąpej dotąd literatury naukowej u nas, dotyczącej twórczości Jana Polaka, a chcąc oddać *suum cuique*, przypomnieć należy artykuł ś. p. Ludwika Stasiaka p. t.: *Jan Polak, apostoł naszej sztuki w Niemczech*, wydany wraz z czterema reprodukcjami z oltarzowych skrzydeł w Starej Pinakotece monachijskiej w *Tygodniku Ilustrowanym* z 25 lutego 1922, Nr 9, str. 134—135. Pomijając znane dobrze twierdzenia autora, dotyczące »powszechnego barbarzyństwa« w całej sztuce niemieckiego średniowiecza, co do których naturalnie przejść się musi do porządku dziennego, przyznać należy, że p. Stasiak pierwszy przed czterema już laty zwrócił uwagę na bardzo bliski związek bawarskich także utworów Jana Polaka z Witem Stwoszem i na zależność ich od Stwosza obrazów i rysunków, oraz na bezpośredni związek Stwosza z wielką sztuką Flandrii pierwszej połowy XV wieku. Niektórych naukowych fałszów w artykule p. Stasiaka zbijać tu nie warto, zaznaczwszy n. p. tylko, że na dwóch obrazach Jana Polaka, pochodzących z Weihenstephan, a dotyczących żywota ś. Korbiniana, święty ten biskup nazwany został Korbianem.

²⁾ *Rocznik krakowski*, tom XIX. Kraków 1923, str. 158—171.

³⁾ J. w. str. 168. 169.

bo nic równie dobitnie nie charakteryzuje tego czysto tubylczego motywu, tak mocno naturalistycznego u naszego artysty. »O kto to może wymyślić, jako gi rozmaicie na tej drodze męczyli, łajac mu złymi słowy, rozmaitym siepanim, gniewliwym policzkowaniem, za włosy rwanim, między sobą niemiłościwie targając, śmierdzącymi ślinami nań plując«. Dalszy znów opis mówi, jak kaci Chrystusa »powrozy ciężko biczowali, tak iż płakał Jezus miły, potem gnojem smrodliwym nań pluskali, a stojąc przed ciemnicą z niego się nasmiewali«, gdy zaś wyszli od Heroda »wszyscy się z niego z przykazania Herodowego, jako z błazna nasmiewali, jedni go pomyjami lali, drudzy mu jego świętą głowę oberwali. aże kości na głowie widzieć było, drudzy rozgniewawszy się nań, łańcuchem gi w głowę bili i nogami kopali, tak, iż w onej wielkiej rocie nie był żaden, któryby mu nie uczynił przykrości«. Wreszcie scenę Koronowania cierniem i naigrwania najwymowniej opisuje owo wzmiankowane już *Rozmyślanie o Żywocie Pana Jezusa*, mówiąc, że żołdacy Piłata i arcykapłanów posadzili Chrystusa »na jednym stolcu a splótwszy koronę albo wieniec tarnowy alboż, jako inni mienią, iż ta korona była uczyniona z ciernia morskiego barzo kończatego i silno ostrego, jako chcą tego, iż wstawszy tę istną koronę na głowę miłemu panu naszemu Jesu Cristowi i wcisnęli ją dwiema drągoma w głowę tako silnie, iż ty istne ostre cienie przeszły jego świętą głowę aże do mozgu, i oblał się potem krwią z jego świętej głowy, a żydowie i słudzy Piłatowi poczęli mówić, nasmiewając się jemu, rzekąc: Otoż ci korona twego królestwa dostojna, czyni że się królem między wami... Gdyż ji tako trudno koronowali, posadziwszy ji na stolcu i wezwali kniemu albo zebrali wszystkie tłuszcę Żydów i innego pogaństwa poczęli się jemu nasmiewać i kłaniający się przed nim i poczęli plwać w jego święte oblicze a rzekąc: zdrow bądź, krolu żydowski; tyś się czynił krolom żydowskim owaś już dokonał swej korony. I poczęli ji bić laskami a drudzy pięściami między jego święte oczy, rzekąc: naści czarownika. królestwo, tyś nas wiele kroć oczarował, iżemy cię bić nie mogli. A dopiro zawiązali jego święte oczy i poczęli bić w jego świętą szyję: prorokuj, Criste, który jest, który cie uderzył«.

Za wymaganiem współczesnego, gorąco religijnego społeczeństwa, a może także i duchowieństwa, szedł tedy, jak sądzę, Polak w uwzględnianiu w swych utworach tych właśnie motywów działających dydaktycznie na widzów i ich litość dla męczonego Chrystusa, które powyżej cytowana literatura religijna tak wymownie, a równie naturalistycznie uwydatniła. Do szkaradnych figur tych scen męczeńskich brał Polak niezawodnie wzory ze współczesnych licznych zapewne wyrzutków naszego społeczeństwa, może nawet po więzieniach studjowanych, i dał w ślad za tem tę całą galerję typów całkiem odrębnych w sztuce, tym razem polskich niestety, którym jednak podobne z pewnością i w Niemczech później spotykał. Ale ten typ łotra z krakowskich obrazów *Męki Pańskiej* pozostał u niego typem przewodnim do końca, a figury zbirów i żołdaków z wielkiego *Ukrzyżowania* z r. 1492 z monachijskiego franciszkańskiego kościoła są nieledwie dosłownie podobne do typów na krakowskich obrazach *Biczowania* i *Koronowania cierniem*. I oto trzecia szkoła artysty, już polska miejscowa, współczesnego, gorąco religijnego polskiego ducha i tych, którzy chcieli ducha tego wpływ jeszcze silniej podnosić.

A nareszcie jeszcze słów kilka o barwach w utworach artysty, składających się na nasz dominikański tryptyk. Już w tych krakowskich obrazach Jana Polaka uderza jego kolorystyka, która później w Bawarji stanie się gorętszą pod wpływem kolorystów flamandzkich, już wprost za szkołą norymberską i w tej mierze bezpośrednio działającym. W na-

szych obrazach zachowuje on bardzo zawsze jaskrawe w barwach przeciwieństwo między postaciami świętymi a ziemskimi, osobliwie zbrodniczymi. Karnacje twarzy Chrystusa, Dzieciątka Jezus, Madonny, ś. Niewiast, ś. Jana, są w tonie szlachetne, delikatne, niekiedy aż nadto blade. Postaci innych Apostołów już mają je więcej czerwonawe, twarze zaś arcykapłanów, Piłata, a dopieroż zbirów i siepaczy, trzymane są w tonie brązowym, niby opalone, w konturach zaś nosów i oczów odznaczone silnymi pociągnięciami pendzla brązowymi. Koloryt szat jest znów nader indywidualny i odmienny od kolorytu wszystkich innych cechowych obrazów krakowskich. Bardzo silnie występuje biel w białej szacie ś. Jana (Pogrzeb Matki Boskiej), ś. Niewiast u grobu Chrystusa, w białych chustach na głowach Madonny i Niewiast, w układzie fałdach i załamaniach czysto flamandzkich, jakby z Rogera van der Weyden skopjowanych. Charakterystyczne są dalej nieco cynobrowe czerwienie, silne zielenie, jaskrawe błękity, a głębokie, czasem prawie czarne szafiry. Osobliwe wreszcie są złocenia w brązowych tonach, złotogłowie oraz błyski na stali w zbrojach żołnierzy i siepaczy, a także na małych figurkach rzeźbionych, w stal zakutych. Wszystkie te szczegóły świadczą również o odrębności utworów Polaka od innych współczesnych mu w Krakowie, a zapowiadają i w tej mierze dalszą jego twórczość bawarską.

Takim był wielki ołtarz dominikańskiego kościoła, jak sądzę od r. 1475, takim pierwsze dzieło młodych lat późniejszego głośnego zagranicą krakowskiego artysty, takie tego utworu koleje, takie wreszcie części składowe, z których to niezwykle dzieło wyrosło. Do oświetlenia go może praca niniejsza, na tylu niestety hipotezach oparta, pewien pęk nowych szczegółów przynosi. Śmiem ją też w końcu poświęcić — i ja także — pamięci wielkiego biskupa Iwona Odrowąża w siedemset trzecią rocznicę sprowadzenia przezeń do Krakowa Zakonu dominikanów. Poświęcam ją zarazem temu Zakonowi, tak olbrzymie zasługi w dziejach Polski mającemu, Zgromadzeniu, do którego wspaniałej świątyni, skarbnicy tylu dzieł sztuki tudzież historycznych pamiątek, należą szczątki tego jedyne w Polsce utworu artysty niezwyklej miary, jakim był Jan Polak ¹⁾.

¹⁾ W chwili nieledwie, gdy oddawałem do druku ostatnie już ustępy powyższej rozprawy, przybył nareszcie do Krakowa mój łaskawy współpracownik, dr Ernest Buchner z Monachjum. Z młodym dzielnym uczonym niemieckim odbyliśmy wspólnie oględziny wszystkich jedenastu, dwustronnie malowanych, obrazów Polaka, które go w wysokim stopniu zajęły. Zdania swego co do nich — chociaż w kilku drobnych szczegółach może niecałkiem się zgodziliśmy wtedy — prawie nie zmienił. Zato po powrocie do Monachjum i po dłuższym namyśle widocznie pewne wątpliwości nachodzić go poczęły i przypomniał sobie, że w czasie konferencji ze mną, po raz pierwszy nad fotografjami krakowskich obrazów, wyrażał w pewnej mierze zdanie, że nie całkiem jest pewny, czy zdania moje w zupełności są słuszne. Miał wątpliwości już wtedy co do krakowskiego cyklu Madonny, obecnie zaś oto co w dwa miesiące po powrocie do Monachjum w liście do mnie pisze: »Ihr Polak-Aufsatz interessiert mich sehr. Wenn ich auch augenblicklich nicht mit Bestimmtheit aussprechen möchte, dass der Krakauer Passionszyklus etc. ein völlig eigenhändiges Werk Polak's ist, so ist er doch durch so viele Beziehungspunkte mit den Münchener Arbeiten Polak's verbunden, dass hier ein unmittelbarer Zusammenhang vorliegen muss«.

Bawiąc jeszcze w Krakowie podniósł Dr Buchner n. p. niemal identyczność, szczególnie ze względu na kompozycję, krakowskiego obrazu Modlitwa w Ogrojcu z obrazem o tym samym temacie w Weihenstephan z r. 1483. Dowód to dla mnie więcej, że tylko jeden i ten sam malarz mógł w lat mniej więcej 10 po wymalowaniu tryptyku krakowskiego być twórcą powyższego tryptyku w Bawarji. Pomimo więc wątpliwości, zresztą jak się zdaje bardzo słabych, młodego uczonego niemieckiego, podtrzymuję wszystkie twierdzenia moje, zawarte w niniejszej rozprawie, a jeśli w pierwszym jej rozdziale może zanadto silnie zaznaczyłem zgodność zapatrywań moich z sądami dra Buchnera, proszę w ślad za tem czytelnika o pewne ich zmodyfikowanie tylko ze względu na mego współpracownika, a bynajmniej nie na mnie.

DÜRER W POLSCE

NAPISAŁ

LEONARD LEPSZY.

Kilka słów wstępnych.

Inwentaryzacja zabytków polskich przyniosła nam dotychczas już tak obfite rezultaty, że monografiami o nowoodkrytych lub nieznanach bliżej zabytkach możnaby wypełnić wielotomowe dzieło. Zasluga to Polskiej Akademji Umiejętności, która dostarczyła funduszków, a następnie przewodniczącego Komisji historii sztuki, który niezmiernie współdziałał i sterował pracą inwentaryzacyjną. Opis zabytków, znajdujących się w klasztorze oo. dominikanów krakowskich, dzięki głębokiemu zrozumieniu naukowego charakteru tej mozolnej pracy i wszelkim ułatwieniom przeorów Zakonu o. Dominika Kuźnika a potem o. Konstantego M. Żukiewicza, przyniósł nieoczekiwany bogaty plon. Dotarliśmy do prawie nieznanego dotąd małego Muzeum klasztorów dominikańskich, a w niem znalazłem dwie jego perły: dwa obrazy, których znaczenie dla historii sztuki w Polsce, mojem zdaniem, jest doniosłe. Obrazy przypisałem Albrechtowi Dürerowi. Czy słusznie? przyszłość okaże, moje argumenty utrwali lub je obali. W Krakowie brakuje oryginalnych dzieł malarskich A. Dürera, biblioteki nie posiadają wszystkich dzieł olbrzymiej literatury o wielkim artyście, a jednak rzecz publikuję, bo uważam, że wyczekiwanie na zmianę stosunków, na umożliwienie mi podróży dla studjów nad Dürerem, może przeciągnąć się w nieskończoność, ze szkodą dla sprawy, a wreszcie wiek mój nie pozwala zamiarów rozciągać na dłuższą metę. Studja porównawcze oprzeć musiałem na reprodukcjach; ułatwiły mi je Sz. Zarządy, przede wszystkim Zakładu Historji Sztuki potem Biblioteki Jagiellońskiej, Muzeów Narodowego i Techniczno-przemysłowego, ułatwił też dr Stefan Komornicki. Niniejszem składam im najserdeczniejsze podziękowanie, jak również prof. Wiesławowi Zarzyckiemu, który z całą uprzejmością pomógł mi w analizie strony technicznej obrazów. Największa część klisz ilustracyjnych pochodzi od zakładu »Stella«, wydawnictwa dzieł sztuki w Bochni, który nam je z gotowością wypożyczył. Pracę niniejszą czytałem na posiedzeniu Komisji historii sztuki w roku 1921; z powodów odemnie niezależnych ogłaszam ją, z drobnymi uzupełnieniami, dopiero obecnie.

I.

Dotychczasowe badania polskie nad Dürerem.

Można dziś jeszcze śmiało i z czystym sercem powiedzieć, że nauka polska specjalnie sztuką największego mistrza plastyki niemieckiej Albrechta Dürera się nie zajmowała. Zajmowała się nią przygodnie. Natomiast interesowała się pracą twórczą jego braci, bawiących w Polsce. Na nasze usprawiedliwienie powiedzieć trzeba, że nauka polska, mimo dotychczasowego braku dzieł w Polsce przypisywanych temu artyście, śledziła z zacięciem wszelkie zjawiska, świadczące o wpływach jego sięgających do Polski. Plon owych dociekań, aczkolwiek ważny, był zbyt szczupły, aby na tej podstawie snuć jakiegokolwiek wnioski. W tej właśnie okoliczności, żeśmy nie mieli, jak się dotąd zdawało, w naszych kościołach, zamkach lub galerjach obrazów Albrechta, należy dopatrywać przyczyny, dlaczego, nie mamy dotąd odrębnej, wyłącznie Albrechtowi Dürerowi poświęconej pracy, choćby tylko obszerniejszej rozprawy.

Pisali w tym przedmiocie prof. Marjan Sokołowski w swoich rozprawach o Kulmbachu i o Hansie Dürerze ¹⁾, Teodor Ziemięcki artykuł o Hansie Dürerze ²⁾, Ignacy Beth (po niem.) ³⁾; pisał i ja w *Kwartalniku historycznym* ⁴⁾, a potem dwukrotnie poruszałem kwestję wpływów Albrechta, ujawniających się w Polsce, raz czytając przed wielu laty w Komisji historii sztuki referat o Hansie Kulmbachu, w którym przed K. Koelitzem oświadczyłem się pierwszy za bytnością Kulmbacha w Polsce ⁵⁾, to znów przedkładając dotąd niewydany rękopis: »Rozbiór form artystycznych w minjaturach kodeksu Baltazara Behema« ⁶⁾; atoli najwięcej w tym względzie zawdzięcza nauka pracom dra Jerzego Kieszkowskiego, który ogłosił przed blisko dziesięć laty dysertację, niestety pisaną tylko w języku niemieckim, o obrazie ś. Jerzego w Skarbcu katedry wawelskiej i przypisał go Hansowi Dürerowi, uczyniwszy przegląd ilustrowany prac jego krakowskich ⁷⁾. Kieszkowski w swoim obszernym dziele o polskim humaniście, Kanclerzu Krzysztofie Szydłowieckim ⁸⁾ zebrał wszystkie wiadomości, dotyczące stosunków sztuki Albrechta Dürera do Polski, dał obraz jej promieniowania i oddziaływania na naszą kulturę. Z naciskiem podnoszę wartość tego pokłosia i doniosłość dla dalszych studjów nad arcymistrzem sztuki niemieckiej.

¹⁾ *Sprawozd. Kom. do badania hist. szt.* II, 53—117, »Hans Süß von Kulmbach, jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari«. — Tamże, t. V, 23—26, »Kilka słów o Hansie Dürerze«.

²⁾ *Świat*, t. III, 416—421.

³⁾ »Hans Dürer und der Silberaltar in der Jagellonenkapelle zu Krakau«. (Sonderabdruck aus d. *Jahrb. d. kön. preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1910, str. 30).

⁴⁾ *Kwartalnik hist.*, t. IX, 265—272. Recenzja o rozprawach Sokołowskiego i Ziemięckiego.

⁵⁾ Hipoteza ta wydała się wtedy tak śmiała, iż redakcja ówczesna *Spraw. Komisji do badania hist. sztuki* przemilczała referat mój o pobycie Kulmbacha w Krakowie. Karol Koelitz w książce »Hans Suess von Kulmbach«, Lipsk 1891, oparł potem wywód swój na tych samych co ja argumentach, a nauka polska przyjęła ją dopiero wtedy bez zastrzeżeń. Pouczony doświadczeniem przystąpiłem do niniejszej pracy, do pewnego stopnia analogicznej.

⁶⁾ Z pracy powyższej wydrukowane były dwa rozdziały, mianowicie »Cech malarski w Polsce« w *Wiadomościach numizmatyczno-archeologicznych*, t. II, oraz w osobnej odbitce wyd. r. 1896; nadto »Pergamenci i papiernicy krakowscy« w *Roczniku krakowskim*, t. IV, 233—249.

⁷⁾ Dr Georg Ritter von Kieszkowski, Eine Tafel von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer. Odbitka z *Jahrbuch der kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege* 1912/13.

⁸⁾ Tenże, »Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki, z dziejów kultury i sztuki Zygmuntońskich czasów«. Wyd. u Żupańskiego w Poznaniu, 1912.

Spór o Różaniec norymberski.

Tablica Różańcowa, znajdująca się w Muzeum Narodowym Germańskim w Norymberdze, przedstawia jeden z najciekawszych problemów historii sztuki z końca XV stulecia, obchodzący równie żywo świat naukowy tak niemiecki jak polski. W swej formie wiąże ona bowiem dwa wielkie imiona: Wita Stwosza i Albrechta Dürera, a co do autorstwa oraz okresu, w którym dzieło powstało, zdania uczonych niemieckich podzieliły się na dwa obozy, z których jeden oświadczył się za Stwoszem a drugi szuka nieznanego snycerza i tymczasem nazywa go »Mistrzem Tablicy Różańcowej«¹⁾. Co się zaś

¹⁾ Według W. Josephi'ego (Katalog d. Germ. Nationalmuseums str. 156): literatura starsza przypisywała dzieło bliżej nie nazwanemu poprzednikowi Stwosza. Późniejsi autorowie, prawie jednogłośnie, aczkolwiek bez przytoczenia niezbitych dowodów, są za samym mistrzem Witem. Wreszcie Lossnitzer, idąc po linii wątpliwości Josephiego, nazwał niewylegitymowanego twórcę »Mistrzem Tablicy Różańcowej«. -- Por. 1) G. F. Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Deutschland, Cz. I: Erzgebirge und Franken, 1843, s. 219. — 2) Fr. Mayer, Nürnberg in 19. Jahrh., 1843, s. 187. — 3) R. v. Rettberg, Übersichtstafeln zur Geschichte, namentlich der Kunst von Nürnberg, 1845. — 4) R. v. Rettberg, Nürnberger Briefe, 1846, s. 113. — 5) Fr. Wagner, Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters, 1847, I, s. 9 i tabl. V. następnie II, s. 8 i 9 wreszcie tabl. III i IV. — 6) Fr. Mayer, Nürnberg u. seine Merkwürdigkeiten, 1852, s. 124. — 7) R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, 1854, s. 76 z ryc. — 8) H. A. Müller, Die Museen u. Kunstwerke Deutschlands, Cz. II, 1858, s. 230. — 9) F. Kluger, Handbuch der Kunstgeschichte, t. II, 1859, s. 739 (»von einem Zeitgenossen des Veit Stoss«). — 10) J. G. Wolff u. G. W. K. Lochner, Vollständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente u. anderer Merkwürdigkeiten Nürnbergs, 1875, t. II, s. 99 i reprodukuje na tabl. 86 oraz 87. — 11) R. Bergau, Der Bildschnitzer Veit Stoss und seine Werke, nr II, z repr. całej Tabl. Różańcowej tudzież poszczególnych części, wskazując na podobieństwa reliefów »Pojmania Chrystusa« z analogicznymi przedstawieniami, z reliefem kamiennym opatrzonym monogramem Wita Stwosza w ścianie prezbiterjalnej kośc. ś. Sebalda — 12) R. Bergau w książce R. Dohme, Kunst u. Künstler Cz. I, t. II, 1878, nr. XXXVI: Veit Stoss. — 13) W. Lübke, Geschichte der Plastik, t. II, 1880 s. 707. — 14) H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie, t. II, s. 653, 1885. — 15) W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, 1885, s. 122, uznaje Tablicę róż., jako dokumentem stwierdzone dzieło Stwosza, ponieważ »Pojmanie Chrystusa« w kościele norymberskim ś. Sebalda, z r. 1499, sygnowane, uważa za kopję płaskorzeźby Tablicy różańcowej — 16) W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, 1890, s. 492 — Katalog 1890, nr. 317. — 17) P. J. Rée, w Allgemeine deutsche Biographie, t. 36, 1893, jakoteż w Bayerische Gewerbe-Zeitung, Rocznik VII, 1894, s. 343. — 18) A. Philippi, Die Kunst des 15 u. 16 Jahrh. in Deutschland und den Niederlanden, 1898, s. 169. — 19) H. Stegmann, Nürnbergs geschichtliche u. kunstgeschichtliche Entwicklung u. seine Kunstdenkmale (Separatabdruck aus der Festschrift zur 40 Hauptversammlung des Vereines deutscher Ingenieure in Nürnberg), 1899, s. 53). — 20) St. Beissel w Zeitschrift für christliche Kunst, Rocznik XIII, 1900, s. 36, z I reproduk., omawia ikonografią przedstawienia. — 21) B. Daun, w Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen, t. 21, 1900, s. 187. — 22) C. Gurlitt, Geschichte der Kunst, t. II, 1902, s. 138 — 23) Zucker w Christliches Kunstblatt, 1902, s. 63 z reprodukcjami, omawia ikonografię Tablicy różańcowej. — 24) B. Daun, Veit Stoss u. seine Schule in Deutschland, Polen u. Ungarn, 1903, s. 49 z repr. 23 i 24, uważa tablicę za niewątpliwą robotę Stwosza z czasu jego dawniejszego pobytu, zaś płaskorzeźbę w kościele ś. Sebalda z r. 1499 słusznie za późniejszą. Następnie przypuszcza, że brakującym siódmym reliefem jest pozyskany w r. 1849 dla Muzeum berlińskiego: »Chrystus zjawiający się Marji« (W. Vöge, Deutsche Bildwerke, 1909, nr. 185 i reproduk.), jednak, jak powiada Josephi, sprzeciwiają się temu styl i wymiary. — 25) H. Knackfuss u. M. G. Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte, t. II, 1900, 437. — 26) H. Schweitzer, Geschichte der deutschen Kunst, 1905, s. 222 i fig. 182. — 27) Fr. Th. Essen, w Der Katholik, III serja, t. XXXI, 1905, s. 258. — 28) B. Daun, Veit Stoss (Künstler-Monographien LXXXI), 1906, s. 49 i fig. 43 oraz 44 — 29) P. J. Rée, Nürnberg (Berühmte Kunststätten nr. 5), 1907, s. 93 i fig. 58. — 30) St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias während des Mittelalters, 1909, s. 561, z reproduk. części środkowej. — 31) Louis Réau, Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIV au XVI siècle, s. 64. — 32) Chr. G. v. Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg, 1778 i 1801, nie wspomina o Tablicy różańcowej w kościele N. P. Marji. Reprodukowane są cała tablica i poszczególne rzeźby w Rud. Albrecht, Meisterwerke, tabl. 17-23 (por. do tego wstęp, napisany przez K. Schaefer'a. — 33) M. Lossnitzer, Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke u. sein

tyczy daty powstania panuje rozbieżność a to wskutek apriorystycznego postawienia kwestji, że dzieło nie mogło powstać przed cyklami dürerowskimi Pasji i Życia Marji.

Poza światem naukowym tudzież przytoczonymi wynikami jego dociekań nad znaczeniem Dürerów dla dziejów kultury polskiej, nie mogę pominąć jednego pisarza. Chcę mówić o zmarłym 3. XII. 1924 ś. p. Ludwiku Stasiaku, który napisał tuż przed wojną, bo w r. 1913 znamienne książkę p. t. »Wit Stwosz źródłem natchnień Albrechta Dürera«¹⁾. Wprawdzie nie odznacza się ona ścisłością naukową, ma charakter raczej publicystyczny i roi się w niej od omyłek, jednak z tem wszystkim porusza niejednokrotnie myśli zasługujące na baczną uwagę i zbadanie²⁾. Historycy sztuki wymownem zamilczeniem nienaukowych rozpraw Stasiaka, dawali znamienne wyraz swego stosunku do jego publikacji. Milczenie ze strony kół naukowych dopomogło do szerzenia się wśród ogółu mnóstwa błędnych pojęć o Stwoszu tudzież o dziejach sztuki średniowiecznej. Dopiero w r. 1913 błędnym drogą, któremi szedł ś. p. Stasiak, poświęcił całą książkę dr Szydłowski³⁾ i ściągnął na siebie gniew i odwet. A potem poznański uczony, ks. Dettloff, surowo potępił występy literackie tego uzdolnionego artysty⁴⁾.

Pomimo całego bezkrytycyzmu i zwichnięć najprostszycy definicji nie można Stasiakowi odmówić pewnej zasługi, a mianowicie stawia on niejednokrotnie problemy doniosłe i godne naukowego rozpatrzenia. Z tego też powodu liczę się często z jego intuicyjnie trafnie stawianymi kwestjami.

Opis i objaśnienia tablicy różańcowej.

Temat, kompozycja, rozbiór kształtów i chronologia.

W Norymberdze znajdują się dwa wielkie, rzeźbione różańce, przypisywane dłótowi Stwosza. Jeden z nich, zwany Pozdrowieniem anielskim (z lat 1517 - 1518) zawisł u stropu sklepiennego kościoła ś. Wawrzyńca, drugi z nieokreślonego bliżej czasu, o którym właśnie mowa, zowią Tablicą różańcową. Owóż tablica była pierwotnie zawieszona na wschodniej ścianie południowej nawy tamtejszego kościoła Marjackiego (do r. 1829), potem chwilowo była pomieszczona (od 1840 - 1843 r.) na wystawie zabytków

Leben, 1912, s. 149 o. n. — 34. B. Daun, Veit Stoss und seine Schule, 1916, s. 127—132, tabl. XXXVII, XXXVIII. — 35) W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst (Katalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 1910, nr. 273, s. 189 — 157, tabl. XXX, XXXI i XXXII. — Wreszcie krótsze wiadomości o Tablicy różańcowej znajdujemy pomieszczone po czasopismach naukowych, jak Monatshefte für Kunstwissenschaft, Repertorium für Kunstwissenschaft, Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum i w innych publikacjach dotyczących rzeźby XV i XVI w., których w ciągu rozprawy zacytować, o ile są mi dostępne, nie zaniedbam.

¹⁾ Ponieważ mi przyjdzie cytować częściej tę książkę przeto używam dla niej skrócenia Stk (Stasiak) — D. (Dürer) przytem liczba oznacza numer figury.

²⁾ Jako ilustrację jego sposobu traktowania kwestji naukowych niechaj posłuży feljeton w *Illustr. Kurjerze Codziennym* nr. 10 ze stycznia 1922 r., napisany na wiadomość o czytaniu niniejszej rozprawy w Komisji historii sztuki. Wystarczy wziąć do ręki zeszyt nr 10 z grudnia 1921 r. »Sprawozdań z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności« str. 3, by się przekonać, że Stasiak wcale streszczenia odczytu mego nie czytał, na nim nie był, a wypisał o nim szereg twierdzeń, mijających się w zupełności z prawdą.

³⁾ Dr Tadeusz Szydłowski. »Wit Stwosz w świetle badań naukowych i pseudo-naukowych«. Kraków, 1913, nakł. *Przeglądu polsk.*, 8-a, str. 113, 8 ilustr. Muszę przy tym cytacie zaznaczyć, że z wielu poglądami tego autora się nie zgadzam i uważam je za zbyt zależne od niemieckich pomysłów.

⁴⁾ Ks. Feliks Dettloff w swojej znakomitej publikacji: »Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrabe«, Poznań 1915, na str. 17—19 napiętnował działalność Stasiaka, ale wolałbym, gdyby to był zrobił w polskiej a nie niemieckiej książce.



Fig. 1. Tablica różańcowa. Muzeum germańskie w Norymberdze.
Książka »Stellie« w Bochni.

miejskich, następnie stąd dostała się do ratusza, aż wreszcie w r. 1875 do tamtejszego Muzeum narodowego germańskiego i tam dotąd się znajduje.

Tablica róż. nie doszła do nas w swojej pierwotnej formie, uległa znacznym zmianom; najradzykalniejszej przemiany doznała w pierwszych dziesiątkach lat XIX w.: przekształcono ją wówczas, poddawano brakujące części jak głowy i atrybuty świętych a nadwątloną mocno polichromję przemaalowano brązową farbą. Dopiero w r. 1909 podjął się p. Wallraff usunąć przemaalowania i odkryć starą polichromję. Inne przydatki poprzednich restauratorów pozostały.

Zabytek ma kształt prostokątny, ujęty w skromne ramy, malowane czerwinią i błękitem, szerzyzna zaś listwy przyozdobiona jest grawerowanymi festonami owoców. W ramach mieszczą się (por. fig. 1) następujące 4 grupy płaskorzeźbione:

A. I. Pośrodku w kolistym wieńcu ¹⁾ (o średnicy 1 m) z 55-ciu złotych i naprzemian czerwonych róż pusty krzyż (t. zw. ś. Antoniego), na którym wisiał ongiś posążek Chrystusa, zaś na górnej belce i obok prostopadłej na poziomych falach obłoków unoszą się szeregi półfigur świętych: A. I. - 1. Naprzód od góry Bóg Ojciec w kapie i koronie, z kulą świata; - 2. przed nim gołębica. Typ głowy Boga Ojca odnajduję w głowie proroka krak. ołtarza marjackiego (Rk. krak. X, 10, fg. 2) ²⁾; - 3. z lewej strony Madonna w koronie z dzieciątkiem Jezus, siedzącym na belce poziomej krzyża z prawej strony róża. Madonna należy do typu śląskiego, o czym jeszcze później będzie mowa; - 4. poza Dzieciątkiem anioł nad nim czuwa modląc się; - 5. po lewicy Boga dwa adorujące skrzydlate anioły, w albach, dalmatykach i z humerałem.

Pod poziomem ramieniem krzyża w następnym rzędzie znajdują się, postępując od strony lewej ku prawej, w pierwszym szeregu:

A. II. - 6. postać świętego w koronie, przedstawiająca prawdopodobnie króla Dawida. Rzeźba ta, jak również wyliczone pod nr. 7, 9 i 11, należy do szematycznie traktowanego cyklu głów na płaskorzeźbach krak. ołtarza kościoła marjackiego, zwróconych w $\frac{3}{4}$ ku widzowi, które zdają się być robione według jednego wzoru czy modelu, przy których tylko odmienne nachylenie głowy, inne małoznaczne uderzenie dłota lub przypadkowa skaza drzewa, wywołały odmiany; typu nie zmieniły. Analogie powyższe wskazują nam zależność tych utworów co do epoki i ręki. Pouczający tego przykład znajduję w płaskorzeźbie »Chrystusa w otchłani« (Rk. krak. X, 40, fg. 26, por. także str. 34, fg. 20 i 21; 49 fg. 35; 50 fg. 36). - 7. Mojżesz trzymający tablice dziesięciorga przykazań. Por. nr 6; - 8. postać ś. kapłana z krzyżem i książką, twarz ogolona, na głowie biret, ubrany w albę i kapę (pluviale), może ś. Reinold, mnich koloński, patron kamieniarzy; - 9. ś. Jan Chrzyciel z barankiem (por. nr 6); potem po drugiej stronie - 10. ś. Piotr z księgą i wielkim kluczem, przypomina rysami twarzy, nieco szczuplejszej, ś. Piotra w głównym przedstawieniu marjackiego ołtarza; - 11. ś. Paweł z mieczem (typ. nr 6, tudzież apostoła z kadzielnicą w scenie głównej marjackiego ołtarza); - 12. ś. Łukasz z wołem. Typ ten głowy przypomina nam postać ze złożenia do grobu ołt. marj., podtrzymującą ciało Chrystusa (Rk. krak. X, 39, fg. 25). - 13. Wreszcie siwy jakiś ś. kapłan, w birecie, przed nim książka, a na niej puszcza (może na ko-

¹⁾ Stk. - D. 26 Walter Josephi, »Die Werke plastischer Kunst«. Katalog des Germanischen Nationalmuseums, 1910, str. 159, tabl. XXX-XXXII. Kunstg. Mgr. Daun: »Veit Stoss«, 1916, str. 48, 108, 127-132 i tabl. XXXVII i XXXVIII.

²⁾ Uwaga: *Rocznik krakowski*, wydawnictwo Tow. Miłośników Historji i zabytków Krakowa, podają w skróceniu = Rk. krak.



Fig. 2. Koło różańcowe.
Klisza »Stelli« w Bochni.

munikanty). Nie jest wykluczone, że figury 8 i 13 przedstawiają nam świętych zakonu dominikańskiego, głównego poplecznika nabożeństwa różańcowego lub serwitów zgromadzenia, zatem mogliby to być ś. Filip Benicjus lub Albert Wielki. Por. w Rk. krak. X, 48, fg. 24. rysy twarzy postaci ostatniej po prawej stronie, twarz jednak chudsza i nieco młodsza.

A III. — W trzecim rzędzie od góry widzimy wyrzeźbione postaci t. j.: 14. ś. diakon z kędzierzawą głową; — 15. ś. Wolfgang z brodą, w czapce i z toporem (por. co mówię poniżej o świętych Pomocnikach nr 10, tudzież głowę mężczyzny w profilu w płaskorzeźbie »Zdjęcie z krzyża« w ołtarzu marjackim; Rk. krak. X, 38, fg. 24) — 16. ś. Jerzy, trzymający w ręku zabitego smoka; — 17. ś. Wawrzyniec podnosi w górę ruszt. — Z prawej strony: — 18. ś. Hieronim w kapeluszu kardynalskim, z lwem heraldycznym. B. Daun zwraca słusznie uwagę na tę półfigurę i stwierdza, że się zbliża swym typem do posągu ś. Hieronima w głównej nawie katedry na Wawelu¹⁾, dodać jednak należy, że ten sam model spotykamy w ś. Hieronimie marjackiego ołtarza (Rk. krak. X, 60, fg. 46); — 19. ś. Mikołaj w stroju biskupim z książką i trzema kamieniami na niej. — 20. ś. Idzi, z łanią, w habicie benedyktyńskim. — Por. niżej, śś. Pomocnicy nr. D, 9, gdzie powtórzone jest odmiennie pojęty ś. Idzi, coby dawało do myślenia, że kompozycje obie różnią się co do czasu i pierwotnego przeznaczenia obydwóch części różańcowej tablicy. — 21. ś. Sebald trzyma w lewej ręce model kościoła, głowę ma nakrytą czapką, tak często powtarzaną na postaciach marjackiego ołtarza.

A IV. — W ostatnim czwartym rzędzie znajdują się same święte niewiasty, o typach głowy, które nazwałbym śląskimi. W krakowskim okresie działalności Stwosza rozróżniam dwa różne typy kobiece, mianowicie śląski, reprezentowany przedewszystkiem w głównej postaci Madonny oraz, że tak nazwę krakowski, bo był on najprawdopodobniej upodobnieniem artystycznym mieszczek krakowskich drugiej połowy XV stulecia. Typ śląski, jak przypuszczam, ma swoje źródło w najbliższej rodzinie rzeźbiarza; nie tylko powtarza się on w całym szeregu dzieł, tak w samych rzeźbach ołtarza marjackiego, jak w grupie tarnowskiej ś. Anny samotrzeciej, w tryptyku z Lusiny, rzeźbie czatkowickiej i innych, ale nadto trwa jeszcze jakiś czas w Norymberdze acz w nielicznych już dziełach. Typy kobiece norymberskie są inne. Wracając do typu śląskiego, winienem określić jego cechy. Otóż, jeżeli kto uważnie przyjrzy się strojnym ślązaczkom, które na procesję Matki Boskiej różańcowej jawią się na Rynku krakowskim, łatwo dostrzeże w ich głowach powtórzenie rysów, które przed kilkuset laty rzeźbił mistrz krakowski. Silne u nich a tak znamienne zwypuklenie okrągłego czoła. Oko niewielkie, niezbyt głęboko osadzone w oczodołach. Nos mają cienki, średnio długi, dość regularny. Policzki pełne, okrągłe, ale nadewszystko są charakterystyczne drobne usta, podane naprzód, podnosie wysokie, rowek na niem uwydatniony. Wargi ostro wycięte, w dzióbek często wychylone. Owal brody pełny, nierzadko z zarysowującym się podbródkiem. Głowa osadzona na szyi mocnej, słupowatej i długiej. W ramionach, łagodnie opadających, jest owa postać kobieca wątła. Jak typ kobiety śląskiej wywarł silny wpływ na rzeźbę śląską widać z szeregu Madonn w publikacji ilustrowanej Wiesego²⁾. — 22. pierwsza

¹⁾ Berthold Daun, »Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen«. (*Kunstgeschichtliche Monographien*, XVII). Lipsk 1916, nakł. K. W. Hiersemann, str. 131, tabl. XIII, 1.

²⁾ Por. Erich Wiese, »Schlesische Plastik vom Beginn des XIV bis zur Mitte des XV Jahrhunderts«, Lipsk 1923 z 66 tablicami i opisem rzeźb. — Sprawa zbadania pochodzenia typów i modeli Stwoszowych jest

z śś. niewiast w płaszczu dziewica z rozpuszczonymi włosami, bez żadnych atrybutów umieszczona tuż pod ś. Jerzym, stąd możnaby przypuszczać wspólność atrybutu i domyślać się, że dziewica przedstawia ś. Małgorzatę; — 23. ś. Barbara trzyma kielich z hostją, na głowie jej korona, włosy rozpuszczone opadają na ramiona; — 24. ś. Katarzyna w koronie, włos rozpuszczony, w lewej ręce trzyma katowski miecz dwuręczny, zachodzący na krzyż. Daun spostrzegł jej pokrewieństwo z typami Madonny grybowskiej (z *krak. Muz. Nar.*), z miedziorytem (B. 3 = P. 6) Stwosza oraz z Madonną z domu jego w Norymberdze¹⁾, a nadto zrobił trafne spostrzeżenie, że Stwosz powtarza tę pół-figurę w posągu ś. Katarzyny, wykutym w kamieniu nad bramą odrzańską w Głogowie na Śląsku, postawioną w r. 1505 przez księcia głogowskiego królewicza polskiego Zygmunta²⁾. Ja zaś dodam, że typem i wyrazem głowy tudzież układem rąk, należy do okresu kreacji Madonny z domu Stwosza w Norymberdze (*Muz. germ.*) rzekomo z około r. 1510. — Z prawej strony tego szeregu popiersi niewiast widzimy: 25. ś. Annę samotrzecią z nagiem dzieciątkiem Jezus na prawym ramieniu, zaś na lewym siedzi, w układzie z profilu, modląca się, w koronie na głowie, z rozpuszczonymi, długimi włosami Madonna. Głowa ś. Anny okryta chustą, opadającą głęboko na czoło oraz okolona szerokim podbródkiem. Twarz jej uśmiechnięta dobrotliwie, tchnie szczęściem. Dzieciątko ściąga ku sobie nóżki, jakby powstać usiłowało, lewą rączką wspiera się o piersi ś. Anny, natomiast prawą, nieco zgiętą, jakby trzymało jabłko lub inny przedmiot w dłoni, wyciąga ku młodocianej dziewiczej NPMarji. Całość tchnie idealizmem i wdziękiem. Kompozycją i układem zbliża się rzeźba do Stwoszowej drewnianej grupy ś. Anny samotrzeciej z daty około 1513 r., znajdującej ponad drzwiami wchodowymi kościoła ś. Anny w Wiedniu³⁾, grupy w wyrazie i akcji zupełnie odmiennej, pełnej przedziwnego naturalizmu. Ś. Anna o rysach pomiętych starością, w sukni i płaszczu, w których Stwosz z całą wirtuozyją rozwinął swoją fantazję linii kłębiącej się draperji. Siedzi w krześle już o renesansowych kształtach. Dzieciątko tupie energicznie nóżką i podaje jabłko matce. Madonna zwrócona przodem, zatopiona w książce, którą trzyma rozwartą i prawą rękę wskazującym palcem kieruje ku pismu. Wszystkie trzy typy należą do jednej rodziny. Rzeźba wyszła niewątpliwie z pod dłota samego mistrza (fig. 2), ale już pod tchnieniem Odrodzenia zmieniają się w wiedeńskiej plastyce formy, żywsze są odruchy ciał, obserwacja natury bardziej pogłębiona i odmienne już opracowanie kończyn, rąk i nóg, jakoteż traktowanie włosów szersze⁴⁾. Między jednym a drugim dziełem, jak sądzę, leży okres conajmniej 10 lat, a prawdopodobnie znacznie dłuższy; — 26. ś. Marja Magdalena z puszką na masć, powtarza typ z ołtarza marjackiego w płaskorzeźbie Trzech Maryj u grobu Chrystusa. (*Rk. krak. X, 41, fig. 27*); — 27. ś. Helena w koronie, trzymająca w lewej ręce krzyż, jest powtórzeniem typu pod 24 opisanego. Zarazem jest ona ostatnią z półfigur w wieńcu różańcowym.

zagadnieniem godnym osobnego studjum. Rozświetliłoby ono potrafiło niejedną zawiłą kwestję, dotyczącą sztuki wielkiego plastyka i wierzę, że doprowadziłoby do bardzo doniosłych wyników.

¹⁾ *Kunstg. Monogr. Daun: »Veit Stoss«, 1916, p. 108, 131, tabl. IX, nr 2, XXX, nr 1.*

²⁾ *Daun, l. c., p. 131.*

³⁾ *Kurt Rathe, »Ein unbekanntes Werk des Veit Stoss in Wien« w *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission f. Erf. u. Erh. der Kunst- u. hist. Denkmale*, Wiedeń 1909, t. III, 187 o. n.*

⁴⁾ *Leonard Lepszy, »Dwie rzeźby z epoki Wita Stwosza«, str. 8, odb. z *Rk. krak.* t. XVIII, 124 o. n., gdzie mowa o charakterystyce budowy ciała i traktowaniu włosów u tego artysty.*

Ponad wieńcem różanym były dawniej w narożnikach namalowane na wyłoczonej tablicy dwa lecące anioły, zaś pod krzyżem dwie główki cherubinów.

Wynikiem podanego, rozumowanego opisu wieńca środkowego Tablicy różańcowej, tudzież uwag i analogij wykazanych, a dotyczących poszczególnych figur, jest stwierdzenie ścisłego związku z ołtarzem marjackim figur płaskorzeźbionych w kole świętych pańskich, na Tablicy różańcowej w Muzeum Germańskim w Norymberdze, co świadczy silnie za tem, że rzeźba pod względem formalnym należy do twórczości wcześniejszej, że powstała raczej w Krakowie. Powtarzanie typów, ruchów, wyrazu i kompozycji silnie akcentuje pochodzenie rzeźby z pracowni krakowskiej a nie norymberskiej i to, że powstała w okresie budowy ołtarza marjackiego w Krakowie.

B. Sąd ostateczny ¹⁾.

Koło czyli wieńiec różańcowy z Bogiem Ojcem, Duchem ś. i świętymi symbolizuje niebo (por. fig. 3). Pod niem na podwójnej tęczycy zasiadł Zbawiciel świata, okryty tylko płaszczem i rozłożył obie ręce, prawą wznosi do błogosławienia zbawionych, lewą wzbrania wstępu do nieba potępionym. Nadmienić odrazu muszę, że rysy pokrewne i podobną budowę głowy dostrzegam w postaci Chrystusa w rzeźbie Wniebowzięcia N. P. Marji ołtarza marjackiego ²⁾.

Poniżej stóp Zbawiciela z obu stron klęczą w adoracji, okryci szerokimi płaszczami N. P. Marja i ś. Jan Chrzyciel ³⁾. Wszystkie trzy postaci rzucone luźno na gładką złożoną tablicę przedstawienia, mają w sobie coś przypadkowego, nie są związane organicznie z kompozycją, która się rozwija u dołu. Są to sceny sądu ostatecznego w układzie w formie podkowy, obróconej ocyłami w górę na środkowym polu tablicy. W samym środku znajduje się, najwidoczniej wycięty skądinąd wysoki relief w rozmiarach 0·19 m wys. i 0·26,5 m szer. przedstawiający w trumnie postać męską, z której piersi wyrasta pień drzewa genealogicznego, odłamanego. Josephi domyśla się tutaj Adama ⁴⁾. Czy tak jest istotnie, czy też jest to drzewo Jessego, które łączy się z kultem N. P. Marji ⁵⁾, nie umiem rozstrzygnąć, domysł Josephiego zdaje się być słusznym ⁶⁾. W każdym razie jest ta płaskorzeźba wycięta z innej i tu wstawiona. Tło jej przedstawia krajobraz skalisty. Z jej obydwu stron piętrzą się sceny sądu ostatecznego w wysokim reliefie (szerokość ich: z jednej strony 0·355 m, z drugiej 0·400 m, wysokość z jednej 0·735 m, z drugiej 0·75 m). Z lewej strony przedstawieni są sprawiedliwi i przyjęcie ich do nieba. W skalistej ziemi otwierają się groby i wynurza się 5 męskich nagich postaci a 2 kobiece, które wnoszą ku niebu błagalne ramiona. Mały anioł na dużych skrzydłach, w powłóczystej szacie zlatuje z nieba i podaje ręce, by zbawionych unieść ku niebiańskim sferom, otoczonym obło-

¹⁾ Reprodukje w Stk. — D. fg. 25, 27, 28.

²⁾ Kopera, *Rk. Krak.* X. 52, fig. 37, oraz Album Wita Stwosza: Wielki ołtarz w kościele N. P. Marji w Krakowie. Nakł. Tow. Miłośników hist. i zab. Krakowa, r. 1912.

³⁾ Stasiak, mimo że święty jest we włosienicę ubrany, nazywa go ewangelistą. Zauważyć też mi należy, że typy Marji i Jana Chrzyciela zdają się być już norymberskie.

⁴⁾ Walter Josephi. »Die Werke plastischer Kunst« w wydaniu muzealnym: *Katalog des germanischen Nationalmuseums*. Norymberga 1910. s. 152. Z tego rozumowanego katalogu czerpię wymiary odnoszące się do naszej rzeźby.

⁵⁾ Stasiak (l. c., p. 50) sądzi, że drzewo Jessego do Różańca nie należy i że Sądem ostatecznym ani pod względem formalnym, ani pod względem artystycznym się nie łączy.

⁶⁾ Stasiak (l. c. p. 48) powiada: wtłoczenie w Różaniec trupa Jessego nie ma z nim nic wspólnego.

kami. W górze przybywają do nieba pierwsi rodzice: Adam i Ewa, przyjmuje ich ś. Piotr w stroju papieskim ¹⁾. Z prawej strony, więc po lewicy Zbawiciela rozgrywa się scena potępienia. Pięciu nagich mężczyzn i jedna obnażona niewiasta skazanych na wieczne męki ponosi piekielne kary. Cztery potworne djabły spełniają rolę oprawców, porywają i unoszą swe ofiary, a iście djabelska scena z powalonym na ziemię opasłym mężczyzną i skrępowaną i ciągnioną za włosy wiedźmą, usuwa się z pod opisu, bo tak jest wulgarna. Przedstawienie rubaszne, zgodne z średniowieczną fantazją, podobnie jak na płaskorzeźbie kamiennej epitafjum Hermana Schedla z r. 1485 nad portalem kościoła ś. Sebaldy w Norymberdze ²⁾.



Fig. 3. Fragment Sądu ostatecznego.
Kliska »Stelli« w Bochni.

Sztuka chrześcijańska wyobrażała pierwotnie szatana pod postacią węża potem smoka. Tu i ówdzie trafiało się, lecz rzadko, inne pojęcie. W średniowieczu wąż otrzymuje głowę ludzką. Już w VI wieku po Chr. demony wylatujące z ust opętanych przybierają postać ludzką ze skrzydłami, okrytą sierścią.

Sztuka niderlandzka i niemiecka z XIV do XVI wieku, przedstawiając »Sąd ostateczny«, przybrała kierunek silnie realistyczny. Z szczególniejszym upodobaniem dają niderlandzi djabłom postać całkiem zwierzęcą, bramę piekielną wyobrażają jako paszczę

¹⁾ Tenże Stasiak, na str. 45 mówi, że »Adam i Ewa wkraczają do raju, a przyjmuje ich do chwały tyarą zwieńczony Bóg«. Twierdzenie polega na nieznamości ikonografii chrześcijańskiej, bo jest to namiestnik Chrystusowy, klucznik niebieski, ś. Piotr. Właśnie w quattrocento szerzy się zwyczaj przedstawiania ś. Piotra w stroju pontyfikalnym papieskim, jako przykład niechaj posłużą obrazy Carla Crivelli (1450—1493), który w swoich obrazach, czy to w berlińskim Muzeum czy w medjolańskiej Brera, tak go przedstawia.

²⁾ Daun l. c., p. 129.

potwora morskiego, który zamiast wypluwać wodę, zionie ogniem i połyka potępionych¹⁾. Wpływy niderlandzkie w Niemczech rozszerzyły się szybko, przede wszystkim w dolinie Renu. Marcin Schongauer w sztychu »Pokusa ś. Antoniego«²⁾ przedstawiając djabłów, daje im wyłącznie wygląd płazów latających. W sławnym obrazie gdańskim Hansa Memlinga w kościele NP. Marji, zrabowanym w r. 1473 przez gdańszczan z okrętu burgundzkiego, widzimy, że djabły mają ludzkie postaci, ale chude jak szczapy, nadto mają rogi koźle i skrzydła nietoperza³⁾. Stwosz, w krak. ołtarzu marjackim, najwięcej zbliża się postacią djabła do wzoru memlingowskiego, oddala się zaś na kapitelu grobowca Kazimierza Jagiellończyka, gdzie czart ma mordę brytana, cztery łapy ze szponami i ogon jakby węża. W scenie »Chrystus w otchłani« ołtarza marjackiego widzimy trzech djabłów, podobni są do satyrów, ciała mają suche i kościste, polerowane, o pyskach krogulczych, rogate lub bezrogię, uszy spiczaste psie, u nóg stopy w kształcie szponów ptaka⁴⁾. Djabły na Tablicy różańcowej mają łby psie lub fantastyczne, ciało nagie gładkie lub kudłami porośnięte. Tutaj nasuwa się na myśl analogja postaci djabelskiej na rysunku Albrechta Dürera z brytyjskiego Muzeum⁵⁾ rzekomo z około r. 1489. Oprócz paszczy potwora, chłonącej ofiary potępieńców, widać tu czarty z łbami niby nietoperza, psa, lwa lub świni. Tą samą formę wyobrażenia piekła i jego mieszkańców powtarza Dürer w swojej akwareli z projektem ram do obrazu Wszystkich świętych, o których powiem w późniejszym rozdziale.

Dürer tworzy w duchu renesansu, lecz równocześnie w przedstawieniu piekła podlega wspomnieniom szkoły kolońskiej, która poddawała się w tym względzie wpływom niderlandzkim, oddala się zatem od pierwowzorów włoskich, jakie widzimy u Andrea Orcagni (1308—1368) we fresku kościoła S-ta Maria Novella we Florencji, lub fresku Luca Signorellego (1441—1523) katedry w Orvieto⁶⁾. Włochy to ojczyzna »dantejskiego piekła«. Artystą włoskim, tak słowa jak plastyki, włada wrodzone poczucie piękna. Włoch dramatyzuje walkę dobrego ze złem bardziej po ludzku; widma szatanów i mąk piekielnych nie mają tam ponurego tła zwidzeń niemal chorobliwej fantazji północy, które przemieniały djabła całkowicie w potwora zwierzęcego, a budziły przestach i niedowierzanie, — gdy włoskie: zadumę i rozważanie. Włoch tworzył potężną postać człowieka-djabła, dodając mu rogi satyra lub skrzydła nietoperza, a w rękę czasem *caduceus*, wreszcie przemieniał go w hippocentaury, — w dziełach jego przebrzmiewała nuta antyku i doszedł do najwspanialszego kresu rozwoju tej formy, do Sądu ostatecznego w kaplicy sykstyńskiej. Jeden przecież z utworów włoskich zbliża nas nagle do pojęć północnych, to »Triumf śmierci«, fresk na Camposanto w Pizie, dzieło nieznanego autora z połowy

¹⁾ Por. Sąd ostateczny, malowany przez Piotra Cristusa, w *Weichers Kunstbücher* nr 7. »Die Meisterbilder der altniederländischen Maler«, Lipsk, 1907, ilustr. na str. 15.

²⁾ »Les maîtres de l'art. André Girodie, Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XV siècle«. Paris, Librairie Plon, str. 168, plansza XXII.

³⁾ *Berühmte Kunststätten* nr 19, A. Lindner: »Danzig«, str. 18, 21, fig. 14 i 17 oraz ks. Tadeusz Kruszyński, »Stary Gdańsk i hist. jego sztuki, nakł. Czerneckiego w Krakowie str. 43.

⁴⁾ F. Kopera, Album: Wita Stwosza wielki ołtarz w kościele NP. Marji. Nakł. Tow. Mił. hist. i zab. Krakowa 1912, król. fol., tabl. VI nr II i XXXV nr 60.

⁵⁾ Werner Weisbach, »Der junge Dürer«, Lipsk, 1906, nakł. K. W. Hiersemanna, str. 19, fig. 13.

⁶⁾ Edward Porębowicz, »Dante«. Wyd. Tow. Naucz. szkół wyż. we Lwowie, t. II, 73 o. n., daje pouczające zestawienie przedstawień piekła i przypomina myty o życiu pozagrobowym, nadto dodał liczne ilustracje.

XIV wieku ¹⁾, nieustalone przez naukę co do swego znaczenia i krzyżujących się w niem wpływów.

W tych ogólnych i szerokich zarysach rzuciłem objaśnienie ikonograficzne postaci djabła na rzeźbie Tablicy różańcowej. Ale to niedosyć. Na przedstawieniu jej potępionych zwraca naszą uwagę szpetny, nagi tłuścioch, obalony na ziemię i przypomina podobną postać w obrazie Stefana Lochnera z r. 1430 w kościele ś. Wawrzyńca w Kolonji (obecnie w Muzeum Wallraf-Richartz) ²⁾, w którym pewne ogólne dyspozycje zgodne są do niejakiego stopnia z naszym reliefem, — tylko, że nasz rzeźbiarz uprościł sobie zadanie, co czyni zazwyczaj każdy plastyk, gdy mu przyjdzie wzorować się na przykładzie wziętym z obrazu. Ograniczył on tłumy wybranych i potępionych do niewielkiej rzeszy osób i odrzucił całą architekturę nieba w kształcie gotyckiej świątyni i fortecy piekielnej.

Jak nieszczęśliwie wygląda nieumiejętne transponowanie obrazu na rzeźbę z przedstawieniem Sądu ostatecznego widzimy na przykładzie tego rodzaju, na tablicy kamiennej Hermanna Schedla z przed r. 1485, nad drzwiami kościoła ś. Sebalda w Norymberdze. Mylnie przypisał ten relief J. Rée ³⁾ Stwoszowi, a za nim prof. J. Ptaśnik ⁴⁾; sprzeciwił się jednak temu i całkiem słusznie B. Daun ⁵⁾. Rzecz ta nie ma bowiem prawie nic bezpośredniego ze Stwoszem. Nietylko opatrzona obcą cechą, ale tak pod względem związania kompozycji, stylu jak i techniki jest dziełem innej ręki. Jest to robota jakiegoś kamieniarza norymberskiego, który przejął nieco z wpływów zewnętrznych formy Stwoszowej.

Na podstawie powyższych roztrząsań i opisu sceny Sądu ostatecznego dochodzimy do następujących wniosków:

1. Różnice wielkości i stylu między figurami wieńca różańcowego i Sądu ostatecznego pozwalają stwierdzić, że reliefy pochodzą z różnego okresu twórczości.
2. Płaskorzeźba Sądu ostatecznego nie doszła nas w całości, miała inne prawdopodobnie przeznaczenie, została zmniejszoną i zastosowaną do tablicy.
3. Kiedy środkowy wieniec różańcowy należy w całości do sfery wpływów i okresu twórczości krakowskiego ołtarza marjackiego, to Sąd ostateczny, już z naleciałościami renesansowymi, należy do okresu norymberskiego, prawdopodobnie z przed czasu powstania rzeźby ram do obrazu Wszystkich świętych (1508-1511 r.).

C. Płaskorzeźby obramienia Tablicy różańcowej.

Cały środek Tablicy różańcowej, wypełniony wieńcem z świętymi i Sądem ostatecznym, ujęty jest w ramy prostokątne, złożone z małych kwadratowych, dość wysokich reliefów, o wielkości boku 0,18 m. Tylko od góry brakujące reliefy, których było niegdyś siedm, zastąpiono w czasie restauracji tablicy poziomą listwą figuralną dawnej predelli z tryptyczku, którego głównem retabulum była opisywana Tablica różańcowa.

¹⁾ Anton Springer, »Die Kunst der Renaissance in Italien«, wyd. dziesiąte w opracowaniu A. Philippiego, Lipsk 1918, str. 29 o. n. — Tegoż autora rozprawy: »Das jüngste Gericht. Lipsk 1884, jak wielu innych potrzebnych dzieł nie znalazłem w bibliotekach krakowskich, — niechaj ta okoliczność usprawiedliwi mnie wobec surowych sędziów mej pracy. — Por. nadto H. Detzel, l. c. p. 142 ff.

²⁾ H. Janitschek, »Geschichte der deutschen Malerei«. Berlin 1890, nakł. Grotego, str. 229, tablica.

³⁾ *Berühmte Kunststätten* nr 5. Nürnberg 1900, str. 87, 94, fig. 57.

⁴⁾ *Rk krak.* 1911, t. XIII, 145, 146, fig. 28.

⁵⁾ *Kunstgeschichte. Monogr.* B. Daun: »Veit Stoss«, 1916, str. 129, nota 2,

C. 1. Stworzenie Ewy. Na ziemi leży nagi Adam, śpi wsparłszy kędzierzawą okrągłą głowę na lewym ramieniu. Podścielony ma jakby płaszcz lub mierzwę pod sobą. Prawą ręką zakrył części wstydlive. Z biodra wyrasta z niego Ewa modląca się przed Stwórcą, który w koronie na głowie, w rozwianym płaszczu ukazuje się Ewie z lewej strony obrazu i ruchem prawej ręki daje jej przestrogi. Na drugim planie, z prawej strony i z lewej skała, zaś na tle obrazu, pośrodku, tęcza. Scena »Stworzenia Ewy« bywa tematem ilustracji drzeworytniczej Księgi rodzaju w bibliach od ósmego dziesiątka XV w., jak

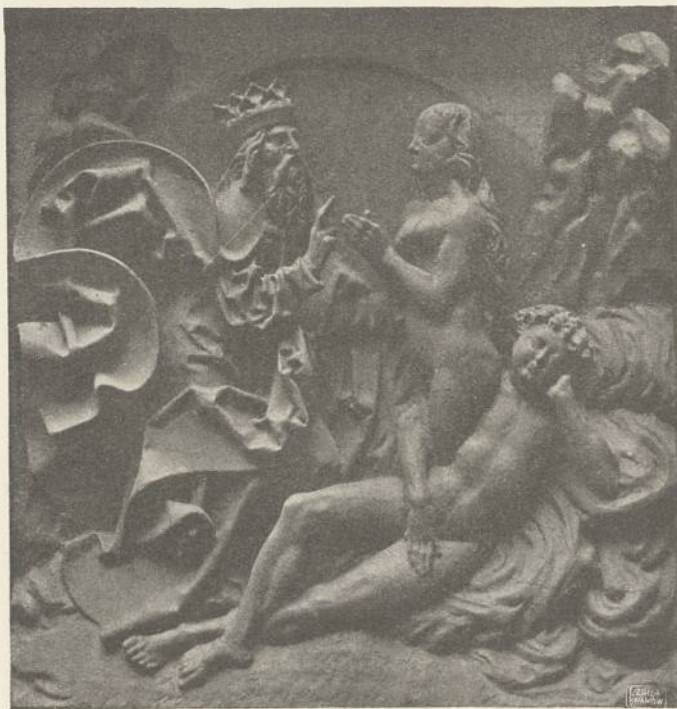


Fig. 4. Stworzenie Ewy z Tabl. róż., płaskorz. Muz. germ.
Kliska »Stelli« w Bochni.

n. p. w biblij kolońskiej z r. 1480, lubeckiej z 1494 lub w innych wydawnictwach, jak Supplementum chronicarum druk. w Wenecji r. 1490¹⁾. Jest na nich przedmiot inaczej ujęty, kompozycja przedstawia sam akt tworzenia. Tłem jest zwierzyńiec rajski, zaś Ewę wyciąga z boku Adamowego Chrystus albo Bóg Ojciec. W Tablicy różańcowej scena tworzenia łączy się równocześnie z następną czynnością boską, w której Stwórca grozi karami Ewie za-nieposłuszeństwo.

Bert. Daun i M. Lossnitzer stwierdzili, że relief powyższy powtarza się w szkicu do tryptyku ołtarza bamberskiego z r. 1520/23, znajdującym się w Gabinecie archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ponieważ dr St. Tomkowicz w rozprawie o tym cennym szkicu,

mówi jedynie o prawdopodobieństwie autorstwa Wita Stwosza, a zatem uważam, że należy mi dodać, iż następne badania, zwłaszcza powyżej wymienionych autorów, rozwiąły wszelkie pod tym względem wątpliwości. Dr Tomkowicz nie znał jeszcze monografji Dauna, która się równocześnie pojawiła i nie był mu też wówczas łatwo dostępny materiał porównawczy. Uważał on dalej szkic za pomysł czysto gotycki. Ten jednak gotycyzm już wcale nie jest średniowieczny, odnosi się tylko do figur i ich draperji. Powiedziałbym raczej, że tutaj mistrz średniowieczny usiłuje i chce być renesansistą i to najwidoczniej było jego przewodnim motywem, choć form Odrodzenia jeszcze nie zgłębił dostatecznie, Daun (l. c., p. 89 f.) uznał odrazu szkic za dzieło oryginalne Stwosza o które uderzyły silne, wszystko zalewające fale renesansu i określił styl jego, mimo

¹⁾ Reinhard Kekule, »Über einige Holzschnittzeichnungen Holbeins« w *Fahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen*, (1892), t. XIII, p. 161 o. n.

²⁾ Dr Stanisław Tomkowicz, »Krakowski szkic ołtarza bamberskiego. Rysunek prawdopodobnie Wita Stwosza«. *Sprawozdania kom. hist. sztuki* (z r. 1912), t. VIII, szp. 373—380, tabl. IV.

dawnej formy skrzydłowego tryptyku, jako »włoskie naśladownictwo«. Daun, Takacs, a za nimi Lossnitzer, słusznie wytknęli małosłowne stanowisko ówczesnego Zarządu Gabinetu archeologicznego, który nie dopuszczał przez lat dziesiątki do opublikowania szkicu ku szkodzie dla studjów nad Stwoszem. Powiedzmy sobie, że tak być było nie powinno.

W tymże samym roku przed pojawieniem się publikacji dra Tomkowicza ogłosił dr Zoltan Takaćs¹⁾ własnoręczne szkice Stwosza z około r. 1506, znajdujące się w Muzeum peszteńskim. Na podstawie tych szkiców daje się stwierdzić: 1^o przede wszystkim identyczność drżącej, już spracowanej ręki starczej Stwosza w szkicu krakowskim i nieco mniej trzęsącej się w budapeszteńskim²⁾, 2^o że Stwosz w późnym okresie swej twórczości powtarza swoje pomysły z lat młodszych, a zmienia typy i akcesorja. To spostrzeżenie jest dla naszego wywodu zasadniczego znaczenia. Jego szkic ś. Anny samotrzeciej jest, zmieniawszy akcesorja, powtórzeniem kompozycji rzeźby tej samej treści, którą odkryłem w r. 1904 w Muzeum djecezjalnem tarnowskim³⁾, z okresu krakowskiej działalności Stwosza.

Uderzającą jest rzeczą, że rysunek Stwosza zbliża się do tego stopnia do rysunku Albrechta Dürera, że W. v. Seidlitz⁴⁾ uważał go, nie wiedząc że autorem jest Stwosz, za utwór jakiegoś sobowtóra Albrechta Dürera. Odwróciwszy twierdzenie, możnaby z równą racją uważać Dürera za sobowtóra Stwosza, tem słuszniej, iż łatwiej naśladować młodszemu artyście sędziwego o zdecydowanych pojęciach formy, niż odwrotnie. Mimo wolna wskazówka Seidlitza może mieć doniosłe znaczenie dla dalszych badań i poszukiwań szkiców i rysunków Stwosza. Wiemy, że produktywność naszego rzeźbiarza była niesłychanie wielką, odnalezienie zaś powyższych oryginalnych jego szkiców upewnia nas, że w jego pracy twórczej szkic poprzedzał wykonanie, stąd rodzi się przypuszczenie, że spuścizna jego rysunkowa powinna być bardzo bogatą; skoro nią dotąd nie jest, nie należy tracić bynajmniej nadziei, że jeszcze da się odnaleźć w licznych zbiorach rysunków, a wśród rysunków niesygnowanych lub fałszywie sygnowanych plon może być wprost nieoczekiwany. Nieodzownym tego poszukiwania warunkiem będzie doskonała znajomość przedmiotu, jak najściślejsza trzeźwa analiza i dar spostrzegawczy. Na dowód tego, co powiedziałem, przytoczę jeszcze słowa współczesnego kronikarza norymberskiego, który pisze o Stwoszu, że on sam pokazał mu całą tekę rysunków z wyniosłemi górami nizinami rzekami oraz wzniesionemi miastami, tudzież z lasami⁵⁾.

Ponadto wielkie podobieństwo w sposobie szkicowania obydwóch wielkich artystów nasuwa kwestję niemałej wagi, sprawę ich zawisłości wzajemnej. Ponieważ zatem upodobnienie odruchu artystycznego ręki między Stwoszem a Dürerem i istnieje i jest tak znaczne, trudno przypuścić, by nie było ważkiej tego zjawiska przyczyny, realnego podłoża: albo niem jest wspólne źródło, z którego czerpią obydwaj, co ze względu na różnicę wieku wydaje się wątpliwem, lub co prawdopodobniejsze i możliwe, był tą

¹⁾ *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1912, zeszyt 2, str. 27 ff. Dodać mi należy, że czystopis własnoręcznego konceptu pisma Stwosza do Rady m. Norymbergi na odwrotnej stronie szkicu, znajduje się w Norymberdze i nosi datę 1506, oraz podpis Stwosza. Takacs przypuszcza, że szkic powstał w r. 1508.

²⁾ Por. także Lossnitzer, l. c., p. 140, 203, nr 431, oraz Daun, l. c., p. 137, daje reprodukcję i przyjmuje datę powstania około 1510 r.

³⁾ Leonard Lepczy, »Muzeum djecezjalne w Tarnowie«, w *Tece Grona konserwatorów Gal. zachodn.* str. 336, fig. 20.

⁴⁾ *Fahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. XXVIII, 19.

⁵⁾ Johan Neudörfer Schreiber u. Rechenmeister zu Nürnberg, »Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst a. d. J. 1547«. *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, t. X, 84.

przyczyną stosunek ich osobisty i wpływ bezpośredni jednego na drugiego. Do tego tematu powrócimy jeszcze na innych miejscach.

Wreszcie trzeba mi powiedzieć, że ten sam typ Ewy, o zbliżonych rysach, tej samej budowie czaszki, powtarza się w scenach ołtarza marjackiego, dość rzucić okiem na fotografię »Albumu« wydanego przez Miłośników hist. i zab. Krakowa, jak tabl. III, VI, VII, X i XIII oraz porównać z najgłówniejszą postacią Zaśnięcia N. Marji Panny, aby stwierdzić uderzające pokrewieństwo rysów. Nietylko kościec głowy jest podobny, ale również uderza charakterystyczne zawłosienie czaszki, porost zaczyna się znacznie powyżej czoła, tak, iż ma się wrażenie poczynającej się lekkiej przedwczesnej łysiny. Dzieli te typy kobiece różnica wieku; najmłodszą z nich jest główna postać ołtarza marjackiego; starsze się w następnych przedstawieniach, tyją, kształty ich pełnieją i najstarszą zda się być w Tablicach różańca. Tym sposobem zyskujemy jeden więcej moment do ustalenia daty powstania.



Fig. 5. Adam i Ewa, z Tabl. róż., płaskorz. Muz. germ. w Norymberdze.
Klische »Stelli« w Bochni.

która podaje Adamowi otrzymane jabłko. Oboje lewą ręką przysłaniają swoje łona. Horyzont zakrywają skały, z lewej strony kaskadą spływa z opoki strumień.

Zamiast tak zwykłych w krajobrazach sztuki XV stulecia kopiastych pagórków, używa chętnie Stwosz w rzeźbie i sztychach połogich skał; stopy złomów kamiennych, sterczących maczug skalnych i kamienistych pól przypominają nam okolice krakowskie, bądź to Krzemionki z pionowymi ścianami skalnymi, bądź źródlika czatkowickie, wylewające potoki wód na skalne zbocza lub wreszcie dolinę Prądnika²⁾. Typy pierwszych rodziców zbliżone kształtem głów o okrągłych zażywnych twarzach a krótkich nosach

Reprodukcje: Prócz cytowanej ob. Josephi l. c., p. 153, tabl. XXXI, nr 273 (dobra reprodukcja). — Lossnitzer¹⁾ l. c., p. 150. — Stk. fig. 15, licha reprodukcja.

C. 2. Adam i Ewa. Upadek pierwszych rodziców. Podjabłonią obsypaną owocami, rosnącą pośrodku obrazu, stoją zwrócone przodem muskularne postaci Adama i Ewy. Wąż owinał się trzykrotnie naokoło pnia i wystawił głowę ku Ewie,

¹⁾ Max Lossnitzer, »Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine werke und sein Leben«. Lipsk 1912.

²⁾ W krak. ołtarzu marjackim mamy dwojakiego rodzaju skały, albo wielkie głazy wyglądzone jak w powyższej rzeźbie, lub też przybierają wygląd krystaliczny, fasetowany, jakby przez ślifierza. Por. Kopera, »Album«, tabl. II nr 2, V nr 8 i 9, VI nr 10 i 11. VIII nr 15, IX nr 17, X nr 19, XXXIV nr 57.

i wypukłych czołach, zbliżają się do typu śląskiego wzgl. polskiego i to na wszystkich trzech pierwszych płaskorzeźbach i wyglądają na rodzeństwo ze wsi polskiej, niby ilustracja słów Bogurodzicy: Adamie ty boży kmieciu. Autor monografii o przedstawieniach w sztuce Adama i Ewy, J. Kirchner, uważa te utwory jako dzieła młodzieńcze (Jugendwerke) Stwosza ¹⁾. Opinia jego nie jest poparta dalszemi argumentami.

C. 3. Wygnanie z raju. Na tle prawie gładkim obrazu, bieży od lewej strony cherubin skrzydlaty, w szacie powłóczystej, przepasanej w biodrach oraz na piersiach skrzyżowaną, długą wstążką. Wypycha on Adama, lewą ręką, którą położył na łopatce uchodzącego, zaś w prawej dzierży krótki miecz, przypominający dawne rzymskie i płazując nim wypędza pierwszych rodziców z raju rozkoszy. Adam ugiął się cały pod razami i jakby chciał powiedzieć: nie bij! zwraca twarz płaczącą ku aniołowi. Ewa kroczy naprzód ciągnąc za ramię Adama ²⁾. Oboje lewymi rękami przysłaniają miejsca wstydlive. Prototypem plastycznym tego pomysłu w Krakowie jest rzeźba na kapietelu portalu dominikańskiego z pierwszej połowy XV w. ³⁾.



Fig. 6. Wygnanie z raju. Z Tabl. róż., płaskorz. Muz. germ. w Norymberdze. Klisza »Stelli« w Bochni.

Ciż sami, co poprzednio wymienieni (C. 1) uczeni niemieccy zwrócili uwagę na okoliczność, że Stwosz dosłownie powtórzył tę scenę na szkicu ołtarza bamberskiego, mianowicie na środkowej części predelli. Lossnitzer widzi w płaskorzeźbie wpływ Dürera, a na dowód przytacza jego w drzeworycie Małej Pasji z r. 1500 ⁴⁾ akt grzbietu Adama (Bartsch 19). Dowód zupełnie nie wystarczający, bo Dürer opracowując ten sam temat,

¹⁾ Josef Kirchner, »Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst«. Stuttgart 1903, str. 136.

²⁾ Jeżeli porównamy tę płaskorzeźbę z ryciną A. Dürera z r. 1510 B. 18 (*Klassiker d. Kunst*, IV, 230) to dostrzegamy pokrewieństwo ruchów, a także u rzeźbiarza starszą formę miecza.

³⁾ Leonard Lepszy, »Studja nad kulturą i sztuką w kośc. OO. Dominikanów w Krakowie«. *Rk. Krak.* XX, 98, fig. 49.

⁴⁾ Scherer, wyd. 3, p. 230.

jak z natury rzeczy wynika, musiał podjąć w studjach ten sam rodzaj aktu co Stwosz. Taką samą wartość ma Lossnitzera (str. 153) twierdzenie, że uderzających tożsamości z ołtarzem marjackim nie może zupełnie znaleźć w Tablicy różańcowej. Nasze dotychczasowe analogie mówią wprost co innego.

Typ anioła, tylko w szlachetniejszej formie i niezrównanie lepiej opracowany pod względem rzeźbiarskim, widzimy także w ołtarzu marjackim ¹⁾. W końcu nadmienić muszę i ten ciekawy szczegół, że do wszystkich trzech płaskorzeźbionych tablic posługiwał się Stwosz, temi samymi typami, a muszkularne, jędrne postaci modela i modelki służyły mu za akt przy ich formowaniu. Ujęcie przestrzeni we wszystkich trzech tablicach jest dwuwymiarowe, postaci Boga, Adama, Ewy, wreszcie anioła, poruszają się na jednej płaszczyźnie. Dalszy plan zastawiony skałami, niema głębi trzeciego wymiaru, artyście brak znajomości perspektywy. Takie pojęcie przestrzeni powtarza się na dalszych plaketach różańca.



Fig. 7. Śmierć Abła. Z Tabl. róż., płaskorz. Muz. germ. w Norymberdze.
Kliska »Stellia« w Bochni.

Scenę bratobójczą przedstawił artysta w ten sposób, że kierunek akcji przebiega, przy użyciu kontrastu gwałtownego ruchu i bezwładu, od strony prawej ku lewej. Kain z ogromnym rozmachem, obaliwszy poprzednio Abła omdlałego, wznosi oburącz wstecz poza głowę kilof do śmiertelnego ciosu. Przedstawiony w profilowym układzie, podniósł lewą nogę i stopą nadepnął Abła, leżącego na ziemi, w skrócie zwróconym ku widzowi. Abel mimowolnie jeszcze szuka prawą ręką oparcia na ziemi, lewa już bezwładnie opadła. Obydwaj bracia przedstawieni w dojrzałym wieku, mężczyźni brodaci. Na odkrytej głowie Abła zwieszają się obfite zwoje długich, kędzierzawych włosów. Tłem tej sceny jest skalista pagórkowata okolica.

Kompozycja swoją furją ruchu i dramatycznością należy do wybitnych utworów mistrza. Od tej sceny, aż do końca, zaczynają się kostjmy godne szczególniejszej bacności. Tak samo, jak w krak. ołtarzu marjackim przedstawiają wielką różnorodność, wy-

¹⁾ Kopera, »Album« tabl. VI nr II, XV nr 24, XIX nr 39, XX nr 34 i XXIX nr 44 anioły.

jąwszy szat Chrystusa i apostołów, które są tu i tam w obydwu dziełach schematyczne, jednakie. Formą bardziej charakterystyczną, ułatwiającą rozróżnienie wieków XV i XVI jest obuwie (por. fig. 8). W epoce gotyckiej drugiej połowy XV stulecia podeszwa ma koniec ostry, jak u krypciów górali karpaccich; rzadko używane są jeszcze długie nosy, tymczasem w okresie Odrodzenia rozszerza się w palcach stopy kształt trzewika do niepomiernej szerokości, tak samo u butów z cholewami. W naszych płaskorzeźbach mamy do czynienia z schematycznym powtarzaniem tylko formy pierwszej¹⁾. Ten więc szczegół w rozumowaniu o epoce powstania dzieła uwzględnić trzeba. Zresztą obuwie podobne, jak wogóle kostjum na rzeźbach naszych, należy do drugiej połowy XV w. i do sfery wpływów dworu burgundzkiego²⁾ z pewnymi odmianami miejscowymi.

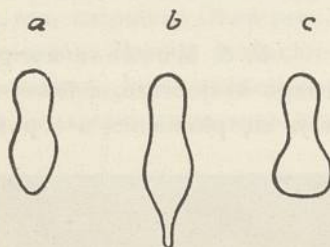


Fig. 8. Kształty podeszew obuwia w rzeźbach Stwosza.

Spodnie obcisłe, jak w ubiorach męskich ołtarza marjackiego. Kurtka Abła krótka, z wąskimi rękawami, a na niej płaszcz, jak u apostołów (por. Kopera, Album, tabl. XXI). Bardziej urozmaicony jest strój Kaina; na kaftan o wązkich marszczonych rękawach wdział długą poza kolana suknię bez rękawów, przepasaną w biodrach szerokim pasem. Podobnie marszczone rękawy jak u kurtki widzi się na dziełach Stwosza³⁾ u żołnierzy. Być może, że jest to rodzaj kolczugi, co łącznie z hełmem nadaje tej postaci wygląd wojskowy.

Typ głowy Abła o długim cienkim nosie, miernych ustach, twarzy ściągłej i charakterystycznie niskim czole, będzie się odtąd powtarzał i na dalszych przedstawieniach tego cyklu. Nieporadny skrót Abła, tudzież wysunięcie postaci na sam brzeg obrazu, należą również do znamienych cech Stwoszowej kompozycji i pracowni.

C. 5. Ofiara Abrahama. Na tle skalistego krajobrazu z prawej strony klęczy na stosie Izaak w profilu ze złożonymi do modlitwy rękami, w kubraczku, rozciętym z boku od lędźwi, z szerokim kołnierzem. Przed nim na suchym krzu zawisł kozioł ofiarny. Po nad Izaakiem leci mały anioł i wskazuje jedną ręką kozła, drugą chwyta nóż (brakuje go w rzeźbie) stojącemu za synem Abrahamowi, który odwrócił głowę od ofiary naprost ku widzowi, cofnął lewą nogę wstecz i położywszy jedną rękę na ramieniu Izaaka podniósł prawicę do śmiertelnego ciosu. Abraham o pełnym zaroście na poważnej twarzy, ma na głowie czapkę w rodzaju polskiej magierki, na sobie długą szubę z obcisłymi rękawami, przepasaną w biodrach chustą. Pod spodem widoczny rękaw wąski giezła czy kaftana.

¹⁾ W ołtarzu marjackim obuwie pierwszego rodzaju t. j. but spiczasty bez nosa. pojawia się tylko u mężczyzn (por. Kopera, »Album«, tabl. II, nr 2, III nr 4, 5, 6, V nr 9, VI nr 10, XXXI nr 47—52. Tymczasem trzewik z długim nosem mają wszystkie bez wyjątku kobiety, Trzej królowie, żołnierze i niektóre postaci męskie (por. tamże, II nr 3, III nr. 4, 5, VII 12 u kobiet, tabl. IX nr 16 Trzej królowie, tabl. IX nr 17 żołnierze, tabl. III nr 6 i 7, V nr 8, XXV nr 39, XXVII nr 41, XXIII nr 42. Zresztą pojawiają się tego rodzaju obuwia na najwcześniejszych rzeźbach i miedziorytach Stwosza. Do tej sprawy jeszcze raz powrócę w dalszym toku rozprawy.

²⁾ Por. Hermann Weiss, »Kostümkunde« t. IV. Geschichte der Tracht u. des Geräthes vom 14 Jahrh. bis auf die Gegenwart. Stuttgart 1872, str. 227 o. n. Szczegółowiej kostjumem tej epoki zajmują się w mej wspomnianej a do druku przygotowanej książce: »Rozbiór form artystycznych kodeksu Balt. Behema«.

³⁾ Kopera, »Album«, tabl. XVIII, nr 32.

To samo przedstawienie na predelli szkicu ołtarza bamberskiego niema rysów wspólnych z naszą rzeźbą. Abraham, umieszczony frontalnie pośrodku obrazu, ma przed sobą Izaaka klęczącego na wiązce drewna, trzyma go za czuprynę i miecz podniósł do cięcia. Kozioł wisi z przeciwnej strony. Ubiór jest również odmienny ¹⁾.

C. 6. Mojżesz na górze Sinai, otrzymuje dwie tablice dekalogu. Wśród skalistego krajobrazu, z lewej strony, z korony liściastej z wielopniowego krzaku wydobywają się płomienie, a z pośród nich popiersie Boga Ojca, trzymającego oburącz dwie



Fig. 9. Ofiara Abrahama. Z Tabl. róż., płaskorz. Muz. germ. w Norymberdze. Klisza »Stelli« w Bochni.

tablice dziesięciorga przykazań. Na podłożu olbrzymich głazów klęczy profilem ku zjawisku zwrócony Mojżesz, z rogami u czoła i wyciąga ręce po dar boży. Ubrany w taki sam prawie strój jak Abraham na poprzedniej rzeźbie (fig. 9), z dodaniem kołnierza. Snycerz tnie stopy dźwoniem w niedbały sposób, co samo wystarczy na domysł, że tego dzieła nie cięła ręka samego mistrza. Zawsze jednak naśladuje kształt stopy tak bardzo charakterystyczny dla Stwosza ²⁾.

Odnosnie do powyższej rzeźby mamy, dzięki badaniom uczonego niemieckiego B. Dauna, możność porównania jej z dziełem z innej epoki twórczości Stwosza, różnej o dziesiątki lat, bo z r. 1524 ³⁾.

Lossnitzer w cytowanej książce o Stwoszu wzdraga się pogodzić z myślą przemiany pojęć artystycznych wielkiego rzeźbiarza z gotyckich na renesansowe, nie chce uwierzyć w jego odrodzenie duchowe i stale przysądza rzeźby z ostatniego okresu jego twórczości jakiemuś nieznanemu uczniowi lub co najwyżej warsztatowi. Nie bardzo też chce przypuścić, że w starym Stwoszu, jak się to częstokroć i dzisiaj u współczesnych artystów również zdarza, nastąpił przełom z dawnych form na nowe życia i kształtu koleje. To też płaskorzeźby,

¹⁾ Por. dr Tomkowicz, »Krakowski szkic ołtarza bamberskiego« w *Spraw. Kom. hist. szt.*, t. VIII, tabl. IV.

²⁾ Leonard Lepszy, »Dwie rzeźby z epoki Wita Stwosza«, Kraków, 1918. (Odbitka z *Rk. krak.* t. ΔVIII) str. 8—9, gdzie zastanawiam się nad charakterystyką nogi w rzeźbie Stwosza.

³⁾ Berthold Daun, »Eine unbeachtete Arbeit des Veit Stoss« w *Fahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen*, (1900), t. XXI, 185 o. n. — *Künstler Monographien*, Dauna, »Veit Stoss« (1906), p. 72 o. n., fig. 77—82 (dobre reprodukcje).

pochodzące z zamku Habsburgów w Ambras, a obecnie znajdujące się w Muzeum Narodowym monachijskim, przypisywane przez B. Dauna, W. Josephiego i W. Vöge naszemu mistrzowi, uważa za utwór ucznia z jego pracowni. Twierdzenie jego nie zostało poparte niczym więcej, jak tylko powagą pisarza, co nie wystarcza, natomiast Daun przytoczył na dowód prawdy cały szereg przekonujących argumentów. Rzeźby monachijskie z r. 1524 są tedy dalszym stopniem rozwoju form renesansowych, które widzieliśmy na krak. szkicu ołtarza bamberskiego. Wszystko, czego Stwosz dostarczał dworowi habsburskiemu musiało mieć wykończoną formę, wszak miał ważne powody, by o łaskę dworu zabiegać. Wycięte z desek lipowych płasko-rzeźby, formatu 0,250 × 0,179 m, nigdy nie były polichromowane, uderzają wyglądem i wykończeniem form, a były, jak mi się wydaje, modelem do odlewu w kruszcu, ich wypukłość nie wychodzi wyżej jak do rameczek. Wyglądem i zaokrągleniem form straciły one na sile wyrazu. Jest tych plakieta 6 i przedstawiają obrazowo dziesięć grzechów wynikłych z przekroczenia przykazań boskich. Na dwóch pierwszych plakietach rzeźby odnoszą się do pierwszego i drugiego, na reszcie połączono po dwa przykazania, względnie grzechy, mianowicie 3 i 4, 5 i 7, 6 i 8 wreszcie 9 i 10.



Fig. 10. Mojżesz na górze Sinai. Z Tabl. róż. przb. w Muz. germ. w Norymberdze. Klisza »Stellie« w Bochni.

Wszyscy dotąd, idąc za Daunem twierdzą, że pierwsza plakieta jest tylko wstępem i przedstawia Mojżesza otrzymującego z rąk Boga tablice dekalogu, tymczasem poza tem metaforyzuje artysta słowa: »Nie będziesz miał bogów cudzych przedemną« wyobrażeniem na drugim planie tańca żydów około złotego cielca, a zatem ilustruje przekroczenie pierwszego przykazania. Przedstawienie dwóch zdarzeń na jednym obrazie należy do praktykowanych sposobów ikonograficznych w twórczości Stwosza. Na tablicy pierwszej znajdujemy dokładne powtórzenia z Tablicy różańcowej nietylko obydwóch typów głów, z których głowę Boga Ojca modelował już dawniej we florenckim posągu ś. Rocha w kościele SS. Annunziata¹⁾, ale także powtórzenie ruchów obydwóch postaci, podobne traktowanie płomienistego krzu, znów użycie skalistego pejzażu. Do tego starego obrazu

¹⁾ Daun, cytowana monografia z r. 1916, str. 134, tabl. XLI,

dorzucił nowy motyw: scenę ze złotym cielcem, z wieńcem tańczących żydów i udratyzował momentem rozbicia tablic przez Mojżesza na widok »grzechu«. Przecież wzorując się na poprzedniej rzeźbie, nie troszczył się o wierność. Nauczył się wiele: dodał plan pierwszy, figury posunął w głąb, urozmaicił go ściętym pniem, jakąś rośliną i warstwowaniem skały. Mojżesza ubrał artysta w szaty nieco odmienne, lecz bynajmniej nie renesansowe: Na nogach widzimy sandały o cienkich nosach odwiniętych w kabłąk, zupełnie średniowieczne t. zw. krakowskie. Suknia na nim długa bez rękawów, lecz z obszerną szeroką w ich miejsce i szerszą jeszcze bordiurą u brzegu dolnego sukni, na barkach u szyi wielki kładzie się kołnierz. Rękawy spodniego kaftana są wąskie i marszczone.



Fig. 11. Spotkanie ś. Joachima z ś. Anną z Tabl. róż.,
płaskorz. w Muzeum norymb.
Kliska »Stelli« w Bochni.

Zamiast pasa z tkaniny dał rzeźbiarz postaci Mojżesza pas skórzany. Wreszcie dodał płaszcz, obsunięty na biodra, który załamuje się w kaskadę stwoszowskich trójkątów i zmięć, lecz nie tak ostrych jak zazwyczaj, przeto zdolnych do odlewu. Do wszystkich płaskorzeźb przybył akcent malowniczości prawdopodobnie wskutek zetknięcia się mistrza krakowskiego z malarzami norymberskimi, a w pierwszym rzędzie z Dürerem.

Na podstawie opisu, spostrzeżeń i porównań wnioskuję, że pracownia norymberska Stwosza zaopatrzoną była, oprócz wspomnianych rysunków i szkiców, prawdopodobnie także w studja rzeźbiarskie z poprzedniej działalności, może w wosku bossowane lub w drzewie szeroko cięte modele, które powtarzał on i jego czeladź. To wydaje mi się niezbitym pewnikiem, że wysoko w kościele umieszczona Tablica różańcowa z malutkimi rzeźbami nie była przedmiotem studjów artystów, względnie powtórzeń Stwosza, lecz były niemi wzory i modele pracowniane. Powtórę z po-

ównania starszych i młodszej daty rzeźb wynika, że stare są w kompozycji mniej złożone, znacznie prostsze, pierwotniejsze.

C. 7. Spotkanie Joachima z ś. Anną w złotej bramie. Pod bramą sklepioną z ciosów witają się małżonkowie, obejmując się w pas. Oboje okryci płaszczami. Joachim ma na głowie workowatą czapkę, Anna chustkę na głowie i szyję z brodą przewiązane.

Artysta dał nam wskrós rzeźbiarski pomysł. W draperji i ruchu, które grają tutaj wybitną rolę, uderza przewaga długich i płynnych linii o dążności pionowej. Układ pełen prostoty, bez akcesorjów. Sklepienie ciosowe bramy zaledwo zaznaczone, tło gładkie. W odgięciu płaszcza ś. Joachima zarysowuje się wydłużona linja litery S, zmięć, załamań na nim niewiele. Tak samo ma się rzecz z suknią i płaszczem ś. Anny, której cała postać przgina się lekko w S, a rzucony na ziemię koniec płaszcza pokłada się na

kształt wywróconej litery *o* i wybiega formą ostrego liścia. Należy przypuścić, że pomysł ów, o takich stylowych cechach, zrodzić się musiał u Stwosza już wcześniej, może w latach młodości. Porównyując tę płaskorzeźbę z taką w krak. ołtarzu marjackim widzimy natychmiast postęp rozwoju kompozycji, przedstawienie na obrazie marjackim nabiera bogatszych form, mnożą się szczegóły i przybywa drugie zdarzenie z tym samym świętym na puszczy, które powtarza jego postać¹⁾.

C. 8. Ofiarowanie N. Panny Marji w świątyni czyli Prezentacja (fig. 12). Na wzniesieniu rzucił się na kolana arcykapłan, w mitrze na głowie i klęcząc wita i ramię wyciąga ku małej dziewczeczce, N. Pannie Marji, która po nieproporcjonalnie małych stopniach wspina się w górę. Jest ona ubrana w szatkę powłóczystą, włosy rozpuszczone opadają jej na plecy, na głowie zaś ma koronę o kolcach trójkątnych. Idzie sama, rodzice zatrzymali się u podnóża. Ś. Anna postąpiła krok naprzód, polecając ręką Marję, zwrócona do widza profilem. Obok poza nią, stoi zwrócony frontalnie ś. Joachim, prawą ręką podtrzymuje płaszcz, w lewej zdaje się coś trzymać, być może, że synogarlicę, która prawdopodobnie odpadła. Oboje ubrani w strój taki sam, jak na poprzedniej rzeźbie.



Fig. 12. Ofiarowanie N. Panny Marji. Z Tabl. róż., płaskorz. w Muz. norymb. Klisza »Stelli« w Bochni.

Jeżeli teraz porównamy codopiero opisaną rzeźbę norymberską z analogiczną plastyką krakowską w ołtarzu

marjackim²⁾, to znowu powtórzy się zjawisko przejścia z form prostszych do więcej skombinowanych. Widzimy na Tablicy różańcowej, że tam kompozycja zrodziła się od jednego rzutu, gdy tymczasem na krakowskim reliefie widać, iż na pomysł złożyły się dwie plakiety odrębnie pomyślane. Różnią się one między sobą wielkością i ruchem figur, w jednej t. j. lewej płaskorzeźbie są ustawione frontalnie, w drugiej t. j. prawej ruch Madonny jest profilowym, różnią się również tym szczegółem, że sklepienie na lewej rzeźbie jest kryształowe, na prawej zaś żebrowane. Od pierwszego też wejrzenia

¹⁾ Kopera, »Album«, tabl. II, nr 2.

²⁾ Kopera, »Album«, tabl. III, nr 4. — Tenże w *Rk krak.*, X, 33, fig. 19.

ma się uczucie, że rzeźba Tablicy różańcowej jest pierwotniejszą, starszą, i że odstęp czasu, jaki je dzieli, musi być znaczniejszy. Powtarzają się na obu kompozycjach tylko rzeczy podrzędne n. p. po ośm schodów zamiast legendarnych $3 \times 5 = 15$. Uroczystość Prezentacji N. P. Marji przyszła ze Wschodu do Europy dopiero w XIV w. W Trewirze wprowadzona r. 1381, w Metz 1420 r.¹⁾



Fig. 13. Zwiastowanie N. P. Marji. Z Tabl. róż., płaskorz. w berlińskim Muz. ces. Fryderyka, Klisza »Stellie« w Bochni.

C. 9. Zwiastowanie N. P. Marji. (Berlin nr 1, Muz. ces. Fryderyka). Jedna z tych 7 rzeźb, które w czasie restauracji Tablicy różańcowej były zaginęły. Z nich 6 było przez długie lata w prywatnym posiadaniu historyka sztuki Naglera. W r. 1835 zakupiono je dla Berlina, a później zakupiono również siódmą rzeźbę w Regensburgu. Wszystkie zostały pozbawione polichromji. Na płaskorzeźbie z prawej strony stoi tron z okrągłym baldachinem, z kotarą i siedzeniem z poduszką. Madonna uklękła przy pulpicie z książkami, z których jedna rozłożona na zwierzchniej desce, na niej Madonna oparła lewą dłoń, prawą rękę przyłożyła na serce. Płaszcz obszerny, z rękawami szerokimi i krótkimi, rozwiewa się w charakterystyczne Stwoszone wdęcia, trójkąty i za-

¹⁾ Beissel, l. c. p. 93, 306, 588 f.

łamania. Z pod płaszcza widać rękawy sukni dość wąskie, przy dłoni odchylone w rękawki. Włosy dzielą się na cztery loki. Przed Bogarodzicę nadleciał, jeszcze w ruchu, skrzydlaty zwiastun archanioł Gabrjel, z wielkimi skrzydłami, obfitym fryzowanym porostem głowy; ubrany w diakona albę, humerał i dalmatykę z frendzlami, lewą ręką oddaje jej berło owinięte bänderolą, a prawą podnosi do błogosławieństwa. Brakuje gołębic; zapewne odpadła.

Scena przedstawiona przypomina misterjum, odgrywane podczas ewangelji »Złotej Mszy« na dzień Zwiastowania N. P. Marji. Dwóch młodzieńców przebranych, jeden za Madonnę drugi za Gabrjela, wstępowało w czasie czytania ewangelji na podwyższenie i grali tę scenę, a od sklepienia opuszczano rzeźbioną gołębicę wśród wieńca jarzących świec. Z Belgji i Holandji przeszedł ten zwyczaj w XV wieku do Hildesheim i dalej¹⁾. W Norymberdze prócz powyższej płaskorzeźby opisywanego różańca istnieje jeszcze, jak jużem to wspomniał, drugi t. zw. Pozdrowienie anielskie z r. 1518 w kościele ś. Wawrzyńca. Spokojne, majestatyczne dwie postaci archanioła i Marji, prawie obojętnie stoją obok siebie, nie połączone żywszą akcją, są więcej reprezentatywne niż aktywne. Między jedną a drugą rzeźbą niema prawie nic wspólnego, chyba gdybyśmy szukali czysto formalnych analogij, można się dopatrzeć w postaci Madonny z »Pozdrowienia anielskiego« podobieństwa do Madonny z Tablicy różańcowej, a to w rozdzieleniu włosów na cztery pasma, w ruchu ręki prawej, w szerokich rękawach lub w odrzuceniu podmuchem końca płaszcza, ale w kompozycji są to dwa odległe od siebie dzieła. Jakkolwiek »Pozdrowienie anielskie« technicznie stoi bez porównania wyżej od surowej płaskorzeźby Zwiastowania na Tablicy różańcowej, to jednak ta ostatnia przewyższa je dobrze związaną kompozycją. Stwoszcz często wraca do tego tematu, a trzeba dodać, że w tych scenach Zwiastowania nigdy się dosłownie nie powtarza, lecz rozwija coraz to nowe formy bogatej fantazji. Innym jest w krak. ołtarzu marjackim, innym na kapitelu grobowca Kazimierza Jagiellończyka, w rzeźbach w Langenzenn lub w Muzeum Kestnera w Hanowerze, wreszcie na szkicu ołtarza bamberskiego.

Idąc wstecz w porządku chronologicznym, jako 4 etapy ułożylibyśmy i rozróżnili:

I. »Pozdrowienie anielskie« w Norymberdze z r. 1517/19 (do tego okresu norymberskiego należy rzeźba w Muzeum Kestnera w Hanowerze)

II. »Zwiastowanie« w krak. ołtarzu marjackim z 1477/89.

III. »Zwiastowanie« na tryptyku z Lusiny z przed r. 1485, a na ostatniem miejscu, jako najstarszy pomysł i typ:

IV. »Zwiastowanie« na norymberskiej Tablicy różańcowej²⁾.

Nie przeszkadza to Stwoszczowi, że w późniejszym czasie wraca do najstarszego typu (IV) pomysłu, jak się to stało w szkicu ołtarza bamberskiego z roku prawdopodobnie 1520. Ciekawą jest rzeczą, że również na drzeworycie »Zwiastowania« Albrechta Dürera (B. 9) z r. 1509 żyje reminiscencja stwoszczowska w układzie i ruchu postaci oraz w szatach diakona archanioła Gabrjela³⁾.

¹⁾ Stefan Beissel, »Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters«. Freiburg i. B. Vlg Herder, 1909, str. 324.

²⁾ I. Kunstg. Mgr Daun, »Veit Stoss«, p. 143—146, tabl. XLVI.

II. Kopera, »Album«, tabl. VIII, 14, *Rk krak.* X, 43, fig. 30.

III. Sokołowski, *Spraw. Kom. hist. szt.* VIII, 83, fig. 1.

³⁾ Scherer, w *Klassiker d. Kunst*, IV, »Dürer« (1908), str. 231.

W końcu wypada nam dodać, że podobny układ rzeźbiarski, jak w naszej płaskorzeźbie napotykamy u Tilmana Riemenschneidera w ołtarzu marjackim w Creglingen z około 1495 do 1499 r.¹⁾, ale zbliża się on bardziej do koncepcji dürerowskiej, względnie rzecz się ma odwrotnie. Stosuje go również Stwosz n. p. w rzeźbie w Muzeum Kestnera w Hanowerze²⁾ z r. około 1520.

Reprodukcje: W *Künstler Monographien* B. Daun, »Veit Stoss, str. 43, fig. 45. — *Fahrh. d. königl. Preuss. Kunstsammlungen*, t. XXI. 185 tabl. — Stk. — D. l. c. fig. 35.

C. 10. Nawiedzenie Matki Boskiej u ś. Elżbiety (fig. 14). Od gór skalistych, na których, jak Josephi (l. c., p. 153) zapewnia, wznosi się zamek, przybyła pieszo Madonna.



Fig. 14. Nawiedzenie Matki Boskiej u ś. Elżbiety. Z Tabl róż. płaskorz. w Muz. germ. w Norymberdze. Klisza »Stelli« w Bochni.

Weszła w dom Zacharjasza krokiem posuwistym. U okna zakończonego półkołem, siedziała na stolku zbitym z krąglaków i wyścielonym poduszką z kutasem Elżbieta, która na widok Marji, podniosła się do połowy i z troską, osiadła na twarzy, ujęła przedramionami radosną Dziewicę, tak, jak to czyni celebrans z diakonem po Agnus Dei. Obie święte niewiasty ubrane są w długie suknie o wąskich rękawach i w płaszcze zarzucone na ramiona, tylko że głowa Madonny jest bez nakrycia, z rozpuszczonym włosiem, zaś ś. Elżbieta owinęła głowę długim welonem, którego dłuższy koniec węzłem zbiega na plecy, zawraca na ramię i opada na piersi. Stary ten sposób przedstawienia ikonograficznego legendy sięga głębokoko w wieki średnie³⁾.

Lossnitzer uważa, że powyższe przedstawienie łączy się z „Nawiedzeniem» na krakowskim szkicu bamberskiego ołtarza. Uważam to twierdzenie za zupełnie mylne⁴⁾. Układ powitania tudzież scenerja są tutaj kompletnie inne. Pojęcie sceny nowoczesne,

¹⁾ Max Sauerland, »Deutsche Plastik des Mittelalters«, tabl. 74. O Riemenschneiderze powiemy jeszcze później.

²⁾ Lossnitzer, s. 148; Daun, s. 168–169; Otte, »Handb. der kirchl. Kunstarch.«, II, 655, fig. 491.

³⁾ Steph. Beissel, l. c., p. 178.

⁴⁾ Lossnitzer, l. c., p. 150, tabl. 55 — nadto zauważyć mi należy, że rzeźba »Nawiedzenia« z norymberskiego kościoła ś. Jakóba, ilustr. na tabl. 57, przysądzona przez tegoż autora pracowni Stwosza nie ma z nią nic wspólnego.

już renesansowe, a co więcej w rodzaju A. Dürera ¹⁾, ten bowiem te dwie postaci przenosi na wolne powietrze, na tło zalesionych gór z zamkami, a nie jak na Tablicy różańcowej w obręb domostwa. Także rytm ruchu i ubiory są inne.

Reprodukcje: Josephi, l. c., tabl. XXXII, nr 273. — Stk. — D. fig. 8 (gorsza ilustracja).

C. II. Boże narodzenie.

Na tle ściany z ciosów murowanej klęczą z lewej strony N. P. Marja, skłaniając złożone do modlitwy ręce ku boskiemu Dzieciątku, które leży na cyplu jej płaszcza, co powtarza się później, naprzód r. 1518 w Pozdrowieniu Anielskim, a potem r. 1520 w szkicu ołtarza bamberskiego ²⁾, Za Matką Boską widać głowy wołu i osiołka, wychylające się z drzwi stajni w stronę pasterza, który stoi u odrzwi i zdejmując nakrycie z głowy (por. fig. 15). Po przeciwnej stronie płaskorzeźby zbliża się ś. Józef, okryty płaszczem i oświetlając okrągłą latarką scenę, zdejmując lewą ręką kapelusz z głowy, klęka przytem na prawe kolano a lewą nogę wspiera na leżącym na ziemi polanie. Polano to jest atrybutem świętego, podobnie jak na płaskorzeźbie ołtarza marjackiego listwa fazowana.

Madonna ogólną sylwetką, ruchem i rzutem draperji żywo przypomina główną figurę uspienia wspomnianego ołtarza ³⁾. Suknia jej również jak tam jest o wąskich rękawach a także dalsze analogje widzę w postaci ś. Józefa, którą Dr Kopera ⁴⁾, idąc za błędnym rysunkiem Dudraka wziął za pasterza. W oderwanych na rzeźbie marjackiej palcach



Fig. 15. Boże Narodzenie z Tabl. różańcowej.
Klisza »Stellio« w Bochni.

trzymał ś. Józef niewątpliwie, jak w naszej płaskorzeźbie, latarkę, której brak zastąpił Dudrak, czy też restaurator ówczesny, dokomponowaną nieszczęśliwie koneweczką. W całym traktowaniu rzeźbiarskim naszej płaskorzeźby znać uproszczone formy wskutek miniaturowych wymiarów lipowych tabliczek płaskorzeźby. Jednak w układzie figur a zwłaszcza w mistrzowskich draperjach jest artysta sobą, jest Stwoszem.

Przedstawienie Narodzenia Pańskiego w ten sposób, iż Dzieciątko leży na płaszczu Marji, w krakowskich zabytkach plastycznych znajduje się już u »Mistrza Męki Pańskiej« dominikańskiego ołtarza z połowy XV w. ⁵⁾. Stasiak w cytowanej książce str. 55 i 58

¹⁾ Scherer, l. c., p. 209, drzeworyt z przed r. 1506 (B. 84).

²⁾ R. v. Rettberg, »Nürnbergers Kunstleben«, 1854, s. 146, fig. 66. — St. Tomkowicz, l. c. Daun, l. c., tabl. LIV—LV.

³⁾ Kopera, *Rocznik krakowski* X, 48 tabl. ⁴⁾ j. w. str. 45.

⁵⁾ Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, I, s. 193, fig. 167. — Mycielski J., »Jan Polak« w *Pracach*

zestawia to samo przedstawienie z rzeźbami ołtarza z Lusiny z r. około 1485, ołtarza w St. Wolfgang ok. 1510 r. z Bardjowa z r. ok. 1520 i wreszcie ze szkicem A. Dürera z czasu ok. 1500 r. (fig. 16), a dodam z mej strony jeszcze rysunek Dürera ołówkiem datowany r. 1514. Obydwie kompozycje dürerowskie zdają mi się być zbliżone do siebie epoką i pochodzić z roku »Melancholji«, ze stwoszowskim uproszczeniem architektury. Słusznie zwrócił uwagę Wölfflin na zestawienie tutaj kontrastowe postaci z tektoniką tła, pełne prostoty ¹⁾ Podobne uscenizowanie postaci i ruchu powtórzył Riemenschneider w ołtarzu marjackim kościoła pod wezwaniem Imienia Boga Ojca w Creglingen (z 1495—



Fig. 16. Boże Narodzenie. Rys. A. Dürera.
Klisza »Stelli« w Bochni.

1499 r.) ²⁾, a za temi wzorami poszli inni artyści niemieccy parafrazując motywy przewodnie wielkich mistrzów ³⁾. Ale i sam Stwosz czy jego uczeń, bo zdania w tym wypadku są podzielone, powtarza cały układ w ołtarzu w Schwabach w latach 1506—1508, tylko że jest on tutaj bardziej złożony, odbiega od prymitywu tablicy różańcowej rozwijając formę pierwotną ⁴⁾.

Komisji hist. sztuki, t. IV, 16 (fig. 6) przypisuje ten tryptyk Janowi Polakowi, który pracował w Bawarii, ale jego poprzednie przebywanie w Krakowie dotąd stwierdzone nie zostało. Tryptyk ów datuje autor na czas od 1465—1471.

¹⁾ H. Wölfflin, »Albrecht Dürer Handzeichnungen«, München 1914, s. 35, tabl. 44 z r. 1514.

²⁾ M. Sauerlandt, »Deutsche Plastik des Mittelalters«, s. 74.

³⁾ Widać to zwłaszcza u Pacherów oraz w ich szkole. Por. Hans Semper, »Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger«, 1911, fig. 10, 35, 117, 118, 123, — Fr. Wolff, »Michael Pacher«, Berlin 1909, tabl. 34, — a dalej w obrazach sztalugowych i minjaturach n. p. w kodeksie minjaturowym Erazma Ciolka z r. 1504. *Spraw. Kom. hist. szt.* t. VII, s. 571, fig. 8, i t. p.

⁴⁾ Daun tabl. XXXIII i XL, 3. — Lossnitzer s. 117 i n., zaprzecza autorstwa Stwoszowi, którego współdziałanie w tem dziele zdaje się być niewątpliwe.

C. 12. Pokłon Trzech Królów.

Na podjum siedzi na tronie Madonna, zwróciwszy twarz ku widzowi, ujęła lewą ręką wazę nakrytą pokrywą, otrzymaną w darze od klęczącego z odkrytą głową króla (por. fig. 17). Głowę jego bez zarostu widzimy w profilu. Odbiera on z podółka N. P. Marji garnące się ku niemu Dzieciątko. W odruchowym rzucie dziecka odnalazł artysta właściwą formę, która połączyła harmonijnie te trzy postaci w jedną grupę plastyczną. Król jest odziany płaszczem bez rękawów, z odwiniętym szerokim kołnierzem, na którym zwiesza się łańcuch. Suknia, zakryta płaszczem, ma rękawy równe i miernie szerokie z odwiniętymi rękawkami. Od lewej strony, poza tą grupą, stoją dwaj inni królowie: król etiopski w koronie na głowie, o trójkątnych kolcach, trzyma oburącz roztruchan i kroczy naprzód z darem. Suknia na nim krótka, marszczona, rękawy szerokie sięgają po łokieć. Szyję opasuje łańcuch z zawieszaniem, a z bioder zwiesza się pas rycerski. Nogawice, podobnie jak rękawy spodniej sukni, są obcisłe i tworzą jedną całość z ciżmami. Wreszcie w tyle, pośrodku obrazu trzeci król, odziany w obszerną szubę, brodaty, w koronie, trzyma również puchar z pokrywą, stoi, czekając na swoją kolej.

Król murzyński ma w swoich rysach jakiś bardziej swoisty wyraz, snąc rzeźbiarz nie studiował murzyna z natury, choć może go nawet oglądał.

U Dürera spotykamy studjum murzyna z natury w jego rysunku węglem »Głowa Negra«¹⁾. Zresztą widzimy go także w krakowskim ołtarzu marjackim, na którym kędzierzawa czupryna i odnaleziony wśród odnaleziony wśród otoczenia i dostosowany odpowiedni model, przypominający typem murzyna²⁾, mógł artyście wystarczyć do tej kreacji. Stwoszw zdaje się być pierwszym z artystów krakowskich, który w naszej plastyce wprowadza odmianę w tem przedstawieniu, bo króla Etiopji Baltazara zrobił murzynem. Jeszcze w obrazie malarza tryptyku kościoła ś. Katarzyny z roku ok. 1443 wszyscy trzej królowie należą do rasy kaukaskiej³⁾.

Najciekawszym a zarazem najpiękniejszym szczegółem w tym niesłychanie intere-



Fig. 17. Trzej Królowie, Płrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze.
Klisza »Stelli« w Bochni.

1) Wölfflin, »Albrecht Dürers Handzeichnungen«, 1914, s. 14, tabl. 34.

2) Kopera, »Rocznik krakowski«, X, 43, tabl. 16. — Tenże, »Album IX«, fig. 16.

3) Patrz fig. 172 u Koperę, »Dzieje Malarstwa Polsk«, I, 198.

sującym utworze plastycznym jest dziecię Jezus. Wdzięk i doskonale podpatrzony ruch dziecka, które pociągnięte siłą sympatji rzuca się w objęcia starego króla, jest całkiem wyjątkowym pomysłem, który zrodził się w duszy niepospolitego snycerza może pod wpływem widzianych przykładów w sztuce staro-niderlandzkiej, dzieł braci van Eyck, dalej Dierick Bouts, Mistrza Śmierci P. Marji, van Orleya, a zwłaszcza Hansa Memlinga ¹⁾, który z umiłowaniem studjuje naturę dziecięcą i z nieporównanym wdziękiem przenosi ją na płótno. A potem winieniem wspomnieć, że istotą ruchu dziecka, jego kształtem

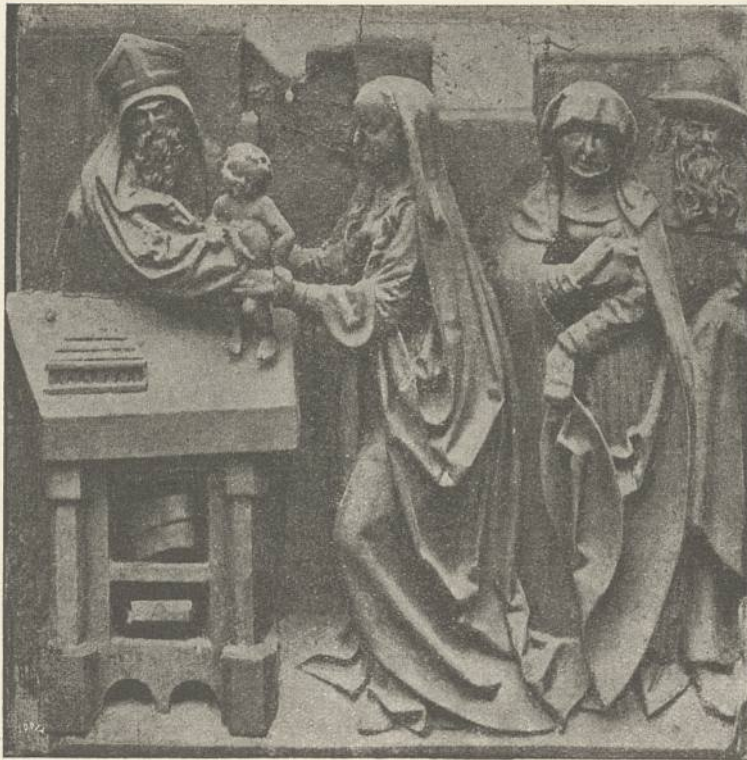


Fig. 18. Przedstawienie Dzieciątka Jezus w świątyni. Plrzb. z Tabl. róż.
Klisza »Stelli« w Bochni.

linji pełnej gracji, zajmował się Leonardo da Vinci i zajmowała się szkoła lombardzka ²⁾. W każdym razie odczuwamy w pomysle echo nadchodzącego Odrodzenia.

Nie można powiedzieć, żeby u Stwosza studjum i podpatrywanie natury dziecka i jego ruchu było tutaj czemś wyjątkowym. Owszem, już w polskich rzeźbach mistrza napotykamy w tym względzie poważne wysiłki, a w większej mierze powtarza się to w norymberskich Madonnach, szczególnie w tryptyku bamberskim. W głównej scenie Narodzenia Pańskiego zniknęło tam dzieciątko Jezus, zastąpione bambinem o raczej barokowych formach, a zapewne nie dla innej przyczyny, tylko

dla swej wysokiej wartości artystycznej stało się przypuszczalnie ofiarą kolekcjonerstwa. Ale nadto w podobnej scenie jak nasza omawiana t. j. w płaskorzeźbie Trzech Królów śliczne Dzieciątko, które przeginając się w stojącej na podółku postawie wyciąga rączki ku klęczącemu Magowi. Szczery naturalizm i szlachetna linja ruchu i kształtu są tu niezwykłe i pełne niepospolitego uroku ³⁾.

Reprodukcje: Stk. — D. fig. 6. — Josephi, l. c., s. 153, tabl. XXII.

¹⁾ Por. M. Rooses, »Geschichte der Kunst in Flandern«, 1914, s. 107, fig. 199 Obraz Madonny z donatorem w Wiedniu. W lepszym odbiciu u E. Heidricha, Alt-Niederländische Malerei, Jena, 1910, fig. 79.

²⁾ Por. Ricci, »Geschichte der Kunst in Norditalien«, s. 183, tabl., Bernardina Luini: Madonna w różanniku.

³⁾ Dobra reprodukcja znajduje się w *Fahrbuch der kgl. preuss. Sammlungen* (z 1900 r.) t. XXI, s. 190.

C. 13. Przedstawienie Dzieciątka Jezus w świątyni. (Oczyszczenie Matki Boskiej).

Z lewej strony płaskorzeźby (fig. 18) stoi stół gotycki, bez znajomości zasad perspektywy narysowany, z jakimś naczyniem, w którym klatki należy się domyślać, a za nim starzec z brodą, Symeon arcykapłan, w mitrze na głowie, w szacie wolnej, jakby albie, i odbiera z rąk Matki Boskiej dzieciątka Jezus. N. Panna ubrana jest w suknię powłóczytą, z rękawami zwężonemi u przegubu rąk i w chustę narzuconą na głowę, przedstawiona jest w ruchu, jako zbliżająca się do arcykapłana. Dalej na prawo stoi: ś. Elżbieta, z chustą na głowie i z parą gołąbków na lewej ręce, przytrzymując je prawą. Suknia zwija się muszlowato, na szyi opaska zakrywa brodę. Wreszcie z samego brzegu stoi odziany płaszczem, w kapeluszu, ś. Józef.

Tak charakterystyczne ruchy postaci, jak ich typy, załamania draperji oraz pominięcie dalszych planów, wszystko przypomina Stwosza, ale z płaskorzeźbą¹⁾ ołtarza marjackiego podobnie jak i z bamberskim²⁾ pomysłem nie mają one żadnego związku w kompozycji, chociaż najwidoczniej jedno i to samo dłóto je cięło. Inne warunki przestrzenne i proporcje figur w stosunku do wymiarów tła rozstrzygały tutaj o linjach kompozycji.



Fig. 19. Wjazd P. Jezusa do Jeruzalem. Płrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze. Klisza »Stella« w Bochni.

C. 14. Wjazd Chrystusa do Jeruzalem.

Chrystus, zwrócony w prawo, wjeżdża na osiołku do bramy miasta Jeruzalem (fig. 19). Błogosławi prawicą a lewą ręką trzyma uździenicę. Głowę ma wyrzeźbioną w profilu. Prostokąt odrzwia, mimo którego przejeżdża, wyrzeźbiony w licu ściany, miał prawdopodobnie wyobrażać bramę. Nieznajomość perspektywy przemieniła ją na miejską furtę. Na tle więc gładkiego muru pomieścił artysta siedm męskich postaci tłumu, który to

¹⁾ Kopera, *Rocznik krakowski* X, 34, fig. 20. — »Album« tabl. III, fig. 5.

²⁾ Daun, »Veit Stoss (*Künstler Monogr.*), 1906, fig. 75.

warzyszy wjazdowi. Jeden z nich o wygolonej, charakterystycznej twarzy, zarzucił płaszcz na głowę, inny w turbanie i w jakąś karacenę ubrany, ściele Chrystusowi pod nogi szatę swoją na znak hołdu, to znów widzimy postaci z gołymi głowami okolonemi zarostem. Za P. Jezusem idzie wierny apostoł ś. Piotr, położywszy rękę na osiołku, podobnie, jak to już w XIV w. maluje Lorenzetti w Asyżu. Osiołek doskonale wymodelowany i znakomity w ruchu.

Kompozycja wygląda, jakby była raczej wycinkiem z większej całości: bez drzew,



Fig. 20. Wjazd P. Jezusa do Jeruzalem. Drzeworyt A. Dürera z r. 1509—1511.
Kliska »Stellie« w Bochni.

bez palmowych gałązek, bez dzieci, kobiet i bez faryzeuszów. Uproszczenie sięga granic możliwości, a przecież osiąga zamiar, bo przy użyciu najprostszycy środków, daje wrażenie tłumnego, uroczystego powitania i hołdu.

Gdy Albrecht Dürer podjął ten sam temat¹⁾ (fig. 20) w drzeworycie Małej Pasji z r. 1509—1511, B. 54 = P. 22, przyjął wprawdzie podobne rozmieszczenie figur, ale mając zupełną swobodę, nie krępowany materialem i wymiarami, ożywił perspektywą głębię pejzażu, architekturą murów miejskich, roślinnością i szczegółowszą interpretacją tekstu ewangelji. W zasadzie jednak pozostał wierny pierwowzorowi snycerza i dał kongenjalną, tylko bardziej rozwiniętą myśl i formę. Kiedy zaś powstał rysunek do drzeworytu wprawdzie nie wiemy, ale przypuszczać można, że najprawdopodobniej wcze-

śniej. Lossnitzer²⁾, jakkolwiek był dużej wiedzy człowiekiem, znał dokładnie literaturę i dzieła przypisywane Stwoszowi, gdy przyszło mu wydać sąd w kwestjach Stwosza, odrzucał bez głębszego umotywowania dawniejsze poglądy i stawiał swoje nowe przypuszczenia z widoczną nawet niechęcią do tak wybitnego artysty. Wiedziony subiektywizmem twierdził on, że autor sceny »Wjazdu do Jerozolimy« w Tablicy różańcowej poszedł za wzorem dürerowskiej Pasji. Gdyby tak istotnie było, jak chce Lossnitzer, toby snycerz przedewszystkiem kopjował właśnie takie szczegóły, których sam zrobić

¹⁾ Por. Stasiak, s. 47, fig. I i 71, a potem na s. 56 daje błędny opis i ocenę dzieł powyższych. — Scherer, s. 232.

²⁾ Lossnitzer, l. c., s. 105. — Daun, »V. Stoss« *Kunstg. Mgr.*, 1916, s. 130, broni pozycji Stwosza zaatakowanej przez Lossnitzera.

nie był zdolny, a więc szczegóły wykreślił perspektywicznych obrazu. Tymczasem spostrzegamy, że właśnie z tej umiejętności Dürera snycerz zupełnie nie korzystał, domysł więc Lossnitzera jest zupełnie nietrafny a stosunek tych dwóch artystów trzeba stawiać odwrotnie t. j., że Dürer koncepcję swoją wypowiedział później.

Stasiak¹⁾ do swoich porównań wciągnął, i to całkiem słusznie, jeszcze rzeźbę Tilmana Riemenschneidera (fig. 21). Jest on, a przynajmniej być się zdaje równie bliskim Stwosza. Uważam go za ucznia jego a naprowadzają mnie na domysł bardzo pokrewne formy plastyczne i bezpośrednie oparcie się na jego wzorach. Oddalają się oni od siebie w reliefach, w okrągłej rzeźbie zbliżają się. Ich jakby obydwie ręce zobaczymy w płaskorzeźbie: »Chrystus zjawiający się Marji«.

C. 15. Pożegnanie Pana Jezusa z Matką Boską.

Przez bramę, zamkniętą od góry półkolem, wszedł Chrystus na podwórze domostwa murem obwiedzonego (fig. 22). Uczniowie zatrzymali się u wejścia. Naprzeciw wyszła Marja, aby wysłuchać oznajmienia Pańskiego i słysząc je, słania się, drżąca upada na kolana. Obszerna chusta opadła jej z ramion i skłębila się, rozlicznymi załamaniem potęgując niepokój wywołany tragizmem chwili. Chrystus pochwycił ręce upadającej Matki i podniósł ją ku sobie, sam ugiąwszy się z lekka pod ciężarem. Za Marją pospieszają dwie niewiasty. Pierwsza z nich w stroju głowy z wysokim wałkiem, w sukni o wąskich rękawach, na których u ramion są dwie opaski. Złożyła ona ręce, jak do modlitwy, ku Chrystusowi, błagając o zlitowanie. Następnej z niewiast widać zaledwo fragment. Obie są towarzyszkami N. Panny. Strój opisany powtarza się w krak. ołtarzu marjackim²⁾. W budowie ciała tych kobiet uderza szczupłość ramion, tak znamienna dla Stwosza, i dobre rozwiązanie centralnego układu, w którym ręce łączące się obu głównych postaci stanowią ośrodek rozmieszczenia. Bujna draperja rozrzucona obustronnie miała widocznie na oku podniecenie wrażenia i podkreślenie całej gwałtowności uczuć. Zamknięta w sobie kompozycja dwóch tych figur jest pomyślana tak monumentalnie, iż mogłyby istnieć same dla siebie. Rzeźbiarz, jak prawdziwy artysta Odrodzenia, oparł układ figur na osi prostopadłej, w systemie tektonicznym³⁾.



Fig. 21. Wjazd P. Jezusa do Jeruzalem. Rzeźb. T. Riemenschneidera z ołtarza Krwi Pańskiej w Rothenburgu z r. 1499—1505. Klisza »Stelli« w Bochni.

¹⁾ Stk.-D; s. 46—47 porównywa naszą rzeźbę z utworami Dürera tudzież Riemenschneidera (fig. 72), rzeźbą z 1499—1505 r., czyniąc to w sposób jemu właściwy nie dosyć ściśle.

²⁾ Por. Kopera, »Album«, tabl. II, fig. 3. Nar. M. Boskiej.

³⁾ Por. H. Wölfflin, »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«, Monachium, 1915, s. 130, 154.

W scenie przedstawionej snycerz podkreślił pierwiastek uczuciowy, miłości, przywiązania synowskiego, Chrystus chwytając Matkę za ręce i podnosi. Inaczej ten sam temat ujął i przedstawił w drzeworytach »Życia Marji« oraz »Małej Pasji«¹⁾ A. Dürer. Syn Boży, przestrzegając swego majestatu, odchodząc wstrzymuje swe kroki i błogosławi — spełnia swe posłannictwo niewzruszony, wielki. Troskę o ratowanie upadającej pod brzemieniem nieszczęścia Matki pozostawia Chrystus kobietom z jej otoczenia²⁾.



Fig. 22. Pożegnanie M. Boskiej z P. Jezusem. Przb. z Tabl. róż. w Norymberdze. Klisza »Stellie« w Bochni.

Dotychczasowe rozważania nad płaskorzeźbami dowodzą ich wcześniejszego powstania od dürerowskich rycin. Z porównania ich wynika, mimo odmiennego założenia, że w rozkładzie czynników statyki, odnajduje się pewne punkta styczne, a w układzie oraz ilości figur ten sam punkt wyjścia.

C. 16. Wieczera Pańska.

Wieczera Pańska na Tablicy różańcowej (fig. 23) odbywa się przy okrągłym stole, stąd wynikły trudności dla nieznającego zasad perspektywy snycerza i to niemałe. Nadał on stołowi, a podobnie okrągłemu półmiskowi kształt soczewki. Usadził następnie Chry-

¹⁾ Scherer, wyd. 3, s. 217 ryc. z r. 1506, B. 92, na str. 232, ryc. z r. 1509, B. 21.

²⁾ Daun, »Veit Stoss u. seine Schule«, 1903, s. 101, fig. 57 — oraz w *Kunstgesch. Mgr.*: »Veit Stoss«, s. 184—185 zastanawia się nad zupełnie od naszej różną płaskorzeźbą kościoła w Forchheim przedstawiającą również »Pożegnanie«, które przypisuje słusznie nieznanemu bliżej uczniowi Stwosza.

stusa pośrodku ze ś. Janem, kładącym głowę na jego piersiach, zaś wokół, na krzesłach z niskim oparciem, innych apostołów. Tylko dwóch uczniów Pańskich — pierwszy z nich to Judasz Iskarjota, ku któremu Chrystus wyciągnął rękę z okrucieństwem chleba — najbliższej widza siedzi na szerokiej a niskiej skrzyni. Rozprawiają i jedzą. Jeden nalewa z dzbanka, inny pije z kubka. Żywo przytem giestykują. Na pierwszym planie, z lewej strony stoi na podłodze butla pękata, zaś z prawego rogu kociołek z wodą, z którego apostoł właśnie podniósł dzban wina.

Ten sam układ, choć z innymi akcesorjami, nadał Stwosz scenie Wieczery Pańskiej w ołtarzu kościoła ś. Marcina w Szwabach¹⁾, natomiast zmienił go w kamiennej płaskorzeźbie norymberskiej²⁾, w ten sposób, iż Chrystusa posadził przy okrągłym stole, po lewej skrajnej części obrazu, wbrew dotychczasowym zwyczajom, a postaciami apostołów zakrył większą część elipsy stołu. Skrzynię zupełnie usunął, a uczniów umieścił tylko na stołkach z oparciem. To porównanie wykazuje nam przemianę form i pojęć Stwoszowych pod wpływem świeżych wrażeń artystycznych w Norymberdze³⁾. Za wzorem Tablicy różańcowej poszedł wiernie Adam Krafft w swoim najwspanialszym dziele, w tabernakulum gotyckim, ufundowanym przez Hansa Imhoffa w kościele ś. Wawrzyńca w latach 1493—1496 w Norymberdze⁴⁾, powtórzył z małymi zmianami płaskorzeźbę Tablicy różańcowej; zmiany owe odnoszą się do akcesoriów, jak niskie podstawki pracowniane



Fig. 23. Wieczera Pańska, Plrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze.
Kliska »Stelli« w Bochni.

czyli podja, jakich każdy rzeźbiarz podziśdzien używa, których sztywne linje dają niekorzystny widok na trzy próżne otwory pierwszego planu. Zgadza się z Daunem na to, że owo »mysterium fidei« jest najmisterniejszą rzeźbą kamienną pod względem architektonicznym, że tak subtelnej w piaskowcu budowy żaden kamieniarz dotąd wykuć nie potrafił, ale też to jest wszystko a nie więcej. Plastyka Kraffta figuralna nie sięga tych zenitów. Ani z Daunem, ani z Lossnitzerem nie mogę się godzić co do ich stałego upatrywania wpływów Kraffta na Stwosza. Daun powiada, że »płaskorzeźby w taberna-

¹⁾ Daun, *Kunstgesch. Mgr.*: »Veit Stoss«, 1916, s. 122, tabl. XXXIV, nr 2.

²⁾ Lossnitzer, l. c., s. 90, tabl. 34: Relief Pasji Volckamerowskiej z r. 1499, w kościele ś. Sebald.

³⁾ Widzę w tym sposobie przedstawienia chęć ukrycia soczewkowatego kształtu stołu, czyli pośrednie uznanie, że okrągły stół w perspektywie nie może przedstawiać się jako soczewka, lecz wygląda jak elipsa.

⁴⁾ Daun, *Künstler Mgr.*, »P. Vischer u. A. Krafft«, 1905, s. 111, 112, fig. 27.

kulum Kraffta były wprawdzie obliczone na efekt dekoracyjny ale mimo to jego postaci są pełne wewnętrznego życia, jakie jemu współczesny Stwosz daremnie pragnął osiągnąć przesadnie twarde i sztywne szczegóły¹⁾. Tak twierdzić nie może, kto uważnie, nieuprzedzonym wzrokiem zechce porównać utwory obydwóch mistrzów. Już sprawiedliwsze są uwagi Dauna nad artystycznymi związkami między dziełami Dürera i Kraffta.

Na Północy pierwsza sztuka niderlandzka przerwała ciszę i milczenie Wieczerzy P., a wpływ jej wcześniej rozszedł się na wybrzeża bałtyckie i sięgnął do granic Polski. Widzimy go n. p. w malowidłach wielkiego relikwiarza z XIV stulecia w tumie kwidzyń-



Fig. 24. Chrystus na modlitwie w Ogrojecu. Plrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze. Klisza »Stellia« w Bochni.

skim²⁾. Tam apostołowie troszczą się przedewszystkiem o doczesny żywot: spożywają zastawioną wieczerzę. Przedstawienie tego zdarzenia nastroczało naszemu artyście tak wiele do pokonania trudności, iż ostatecznie nigdy nie był w możności je przełamać. I prawie dziwnem wydać się musi, że w krak. ołtarzu marjackim nie widzimy Wieczerzy Pańskiej. Stwosz za pobytu swego w Polsce nie wiele musiał mieć dobrych wzorów tego tematu. Wzorami były przedewszystkiem malowidła bizantyńsko-ruskie³⁾, a potem dostarczali ich starsi malarze krakowscy, jak mistrz Męki Pańskiej kościoła dominikańskiego⁴⁾. Znacznie już później podjął i pomyślniej rozwinął ten przedmiot Dürer, naprzód w Małej Pasji z r. 1509—1511, B. 24; idąc jeszcze śladem Stwosza powtarzał niektóre formy, ruchy i akcesorja, ale już w Wielkiej Pasji z r. 1510, B. 5, wyzwala się z pod wpływu jego, aby wreszcie w drzeworycie z r. 1525, B. 53, otrząść się do reszty i dać wspaniałą dysputę w powieczarze⁵⁾.

Zapewne trudną jest rzeczą zapomnieć o stanie płaskorzeźby, ciętej dłotem, mimo minjaturowej wielkości szeroko i śmiało, pozbawionej polichromji, która uzupełniała myśl snycerza, a jedynie wmyśleć się w bieg linii, ogołoconej z szaty zewnętrznej i wdzięku plastyki i porównywać ją z dziełami wykwintnego ryłca dürerowskiego na rycinach zębem

¹⁾ l. c., s. 110.

²⁾ Ehrenberg H., »Deutsche Plastik«, v. 1350—1450, Bohn. Lipsk, 1920, s. 52, fig. 35.

³⁾ Por. Kopera, »Średniowieczne malarstwo w Polsce«, s. 129, fig. 115, 140, tabl. 12.

⁴⁾ Por. J. Mycielski, »Jan Polak«, 1926, s. 23, fig. 10. Nie powtarzam tutaj tego, co tak pięknie zobrazował M. Sokółowski o Wieczerzy Pańskiej w *Spraw. Kom. hist. szt.* t. VII, s. 124—130, fig. 15.

⁵⁾ Scherer, l. c., s. 233, 254, 331.

czasu nie uszkodzonych. A przecież artysta bocheński Stasiak miał słusność, sądząc, że wielka sztuka Dürera brała natchnienie z dzieł mistrza krakowskiego. Te dzieła snycerskie tchnęły taką szczerością swoistego wyrazu, biła z nich taka moc życia, że wszczepiła się w krew genialnego grafika. Mimo głębi bogactwa nowych form i szlachetności linii nosi w sobie Dürer od wczesnych lat aż po kres życia, silny pierwiastek snycerski, który przede wszystkim objawia się w rzutach draperji, wyglądającej niby świetny przerys z rzeźby z miękkiego lipowego drzewa. Nazwalibyśmy tedy ten rodzaj stylizowania stylem snycerskim, świadczącym o tem lub każącym się domyślać, że artysta używający tego sposobu nabył go podczas częstego polichromowania utworów snycerskich¹⁾ lub ich kopjowania. Jakkolwiek ten objaw był wspólny i charakterystyczny szczególnie dla szkoły frankońskiej, to przecież zauważyć można, że w pierwotnej stylizacji draperji dürerowskiej z przed roku około 1500 następuje pewna przemiana z wyraźną dążnością nagięcia się do form Stwoszowych. Naprzód działało się to sporadycznie a potem, począwszy już od przepięknych cyklów z życia Chrystusa i Marji t. j. począwszy od r. 1498, kiedy Dürer rozpoczyna Wielką Pasję, ogarnia całą twórczość arcymistrza sztuki niemieckiej styl snycerski. Jakże mogły być tego przyczyny, pomówimy o tem jeszcze przy rozważaniu młodych lat Albrechta i jego prawdopodobnego stosunku osobistego z mistrzem Witem.



Fig. 25. Chrystus w Ogroju. Drzeworyt A. Dürera 1509.
Klisza »Stelle« w Bochni.

Reprodukcje: Stk.-D. fig. 3, oraz zestawienia pokrewnych przedstawień fig. 77, 78, 80.

C. 17. Chrystus w Ogroju na górze Oliwnej.

Zbawiciel zatopiony w żarliwej modlitwie (fig. 24), w chwili najgłębszego poruszenia pada na kolana i rzuca się krzyżem na skalnym upłazie. Na poły klęcząca postać Chrystusa kładzie się przez sam środek obrazu od prawej strony ku lewej.

Z prawej strony z samego brzegu śpią trzech wierni apostołowie. Na pierwszym planie ś. Piotr z krótkim tasakiem jednosiecznym w ręce lewej, strudzony apostoł przysłonił sobie dłonią oczy. Na dalszym planie wznoszą się skały, a na nich sterczy zamek z wieżycami. Z lewej strony, tuż przed Chrystusem wznosi się również wzgórze skaliste, nad którym domyślać się trzeba anioła z kielichem, który nie dotrwał do naszych czasów. U dołu parkan z zaciętych ostro desek otacza ogród getsemański. W górze z prawej strony, tuż pod skałą, widzimy furtę, a w niej majaczeje grupa siewaków, prowadzonych

¹⁾ O dokonywaniu polichromji rzeźb przez wybitnych malarzy zobacz: Max J. Friedländer, »Die alt-niederländische Malerei«, Bd. II, Rogier Van Der Weyden und der Meister von Flemalle, 1924, s. 15, 23. — Hans Huth, »Künstler und Werkstatt der Spätgotik«, 1923, s. 34 o. n.

przez Judasza. Stwosz odbiegł tutaj od swego wzoru krakowskiego z placu Marjackiego¹⁾, bo wogóle trafia się rzadko, żeby powtarzał własne pomysły dosłownie. Prostotą koncepcji, przeciwieństwem ciszy wobec rozgrywającego się dramatu w duszy Boga Człowieka, przemówił artysta niesłuchanie silnie. Toteż Dürer w drzeworycie z r. 1509. B. 54, poszedł częściowo za Stwoszem, ale zmienił układ obrazu (fig. 25)²⁾, wysunąwszy śpiących apostołów na plan pierwszy, Chrystusowi nadał pozycję bez ruchu wyciągniętego krzyżem, a temsamem wywołał inny niezamierzony skutek, wrażenie bezwładu i monotonii³⁾. Stasiak w swoim wywodzie, jakoby Tablica różańcowa pochodziła z r. 1475, przykłada największą właśnie wagę do tej płaskorzeźby i uważa daty powstania krakowskiego ołtarza marjackiego (1477–1489) za *terminus ante quem*, a na świadectwo bierze wszystkich artystów plastyków, których kompetencję uważa za jedynie miarodajną. Nie lubił on skrupulatności i ścisłości badań naukowych, więcej zawierał intuicji. Założenie p. Stasiaka byłoby tem więcej trudne do udowodnienia formalnymi względami, bo na przeszkodzie stały mu dwa inne Ogrojce krakowskie t. j. jeden w kaplicy przy kościele ś. Barbary (z r. ok. 1475, Lossnitzer uważa go za późniejsze dzieło szkoły Stwosza), a drugi na domu placu Marjackiego, dziś w Muzeum Narodowym⁴⁾ (z przed z. 1477), które dotąd uchodziły za znacznie starsze od rzeźb Tablicy różańcowej. Trzeba tedy było koniecznie wykazać równoczesność i co zatem idzie pokrewieństwo kształtów. Stasiak wobec tej trudności, ba niemożliwości, w dowodzeniach swoich pominął milczeniem tę, tak drażliwą dla niego sprawę. W mej dotychczasowej analizie naszych rzeźb podkreśliłem wiele szczegółów kostjumologicznych, ruchu, typów i akcesoriów, w których autor Tablicy różańcowej opiera się na formach rzeźb ołtarza marjackiego, przeto lata jego powstania możemy przyjąć jako *terminus a quo*.

A wreszcie winienem wspomnieć o jednym drobnym na pozór szczególe, jakim jest uzbrojenie ś. Piotra. Jeszcze na Ogrojcu placu Marjackiego trzyma apostoł długi miecz dwuręczny, ale już w późniejszej scenie: Pojmania ołtarza marjackiego ma w ręce tasak i odtąd stale tak w Krakowie jak w Norymberdze nie wypuszcza z rąk tasaka⁵⁾. Stwosz spostrzegł się widocznie, że dwuręcznym mieczem byłby gotów przeciąć Malchusa na dwoje, że to broń za ciężka. Dürer zastosował w tym wypadku krótki miecz rzymski.

Reprodukcje: Stk.-D. str. 48, 49, 57, 58 (fig. 2, 73, 74, 75 i 76) z zestawieniem pokrewnych przedstawień tego samego tematu.

¹⁾ Por. rzeźbę Ogrojca na placu Marjackim, dziś w Muzeum Nar. Kopera, *Rocznik krak.* X, 77, fig. 78.

²⁾ Scherer, l. c., s. 248.

³⁾ Zasługą jest Stasiaka, iż zestawił powyższą płaskorzeźbę z ryciną dürerowską, z rzeźbą Ogrojca z r. 1499 w kościele ś. Sebalda w Norymberdze, z reliefem Kraffa i Riemenschneidera, ale trudno się godzić na jego sąd wnioski, co do czasu jej powstania. — Wölfflin H., »Die Kunst des A. Dürers«, wyd. 5, s. 204, powiada: sytuację postaci leżącej miał Dürer zobaczyć po raz pierwszy u Mantegni na predelli tryptyku w S. Zeno w Weronie, tylko że tam ową leżącą figurą jest apostoł nie Chrystus i przypuszcza (s. 224), że rycina jest późniejsza. Tak pierwsza, jak druga hipoteza Wölfflina nasuwa wątpliwości.

⁴⁾ Ogrojec z placu Marjackiego swoją więźbą i charakterystyczną linią, swoją młodszością typów, opracowaniem głów i rąk, oraz akcesorjami jak i subtelnością dłota wybiega ku wcześniejszej epoce. Była to forma, która u współczesnych pozyskać musiała ogólny poklask, bo dokąd tylko sięgał krąg artystycznych wpływów Stwosza, tam się powtarza. — Por. reprodukcje u Koperzy, *Rk. krak.* X, 77, fig. 62. — Dauna, l. c., tabl. XV, i XVI. — Lossnitzera, l. c., tabl. 8 i 9.

⁵⁾ Por. o tasaku: L. Lepszy, »Inkrustacja« w *Spraw. Kom. hist. szt.* t. IV, 111, 112, a potem w *Spr. Kom. hist. szt.* t. VII, szp. CCCLVI (r. 1511), tamże t. VI, 217 (r. 1616). — A. Grabowski, »Dawne zabytki Krakowa«, s. 129, wreszcie kończą się wzmianki o tej broni polskiej u Mickiewicza w pieśni III »Pana Tadeusza« słowami assessora: Tasak mój Sanguszkowski pociągnąć na bruku: Wiesz, tasak, co od księcia miałem w podarunku.

C. 18. Pojmanie Chrystusa i pocałunek Judasza.

Kompozycja Pojmania w reliefach należy do bardziej interesujących i znamienitych (fig. 26) Postaci główne t. j. Chrystusa i Judasza zajmują tu środek obrazu. Chrystus z fałszywie ustawioną nogą, wyciągnąwszy przed siebie ręce, dotyka niemi bioder Judasza, który niższy wzrostem spiera dłonie na barkach Zbawiciela i całuje w prawy policzek ¹⁾. Równocześnie żołnierz okryty pancerzem, w czapce z piórami, chwyta za włosy i suknię Chrystusa w zamiarze odciągnięcia go w tył, ku sobie. Z lewej strony, tuż za Judaszem, rozgrywa się scena obrony Chrystusa przez najwierniejszego z uczniów. Ś. Piotr, powaliwszy na ziemię Malchusa oświetlającego drogę oddziałowi wojska, tnie go z całej mocy tasakiem.



Fig. 26. Pocałunek Judasza. Plrzb. z Tablicy różańcowej w Norymberdze.
Klisza »Stellie« w Bochni.

Za główną grupą środkową stoją dwaj żołnierze w hełmach żelaznych, jeden w spiczastym, drugi w hełmie niższym z rondem i wizirem. Obydwaj w ruchu. Na tle obrazu widzimy skały. Kompozycja związana dobrze, pełna tłoku, gwałtownego ruchu, typy żołnierzy raczej polskie niż niemieckie, o głowach okrągłych z wąsami sumiastemi, karykaturalnie wygląda jedynie Malchus, którego artysta pojął jako postać śmieszna, kontrastującą wobec powagi chwili. Budowa rąk kościstych przestrzega (wskutek właśnie drobnych wymiarów rzeźby, by uniknąć łatwego odłamania się palców) zasady trzymania

¹⁾ Z ustawienia nóg P. Jezusa, które są ułożone w ruchu t. zw. tanecznym, stanowiącym jedną z charakterystyk Stwosza, wnoszę, że pozycja Chrystusa była pierwotnie inaczej pomyślana i snycerz w chwili wykonywania jej, nie wiele się namyślając i nie licząc się z konsekwencjami, śmiało zmienił zamiar i zwrócił głowę Zbawiciela na sam środek tafli obrazu. Takie tłumaczenie przemawiałoby także za tem, że snycerz ciał *prima vista* swoje dzieło.

palców razem skupionych, co zresztą tak tutaj jak w innych drobnych rzeźbach bywa u Stwosza stosowane.

Jeżeli teraz porównamy powyższą płaskorzeźbę z reliefem Stwosza (fig. 27) z r. 1499 w kościele ś. Sebalda¹⁾ tudzież płaskorzeźbą kościoła marjackiego w głównym ołtarzu, na ten sam temat²⁾, to widzimy, że artysta, gdy miał większą przestrzeń do dyspozycji, zależną od wielkości figur i ram, wtedy łatwo mnożył liczbę postaci niekoniecznie na korzyść monumentalności utworu, — komplikowała się wtedy akcja, jak to widać w krakowskiej rzeźbie. Inaczej w norymberskiej Tablicy różańcowej, gdzie figura nieraz tylko z trudnością zdołała się pomieścić na wysokość ram, a i to niejednokrotnie dopiero przez



Fig. 27. Pocałunek Judasza. Przb. Stwosza z r. 1499 w norymb. kośc. ś. Sebalda.
Kliska »Stellie« w Bochni.

ugięcie jej w kolanach, jak się to właśnie zdarzyło w naszej rzeźbie w figurach z prawej strony, co później Stwosz naprawia w rzeźbie norymberskiej z 1499 r.: zmieniając pozycje poszczególnych postaci, upraszczając rzuty fałdów, przesuwa targającego za włosy wojaka na drugi plan i na jego miejsce wprowadza polskiego żołnierza, jak go słusznie niemieccy historycy sztuki mianują; ale Stwosz, co zdumiewa, każe mu spełnić inną misję. Otóż żołnierz polski swą lewą ręką chwyta prawą Chrystusa i odciąga od judaszowego pocałunku, a robi to z użyciem całej siły. Na prawej nodze wsparł się i odchylił i lewą podniósł dla tem większej przeciwwagi³⁾. Tak więc transpozycja Stwo-

¹⁾ Daun, »Veit Stoss«, 1903, s. 48. — Stk.-D. s. 64, fig. 90.

²⁾ Kopera, »Album«, tabl. IV, nr 7. — *Rk krak.* X, 37, fig. 22.

³⁾ Ruch żołnierza jest tutaj dobrze przemyślany, wywołany grawitacją wstecz, i co należy podkreślić, widać już usiłowanie rozwiązania zagadnienia planów i przestrzeni. Żołnierz polski najwidoczniej tworzy haut-relief w po-

szowska mimo powtórzenia przewodniej myśli z Tabl. róż., zmieniła najwidoczniej swój stylowy charakter, przesuwając bieg linii ku Odrodzeniu. Wspaniała, o rysach szlache-tnych postać żołnierska zasługuje, by się jej bliżej przypatrzeć. Sarmacki profil tej postaci nie pozostawia żadnej wątpliwości co do przynależności rasy. Na głowie ma turban, przez który wysuwa się pleciony warkocz (osefedec)¹⁾. Jest w zbroi czy sukni przegowanej i wysokich butach z zakrzywionymi nosami, zaś u boku na szerokim pasie przez ramię przewieszonym wisi karabela o szerokim brzeszczocie. Na jej pochwie wyrył Stwosz swój znany monogram. A że mistrz nic nie czynił bez przyczyny lub symbolu godzi się domniemywać, iż zadokumentował w ten sposób wspomnienie swej polskiej Ojczyzny, gdzie przed dziesięciu laty był u szczytu sławy, otoczony powszechnym szacunkiem, liczną rodziną i wieńcem znakomitych wśród humanistów krakowskich przyjaciół.

Spostrzeżenie Dauna w jego ostatniej monografii Stwosza (s. 85), iż żołnierz na Pojmaniu Chr, jest podobny do żołnierza na miedziorycie Stwosza: Wskreszenie Łazarza, B, 1, *Rk. krak.* X, 24, fig. 12, jest o tyle nieścisle, że wojak tam przedstawiony jest zupełnie innego typu, ma inny turban, inne obuwie, inną budowę ciała, inny ruch, a ustawienie nóg już w owym czasie (1499 r.) rzadko stosowane, wreszcie pod względem formy artystycznej o całe niebo niższy. Natomiast pod innym względem jest ten wizerunek na rycinie nieobojętny a mianowicie, że mundur żołnierza polskiego w 8-ym dziesiątku lat XV w. jest podobny do znacznie późniejszego. Nie potrzeba także dowodzić, po tem, cośmy o rzeźbie Tabl. różańcowej powiedzieli, że p. Daun, mówiąc (s. 131), że nasza jest »kopją« Pojmania Chr. norymberskiego z r. 1499, w zupełnym znajduje się błędzie.

Na Dürera oddziaływał pomysł rzeźbiarski w sposób zupełnie nieoczekiwany. W miedziorycie Małej Pasji B. 5. z r. 1508 równoważą się, jako równorzędne, z jednej strony walka ś. Piotra z Malchusem, a w drugiej połowie sztychu pocałunek Judasza. Gorzej się stało na drzeworycie z r. 1509—1511, B. 27. bo na sam pierwszy plan, pośrodku ryciny (fig. 28) wysunął Dürer nie zdarzenie Pojmania Chr., ale epizod, jaki zaszedł między ś. Piotrem a Malchusem i przedstawił go w formie pospolitej bitki, w czasie której leżący na ziemi



Fig. 28. Pocałunek Judasza, drzewor. A. Dürera z 1509/1511
Książka »Stelli« w Bochni.

równaniu z reliefem innych figur; podniesioną nogą, jakby się zdawało w pierwszej chwili, ma zamiar kopnąć, po rozpatrzeniu widzi się, że tak nie jest, co przy polichromji tembardziej musiało być jasne i uwydatnione.

¹⁾ Lossnitzer, l. c., s. 15 twierdzi, nie wiem na jakiej podstawie, że turban nie był w Polsce noszony tylko w Turcji. Powiem jeszcze o tem w dalszych rozdziałach, mówiąc o przybocznym hufcu królewskim Tatarów.

Malchus wierzga nogami i zasłania się przed ciosem apostoła wielką latarnią¹⁾. Patrząc na tę scenę zapomina się, że na drugim planie dzieją się rzeczy nierównie ważniejsze, że dokonywa się zdrada i przemoc triumfuje. Dopiero w Wielkiej Pasji z r. 1510 rozwinął Dürer obraz żywiołowej przewagi siły fizycznej i jej chwilowe zwycięstwo.

Reprodukcje: Stk.-D. s. 65, fig. 23, z zestawieniem pokrewnych przedstawień: fig. 90, 91, 92.

C. 19. Chrystus przed Piłatem.

Z lewej strony obrazu (fig. 29), stoi nagi, fizycznie złamany Chrystus. Kolana się pod



Fig. 29 Chrystus przed Piłatem. Z Tabl. róż. w Norymberdze.
Kliska »Stelli« w Bochni.

nim ugięły. Na głowę dał mu artysta koronę²⁾ sznurową, wyglądającą na płaską czapkę, biodra przewiązał perizonium i narzucił płaszcz na ramiona. Podpiera go żołnierz ubrany w marszczoną suknię, z kryzą wielką, która szyję i brodę szczelnie zakrywa. Na głowie ma czapkę czy hełm, kształtu odwróconej wazy. Nogi rozstawione posuwisto, opatrzone nagolenicami. Obok Chrystusa z prawej strony na podwyższeniu siedzi na krześle z wysokim oparciem Piłat w szubie i czapce z odwiniętym rondem. Umywa ręce, trzymając je nad miską okrągłą (o soczewkowatym konturze); leje na nie wodę z dzbanka giermek,

¹⁾ Por. Scherer, l. c., s. 120, 235, 256 oraz Wölfflin, l. c. wyd. V, fig. na s. 89 Zielonej Pasji, następnie na s. 224 i 225 charakteryzuje ujęcie pomysłu Dürera.

²⁾ *Sprawozd. Kom. hist. sat.*, t. VII, 170; archaicznej korony sznurowej (Taukrone) używa Stwosż także w krak. ołtarzu marjackim.

który wraz z dwoma innymi młodzieńcami stoi wyżej poza opisanymi osobami. Piłat, poważny starzec brodaty, patrzy na Chrystusa, z nóg odrzucił poły szaty.

W układzie figur znać usiłowanie snycerza, by ustawić je na jednej płaszczyźnie. Nie znajdujemy tego tematu w ołtarzu marjackim. Zaś co do rycin Dürera mamy w nich przedstawienie Chrystusa przed Piłatem, przecież ani w drzeworycie Małej Pasji z r. 1509 - 1511, ni też w miedziorycie z r. 1512 nie widzę najmniejszej wzajemnej zależności między nimi¹⁾ a rzeźbą Tabl. różańcowej. Podnieść wreszcie należy prawdziwie artystyczną formę, jaką snycerz nadał postaci Piłata.



Fig. 30. Biczowanie P. Jezusa. Przrb. z Tabl. róż. w Norymberdze.
Klisza »Stellie« w Bochni.

C. 20. Biczowanie Pana Jezusa.

Chrystus stoi na podniesieniu (fig. 30), przywiązany do pręgierza, nagi, tylko w lędźwiach chustą przepasany, nogi się pod nim ugięły. Wokoło niego skacze czterech oprawców: jeden z powrósem, drugi bije różgą i kopie, trzeci uderza knutem, a czwarty, o ile wyrozumieć można z uszkodzonej dłoni, pięścią zamierzył się na Chrystusa, a prawą ręką za włosy go ciągnie. Wszyscy oni ubrani w krótkie kubraki, przepasani w pasie, z rękawami wąskimi, zakończonemi rękawkami. Spodnie u nich opięte z woreczkiem na przyrodzeniu, zdają się stanowić jedność z trzewikami. Rysy twarzy rozmaite. Prócz Chrystusa wszyscy należą do typów krótkogłowych, krępych, z uwydatnionemi mięśniami. Widać, że w szalonych podskokach wirują, siekąc ciężko sponiewieranego Syna Bożego.

Scena przedstawiona jest naturalistycznie z wstrząsającym realizmem, który każe

¹⁾ Scherer, wyd. 3, s. 121, 237, ilustr.

się domyślać, iż tak musiało wyglądać publiczne ćwiczenie różgami delinkwenta pod pręgierzem w wieku XV na ratuszu krakowskim, wrocławskim lub norymberskim¹⁾. Dürer w drzeworycie z r. ok. 1498, B 8, dał uzupełniający obraz biczowania, które nasz snycerz po rzeźbiarsku do akcji 5 osób ograniczył. Przed okazałym ratuszem czterech siepaków biczuje Chrystusa różgami i knutem, dziatwa trąbi i hałasuje chcąc przygłuszyć jęk ofiary, by nie wzbudzała współczucia widzów, tłum się naigrawa, a zdala stoją obojętni widzowie. Obraz to już renesansowy i dekoracyjny, z naszą płaskorzeźbą nie ma nic wspólnego. A również dwie inne dürerowskie ryciny, już uproszczone i uszlachetnione ze świty Małej Pasji z lat 1509–1511 oraz z 1512, B. 33 i B 8, nie łączą się niczem z reliefem Tablicy różańcowej²⁾.



Fig. 31. Cierniem koronowanie. Plskrz. z Tabl. róż. w Norymberdze.
Kłisza »Stellie« w Bochni.

C. 21. Cierniem koronowanie Pana Jezusa.

Układ kompozycji (fig. 31) jest uderzającym z powodu, iż z niej widać, jak na dłoni, że artysta narysował przed wykonaniem projektu pewne zasadnicze linje geometryczne i w nich,

¹⁾ Schultz Alw., »Das deutsche Städteleben im XIV u. XV Jahrh.«, Wiedeń, 1892, wielkie wyd., s. 45 i 50, fig. 66 i 67. Jeszcze w r. 1794 były w izbie zw. kabatem na ratuszu krak., przechowywane narzędzia używane podczas tortur, a między nimi kańczug i dyscyplina (*Rk krak.* VI, 48). Przed ratuszem pręga z kamienia ciosanego. Dr Tomkowicz podaje, iż według planu Rynku z 1787 r. stała ona potem przed pałacem spiskim (*Rk krak.* IX, 182), a obecnie stoi w Mydlnikach pod Krakowem. (*Teka Grona Konserwatorów Gal. zach.* II, 206). Pochodzi jednak już z XVII w. Zabrał ją z Rynku senator m. Krakowa Winc. Darowski i tam ją ustawić kazal. (*Sprawozd. Kom. hist. szt.* VIII, szp. CCLXII).

²⁾ Scherer, wyd. 3, fig. na s. 257, 238, 122.

jak to robią Leonardo da Vinci, Dürer i inni wielcy artyści, pomieścił swój pomysł. Widzimy zatem dokładnie naprzód linię pionową, biegnącą przez środek obrazu, przecinającą przez pół postać Chrystusa. Na wysokości $\frac{3}{4}$ rozpoczyna się rysunek głowy. Po przez szyję biegnie oś elipsy czy raczej soczewki, cyrklem ćwierć-łukami wykreślonej. Z nich górny łuk oznacza linię trzciny, którą wgniatają oprawcy koronę cierniową, a od spodu tworzą ją kolana oprawców i skrzyżowane ręce Chrystusa. Zresztą możnaby się nadto domyślać trójkąta, którego wierzchołki znajdują się: u góry nad głową stojącego nad Chrystusem mężczyzny, a u dołu na końcach stóp wysuniętych wstecz przez siepaczy.

Chrystus o typie głowy, jak w poprzednim przedstawieniu z grymasem bólu na twarzy, z przezuconym przez plecy i prawą rękę płaszczem, trzyma ręce skrzyżowane przed sobą. Widocznie były one skrępowane powrozem, który odpadł od rzeźby. Siedzi na niskim, szerokim postumencie, mając nogi obie skierowane na prawo, zdaje się ze względów technicznych, aby kolana niezbyt sterczały ku przodowi. Pierwszy z czterech drabów, właczających koronę na czoło Chrystusowe, jest powtórzeniem oprawcy z poprzedniej rzeźby, tylko przybrany w kubrak i czapkę marszczone. Poza Chrystusem stoi mężczyzna o smutnej twarzy, podtrzymujący zgiętą na głowie trzcinę; w prawej dłoni trzymał on jakiś przedmiot, najprawdopodobniej pręt. Trzeci z rzędu w wysokiej, spiczastej czapce na typowej głowie, przedstawiony w profilu, złapał pod pachę pręt i przegiął się na nim ciężarem ciała, wspierając lewą nogę o kant podjum. Czwarty wreszcie z nich stoi powyżej ostatniego bez udziału w okrutnej akcji. Obcisłe spodnie łączą się z obuwiem i są u wszystkich jednakie.

W układzie centralnym, w ustawieniu nóg, ciał, w powtarzaniu typów, w fałdach płaszcza i akcesoriach, wszędzie widać rękę tego samego snycerza o stwoszowskim zacięciu i stylu. Jakiegoś pokrewieństwa z Dürerem zupełnie nie widać¹⁾. U Dürera na



Fig. 32. Cierniem koronowanie z kość. ś. Idziego w Krakowie.
Kliska Komisji hist. szt. Polskiej Akad. Umiej.

¹⁾ Por. Scherer, wyd. 3, s. 122 i 238.

drzeworycie Małej Pasji z r. 1509–1511 scena odgrywa się na tle renesansowych krążanków. Chrystus siedzi na skrzyni w profilu, a z oprawców jeden wręcza mu palmę, inny wbija widłami cierniową koronę, trzeci kijem bije po głowie. Zaś na miedziorycie z r. 1512 Chrystus posadzony jakby na tronie Heroda¹⁾. Elegancja i przepych akcesoriów dürerowskich kompozycji, odbiegają od właściwszej na tem miejscu prostoty snycerza.

Jest to najbardziej symetryczna i na geometrycznych liniach oparta kompozycja. W zasadniczej formie pomysł autora Tabl. różańcowej mógł się oprzeć na obrazie tej



Fig. 33. Ecce homo. Plrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze.
Kliska »Stelli« w Bochni.

pamięć; więc gdy mu przyszło rzeźbić podobną scenę, nastąpiła, bez ujmy dla indywidualności rzeźbiarza, filiacja pojęć i form artystycznych.

C. 22. Ecce homo. Ukazanie Chrystusa ludowi.

Na wysokiej estradzie, do której dostęp prowadzi schodami (fig. 33), stoi z lewej strony Chrystus nagi, z powiązanymi rękami, w cierniowej koronie, podobnej raczej do okrągłej, płaskiej czapki; osłabły, uginać się zdaje na drżących nogach. Pełen powagi Piłat podnosi płaszcz Chrystusowi, chcąc strasznym widokiem ociekającego krwią Boga-Człowieka wzbudzić litość w tłumie. Poniżej z prawej strony tłuszcza, żądna krwi i widowiska, a jej przywódca z narzuconym na głowę płaszczem, zdaje się faryzeusz, wiedzie tłum zbuntowany i z pod-

¹⁾ Scherer, wyd. 3, s. 238 i 122.

²⁾ Kopera, »Średniowieczne Malarstwo w Polsce«, I, 192, fig. 164, oraz Mycielski w *Pracach Komisji hist. sztuki*, t. IV, s. 26, fig. 13, z doskonałym opisem i dobrze odbitą ryciną.

samej treści »Mistrza tryptyku Męki Pańskiej« z kościoła dominikańskiego w Krakowie. Jeżeli uznamy datowanie tego dzieła sztuki na czas między r. 1430–1450 za słuszne, a to sądząc na podstawie jego prymitywności i dramatycznej akcji, jak mówi prof. Kopera²⁾, to byłoby właściwe wnioskować o pewnej zawisłości tych obydwóch utworów. Uważam jednak, według własnego odczucia, że pomnik ten nie powstał wcześniej jak mniej więcej między laty 1450 a 1480 i wyobrażam sobie, że jeżeli Stwoszw w latach młodzieńczych ujrzał pełne blasku i okazałości dzieło w kościele ś. Trójcy, to wywarło ono na jego umysł potężne wrażenie i wpić się musiało niezatarcie w jego

niesioną ręką wstępuje na schody. Za nim najżywiej giestykujący krzykacz wojowniczo usposobiony, bo u pasa wisi mu duża szabla, a rękawy kolczugą okryte, ubrany w długi chałat i czapkę okrągłą, jakby baranią. Twarz brodata o nieregularnych rysach. Nogi ustawione tanecznie. Za nim czterech jeszcze ludzi, z których najbliższy w przepasanej, długiej opończy dźwiga na ręce ogon powłóczystej sukni. Czapka w formie beretu. Twarze, każda odmiennego typu, i ta różnorodność typów należy bez wątpienia do charakterystyki snycerza, który z łatwością wielką tworzy coraz to nowe kształty ludzkiej głowy. Lossnitzer (l. c., p. 150) znajduje, że postać Chrystusa powtórzona jest z miedziorytu Dürera z r. 1512, B. 10, zamiast kwestję postawić odwrotnie lub swoje powiedzenie umotywić¹⁾.

Co się tyczy dyspozycji, pod względem rozmieszczenia figur uderza nas podobieństwo z płaskorzeźbą na lewym skrzydle tryptyku kaplicy XX. Czartoryskich na Wawelu²⁾ z r. około 1501 a zatem o jakie 11 lat przed powstaniem miedziorytu dürerowskiego. Jest tu najwidoczniej, jak w innych rzeźbach, na co już przed laty zwrócił był uwagę Marjan Sokołowski (l. c., p. 169), oparcie o wzory rzeźb starego Wita i oto drobny, ale ciekawy szczegół, iż tu jak tam korony cierniowe zbliżają się w swej postaci raczej do pęku sznurów owijających głowę, stąd mają niemal wygląd czapki i mówią także w tym szczególe o pochodzeniu z jednej pracowni.



Fig. 34. Upadek P. Jezusa pod krzyżem. Płrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze. Klisza »Stellia« w Bochni.

C. 23. Upadek Pana Jezusa pod krzyżem. Dziś w Berlinie w Kaiser Friedrich Museum.

Rzeźba przedstawia chwilę, kiedy Chrystus w drodze na Golgotę, niosąc krzyż, wyczerpany z sił, opada na kolana, zwracając głowę ku widzowi (fig. 34). Długi płaszcz wlece się za nim po ziemi w szerokim rzucie draperji. Przewiązanego sznurem w pasie Chrystusa ciągnie ku sobie jeden z oprawców przechylający się wstecz. Jest on ubrany w suknię długą,

¹⁾ Por. Scherer, wyd. 3, s. 123.

²⁾ Sokołowski, w *Spraw. Kom. hist. szt.* VII, 163, fig. 24.

z boku rozciętą, z kołnierzem wielkim w trójkątne zęby wycinanym. Figurę podobną odnalazł Daun¹⁾ powtórzoną przez Stwosza na portalu kościoła N. P. Marji w Norymberdze. Na głowie ma on czapkę półkolną. Inny żołnierz biorący czynny udział w tej scenie męczeńskiej, idący poza krzyżem, w czapce pokrytej łuskami, napiera na Chrystusa z góry, trącając go długim styliskiem topora, by zmusić do dalszego niesienia krzyża.

Z lewej strony, poza krzyżem litościwe ręce Szymona Cyrenejczyka przychodzą Chrystusowi z pomocą. Za nimi stoi grupa najwierniejszych t. j. ś. Weronika z chustą, na której



Fig. 35. Upadek pod krzyżem. Drzeworyt Dürera z r. 1498.
Kliska »Stelli« w Bochni.

realistycznie wyrzeźbiona twarz Chrystusa Pana. Motyw tak czysto malarzski traktowany tutaj w silnym reliefie. Postać świętej zjawia się dopiero w XV w. w sztukach plastycznych²⁾. Obok niej na zewnątrz stoją Matka Boska z podpierającym ją ś. Janem.

Głowa Chrystusa, tak jak i w następnej płaskorzeźbie »Ukrzyżowania«, przedstawia odmienny typ od dotychczasowego, dająca się zmieścić w granicach trójkąta, zdaje się być wspólną z modelem krucyfiksu Stwosza z drzewa lipowego w krakowskim Muzeum Narodowym³⁾. Zresztą te same zasady kompozycyjne i ta sama technika wskazuje jednego i tego samego twórcę. Znow rozłożenie brył w układzie centralnym, znow ożywiona gra fizjonomij, ten sam styl draperyj i znow typy wyraźnie wskazujące krakowską pracownię Stwosza. Lossnitzer powiada (str. 150), że ta rzeźba nie jest do pomyślenia bez drzeworytu Wielkiej Pasji dürerowskiej B. 10⁴⁾ (por. fig. 35), z r. około 1498. Stawiam kwestję wprost odwrotnie i powiadam, że raczej Dürer czerpał natchnienie w tym wypadku z utworu Stwoszewego, w którym odnajduje się ten sam typ Chrystusa, podobny ruch i inne drobne szczegóły. Wölfflin analizuje rycinę Dürera

¹⁾ Daun, »Veit Stoss«, 1916, s. 124, tabl. XXXII, nr 1.

²⁾ Detzel, l. c., I, 388.

³⁾ Pagaczewski, w *Spraw. Kom. hist. szt.*, t. VIII, szp. CCXLIII, fig. 30 i 31.

⁴⁾ Scherer, wyd. 3, 259.

i porównywa z Schongauerem¹⁾). Moim zdaniem, data co do powstania tej ryciny jest bardzo wątpliwą, bo Dürer wprawdzie około tego czasu miał rozpocząć cykl Wielkiej Pasji, ale praca nad nią przeciąga się aż do r. 1510, a rzeczą jest nieprawdopodobną, by ją zaczynał właśnie od niej. Bądźco bądź w Krakowie jest powyższa kompozycja znana już w r. około 1501, w tryptyku kaplicy XX. Czartoryskich²⁾, to znaczy, że w krakowskiej pracowni Stwosza, którą prowadził jego syn hołdują tym samym formom, jakim Wit nadał widome kształty. Jeszcze jeden artysta norymberski powtarza ten sam pomysł, jaki stworzył snycerz Tablicy różańcowej, a mianowicie Adam Krafft w płaskorzeźbie³⁾ z r. 1506 w kościele ś. Sebald. Rzut oka wystarczy, by zobaczyć wielką różnicę pod względem artystycznym między jednym a drugim dziełem, brak u Kraffa tylko ś. Weroniki; tak pod względem formalnym, a duchowo i talentem iście rzeźbiarskim autor Tablicy różańcowej odnosi niewątpliwie triumf

B. Daun, opisując płaskorzeźby »Dziesięciu przykazań« dłota Stwosza z r. 1524, dziś znajdujące się w Muzeum Narodowym w Monachjum, dowodzi, jak pewne właściwe Stwoszowi formy kompozycyjne powtarzają się od najstarszych prac aż do najpóźniejszych. Widzi tym sposobem szybki ruch żołnierza ciągnącego Chrystusa za włosy w naszej rzeźbie powtórzony w ruchu rycerza w przedstawieniu ósmego przykazania⁴⁾.



Fig. 36. Ukrzyżowanie. Z Tabl. róż. z Norymbergi dziś w Berlinie. Klisze »Stelli« w Bochni.

C. 24. Ukrzyżowanie. Dziś w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie.

W całym niewątpliwie chrześcijaństwie wyobrażenie Chrystusa na krzyżu w otoczeniu tylko dwóch postaci Matki Bożej i ś. Jana, t. zw. pasyjka, jest najpopularniejszym ze wszystkich ikonograficznych przedstawień. W tej najprostszej formie znajdujemy na Tabl. róż. Ukrzyżowanie Pańskie (fig. 36). Krzyż ma kształt litery T, której belka poprzeczna niemal dotyka górnej listwy ramek; u jego stóp trupa czaszka. Ciało Chrystusa muskularne, suche, kościste, klatka piersiowa silnie podana naprzód, brzuch zapadły, dłonie zamknięte, wszystkie właściwości anatomiczne godzą się z licznymi rzeźbami Chrystusa na krzyżu Stwosza. Typ głowy i korona cierniowa powtarzają się jak na re-

¹⁾ Wölfflin, wyd. V, s. 81 i 82.

²⁾ Sokołowski, w *Spraw. Kom. hist. szt.*, t. VII, 169, fig. 33.

³⁾ Daun, »Peter Vischer und Adam Krafft«, s. 94, fig. 14. — Stk.-D. s. 57, 68, 69, fig. 94 i 95. Stasiak zestawil ilustracyjnie rzeźbę naszą z utworami Dürera i Kraffa.

⁴⁾ Por. *Jahrbuch d. kgl. preuss. Sammlungen*, 1900, t. XXI, s. 191.

liefie poprzednim, Zawiązanie perizonium zmienia się u mistrza Wita w każdej rzeźbie to też i tutaj jest ono w inny sposób ułożone, a poruszone i rozdmuchane wiatrem wprowadza kontrastowy motyw ruchu wobec bezwładnego, martwego ciała. Krucyfiks wzięty jako całość, zbliża się w swych kształtach do Chrystusa ukrzyżowanego w głównym ołtarzu kościoła marjackiego¹⁾.

Pod krzyżem stoi z lewej strony Madonna, wpatrzona w oblicze Syna i składa ręce, dłoń na dłoni, ruchem, jaki o ile pamiętam, u pierwszego Stwosza się pojawia i przez niego także w norymberskich pomysłach bywa stosowany. Szaty obfite okrywają całą postać z głową, opadają ku ziemi, częściowo w rzutach prostopadłych, to znów od



Fig. 37. Zdjęcie z krzyża. Przrb. z Tabl. róż. — dziś w Berlinie.
Kliska »Stellie« w Bochni.

Stwosz w tym przepięknym utworze okazał się głębokim myślicielem i niezrównanym plastykiem. A trzeba sobie uprzytomnić, że z jego pracowni wyszedł długi szereg rzeźb Męki Pańskiej, które wywoził na wielkie targi miast odległych a każda z nich zubożona nową ideą kształtu i uczucia i wtedy zrozumiemy, tę niesłychaną śmiałość i pewność dłuta, jaka się i w tej drobnej rzeźbie odzwierciedla.

Reprodukcje: W. Bode, »Geschichte der deutschen Plastik«, 1887, s. 123, fig. drzeworyt. — B. Daun, w *Künstler Monogr.*, »Veit Stoss«, s. 43, 51, fig. 47. — *Fahrbuch d. kgl. preuss. Sammlungen*, t. XXI, s. 185, tabl.

C. 25. Zdjęcie z krzyża. Dziś w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie.

Scena powyższa skomponowana jest, jak zresztą z reguły się to dzieje w naszej serji Męki Pańskiej, w układzie centralnym, pełnym prostoty i naturalizmu (fig. 37). Pośrodku stoi

pasa wachlarzowato rozwijają się i ścielą aż pod stopy krzyża. Z przeciwnej strony ś. Jan o znanym i nigdy prawie u Stwosza nie zmieniającym się typie głowy z fryzowanymi włosami patrzy na Chrystusa załamując ręce, cofa się jakby ze zgrozą. Płaszcz opadł mu z ramion, przerzucony przez ramię zwija się w literę S.

Sztuka niepospolitego artysty osiągnęła najwyższe napięcie w jego wspaniałych krucyfikсах. Może się Norymberga z Krakowem spierać o pierwszeństwo, które z nich posiada przedniejsze arcydzieło, dla mnie, mimo odmiennego zdania Lossnitzera, był i pozostanie cudowny Chrystus w południowej nawie kościoła marjackiego cudem plastyki i najszczytniejszą emanacją sztuki średniowiecznej, nie tylko w Polsce ale na całej północy Europy.

⁵⁾ Por. *Rk krak.*, X, fig. 23 (głowa i korona Chr.), fig. 60.

krzyż w postaci litery T, o który opiera się drabina, ze schodzącym po szczeblach i niosącym ciało Chrystusa Józefem z Arymatei. Matka B. chwyta ręce Syna Bożego, a z prawej strony nadbiega Nikodem i ujmuje nogi Pańskie, za nim widać jeszcze drugiego mężczyznę, może Szymona z Cyrene, za Matką B. zaś ś. Jana, podtrzymującego ją, bo się ugina pod wpływem głębokiego wzruszenia. Do typów znanych z poprzednich przedstawień przybywa nowy w postaci ś. Nikodema, ubranego w szatę długą po kostki, przepasaną w biodrach, o rękawach wąskich. Na głowie ma rodzaj zawoju, z którego spływa na plecy jakby chusta. W ruchu i ustawieniu nóg powtarzają się sposoby stosowane przez pracownię Stwosza. Twarz w profilu, wygolona o rysach regularnych. Z ramion Madonny opada płaszcz, a wiatr ponosi go pod stopy krzyża.

Między niniejszą rzeźbą a Zdjęciem z krzyża w ołtarzu kościoła marjackiego ¹⁾ niema ściślejszego związku. Inny tu wybrany jest moment zdarzenia, inne kostjomy, inne typy a rzecz przewyższa płaskorzeźbę marjacką swoją zwartością kompozycji.

Także porównując tę rzeźbę z rycinami Dürera lub zabytkami polskimi, przedstawiającymi Zdjęcie z krzyża nie udało mi się napotkać bliższych analogij formy. Może ktoś inny będzie pod tym względem szczęśliwszy i odnajdzie je. To jednak trzeba nam wyznać, iż w swoim pomysle »Zdjęcie z krzyża« posiada w sobie coś z renesansu, co przypomina nam późniejszych mistrzów niemieckich. Tęby przemawiało za zetknięciem się wczesnym Stwosza z artystami Odrodzenia lub liczeniem się, jak to na innem już powiedziałem miejscu, z radami kallimachowemi ²⁾.

Reprodukcje: Daun w *Künstler Monogr.* »Veit Stoss«, s. 44, 51, fig. 48. — Stk.-D. fig. 33. — *Fahrbuch der kgl. preuss. Sammlungen*, t. XXI, s. 188, tabl.

C. 26. Złożenie Chrystusa do grobu. Dziś w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie.

Niemal to samo, co o poprzedniej płaskorzeźbie, da się powtórzyć o »Złożeniu do grobu« (fig. 38), o ogólnych tutaj zasadach kompozycyjnych i stosunku do reliefu ołtarza marjackiego ³⁾. Dwa szeregi postaci ułożył artysta terasowo na jednej płasz-



Fig. 38. Złożenie do grobu. Przb. z Tabl. róż. — dziś w Berlinie. Klisza »Stelli« w Bochni.

¹⁾ *Rk krak.* X, 38, fig. 24.

²⁾ *Rk krak.* XX, 134—163. Pomnik Kallimacha.

³⁾ *Rk krak.* t. X, s. 39, fig. 25.

czyźnie. Wyżej ustawione mają dać wrażenie perspektywicznego oddalenia. Józef z Arymatei i Nikodem, ubrani jak w poprzedniej scenie, kładą do grobu ciało Chrystusa, o typie głowy podobnym do tego, jaki widać na wspomnianej rzeźbie. Niosą je na śmiertelnym prześcieradle. A obok nich, po prawej stronie, w głowach Chrystusa stoi Bolesna Madonna, z rękoma na krzyż na piersi złożonemi i patrzy na twarz synowską. Za nią ś. Jan, płacząc, trzyma oburącz na piersiach cierniową koronę. Po bokach klęczą kobiety galilejskie z ś. Marją Magdaleną¹⁾ ze słojem napełnionym mirrą i aloesem, zaś z drugiej strony szłocha, zatykając sobie usta, Salome.



Fig. 39. Zmartwychwstanie. Płz. z Tabl. róż.
Klisza »Stelli« w Bochni.

W grupach postaci zauważyć należy nierównomierność rozłożenia mas. Ku lewej stronie obrazu ciąży martwe ciało Zbawiciela i tu znajdują się dwie postaci, po drugiej stronie osi przewaga dwóch stojących mężczyzn i dwu klęczących niewiast; stąd wypływa zachwianie się statyki obrazu, a snyczer stara się uratować sytuację szerszym traktowaniem draperyj, w ten sposób maskuje błędne założenie i cel częściowo osiąga. W obrazowaniu odgrywającej się sceny zauważyć się daje, co już Losnitzer (s. 150) podniósł: dążność do malarskich skrótów. Głowa klęczącej niewiasty z wielkim krągłem czołem jest całkiem podobna do kobiety na reliefie Muzeum Narodowego w Monachjum²⁾ z przedstawieniem trzeciego przykazania boskiego.

U Dürera nabiera »Złożenie do grobu« zupełnie innego wyglądu, na innych skomponowana zasadach i pomyśle innym, tylko w jednej postaci Józefa z Arymatei przedstawia jeden typ, jakby z tego samego wzięty modelu³⁾.

C. 27. Zmartwychwstanie Pana Jezusa.

Na tle skalistej okolicy, na zamkniętym wskos ustawionym grobie skrzynkowym, kamiennym siedzi zmartwychwstały Chrystus (fig. 39), okryty płaszczem; na piersiach widać ranę z prawego boku. Lewa ręka, oderwana, trzymała niewątpliwie chorągiewkę, prawa ręka błogosławi. Na około siedzą śpiący żołnierze stróżujący u grobu: więc pierwszy od góry odwrócony tyłem, zakuty w zbroję, z hełmem na głowie, trzyma halabardę, nad

¹⁾ Daun, w *Jahrbuch der kgl. preuss. Sammlungen*, t. XXI, 190.

²⁾ Daun, l. c., s. 190, tudzież *Kunstgesch. Monogr.* »V. Stoss«, 1916, s. 177.

³⁾ Por. Scherer, wyd. 3, s. 243 (B. 44) i 125 (B. 15) lub u Wölfflna, l. c., 236 i 237.

nim powiewa wzdęty wiatrem płaszcz Chrystusa. Poniżej siedzi na ziemi, zarzuciwszy swobodnie nogę na nogę, kusznik ze swą bronią wspartą o grobowiec. Ubrany w płaszcz przepasany w biodrach, o szerokich krótkich rękawach. Na nogach żelazne nakolanka, na głowie kapelusz o podniesionych w górę szerokich kryzach. Z prawej zaś strony, jako jego odpowiednik, zmorzony snem wsparł się na lewej ręce żołnierz w szyszaku spiczastym, w sukni przepasanej pasem tkanym, około szyi u sukni szeroka kryza w trójkątne zęby wycinana; w ten sam też sposób są rękawy przyozdobione. Rysy jego twarzy najwidoczniej przypominają się zdają małopolanina o wąsach sumiastych i regularnych rysach. Nogi zgiął pod siebie z tatarską; odziane są one w ciżmy obcisłe. Wreszcie w tyle za nim czwarty żołnierz w spiczastej czapce z rondkiem przylegającym do głowy, w długim kaftanie, podrywa się na nogi, podnosząc równocześnie w górę ręce, jakby ze snu ocknięty i przerażony zjawiskiem. Chrystus przedstawia znów ten sam typ, co na poprzednich rzeźbach.

Przewodnia myśl kompozycji pod względem rozłożenia brył i statyki powtarza poprzednie zasady. Chrystus jest osią obrazu a wzmacnia ją jeszcze linja przekątni wieka kamiennego. Dwie postaci z każdej strony utrwalają tem więcej równowagę mas.

W założeniu mej rozprawy nie leży poszukiwanie popełnianych przez snycerza błędów w kształtach badanych rzeźb, ile raczej wykazanie cech charakterystycznych w tych drobnych, miniaturowych plakietach, które były niewątpliwie robione bez pomocy żywych modeli, bez bezpośrednich studjów z natury ale pamięciowo zostały wyrzeźbione przez artystę.

Pp. W. Grolman¹⁾ i T. Szydłowski²⁾ w swoich pracach o rzeźbach ołtarza marjackiego odmiennie podjęli zadanie. W żmudnych dociekaniach, które są trwałego dla wiedzy o sztuce Stwosza znaczenia, chodziło im o krytyczne zbadanie artystycznych wartości. Grolman, jakkolwiek skłonny do afektacji, co mu zarzuca Sz., baczył pilnie na równomierność oceny dodatnich jakoteż ujemnych walorów w wielkim dziele dłota stwoszewego. Natomiast Sz. główny nacisk kładzie na wykrycie usterek i błędów wielkiego snycerza krakowskiego i to prawie zawsze z punktu widzenia bieżącej chwili, tak, iż czytając tę tyle cennych spostrzeżeń przynoszącą pracę zapomina się, że artysta był jednym z najświetniejszych wyrazicieli myśli i kształtu w ostatnim ćwierćwieczu XV stulecia. Zapomina się, że skrzydła tryptyku miały z reguły, według powszechnego zwyczaju więcej dekoracyjny charakter i wolno było ówczesnemu mistrzowi traktować rzeczy pobieżniej, powiedzmy pamięciowo, co nawet we współczesnych Stwoszowi umowach prawnych, dotyczących zamówienia tryptyków, znajdowało swe potwierdzenie. Czeladź mistrza według jego lub nawet postronnych malarzy, jak dowodzi Huth, rysowanych projektów, szkiców i rycin, pracowała nad wykonaniem, a mistrz poprawiał lub sam główne części rzeźbił³⁾. Na podstawie więc analizy reliefów ołtarza marjackiego dochodzi dr. Sz. (s. 61) do mylnego wniosku, że Stwosz »budowy ciała nie studjował i nie dążył do oddania jej w plastyce«.

Do wręcz przeciwnego wyniku doszedł jeden z najsubtelniejszych historyków sztuki, znający właśnie z mocy swego lekarskiego zawodu kształt ciała ludzkiego, W. Grolman, który oceniał wyższość Stwosza co do znajomości anatomji nad Riemenschneiderem. Uznawszy

¹⁾ »Zur Würdigung des Veit Stoss« rozprawa pomieszczona w *Monatshefte zur Kunstwissenschaft*, z 1918 i 1919, t. XI, 302 i XII, 20.

²⁾ »O Wita Stwosza Ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie«, *Prace Komisji hist. szt.* t. II, 59, 61.

³⁾ Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 1923, s. 23—54. Rozdział »Rechtsurkunden«.

że w akcie jego już odczuwa się w pełni powiew renesansu, wypowiada słowa, które godzi się tutaj w obronie prawdy powtórzyć; mianowicie powiada, iż u Stwosza znajduje on najsilniejsze, wskrós naturalistyczne studjum anatomji, które wprawdzie w nadmiernie może wychudłych aktach ale w świetnych ukazuje się proporcjach. Widzi się jego mistrzostwo, tak w najdrobniejszych szczegółach jak i w wyrozumowanych psychologicznie linjach, począwszy od krakowskich prac marjackiego kościoła aż do świetnego dzieła w kościele ś. Sebalda, w którym widzimy już w całym bogactwie szczegółów jednolicie pojęte ciało ludzkie. Tymczasem akt Riemenschneidera, (który nas również interesuje), w jego wybitnym dziele, w krucyfiksie z Heroldsbergu, jakżeż jest różny: złe proporcje, wydłużony i zapadły tors, anatomicznie przesadna klatka piersiowa i t. p. Wszystko to w najostrzejszym kontraście do szerokopiersznego, pięknie modelowanego, o gotyckich proporcjach i ujęciu. aktu Stwosza. Także zrozumieniem muskulatury kończyn nie dorównywa krakowskiemu rzeźbiarzowi Riemenschneiderowi¹⁾.

Wszystkie przez powyżej przytoczonych autorów zauważone wadliwości w scenie Zmartwychwstania krakowskiego ołtarza, a dotyczące dyspozycji, ruchu, braku planu i perspektywy powtarzają się w płaskorzeźbie Tablicy różańcowej.

Dürer w miedziorycie Małej Pasji z r. 1512²⁾ B. 17, w zasadzie przyjął te same układy kompozycji ale nadał jej wyższą formę artystyczną i przez to zmienił do niepoznania wygląd jej zewnętrzny.

Przeciwnie rzeźbiarz würcburski Riemenschneider rzeźbiąc podobną scenę w ołtarzu Ukrzyżowania Pańskiego w r. około 1500 dla kościółka w Detwang pod Rothenburgem a. d. Tauber poszedł za wzorem Stwosza³⁾.

C. 28. Chrystus Zjawia się N. P. Marji, po Zmartwychwstaniu. Dziś w Berlinie w Kaiser Friedrich Museum.

W serji inscenizowanych przedstawień w Tablicy różańcowej berlińska plakieta ze zjawieniem się Pana Jezusa po zmartwychwstaniu u N. P. Marji, która w czasie restauracji tego zabytku wraz z innymi sześcioma przepadła i obecnie znajduje się w Muzeum ces. Fryderyka, spotkała się z powątpiewaniem co do jej przynależności do Tabl. różańcowej. Istotnie dłóto rzeźbiarza jest tutaj inne niż w poprzednich. Plakieta jednak posiada w sobie tyle interesujących szczegółów, iż nie sposób opuścić ją w mych rozważaniach. Wielkość jej jest nieco inna, ale także inne plakiety różnią się wielkością między sobą, a potem plakieta zdaje się być niewątpliwie ze strony prawej obcięta, bo to niepraktykowaną jest współcześnie rzeczą, by szaty głównej postaci były obcięte. Z tego właśnie powodu nie dziwię się, że plakieta jest mniejsza i uznaję przynależność jej do całej serji za bardzo prawdopodobną i daję jej opis.

Tuż przy baldachinie łoża klęczy przed pulpitem Marja z rozwartą na nim księgą. Postać jej przegięta w kształt linji litery S, a przed nią zjawia się Syn Boży w otoczeniu trzech skrzydlatych aniołów, nagi, płaszczem królewskim długim okryty, błogosławi N. P. Marji. Pierwszy z aniołów, stojący między temi dwoma postaciami patrzy wprost na Zbawiciela, jakby czekał Jego rozkazów i rękę wsparł na pulpicie.

Rzeźba dzieli się najwidoczniej na dwie stylowo różne części. Z lewej strony Madonna wygląda jakby żywcem wraz z pulpitem zapożyczona była ze sceny Zwiastowania

¹⁾ Grolman, »Zur Kenntnis Riemenschneiders« w *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Rk. XVI, 117.

²⁾ Scherer, wyd. 3, s. 126.

³⁾ A. Weber, »Til Riemenschneider«, 1911, s. 168, fig. w tekście.

z pracowni blisko Stwosza stojącej lub jego własnej. Prawa strona jest tutaj dokomponowana i ciąży silnie na prawo, zatracając równowagę mas. Z pracownią Stwosza łączy artystę ten sam system rozmieszczenia figur, stawiania ich nad sobą, brak perspektywy, podobne akcesorja, ale natomiast typy i traktowanie draperji są odmienne a potem, co najważniejsze, dłóto rzeźbiarza przypomina raczej charakter kamiennej płaskorzeźby lub plakiety medalierskiej.

Skoro się teraz rozejrzymy wśród autorów płaskorzeźb końca XV i początku XVI stulecia, to najwięcej zbliża się nasz utwór do faktury würzburgskiego plastyka, twórcy ołtarza marjackiego w kościele Boga Ojca w Creglingen ¹⁾, Tila Riemenschneidera. Widzę w naszej plakiecie podobnie jak tam usztywnienie draperji, jakby podczas modelowania układał u-krochmalone i nieco spłaszczone szaty, które jednak pozwalają odczuć pokryte nimi ciało. Postaci smukłe i pełne godności, głowy charakterystyczne a przytem nastój niezamąconego spokoju, oto pierwiastki tutaj znamienne dla sztuki Riemenschneidera. Jeżeli tedy płaskorzeźba, jak sądził Daun, przynależy do naszej serji Męki Pańskiej, to konsekwentnie trzeba przyjąć na podstawie mojej analizy, że ona powstała w pracowni Stwosza i że był tam zajęty wśród licznej czeladzi również Riemenschneider. A stać się to mogło w czasie jego artystycznej



Fig. 40. Pan Jezus po Zmartwychwstaniu zjawia się N. P. Marji.
Klisza »Stellie« w Bochni.

wędrowki; mianowicie przyszedł on do Krakowa z pobliskiej Saksonji, zwabiony szeroką sławą mistrza Wita. Za tem przypuszczeniem przemawiają także uboczne zjawiska, a również nie sprzeciwia się temu chronologia zdarzeń. Til Riemenschneider urodził się około r. 1464 i po wędrowkach przybył do Würzburga, gdzie jako malarczyk zobowiązał się d. 7 grudnia 1483 nietylko w tem mieście osiąść, ale co dziwniejsze nie puszczać się na dalsze wędrowki ²⁾. Już po upływie roku d. 28 lutego 1485 przyjął on prawo miejskie ożeniwszy się z wdową po złotniku. W aktach miejskich zapisano wówczas, iż R. pochodzi z Oster-

¹⁾ Por. Max Sauerlandt, »Deutsche Plastik des Mittelalters«, tabl. 74, a także w cyt. książce Stasiaka fig. 72 Wjazd do Jeruzalem oraz fig. 76 Ogrojec, płaskorzeźby Riemenschneidera.

²⁾ G. A. Weber, »Til Riemenschneider, sein Leben und Werke«, Regensburg, 1911, wyd. 3, s. 5, prosiuje daty podane u następnie cytowanego autora.

rode w Saksonji ¹⁾). Umarł zaś 7 czerwca 1531 r. ²⁾). Riemenschneider rzeźbił w kamieniu i drzewie, to też czasami plastyka kamienna przypomina się w snycerskiej robocie, prawdopodobnie więc zaczął swą sztukę od kamieniarki; tymczasem u Stwosza rzecz miała się niewątpliwie odwrotnie. W dziełach R. odnajdujemy reminiscencje Stwoszowej sztuki, jest zatem uderzającym, że monografiści tego artysty apoteozując jego utwory, zupełnie nie szukają z dziełami Stwosza analogij, co więcej nawet imienia krak. mistrza nie wymieniają, mówiąc o jego dziele (Weber s. 157).

Prof. Marjan Sokołowski ³⁾, analizując rzeźby znajdujące się w Stawiszynie, a pochodzące z fary kaliskiej, pierwszy naprowadził na ślad pracy twórczej Riemenschneidera w zabytkach polskich. Okres ich powstania naznaczył przypuszczalnie na lata 1497—1500. Rozumowanie Sokołowskiego o możliwości pobytu »uczniów z nad Wisły« w pracowni wüzburgskiej i o sprowadzeniu tryptyku via Wrocław, nie bardzo mi trafia do przekonania. Rzeźby wydają mi się wcześniejsze, nie posiadają jeszcze wszystkich cech, charakteryzujących tego mistrza; zwłaszcza w Madonnie widzę w jej ożywionym wyrazie i ruchu, postawie a nawet typie, za dużo reminiscencji pracowni Stwosza i tym sposobem przychodzę do przekonania, że Riemenschneider wyrzeźbił posągi fary kaliskiej w pracowni krakowskiego snycerza, a zatem w czasie, kiedy jako wyuczony snycerz i malarczyk skierował swoje kroki do najślawniejszego ówczesnego snycerza i malarza krakowskiego. Stać się to musiało przed r. 1483 t. j. zanim osiadł na stałe w Würzburgu.

Nie powiedziałbym wszystkiego, gdybym przemilczał mały artykulik p. W. Vöge ⁴⁾, w którym ten autor dworuje sobie z Dauna, z powodu rzekomo niewłaściwego przypisania plakiety »Zjawienia się Chrystusa przed Matką Boską« pracowni Stwosza i uważania jej za przynależną do Tablicy różańcowej. Dürer w Małej Pasji z r. 1509—1511, B. 46, dał nam tę samą scenę ⁵⁾, z opuszczeniem aniołów i szlachetnie uproszczoną. Vöge uważa za niewzruszony dogmat, iż stary Stwosz naśladował i kopjował młodego Dürera i powiada: »doch ist es natürlich ganz ausgeschlossen, dass Dürer ein unbedeutendes kleines Relief so genau nachgeahmt hätte«. Twierdzenie wypowiedziane z emfazą przez p. Vöge a skwapliwie podchwyczone przez Lossnitzera wprowadziło dużą część niemieckich historyków sztuki w zakłętę koło błędu lub zwątpienia.

Wracając jeszcze do drzeworytu dürerowskiego należy mi nadmienić, że ruch jednego z aniołów odsłaniającego kotarę, Dürer przeniósł na Chrystusa, który zamiast błogosławić prawą ręką odchyła nią zasłonę łoża ⁶⁾.

C. 29. Zesłanie Ducha świętego. Dziś w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie.

Na linii prostopadłej, idącej przez środek plakiety, siedzi Matka B., modląc się czy też czytając z księgi, którą trzyma przed nią klęcząc ś. Jan Ew. (fig. 41). Poza tą grupą cały wieniec apostołów na kolanach otacza Matkę B. Tuż za jej plecyma ś. Piotr. Wszyscy wsłuchani i zapatrzeni w górę, gdzie się między oknami unosi gołębicą (promienie, jakie dawniej być musiały, odpadły). Głowy apostołów wszystkie kędzierzawe. Ogólną sylwetą,

¹⁾ E. Tönnies, »Tilmann Riemenschneider 1468—1531«. Strassburg, 1900, s. 14.

²⁾ Weber, l. c., s. 42.

³⁾ *Spraw. Komisji hist. szt.*, t. VII, 109—124, fig. 14, 129, 130.

⁴⁾ »Miscellen zu Veit Stoss« w *Monatshefte f. Kunstw.* 1910, s. 242.

⁵⁾ Scherer, wyd. 3, s. 244. Por. także drzewor. z r. 1510 oraz miedzioryt z r. 1512, s. 264 i 126.

⁶⁾ Por. Stk.-D. s. 60, 77, 78 i 96.

załamaniami draperyj skromnych szat, mimo szkicowego opracowania, snycerz dowodzi swej biegłości technicznej i opanowania tematu¹⁾.

To samo przedstawienie w ołtarzu marjackim jest tylko dalszym rozwinięciem rzeźby Tablicy róż.²⁾ Najśw. Panna siedzi na podniesieniu i temsamem góruje nad otoczeniem i, co tak często zdarza się u średniowiecznych mistrzów, gdy powtarzają tę samą formę, widzimy M. B. odwróconą w przeciwną stronę, księgę zaś przed nią trzyma ś. Piotr, nie jak na Tabl. róż. ś. Jan. Także draperja tak szeroko i śmiało cięta na minjaturowej plakiecie norymberskiej, na marjackiej gubi się niemal w szczegółach, komplikuje, mnożą się załamania w nieskończoność. Na tle od góry misterny fryz koronkowego maswerku ołtarza zastępują

dwa prostokąty okien. Pod względem typów i opracowania anatomicznego relief norymberski znajduje się w tym stosunku do marjackiego, jak szkic o wysokiej wartości artystycznej, do skończonego, może nawet zakończzonego obrazu. Jest to zatem śmiały rzut koncepcji może zaledwo w ogólnych liniach przedtem zaznaczony ołówkiem na desce lipowej; podobnie to robi drzeworytnik, gdy mu przyjdzie ciąć rylcem rycinę. Do tego wzoru, jaki przedstawia Tabl. róż. nawraca Stwosz w małej płaskorzeźbie na skrzydle głównego ołtarza w kościele ś. Marcina w Schwabach (1507—1508). Daun i cały szereg najwybitniejszych historyków sztuki przypisali wykonanie rzeźb tego dzieła Stwoszowi. Jedynie Lossnitzer w swych wywodach tak często



Fig. 41. Zesłanie Ducha ś. Płrzb. z Tabl. róż.
Kliska »Stelle« w Bochni.

jednostronny i fantastyczny, przypisał rzeźbę jakiemuś nieznanemu z nazwiska ni imienia, przygodnemu czeladnikowi Stwosza, który, jak sobie uroił ten autor, mógł znaleźć przejściowo u Wolgemuta zatrudnienie, a potem mógł osiąść w Schwabach (*sic!*). Daun dał Lossnitzerowi wyczerpującą odprawę i niezbitnie umocnił swoje wywody na rzecz autorstwa Wita³⁾.

C. 29. Wniebowzięcie Matki Boskiej czy Wniebowstąpienie Pańskie, jak chcą inni.

W przedstawieniu niniejszem (fig. 42) mamy do czynienia z zagadką ikonograficzną.

¹⁾ Reprodukcje tej plakietki podaje dobrą *Fahrbuch der königl. preuss. Sammlungen*, 1900, t. XXI, 185, na dodanej tabl. światłodrukowej oraz gorszą Stk.-D. fig. 37.

²⁾ *Rk, krań.* X, 50, fig. 36.

³⁾ Daun, l. c., s. 116—122, tabl. XXXIII, — Lossnitzer, l. c., s. 119,

Niemieckie źródła nazywają płaskorzeźbę Wniebowstąpieniem (Himmelfahrt Jesu), Stasiak nazwał Wniebowzięciem. To jest pewnem, że w XV w. w minjaturach służyła ta sama kompozycja dla ilustracji obydwóch zdarzeń Nowego Testamentu.

Obraz nasz wyobraża otwarty sarkofag kamienny, stojący pośrodku, z tendencją perspektywiczną zastosowania zbiegu linii. Po jego obydwu bokach klęczą po sześciu z każdej strony apostołowie, o fryzowanych głowach, w płaszczach powłóczystrych, długich, załamujących swe fałdy, głęboko cięte, w kształcie bądźto konturu ucha, bądź też w formie haka i z wybiegami trójkątnymi końca. Na tle ze skalistym wzgórzem, na którym zamek stoi, na środku powyżej grobowca, unosi się wieniec obłoków, które zasłaniają postać znikającą w chmurach. Widać tylko suknię blisko po kolana i stopę ładnie wyrzeźbioną, jakby kobiecą.

Otóż jeżeliby to miało być Wniebowstąpienie P., to niewłaściwie znajduje się tutaj sarkofag, ale według średniowiecznego zwyczaju powinien być pagórek z odcisniętymi stopami Pana Jezusa. A potem między apostołami środkową postacią winna być Najśw. P. Marja jako Orans, a jej tu właśnie niema. Tak więc determinacja Stasiaka jest słuszną, jak nas zresztą o tem przekonywa także rzeźba Wniebowzięcia w kościele ś. Wojciecha w Poznaniu¹⁾. Relief nasz dostał się zatem tutaj z braku innego lub względnie został umieszczony na niewłaściwym miejscu w czasie fatalnej restauracji.

Sam Stwosz powtarza Wniebowzięcie M. B. zapewne wielokrotnie; widzimy je przede wszystkim na krakowskim szkicu ołtarza bamberskiego, a zatem z r. około 1520²⁾, a potem, co jeszcze ważniejsze, a czego Lossnitzer, publikując fragment rzeźby z attyki ołtarza³⁾ nie dostrzegł, Stwosz prawie dokładnie powtórzył apostołów, nadzwyczajnie delikatnie modelując, z Tabl. różańcowej. Oczywiście mistrz rozmyślił się i uznał, że wykonanie płaskorzeźby według starego wzoru jest rzeczą prostszą, szybciej do celu wiodącą, aniżeli rzeźbienie zupełnie nowego pomysłu.

Stasiak (s. 62 i 63, fig. 19, 88, 89) porównywa rzeźbę Tabl. róż. z dwoma pokrewnymi płaskorzeźbami, z których »Wniebowzięcie« z Siennicy uważa za dzieło Wita, chociaż zbliża się ono raczej do tryptyku Stanisława Stwosza na Wawelu, i datę jego stawia po r. 1520. Rozejrzawszy się w ustosunkowaniu grup dostrzegamy, że snycerz sienickiego utworu nie trzyma się ściśle zasad witowych. Po lewej stronie ustawia pięciu apostołów i w ukos, dla utrzymania równowagi, stawia nadmiernie wydłużony sarkofag, po drugiej zaś stronie układa siedmiu apostołów o niedosyć logicznie przemyślanych ruchach i czynności. Trzech z pomiędzy nich odwraca się od grobu, jakby ich to, co się tu stało, niewiele obchodziło, inny wdział na głowę kapelusz, co byłoby u Stwosza wprost niebywałe, to znów innego zajmują więcej w tej chwili teksty biblijne. A wreszcie traktowanie draperyj, włosów i typy nie wiele mają w sobie witowej logiki, koncepcji i techniki, jest tylko naśladownictwo zewnętrznych form.

Do szkoły krakowskiej zalicza następnie Stk. opublikowane przez J. Kothego⁴⁾ »Wniebowzięcie« z kościoła ś. Wojciecha w Poznaniu. Widzi on w niem »szablon, twarde i pod draperją zbyt mało ciała« i określa rzeźbę, jako dzieło »robieńców Stwosza pracowni, z jego modelu, pod jego kierunkiem i nie bez jego dotknięcia« (*sic!*). Szukałem, lecz żadnych nie znalazłem dotknięć Stwosza, widzę jedynie nie dosyć wierne

¹⁾ Stk.-D., s. 63, fig. 89.

²⁾ Tomkowicz, l. c., tabl. IV.

³⁾ Lossnitzer, l. c., s. 142, tabl. 56, odczuwa jedynie dürerowskie wpływy (tak?).

⁴⁾ J. Kothe, »Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen«, 1896, II, 38, fig. 23.

naśladownictwo. A kompozycja? Tak, podobna inscenizacja, po 6 apostołów obok pośrodku ustawionego sarkofagu; klęczą lub stoją z nakryciem na głowach albo bez nich, więcej się zajmują dysputą i badaniem tekstu starego testamentu, niżeli zaszłem cudownym zdarzeniem. Inni wreszcie apostołowie sennie je rozpamiętywają, a tylko trzech z nich przekrzywia głowy patrząc z obawą na zjawisko, by nie runęło na nich. Daun (l. c., s. 62), mówi »że o władnęto nimi burzliwe poruszenie«, lecz i tego nie można przyznać, wszelako domysł Dauna, że autorem jest snycerz frankoński, bliski Riemenschneidera, jest zupełnie słuszny.

Moja powyżej wypowiedziana ocena rzeźby poznańskiej nie godzi się również z wnioskami wyprowadzonymi w »Lamencie opatowskim« przez prof. Bołoz-Antoniewicza¹⁾, który mimo bystrej i trafnej analizy form, dochodzi do wypowiedzenia zdania, że płaskorzeźba pochodzi z lat 1521 do 1523, a jej autorem miałby być twórca »Lamentu«. Ani jedno, ni też drugie twierdzenie nie przemawia mi do przekonania, ale na roztrząsanie tej kwestji nie tutaj jest miejsce.

Przykłady podane powyżej świadczą, jak i poprzednio przytoczone, że cała szkoła Stwosza trzymała się jego wzorów, naśladowała go, pozwalając sobie na niefortunne zmiany kompozycji.

Stosunek do płaskorzeźb marjackiego ołtarza jest zupełnie luźny, bo brak między niemi tego samego przedstawienia. Znajduje się tutaj jedynie pokrewne formą, ale nie tematem, Wniebowstąpienie Pańskie, w którym przypominają się tylko typy i ruchy²⁾.

Dürer odstępuje wprawdzie od średniowiecznego przedstawienia Wniebowzięcia N. P. Marji, ale powtarza ruchy postaci stwoszowych, co stać się mogło, jak przypuszcza w innym przypadku p. Brossig³⁾, tym sposobem, że znał i studjował rzeźby lub już zaginione ryciny mistrza krakowskiego. N. p. widzimy je w obrazie Wniebowzięcia NPM.



Fig. 42. Wniebowzięcie Najśw. Panny Marji.
Klisza »Stelli« w Bochni.

¹⁾ Jan Bołoz-Antoniewicz, »Lament opatowski i jego twórcy« w *Pracach Komisji hist. ist.*, t. II, s. 152 o n.

²⁾ *Rk. krak.* X, 47, fig. 35. — Por. Kopera, »Album«, tabl. XIII, fig. 22 i XIV, fig. 23.

³⁾ »Der Altar von Gluchowo« w *Zeitschr. für Bild. Kunst*, Seemann, Lipsk, 1926/7, zes. 5, s. 105—III.

frankfurckim z r. 1509¹⁾, to znów upodabnia się w drzeworycie B. 94 z 1510 r. w systemie zbudowania obrazu i w dwóch przednich klęczących apostołach: w ruchach rąk, w układzie nóg, w ubóstwie szat, odkrytych głowach i bosych nogach. Górna część dürerowskiego drzeworytu jest już bardziej oryginalną, choć i tutaj źródłem niektórych motywów zdaje się być twórczość Stwosza. Do średniowiecznego sposobu przedstawienia analogicznej sceny, ale z życia Chrystusa Pana, nawrócił Dürer w drzeworycie B. 50 z Wniebowstąpieniem P. z r. 1509 – 1511²⁾ dając w kompozycji pagórek z odcisniętymi stopami i w obłokach widoczne kończyny nóg, a na ziemi obok ś. Piotra postawił Marją.

D. Święci orędownicy.

Fryz Tablicy różańcowej wypełnia dwanaście popiersi zamiast 14 świętych Pańskich, tak zwanych śś. pomocników, orędowników lub jak Stasiak nazywa wspomoczenieli. W pierwotnym układzie stanowiły one predellę, zaś potem, podczas restauracji, znalazły się na miejscu zaginionych siedmiu płaskorzeźb, które opisałem poprzednio w rozdziale C. Jak stwierdził Josephi³⁾ rzeźba składa się z trzech kawałków i została w czasie odnowienia pouzupełniana.

Między przedstawionymi świętymi znajdują się następujące postaci (obacz fig. 1):

1. ś. Krzysztof z dzieciątkiem Jezus na barku. Ochroniciel przed dżumą i niespodziewaną śmiercią. —
2. ś. Jerzy w zbroi, trzyma zabitego smoka, chroni od chorób zwierzęcych. —
3. ś. Pantaleon z przygwożdżonymi do czaszki rękoma, patron lekarzy. —
4. ś. Eustachy z brodą, od szyi na barki opada mu kołnierz szeroki w zęby wycinany, przytrzymuje rękami głowę jelenia. Opiekun w ciężkiej potrzebie. —
5. ś. Leonard w stroju zakonnym, z kajdanami w rękę i księgą, jest patronem jeńców i więźniów, rolnictwa i bydła domowego, umysłowo chorych i kobiet położnych. —
6. ś. biskup, prawdopodobnie ś. Erazm, z którego rąk wypadły atrybuty t. j. pastorał i winda okrętowa. Opiekun w chorobach żołądkowych i patron żeglarzy. —
7. ś. biskup, może Błażej, wspomoczenieli w chorobach gardła, w prawej ręce trzyma pastorał, w lewej zaś jakiś atrybut, który zaginął. Jeżeli przedstawia Błażeja, to mógł przyciskać do piersi jako godło szczotkę czy grzebień żelazny lub dwie świece. —
8. ś. Mikołaj w stroju pontyfikalnym, zwraca się ku poprzedniemu świętemu z księgą, na której leżą trzy kamienie (*sic*). Z lewej ręki wypadł oczywiście pastorał. Patronem jest dzieci, szpitali, żeglarzy, gospód, kupców, bydła i drobiu. Wielkiej czci zażywa zwłaszcza we wschodniej Europie. —
9. ś. Idzi, opat, obejmuje lewą ręką szyję łani. Pomocnik to w dusznej potrzebie, karmiących matek, w Polsce jest orędownikiem bezpłodnych kobiet. —
10. ś. Wolfgang, biskup w infule i z pastorałem, trzyma w lewej ręce model kościoła. O tym świętym już mówiłem przy opisie koła różańcowego (str. 74). Jest on tam zupełnie inaczej przedstawiony a ponieważ tutaj głowa, pastorał i model kościoła są najwidoczniej późniejsze więc wydaje się prawdopodobnym, że było tu przedtem popiersie albo ś. Cyrjaka lub co prawdopodobniejsze ś. Dionizego, pomocnika w cierpieniu bólu głowy, biskupa paryskiego, którego przedstawiają bez głowy i który trzymał ją w rękach. Być zatem może, że restauratorowi nie podobała się postać bez głowy tembardziej, jeżeli atrybut jak tyle innych odpadł i że nie wiele myśląc, dał w jego miejsce zażywającą wielkiej czci w Ba-

¹⁾ Scherer, wyd. 3, s. 43. — 5, l. c., s. 219.

²⁾ Scherer, l. c., s. 246.

³⁾ Katalog, jak wyżej, str. 154.

warji postać ś. Wolfganga. — 11. ś. Wit, patron suchotników, z tonzurą na głowie i książką, na której widzimy koguta, podobno to godło jest później dorobione¹⁾. Po lewej ręce świętego widać resztę loków oderwanej postaci kobiecej, będzie to niewątpliwie szczątek figury ś. Katarzyny, pomocnej w cierpieniach języka, której nigdy nie brak między śś. orędownikami. — 12. ś. Barbara, wspomóżycielka przeciw febrze, z kielichem i hostją, pochylona nieco ku środkowi, zamyka szereg świętych na predelli. Czy są te półfigury tego samego artysty dziełem? Sądzę, że tak, tylko że ogromnie zniszczone i odnowienie gruntownie je zmieniło. A przecież, jak te postaci biskupie zbliżają się do marjackich, jak ruchy i kostjomy przypominają dzieła krakowskiego mistrza²⁾!

Stasiak powiada (l. c. str. 47, 48), że »stała się rzecz niesłychana« i przy restauracji zabytku »tajemnice wiary potwornie pomieszano«, bo oto na Tablicy umieszczono czternastu »Świętych Wspomożycieli«, którzy nic wspólnego z Różańcem nie mają«, a dalej, że Stwosz je wykonał do jakiegoś bliżej nieznanego ołtarza. Bergau, na którego się tak często, bez bliższego podania źródła Stasiak powołuje, nie jest żadną powagą, roi się bowiem u niego od błędów. Bode, któremu powagi zdania nie można odmówić, sądzi również³⁾, że te postaci są co prawda Stwosza, ale wzięte z innego utworu rzeźbiarza. Kwestja więc nie nowa i dyskutowana przed Stasiakiem. Powtarzanie się figur w średniowiecznej plastyce nie tylko w tym samym ołtarzu ale nawet na jednym i tym samym obrazie, wcale nie jest czemś wyjątkowem. Otóż najwybitniejszy z dzisiejszych hagiografów, ks. Stefan Beissel⁴⁾ stwierdził przekonywująco w swoim wywodzie o Tablicach różańcowych, że powyższy różaniec był zawsze znany w Norymberdze pod tym samym tytułem i już założyciel bractw różańcowych Alanus doradzał, by przy odnawianiu różańca każdy zwracał się równocześnie do świętego, ku któremu ma szczególniejsze nabożeństwo. Również Jan z Lamsheim w swej książce różańcowej z r. 1495, oraz pisarze XVI w. zalecają modły do wszystkich Świętych, a zwłaszcza śś. patronów, a co więcej tryptyk różańcowy w Witting w Szlezewiku holsztyńskim ma predellę z śś. orędownikami, jak jest przy stwoszowskiej Tablicy⁵⁾. Oburzenie zatem Stasiaka było wynikiem nieznamości rzeczy. Trzeba jeszcze i to zauważyć, że wielkość popiersi figur predelli zgadza się z wymiarami popiersi w wieńcu różańcowym.

Kult 14 śś. orędowników sięga w głębokie średniowiecze. Widzimy ich już na brązowej okładce księgi Karola Łysego, a więc w IX w., w Werden⁶⁾. Część śś. orędowników stała się powszechną, zmieniała się jednak ich liczba i zmieniali święci, przecież przeważnie utrzymywała się liczba 14 i w pełnej liczbie przedstawieni byli na naszej predelli. W połowie wieku XV kult się wzmógł niepomierne a przyczyniła się do tego

¹⁾ Zasłużony około badań nad Stwoszem prof. Jan Ptańnik w broszurze p. t. »W sprawie Wita Stwosza«. Kraków, 1912, str. 12 twierdzi, że imię Wit w Krakowie wieków średnich należy do najrzadszych. Nie jest to równoznaczne z kultem, bo cześć oddawana temu świętemu nie należy do rzadkości. W katedrze na Wawelu był ołtarz poświęcony śś. Witowi, Dionizemu i Fabjanowi, u dominikanów sarkofag z relikwiami pierwszego litewskiego biskupa tegoż imienia bł. Wita, dominikanina, w Kruszwicy kult pochodzi ze średnich wieków. Wogóle kult ten jest niezmiernie stary. W kodeksie benedyktynów lubińskich z XI w. p. t. »Pericopae evangelicae« widzimy rysunek z wizerunkiem tego świętego (*Spraw. Kom. hist. sat.*, VII, 60, fig. 141). Także nazwy miejscowości jak Witów, Witowice etc. świadczą o tem, że imię jest używane u nas.

²⁾ *Rk. krak.* X, 60 i 61, fig. 46 i 47.

³⁾ l. c., str. 122.

⁴⁾ l. c., str. 562, 563.

⁵⁾ tamże, str. 563, 564.

⁶⁾ Karl Künstle, »Ikonographie der Heiligen«. Freiburg i. B. 1926, str. 471.

wizja pasterza klasztoru cysterskiego w Langenhein koło Bambergu, która zaszła r. 1446¹⁾. W Polsce również ożywia się on w tym czasie i powstaje pieśń polska »Ku piętnastu świętym pomocnikom«, jak to przypuszcza Brückner²⁾, a jej autorem mógł być n. p. bł. Ładysław z Gielnowa, mszę bowiem ku (czternastu) pomocnikom, która tę modlitwę wywołała, przywiózł do Krakowa z Włoch mistrz Bokszyca w r. 1476. W rok potem Stwosz wraca z Norymbergi do swojej ojczyzny i tu mógł się spotkać z chwilą ożywienia się tego kultu u nas, który zwłaszcza od r. 1346, to jest od czasu wybuchu zarazy zwanej »Czarną śmiercią«, stał się powszechnym. Niemało mogły się do jego rozszerzenia przyczynić także ryciny wśród których najstarszy znany drzeworyt pochodzi z r. 1460³⁾. Ten, niewątpliwie, znał Stwosz bardzo dobrze. Pieśń polska, o której mówiliśmy⁴⁾, wlicza jako śś. pomocników, następujących świętych: 1. Jerzego, 2. Pantaleona, 3. Błażeja, 4. Wita⁴⁾, 5. Krzysztofora Wielkiego, 6. Dziwisza czyli Djonizego (por. Linde), 7. Erazma, 8. Eustachego, 9. Cyrjaka, 10. Idziego, 11. Achacego, 12. Sebastjana (którego niema na liście niemieckiej), 13. Katarzynę, 14. Małgorzatę i 15. Barbarę.

We Włoszech jako piętnasty przybywa ś. Magnus bp, w Niemczech inny Magnus opat z Füssen, a w Polsce, jak widzimy ś. Sebastjan. Gdzieindziej nierzadko pojawia się Matka Boska a z miejscowych względów zastępują jednego ze świętych innym jak: Rochem, Oswaldem, Kwirynem i t. p.⁵⁾. Częstość zamiast ś. Cyrjaka lub Dziwisza pojawiają się to ś. Leonard to znów Mikołaj i ten właśnie przypadek zdaje się tutaj zachodzić, o ile to naturalnie pozwala rozeznac zniszczenie i fałszywa restauracja zabytku. Figury predelli doszły nas bowiem nietylko w niepełnej liczbie, gdyż brak dwóch albo i trzech popiersi, ale pozbawione są pierwotnych atrybutów, a jak się wydaje, nawet został zmieniony ich porządek, który wedle Detzela, stale bywa zachowywany. Kościół obchodzi nabożeństwo śś. pomocników w dniu 8 lipca.

Poruszyłem tutaj te wszystkie kwestje ikonograficzne i zwyczajowe w tym celu, aby zdać sobie sprawę z tego, czy rzeźbiarz krakowski jadąc na jarmark norymberski mógł wykonać podobną rzeźbę tu na miejscu. Brak wszelkich herbów, gmerków lub napisów żywo za tem przemawia, że mamy tutaj do czynienia z jednym z takich przedmiotów snycerskiej roboty, który mógł być przewieziony łatwo w odległe strony na do-roczone targi i tam sprzedany, podobnie, jak rycerz niemiecki Markard Preisacher przesyła z końcem XV w. z Krakowa do St. Florian w Austrii Górnej obszerne »officium quatuordecim auxiliatorum« tamtejszemu proboszczowi Leonardowi Riesenschmidowi⁶⁾. Plastikę Krakowa nie są czemś samem dla siebie wyodrębnionem, jakimś przypadkowym osadem kultury, ale rodzą się i powstają ze wspólnego pnia krakowskiej cywilizacji, w ścisłym związku przyczynowym ze zjawiskami i zainteresowaniami umysłowości miejscowej, która wchłania w siebie także obce pierwiastki. Literatura ówczesna

¹⁾ ibidem, str. 469 o. n. — H. Detzel, l. c., II, str. 560 o. n. — J. Huizinga, »Herbst des Mittelalters«, 1924, str. 224. — Fr. X. Kraus, »Gesch. der christlichen Kunst«, II, 1 część, s. 437.

²⁾ Jan Łoś, »Początki piśmiennictwa polskiego«. Wyd. 2, nakł. Zakł. nar. im. Ossolińskich, 1922, na str. 479 lub wyd. 1-e, p. t. »Przegląd zab. język., nakł. P. Ak. Um., 1915, za Brücknerem (Lit. Rel. III, 153—156).

³⁾ Detzel, l. c., II, 562.

⁴⁾ Rozprawy Akad. Umiej. Wydziału filolog. 1893, t. XIX, 130, ogłoszona przez M. Bobowskiego.

⁵⁾ Michael Buchberger, »Kirchliches Handlexikon«, 1912, t. II, 1166.

⁶⁾ K. Dobrowolski, *Rk. krak.*, t. XIX, 131.

jest tego zjawiska obrazem, jej prądy i znaczenie odzwierciedlają się tak dobrze w kazaniach, jak pieśniach religijnych lub innych dziełach¹⁾.

E. Wyniki rozbioru form »Tablicy różańcowej«.

Nauka o ubiorach w Polsce znajduje się prawie w powijakach, chociaż jej doniosłość w badaniach zabytków sztuki odczuwana jest jak najżywiej przez wszystkich, którzy zajmują się sprawą dziejów kultury polskiej. Musimy się zatem w tej sprawie przedzierać samodzielnie poprzez las zagadnień kostjumologii polskiej.

Gdy zwrócimy uwagę na ubiory zastosowane przez autora-rzeźbiarza Tablicy różańcowej, uderza nas duże przeciwieństwo między niesłychaną prostotą stroju apostołów i śś. niewiast, a bogactwem i barwną różnorodnością szat całego zresztą otoczenia: faryzeuszów, dygnitarzy, napuszonych strojnisiów lub wojaków. Uczniów i Zbawiciela przedstawia artysta w szatach bez żadnych ozdób, niezwykle prostych, zawsze boso i zawsze z gołą głową. Zaś Najśw. Panna zjawia się w powłóczystej szacie, nakryta wielką chustą czy też na odmianę płaszczem również o najskromniejszym kroju, bez ozdób, bez zbytekownego nakrycia głowy. Z porównania n. p. sceny Wniebowzięcia (C. 29) z dziełami na ten temat innych snycerzy, nawet choćby ze szkoły Stwosza, widzimy, że tej zasady współcześni mu artyści nie przestrzegają i że należy to w polskich zabytkach do charakterystyki naszego krakowskiego mistrza.

Zwracając teraz uwagę ogólnie na resztę naszych ubiorów, trzeba nam przypomnieć, że dwór królewski w Krakowie, jak zresztą wszędzie, jest miarodajnym czynnikiem mody i zwyczajów. W epoce, która nas interesuje, królewski sekretarz, potężny wpływami Kallimach Buonacorsi²⁾ jest szerczykiem italskiej mowy i zwyczaju. Królowa ulega mu, ale zarazem pilnie przestrzega, by na dworze krzewiła się sztuka frankońska, z tamtejszemi zewnętrznymi formami życia, a mieszczaństwo, jeszcze w znacznej części niemieckie, w tej sztuce widziało wzór do naśladowania, tak iż nieraz pod współczesnym obrazem możnaby było dać napis dürerowski »Also geht man in Nürnberg«. Mieszczanin najchętniej ubiera się w suknie niemieckie, a czasem flandryjskie lub burgundzkie; w tamte strony prowadzą go znów ożywione związki kupieckie. Tymczasem król ma swoje ruskie i litewskie upodobania — a stosunki polityczne sięgają głęboko na Wschód lub idą do Węgier, znacząc swoje szlaki w szlacheckim stroju i uzbrojeniu. Wynikiem tych wszystkich skrzyżowań się rozlicznych prądów jest ta nigdzieindziej nie napotykana bajeczna różnobarwność i różnorodność kostjumu polskiego, co tak w wybitnej mierze odbiło się w sztuce Stwosza, tudzież u minjaturzystów współczesnych w Polsce. Tylko wydaje się być rzeczą pewną, iż pod tym względem Stwosz w sztuce krakowskiej odgrywa rolę modernisty, gdy tymczasem minjaturzysta jeszcze ciągle używa dla swych postaci strojów dawnych, nie rażących współczesnych swoją świeżością Stwosz, jak to widoczne z jego utworów, szedł drogą najświeższej impresji. Świat zaś malarski podążał za jego przykładem dopiero w dziesiątek lat później. Stąd pochodzi owa niebywała różnorodność strojów, wierne odbicie epoki. O takim nasileniu ducha nowoczesnego w minjaturze treści religijnej w księgach kościelnych prawie niema mowy i dopiero znajdujemy je

¹⁾ Por. *Rk. krak.*, XIX, 166—171, gdzie prof. Władysław Podlacha wypowiedział się w tej sprawie nadzwyczaj trafnie, wnikliwie i jasno.

²⁾ Leonard Lepszy, »Pomnik Filipa Kallimacha Buonacorsi i jego osobisty stosunek do sztuki Stwosza«, 1926, str. 15—18. Toż w *Rk. krak.* t. XX, 144 o. n.

w znacznie późniejszym okresie [1505 r.] u iluministy kodeksu Baltazara Behema, lub wcześniej u Dürera.

Jest rzeczą naturalną, iż kiedy Klemens Janicki zrobił spostrzeżenie, że w Polsce noszą tysiąc odmiennych strojów, — to owa rozbijała ponad wszelką miarę moda nie przyszła jednej chwili, ale miała już wtedy poza sobą długie lata, które się na ten objaw złożyły i była wypadkową postronnych wpływów i zdarzeń politycznych. Janicki zwraca się szyderczo tak samo do polskiego żołnierza, który nosi krótki kaftan zwany »straticica« sposobny ku temu, by snadniej w nim rzekę przepłynąć, jak też do szlachty:

At vestri proceres! incisus calceus illi est,
Leviter huic thorax, hic tunicam, hic caligas
Consecuit...

Największem przecież powodzeniem, jak to stwierdza poeta, cieszyły się suknie tureckie, do tego stopnia, iż zdawałoby się, że w Polsce liczy Turcja najwięcej przyjaciół! ¹⁾

Rzuciwszy, choćby pobieżnie, na stroje okiem, łatwo dostrzegamy n. p. typowe przemiany w owym okresie kształtu obuwia. Długowieczność właśnie Stwosza i jego wrażliwość na wszelkie nowe zjawiska pozwalają nam poznać całą ewolucję mody w kształtach noszonego obuwia, o czym już poprzednio wspomnieliśmy (por. str. 85, fig. 8). Najstarszy rodzaj, w naszych obuciach zastosowany, stanowią tak zwane sulejaty lub sulaty, robione z pilśni czyli filcu lub z miękkiej skóry, wysokie buty lub trzewiki. Noszą owe wysokie i białe sulejaty dotąd słowackie kobiety. Widziałem je jeszcze przed kilkunastu laty na odpuszcie w Luhaczowicach na Morawach i sprawiały w dużej grupie osobliwsze wrażenie. Jak opowiada Ł. Gołębiowski: »królów przy koronacji w sulejaty, w dalmatykę i w pluwiał złotogłowy ubierają« ²⁾. Tę samą formę, co pod fig. 8 a, zachowały dotąd kierpce góralskie z baraniej skóry, które mają nadto niekiedy zakrzywione u końca nosy ³⁾. Kształt taki trzewików i butów przetrwał całe wieki średnie. W roku 1029 Falko d'Angers wprowadził w zwyczaj noszenie trzewików z nosami: *calcei rostrati*. Tę długotrwałą i niemądrą modę chciał ukrócić dopiero Filip Piękny (1478—1506), zarządziwszy, iż szlachta mogła owe nosy u trzewików nosić długości co najwyżej dwóch stóp, mieszczanie 1 stopy, zaś lud tylko 1/2. Zwano je we Francji *souliers à la poulaine*, [poulaine jest starofrancuską nazwą Polski] ⁴⁾, zaś po angielsku *cracowes*, bo moda ich miała wyjść z Krakowa ⁵⁾. Kształt ich mógł przyjść ze Wschodu, gdyż tam przetrwał on najdłużej i znany był po wszystkie wieki. Stwosz użył go w czasie pobytu w Norymberdze, o ile wiem, tylko raz jeden w rzeźbie: Pojmania Chrystusa z r. 1499 w kościele ś. Sebalda, w przepysznym, »polskim żołnierzu« [Rozdz. C. 18, s. 107,

¹⁾ »Clementis Janitii Poemata, Lipsiae 1755, s. 82—83.

²⁾ Por. Hermann Weiss, »Kostümkunde«, Stuttgart, 1872, t. III, str. 557, 579, 699, 701, — t. V, 555 i inne. — Łukasz Gołębiowski, »Ubiory w Polsce«. Wyd. K. J. Turowskiego. Kraków, 1861, str. 187 i 188, powtarza za Gwagninem i dodaje: Chorzy na podagrę, nie mogąc nosić butów, ubierali się w sulejaty. Może ten wyraz z francuskiego pochodzi.

³⁾ H. A. Müller i Mothes, »Archäol. Wörterbuch, 1877, str. 435, fig. 508 i 509.

⁴⁾ Larousse (wielki), 1923, t. II, 653.

⁵⁾ Müller i Mothes, l. c., fig. 515. — Czy i co było powodem takiego powodzenia szewców krakowskich w średniowieczu wiedzieć trudno, ale tylko domyślać się wolno, że powodem tego był materiał o szczególnych własnościach; podobnie jak obecnie cieszy się ogromnem powodzeniem obuwie amerykańskie ze skóry specjalnego gatunku bawołów, tak wówczas mogło to obuwie pochodzić ze skóry młodych turów lub żubrów i mogły takie skóry być dogodne do wyrobu podeszew z twardymi nosami.

fig. 27]. Wskutek wielokrotnych zakazów w Niemczech w latach 1460, 1473 oraz innych, zmieniono nosy trzewików na krótsze, zwane »kaczemi dzióbami«, które następnie około r. 1500 zmienili mężczyźni, a w lat 10 potem i kobiety, na trzewiki wprost przeciwnie uformowane, mianowicie na tępe, rozszerzone, zwane wołami pyskami. Po francusku *souliers camus, sabots*, ang. *sabbatons*. Z przodu były one niejednokrotnie workowate, bufiaste, z nacinaniami¹⁾, a później ze szczudełkami pod podeszwą²⁾. Trwała ta moda dość krótko, bo do połowy XVI w., kiedy ustąpiła niepowrotnie.

Po tem, cośmy dotąd powiedzieli, zwróciwszy się do płaskorzeźb Tablicy różańcowej, należy nam objaśnić, że wszystkie postaci, które nie są bose, obute są nogawicami, stanowiącymi jedną całość ubioru stopy i przedudzia rodzajem spodni połączonych z obuwiem. A zatem prawdopodobnie będzie to strój, albo z cienkiej skóry, lub też z pilśni odziewający całe odnoże po pas. Na niektórych znać u kostki zgrubienie, jakby warstwa filcu, okrywająca stopę była grubsza lub odtąd rozpoczynał się trzewik. Szczegół powyższy stanowi jedno z kryterjów, że wszystkie te rzeźbione płytki powstały w jednym i tym samym okresie i że o tak późnym czasokresie ich powstania, jaki im naznacza Lossnitzer t. j. po r. 1523 zupełnie mowy być nie może. Przypuszczenia, by artyści, wrażliwi na zmiany kształtu i koloru swej odzieży pozostawili tylko tę jedną część jej w archaicznej postaci, jest wykluczone. Trzeba nam tutaj jeszcze jeden szczegół podnieść. Z początkiem XVI w. już powszechnym jest zwyczaj u mężczyzn noszenia siatek na włosach. Nie widać w naszych rzeźbach ani śladu tej mody, więc i to skłania mnie do cofnięcia daty powstania dzieła głębiej, w 8 e lub najwyżej 9-te dziesięciolecie XV wieku.

Szczegółowy rozbiór kształtów rzeźb pozwala nam następnie stwierdzić, że draperja w jej formie, ruchu i płynnej linii, spełnia celowo swoje zadanie w sposób tylko u Stwosza właściwy: wypełnia puste przestrzenie, maskuje w części tylko wykonane ludzkie postaci, zakrywając ich braki i wreszcie naśladuje ruch, kłębi się i powiewa. Artysta powtarza swoje modele z pracowni krakowskiej, co utrwała dokładnie miejsce pochodzenia a w przybliżeniu wskazuje epokę, w której rzeźby powstały, t. j. okres budowy tryptyku kościoła marjackiego w Krakowie. Że Tablica różańcowa nie powstała od jednego rzutu, ani w krótkim przeciągu czasu, przemawia za tem fakt, że rysy poszczególnych postaci, jak n. p. Chrystusa, ulegają zmianie, przedstawiają typ wtedy odmienny.

Pod względem kompozycji są te rzeźby ożywione świeżością pomysłu i formy, a jednak wyczuwa się w nich oparcie o myśl średniowieczną. Pierwsza miniaturowej wielkości plakieta, jaką mistrz wykonał, czy to było »Stworzenie Ewy« lub co innego, rozstrzygnęła o proporcji wszystkich, bo podyktowała wysokość figur w całym cyklu, co artysta ściśle przestrzegał, i tem samem narzuciła ograniczenie ich liczby w sceneryjach. W ten sposób osiągnął on wrażenie monumentalności a zewnętrznymi środkami, pełnemi prostoty, które stosował, wrażenie prymitywów. Stwosz, co mu przyznaje nawet Lossnitzer (l. c., str. 171 o. n.), bujnością wyobraźni prześcignął swych kolegów snycerzy, zajął miejsce honorowe w Parnasie norymberskim i stanął w tym względzie obok Dürera. Komponuje on też rzeźby Tablicy różańcowej na tych samych zasadach, jak płaskorzeźby w oltarzu marjackim, lecz ich prostotą i pierwotnością zdaje się dowodzić, choć to nie jest jeszcze koniecznem, że pomysły do Tablicy różańcowej, względnie

¹⁾ Müller i Mothes, l. c., XX, fig. 521, 522.

²⁾ tamże, fig. 523.

szkice, powstały wcześniej, niż ołtarz marjacki, który był ich nietylko kontynuacją ale i dalszym rozwinięciem.

Artysta walczy z brakami znajomości perspektywy, trudzi się i przewycięża wprowadzeniem to kulis skalnych, to znów ciosowej ściany zamiast tła z krajobrazem i wtedy nie troszcząc się już dalej o trzeci wymiar wysuwa całą akcję na płaszczyznę pierwszoplanową i tutaj dopiero pokazuje lwi pazur swego genjuszu, swój bujny temperament, siłę twórczą, pomysłowość i osiąga wyraz psychologicznie głęboki swych postaci, które jednak wznoszą się jeszcze niejednokrotnie terasowo jedna nad drugą. W osądzeniu kompozycji nie wolno ani na chwilę zapominać, że ten wysokiej wartości zabytek, który, jak pragnął Stasiak, należałoby odlać w brzoźnie i pomieścić w muzeach polskich, jest bardzo zniszczony, że warstwa polichromji wraz z kredowym podkładem, plastyczne subtelizując szczegóły, niemal z gruntu zmieniły zewnętrzną szatę i tu raczej nam mówić o dziele, jako o szkicu, a nie o mistrzowskim skończonym utworze.

Komponując, stawia artysta główną postać, zazwyczaj pośrodku obrazu i stara się rozłożyć masy w pełnej równowadze. Postaci to szlachetne i piękne, to znów kontrastowo odskakują swą brzydota. Styl i miara. Gdzieindziej życie kipi i namiętności się rozpętały. Rysunek przytem szeroki i swobodny, a na małej przestrzeni artysta unika przeładowania szczegółami i w większości wypadków także przeładowania figurami. Na tem kończę wywody moje o Stwoszu jako autorze Tablicy różańcowej sądząc, że sprawę wyjaśniłem ponad wszelką wątpliwość.

Na licznych miejscach niniejszej rozprawy zwróciłem uwagę na ściśle zbliżenia, jakie zachodzą między omówionem tutaj dziełem Stwosza a rycinami Albrechta Dürera. Z dotychczasowych wywodów wynika, iż płaskorzeźby Tablicy różańcowej powstały w najściślejszej zależności od wielkiego tryptyku krakowskiego kościoła N. Panny Marji, że zaś według średniowiecznego zwyczaju¹⁾ złocone a potem polichromja rzeźbionego ołtarza odbywały się po zupełnem wykończeniu snycerskiej roboty, tedy jest rzeczą oczywistą, że przyjmujemy, iż w roku 1485 całe dzieło czysto snycerskie było skończone a wszelkie jego kształty przybrały zamierzoną formę. Stwosz zrobił wszystko, co do jego dłota należało, i teraz wolny oddawał dzieło w ręce pozłotników i sposobił się w drogę, do wyjazdu za zarobkiem.

W chwili, kiedy się to działo, młodzieńki Dürer uczył się w Norymberdze u ojca złotnictwa.

Stwosz był już wtedy u szczytu sławy, mężczyzną 47-letnim, o wyrobionych poglądach artystycznych, jako senior cechu malarzy był przywódcą krakowskich artystów. W połowie listopada 1486 r. wyjeżdża on na dwuletni pobyt do Norymbergi i może się nie pomylić, jeżeli będziemy się domyślać, że podobnie, jak to czynili inni artyści²⁾, ładuje na swój wóz pakowny przedewszystkiem zapas swoich miedziorytów, przeróżne wyroby snycerskie, a między niemi najprawdopodobniej także ołtarzyk Tablicy różańcowej³⁾ i okrężną drogą, zatrzymując się po różnych miejscowościach, tar-

¹⁾ Hans Huth, l. c., s. 61, 62, 74.

²⁾ l. c., s. 20, 64. Snycerze antwerpscy, gandawscy, lubecy i t. p. w skrzyniach doskonale wymoszczonych przewozili lądem i morzem nawet duże tryptyki do odległych miejscowości.

³⁾ H. Huth, l. c., s. 9, 20. Stwoszowi, gdy przybył do Norymbergi, jako obcemu przybyszowi nie było wolno uprawiać swej sztuki lub przyjmować zamówień. Mógł zaś sprzedawać przywiezione wyroby w dni jarmarczne i odpustowe i ku temu celowi wyznaczał mu tamtejszy zarząd miejski odpowiednie stanowiska. W ten

gach i odpustach, zdążył ku Norymberdze, gdzie musiał stanąć na czas targów noworocznych¹⁾.

Według mego poglądu na sprawę, między dziełem Stwosza a rycinami Dürera leży przedział długiego lat szeregu. Na pytanie, kiedy Dürer przejął naszego snycerza te same tematy a powtarzając je rozwinął w sposób sobie właściwy i tak zdumiewająco swobodny, odpowiedzieć mogę, że stać się to mogło najłatwiej i najprawdopodobniej podczas osobistego, dłuższego zetknięcia się obydwóch znakomitych artystów, a więc w pracowni Stwosza, w okresie, kiedy umysł A. Dürera był najświeższy i najwrażliwszy, kiedy z olbrzymim zapałem szukał nowych dróg i zajęty był bez wytchnienia kopjowaniem niezliczonych cudzych rysunków, rycin i obrazów, t. j. w latach wędrówki od 1490 do 1494 r.

Nad możliwością zastanowimy się w następnych rozdziałach.

Amymone

czyli „Dziwo morskie“, miedzioryt Dürera.

Jaro Springer w swem dziele »Albrecht Dürer Kupferstiche«²⁾, pisze na str. 7, że pierwsze miedzioryty Dürera są datowane rokiem 1495, a więc po powrocie z wędrówki, w czasie której miał się tej sztuki uczyć w osieroconej już przez śmierć mistrza, schongauerowskiej pracowni miedziorytniczej. Dla informacji, jak powiada Springer, trzeba by jednak wziąć także pod uwagę jeszcze innego mistrza norymberskiego jako jego nauczyciela, t. j. Wita Stwosza, mianowicie w okresie, kiedy Dürer, jeszcze bardzo młody, rysował igłą na miedzi. Stwosz pozostawił zaledwo dziesiątkę miedziorytów³⁾, które w przeważnej liczbie odnieść należy do wcześniejszego okresu. Dokładniejsze datowanie jest dla Springera obojętne; bądź co bądź one już istnieją i mogły być wówczas znane w Norymberdze.

Stwosz przerwał wtedy w r. 1486 swój pobyt w Krakowie wyjazdem do Norymbergi i przeżył tutaj dwa lata⁴⁾. Ten właśnie czas pobytu mistrza krakowskiego (1486—1488) przypada u Dürera na początek nauki malarstwa u Wolgemuta. Dürer, przypuszcza dalej Springer, aczkolwiek młody⁵⁾, poznał cenionego artystę snycerza, który chłopcu interesującemu się grafiką udzielił nauki rytowniczej. Wiadomo, że sztychy Stwosza znane były w pracowni Wolgemuta, jak tego dowodzi w drukowanej u Antoniego Koburgera w r. 1491 książce p. t. »Schatzbehalter« ilustracja, która jest swobodną kopją stwoszo-

sposób miał raz swój kram pod kościołem N. Panny Marji, to znowu koło klasztoru dominikańskiego, wreszcie obok ratusza norymberskiego.

¹⁾ Emil Reicke, »Geschichte der Reichsstadt Nürnberg«, Norymberga 1896, s. 247 powiada, że targi norymberskie odbywały się trzy razy do roku, mianowicie: I-sze na Nowy Rok, II-gie w czasie uroczystości śś. relikwii t. j. w piątek po białej niedzieli (Quasimodogeniti), wreszcie III-cie na ś. Idziego w d. 1 września.

²⁾ Monachjum 1914.

³⁾ Stwosza znanych jest rycin dziesięć, jedenastą »maskę«, — krytyka nowsza odrzuciła. Z tych miedziorytów »Męczeństwo ś. Jakuba« nosi na sobie datę 1491, następnie »ś. Rodzina« odbita jest na papierze ze znakiem wodnym z lat 1481—1486. Co do dalszych miedziorytów, prawie wszyscy piszący o nich oświadczają się za ich pochodzeniem krakowskim.

⁴⁾ Właściwie można mówić tylko o jednym roku pobytu Stwosza w Norymberdze, bo wyjechał z Polski dopiero, w połowie listopada 1486 r., a w 1488 jest już z powrotem w Krakowie. *Rk. Krak.* t. XIII, 160, nota 24.

⁵⁾ Dürer ukończył wtedy zaledwo lat 14.

wego sztychu. Do zaliczenia Stwosza do grona nauczycieli Dürera, skłania Springera nie tylko równoczesność, ale również najwcześniejszy sztych dürerowski p. t. »Dziki człowiek« [Der wilde Mann, inaczej zwany Der Tod], który może pochodzić nawet z przed roku 1490 i wprawdzie nie ogólnym kształtem, bo ten był już przez Wolgemuta i przez silny wpływ sztychów schongauerowskich ustalony, jak raczej swą techniką przypomina rylec Stwosza. Ten zatem sztych, według Springera, mógł powstać w Norymberdze i to około r. 1490 przed wyjazdem nad Ren.

Tyle Springer; nie mogę mu odmówić wiele słuszności i bystrego zmysłu spostrzegawczego, ale ta hipoteza ograniczająca teren wpływów jedynie na miasto Norymbergę jest mi zbyt ciasną, a potem trzechletnia nauka malarstwa młodzieńczego Dürera, którą rozpoczął właśnie wtedy, w listopadzie 1486 r., wypełniała mu czas całodziennym zajęciem; były to takie zatrudnienia, jak rozcieranie farb na kamieniu, czyszczenie pędzli, nakładanie warstw kredowych na deski i setne inne roboty czysto fizycznej natury, przyczem ręka starszej czeladzi musiała być nieraz bardzo ciężka, skoro Dürer jeszcze po wielu latach skarży się, iż wiele od niej ucierpiał. A przysłowie niemieckie powtarza, że »djabeł podejmie się każdej służby, byle tylko nie uczniowskiej wysługi«. Nie był to zatem czas sposobny do nauki, o jakiej mówi i jak to wyobraża sobie Springer, ale okres wyczerpującej, poniewolnej, pracy fizycznej. Nauka stwoszowska mogła więc zupełnie dobrze i swobodnie odbyć się dopiero w Krakowie, w czasie wędrówki Dürera w latach 1490—1494, którą dotychczasowe badania tak mało rozjaśniły. Dürer dopiero, gdy się wyzwolił na czeladnika, mógł łatwiej iść drogą swoich upodobań, własnych aspiracji, i mógł wtedy powiedzieć »Was ich nicht hab erlernt, das hab ich erwandert«. Wiemy skądinąd także, iż dopiero jego wędrówka po świecie przyniosła niemieckiej sztuce znajomość form Odrodzenia. Jego wędrówka była istotnie wyprawą po złote runo myśli i kształtu i gdy się skończyła, wrócił ze zdobyczą bezcenną do ojczystej Norymbergi. Jeżeli zatem słuszna jest hipoteza, że Dürer w czasie wędrówki bawił w Krakowie, pracował i kształcił się w pracowni stwoszowskiej, to jakiś ślad tego musiał pozostać w jego spuściźnie artystycznej, zwłaszcza w jego rysunkach i rycinach. Otóż mam to przekonanie, że taki ślad w obu tych działach odnalazłem, przedewszystkiem w miedziorycie zatytułowanym »Porwanie Amymony« albo, jak sam Dürer go nazwał, »Dziwo morskie« (Meerwunder) (Fig. 43). Przedstawienie to bywa różnie tłumaczone, tak n. p., że jest to Amymona, jedna z Danaid z Argos, kochanka Pozejdona; ten porwał ją i ochraniając tarczą z żółwiej skorupy płynie przez wody rzeki wpadającej do morza, które rozlewają się u stóp skalistej góry, na której wznosi się potrójny wieniec zamków. Wytłumaczeniem przedstawionej sceny zajmowali się liczni autorzy, ostatnio Konrad Lange¹⁾, Tietze-Conrat²⁾ i Wölfflin w najświeższym wydaniu swej monografii o Dürerze³⁾.

Wölfflin zwraca na to uwagę, że Dürer w tym czasie, kiedy rył ten miedzioryt, raz po raz zajmuje się erotycznymi tematami i sądzi, iż podłożem ryciny naszej są opowieści nadchodzące z nad Adrjatyku o porywaniu ludzi, opowieści powstające pod wpływem jeszcze starych mytów greckich.

¹⁾ Konrad Lange w *Zeitschr. für bild. Kunst*, (rocznik 1900), t. XI, 195—204 »Dürers Meerwunder«, gubi się w wątpliwościach i możliwościach w wytłumaczeniu Dürerowskiej kompozycji.

²⁾ E. Tietze-Conrat, ibidem, rocznik 1916, t. XXVII, 263, »Dürerstudien«. — Domyśla się w miedziorycie raczej ilustracji do 37-ej metamorfozy Owidjusza z opowieścią Achelousa, kiedy Tezeusz, wracając z polowania na dzika kalydońskiego, gościł u niego.

³⁾ Heinrich Wölfflin, »Die Kunst Albrecht Dürers«. 1926, str. 123 i nast.

Ten sam model kobiety widzimy na rycinie Dürera p. t. »Herkules«, przedstawiającej scenę zazdrości.

Amymona pod względem kompozycji jest u Dürera przejściem z figur stojących do leżących. Leży ona spokojnie, gdyby nie grymas na twarzy bolesny, możnaby po-



Fig. 43. Amymone czyli Dziwo morskie. Miedzioryt A. Dürera.

wiedzieć: wygodnie, na grzbiecie Pozejdona i przybija do przeciwnego brzegu. Wypełnia ona obrazu całą niemal szerokość, będąc jego główną figurą¹⁾. To też słusznie powiada

¹⁾ Rysunek Dürera aktu kobiety leżącej w analogicznym układzie z r. 1501 znajduje się w Albertynie.

Wölfflin, że jądrem przedstawienia i kompozycji jest akt kobiecy zaś Pozejdon z rogiem jelenim u czoła, którego możnaby wziąć za trytona, tylko dokomponowaną postacią, tak jak zresztą wszystko inne jest dodane później, aby tylko usprawiedliwić nagość aktu. Wreszcie wspomniany autor wyraża przekonanie, że i tutaj powtórzył Dürer jakiś nieznaną nam wzór włoski, podobnie jak to uczynił w »Herkulesie«, gdzie naśladowuje Mantegnę i Pollaiuolo, tak i tu opracował resztę na swój sposób. Postać Pozejdona, z głową starego Nemroda wypełniła lukę w obrazie. Cała kompozycja, tak mało mająca wyrazu, zdaje się być utworem jeszcze młodzieńczym, powstałym pod wpływem opowiadań może humanisty-przyjaciela Pirkheimera i sztuki włocho Jakuba de' Barbari, a także wie, może krakowskich humanistów z Kallimachem na czele.

Nas specjalnie zajmują żywiej niż główna postać, tło obrazu i jego akcesorja. W tym przepięknym krajobrazie upatruję bowiem, ni mniej ni więcej, jak przypomnienie zamków orawskich z szeroko u stóp ich płynącą Orawą. Na dole zbiega w szalonym pędzie i z krzykiem polski szlachcic z karabelą, w wysokich butach, czamarze i w czapce podobnej do zawoju wschodniego na głowie¹⁾; to polski, że tak powiem Danaos, a z rzeki uciekają spłoszone Danaidy, kąpiące się siostry porwanej Amymony i matka, która zamajując ręce, rzuciła się na ziemię.

Rzecz naturalna, że zamki orawskie przedstawiały się z końcem XV w. inaczej niż obecnie, że przeszły one w pochodzie wieków różne przemiany i przebudowy, podobnie jak to widzimy dziś w przeobrażeniach architektonicznych zamku na Wawelu. Do tych okoliczności i możliwości dużych zmian dodać trzeba nadto możliwość i prawdopodobieństwo swobodnej, pamięciowej transkrypcji dürerowskiego wspomnienia na płytę miedzianą, bo Dürerowi, jak to prawdziwemu artyście przystało, nie szło tutaj o wierność skopjowania natury, lecz raczej o swobodne odtworzenie motywu, który duszę mu oczarował swem pięknem.

Tak więc konfiguracja zamków jest na rycinie ta sama, inne są tylko szczegóły, które zmienił ząb czasu i fantazja artysty. Potwierdzili mi słusność mego domysłu znający dobrze zamki orawskie. Zapytany przezemnie listownie w tej sprawie dyrektor zamków orawskich p. Mikołaj Kubinyi o zdanie odpowiedział, że uważa rysunek zamku na rycinie Dürera za wytwór fantazji artysty, podobnie, jak to widzimy u Cranacha star., Holbeina, a nawet u Rafaela. Krajobraz jest wprawdzie uderzająco podobny, ale ugrupowanie gmachów zamkowych zasadniczo różne. Widoki zamków orawskich, jakie się dochowały t. j. sztych z XVII w. i akwarele z XVIII stulecia także niewiele są zgodne z ryciną dürerowską²⁾.

Zeichnungen der Albertina nr 22. — Haendcke dopatruje się w niej portretu żony artysty, podobnie i w Amymonie, co może być, a może raczej nie być.

¹⁾ Ci, co opisywali rycinę, widzą w tej postaci przeważnie Turka, a na głowie dopatrują się nawet korony, — ale to zbyt dorywcze sądy, by im uwierzyć. Dr M. Kubinyi z Podzamku Orawskiego, pisząc w tej kwestji do mnie sądzi, że jest to najprawdopodobniej szlachcic polski, jakiego wizerunek widział w *Bilder Geographie* wydanej w r. 1753 — sprawdzić nie mogłem, bo książki tej w Krakowie niema.

²⁾ Por. Wölfflin, l. c., s. 53, 162—167, 264—267 o krajobrazach dürerowskich. Ze względu na naszą rycinę interesujące są uwagi autora na s. 274 i 392, zwłaszcza pouczający jest opis miedziorytu ze świętym Antonim z r. 1519, gdzie na obraz miasta, przedstawionego na drugim planie, złożyły się elementy dawnych studjów pejzażowych Dürera: Trydentu, Insbruku tudzież Norymbergi. Nadto należy w tym wypadku uwzględnić także spostrzeżenia Ludwika Kämmerera w rozprawie p. t. »Die Landschaft in der deutschen Kunst« na s. 76—107, a w szczególności to co pisze o dürerowskiej kompozycji krajobrazu na s. 82, 91—107 oraz jego architekturze s. 93, 94, 101.

Tak więc nie pozostaje nic innego, jak przyjąć to co już przedtem powiedziałem, że zamek jest dziełem fantazji wspartej na wspomnieniu prawdopodobnie widzianej architektury wojennej, którą się Dürer tak żywo interesował, że w 1527 r. wydał książkę o fortyfikacjach miast i zamków: »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken«.

Cokolwiekbądź, rycina nabiera dla nas szczególniejszego znaczenia. Pokróćce zaznaczę, że daje ona wskazówki idące w trzech kierunkach: objaśnia nagą figurą Amymony stosunek Dürera do Jacopo de Barbari i pierwsze lekcje renesansu, następnie rozjaśnia do pewnego stopnia szlaki jego lat wędrownych, a wreszcie po trzecie mówi o szkole, w której Dürer uczy się techniki miedziorytniczej. Niewątpliwie rycina powstała później niż »Cztery czarownice«, które są aktami z natury wziętymi, tu zaś ukazują się nam formy skombinowane i linje schematycznie nakreślone. Co do epoki, w której powstała rycina, zdaje się odnieść trzebaby ją do czasu pobytu Dürera w Wittenberdze w roku 1494 do 1495, kiedy bawi na dworze Fryderyka Mądrego zajęty polichromią zamku. Tutaj poznał też weneccjanina Jacopo de Barbari, którego Fryderyk w tym samym celu do siebie powołał. Od włoskiego tedy artysty nauczył się Dürer używać aktu kobiecego, którego sztuka niemiecka aż dotąd nie znała¹⁾ i z jego tek rysunkowych i sztychów weneckich zapożyczył główne postaci miedziorytu.

Do powyższych wywodów dodam jeszcze słów kilka o zawojach spotykanych na głowach przedstawionych osób w dziełach artystów cechowych w Polsce. Na rycinie »Dziwo morskie« widzimy bówiem szlachcica z turbanem na głowie. Ponieważ sprawa noszenia w Polsce turbanu nie była nigdy roztrząsana, należy stwierdzić, że zawoje na głowach kobiet i mężczyzn spotyka się nietylko w przedstawieniu »Pokłonu Trzech Magów«, ale jak u Stwoza u giermków, niewiast, żołnierzy, tak samo w miniaturach kodeksu Baltazara Behema na głowach kupców i rzemieślników, a potem napotykamy je w piśmiennych dokumentach. Najwidoczniej zawój był w Polsce w użyciu, a co więcej, zwyczaj zawoju na głowach wiejskich kobiet tak w Krakowskim jak innych połaciach kraju przetrwał do naszych czasów, zmieniając tylko formę wysunięciem na wierzch trójkątnego końca. Jeszcze Mikołaj Rej powiada w *Żwierziedle* »kraj tak zapyszniały, że w nim wszystko miłościwi panowie, by jedno kęs bobru do zawojku przyszył«. A według świadectwa ks. Sadoka Barączka, Ormianie noszą zawój jeszcze przez dwa wieki następne. Między rycinami Dürera postaci z zawojami uczony świat niemiecki przysądził na rzecz Turcji [por. Scherer str. 98]. Mnie ta atrybucja wydaje się wątpliwej wartości i należałoby się dobrze zastanowić czy żołnierz z rękawem na wyloty, z turbanem na głowie, idący wraz z żoną, jest pochodzenia tureckiego, węgierskiego, czy też polskiego. W każdym razie trudno wierzyć, by taka rodzina, rzekomo »turecka«, chodziła kiedykolwiek po ulicach Norymbergi. O kostjumie szlachcica polskiego na rycinie »Dziwa morskiego« (Fig. 44), należy dorzucić objaśnienie. Lossnitzer twierdzi, niewiedomo na jakiej podstawie, że w Polsce nie noszono turbanu.

Tysiące ludzi wracających z jasyru przywoziło z sobą suknie orjentalnego pochodzenia i wschodni obyczaj przyjęty w niewoli. Na głowie szlachcica widać nasunięty szeroki zawój z kiwiorem²⁾. Zawój otacza mu głowę na wysokość ciemienia, a z niego sterczy szłyk sukienny lub aksamitny, stożkowaty, nieco wstecz głowy opadły³⁾. Zawoje

¹⁾ Scherer, l. c., str. XVI.

²⁾ Por. Łukasz Gołębiowski, l. c., s. 137.

³⁾ Zygmunt Gloger, »Ecyklopedia staropolska«, t. III, 31.

w zabytkach polskich są zjawiskiem nierzadkiem od ostatniej ćwierci XV w., tak na głowach mężczyzn, jak kobiet. Widzimy je na rzeźbach Stwosзовych ołtarza marjackiego n. p. Prezentacji N. P. Marji, na głowie uczonego, Magów, na predelli i we wątorach ram u giermków¹⁾. Znajdują się na minjaturach, jak w kodeksie iluminowanym Baltazara Behema, w *Liber geneleos* rodziny Szydłowieckich na głowie dworzanina²⁾. Inwentarze wcześniejszej daty są zbyt lakoniczne, aby z nich wysnuć coś bardziej wyczerpującego o nakryciach głowy, dopiero XVII w. poczynają się obszerniejsze wiadomości; w skarbcu książąt Ostrogskich³⁾ z r. 1616 mamy 36 kołpaczków tatarskich białych, a 18 kiwiorów szkarłatnych⁴⁾, 4 dzuchajów z kofjami (Linde: z czepcami, kapiszonami), 7 czapek czerwonych zieloną kitajką podszytych, 2 czapki arabskie złotosrebrne, 5 czapek jedwabnych perskich, wreszcie bindy różne, jedwabne z płócienka srebrnego, jedwabne paciorkowe lub z tafty zielonej 3 zawoje turskie i t. p. Taksa krakowska z r. 1633 towarów objaśnia, którą drogą dostają się one do Polski⁵⁾ i powiada, że wiozą je »prze Śląsko z Węgier do Krakowa a potem po wszystkiej idą Koronie«. Zawój cienki z krajem jedwabnym z feretami płacono talarów 10, a zawój ze złotym krajem kosztował talarów 6.

Jest nadto rzeczą możliwą, że turbanów czy zawojów szukać należy w inwentarzach pod inną nazwą. Kupiec lwowski Stanisław Wilczek, zm. 1659 r. pozostawił w swym sklepie »zawoje portugalskie«; jak objaśnia Łoziński⁶⁾, »były to chustki albo raczej szale noszone przez mieszczki, a głównie przedmieszczanki, na głowie, zwano je także bawełnicami«, a potem znajdowały się w sklepie »zawoje zwane haimhamy, jampury, czerkiezy, bawełnice mezopotamskie (sztuka po 12 złotych)«. Dopisek Wilczka objaśnia, że szlachcianka jedna zastawiła pierścionek z pięcią diamentami, a na to wzięła zawój cienki za złotych 16. Najwidoczniej zawój był w Polsce w powszechnym użyciu. I co więcej, jak już powiedziałem, zwyczaj zawoju na głowach wiejskich kobiet przetrwał do naszych czasów.

Ryciny Dürera z postaciami w zawojach dotychczasowi badacze przysądziili bezpośredniemu wpływowi tureckim⁷⁾. Mnie owa atrybucja wydaje się wątpliwą i należałoby się dobrze zastanowić, czy żołnierz dürerowski w płaszczu z rękawami na wyloty⁸⁾ z turbanem na głowie idący wraz z kobietą jest pochodzenia tureckiego, węgierskiego czy też polskiego. W każdym razie trudno uwierzyć, by taka rodzina »turecka« chodziła kiedykolwiek po ulicach Norymbergi. Kwestja przezemnie postawiona zostaje nierozstrzygnięta i musi być ponownie zbadana.

Szukajmy tedy w utworach wielkiego artysty drogowskazów na szlaku jego wędrowki. Wickhoff, Thausing, a za nimi i inni niemieccy badacze, patrząc na orjentalne postaci w obrazach, rycinach i szkicach Dürera powiadają: on nie mógł nigdzie indziej jak tylko w Wenecji znaleźć tego typu wschodniego (»Er kann nirgends als in Venedig den Typus gefunden haben«⁹⁾). Zapewne, że w części i pod pewnymi warunkami mo-

¹⁾ Kopera, »Album«, l. c., tabl. IX, nr 16, XVII, 29, XXV, 39, XXVI, 40, XXXI, 48.

²⁾ »Liber geneleos illvstris familie Schidlovicie 1531«. Kórnik 1848, tablica I.

³⁾ *Sprawozd. Kom. hist. szt.*, t. VI, 212, 213.

⁴⁾ A. Brückner, »Słownik etymologiczny jęz. polsk.«, s. 231, kołpak turecki = wysokie nakrycie głowy.

⁵⁾ »Archiwum Komisji prawniczej«, 1897, t. V, 568.

⁶⁾ Władysław Łoziński, »Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII w.«. Lwów 1890, s. 108, 109.

⁷⁾ Por. Scherer, l. c., s. 98.

⁸⁾ O płaszczu węgierskim noszonym w Polsce mówi Kl. Janicki na miejscu cytowanym.

⁹⁾ Wickhoff, »Dürer's Studjum nach der Antike w Mitteilungen des Institutes für österr. Geschichtsforschung«. 1880, t. I, 411. — Thausing, l. c., I, 112.

gliby mieć słuszność, o ile dzieła odnośne pochodzą z czasu po wędrowce Dürera i zgodne są z otoczeniem włoskim. Tym sposobem możnaby dowodzić, że rysunek z podpisem artysty połowicznie włoskim »Una Wilana Windisch 1505,«¹⁾ przedstawia tureczkę. Tymczasem podpis mówi co innego, mianowicie że nie jest ona tureczką, ale raczej słowenką lub kroatką, którą na drodze do Wenecji lub nad lagunami mógł Dürer napotkać. Strój wschodni głowy niczego nie dowodzi, bo u słowian południowych dotrwał do naszych czasów.



Fig. 44. Wycinek z miedziorytu »Dziwo morskie« w powiększeniu.

Króćiej już załatwimy się z dalszymi częściami ubioru. Na sobie ma nasz szlachcic czekman (v. czechman)²⁾, rodzaj zwierchniej długiej sukmany, sięgającej poza kolana, podobnie jak żupan zapinany na szereg pętlic, a przepasany pasem wełnianym. Odgięta wiatrem poła czekmanu pozwala dostrzedz pod spodem krótszą suknię, sięgającą powyżej kolan. Na nogach ma baczmagi wysokie z cholewami huzarskie czy węgierskie, rozszerzone u kolan i wykrojone³⁾. Przez ramię na cienkim pasku przewieszona kołyszka się w biegu szlachcicowi u lewego boku karabela, bez kabłąka, z krótkimi jęlcami⁴⁾. Z opisu powyższego widzimy, że strój, który mamy przed sobą, posiada wszelkie znamiona ubioru polskiego.

¹⁾ Thausig, l. c., I, 348, 349.

²⁾ Ł. Gołębiowski, l. c., s. 31, 32.

³⁾ Gloger, l. c., t. I, s. 210.

⁴⁾ L. Lepszy, w *Spraw. Kom. hist. szt.*, t. IV, s. 114.

Czegóż mógł szukać Dürer na Orawie — nasuwa się nam na myśl pytanie? Otóż ojciec jego urodził się we wsi Ajtós (wzgl. Ajtvosch), niedaleko miasta Gyula na Węgrzech. Ajtos po niemiecku znaczy »Thürer« i od tej miejscowości, z której pochodził stary Albrecht, przybywszy do Norymbergi, nazwał się z niemiecka Dürerem. Z pism Dürera wynika, że ulegał on we wszystkim woli ojcowskiej, że nie kto inny tylko ojciec najprawdopodobniej wyznaczył drogę jego artystycznej wędrówki i z Krakowa kazał mu odwiedzić rodzinę węgierską, by zaspokoić swą ciekawość co do losów swych sióstr i braci. To ludzkie i naturalne. Jego stosunki artystyczne z Węgrami są zresztą bardzo luźne, nieznaczne i pośrednie. Turzonom, którzy z Węgier przybyli do Krakowa i tu się osiedlili, sprzedaje obraz Madonny, więc zastanawia ta z nimi znajomość, choć jeszcze niczego nie dowodzi. Potem znów w r. 1506 Dürer ze swoim pracownikiem sprzedał iluminowany obraz norymberskiemu rajcy Hansowi Harsdörferowi za 43 flor. reńskich, który darował go Władysławowi królowi węgierskiemu i czeskiemu ¹⁾.

Obrazy dominikańskie w Krakowie.

I.

Studjum głowy kobiecej.

W zbiorze obrazów i rzeźb klasztoru dominikańskiego znajduje się niewielkich rozmiarów obrazek olejny na drzewie (fig. 45), który, według mego uznania, jest studjum z natury do obrazu Madonny, jak o tem świadczą niewykończone akcesorja i szczegóły, tudzież szerokie traktowanie malarskie. Artyście musiało widocznie zależeć na tem malowidle skoro robił je na dębowej desce.

Na odwrotnej stronie deski przylepiona jest karta z napisem: »Własność OO. Dominikanów w Tarnobrzegu, obraz wysłany do muzeum naszego w Krakowie 11 lipca 1912 r.« Pod objaśnieniem podpis: Ks. Rączkowski wikary konwentu. Zresztą żadnej wiadomości skąd obrazek pochodzi i kto go w klasztorze pozostawił. Można by tedy tylko przypuszczać, że dał go w przechowanie jakiś malarz, który niegdyś u oo. dominikanów przebywał, lub był pracą zajęty.

Deska dębowa, na której główkę namalowano, jest niewielka, bo ma wysokości 0'265 m, a szerokości 0'215 m. Grubość deski wynosi około 12 mm.

Studjum przedstawia główkę dziewczęcia, pochyloną ku prawemu obojczykowi, przykrytemu suknią. Z obydwu stron rozsypują się kędziory miękkich blond włosów, tworząc jakby tło bladej twarzy, na której tylko usta czerwienią się, jaskrawiej malowane czerwonym bolusem. Owal i rysy twarzy są powtórzeniem typu madonn dürerowskich, co uderza i zarazem zastanawia, bo główka jest malowana z natury. Twarz pełna, okrągła, z charakterystycznym podbródkiem. Nos prosty, mierny, raczej krótki, pod nim odstęp od nosa do wargi górnej wysoki. Usta regularne, z dolną soczystą wargą. Oczy wsunięte w głąb orbit, gałki oczne jednak wypukłe, okrągłe; piwne źrenice przysłonięte opuszczoną powieką. Nad oczodołami cienkie, zgrabne łuki brunatnych brwi. Twarz bladą, ożywioną

¹⁾ Albert Gumbel, »Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte«. Nürnberg, 1919. Nazwanie obrazu iluminowanym określa nam wykonanie go na pergaminie lub cieniutkiem płótnie tempera, którego sposobu Dürer używa niejednokrotnie.

lekkolorowanym rumieńcem, wymodelował artysta ugrem z domieszką bieli ołowianej i czerni. Światłocien srebrnawy, podmalowany jest czarną farbą z silną przymieszką bieli. Poniżej szyi wychyla się skrawek staniczka czerwonego (bolusem mal.), a na nim wygląda skrawek sukni niebieskawej. Z lewej strony, u brzegu obrazu widać tło ciemnowo szare z odcieniem brązowawym. Studium pochodzi, jak widać na pierwszy rzut oka, z końca XV w. Złoczone ramy rokokowe ujmują obraz.

Charakterystycznym jest płynne i równocześnie oszczędne nakładanie farb. Przy malowaniu i modelowaniu głowy artysta kładzie cienie w karnacji brunatne. Na twarzy osiadł wyraz głębokiej zadumy.

Obraz, jak widać już na fotografii, został zeszpecony plamami tłustymi, które wystąpiły wskutek zbiegnięcia się oleju, co nie jest rzeczą rzadką w starych obrazach, lecz restauracji nie potrzebuje, chyba odświeżenia przez odmycie destylowaną wodą. Przypuszczam, że malowidło może być dziełem Albrechta Dürera więc w tym kierunku należy nam przedewszystkiem rzecz zbadać, czy technika malarska zgadza się z dürerowską.

Wpływy niderlandzkie w Norymberdze odczuwać się dały już w połowie XV w. W samej rodzinie Dürerów wpływ ten zaznaczył się wczesnie, bo jeszcze przed r. 1455 stary Dürer bawił w Niderlandach i zapewne tekę wzorów i rycin stamtąd przywiózł do Norymbergi. W pracowni Jana Pleydenwurffa, który we Flandrii przejął się sztuką wielkiego brabantczyka Rogera van der Weyden, dokończył Wol-



Fig. 45. Studium olejne dziewczęcej głowy.

gemut swoje wykształcenie artystyczne; był on nauczycielem Dürera, toteż nie dziwić się, że na portrecie florenckim z r. 1496 ojca Albrechta układ postaci z różańcem w rękach powtarza wzory niderlandzkie¹⁾.

Malarstwo minjaturowe ze swoją gwaszową techniką, przy której domieszka białej farby odgrywa tak przeważającą rolę, oddziaływa na sztalugowe malarstwo, na technikę malowania temperą, do której Dürer i w późniejszym okresie, jakkolwiek rzadko, za-

¹⁾ Wölfflin, l. c., s. 152.

wraca. Wyłania się ona z analogicznych zabiegów malarskich, jakich używa minjaturzysta stosując technikę gwaszową, to samo mieszanie bieli z czernią (*Bleiwweiß* i *Russchwarz*) i dodawanie tej domieszki białej farby do wszystkich innych barwików. W naszym studjum główki kobiecej mamy przykład przejścia techniki z tempery do malarstwa olejnego. We wczesnym tryptyku drezdeńskim, w którym tak silnie uderzają nas akeenty niderlandzkie, spostrzegamy w cienkiej warstwie farb na płótnie farby wodne i klejowe¹⁾. Tej techniki tempery na delikatnym płótnie przy stosowaniu z wielką rezerwą wyrazu kolorystycznego używał Dürer i musiała mu się szczególnie podobać, skoro nią się posługuje także później, wtedy, kiedy pragnie wypowiedzieć, jak mówi Wölfflin²⁾, coś szczególniejszego i dla obdarzonych, którzy znają się na rzeczy. Autoportret, który ofiarował Rafałowi, był właśnie tą techniką wykonany. Odpowiadała ona jego skłonnościom dla całkiem określonego celu, a była znaną na Północy n. p. Hugonowi van der Goes. Podobnym przykładem malowania wodnemi farbami na bardzo cieniutkim płótnie jest studjum starca w Luwrze³⁾. W sposobie traktowania formy jak i w użyciu techniki malarskiej wraca wielki artysta do pierwowzorów z lat młodzieńczych. Znowu powtarza szerokie traktowanie włosów, które pod wpływem miedziorytniczej pracy wysubtelniało, kiedyto igiełką na miedzianej płycie mógł każdy włos wyodrębnić i zaznaczyć bez fizycznego wysiłku.

Kiedy Dürer rozpoczął w r. 1490 wędrówkę artystyczną, był już, jak mówi Weisbach⁴⁾, dzielnym malarzem i wprawnym rysownikiem drzeworytniczym, a dokumentami tej umiejętności są nietylko jego dotąd zachowane rysunki, lub malowane na pergaminie podobizny i obrazy, lecz także olejne malowidła. Wiemy, że mając lat 13 rysował już (1484 r.) swój autoportret, dziś znajdujący się w Albertynie, który wymownie świadczy o wczesnym dojrzewaniu niezwykłego talentu. Już w następnym roku zabiera się do kompozycji i rysuje piórkiem Madonnę z dwoma aniołami (w Berlinie), a potem r. 1486 według nieznanej plastyki »Dama z sokołem« (w British Museum). To były pierwsze jego utwory, zanim poszedł na naukę do Michała Wolgemuta t. j. przed 30. XI. 1486 r.

Do okresu czteroletniej praktyki malarskiej u Wolgemuta należą rysunki piórkiem: »Kawalkata«, »Lancknechci«, »Belizarjusz« (1490), portret chłopca w fezie (cc. 1487 w Berlinie), ale nadewszystkiem olejny portret ojca z r. 1490 w Uffizjach florenckich. Również do tego czasu należą przypisywane Dürerowi rysunki do drzeworytów z dziełka Maxa Ayrera z r. 1489 »Gra w kostkę« tudzież z tej samej epoki »Eine allerheilsamste Warnung vor der falschen Lieb der Welt«⁵⁾.

W czasach zaś wędrówki uprawia wszelkie rodzaje techniki rysując i malując na płótnie, desce lub pergaminie; temperą, jak n. p. »Starca« na pergaminie, to znowu olejno »Kobietę« na tafli drzewnej⁶⁾. Wpływów italskich w malowidłach ówczesnych młodego artysty jeszcze nie widać, raczej pogłębia się stosunek do sztuki flamadzkiej.

Wyszedłszy z domu rodzicielskiego w świat na wędrówkę 11. IV. 1490 r. wraca do Norymbergi dopiero 18. V. 1494 r. Na kierunek tej artystycznej wyprawy wpływały niewątpliwie nietylko względy artystyczne, ale również wzgląd na bezpieczeństwo dróg,

¹⁾ Wölfflin, l. c., s. 152.

²⁾ Wölfflin, wyd. 3, s. 126 oraz wyd. 5-te, s. 154.

³⁾ »Les peintres illustres«. Albert Dürer. s. 55, tabl. kolor. VI.

⁴⁾ Werner Weisbach, »Der junge Dürer«, Lipsk, Verlag v. K. Hiersemann, 1906, s. 15 fr.

⁵⁾ l. c., s. 17 i 18.

⁶⁾ l. c., s. 21.

trakty handlowe, stosunki osobiste lub rodzinne. Przyłączył się zapewne do jakiejś wyprawy kupieckiej, szedł ku północy, o czym mówią typy ludzi, kostjumy i krajobrazy jego szkiców i jak mi każą przypuszczać artystyczne zjawiska i wskazówki, droga jego prowadzi czy to na Pragę, czy też może na Lipsk przez Wittenbergę, Wrocław do Krakowa¹⁾. W pamiętniku swoim opisał ten ważny okres życia zaledwo kilkoma lakonicznymi wierszami, mówiąc:

»I gdym wysłużył u Wolgemuta, precz wysłał mnie ojciec. Cztery lata pozostałem na obczyźnie, aż do chwili, kiedy mnie ojciec znowu wezwał do powrotu. A jakem w r. 1490 poszedł sobie po Wielkiej Nocy, to nie wróciłem aż po Zielonych Świątach, gdy już liczono rok 1494«²⁾.

Dziwnie krótko i zwięźle, a przytem szorstko brzmi tutaj nuta wspomnienia, snują się z tych słów żal i jakieś niedopowiedziane myśli. Jedyny człowiek, który zdaje się coś wiedzieć więcej o losach artysty, był Krzysztof Scheurl sen., adwokat norymberski, którego ojciec Albrecht był kierownikiem faktorji wrocławskiej, a od r. 1449 dyrektorem Ski handlowej klejnotów, metali, tkanin etc., pośredniczącej między Wenecją, Ferarą, Norymbergą, Lipskiem, Śląskiem i Polską, a nawet Rosją³⁾. Ale otóż i syn, choć adwokat, utrzymywał stosunki handlowe z Wenecją, Medjolanem i Polską, a zarazem był później dworzaniem cesarzowej Blanki Marji⁴⁾. On to w mowie pochwalnej, wydanej w r. 1515 na cześć, znanego z rysunku Dürera, Antoniego Kressa, podaje niesprawdzoną skądinąd wiadomość, że Dürer przewędrowawszy Niemcy w r. 1492 przybywa do Kolmaru, gdzie nie zastał już przy życiu Marcina Schongauera tylko jego trzech braci; więc udał się do Bazylei do czwartego brata: złotnika Jerzego Schongauera, i tutaj zaraz wziął udział w pracach drzeworytniczych w książce »Opera Hieronymi« t. j. listy ś. Hieronima. Potem rysuje na drzewie ilustracje do wydania Terencjusza przez Hansa Amerbacha⁵⁾. Na podstawie tej notatki Scheurl'a wnioskuję, że Dürer w chwili śmierci Schongauera znajdował się musiało daleko od Kolmaru, skoro w rok potem wiadomość o jego zgonie była dlań niespodzianką. A nadto dzieliły go wówczas od Kolmaru całe Niemcy, które musiał przewędrować, jak opowiada Scheurl, by przybyć do siedziby Schongauerowskiej. Zagadka wyjaśnia się, jeżeli przyjmiemy wniosek, że Dürer przebywał w poprzedzającym czasie w Krakowie. W stolicy Polski mieszkała rodzina Hallerów, która tutaj jak i w Norymberdze liczyła się do rodu patrycjuszowskiego i była zaprzyjaźniona z Dürerami⁶⁾. W ten sposób postawiona kwestja wyjaśniałaby również stosunek Dürera

¹⁾ Uwaga: Sprawa wytyczenia drogi wędrowki A. Dürera jest niezmiernie zawiła i trudna. Najwięcej pewnym jest pobyt jego, mówiąc tylko o drodze północnej, w Kolmarze, Wittenberdze i po naszych wywodach w Krakowie. Nie zdaje mi się rzeczą słuszną, żeby szedł on tam i napowrót jedną i tą samą drogą, umysł jego był bowiem zbyt ciekawy i żądny zawsze świeżych wrażeń artystycznych. Przypuszczam jednak, że szedł zawsze bezpiecznym traktem handlowym i to razem ze znajomymi kupcami norymberskimi. Jadąc do Krakowa prawdopodobnie już w r. 1490, zaś w r. 1492 przewędrował przez całe Niemcy od wschodu na zachód drogą na Wrocław, Drezno, Lipsk, Wittenbergę do Kolmaru, a stąd do Strassburga, wreszcie do Bazylei.

²⁾ K. Lange u. J. Fuchse, »Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften«. Halle a. S., 1893, s. 8: »Und da ich ausgedient hatt[e], schickt mich mein Vater hinweg, und bliebe vier Jahre aussen, bis dass mich mein Vater wieder fo[r]dert. Und als ich im 1490 hinwegzog nach Ostern, darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingsten«.

³⁾ Ptaśnik w *Roczniku krak.*, t. XIII, 138.

⁴⁾ l. c., s. 140, 141.

⁵⁾ Weisbach, l. c., s. 21.

⁶⁾ Lange u. Fuchse, l. c., s. 6, 18, 72, 107, 122, 128. W r. 1861 znaleziono zamurowaną spuściznę literacką Dürera w domu Hallerów odziedziczonym po Imhofach.

do Fryderyka Mądrego i jego otoczenia artystów, jak Jana mistrza niderlandzkiego, Jakuba de Barbari lub Łukasza Kranacha i stają się zrozumiałe wpływy, jakie wówczas oddziaływały na najmłodszego z ich grona a największego mistrza Albrechta¹⁾.

Cóż mogło skłonić Dürera, by skierował swoją wędrówkę za radą ojca (bo jak z »Kroniki rodzinnej« wynika, daje posłuch radom rodzicielskim bezwzględny), do stolicy Polski? Zapewne, że środowisko kulturalne, jakie wytworzyło się w Krakowie, sława uczonych humanistów, bogactwo mieszczan i potęga królewska znaczyły wiele, ale dla artysty największego znaczenia było nieśmiertelne dzieło Stwosza, bo jak współczesny Heydek w r. 1488 powiada: »Sława jego rozeszła się po całym chrześcijaństwie«. Nie było to czcze pochlebstwo ale istotna prawda. Relacje między Norymbergą a Krakowem były niezmiernie żywe. Stwosz w swoim »polskim wozie« lub konno przenoślił się nieustannie, był w drodze między jedną a drugą pracownią, między krakowską a norymberską, w ciągłych wyprawach to do kamieniołomów, to znów za zamówieniami i na targi roczne; a był równocześnie snycerzem i malarzem. I właśnie zdarza się, że od r. 1489 Stwosz jest seniorem cechu malarzy krakowskich i przez trzy lata nim przewodzi. Nietylko pobudki artystyczne odegrać tu mogły rozstrzygającą rolę, ale zarazem, jak wspominałem, węzły pokrewieństwa i przyjaźni. Jego powinowaty Jan Haller z Rothenburga, uczeń słynnego w Europie norymberskiego drukarza, który znów był ojcem chrzestnym Dürera, — od przeszło lat dziesięciu osiadł był już przedtem w Krakowie, założył księgarnię i dzierżawił papiernię od duchaków, używającą jako znaku wodnego: Krzyża podwójnego. Mówię o tem, bo w badaniach nad Dürerem właśnie w sprawie jego wędrówek, znak wodny może łącznie stać się dokumentem. W Krakowie była wówczas niemal cała kolonja norymberska, toteż zdaje mi się że wszystko przemawia za pobytem Dürera w Krakowie.

Pytanie dlaczego Dürer w swych licznych pismach nigdy nie wspominał nazwiska Stwosza, chociaż było potemu tak wiele sposobności, ma niewątpliwie swoje znaczenie.

Najbliższym prawdy powodem będzie wypalenie straszliwego piętna na policzkach snycerza pod przęgierzem norymberskim, bo ambitny Dürer, tak pilnie zabiegający o swoją sławę artysta, który od r. 1495 na najdrobniejszym choćby szkicu utrwał swoje imię, malował chętnie portrety i zapisywał skrętnie wszelkie zdarzenia i wiadomości o obcych pracowniach, co do Stwosza jakby zatarł wszelki ślad w swojej literackiej spuściźnie, wykreslił imię rzeźbionego zbrodniarza, piętnowanego publicznie, acz może niewinnie, bo i to niewykluczone. Ale na twórczości genialnego malarza pozostał niezatarty ślad artystycznych wpływów wielkiego snycerza i tego usunąć nie mógł ani on, ani jego spadkobiercy, czy wreszcie wydawcy. Wskazówką w tym względzie jest objaśnienie dodane do wydawnictwa pośmiertnego jego »Nauki o proporcji«, które opiewa: Drukowane w Norymberdze przez Hieronima drzeworytnika, nakładem wdowy pozostałej po Albrechcie Dürerze roku po Narodzeniu Chrystusa 1528 ostatniego dnia października²⁾. Ułomek oryginalnego pamiętnika dürerowskiego, jaki dochował się w berlińskim Kupferstichkabinete³⁾ zawiera zapiski odnoszące się do lat 1502, 1503 i 1514, różni się zaś w swej formie od tak zw. Familienchronik, z odpisów pochodzących z drugiej połowy

¹⁾ Marjan Sokołowski w *Spraw. Kom. hist. szt.*, t. VIII, s. XXXI o. n.

²⁾ Ernst Heidrich, »Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass«. Verl. Julius Bard, Berlin 1908, s. 356. Gedruckt zu Nürnberg durch Jeronymum Formschnyder auf Verlegung Albrecht Dürers verlassen Wittib im Jahr von Christi Geburt 1528 am letzten Tag Octobris.

³⁾ Lange u. Fuchse, l. c., s. 11—15.

XVII w. Pierwszy bowiem pisany jest rozwlekle, zajmuje się głównie rzeczami ubocznymi, autor zapada w rozmyślenia religijne, w refleksje filozoficzne, i opowiada gadatliwie o własnych duchowych przeżyciach. Tymczasem inaczej się ma rzecz z kroniką rodzinną, drukowaną z odpisów. Tu zdania następują po sobie zwięźle i robią wrażenie skrótów wydawcy, uproszczeń dla jaśniejszej budowy zdań. Różnica owa może mieć dwie przyczyny: albo, jak powiedziałem, jest wynikiem skrótów wydawcy, który dowolnie obcina tekst rękopisu, lub dowodem różnicy nastrojów autora i czasu pisania, czemu jednak do pewnego stopnia sprzeciwiają się wstępne słowa kroniki: Anno 1524 nach Weinachten.

Dziwnem zaiste wydaje się, że właśnie mówiąc o żonie, Dürer wyraża się oschle i zwięźle. Żadnym słowem nie oddaje żywszego i gorętszego uczucia dla swej towarzyski życia — choć je znajduje, gdy pisze o matce lub ojcu; a gdy pisze listy do przyjaciół, właśnie w listach odzywa się brak szacunku dla żony i zarzut rozrzutności¹⁾. Szczera przyjaźń, jaką okazuje humaniście Willibaldowi Pirkheimerowi, przejawia się nietylko w listach, ale wielokrotnie w grafice, portretach i obrazach. W obrazie »Rosenkranzfest« obaj przyjaciele stoją pod drzewem i przyglądają się cudownemu zjawisku. Tymczasem Agnieszka nigdy mu nie służy jako model do obrazu, widocznie nie odpowiada jego pojęciu piękna czy wdzięku kobiecego; co najwyżej, pozuje mu do akwarelowego studjum kostjumowego. W korespondencji, gdy bawi w Wenecji r. 1506, pisze on o żonie wprost trywjalnie²⁾ do Pirkheimera, to znów gubi nie czytany list żony. Agnieszka skarży się na swoje opuszczenie³⁾. Sądząc z portretu, jest to pospolita sobie kobieta, nieco zaniedbana. Thausing idealizuje postać Agnieszki, w Dürerach widzi wymarzoną parę małżeńską i twierdzi, że piękniejsza nigdy nie przekroczyła progu kościoła ś. Sebalda⁴⁾. Dla nas jest to ostatecznie rzeczą obojętną, ale na podstawie materiału jakim rozporządzamy, stwierdzam, że między Dürerami panował rozdźwięk, który mógł się zaznaczyć w pismach Dürera niemiłymi żonie ustępami, usuwanymi potem przez nią z tekstu przy wydawaniu pism tych w druku. Wobec tego uważam za rzecz możliwą, że wdowa lub wydawca skreślili ustępy dotyczące stosunku osobistego Dürera ze Stwoszem.

Leonardo da Vinci lata poświęcił malowaniu portretu Giocondy, tej wspaniałej »pieśni kobiecości«, — Dürer zaś przez lata całe powtarza w licznych obrazach jedną i tę samą twarz, opiewa wdzięk i urok nieznaną bliżej a jednej i tej samej kobiety, portretuje ją zaś po raz pierwszy w krakowskim studjum, a potem powtarza w całym szeregu norymberskich utworów; mianowicie widzimy ją jako model w następujących dziełach:

1. z r. około 1490. »Studjum głowy«. Ol. na desce, u dominikanów w Krakowie.

Uwaga: Porównywając je z następnie wyliczonymi dziełami, nie należy ani na chwilę tracić z pamięci okoliczności, że jest to malowidło początkującego artysty, jeszcze nie samodzielne, że lekkie choćby odchylenia lub zwroty głowy, zmieniają radykalnie podobieństwo i dlatego trzeba zważać przedewszystkiem na budowę czaszki i jej proporcje.

¹⁾ l. c., s. 36.

²⁾ Lange und Fuchse, s. 40.

³⁾ l. c., s. 31.

⁴⁾ Moritz Thausing, »Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst«. Lipsk 1884, t. I, 131, 144 o. n. II, 207. — Ujemne zdanie o żonie Dürera znajdujemy w *Fahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1924, t. XXXVI, zes. 3, str. 117, gdzie G. Glück opisuje portret Wenecjanki z r. 1505 zakupiony w Warszawie, powołując się przytem na artykuł ogłoszony w tej sprawie w *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XXVI, 1915 r., str. 69.

2. z przed r. 1495. »Madonna na półksiężycu«. Miedzioryt B. 30.
Por. Scherer, l. c., s. 99 ilustr.
3. z r. 1497. »Modląca się« t. zw. »Fürlegerin«. Portret w Augsburgu. — Por. Scherer, s. 6, ilustr.
4. z r. 1506. »Głowa kobieca«. Rys tuszem na papierze weneckim, stąd nazwana »Weneckanką«. Wiedeń. Albertyna. — Por. Wölfflin, l. c., s. 172, ilustr., oraz Friedrich Lippmann Zeichn. v. Albr. Dürer, 1883, ryc. 510.
Uwaga: Jakkolwiek typ mniej podobny, podniesienie głowy spowodowało zmianę wysokości czoła i zmianę w proporcjach. Być może, iż wystąpił tutaj w chwili pracy artysty celowo zamiar obniżenia czoła dla wywołania odmiennego efektu, ale model mimo to mógł być ten sam. Papier zaś mógł być przywieziony z Wenecji a studjum na nim zrobione w Norymberdze.
5. z r. 1507. »Ewa«. Obraz mal. na drzewie. Madryt Prado. — Scherer, l. c., s. 39, ilustr. — Wölfflin, l. c., s. 191, ilustr., uderza go pokrewieństwo typu z poprzednim studjum t. zw. weneckim.
Uwaga: Wymieniony autor podziwia, w czym mu wtóruję, harmonję ruchu i kształtu, dającą wrażenie najpiękniejszego akordu muzyki. Jeżeli tak wspaniałe były kształty modelki, to mogła i musiała być Agnieszka Dürerowa o nią zazdrosna, bez ubliżenia poglądom Thausinga. W lat jakie 10 lub więcej, ta sama, zdaje się modelka pozuje także Stwoszowi do »Ewy«, dziś w Luwrze paryskim. Rysy się już postarzały i na ustach osiadła zmysłowość Poř. Stasiak, l. c., fig. 68. A dodać trzeba, że co do autorstwa rzeźbionej figury zdania są podzielone, a również co do tego, czy ona przedstawia Ewę czy Magdalę, sprawa nie została rozstrzygnięta. Literaturę odnośną podaje B. Daun w ostatniej o Stwoszu swej książce (s. 147—148), (por. fig. 46)
6. z r. 1509. »Zwiastowanie N. P. Marji«. Drzeworyt, B. 19. — Scherer, l. c., s. 231.
7. z r. 1511. »Madonna z Dzieciątkiem Jezus i gruszką«. Miedzioryt, B. 41. — Scherer, l. c., s. 136.
8. z r. 1511. »Święta Rodzina«. Drzeworyt, B. 96. — Scherer, l. c., s. 267.
9. z r. 1512. »Madonna z Dzieciątkiem«. Obraz ol. w Wiedniu. — Scherer, l. c., s. 52.
Uwaga: Z powodu, że nachylenie głowy Madonny w tym obrazie, jak w naszym krakowskim studjum, a również nakrycie głowy podobne, dlatego podobieństwo typu czy tożsamość modelu, mimo różnicy długiego szeregu lat, najwybitniej w tym obrazie występuje.
10. z r. 1516. »Madonna z gwoździem«. Obr. w galerji w Augsburgu.
Uwaga: Rysy twarzy dosłownie powtórzone. — Por. Soldan u. Riehl, Die Gemälde von Dürer und Wolgemut. Nr 88.
11. z r. 1518. »Madonna z Dzieciątkiem Jezus«, koronowana przez dwa anioły. a) Miedzioryt, B. 39. — Scherer, l. c., s. 151. b) Drzeworyt, B. 101. — Wölfflin, l. c., s. 281.
Uwaga: Ryciny pełne nieporównanego wdzięku w układzie, ruchu i draperji.
12. z r. 1520. »Madonna z Dzieciątkiem Jezus«, z ptaszkiem, aniołek koronuje ją diademem. Miedzioryt, B. 38 a. — W. Lübke, Albert Dürer sämtliche Kupferstiche.



Fig. 46. Posąg Ewy w Luwrze paryskim, przypisany Stwoszowi.
Kliska »Stellie« w Bochni.

Nie są tu wcale wyliczone wszystkie dzieła, które powtarzają ten sam typ modelki, ale wybrałem z pośród nich z różnych epok te, które mi się wydawały bardziej charakterystyczne.

W rozważaniu zagadnienia, kim mogła być owa modelka, przychodzi mi na myśl córka Wita Stwosza Katarzyna, która wraz z ojcem opuszcza Kraków i w Norymberdze

wychodzi za mąż za Trummera. Gdy rozważamy ten dziwny zbieg okoliczności, roztacza się przed nami temat godny pióra powieściopisarza. Stary Dürer wybrał młodemu, od lat czterech nieobecnemu artyście, Agnieszkę Frein za żonę. Czy postać narzeczonej odpowiadała wyobrażeniom jego bujnej artystycznej fantazji, czy narzeczone, gdy ją poślubił, odpowiadała tak pod względem intelektualnym jakoteż fizycznym jego marzeniom, trudno o tem rozprawić. To, co mówi w tej sprawie Thausing i inni, to są nieudowodnione niczem zbyt wyidealizowane pomysły. Faktem niezbitym pozostanie, że już w następnym roku t. j. 1495 Dürer opuścił młodziutką żonę i poszedł naprzód do Bazylei a potem Wenecji, jesienią r. 1505 wyjechał znów na dłuższy czas do Włoch i dopiero, jak się zdaje na wiosnę 1507 r., wrócił do Norymbergi i żony. A trzeba było użyć pośrednictwa Pirkheimera, by zawrócić go do domu. Wrócił i uplastycznia dalej tę samą postać kobiecą, tak pełną gracji i szlachetnego ruchu, którą, jak powiedziałem, mogła być córka krakowskiego rzeźbiarza.

W krakowskim cechu malarskim zaginęły z tych czasów wszelkie piśmienne zapiski. a tylko w nich mógłby się być znaleźć jakiś ślad o wędrującym malarczyku, którego ledwo co wyzwoliła pracownia wolgemutowska na towarzysza. Dopiero w lat kilkadziesiąt później wspomina o nim Klonowicz w »Żalach nagrobnych na Jana Kochanowskiego« z roku 1585, w dwunastej pieśni rozpoczynającej się od słów:

Nie podejmuj się tu dzieła mistrzu nieuczony,
Którybyś w rzemieśle swoim nie był doświadczony.

Widzę żeś też nie Durerus malarzu, choć z Niemiec,
Acz u nas ma zawždy miejsce pierwsze cudzoziemiec.
Próżno farby na kamieniu kamieniem rozcierasz,
A przez dzięki tu roboty u nas się dopierasz.
Próżno cynober czerwony i błękitny lazur,
Próżno chwalisz biały blajwas, trafi w to i Mazur¹⁾.

Z tego wiersza odnosi się jakieś niejasne wrażenie, że jeszcze w drugiej połowie XVI w. wiedziano coś o Dürerze, a może nawet o pobycie jego w Polsce, że choć był Niemcem, znalazł tu zajęcie.

II.

Koronacja Matki Boskiej.

Obraz Koronacji N. Panny Marji w celi przeora krakowskiego klasztoru dominikanów jest malowany olejno na desce lipowej, grubości 25 m/m, szerokości u podstawy 0'845 m., o bokach wysokości 0'430 m., a od góry zamknięty płaskim łukiem dochodzącym w środku obrazu do 0'600 m. wysokości od podstawy. Deska malowidła jest złożona z 5 kawałków poziomych, zespolonych silnie dwoma szponami na wysokość obrazu, nachylonemi od góry ku środkowi. Mierząc deskę z odwrotnej strony otrzymu-

¹⁾ *Biblioteka Polska.* »Pisma poetyczne polskie Sebestjana Fabiana Klonowicza«. Wyd. K. J. Turowskiego. Kraków 1858, s. 157, Żal XII.

jemy następujące wymiary: najwyższą wys. = 0'660 m., boków wys. = 0'475 m. i szerokość = 0'910 m.

Obraz pochodzi z Krakowa, przeszedł na własność zakonu z rąk świeckich i był w r. 1898 restaurowany, a przy tej sposobności częściowo przemalowany.

Środek obrazu zajmuje klęcząca na obłokach Madonna, po bokach z lewej strony widzimy Chrystusa Pana, zaś z prawej Boga Ojca; siedzą oni na tęczycy i dźwigają ponad głową Madonny koronę z kabłąkami czapki książęcej, na których zamiast krzyża osiadł



Fig. 47. Obraz Koronacji Matki Boskiej. Klasztor dominikanów w Krakowie.

wzlatujący Duch ś. w postaci gołębiczy. Dwa aniołki trzymają kończyny szat osób boskich unoszących się w powietrzu. To jest dyspozycja obrazu, który jest pięknym fragmentem malowidła, wyciętym, jak to odrazu widzimy, z większej całości; mianowicie potwierdza to asymetria środkowego pionu. Linja gołębiczy, korony i postaci Madonny jest tu oczywiście przesuniętą ku lewej stronie. Z lewej i z prawej strony są odcięte końce unoszących się płaszczów, zaś od dołu, od kolan Matki Boskiej ucięto znów cały spód jej powłóczystej szaty.

Obraz jest dziełem pierwszej połowy XVI w. i żaden mistrz Odrodzenia, tak zawsze pilnie przestrzegający symetrii¹⁾ i związania całości przedstawienia, nie dopuściłby się

¹⁾ O symetrii u Dürera czytaj Wölfflin, l. c., s. 176 oraz na innych miejscach.

tego zlekceważenia formy. Jest to więc część obrazu ołtarzowego i to część najmniej ulegająca zniszczeniu, t. j. górna. Lichtarze, świece i inne ruchome dekoracje ołtarza oraz podnoszenie i opuszczanie obrazu powodują uszkodzenia właśnie dolnej części. Konserwacja naszego obrazu jest też bardzo licha. Dwa groźne, poziome pęknięcia deski biegną przez trzy czwarte szerokości obrazu: jedno górne przecina czaszkę i koronę ponad czołem Boga Ojca, oraz przepoławia koronę nad Madonną, zaś drugie pęknięcie, mniej dotkliwe, biegnie przez środek brzucha postaci Boga Ojca i mostku korpusu Matki Boskiej, a dalej przez zwiewny płaszcz Chrystusa, przecinając płaszcz i prawą rękę. Także z lewej strony od dołu widać rysy i wyprysnięcia z sypiącego się malowidła. Fotografia daje nam stan obecny zniszczonego obrazu, w którym z trudnością wydobywają się z pod kurzu i wśród zniszczenia wspaniałe kształty utworu.

A teraz należy dać szczegółowy opis i charakterystykę każdej z przedstawionych postaci i naprowadzić na analogje i reminiscencje, które budzi widok tego dzieła sztuki, aby w końcu dojść do rozwiązania zagadnienia, kto był jego autorem. Główną postacią i tematem obrazu jest klęcząca postać N. P. Marji. Twarz jej zażywna, pełna, okrągła, znów z nabrzmiałym fałdem podbródka, jak u poprzedniej Madonny. Nos u niej prosty, cienki i długi. Usta małe, wąskie; na nich igra lekki uśmiech. Nad oczodołami zatoczony wąski łuk brwi. Oczy piwnego koloru, duże, wypukłe, ocienione w pół opuszczonymi powiekami. Czoło jej ukryte pod chustą, snąć wysokie, acz okrągło zasklepione. Broda zgrabnie wysuwająca się naprzód i kształtna. Szyja wysmukła, odkryta aż po zagłębienie u początku mostka dołka obojczykowego. Obok twarzy falują z obu stron smugi rozpuszczonych, długich blond włosów wydobywając się z pod chusty. Na pierśsiach skrzyżowała ręce o długich, zwężających się ku kończyom palcach w swobodnym układzie akcentującym ich lekki ucisk biustu.

W karnacji twarzy i rąk widzimy modelowanie ugrem i sjeną paloną, w ogólnym tonie różowawym.

Ruch głowy i jej charakterystyczne przechylenie odnajdujemy w obrazie Dürera: Święta Matki Boskiej różańcowej (t. zw. Rosenkranzfest) z r. około 1506 u premonstrantów na Strachowie w Pradze czeskiej¹⁾.

Strój Matki Boskiej składa się z białej chusty z cienkiego, jakby lnianego płócienka czy tiulu, wymodelowanej farbą niebieską (ultramaryną) i rozjaśnionej w światłach przydawką żółtej farby do bieli. Zimniejsze płóciennie są malowane zielonkawą barwą. Chusta wąska układa się na głowie gładko, z prawej strony spływa na lewą łopatkę, z lewej skręca się płynnie ku dołowi i wychodząc z pod rękawa, podniesiona podmuchem wiatru skręca się, opisując w powietrzu linję zbliżoną do odwróconej litery S.

Suknia Madonny jest niepomierne długa, pokrywa całe jej ciało, układa się poniżej kolan klęczącej poziomo i wybiega w stronę lewą jako skłębiony ogon²⁾. Szczegóły stroju gubią się w ciemnych tonach niebieskiej dziś już zzieleniałej sukni, bo prawdopodobnie składnik główny, a tak nietrwały, jak błękit miedziany (lazuryt) pod

¹⁾ Scherer, l. c., s. 28, 29 ilustr. — Thausing, l. c., I. 353 ilustr. — Wölfflin, l. c., s. 22, i 73—180, ilustr. na s. 175.

²⁾ U Dürera spostrzega się najwyraźniej skłonność do nadania draperji poziomej linji. Na wstępnym szkicu dürerowskim, znajdującym się w kolekcji Firmin Didot (fig. 48), który jest zarazem studjum do obrazu Wniebowzięcia, długi ogon sukni klęczącej Madonny wyciąga się w lewą stronę poziomo a koniec jego podtrzymuje jeden z apostołów. Charles Ephrussi, »Etude sur le triptyque d'Albert Dürer dit le tableau d'autel de Heller«. Norymberga, Soldan, 1877.

wpływami atmosferycznymi nie uległ jeszcze zupełnie chemicznej przemianie i nie przemienił się w zieleń, czyli nie ześniedział. Z biegiem czasu olej i werniks są też główną przyczyną przemiany niebieskiej barwy na zieloną.



Fig. 48. Studjum Dürera do Wniebowzięcia N. P. Marji. Zbiór Firmin Didot w Paryżu.

U szyi suknia obramowana jest złotym galonkiem a z pod rękawów wysuwają się obcisłe żółte rękawki.

Z lewej strony siedzi na tarczy Chrystus triumfujący, nagi, tylko płaszczem czerwonym związanym taśmą u szyi okryty, bez stygmatów śmierci męczeńskiej. Na głowie renesansowa o motywie trójliści złota korona, sadzona szmaragdami. W prawej ręce

trzyma on złote berło, na którego malutkiej koronie osadzony jest krzyżyk; od dołu berło zakończone jest gałką; lewą ręką podtrzymuje Chrystus koronę nad głową M. Bożej.

Głowa Zbawiciela zwrócona jest niemal *en trois quarts* do widza i przedstawia przepyszny typ męski o regularnych rysach twarzy, silnej, szerokiej. Okala ją zarost opadających wąsów i brody, podmalowanych sjeną paloną, w cieniach ciemniejszą. Z pod korony wysuwają się kosmyki lekko zwijających się blond włosów opadających na barki. Uśmiech łagodny, powaga i jasne spojrzenie piwnych oczu charakteryzują piękną głowę. Typ ten znany zresztą z innych utworów Dürera, jak n. p. z miedziorytów: »Zdjęcie z krzyża« Małej Pasji z r. 1507, B. 14 lub »Chusta ś. Weroniki« z r. 1513, B. 25¹⁾.

Z pod płaszcza widać męski tors a na zewnątrz wysuwają się obnażone z całym ramieniem widoczne ręce. Przepiękny jest układ zgrabnej dłoni trzymającej berło, wysuwające się między serdecznym a środkowym palcem. Problem nagiego ciała w okresie, kiedy Dürer maluje nasz obraz, rozwiązuje artysta po myśli swego nauczyciela Jakuba de Barbari, na którego obrazach i sztychach ciała ludzkie mają budowę miękką, bezkostną, obciążone są niejasnością w łączeniu członków. Mimo dość poprawnej rozbudowy ciała jest u Barbariego bryłowatość ciała w szczegółach tylko powierzchownie przestudjowana. W przeciwieństwie do tej rozlewności form pozostają jego jędrne i pełne energii głowy²⁾. Problem piękna nagiego ciała postaci ludzkiej rozwiązał Dürer rylcem na płycie miedzianej. I w tej kwestji, jak w innych poszedł on za wzorem mistrzów włoskich, dość porównać w tym względzie jego ś. Sebastjana, B. 56, z obrazem Cimy da Conegliano³⁾. Stosunek ciała do draperji jest również tutaj jasno przedstawiony. Dürer pragnie pozostawić i uwidocznic to piękno w postaci Chrystusa i zarzuca tylko suty płaszcz na jego obnażone ciało. Pomysł taki świtał mu już w głowie, gdy szkicował pierwsze studia do koronacji, jak to widzimy w ambrozjańskim rysunku⁴⁾ fig. 49.

Skrzydlaty aniołek fruwa lekki w powietrzu i unosi, oburącz trzymając, koniec długiego i ciężkiego okrycia Syna Bożego. Sam ubrany jest w zieloną sukienkę w światłach żółtawą, przepasany złotą szarfą z kokardą. Na znak lotu podniósł on w górę skrzydełka, mieniające się tęczowymi barwami (żółto-czerwono-niebieskimi). Piękny jak cherub jasnowłosy, spełnia swą służbę z dziecinną powagą, którą widać w ruchu i wyrazie troski, by Chrystusowi ulżyć ciężaru szaty.

Te cudne, skrzydlate, niebiańskie stworzenia ujrzał Dürer we Włoszech u Lorenza di Credi i już około r. 1506 zaludnił nimi utwory w apoteozach swych Madonn różańcowych i wniebowziętych⁵⁾. Wzorem zaś wcześniejszym tak znamienitych dla Dürera pызatych, dmuchających cherubinów zdaje się być Jacopo de Barbari, na którego drzeworycie z przedstawieniem Wenecji symbolizują one ośm wiatrów dmących w Italji⁶⁾. Wölfflin mówiąc o aniołach na Apokalipsie uważa je za pochodzące od Mantegni, mnie zaś tak postać ś. Jana ew. jakoteż anioły przypominają kreacje stwoszwowskie i nie jest

¹⁾ Scherer, l. c., s. 125 i 137. — Wölfflin, l. c., s. 232, 239 ilustr. Typ zbliża się do autoportretu monachijskiego.

²⁾ Friedrich Lippmann, »Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert«. Separatabdruck aus d. königl. preuss. Kunstsammlungen. Berlin, 1885, s. 80 i n.

³⁾ Wölfflin, l. c., s. 117, 118 i n.

⁴⁾ Ephrussi, l. c., s. 38 tabl.

⁵⁾ Wölfflin, l. c., s. 51, 176—178 oraz nota. — Por. także Thausing, l. c. t. I, 112, 113, 358 il. Rosenkranzfest, tudzież ob. Dogson, »The Dürer Society«, rocznik 1904, tabl. VII, Studja do Melancholji.

⁶⁾ Lippmann, »Der italienische Holzschnitt«, s. 80.

wykluczone, że są one filiacją obydwóch wpływów. Wracając do naszego tematu dodać nam należy, że widok dziecięcych główek dürerowskich wzbudzać musiał powszechnie (a także i w Krakowie) niemały zachwyt, skoro Dürer za pobytu w Antwerpji w maju 1521 r. notuje, że brat jego Andrzej sprzedał mu tutaj obrazek »Kindsköpflein«¹⁾.

Z prawej strony obrazu siedzi na tęczy Bóg Ojciec. Wyobraża go siwiuteńki, przygarbiony wiekiem staruszek o pięknych i szlachetnych rysach, wąsach obwisłych oraz długiej brodzie, opadającej na dół w dwa długie spiczaste pasma włosów. Twarz okolona kędziorami białych jak śnieg włosów, delikatna, subtelna, pełna uroczystej powagi. Policzki mocno różowe. Oprawy oczu i kontury nosa w tonie czerwonym, jakby były malowane sjeną paloną. Usta karminowe, tak samo u innych postaci. Cienie na rękach i twarzach w odcieniu czerwonym (sjena palona). Na głowie błyszczy złota korona. Nad jej obręczą sterczą kolce w kształcie piramidek. Prawą ręką podniesioną w górę dźwiga wraz z Panem Jezusem koronę, która jest podobną do Chrystusowej, a nadto ma czapkę z czterema kabłąkami. Obręcz korony sadzona jest kamieniami drogiemi: zielonemi szmaragdami w prostokątnych tafelkach i czerwonymi rubinami w oprawie eliptycznej kaboszonowej. W lewej ręce, opuszczonej i wspartej o kolano, trzyma Bóg Ojciec kulę świata. Ubiór jego składa się z wolnej sukni o obcisłych rękawach, koloru niegdyś fioletowego, obecnie popielato-szaro-brązowego, tylko w cieniach jeszcze fioletowo-brązowego. W pasie Bóg Ojciec przewiązany jest czerwono-żółtym szalem. Na ogół suknia straciła wskutek domieszki bieli swój właściwy kolor, a zatrzymała go lepiej w cieniach. Na ramionach ma Bóg Ojciec kapę ze złotolitego brokatu wzorzystego o wzorze czerwonych liści. Podbita jest ona tkaniną zieloną. Stopę wsparł Bóg Ojciec na drugiej mniejszej tęczy.

Kapę odgiętą jakby podmuchem wichru, lub odrzuconą dla swobody w ruchu rąk, podtrzymuje pyzaty, w czerwonej sukiencej strojny aniołek, ze wzniesionemi różnobarwnymi skrzydełkami. Rysy aniołka wiernie powtórzone odnajdujemy w dürerowskiej Madonnie z czyżkiem z r. 1506, na którym to obrazie widzimy również pokrewny typ Madonny²⁾.

Pod Bogiem Ojcem kłębią się szczerze dürerowskie obłoki³⁾, jaśnieje z boku widoczny urywek tęczy, na której wsparł on nogę obutą w złoty trzewik.

Górna tęcza składa się z pięciu lekko zakreślonych i delikatnie kolorowanych stref: biało-niebieskawej, różowawej w odcieniu trochę pomarańczowym, następnej żółtawej i wreszcie zielonkawej; a w całości jest bardzo subtelna; podobne widzimy na minjaturach n. p. dominikańskich brata Wiktoryna⁴⁾. Druga tęcza niższa z lewej strony jest zamalowana i tylko z prawej strony widoczna; jest ona od poprzedniej jaśniejsza o silniejszym jednak blasku żółtawo-zielonym.

Tuż nad koroną N. P. Marji, tak że zdawaćby się mogło, że stoi na niej, wlatuje z rozpostartemi skrzydłami Duch ś. w postaci białej puszystej gołębiczy, z nieco z wielką główką; błąd taki popełnić zdarza się często nawet wielkim mistrzom. Dzióbek i nóżki różowe. Gołębicza na żółtym tle nieba okolona jest wolną przestrzenią, ograniczoną wieńcem obłoków w półkolnym układzie. Białe i podcieniowane barwą brązową z małemi światełkami zaróżowionemi, na reprodukcji są one mało widoczne. Kłębiące

¹⁾ Lange u. Fuchse, »Dürers schriftlicher Nachlass«, Halle a. S. 1893, s. 168.

²⁾ Soldan u. Riehl, »Die Gemälde von Dürer und Wolgemut«, nr. 0.

³⁾ Ephrussi, l. c., s. 37 tabl. w scenie koronacji.

⁴⁾ Lepszy, w *Roczniku krak.* XX, 125, tabl. kolorowa z Trójcą ś.

się poniżej figur białe chmury są modelowane niebieską farbą, w partjach jaśniejszych przemalowane nieco ugiem. Zresztą całe tło żółto-czerwone, ugiem malowane, naśladuje i zastępuje złoto, które według ikonografii średniowiecznej miało wyrażać niebo.

Draperja na naszych postaciach jest wskrós dürerowska i jej też należy poświęcić kilka słów objaśnienia. Układ draperji płaszczka Boga Ojca na naszym obrazie zastosował artysta już w szkicach do Wniebowzięcia wzgl. Koronacji M. B. tryptyku Hellerowskiego, ze zbioru Firmin Didot w Paryżu (por. fig. 48); na nich ruch draperji jest wywołany odchyleniem jej przez anioła, by nie ciążyła na przedramieniu błogosławiącej ręki Chrystusa. W naszym obrazie jest on raczej przypadkowy, wywołany podmuchem wiatru (por. fig. 47 i 48), więc jest dalszem rozwinięciem pierwotnego pomysłu. Zdarza się też często, że Dürer swój pierwszy rzut szkicowy zmienia, odwracając porządek figur lub innych motywów, a niejednokrotnie używa w tym celu zwierciadła do pomocy. W szkicu następnym, znajdującym się w Ambrozjanie medjolańskiej (fig. 49), zbliżył się Dürer w układzie o wielki krok naprzód ku coraz to bardziej krystalizującemu się w jego genialnym umyśle obrazowi Wniebowzięcia w ołtarzu hellerowskim¹⁾ w kościele frankfurckich dominikanów (fig. 52) i ku fragmentowi w zbiorach krak. dominikanów. Ostatniem słowem jego plastyki w tym kierunku był drzeworyt z r. 1510, B. 94 (patrz fig. 50).

W kolorycie obrazu Koronacji widać wyraźnie, że malarza ogarnął już całkowicie wpływ renesansu i pod względem malarskiej techniki twórca należy do ludzi Odrodzenia. Kładzie on barwy lokalne odrazu, a nie jak w studjum głowy Madonny, którą raczej kolorował niż malował. Należy więc obraz do wcześniejszego okresu weneckich wpływów. W cieniach obrazu Koronacji niema nigdzie użytej farby czarnej. Draperje są zawsze cieniowane odnośnym czystym barwikiem, a światła rozjaśnione bielą. W karnacji artysta cieniuje bronzowawo-czerwoną sjeną paloną. Liczne przemalowania dotyczą przedewszystkiem dwóch górnych warstw na przestrzeni pęknięć, a dalej widzimy przemalowane włosy obu postaci boskich, część policzka Boga Ojca i płaszcz.

Kompozycja.

Za podstawę układu przedstawienia Trójcy ś. w tym obrazie, i z nią ściśle związanej sceny koronacji Matki Boskiej, twórca kompozycji wziął jako znak symboliczny trójkąt i zastosował ten motyw, powtarzając go konsekwentnie w ogólnych liniach budowy kompozycyjnej. Na dołączonym szkicu (fig. 51) oznaczam liczbą 1 trójkąt, który dotyka głów osób boskich i gołębic. Drugim odwróconym trójkątem łączą się dwie pierwsze głowy z głową Madonny, a wreszcie 3-ci wielki trójkąt podwójnej wielkości opisuje przestrzeń zajętą przez akcesorja i szaty. Tej troistości, w części symbolicznej, doszukać się można następnie także w trzech koronach, jakoteż w układzie rąk zaznaczonym na diagramie linią kreskowaną. Owa konsekwencja, którą nazwałbym planimetrją artystyczną w przyjętej dyspozycji, cechuje twórczość autora »*Nauki o proporcjach*« (Propor-

¹⁾ Zamówił ten tryptyk u Dürera kupiec frankfurcki nazwiskiem Jakub Heller w r. 1507, a ukończył go artysta 24 sierpnia 1509. Obraz malował on przeszło rok cały, wszystko, jak sam w listach wspomina, własnoręcznie. Poprzedziły jego malowanie tak liczne studia i szkice jak przy żadnym innym obrazie. Dominikanie sprzedali główny obraz tryptyku w r. 1615 kurfirstowi bawarskiemu Maksymiljanowi do Monachjum, gdzie w czasie pożaru rezydencji w r. 1729 zgorzał. We Frankfurcie pozostały jeszcze skrzydła tryptyku malowane przez czeladź dürerowską i słaba kopja obrazu przez Jobsta Harricha. O znaczeniu kolorytu i farb daje prawdziwe wyobrażenie dopiero nasz obraz krakowski i nabiera tem samem niepomiernej ważności. Por. Thausing, l. c., II, 11 i 12



Fig. 49. Szkic piórkiem Wniebowzięcia N. Panny Marji A. Dürera.
Znajduje się w Bibliotece ambrozyjskiej w Medjolanie.

tionslehre), w którym to dziele Albrecht Dürer, doszukuje się w symetrycznej kompozycji źródła piękna. Ta więc symetryczność, rozwija się nie tylko w liniach ujętych trójkątem, ale także w kierunku liczbowym. Pośrodku na osi pionowej obrazu, widzimy dwie postaci z każdej strony ogniskowej: a więc Bóg Ojciec oraz aniołek, a po drugiej stronie Chrystus i znów aniołek.

Poza tem sztuka dürerowska daje się rozpoznać w powtarzaniu tych samych typów branych z tych samych modeli lub z tych samych studjów. Powtarzają się i w naszym obrazie dokładnie te same postaci, pozy, draperje i akcesoria co w innych dziełach, uznanych od dawna za autentyczne utwory Dürera. Trzy korony na obrazie różnią się między sobą kształtem. Na głowie Boga Ojca korona ma najstarszą formę, kolce jej zakończone są ostremi grotami i podobna jest do tych, jakie widzimy u starych książęcych czapek Habsburgów. Na koronie znów Chrystusa, na kameryzowanej obręczy sterczą trójliście naprzemian większe to mniejsze, a wreszcie nad głową N. P. Marii jest korona podobna do poprzedniej, tylko przybawiają jej 4 kabłąki obejmujące półkolistą czapkę. Wszystkie tutaj typy i szczegóły oraz cały układ odnajdują się w innych dziełach Dürera, wiele z nich spotykam na drzeworycie z r. 1510, tak że muszę go nazwać warjantem tej samej kompozycji; co więcej na tej rycinie (fig. 50) znajdujemy potwierdzenie wypowiedzianego przedtem zapatrywania, że obraz jest wycięty z wielkiego obrazu przedstawiającego: Wniebowzięcie Matki Boskiej¹⁾.

Co się tyczy czasu, w którym mógł powstać nasz obraz, to sędzę, że drzeworyt jest już parafrazą obrazu, dalszym jego rozwojem formy, zmieniającej się pod wpływem techniki ksylograficznej. W draperjach rośnie w drzeworycie bogactwo szczegółów, zmienia się tło, które wypełniają wielkie nimby; w postaci Chrystusa uderza odmienny typ, poza wyraz, zatracą się uroczyście gest i niezmiernie łagodny uśmiech, zaś z boku gubi się postać aniołka, który dźwigał płaszcz Jezusowy i wprowadzał równowagę w statyce plastyki. Owe braki idą na niekorzyść, artysta czuje to i usiłuje je usunąć, stworzyć przeciwwagę nachyleniem i przegięciem całej postaci Chrystusa, przyczem mu wypadło zmienić odpowiednio nastrój psychiczny głowy, dając jej wyraz boleści w miejsce triumfu, miłości i majestatu i żywo też postać Chrystusa przypomina Zbawiciela z karty tytułowej Wielkiej Pasji t. zw. »Schmerzmann«, który tam był na miejscu, tam zupełnie zrozumiał, bo miał uzmysłowić wszystkie cierpienia, jakie Pan Jezus zniósł dla zbawienia ludzkości²⁾. Poza to zmiana dyspozycji mogła także wynikać ze względów czysto technicznych, n. p. jeżeli klocek był sękaty lub drzewo jego okazało skazy niełatwe do opanowania rylcem ciągnącym linię krzywą.

Nierównie bliższym naszemu obrazowi był obraz Wniebowzięcia Matki Boskiej

¹⁾ Por. kopję obrazu Wniebowzięcia z r. 1509 w Muzeum frankf. u Scherera, l. c., s. 43, lub Soldan und Riehl, l. c., nr. 80. — Dodgson, »The Dürer Society«, rocznik 1904, tabl. XXII, podaje dobrą reprodukcję drzeworytu, a w roczniku 1905 na tabl. XXVII drzeworyt B. 122, ważny ze względu na analogie z draperją podobnie komponowaną. — Typ zaś Madonny tutaj użyty, powtarza się wielokrotnie w utworach Dürera, tak n. p. spotykamy go wcześniej, bo już w obrazie Dürera i Wolgemuta »Oplakiwanie Chrystusa« z r. 1500 w Pinakotece monachijskiej, ob. Soldan und Riehl, l. c., nr. 85; potem w Madonnie z Dzieciątkiem Jezus na bazylejskim rysunku piórkiem, koloryzowanym, reprodukcja w Knackfussa »Dürer«, s. 65, fig. 57. Od roku 1511 odnajdujemy go w długim szeregu utworów, jak: na rycinie z r. 1511 Świętej Rodziny, B. 96. Scherer, l. c., s. 267 lub s. 7. Studjum dziewczyny, mal. na desce w Muzeum w Budapeszcie. — W publikacji W. Lübke, »A Dürer's Kupferstiche« na miedziorytach B. 36 tudzież B. 40 z lat 1512 i 1514 mamy pokrewne typy Madonn, są i późniejsze jak B. 39 z 1518 lub B. 38 a-b z 1520 r.

²⁾ Knackfuss, »Albrecht Dürer« Künstlermonographien, s. 71, fig. 63. Scherer, l. c., s. 253, B. 4.

z r. 1509, którego starą kopję przechowuje Muzeum miejskie w Frankfurcie n. Menem. Kopja aczkolwiek licha daje dobre wyobrażenie o dyspozycji obrazu, widzimy na nim zmianę ruchów głów, akcesorjów, brak aniołka przy Chrystusie i t. p. Kompozycja zbliża się do drzeworytu z r. 1510 i dlatego sędzę, że obraz nasz jest wcześniejszy, ale te zmiany są nie wielkie, to też z niego, w połączeniu z obrazem Wszystkich Świętych w Wiedniu,



Fig. 50. Wniebowzięcie Matki Boskiej. Drzeworyt A. Dürera z r. 1510. B. 94.

możemy śmiało wnioskować o pierwotnym wyglądzie całości. Spód prawdopodobnie powtórzył Dürer w przykładzie frankfurckim według nie istniejącej dolnej części obrazu dominikanów krak., a więc powtórzył te same postaci i ten sam czarujący pejzaż z Malcesine nad jeziorem Garda¹⁾, ze stojącą postacią Dürera podobnie, jak go namalował

¹⁾ Gabriel v. Terey, »Albrecht Dürers venetianischer Aufenthalt 1494—1495«. Strassburg 1892, s. 18.

na wiedeńskim obrazie¹⁾ Wszystkich Świętych z r. 1511 i jak go widzimy na frankfurckiej kopji Wniebowzięcia, według oryginału z r. 1509²⁾.

Przy wykonaniu zasadniczej dyspozycji ujętej w symboliczne trójkąty i rozłożeniu w nich figur, co niewątpliwie artysta naszkicował w przedwstępnym zarysie, wykonał on potem obraz z użyciem modeli skądinąd już znanych i to wyjaśnia nam powtórzenie tych samych typów, które widzimy w innych dziełach Dürera. Wszystko przemawia za tem, że obraz nie jest kopją lecz oryginałem. powstał niewątpliwie w pracowni samego Albrechta w Norymberdze przy pomocy tych samych środków artystycznych, któremi rozporządzała pracownia jego, t. j. tych samych modeli, gotowych studjów głów, drapej lub innych akcesoriów i to, jak sądzę, przed datą obrazu frankfurckiego i drzeworytu z r. 1510, a więc prawdopodobnie w r. 1507 lub 1508 po powrocie z Italji. Zanim Dürer wykonał obraz, rodziły się wątpliwości, wahania, robił przeto szkice, wa-

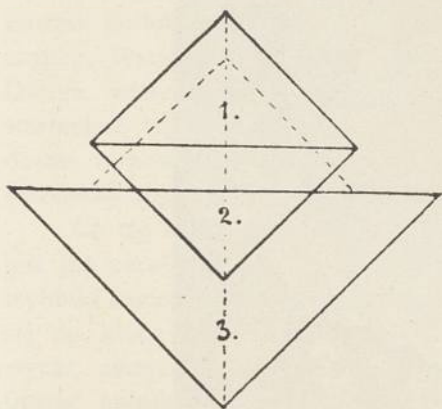


Fig. 51. Diagram kompozycji obrazu Koronacji.

ranty, mocował się sam z sobą, aż doszedł do pomysłu, który snił mu się w duszy, zanim plastycznie go ucieleśnił. Ilustracją tego szukania właściwej drogi i zbliżania się do właściwego celu są jego dwa szkice opublikowane przez nas według Ephrussiego. W pierwszym szkicu (fig. 49) postać Madonny wyłania się z kamiennego grobu, do którego przed chwilą przynieśli jej ciało apostołowie na obok stojących wśród nich drewnianych noszach. Zmartwychwstała i wzniosła się ponad grób, by natychmiast poddać się obrzędowi koronacji. Znajduje się w tym szkicu, który nazwiemy pierwszym, połączenie pogrzebu z wniebowzięciem. Drugi szkic piórkiem,* przedstawiający Wniebowzięcie (fig. 50), zbliża się już do ostatecznej redakcji.

Przedstawienie pogrzebu mniej uwydatnione; pozostały jeszcze w ręku apostołów: naczynie z kadzidłem, kadzielnica i na cokole grobowca stojąca kropielnica. W proporcjach i zarysach szkicowanej głowy przypomina Madonna studjum u dominikanów krak.; Boga Ojca umieścił tu artysta, w przeciwieństwie do naszego obrazu, po lewej stronie, a na głowę nasadził mu zamiast korony tiarę, Chrystusa zaś pojął z odkrytą głową bez korony. Nadto obie postaci narysowane są w profilu. Wreszcie ciekawy szczegół, że korona nad Matką Boską ma kształt jeszcze zupełnie gotycki, o wysokich kolcach, zdaje się ustalać chronologję szkiców.

Obraz dominikanów krakowskich ma 0845 m. szerokości; zważywszy, że został on nieco przycięty, można przyjąć, iż jego szerokość wynosiła pierwotnie około 0900 m. przypuśćmy teraz, że obraz, kiedy był całym, posiadał proporcje obrazu Hellerowskiego, za czem wszystko przemawia, wysokość jego wynosić musiała około 1.300 m. Obraz frankfurcki, którego wymiary według kopji Jobsta Harricha wynoszą 1,345 m. szer. a 185 m. wys., był niemal o $\frac{1}{3}$ część większy.

Dürer w liście do Jakuba Hellera z 24 sierpnia 1508 pisze: „Jeszcze o jedno was muszę prosić w sprawie obrazu Matki Boskiej, któryście u mnie widzieli byli, — może

¹⁾ Scherer, l. c., s. 49, Obraz Wszystkich Świętych w wiedeńskim Muzeum z r. 1511, ol. na drzewie.

²⁾ tamże, s. 43, Kopja obrazu Wniebowzięcia M. B. we Frankfurcie n. M.



Fig. 52. Obraz główny z tryptyku Hellerowskiego, znajdującego się w klasztorze dominikańskim we Frankfurcie n. M., malowany przez Albrechta Dürera.
Rysunek według kopji Juwenala.

znacie kogoś ktoby obrazu takiego potrzebował? Zalećcie mu, proszę, by go sobie kupił. Jeżeli się mu dorobi ramy, będzie ładnym obrazem. A potem wiecie, że czysto zrobiony. Chcę wam go oddać tanio, bo za 50 flor. Ponieważ zaś obraz jest skończony, a nie chciałbym, by się u mnie w domu uszkodził, gotów jestem dać wam pełnomocnictwo, byście go mogli sprzedać nawet za 30 flor. Gdyby zaś miał pozostać u mnie niesprzedany, wówczas oddałbym go nawet za 25 flor. Wiele też wydałem strawnego wśród tej roboty¹⁾. Ostatnie zdanie odnosi się zapewne do czeladzi, która mu przy malowaniu była pomocną, a którą musiał żywić.

W niedługim potem czasie, bo 4 listopada 1508 r. Dürer donosi co następuje: »Już nie potrzebujecie się troszczyć o kupca na mój obraz Matki Boskiej, bo oto biskup wrocławski (Jan Turzo) ofiarował mi za niego 72 flor., a ja, jak się to samo przez się rozumie, sprzedałem go²⁾.

Thausing³⁾ przypuszcza, iż możnaby ten obraz, o którym mówią listy Dürera, identyfikować z malowaną na drzewie praską Madonną z gladjolusem i powiada następnie, że dawniej był na obrazie monogram Dürera i rok 1508, nie mówi jednak skąd czerpie tę wiadomość⁴⁾. Jest to w życiu artystycznym Dürera okres malowania Madonn, wytworzony głównie pod wpływem weneckim. Pozatem nie znamy żadnej innej okoliczności ubocznej, któraby ten domysł umocnić i związać pragskiego dzieła z imieniem biskupa wrocławskiego potwierdzić pozwoliła.

Przeciwnie, uderzającą jest rzeczą, że studja do obrazu hellerowskiego pochodzą nie z r. 1511, kiedy on był malowany, ale odnoszą się właśnie do r. 1508, kiedy biskup Turzo kupuje obraz Matki B. od Dürera. Wspomniane zdarzenia i pokrewieństwo kształtów przemawiałyby za tem, że szkice były studjami raczej do krakowskiego, a dopiero następnie do frankfurckiego dzieła. Cóż zrobił Turzo z nabytym niewielkim ołtarzowym obrazem? We Wrocławiu dotąd nie udało się odnaleźć żadnej o nim wiadomości. W krakowskim natomiast kościele Marjackim istnieje wówczas kaplica rodowa Turzonów pod wezwaniem ś. Wawrzyńca a w niej wyposażona przez nich altarja ś. Trójcy⁵⁾. Ten obraz, który ikonograficznie tak był bliskim wezwaniu kaplicy nadawał się znakomicie wielkością i przedstawieniem swoim do ołtarza kaplicznego. Zresztą cześć dla Wniebowzięcia w krak. kościele marjackim była wówczas silnie rozwinięta: istniało tutaj bowiem »Bractwo Wniebowzięcia N. P. Marji«, był też ołtarz tego wezwania w kaplicy Waltkonów⁶⁾. Jeżeli do tego wszystkiego dodamy, że obraz pochodzi i znajduje się w Krakowie i jest pędzla wielkiego artysty, to wszystkie przytoczone wiadomości przemawiają za mojem przypuszczeniem, że jest to właśnie obraz kupiony przez Turzona od Dürera dla jego kaplicy rodowej w krakowskim kościele marjackim.

II.

Droga na Golgotę.

W roku 1527 namalował Albrecht Dürer obraz, znajdujący się w zbiorach p. Fryderyka Cook'a w Richmond, którego treścią jest »Upadek Chrystusa« pod krzyżem

¹⁾ Lange u. Fuchse, »Dürers schriftlicher Nachlass«, s. 49.

²⁾ l. c., s. 51.

³⁾ Thausing, l. c., II, 9.

⁴⁾ Scherer, l. c., s. 40 (ilustr.).

⁵⁾ *Teka Grona Konserwatorów Gal. Zach.* t. VI, 88.

⁶⁾ P. H. Pruszczyk, »Kleynoty stołecznego m. Krakowa«, wyd. 1745, s. 57.

w drodze na Golgotę. Temat podejmowany wielokrotnie przez artystę i to znacznie wcześniej w jego grafice i szkicach. Jest też bardzo prawdopodobnym, że jest on powtórzeniem obrazu, który powstał już znacznie wcześniej i poprzedzał ryciny z »Drogą na Golgotę«.

Stara Norymberga szczególnie obfituje w przedstawienia tego rodzaju. Na samo zaś czoło wysuwa się Adam Krafft z ciężko w kamieniu wykutymi scenami krzyżowej drogi¹⁾. Cóż jednak za olbrzymia różnica w artyzmie jednego a drugiego artysty. Plastyka Kraffta przedstawia te sceny jakby wzięte z wielkotygodniowego misterjum, odegranego przez grupę prowincjonalnych aktorów, spokojnie, czasami leniwo i bez życia. Tymczasem



Fig. 53. Albrecht Dürer, Pochód na Golgotę
Obraz z r. 1527 w zbiorach sir Frederic Cook w Richmond.

u Dürera rozwija się dramat dziejowy z akcją niezmiernie żywą, o bardzo wysokim napięciu psychicznym, z niezwykłą mnogością szczegółów i mnóstwem kontrastów w ruchach i wyrazie; wszystko świadczy o sprzecznych wśród tłumu uczuciach, miotających duszą aktorów krwawego dramatu.

Niewątpliwie miedzioryt Marcina Schongauera p. t. »Niesienie krzyża« B. 21, był znany, gdy Dürer malował rzeczony obraz, o tem mówią w nim niektóre szczegóły, ale

¹⁾ Por. B. Daun, »Peter Vischer und Adam Krafft«, nakł. Velhagen 1905, *Künstlermonographien*, t. LXXV, s. 85 fig. 6, s. 86 fig. 7, s. 87 fig. 8, s. 88 fig. 9, s. 89 fig. 10, s. 94 fig. 14, s. 97 fig. 16. — Rzekomo Stwosza »Upadek pod krzyżem« nad wewnętrznym portalem norymberskiego kościoła Najśw. Panny Marji ma dziwnie archaiczny wygląd, polskie typy z krótkimi mieczami u boku i zamek o licznych basztach na wzgórzach. Rzeźba jednak nie ma nic wspólnego z kompozycją dürerowską. (Por. Daun, »Veit Stoss«, 1916, s. 124, tab. XXXII).

przytem są w kompozycji tak zasadnicze różnice, że utwór należy uważać za zupełnie oryginalny. Na dürerowskim drzeworycie Wielkiej Pasji z r. 1498, B. 10¹⁾ pochód na Golgotę zatrzymał się nagle, bo Chrystus upadł na kolana pod krzyża ciężarem; tłok się zwiększył, pachołkowie popychają, smagają Chrystusa i tłum, byle tylko ruszył w dalszą drogę. Stanęli tylko: Matka Najśw., jakiś przygodny statysta i żołnierz, a przyklekła ś. Weronika, by chustą otrzeć spotniałą twarz Zbawiciela. U Schongauera pochód już się znalazł daleko poza bramami miasta, kawalkata porusza się doliną wśród urwisk skalnych. U Dürera pochód ciśnie się i tłoczy, wychodząc z bramy barbakanu. W kostjumie, układzie i pojęciu figur Schongauer jest jeszcze mistrzem zachodzącego średnio-wieczna, Dürer już w pełni człowiekiem Odrodzenia. Owe reminiscencje schongauerowskie, o których mówiliśmy, zaginęły u Dürera dopiero w drzeworycie Małej Pasji B. 37 z r. 1509 (Scherer s. 240) i w miedziorycie tegoż cyklu z r. 1512, B. 12 (Scherer s. 124), a odżyły w nim naprzód w obrazie z r. 1502 w metropolitalnym pałacu w Ober-St. Veit pod Wiedniem (Scherer s. 84).

Obraz, który jest przedmiotem naszego rozważania, został obszernie opisany w wydawnictwie angielskim²⁾ poświęconem wyłącznie twórczości Albrechta Dürera. Korzystam też w znacznej mierze z tej wzorowej publikacji i z wyników jej rozbioru.

Obraz jest malowany olejno *en grisaille* na drzewie i wyszedł z pracowni Dürera, a należał ongiś do kolekcji Imhoffa. W r. 1633 sprzedany został do Amsterdamu, przebywał nieznane koleje, aż wreszcie kupił go p. Cook w Lizbonie z kolekcji księcia Saldancha. Autor publikacji angielskiej dowodzi przekonująco, że utwór jest własnoręcznym dziełem Dürera, a nie jego czeladzi. Kopję starą tego malowidła posiada Galeria drezdeńska (nr. 1872); jest ona licha, malowana na płótnie naklejonym na desce lipowej i opatrzona sentencją z proroka Izajasza. Druga kopia, nieco lepsza, znajduje się w galerji obrazów w Bergamo.

Kompozycja przedstawia się jako obraz wieloplanowy. Z bram miasta, obronnego murami i basztami, wyroiły się tłumy ludu i żołnierstwa. Chrystus między nimi upadł pod ciężarem krzyża; trzyma go na uwięzi sznura i ciągnie zbir niosący kosz z narzędziami męki. Pan Jezus zwrócił swe oblicze ku grupie płaczących świętych niewiast ze ś. Janem Ew. Grupę odgradza od głównej postaci drabina, którą niesie jakiś mężczyzna w kapeluszu. Najbliżej Chrystusa stoi ś. Weronika z chustą przygotowaną do otarcia spotniałej twarzy. Z pod jej nóg wybiegł pies, kierując się ku łydkom zbira ciągnącego sznur. Za Chrystusem kroczy legionista rzymski w zbroi, z wielkim kindziałem u pasa i wlokącą się po ziemi włócznią. Znęca się on nad Chrystusem kopiając go i zmuszając do dalszej drogi. Głębiej poza Chrystusem, wsparłszy się na ramieniu poprzecznym krzyża, mężczyzna węzłem sznurów uderza go z całej siły. Artysta, jak widać, usiłował przedstawić okrucieństwo tłuszczy nie znającej granic w swem zdziwczalem uczuciu nienawiści do głosiciela nowej nauki.

W tyle za tą grupą, tworzącą ośrodek obrazu, zamyka pochód i otacza go zbrojne wojsko, któremu przewodzą dwaj konni żołnierze, a z tych bliżej widza znajdujący się kawalerzysta, łucznik z okrągłą tarczą i kołczanem, przypomina żywo polską konnicę z obrazów Hansa Kulmbacha, malowanych w Krakowie. Rasowy pod nim koń okryty

¹⁾ Por. Wölfflin, l. c., s. 80—82, il. na s. 81. — Scherer, l. c., s. 259

²⁾ Wydawnictwo Towarzystwa imienia Dürera w Londynie pod nazwą: »The Dürer Society« z wyczerpującymi objaśnieniami przez pp. Campbell Dodgson i Montagu, w roczniku 1904 na tab. XI daje reprodukcję Studium dürerowskiego do obrazu »Pochód na Golgotę« zaś na tab. III reprodukcję samego obrazu.

jest bogatym rzędem. Za nim widać innego jeźdźca w zawoju i szamerowanej sukni, a dalej w głębi bramy i po przeciwnej stronie tłumu liczne włócznie, halabardy, partyzanę i kolbę gwiazdzistą (Morgenstern), wielu pieszych trabantów, którzy tłumnie bramę barbakanu wypełniają i cały pochód flankują.

Grupę środkową z Chrystusem poprzedza jeden z łotrów nagi i skrępowany sznurami, a obok kroczą pachołkowie niosący dwa krzyże, ubrani w wysokie czapki spiczaste z zawojem lub kryzą, jakie już opisywałem poprzednio (str. 119, 137 i 139). Tuż przy nich, w płaszczu z ogromnym kapturem, z mieczem u boku i w płaskiej czapie na głowie, stoi jakiś patrycjusz czy szlachcic-statysta, jako widz w tłum wieszany, a dalej znów żołnierz w zbroi, który gromi i prętem rozpędza nagromadzone tu niewiasty.

Wśród rozgrywających się scen i kotłującego się ludu po lewej stronie obrazu zaciekawia widza orszak pięciu jeźdźców na przepysznych wschodniej rasy koniach. Uderza nas ich kostjum wschodni; wszyscy są w zawojach lub turbanach na głowie. Trzech z tych jeźdźców odnajdujemy na dürerowskim studjum ze zbiorów Klinkoscha w Berlinie (fig. 54). Opiszę ich potem, gdy mi przyjdzie zastanowić się nad szkicem i możliwością ich znaczenia i pochodzenia. Trzeci z rzędu jeździec ma wielki kaptur, podobny do tego, jaki posiada opisany już patrycjusz; nasz kawalerzysta nałożył go na spiczastą z wywinięciem rondkiem czapkę. Posiada on okazałą brodę i wygląd stąd tak patryjchalny, że okoliczność ta skłoniła autorów angielskich do nazwania go arcykapłanem, co jest oczywiście nieściśle.

Następny znów kawalerzysta w zawoju z opuszczoną na plecach zasłoną, który osłania mu kark, ma przy boku karabelę i podobny jest do jeźdźca w zawoju pod bramą. Na ostatnim wreszcie planie widzimy pejzaż, na który składają się trzy z prawej strony baszty, otoczone przybudówkami i połączone murem z gankami. Pierwsza z nich okrągła, druga czworoboczna jak nasza krakowska brama florjańska, otoczona jest jakimiś zabudowaniami fortecznymi. Obecny krakowski barbakan pochodzi z r. 1498, więc o lat 7 lub 8 jest późniejszym od przypuszczalnego pobytu Dürera w Krakowie, wszelako nie byłoby wykluczone, że jest on reminiscencją z czasów przedolbrachtowych. Dymiące na basztach kominy świadczą o tem, że wzory podobnych budowli widział Dürer nie we Włoszech. Z lewej strony widać rozległy krajobraz z rozszanymi z rzadka drzewami. Przypominać on się zdaje dawny wygląd pustej, podmokłej, tylko wierzbnami porosłej krakowskiej łąki ś. Sebastjana, rozciągającej się od wschodu za murami miasta ku Wiśle i Krzemionkom. Wymienieni komentatorzy zauważyli, że pejzaż ma stanowczo flamandzki wygląd w stylu Patenira.

Na obrazie od dołu pędzlem wypisany napis majuskułami renesansowemi: ALBERTVS · DVRER · SVPER · TABVLA · HAC · COLORIS CINERICII FORTVITO · ET · CITRA · VLLAM · A · VERIS · IMAGINIBVS · DELINIATIONEM · FACIEBAT · ANNO SALVTIS MDXXVII AETATIS VERO SVAE LVI. Napis kończy się monogramem artysty i jest w swym charakterze podobny do napisu na portrecie cesarza Maksymiljana. Color cinericeus znaczy, według cytowanych autorów, tyle co *grisaille*.

O stronie technicznej obrazu, mówi autor angielski, że jakkolwiek malowidło jest bardzo starannie wykonane, nie widzi on w nim tendencji do naśladowania natury. Cienie są stalowo-szarej barwy, zachowując przytem pewien ton lokalny. Gałęzie są zielone, ale na ziemi wszelka zieleń zanikła. Kolor czerwony jest ceglasty, złamany, matowy, widać go na dachach, nieco silniejszy w tonie pojawia się na chorągwi, a jasno

czerwoną barwę noszą jeźdźcy i taką jest malowana tunika ś. Jana Ew. Błady róż stosował malarz przy karnacjach, zaś kremowej farby używał w światłach. Niebo malowane jest bielą i przechodzi w kolor perłowo szary, na niem też kończy się przestrzeń pigmentem objęta. Dürer zapożyczył tę technikę, jak przypuszcza uczonego angielski, od malarzy niderlandzkich, a na dowód cytuje wczesne malowidło flamandzkie (szkoły gantawskiej) w kolorze prawie identyczne dürerowskim. Widział je nasz informator wystawione w Bruges, przypisane zaś było mistrzowi G. van Meire (nr. 119). Trzeba jednak zarazem nadmienić, na co zwraca autor uwagę, że traktowanie malarskie *en grisaille* zjawia się u Dürera już w r. 1510 w rysunkach: Samson i Zmartwychwstanie w Albertynie wiedeńskiej i zbiorach berlińskich.

Kompozycja prawej strony obrazu opiera się w $\frac{2}{3}$ częściach na rysunku z r. 1520, który znajduje się w Uffiziach¹⁾.

W szkicu berlińskim (fig. 54), który nas szczególnie interesuje²⁾, odczuwa się zarys lewej strony obrazu. Widać na nim drabów pieszych, o niejasnych kształtach, uzbrojonych w halabardę lub czekan, z hełmem wysokim na głowie, na pierwszym zaś planie jakby stado strwożone pięciu niewiast, z których jedna trzyma za rękę zalekłego dziecka, wydzierającego się naprzód w lewą stronę. Na tę grupę osób pięścią naciera żołdak zakuty w zbroję, z krótkim mieczem u boku. W dalszym ciągu, z prawej strony, ale już na drugim planie dwaj pachołkowie w spiczastych i wysokich czapkach niosą krzyż, a obok nich, skrzepowany powrozami, idzie złoczyńca, między którego nogami widać monogram artysty. Prócz pieszych bierze udział w pochodzie część hufca tatarskiego z chorążym na czele, który trzyma w ręce wysokie drzewce z wielkim trójkątnym proporcem, na którym widać orła jednogłowego. Chorąży ma na głowie zawój, strzemiona krótko spięte na sposób polski, względnie wschodni, i stopę wsuniętą głęboko w kabłąk. Na lewym ramieniu trzyma wygiętą tarczę czworoboczną, jakiej używała jazda polska w bitwie pod Orszą³⁾. U lewego boku wisi szabla w rodzaju karabeli, a przy udzie nogi, ubranej w szerokie szarawary obcisłe na łydce, przytroczony jest kociołek. Chorąży odwraca głowę słuchając rozkazu rotmistrza za nim jadącego; koń pod nim okazały. Około niego halabardnicy, zdaje się nikną w kurzawie, a w tyle dwaj jeźdźcy w wysokich turbanach z kutasami, przy szablach; pierwszy z nich, którego nazwałem rotmistrem, wysuwa się naprzód i buzdyganem nadaje kierunek pochodowi. Na ich piersiach spływają rycerskie fartuchy z godłem orła jednogłowego.

Jacyś pachołcy, także w wysokich turbanach z kutasami, niby spieszeni Tatarzy, niosą krzyże przeznaczone dla dwóch łotrów, którzy wraz z Chrystusem mają ponieść śmierć na Golgocie.

Szkic, co uderza na pierwszy rzut oka, jest robiony z błyskawiczną szybkością przez artystę obdarzonego niezwykłą pamięcią wzrokową, który z łatwością odtwarza raz widziane przedmioty i sceny. Z porównania szkiców z obrazem wynoszę wrażenie odtwarzania sceny istotnie widzianej widowiska niezawodnie misterjum, które go swoją barwnością, ruchem i prawdą zachwycało i wpiło się w pamięć.

To więcej jak pewne, że kompozycja obrazu nie mogła powstać w Wenecji ani w Niderlandach. Peizaż i jego architektura nie są włoskie: są północne. Takie baszty

¹⁾ l. c., III zeszyt, karta XII.

²⁾ l. c. Rocznik 1905, zeszyt VII, tabl. XI. Opis dodany do reprodukcji jest tutaj częściowo błędny, więc korzystam z niego tylko w drobnej mierze.

³⁾ Tadeusz Korzon, »Dzieje wojen i wojskowości w Polsce«, 1912, s. 237, tabl. 12, s. 254.

z dymiącymi kominami, z dachami bystremi i krytymi czerwoną dachówką, z takimi murami miejskimi, mogły powstać zatem w Norymberdze albo na tle wspomnień krakowskich, co zdaje się być prawdopodobniejsze również z innych powodów. Kostjomy stanowczo nie są włoskie, są raczej północne, może krakowskie. Zbroje rzymskie są na-



Fig. 54. A. Dürer. Szkic piórkiem do obrazu »Pochód na Golgotę«, z kolekcji Klinkoscha w Berlinie.

leciałością czysto antyczną renesansu i tych na szkicu niema. Natomiast chłop ciągnący na sznurze Chrystusa ma na sobie kabat o trzech kutasach na wyłożonym kołnierzu, który może przypominać kołnierz z 3 kutasikami przy sukmanach chłopskich z okolic Krakowa, jako jego pierwotna archaiczna forma. Ale przede wszystkim konnica tatarska ma dla nas na podstawie dat historycznych i w ich oświetleniu wygląd nietylko osobliwy ale również

swojski. Tatar ma na ramieniu tarczę polską, na której w obrazie widać wymalowanego orła jednogłowego; ten znak heraldyczny jest równocześnie godłem państwowym polskiem o typie, jaki spotykamy w okresie panowania Kazimierza Jagiellończyka i Olbrachta. A wreszcie nadmienię, przy tej sposobności, choć to bezpośrednio niczego jeszcze nie dowodzi, że Dürer przesłał do Krakowa i sprzedał w r. 1521, za pośrednictwem swego brata Andrzeja projekt malowanej tarczy, co dopuszcza domysł, że znał kształt tarczy polskiej¹⁾.

Strzemie jest bardzo krótko spięte, co jest nader charakterystyczne dla tatarów i kozaków. Dla wykazania tej różnicy dość porównać nasz szkic z miedziorytem dürerowskim z przed r. 1495, przedstawiającym galopującego kurjera²⁾, aby zrozumieć zasadniczą różnicę sposobu siedzenia na koniu jeźdźca ze wschodu Europy. Z tą charakterystyczną cechą jazdy polskiej godzą się również utwory plastyczne Rembrandta, Callota lub Jeremjasza Falcka. Koń okazały jest tej samej rasy, jaką widzimy u konnicy polskiej na wspomnianym obrazie bitwy pod Orszą. Do ubioru Tatarów na obrazie dürerowskim należy fartuch rycerski spływający od szyi z namalowanym orłem polskim, co by dowodziło, że jest to poczt nadworny tatarski. Osadnictwo tatarskie na Litwie, znane z czasów Gedymina i Witolda, obejmowało jeszcze za Zygmunta III około 100 wsi z meczetami, a nadto po miastach były silniejsze skupienia zajmujące osobne dzielnice. Tatarzy nie byli osadnikami niewolnymi, ale przez książąt litewskich a później królów polskich traktowani byli jako lud rycerski, winni też byli na każde zawołanie królewskie pełnić służbę wojskową w osobnych oddziałach, t. zw. ściachach (ściach = stiah, stary wyraz słowiański na oznaczenie chorągwi czyli oddziału zbrojnego). Składali oni oddzielne wojsko i mieli osobnych dowódców. Szczególnie żywy udział brali w wojnach moskiewskich oraz inflanckich, jako lotne oddziały idące w przedniej straży. Liczba zbrojnych tatarów polskich dochodziła za króla Kazimierza Jagiellończyka kilkunastu tysięcy. Jeszcze w XV w. zachowywali swój język wschodni, ale już za Zygmunta I posługiwali się polskim lub ruskim językiem. W r. 1631 wystawili tatarzy jeszcze sześć chorągwi³⁾.

Zapiski dotyczące zamku na Wawelu podają dalsze wskazówki⁴⁾ co do stanowiska tatarów na dworze królewskim w Krakowie. Używano ich do rozmaitych posług: raz jako straży, to znów siepaków, to wreszcie jako pomocników przy budowie zamku. Mieli oni tutaj osobne mieszkanie, osobne kuchnie i więzienie, bo widocznie trzymano ich w surowej karności i odosobnieniu.

Wyobrażam sobie, że w Krakowie w czasie wielkiego misterjum średniowiecznego także dwór królewski brać musiał żywy udział i okazałość uroczystości podnosił poczt ułanów tatarskich.

Jeżeli zatem Dürer bawił w Krakowie, na co wskazuje cały szereg omówionych spostrzeżeń, to niewątpliwie szkicował je tutaj, a później zastosował powtarzając ten temat w obrazie.

* * *

¹⁾ K. Langie u. F. Fuchse, »Dürers schriftlicher Nachlass«, s. 168.

²⁾ Scherer, l. c., s. 98, B. 80.

³⁾ »Orientalisches Archiv.« herausgegeben von Hugo Grothe, nakł. K. Hiersemann, Lipsk 1911/12, t. II, 107 n. o. Krygowski, »Polenteppiche«. — Julian Bartoszewicz w artykule p. t. »Tatarzy polscy«, pomieszczone w Encyklopedji S. Orgelbranda z r. 1867, t. 25, s. 25—32.

⁴⁾ Stanisław Tomkowicz, »Wawel«. *Teka Główna Konserwatorów Gal. Zach.*, t. I, 146, 199, 203, 204, 272, 288, — tudzież Adam Chmiel, tamże w t. II, obacz skorowidz pod wyrazem Tatarzy na s. 866.

Od lat wielu żywiłem głębokie przekonanie, że Stwosza i Dürera wiązały osobiste stosunki, że łączy ich sztukę tajemnicza nić pokrewieństwa kształtu, którą rozwikłać jest obowiązkiem historii sztuki. Zamierzeniem tedy mojem było rzucić nowe światło na drogi myśli artystycznej wielkiego mistrza sztuki niemieckiej. Zadanie bardzo trudne, sprzeciwiające się niejednokrotnie dotychczasowym wynikom badań gruntownych niemieckich. Odmiennie ugrupowanie faktów i założeń pozwoliło mi na wyjaśnienie wielu dotąd niewytłumaczonych i zadziwiających zjawisk. Rozprawą moją składam również hołd genialnemu reformatorowi nietylko plastyki niemieckiej, ale i naszej, na której formę wywarł potężny wpływ i ożywił ją nowem tchnieniem tak przez pośrednictwo swych braci, którzy przybyli do Polski i tutaj swe pracownie założyli, jak również przez swoich uczniów i towarzyszków pracy. Wreszcie rozprawa niniejsza wzmacnia nasz pogląd na znaczenie kulturalne stolicy Polski na przełomie wieków XV na XVI, kiedy Kraków stał się żywym ogniskiem cywilizacyjnym, ku któremu zwracają się oczy i kroki przewodnich duchów i nawiązują żywe z niem stosunki w tym złotym wieku jagiellońskich czasów.

OMYŁKI DRUKU

Str. 120, wiersz 13 od góry: wykreślić wyraz Riemenschneiderowi, którego nie było w rękopisie autora.

PIOTR IGNACY BIEŃKOWSKI

(24 KWIETNIA 1865 † 10 SIERPNI 1925).

W r. 1925 nauka polska utraciła jednego z najwybitniejszych swych przedstawicieli, którego imię znane było więcej za granicą, niż u nas w Polsce. Był nim śp. Piotr Bieńkowski, profesor archeologii klasycznej Uniwersytetu Jagiell. w Krakowie.

Urodzony na Rusi Czerwonej w Romanówce, powiat Brody, ukończył naukę gimnazjalną i studia uniwersyteckie we Lwowie, gdzie uzyskał w r. 1888 stopień doktora filozofji z historii kultury starożytnej. Gnany żądzą wiedzy i rozmiłowany w świecie starożytnym, wyjechał dla pogłębienia swych studjów do Berlina, gdzie pod kierunkiem Teodora Mommsena pracował nad historją starożytną, której poświęcił dwie prace odnoszące się do 1) rozbioru tradycji źródłowej, dotyczącej Sertorjusza (*De fontibus et auctoritate scriptorum historiae Serto-*



rianae, 1890), jak i 2) do wojny sertorjańskiej, której historję i chronologję odtworzył i ustalił. (*Studien über Chronologie und Geschichte des Sertorianischen Krieges*, 1891) — Jakkolwiek w pracach tych zazna-

czył się wybitnie zmysł autora dla historji starożytnej, której był pierwszym pionierem w Polsce, to jednak idąc za swemi upodobaniami zwrócił się do archeologii klasycznej i jej wiernym pozostał.

Z nauką tą bliżej zapoznał się w Wiedniu, gdzie w seminarjum archeologiczno-epigraficznem pracował pod kierunkiem Benndorfa, a następ-

W cztery lata później zostaje profesorem nadzwyczajnym (w 1897 r.), a w r. 1901 zwyczajnym. W Krakowie zakłada przy swej katedrze seminarjum archeologiczne w r. 1905 na wzór zagranicznych zakładów tego typu. Na katedrze rozwija nieustrudzoną działalność naukową, za co w r. 1910 Akademia Umiejętności w Krakowie wysyła go do Egiptu, na wyprawę wykopaliskową, zorganizowaną pod kierownictwem Junkera przez wiedeńską Akad. Umiejęt. Już dawniej (w r. 1899) mianowany członkiem zwyczajnym Austriackiego Instytutu Archeologicznego, zyskuje również godność członka innych zagranicznych towarzystw archeologicznych. W Polsce zostaje wiceprezesem Tow. Numizmatyczno-archeologicznego w Krakowie od 1907 r., członkiem korespondentem Akad. Umiejęt. w 1909 r., a czynnym 1917 r. W 1921 r. zostaje członkiem czynnym zamiejscowym lwowskiego Towarzystwa Naukowego.

Słusznie należały mu się te zaszczytne godności, gdyż rozwinął on nadzwyczaj płodną działalność naukową; spuścizna po nim wynosi ponad 80 rozpraw i prac, ogłoszonych w ośmiu językach, t. j. po polsku, niemiecku, francusku, angielsku, włosku i po łacinie, hiszpańsku i rosyjsku. Dokładny ich spis podał prof. E. Bulanda w »Eos«, 1925, t. XXVIII, str. 252–255.

Główną dziedziną jego pracy naukowej była sztuka klasyczna; sięgał także do prehistorji i omawiał wpływ antyku na sztukę późniejszą. Specjalnie upodobał sobie rzeźbę, której był jednym z najlepszych znawców. Już praca jego, jako młodego uczonego, »Historja kształtów biustu starożytnego« 1895 r., zwróciła nań uwagę gdyż on pierwszy w nauce ustalił historję form biustów, właściwych dla danej epoki, zwłaszcza dla cesarstwa rzymskiego w I i II wieku po Chr.

Pomnikową jego pracą, która mu zyskała imię najlepszego znawcy w tym zakresie, była »Imagines Celtarum«, której część I. wyszła w r. 1908, a druga została w rękopisie. Był to temat zupełnie nowy w nauce, podający w jaki sposób sztuka starożytna przedstawiała barbarzyńców tak w zakresie monumentalnej plastyki, jak i przemysłu artystycznego. Zamiar opracowania tego tematu powziął już za młodu i stale nad nim pracował. Zamierzał on ująć cały materiał w wielki »Corpus barbarorum«. Wstępem do tego było »De simulacris barbarorum gentium. Corporis barbarorum prodromus«, wydane w r. 1900, a pisane w języku polskim i niemieckim. Na podstawie fizjognomji (twarzy lub głowy) i stroju wyznacza autor dla poszczególnych ludów typowe właściwości w sztuce rzymskiej. Właściwą pracą z tego »Corpus barbarorum« jest »Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst«, wydana przez Instytut Archeol. Austrjacki w Wiedniu w r. 1908, uważana przez autora jako część I »Imagines Celtarum«.

W zakresie swej pracy wciągnął autor sztukę grecką monumentalną i te terakoty i czasze z płaskorzeźbami, które były kopjami lub odbłyśkiem wielkiej sztuki. Uwzględnił też urny, zwłaszcza etruskie, i sarkofagi. Zestawił tutaj pewne motywy artystyczne i postawy, w jakich sztuka oddawała Gallów. Ponieważ materiał był za olbrzymi, by go ująć na raz i ponieważ sam autor musiał różne zabytki, zbierane po rozlicznych muzeach Europy, wydzielić i grupować według własnej konstrukcji, dlatego część II »Imagines Celtarum« się opóźniła. Autor zostawił ją tylko w rękopisie, który wydaje obecnie Polska Akad. Umiejęt. pod tytułem »Les Celtes dans l'art Gréco-Romain«. Opracowane są tu głównie zabytki z zakresu przemysłu artystycznego (apliki brązowe i terakoty); wciągnięty jest tu także fryz Aemiliusa Paulusa w Delfach. Z zakresu monumentalnej rzeźby opracowany jest tu typ barbarzyńca w kozuchu, objęte są wyobrażenia Celtów w ich rodzimej sztuce, oraz Bastarnów i Indów w sztuce epoki Trajana i Hadryjana.

Oprócz tej pracy, pozostawił Zmarły szereg innych, w których omawiał różne działy sztuki i życia starożytnego, mające pierwszorzędną wartość naukową.

W ostatnich latach swego życia zwrócił się śp. prof. Bieńkowski do opracowania zabytków świata klasycznego, znajdujących się po muzeach na ziemiach polskich. Prawie wszystkie te prace, odnoszące się do ceramiki greckiej i rzeźby grecko-rzymskiej, pisane są po polsku.

Rozprawy naukowe śp. profesora Bieńkowskiego cechuje gruntowna znajomość świata i sztuki starożytnej, zupełne opanowanie materiału, nadzwyczajny zmysł krytyczny, forma jasna i przejrzysta. Dzięki tym właściwościom stanął Zmarły w rzędzie pierwszych uczonych w Europie. Dla nas, Polaków nabiera to szczególnego znaczenia, gdyż on pierwszy zajął się u nas archeologią klasyczną, wprowadzając ją na poziom europejski. Był on także znakomitym nauczycielem i organizatorem studjów. Żelazną energią i wolą stworzył zakład archeologii klasycznej, pierwszy w Polsce, zaopatrzony w najważniejsze publikacje naukowe (około 1600 tomów), w bogaty zbiór fotografii (około 2000), w odlewy gipsowe i aparat projekcyjny, dzięki czemu zakład ten nie ustępuje zagranicznym. W pracowni tej zaprawiał swych uczniów na seminarjach, prowadzonych po mistrzowsku, do rzetelnej i sumiennej pracy, kładąc nacisk na zrozumienie zabytku, opanowanie materiału i ujęcie go w treściwą i przejrzystą formę. O uczniów dbał jak ojciec, służąc im zawsze serdeczną radą i pomocą i świecąc w pracowitości przykładem.

Jako człowiek odznaczał się nieskazitelnie prawym charakterem i gorącą miłością Ojczyzny. Marzył o podniesieniu nauki polskiej za granicą przez stworzenie w Rzymie instytutu archeologicznego pod jego kierownictwem, w czym zyskał pełne poparcie ze strony Departamentu Nauki i Szkół Wyższych Ministerstwa W. R. i O. P.

Niestety, śmierć niemal nagła w Chylinie (Wielkopolska) przerwała twórczą jego pracę i okryła naukę polską żałobą, zabierając jednego z najlepszych jej przedstawicieli.

Rajmund Gostkowski.



JERZY KIESZKOWSKI

(1872—1923)

Dnia 26 marca 1923 r. zmarł w Zakopanem po długich cierpieniach ś. p. Jerzy Kieszkowski, przeżywszy zaledwie lat 50. Przez śmierć Kieszkowskiego polska historia sztuki poniosła tem dotkliwszą stratę, że Kieszkowski zmarł w pełni sił twórczych, i że jeszcze nie zdołał wypowiedzieć się zupełnie. Dużo zamysłów, gotowych już konstrukcyj naukowych, zeszło z nim do grobu. Wiedzą o tem ci, którzy — jak piszący te słowa — żyli z nim bliżej i znali jego zamiary.

Jerzy Kieszkowski urodził się w Krakowie dnia 9 września 1872 roku. Po ukończeniu szkół średnich zapisał się w 1891 roku na wydział prawniczy Uniwersytetu Jagiellońskiego, chociaż zamiłowanie ciągnęło go do historii sztuki. Przeważały w tym wypadku względy praktyczne, większa pewność uzyskania materialnej podstawy bytu. Ale już od samego początku studjów prawniczych ś. p. Jerzy Kieszkowski uczęszczał na wykłady historii sztuki niezapomnianego profesora Marjana Sokołowskiego. Miał on umysł zbyt wszechstronny, by mógł być zacieśnić się tylko do historii sztuki, to też starał się równocześnie zaznajomić się z innymi dziedzinami wiedzy, jak historją literatury i historją filozofji. Z ks. Stefanem Pawlickim łączyły go bliskie stosunki. Niewątpliwie wpływem tego humanisty tłumaczy się kult pisarzy greckich i rzymskich, których dzieła Kieszkowski w wolnych chwilach dla miłego wytchnienia czytywał. Jako historyka sztuki miała go później przedewszystkiem pociągnąć sztuka Odrodzenia, odpowiadająca jego naturze oraz umiłowaniu świata starożytnego.

Po uzyskaniu stopnia doktora praw w roku 1896, poświęcił się służbie administra-

cyjnej, pracując zrazu w Starostwie sanockiem, następnie, od roku 1902, w krakowskim. Każdą chwilę wolną od urzędowania poświęcał historii sztuki, zbierając już podówczas materiały do głównego swego dzieła, które dopiero w roku 1912 miało się ukazać w druku p. t. »Kancelarz Krzysztof Szydłowiecki«. Z dziejów kultury i sztuki Zygmunto-wskich czasów. W r. 1905 został powołany do Ministerstwa Wyznań i Oświaty w Wiedniu, jako wicesekretarz. Zrazu pracował w departamencie spraw wyznaniowych, z czasem jednak przydzielono go do departamentu sztuki, który więcej odpowiadał jego kwalifikacjom. Na najwłaściwszym dla siebie miejscu znalazł się Kieszkowski dopiero w Centralnej Komisji ochrony i badania zabytków sztuki. Jako referent spraw galicyjskich i bukowiańskich, a następnie także dalmackich i styryjskich, położył niemałe zasługi. Najbliższe jego sercu były naturalnie zabytki w ówczesnej Galicji, jako polskie; w Komisji był też ich bardzo gorącym orędownikiem. W Wiedniu, mimo zajęć biurowych nie zaniedbywał historii sztuki, zbierał materiały do różnych prac, uczęszczał na wykłady i seminarja, zwłaszcza prof. Schlossera, znakomitego znawcy sztuki Odrodzenia, do której Kieszkowski łąnął coraz więcej. Dnia 6 lipca 1914 roku habilitował się z historii sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim, z powodu jednak wybuchu wojny zmuszony był nadal pozostać w Wiedniu jako referent spraw zabytkowych. Zamianowany w 1916 roku kierownikiem działu graficznego Biblioteki Jagiellońskiej, objął tę posadę dopiero w roku 1919, albowiem stan zdrowia, jak i obowiązki urzędowe, nie pozwoliły mu wcześniej osiedlić się — tym razem już na stałe — w ukochanym Krakowie. Mimo postępującej ciągle choroby płucnej, z zadziwiającą energją i poczuciem obowiązku zabrał się do zorganizowania powierzonego sobie w Bibliotece Jagiellońskiej działu graficznego. W ostatnich miesiącach swego życia, w uznaniu położonych zasług, został zamianowany wicedyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej.

Pierwsza drukowana praca Kieszkowskiego p. t. »Malarz Czechowicz« dotyczy wprawdzie malarstwa polskiego z XVIII wieku, ale załączona poniżej bibliografia, w której pominięto liczne artykuły dziennikarskie, dowodzi, że zainteresowanie Kieszkowskiego szło głównie w kierunku badań nad sztuką Odrodzenia. Do tej epoki odnosi się monografia kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego, w której autor dał dowody nie tylko znajomości sztuki Odrodzenia, ale także kultury tych czasów. Tło w tem bardzo gruntownem dziele naszkicowane jest wprawdzie za szeroko, ale z niezwykłą znajomością rzeczy. Kieszkowski jest w tej pracy może nawet zanadto drobiazgowym, zanadto wchodzi w szczegóły, zacierając nieco linję przewodnią, ale usterki te, których tak trudno ustrzec się w wielkiej monografii, maleją wobec ogromu materiału, jakim się posłużył i wobec wyników, jakie osiągnął. Słusznie też Akademia Umiejętności nagrodziła to magistralne dzieło Kieszkowskiego.

Studja przygotowawcze do tej monografii były tak rozległe, że umożliwiły autorowi opracowanie, że tak powiem, po drodze wiodącej do celu, różnych tematów, nie wiążących się ściśle ze wspomnianem dziełem. Mam na myśli ogłoszoną w języku niemieckim rozprawę o obrazie w skarbcu katedry krakowskiej, przedstawiającym ś. Jerzego, który to utwór autor przypisuje Hansowi Dürerowi. Kieszkowski w analizie stylistycznej oparł się na rysunkach Hansa Dürera w Modlitewniku cesarza Maksymiljana I, scenach pasyjnych na zewnętrznych skrzydłach srebrnego ołtarza w kaplicy Zygmunto-wskiej, przypisanych temu malarzowi przez Ignacego Betha, wreszcie na portrecie biskupa Tomickiego w krużgankach franciszkańskich, w którym Daniel Burckhardt widział utwór Hansa Dürera, a tę atrybucję Kieszkowski przyjął bez zastrzeżeń. Czy hipoteza Kiesz-

kowskiego wytrzyma próbę czasu, to inna rzecz, jako zupełnie pewny rezultat tej pracy pozostanie jednak stwierdzenie, że twórca obrazu ś. Jerzego posłużył się bez skrupułu drzeworytem Jongck'a de Necker, wykonanym podług rysunku Hansa Burgkmaira z roku 1518. Poszukiwania w »Aktach Tomickiego«, podjęte w związku z pracą o kanclerzu Szydłowieckim, wydały rozprawę o kulturalnej działalności biskupa Piotra Tomickiego, przynoszącą dużo nowych i cennych szczegółów. W roku 1922 wychodzi książka Kiesz-kowskiego, poświęcona artystom obcym w służbie polskiej. Z sześciu studjów, składają-cych się na to bardzo interesujące dziełko, cztery dotyczą znowu epoki Odrodzenia, którą Kieszkowski znał wszechstronnie, bo — a widać to właśnie ze wspomnianych roz-praw — mógł pisać swobodnie i umiejętnie nie tylko o rzeźbie i malarstwie, ale także o architekturze, a nawet o medalach. Mimo to sfera zainteresowań Kieszkowskiego obejmowała także i inne epoki sztuki, czego dowodem — oprócz wspomnianej już pracy o Czechowiczu, malarzu z XVIII wieku, i niektórych komunikatów w Sprawozdaniach Komisji historii sztuki w Polsce — są dwie ostatnie rozprawy w omawianej książce: o karjatydach Thorwaldsena do zamierzonego w Warszawie pomnika Napoleona I i o ry-sunkach rzeźbiarza Andrzeja Le Bruna. Kieszkowski wykazał w nich znajomość epoki pseudoklasycyzmu. W roku 1921 Stanisław Łazarski, znany drukarz warszawski, wydał »Tekę drzeworytów ludowych dawnych«, zawierającą doskonałe odbicia z oryginalnych klocków drzeworytniczych, zebranych z różnych stron Polski przez wydawcę. Kieszkowski napisał do tego wydawnictwa obszerny komentarz, który jednak dotychczas pozostał w rękopisie. Praca ta wiąże się z pełną zapału i poświęcenia działalnością Kieszkowskiego jako kierownika działu graficznego Biblioteki Jagiellońskiej. Z zamierzonej rozprawy o znajdujących się w Bibliotece Jagiellońskiej, z bronzu lanych posązkach włoskich z epoki Odrodzenia, które rzeźbiarzom służyły za wzory anatomicznej budowy aktów, pozostały tylko luźne notaty. Pracy tej oddał się Kieszkowski całą duszą, przedsięwziął naukową podróż do Włoch, znanych mu zresztą dobrze już z dawnych lat, ale coraz więcej pogarszający się stan jego zdrowia zmusił go po powrocie do wyjazdu na kurację do Za-kopanego, skąd już nie miał powrócić.

Umiłowana sztuka Renesansu towarzyszyła mu więc aż do zgonu. Nie zadziwia to tych, którzy ś. p. Kieszkowskiego bliżej znali. Z natury spokojny i zrównoważony, ci-chy i usposobienia nad wyraz łagodnego i pogodnego, gorący wielbiciel świata staro-żytnego, musiał lgnąć przedewszystkiem do sztuki Odrodzenia, ona bowiem pociągała go spokojem, pogodą i harmonją. Wrażliwy na piękno, w obejściu wytworny, skromny mimo dużej wiedzy, uczynny, obcy wszelkiej zawiści i zazdrości, szanujący cudzą wła-sność autorską tak dalece, że cytował najdrobniejszą uwagę, rzuconą nawet w potocznej rozmowie — był rzadkim, bodaj czy już dziś nie zanikającym typem szlchetnego czło-wieka i naukowego gentlemana. Dlatego też tak żywo odczuwał każdą niedelikatność, wyrządzoną nie tylko sobie ale i innym. Komisja historii sztuki straciła w Kieszkowskim bardzo poważnego współpracownika. W dyskusji zabierał głos tylko wtedy, gdy miał coś do powiedzenia, każde też jego odezwanie się słuchane było z żywym zaintereso-waniem. Naukową działalność Kieszkowskiego oceniło także poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, mianując go w 1916 roku swoim członkiem-korespondentem.

Krakowska wydała go ziemia, w niej też spoczął na wieki. Jego pracowite, uczciwe, Bogu, Ojczyźnie i Nauce oddane życie może być dla każdego przykładem godnym na-śladowania. Cześć jego pamięci!

Fuljan Pagaczewski.

Spis ważniejszych rozpraw, komunikatów i artykułów ś. p. Jerzego Kieszковского.

- 1) »Malarz Czechowicz«. Przegląd powszechny, Kraków 1898, tom LVIII, p. 205—222 i 323—344, oraz tom LIX, p. 36—53.
- 2) »Z wycieczki do Radomia i Szydłowca odbytej w 1897 roku«, Kraków 1899. Odbitka ze Sprawozdań komisji do badania historii sztuki w Polsce, tom VI, Kraków 1900, p. 347—360.
- 3) »Nowe szczegóły do wewnętrznego urzędzenia kaplicy Tomickiego w katedrze krakowskiej«. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce, tom VI, Kraków 1900, p. LXXVIII—LXXIX.
- 4) »Appartamento Borgia«, Kraków 1901, stron 76. Odbitka z Przeglądu polskiego XXXVI/2, Kraków 1901, p. 1—33 i 216—248.
- 5) »Przyczynek do kulturalnej działalności Piotra Tomickiego«, Kraków 1905, stron 28. Odbitka ze Sprawozdań komisji do badania historii sztuki w Polsce, tom VII, Kraków 1906, p. CCLXXIV—CCLXXXIX.
- 6) »Rzeczy polskie w austriackich zbiorach«, Kraków 1911, stron 14. Odbitka ze Sprawozdań komisji do badania historii sztuki w Polsce, tom IX, Kraków 1915, p. CLII—CLIX.
- 7) »Z wycieczki do Włoch«, Współczesna pamiątka odsieczy wiedeńskiej [we Viareggio]. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce, tom VIII, Kraków 1912, p. CCCLXX—CCLXXVII.
- 8) »Kancelarz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki Zygmunto-wskich czasów«. Poznań 1912. Dwie części. Stron XXXVI+930.
- 9) »Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer«. Jahrbuch des kunst-historischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, VI, Wien 1912, p. 99—116 i odbitka, 1913, stron 18.
- 10) »Wczasy naszych ojców« (Wystawa Amatorów w Wiedniu, w lutym i marcu 1913 roku), Kraków 1913, stron 62.
- 11) »Wiosną w Grecji«, Kraków 1913, stron 73.
- 12) »Nagrobek Jana Ścibora w Budzie«, Kraków 1913, stron 11. Odbitka ze Sprawozdań komisji do badania historii sztuki w Polsce, tom IX, Kraków 1915, p. CLII—CLIX.
- 13) »Wiadomość o kilku portretach polskich poza krajem«. (Wzmianka). Ibidem, p. CLIX.
- 14) »Relacja o malowidłach ściennych w kościele brygitek w Lublinie«. Dopelnienie pracy J. Smolińskiego p. t. Kościół brygitek później wizytek w Lublinie. Ibidem, p. 289—295.
- 15) »Zwiąły katalog wystawy dawnych drzeworytów ludowych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarzkiego«, Warszawa 1921, stron 40. Cf. pozycja 19.
- 16) »Aus polnischen Museen«. Kunstchronik und Kunstmarkt, 57 Jahrgang, N. F. XXXIII, 1921/22, April—September, Leipzig, Nr. 31, 28 April 1922, p. 491—496.
- 17) »Kleine Beiträge zu Peter Vischer: I Eine neue Vischerplatte in der Kathedrale zu Krakau. II. Ein untergegangenes Vischergitter in Dom zu Krakau«. Monatshefte für Kunstwissenschaft, XV/10—12, Leipzig 1922, p. 258—261.
- 18) »Artyści obcy w służbie polskiej«, Lwów 1922, stron XII+136. Obejmuje następujące rozprawy:
 - a) Medale Dantyszka.
 - b) Nieznane popiersie kanclerza Szydłowieckiego i epitaphium ku pamięci synka tegoż, Krzysztofa.
 - c) Stygmatyzacja ś. Franciszka, obraz Wolfa Hubera.
 - d) Kościół w Uchaniach i jego zabytki.
 - e) Rysunki »pierwszego rzeźbiarza« Stanisława Augusta, Andrzeja Le Brun w Zbiorze graficznym Biblioteki Jagiellońskiej.
 - f) Fragmenty projektowanego pomnika ku czci Napoleona I w Warszawie (Karjatydy Thorwaldsena).
- 19) Tekst objaśniający do »Teki drzeworytów ludowych dawnych, zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarzkiego, Warszawa 1921«. W rękopisie.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ KOMISJI HISTORJI SZTUKI

za czas od 1 stycznia 1923 r. do 31 grudnia 1925 r.

Skład Komisji w dniu 31 grudnia 1925 r.

Przewodniczący: *Dr. Stanisław Tomkowicz*, członek czynny Polskiej Akademji Um. w Krakowie.

Zastępca przewodniczącego: *Dr. Jerzy hr. Mycielski*, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Sekretarz: *Dr. Adam Bochnak*, docent Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Władysław Abraham, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Akad. Umiej.

Dr. Zofja Ameisenowa, kierownik Zbiorów Graficznych Biblioteki Jagiell. w Krakowie.

Dr. Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr. Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum miejskiego we Lwowie.

Dr. Oswald Balzer, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr. Zygmunt Batowski, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr. Klemens Bąkowski, adwokat w Krakowie.

Dr. Ludwik Bernacki, dyr. Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie.

Dr. Ludwik Birkenmajer, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Ks. Dr. Henryk Brzuski, prof. Seminarjum duchownego we Włocławku.

Dr. Edmund Bulanda, prof. Uniw. we Lwowie.

Adam Chmiel, dyr. Archiwum miejskiego, czł. koresp. Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Dr. Ludwik Cwikliński, członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Poznaniu.

Dr. Aleksander Czołowski, dyr. Archiwum miejskiego we Lwowie.

Dr. Włodzimierz Demetrykiwicz, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Ks. Dr. Szczesny Dettloff, prof. Uniw. w Poznaniu.

Władysław Ekielski, architekt w Krakowie.

Ks. Dr. Jan Fijałek, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Dr. Ludwik Finkel, prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie.

Dr. Marjan Gumowski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

Zygmunt Hendel, architekt w Krakowie.

Dr. Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Marja Jarosławiecka, kustosz Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr. Stefan Komornicki, konserwator Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Dr. Feliks Kopera, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Dr. Władysław Kozicki, prof. Uniw. we Lwowie.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński w Krakowie.

Inż. Leonard Lepszy, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr. Alfred Lauterbach, st. referent Departamentu Sztuki i Kultury Min. W. R. i O. P. w Warszawie.

Dr. Wojesław Molé, prof. Uniw. w Lublanie, prof. Instytutu Słowiańskiego przy Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Marjan Morełowski, kustosz Zbiorów państwowych na Wawelu w Krakowie.

Dr. Józef Muczkowski, st. radca Sądu ap. w Krakowie.

Sławomir Odrzywolski, architekt w Krakowie.

Dr. Juljan Pagaczewski, prof. Uniw. Jagiell. w Krakowie.

Dr. Nikodem Pajzderski, konserwator zabytków sztuki w Poznaniu.

Dr. Fryderyk Papée, prof. Uniw. Jagiell., dyr. Bibl. Jagiell., członek czynny Pol. Ak. Umiej.

Dr. Leon hr. Piniński, hon. prof. Uniw. we Lwowie, członek czynny Pol. Akad. Umiej.

Dr. Władysław Podlacha, prof. Uniw. we Lwowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Dr. Antoni Prochaska, adiunkt Archiwum aktów grodzkich i ziemskich we Lwowie, członek koresp. Pol. Akad. Umiej.

Dr. Jan Ptaśnik, prof. Uniw. we Lwowie.

Dr. Ludwik Puszet du Puget, art. rzeźbiarz w Paryżu.

Edward hr. Raczyński, prezes Pol. Instytutu Sztuk Pięknych w Krakowie († 7 maja 1926).

Dr. Witold Rubczyński, prof. Uniw. Jagiell., członek koresp. Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Dr. Władysław Semkowicz, profesor Uniw. Jagiell., członek czynny Pol. Akad. Umiej. w Krakowie.

Kazimierz Skórewicz, architekt w Warszawie.

Władysław Stroner, dyrektor Muzeum Przemysłowego we Lwowie.

Dr. Tadeusz Szydłowski, docent Uniw. Jagiell., konserwator zabytków sztuki i kultury w Krakowie.

Dr. Adolf Szyszko-Bohusz, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Dr. Stanisław Świerż, docent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Dr. Władysław Tatarzewicz, prof. Uniw. w Warszawie.

Dr. Mieczysław Treter, docent Uniw. we Lwowie.

Dr. Wojciech Stanisław Turczyński, dyrektor Zbiorów Państwowych w Warszawie.

Dr. Jan Zubrzycki, prof. politechniki we Lwowie.

Posiedzenie z dnia 4 stycznia 1923.

Prof. Dr. Juljan Pagaczewski przedłożył pracę p. t. *Gobeliny Stefana Korycińskiego, kancl. W. Kor.* Autor omówił trzy portjery gobelinowe z XVII wieku, z których najokazalsza należy obecnie do p. Jana bar. Götza Okocimskiego. Głównym motywem tej portjery o tle ciemno-zielonym jest wielka barokowa tarcza z herbem Topór Stefana Korycińskiego, kanclerza W. Kor. w latach 1653—1658, podtrzymywana przez t. zw. tarczowników, będących zarazem figurami alegorycznymi. Na bordjurze widnieją sploty akantu, przerwane medaljonami treści symbolicznej, którym towarzyszą odpowiednie napisy. Dwie inne portjery, należące do tej samej serji, z których jedna, będąca własnością kościoła ś. Florjana w Krakowie, znajduje się obecnie tytułem depozytu w krakowskim Muzeum Narodowym, a druga w zbiorach Adama ks. Czartoryskiego w Gołuchowie, różnią się od poprzedniej jedynie tem, że całą płaszczyznę obrazową zajmuje tarcza z herbami kanclerza i jego przodków. Autor przypuszcza, że napisów i wskazówek do kompozycji tych opon treści panegirycznej dostarczył ks. M. Mroskowski, karmelita krakowski, który był nadwornym kaznodzieją kanclerza Korycińskiego i który też dnia 12 września 1658 r. pożegnał go mową pogrzebową. Pewne myśli i zwroty wspomnianej mowy schodzą się z treścią napisów na gobelinach.

Gobeliny te pod względem kompozycyjnym i kolorystycznym różnią się tak uderzająco od gobelinów zagranicznych, że należy je uważać za wyrób miejscowy. W dzisiejszym stanie wiedzy o polskim gobelinnictwie nie da się oznaczyć narodowość tkacza, za prawdę jednakże przyjąć można, że kartony do wspomnianych portjer, tkanych niewątpliwie w Polsce — może

na zamku w Ojcowie, w ulubionej rezydencji kanclerza, są również polskiego pochodzenia. Gobeliny te należą do bardzo rzadkich tego rodzaju zabytków z XVIII wieku, które z polską wytwórczością związać się dadzą.

Posiedzenie z dnia 7 maja 1923.

Przewodniczący Dr. St. Tomkiewicz poświęcił wspomnienie ś. p. Dr. Jerzemu Kieszkowskiemu, docentowi U. J. i wicedyrektorowi Biblioteki Jagiellońskiej. Obecni przez powstanie z miejsc uczcili pamięć przedwcześnie zmarłego uczonego.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna przedstawiła pracę *O podziemiach kościoła benedyktynów w Mogilnie* (Wielkopolska). Podziemia te składają się z trzech krypt, które mogły być dopiero obecnie dokładnie zbadane po niedawnym ich uporządkowaniu. Dobrze zachowana krypta zachodnia jest najciekawsza, okazała się bowiem jednym z najstarszych zabytków budownictwa romańskiego na ziemiach polskich. Fundacja klasztoru i kościoła w Mogilnie sięga

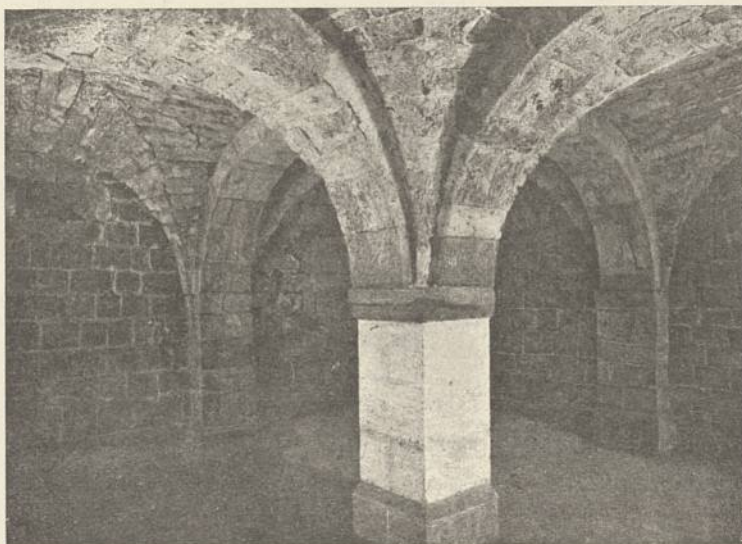


Fig. 1. Krypta kościoła w Mogilnie.

r. 1065, jak świadczy dyplom erekcyjny Bolesława Śmiałego (Cod. dipl. nr. 3), cytowany obszernie przez Długosza, który też wspomina o założeniu dwóch krypt. Zdaniem referentki cechy konstrukcji krypty zachodniej stwierdzają, że pochodzi ona z pierwotnej budowli i że należy ją odnieść do ósmego dziesiątka lat XI wieku. Na znacznej grubości murach z łamanego w kostkę granitu narzutowego i z nieregularnych brył kamienia muszlowego (zlepieńca) wznosi się sklepienie krzyżowe bez żeber, a potężne jego gurdy wspierają się na jednym środkowym filarze oraz na przyściennych pilastrach (fig. 1). Wczesną datę powstania krypty potwierdzają także szczegóły architektoniczne, kapitele i profile; wskazują

one nadto na wpływy budownictwa nadreńskiego. Oddziaływanie tego środowiska na budowę klasztoru wielkopolskiego, tłumaczy referentka tem, że Bolesław Śmiały osadził w Mogilnie benedyktynów z Tyńca, ci zaś pochodzili z Nadrenji. Referentka przedstawiła nadto nieco odmienną niż u Łuszczkiewicza¹⁾ próbę rekonstrukcji pierwotnego kościoła; był on niewątpliwie trójnawowy, bez transeptu, z półkolistą apsydą, zwróconą ku wschodowi, z której obu stron znajdowały się prothesis i diakonikon jako przedłużenie naw bocznych; od strony zachodniej na bardzo grubych murach opisanej krypty wznosiła się wieża.

Do zabytków romańszczyzny w Polsce przybywa w krypcie mogilnieńskiej jeden z najstarszych, a pierwszy pod względem konstrukcji sklepienia, wspartego na jednym filarze.

W dyskusji Dr. St. Tomkiewicz wyraził wątpliwość co do istnienia wieży nad kryptą zachodnią; również nie sądzi, by zaznaczona w rekonstrukcji Łuszczkiewicza alternacja grubszych i cieńszych filarów międzynawowych była uzasadniona. Podniósł dalej, że w krakowskim kościele dominikanów istniała krypta ze sklepieniem romańskim z XIII wieku, a dziś jeszcze pod kuchnią klasztorną istnieje tam drugie podobne podziemie, zachowane w postaci uszkodzonej.

Prof. Dr. J. Pagaczewski sądzi, że ścięcie na śmigę bazy filaru krypty w Mogilnie jest późniejsze. Podkreśla znaczenie stosunków polskich z Kolonją. Wpływom stamtąd uległo niewątpliwie i Mogilno.

Referentka stwierdziła w odpowiedzi, że w kruchcie zachowały się starsze części przy

¹⁾ Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce I. Kraków 1879, tabl. XVIII.

wejściu, a romańskie są jedynie fundamenta, a raczej tylko sama krypta. Co do filarów międzynawowych Łuszczkiewicz opierał się na wiadomościach otrzymanych od ówczesnego proboszcza mogilnieńskiego; wiadomości te stwierdzały istnienie fundamentów filarów pośrednich, co by wskazywało na podwójną w stosunku do obecnej ilość filarów w pierwotnej budowlu.

W miejsce Doc. Dr. T. Szydłowskiego, który wyjechał do Rzymu, sekretarjat Komisji historii sztuki objął zastępczo Dr. Stefan Komornicki. Współpracownikiem Komisji został wybrany Dr. Adam Bochnak, asystent Zakładu historii sztuki Uniw. Jagiell.

Posiedzenie z dnia 21 czerwca 1923.

Prof. Dr. Jerzy hr. Mycielski referował swą pracę p. t. *Kościół polski św. Stanisława w Rzymie i polskie w nim zabytki*. Referent przypomniał obszernie wyniki swych badań w Rzymie w r. 1910 zebrane w rozprawie p. t. *»Kościół San Stanislao dei Polacchi i początki twórczości malarzy polskich w Rzymie w w. XVIII«,* odczytanej na posiedzeniu Wydz. filologicznego Ak. Um. dn. 14. XI. 1910 r. W r. 1910 kościół znajdował się w ręku rządu rosyjskiego i archiwum okazało się zupełnie niedostępne. Obecnie dopiero, gdy instytucja zwróconą została Polsce, można było zebrać obszerne dane archiwalne do dziejów kościoła i hospicjum. Kopje wszystkich archiwaljów, niedawno z Rzymu nadesłane, otrzymał referent od Dra Adama Bochnaka.

Główną zasługę około założenia kościoła (na miejscu dawnego San Salvatore in Pensili) i hospicjum ma kardynał Hozjusz: łożył też znaczne sumy na ten cel w latach 1575—1580, w czym wspomagała go wydatnie królowa Anna Jagiellonka. Z ówczesnej budowy pozostała jednak tylko dolna część fasady kościoła, górną zaś część i wnętrze przerobiono w połowie XVIII w.; ofiarodawcą i protektorem kościoła był wówczas biskup krakowski A. S. Załuski. Układ zabudowań noszących nazwę *»Palazzo San Stanislao«* pozostał wszakże ten sam.

O wyglądzie wnętrza kościoła przed tą przeróbką znalazły się interesujące wiadomości w inwentarzu z r. 1693, zachowanym w rękopisie archiwum hospicjum (tom 60 *»Affari diversi«*). Z inwentarza dowiadujemy się, że w r. 1693 znajdował się w wielkim ołtarzu obraz Zbawiciela, patrona pierwotnego kościoła, w otoczeniu świętych Stanisława i Wojciecha oraz ś. Jacka i aniołów. Jako twórca obrazu wymieniony jest Antiveduto Grammatica (sjeneńczyk, uczeń Dom. Perugina, zm. w Rzymie 1626 r.). Obraz ten zachował się do dzisiaj w wielkim ołtarzu. Cztery boczne ołtarze jednak otrzymały w XVIII w. nowe obrazy pędzla polskich artystów. W pierwszym ołtarzu po stronie epistoły znajdował się w r. 1693 obraz ś. Stanisława wskrzeszającego Piotrowina, niewiadomego pędzla, zastąpiony w XVIII w. wyborem dziełem sygnowanym Tadeusza Konicza o tym samym temacie (fig. 2). W drugim ołtarzu po tejże stronie miejsce pierwotnego obrazu ś. Kazimierza *»coram Beatissima expositantis«* zajął obraz również Konicza, przedstawiający wybawienie wojsk litewskich przez ś. Kazimierza w bitwie pod Połockiem w r. 1518. Obydwa te obrazy znajdowały się na miejscu niewątpliwie przed r. 1758, datą śmierci biskupa Załuskiego, który był opiekunem Konicza. Ołtarze boczne po stronie Ewangelji otrzymały w XVIII w. obrazy Szymona Czechowicza: pierwszemu w miejsce wizerunku ś. Jacka *»cum Sanctissima Matre filialiter conversantis«* dostało się jedno z najlepszych dzieł Czechowicza: ś. Jadwiga modląca się przed Ukrzyżowanym (fig. 3); obraz ten powstał zapewne około r. 1730. W drugim ołtarzu miejsce pierwotnego krucyfiks rzeźbionego w drzewie zajął obraz Czechowicza, przedstawiający ś. Jana Kantego, bliski kompozycją podobnemu jego dziełu w krakowskim kościele pijarów. Nadto na obydwóch ołtarzach bliższych wejścia znajdują się przesłiczne dwa owalne małe obrazy Czechowicza: Komunia ś. Stanisława Kostki (fig. 4) i ś. Aloizy Gonzaga adorujący krucyfiks (fig. 5). W obrazach tych okazują się i Konicz i Czechowicz w pełni artystycznego rozwoju.

Inwentarz z r. 1693 wymienia nadto trzy obrazy, wiszące w prezbiterjum, na których przedstawieni byli święci polscy: bł. Kunegunda, ś. Wojciech, S. Andreas Eremita Polonorum, ś. Jadwiga, bł. Stanisław Kostka i bł. Jan Kanty. Jaki los je spotkał, niewiadomo. Znajdujący się w zakrystji jeszcze jeden obraz Czechowicza. *»Wskrzeszenie Piotrowina«*, jest tak pokrewny kompozycją dziełu Konicza w pierwszym ołtarzu bocznym, iż nasuwa się przypuszczenie, jakoby obaj artyści pracowali w kościele równocześnie, dzieląc między siebie poszczególne zadania.

Drugim cennym dokumentem do dziejów kościoła, a więcej jeszcze do dziejów artystów polskich w Rzymie w XVIII w., jest rodzaj kontraktu lub raczej memorandum, ustalającego porządek robót, nie datowany wprawdzie, lecz pochodzący z lat ok. 1777 (*»Affari diversi«* tom 60 p. 225 i nast.). Okazuje się że, że architektem kierującym budową był Ignazio Brocchi, o którym wiadomo, że jako *»architekt J. Mci Króla Polskiego«* wysłał i wywoził z Rzymu rzeźby dla Stanisława Augusta; prace zaś sztukatorskie wykonywał niejaki Giovan. Ant. Thoma. Z brzmienia dokumentu wynika, że obaj ci artyści wiedli spory z malarzem, dekorującym środ-

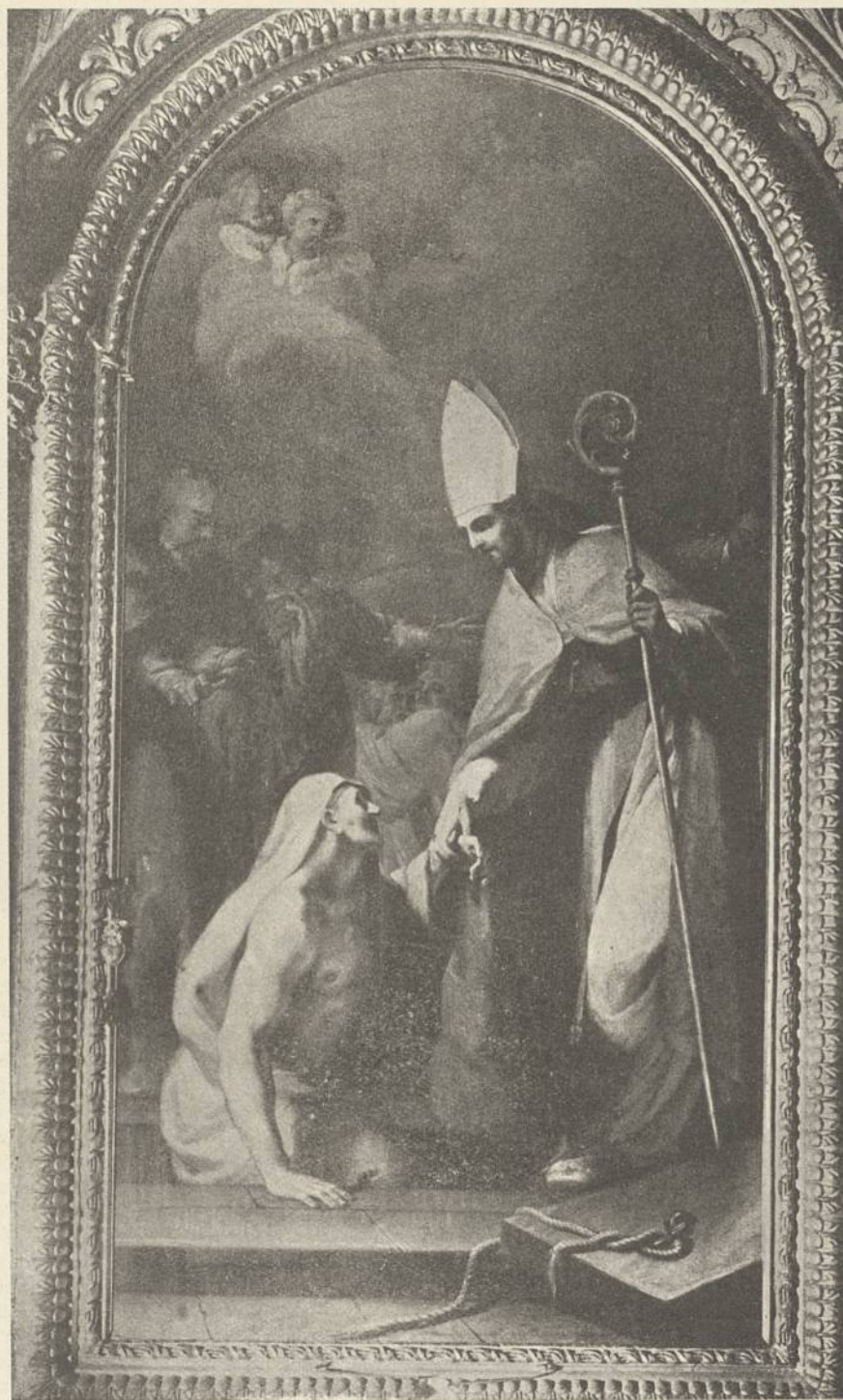


Fig. 2. S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Tadeusza Konicza. Wskreszenie Piotrowina.

kowe pole sklepienia kościelnego, którym był Franciszek Smuglewicz nie zaś Konicz, jak w roku 1910 referent przypuszczał. Fresk jego na środkowym polu sklepiennym, powstały w latach 1773—1777, przedstawia apoteozę ś. Stanisława biskupa (fig. 6). Jest to niewątpliwie jedno z najwybitniejszych dzieł Smuglewicza, zarówno pod względem rozmachu i bogactwa kompozycji, jak i kolorytu; widoczne tu są wpływy techniczne fresków R. Mengsa w willi Albani, oraz oddziaływanie świetnych dekoracji G. B. Tiepola. — W trzech lunetach sklepienia znajdują się również freski Smuglewicza, przedstawiające ś. Stanisława, Wiarę i grupę aniołów. Dokument, o którym mowa, wskazuje, że spory artystów, pracujących około przebudowy i dekoracji kościoła, załagodził rektor kościoła ks. Chołoniewski oraz poseł polski przy Watykanie bar. Puszet, który zmarł w roku 1777, jak świadczy jego nagrobek w kościele S. Stanislao. Treść tego ważnego dokumentu miał już w zapiskach swoich przed laty 10 prof. dr. L. Boratyński i już wówczas referent na mocy tej wiadomości odeń otrzymanej stwierdził, że malowany plafon wykonał Smuglewicz. Referent podkreślił następnie znaczenie dla historii kultury polskiej nagrobków kościoła, rozmieszczonych na ścianach i posadzce w liczbie 23. Fundator kościoła kardynał Hozjusz ma swą tablicę pomnikową w prezbiterjum po stronie epistoły; pochodzi ona dopiero z r. 1777. Po przeciwnej stronie znajduje się czarna marmurowa tablica współfundatorki, królowej Anny Jagiellonki, z r. 1648. Część posadzki przed wielkim ołtarzem zajmuje mozaika florencka, poświęcona pamięci biskupa Załuskiego, a ułożona w roku jego śmierci 1758. Zresztą tablice pamiątkowe i nagrobki poświęcone są przeważnie młodym mniej głośnym Polakom we Włoszech zmarłym, z pośród których najpiękniejsza młodego Eustachego Słuszki z r. 1639 (fig. 7) z prześlicznym płaskorzeźbionym popiersiem, wykonanem pod wpływem Lorenza Berniniego. Prócz opisanych dawniej referent wymienił nagrobek z r. 1648 Jakóba Maksymiljana Kłossowskiego, który zapisał kościołowi swój majątek. Interesującym jest nakonec nagrobek malarza i mozaisty Raffaello, twórcy mozaikowej »Ceny« Leonarda w kościele minorytów w Wiedniu, który również był w służbie króla Stanisława Augusta.

Referent przypomniał w końcu swe zdanie, wyrażone w r. 1910, którym przypisał Koniczowi autorstwo kartonów do medaljonów na gobelinowych antependjach z r. 1758, fundowanych do kościoła s. Stanislao przez biskupa Załuskiego, wykonanych przez Glaize'a w Krakowie a znajdujących się obecnie w Muzeum XX. Czartoryskich. Datę powstania kartonów określa referent na lata 1754—56, wtedy bowiem artysta bawi w Krakowie.

Hospicjum polskie przy kościele, po przejęciu przez władze Rzeczypospolitej, mieści prócz



Fig. 3. S. Stanislao de Polacchi w Rzymie. Szymona Czechowicza, ś. Jadwiga przed Ukrzyżowanym.

dawnego archiwum także bibliotekę, pochodzącą z daru dr. Józefa hr. Michałowskiego. Zbiór obrazów znajdujący się w hospicjum zawiera, poza kilku portretami królów, doskonały portret Ignacego Massalskiego, biskupa wileńskiego, niewątpliwie pędzla Bacciarellego (fig. 8), przywieziony tu zapewne przez samego artystę w r. 1788. Portretu Augusta II, który referent widział w stanie zniszczenia w r. 1910, dziś brak. Brak również wymienionego w inwentarzu z r. 1693 portretu kard. Radziejowskiego, którego twórcą był G. B. Gauli zw. il Bacicio.



Fig. 4: S. Stanislao dei Polacchi. Szymona Czechowicza, Komunja ś. Stanisława Kostki.

Uzupełniając wyniki badań nad malarzami polskimi w Rzymie w XVIII w., dodał referent, że odkryte przez niego w r. 1910 w klasztorze franciszkanów s. Bonawentura na Palatynie obrazy Czechowicza znajdują się obecnie w złym stanie konserwacji; dwa z nich od tego czasu — jak się zdaje — zagięły. Były to przed 13 laty obrazy o tematach: ś. Dominik (zagiął), ś. Antoni, ś. Jakób della Marca i Ucieczka do Egiptu (dziś zatracona).

Posiedzenie z dnia 8 listopada 1923.

Doc. Dr. Tadeusz Szydłowski i archit. Tadeusz Stryjeński przedstawili pracę *O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Augustie i o budowniczym królewskim*

Jakóbie Kubickim, w której omówili pałace w Biańczewie, Bejskach, Igołomi, Pławowicach i Witkowicach.

Praca ta została potem ogłoszona drukiem jako osobne dzieło.

W dyskusji prof. Dr. Jerzy Mycielski zwrócił uwagę na związek omówionych przez autorów budowli z dziełami Merliniego, a zwłaszcza z pałacem w Jabłonie (1778) i Królikarnią (1786). Tam szukać trzeba wzoru ulubionych przez Kubickiego centralnych salonów. Najsilniej klasycyzującym dziełem Kubickiego jest niewątpliwie Belweder warszawski z r. 1823. Istnieje nie stwierdzona dowodnie tradycja, że pałac w Niedźwiedziu w Miechowskim miał również budować Kubicki. Można by mu też przypisać niedokończony pałac w Zarzeczcu, oraz pałace w Objezierzu (podobny do Pławowic), w Baszkowie (podobny do Witkowic) i w Lubostroni (podobny do Królikarni). — Architekt T. Stryeński wyklucza pałac w Niedźwiedziu z twórczości Kubickiego ze względu na t. zw. polski dach, którym ten budynek jest nakryty, a którego Kubicki nigdy nie stosował. — Prof. Dr. J. Pagaczewski zwraca uwagę na dwór w Mianocicach koło Książa Wielkiego, podobny w proporcjach do dworu w Witkowicach. Dwór w Mianocicach wybudowano około r. 1830, a Kubicki zmarł w r. 1833. Data zabytku nie wyklucza więc możliwości związania go z twórczością Kubickiego.

Sekretarzem Komisji wybrany został Dr. Adam Bochnak.

Posiedzenie z dnia 22 listopada 1923.

Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński referował swą pracę p. t. *Pasy polskie wyrabiane w Niemczech i Francji*. Paschalis Jakóbowicz, fabrykant pasów w Lipkowie, ogłosił w warszawskim »Korespondencie Krajowym i Zagranicznym«, w r. 1793, ostrzeżenie, że ludzie chciwi podrabiają jego pasy, dając znacznie gorszy materiał. Konfraternja Kupiecka warszawska wezwała go, aby wymienił sprawców. Nastąpiła komisja z ramienia Urzędu Ławniczego Starej Warszawy, której akt pozostał w Archiwum warszawskim (wyd. Smoleński w »Przeglądzie historycznym« XIX. Warszawa 1915 p. 313). Paschalis przedstawił komisji pasy ze znakiem FS, kupione w Lipsku przez Natana Nosonowicza, kupca warszawskiego. Ten dokument, jak i poprzednie ogłoszenia Paschalisa wyjaśniają, że jedynie pasy ze znakiem baranka wraz z PI są wyrobu Paschalisa, natomiast ze samym znakiem PI albo całym podpisem nazwiska Paschalisa mogą być obcej fabryki. Paschalis podaje, że kiedy z nastaniem Sejmu (Czteroletniego) wielka ilość ludzi zaczęła ubierać się po polsku tak, że jego fabryka nie mogła nastarczyć zamówieniom, posłał do Paryża swe wzory z zastrzeżeniem, aby na utkanych wedle nich pasach były umieszczone jego głoski, albo imię, dla zaznaczenia pochodzenia wzorów. Paryski fabrykant zaczął wkrótce wyrabiać pasy ze złego materiału. Referent już dawniej przyszedł do przekonania, że przeważna ilość pasów ze znakiem PI i FS jest wyrobu zagranicznego, odmiennego materiałem i wzorami od naszych pasów, o czym mówił kilkakrotnie na posiedzeniach Komisji. Nić na nich jest słabsza i cieńsza, a kruszcowa nić chropowata prędzej czernieje, sposób tkania ukazuje jakby wewnętrzny spód tafty, przechodzący na odwrotną stronę, przeważnie czarny, na którym nitki wzoru bardzo słabo się trzymają, a który po starciu się ich pozostaje; barwy bywają pstre, gryzące, np. niebieska atramentowa, obok buraczkowej, wzór bywa pozbierany z pasów o rozmaitym charakterze, np. z ormiańskich geometryzujących i perskich naturalistycznych. Niektóre pasy ze znakiem PS, jak widać po sposobie tkania i wzorze, są z fabryki słuckiej, inne z zagranicy, znak $\square \circ$ jest przeważnie z fabryki Filsjeana z Kobyłek, jak wykazuje podobieństwo do pasów z wypisanem całym jego nazwiskiem, a pasy F*S są wyrobem Daniela Chmielewskiego z Krakowa. Pasy ze znakiem PI, albo bez znaku, wyrabiał zapewne obok paryskiego fabrykanta



Fig. 5. S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Szymona Czechowicza, Ś. Stanisław Kostka adorujący krucyfiks.



Fig. 6. S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Fr. Smuglewicza, Apoteoza ś. Stanisława biskupa.

też w Lyonie Pierre Toussaint Dechazelle, o którym wiemy, że dorobił się majątku na pasach polskich i że używał wschodnich wzorów. W zbiorach po śp. Andrzeju hr. Potockim znajduje się pas, mający na zakończeniach wzór łuskowych zbroi i broni, nad którą wiązanki pseudo-chińskich kwiatów, tem ciekawych, że dwa z nich, mianowicie jeden wielki, wyglądający jakby z miętego papieru, i drugi kielichowaty, jakby powiązany na krzyż wstążkami, są wzięte z wiel-

kiego dzieła rycin Pillemeta o pseudochińskich wzorach. (Oeuvre de Jean Pillement, Paris 1767. nie podaje liczb rycin). Istnieją jeszcze pasy z podpisem SŁUCK, co do których niema pisanych świadectw, że są też z fabryk francuskich, ale wskazuje na to podobieństwo roboty i charakter wzorów. Od tych wszystkich należy odróżnić pasy w stylu Ludwika XVI, prawdziwie francuskie, pomiędzy którymi jedna grupa, dosyć uboga we wzorce, gruba w roboci, pochodzi z fabryki Tyzenhauza w Grodnie, jak wnosić można z podobieństwa do innych tamtejszych tkanin. Pasy wyrabiano w niewielkich ilościach w Lyonie aż do połowy XIX w., ale te odbiegają znacznie od dawniejszych wzorów, wykonane są na ulepszonych krosnach i mają bardzo cienkie nitki kruszcowe. Kupione w Lipsku przez Natana Nosonowicza pasy ze znakiem FS, niekoniecznie były tam wyrabiane, może tylko przywiezione na targi, ale w dawnych inwentarzach spotykamy wymienione pasy hamburskie. Ponieważ tkactwo artystyczne w Niemczech było w rękach francuskich hugenotów, którzy przeniósłszy się tu po odwołaniu edyktu Nantejskiego trzymali się nadal wzorów swej ojczyzny, nie możnaby ich pasów po samym wzorze i sposobie roboty odróżnić od wyrabianych we Francji.

P. Leonard Lepszy podał wiadomość, że po tkalniach na Horodnicy pod Grodnem, założonych przez podskarbiego W. Ks. Lit. i star. grodz. Ant. Tyzenhauza († 1785), które wyrabiały także jedwabne pasy, dochował się przepyszny zbiór próbek wzorzystych tkanin horodnickich w warsz. Muzeum rzemiosł i sztuki (przy ul. Chmielnej 52). Prócz tego znajdują się tu także próbki wyrobów tkackich włóścian litewskich, robionych w Postawach w 1850—1860 pod kierunkiem hr. Heleny Tyzenhauzówny.

Dr. Tadeusz Dobrowolski referował pracę p. t. *Kościół ś. Mikołaja w Wysocicach*. (Studjum z dziejów architektury i rzeźby romańskiej w Polsce). 1) Architektura: Wysocice leżą w powiecie miechowskim, w dolinie Dłubni. Kościół wysoki, którego zdjęcia architekt. ogłosił Łuszczkiewicz w r. 1868 w »Zabytkach budownictwa w Krakowskiem«, orjentowany, składa się z wieży od frontu, nawy, chóru i apsydy od wschodu. Zbudowany jest z ciosów wapiennych, pochodzących z pobliskiego łomu »Bocianiec«. Grubość muru wynosi około 1 m. Wieża złożona z czterech kondygnacyj ma na piętrze kwadratową izbę z występnym, zakreślonym łukowato, niejako apsydą od wschodu. Do tej przestrzeni wchodzi się z chóru muzycznego po schodach kamiennych, których umieszczenie w grubości muru spowodowało nadwieszoną zgrubienie od zewnątrz. W ścianie owej niby apsydy umieszczone trzy okienka, wychodzące na ołtarz,

Prace Kom. hist. sztuki. T. IV.



Fig. 7. S. Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Epitafium Eustachego Słuszki z r. 1639.

świadczą, że przestrzeń ta jest emporą. Czwarte piętro wieży ma cztery bliźnie okienka, przedzielone kolumnką. W ścianach wieży są liczne otwory strzelnicze, świadczące o inkastelacji kościoła. Nawa, nakryta pułapem, ma od południa wejście, uwieńczone płaskorzeźbionym tympanonem, i cztery okna zamknięte półkolem. Nawę od węższego chóru oddziela półkolista tęcza, wyrastająca z nadwieszonych, szerokich wsporników, wieńczonych w miejscu spotkania się ich z półkolem tęczy gzymsem, zdobnym w stylizowane listowia. Prezbiterjum jest nakryte sklepieniem z dwoma lunetami. Od zewnątrz budowy zwracają uwagę gzymсы o pięknych okrojach, z których zasługują na uwagę przede wszystkim te, które grają rolę wsporników, odbierających ciśnienie frontonów nawy i chóru. Jest to zjawisko odosobnione w naszej architekturze romańskiej.



Fig. 8. Hospicium polskie w Rzymie. Bacciarrellego portret Massalskiego, biskupa wileńskiego.

liżą stylistyczną i porównywa kościół z zabytkami o datach ustalonych, z innymi kościołami inkastelowanymi. Wcale wyraźnych analogii dopatruje się między kościołem wysockim a kościołem we wsi Stare Miasto pod Koninem z połowy XIII w., a zupełnie podobny rzut, oraz istnienie takiej samej empory jak w Wysocicach, stwierdza w granitowym kościele parafjalnym w Kościelcu pod Inowrocławiem. Obydwie budowle zdają się być powtórzeniem typu, rozpowszechnionego zapewne w zachodniej części kraju. Wnosząc z charakteru i wymiarów ciósów oraz innych szczegółów, najwcześniej powstał kościół w Kościelcu pod Inowrocławiem, później kościół wysocki, najpóźniej w Starem Mieście (z poł. XIII w.). Kościół takiego typu, jak wysocki, mógł powstać w ostatnich trzech dziesiątkach XII w. lub w pierwszych dwóch w. XIII.

Zestawiając kościół wysocki i kościół w Kościelcu pod Proszowicami (fundowany przez Wisława, następcę Iwona Odrowąża), jako budowle, chronologicznie stanowiące ramy fundacji

skiej. Budynek ma jednolitą, stylową szatę i w ciągu wieków ucierpiał naogół niewiele.

2) Dzieje kościoła. Patroniczna nazwa Wysocice i te nieliczne źródła, jakie przetrwały, mówią o starożytności miejsca i kościoła. Ze źródeł dowiadujemy się o całym szeregu właścicieli wsi w ciągu w. XV. Prawo własności ulegało tu częstym zmianom, ale zapewne w granicach jednego rodu, może Odrowążów. Dopiero w 2 połowie w. XV spotykamy (obok Jana Pieniążka Iwanowskiego z rodu Odrowążów) członka rodu Toporczyków, jako współwłaściciela wsi. Bezpośrednio wiąże się z kościołem nazwisko Jana Płazy z Mstyczowa i na Wysocicach, protestanta, który koło r. 1570 odebrał kościół katolikom i obrócił go na zbór protestancki. — Powtórnej konsekracji dokonał biskup Tomasz Oborski koło r. 1620. Długosz wylicza wsi, należące do parafji wysockiej; pisze o uposażeniu plebana. Źródła w. XIV stwierdzają, że Wysocice były dekanatem. Co do erekcji kościoła Długosz umie powiedzieć tylko tyle, że wystawił go jakiś biskup krakowski, i budowlę uważa za bardzo starą. Starożytność tę potwierdza tradycja, przypisując fundację biskupowi Lambertowi, co jednak w świetle badań autora okazało się nie do przyjęcia. Łuszczkiewicz przypisuje fundację Pełce. W braku źródeł referent posługuje się ana-

iwonowskich, dochodzi do przekonania, że kościoły iwonowe trzymały się tradycji i stylu romańskiego i, w przeciwieństwie do cysterskich, stanowiły grupę odrębną, bardziej rodzimą. Były zdaje się stawiane głównie z ciosów, szczupłe, dość przyciemne, jednak ozdobne, czasem opatrzone emporą i z dwoma u frontu lub jedną wieżą. Niektóre były zapewne podobne do kościoła wysockiego i, nic nie stoi na przeszkodzie kościół ś. Mikołaja uważać za budowę iwonowską z lat około 1220.

3) Rzeźby wysockie. Zabytkami rzeźby w Wysocicach są: tympanon w portalu i posąg N. P. Marji w szczycie wschodnim prezbiterjum.

W środku tympanonu wyobrażono postać Chrystusa tronującego. Po prawej ręce Chrystusa klęczy dwóch świętych, po lewej przedstawiono Boże Narodzenie. Chrystus (Immanuel) należy do typu rzadszego, choć oddawna stosowanego w sztuce chrześcijańskiej. W scenie Narodzenia Dzieciątko leży na łożu dość niezwykłego kształtu, które jest może przedstawieniem słowiańskiej »denicyz«. Autor formalną stronę rzeźby porównywa z zabytkami rzeźby w Polsce (we wsi Tumie, Strzelnie, Wrocławiu) i za granicą, oraz próbuje wyłomaczyć genetycznie typ postaci Chrystusa wysockiego i scenę Narodzenia. Co do dróg, które do nas dostał się typ Chrystusa bez zarostu, szuka ich na Śląsku, we Wrocławiu, w dawnym kościele ś. Michała. Był w nim tympanon (znany dziś z rysunku) z podobnym Chrystusem w środku, rzeźbiony przez artystów ruskich na zamówienie Jaksy Gryfity, zięcia Piotra Włostowica. Prawdopodobnie zatem typ ten, stosowany zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie, dostał się do Polski w drugiej poł. w. XII za pośrednictwem artystów ruskich, twórczością swoją należących do sfery sztuki bizantyńskiej.

Co do sceny Bożego Narodzenia, autor sądzi, że scena ta jasno i schematycznie sformułowana w kodeksach z Fuldy (w. IX, X), powstała, jak się zdaje, pod wpływem sztuki bizantyńskiej Wschodu, z którym za Ottonów stosunki były dość ożywione. Sztuka zachodnio-europejska zmieniła ją o tyle, że Madonnę ułożono nie na macie (jak na Wschodzie), lecz na łożu (witraż w Chartres, minjatury z Fuldy, kielich z Trzemeszna, Wysocice). Co do walorów stylistycznych tympanonu, to rzeźba nie wykazuje szczególniejszych właściwości formalnych i jest zapewne wytworem rodzimym. Czas powstania rzeźby przypada na okres przejściowy z XII na XIII wiek, na który prócz ogólnego jej charakteru wskazuje również kształt mitry ś. Mikołaja (?).

Znacznie piękniejszym dziełem sztuki jest wysoka Madonna z Dzieciątkiem, wyrzeźbiona w trójkącie szczytowym chóru, nad dachem apsydy, wśród ramy czworobocznej ustawionej na kancie. O silnym wyrazie rzeźbiarskim posągu stanowi technika kucia w szerokie płaszczyzny, wykreślane niemal geometrycznie, i wypukłości duże, składające się na całość zwartą, syntetyczną. Posąg ten, pozbawiony w zupełności wdzięku, właśnie dzięki swej architektonice brył, rozłożonych symetrycznie, skomponowanych z dużym poczuciem statyki, wywołuje wrażenie wybitnie plastyczne. Zabytek jest dziełem odosobnionem w Polsce. Autor, szukając związku dzieła z zabytkami w Niemczech i we Francji, stawia hipotezę, że posąg wysocki jest może dziełem jednego z mnichów cysterskich, którzy z końcem XII w. pojawili się między Pilicą a Wisłą i spowodowali silny ruch budowlany. Datę posągu Madonny oznacza referent na pierwsze dwa dziesiątki w. XIII.

Posiedzenie z dnia 6 grudnia 1923.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna przedstawiła pracę p. t. *Rzeźby romańskie z Goźlic*. Data fundacji kościoła i założenia parafji w Goźlicach w Sandomierskiem nie jest znana. Najdawniejszą wzmiankę znajdujemy u Długosza. W r. 1915 kościół spłonął, ocalały tylko mury. Przy odbudowie wyszły na jaw różne szczegóły architektoniczne i rzeźbiarskie. Kościół składa się obecnie z prostokątnej nawy i prezbiterjum, wydłużonego w wieku XV. Wieża, która stała przed fasadą zachodnią (kościół jest orjentowany), przepadła w wieku XVII. Podczas ostatniego odnowienia nie odkopano niestety fundamentów wieży i pierwotnej apsydy. Materiałem budowlany jest drobnoziarnisty piaskowiec, cięty w średniej miary ciosy. Na północnej ścianie nawy zachował się gzyms kordonowy, dzielący górny rząd okien od dolnego.

W Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu zachowały się fragmenty rzeźb z Goźlic, a mianowicie blok z krzyżem, kapitel i Madonna z Dzieciątkiem. Blok był wmurowany w północną ścianę kościoła, a to dla odstraszenia szatanów, które — według średniowiecznych przekonań — jako ciemne duchy, tę właśnie stronę atakowały. Tego rodzaju przykładów jest w Polsce kilka. Na kapitelu wyobrażono dwa gołębki, dzióbkami zwrócone ku sobie. Jest to motyw znany na Wschodzie. W naszym wypadku uproszczono go, opuszczając drzewko, zazwyczaj przypadające między ptakami. Kapitel pokryty jest z czterech stron płaskorzeźbami, co świadczy,

że wieńczył kolumnę wolno stojącą. Najbardziej interesującą jednak ze wszystkich rzeźb jest figura Madonny (fig. 9). Wysokość jej wynosi 67 cm. Madonna trzyma hieratycznie Dzieciątka na kolanach. Jest to t. zw. *VIKOPOUI*, *la vierge en majesté*. Typ taki pojawia się już po soborze efe-
skim, n. p. w mozaikach jerozolimskich, potem w S. Apollinare Nuovo w Rawennie, S. Maria Antica w Rzymie, wreszcie w posągu Notre-Dame de Sous-terre w Chartres. Stamtąd przechodzi do Paryża i Bourges, a wreszcie, w zmienionej nieco formie, do Owernji. Madonny owernijskie nie mają na głowach koron. Z Francji typ ten szerzy się po Niemczech już w XII wieku. O ile idzie o typ, to Madonna goźlicka wzorowana jest na Madonnie z Chartres, przy całej niższości naszego zabytku pod względem artystycznym. Pod względem ikonograficznym — jako *vierge en majesté* — nasz posąg ma znaczenie dla Polski wyjątkowe, jest bowiem na naszej ziemi unikatem. Referentka datuje Madonnę z Goźlic na koniec XII wieku i uważa ją za rzeźbę powstałą pod wpływem francuskim, który przeszczepili zapewne benedyktyni świętokrzyscy. Madonna



Fig. 9. Goźlice. M. Boska z dzieciątkiem. Posąg romański.

tres inconnus. Referent, zestawiając go z »Madonną, malowaną przez ś. Łukasza« na dawnej kopji zaginionego obrazu Rogiera van der Weyden w Starej Pinakotece w Monachjum, uważa obraz brukselski za dzieło powstałe w najbliższym otoczeniu Rogiera van der Weyden, bardzo jemu bliskie, krakowski zaś obraz za współczesną, niższą pod względem artystycznym, nieco zmienioną replikę.

Ustęp drugi dotyczył obrazu olejnego na płótnie, który od niedawna jest własnością Janostwa hr. Mycielskich z Wiśniowej. Obraz, przedstawiający najprawdopodobniej ś. Benedykta (fig. 10), siwobrodego mnicha w czarnym habicie, z pastorałem i księgą w lewej, a piórem w prawej ręce, nabyli, zdaje się, przed stu laty w Neapolu Franciszek hr. Potocki i jego żona Sydonja z ks. de Ligne, jako ś. Augustyna. Referent zestawiał obraz z całym szeregiem dzieł Ribery i jego szkoły, jak np. z dwoma obrazami ś. Hieronima z Muzeum Narodowego w Neapolu, a zwłaszcza ze ś. Bartłojem ze Starej Pinakoteki w Monachjum, i doszedł do przekonania, że obraz ten jest conajmniej dziełem, powstałym w pracowni Ribery i pod jego kierunkiem, jeżeli nie własnoręcznym — co wcale prawdopodobne — dziełem mistrza. Podług uczo-
nych niemieckich Rohlfsa i Mayera twórczość Ribery dzieli się na trzy główne okresy. W okre-

z Wysocic, o której mówił dr. T. Dobrowolski na posiedzeniu Komisji dnia 22 listopada 1923, datując ją na lata 1170—1220, zdaniem referentki nie jest *vierge en majesté*, lecz rzeźbą znacznie późniejszą, może z połowy XIII wieku, również pod francuskim wpływem powstałą. Madonna goźlicka mieściła się pierwotnie w tympanonie portalu, jako kompozycja centralna. Po bokach mogliby być aniołowie lub pasterze i magowie. Portal musiał mieć szerokość conajmniej 160 cm. i zdaniem referentki podparty był w środku kolumną, z której pochodzi kapitel z go-
łabkami, symbolem czystości. Byłby to jedyny w Polsce portal tego rodzaju.

Prezesem Komisji na rok 1924 wybrany został Dr. Stanisław Tomkowicz, a wiceprezesem prof. Dr. Jerzy Mycielski.

Posiedzenie z dnia 31 stycznia 1924.

Prof. Dr. J. Mycielski przedstawił referat p. t. *Trzy obrazy mistrzów zagranicznych w posiadaniu polskim*, ilustrując go oryginałami oraz licznym materiałem porównawczym w reprodukcjach. Ustęp pierwszy dotyczył dzieła sztuki, będącego własnością prelegenta. Jest to niewielki (34×53 cm.) obraz, przedstawiający Madonnę, karmiącą Dzieciątka, malowany olejno na desce dębowej. Obraz oprawiony jest we współczesną gotycką ramę z gotyckim napisem: »O Mater Dei Memento mei«. Zestawienie tego obrazu z obrazem tej samej treści, w podobnej ramie i prawie tych samych wymiarów (34×55), znajdującym się w Brukseli, dowodzi, że obraz krakowski jest uproszczonym powtórzeniem obrazu brukselskiego. Różnice dotyczą zwłaszcza malowania włosów Madonny i braku krajobrazu w krakowskim obrazie. Nadto twórca obrazu krakowskiego pokrył rękawy szat Madonny innym wzorem. Obraz brukselski kiedyś uważany był za dzieło Jana Gossaerta zw. Mabuse, opinja ta jednak nie utrzymała się. Lafenestre i Richtenberger zaliczyli go do dzieł *maî-*

się wczesnym neapolitańskim (1620—31) artysta używa tonów czerwonych i różowych, co odnieść należy do oddziaływania malarstwa weneckiego z Tycjanem na czele. Okres drugi, hiszpańsko-neapolitański (1631—1641), to okres silnych kontrastów światła i cienia, barw czarnej i srebrzysto-białej, która to ostatnia tonacja najbardziej jest dla dzieł w tym czasie powstałych znamieną. Okres trzeci, neapolitański (od 1641 do śmierci artysty w r. 1652), charakteryzuje posługiwanie się kolorystem gorącym o tonacji złotawej. Na kolorystyczną całość omawianego obrazu składają się tony: czarny (szaty świętego i część tła) oraz srebrzysto-biały (włosy, broda, pastorał, karty księgi i pióro). Z tego względu należy obraz odnieść do okresu drugiego, i to do czasu między rokiem 1637, w którym Ribera powrócił z Hiszpanji do Neapolu, a 1641, t. j. datą powstania ś. Agnieszki z Galerji Drezdeńskiej, który to obraz otwiera okres trzeci. Obraz hr. Mycielskich pochodzi prawdopodobnie z klasztoru benedyktynów na Monte Cassino w pobliżu Neapolu. W realistycznym traktowaniu akcesoriów (pióro, księga, pastorał) referent widzi wpływ Caravaglia, któremu pod tym względem Ribera ulegał.

Ustęp trzeci poświęcił referent znakomitemu obrazowi holenderskiemu (fig. 11). Przedstawia on popiersie męczyzny w sile wieku, a malowany jest olejno na dębowej desce z minjaturową delikatnością i dokładnością. Sygnatura »P. Nason 1641« daje autora i datę powstania obrazu. Pieter Nason urodził się w r. 1612 w Amsterdamie, gdzie przebywał do roku 1631, poczem przeniósł się do Hagi. Tu w r. 1639 należał do gildji ś. Łukasza, a w r. 1654 był jej szefem. Ostatni znany jego obraz nosi datę 1686 r. W roku 1691 żona jego jest wymieniana jako wdowa. Zapewne z powodu nader drobniawego malowania Nason niewiele dzieł po sobie pozostawił. W Maurits-Huis w Hadze znajduje się przez niego malowany portret Wilhelma Fryderyka hrabiego Orange-Nassau stathudera Fryzji, Muzeum zaś w Moguncji szczyli się posiadaniem portretu Jana Maurycego księcia Nassau-Siegen. Obraz przedstawiony przez referenta nabył w Paryżu w latach 1850—65 Władysław Markowski, dziś zaś jest on własnością Anny Juljuszowej hr. Tarnowskiej w Suchej. Referent zestawił wspaniały, pełen silnej charakterystyki obraz w Suchej z reprodukcjami wymienionych portretów w Hadze i Moguncji, opierając się na monumentalnej 3-tomowej publikacji holenderskiej p. t. »Amsterdam in de zewentiende eeuw«, Haga 1897—1904, której głównym współpracownikiem w dziale historii malarstwa jest dr. A. Bredius.

Następnie dr. Zofja Ameisenowa przedstawiła pracę p. t. *O Ukrzyżowaniu w kaplicy ś. Andrzeja przy kościele ś. Krzyża w Krakowie*. Gdy w roku 1907 usunięto barokowy ołtarz przy wschodniej ścianie kapliczki ś. Andrzeja, wbudowanej w wieku XVI między zachodnią fasadą a bok wieży kościoła ś. Krzyża w Krakowie, ujrzano Ukrzyżowanie (fig. 12) o postaciach w trzech czwartych naturalnej wielkości, wykonane wedle znawców technik malarskich enkaustyką. Malowidło to nigdy nie było zatynkowane. Jak wskazuje schemat kompozycji, traktowanie draperji i przestrzeni, typy i brak krajobrazu, malowidło pochodzi z pierwszej ćwierci XV w. Skala kolorystyczna jest dość uboga, ogólny ton czerwono-żółty, ale rysunek pewny i ener-



Fig. 10. Ś. Benedykt. Obraz z pracowni Ribery.



Fig. 11. Portret nieznanego. Obraz Piotra Nasona.

giczny, wyraz twarzy osób pełen tragicznej powagi, a dramatyczny nastrój odzwierciedla stosunek plastyki tego czasu do misterjów pasyjnych. Typ krakowskiego »Ukrzyżowania« pośrednio pochodzi z Francji, gdzie skrytalizował się w tej formie (z dwoma łotrami, których ukrzyżowane ciała są konwulsyjnie skręcone, z tłumem żołdaków na koniach w głębi, grupą niewiast, Longinem) już w połowie XIV wieku, ale przedostał się do Polski za pośrednictwem sąsiednich Czech których wspaniale rozwinięta sztuka działa tak silnie na polską w drugiej połowie XIV



Fig. 12. Ukrzyżowanie. Fresk w kościele ś. Krzyża w Krakowie.

i pierwszej XV wieku. Bezpośrednio zależne jest nasze Ukrzyżowanie od prześlicznej minjatury Laurina z Klatowy (Klattau), znajdującej się w »Missale Hasenbursense« w Bibl. Nar. w Wiedniu. Zależność tę można stwierdzić, porównawszy zdjęcia fotograficzne obu zabytków. Laurin, zdolny artysta, pozostawał w zależności od słynnego Mistrza z Wyszebrodu (Hohenfurt); pracował on z początkiem w. XV, a w 1409 r. namalował dla arcybiskupa praskiego, Stinka z Hasenbursu, minjaturę we wspomnianym mszale. Ukrzyżowanie wiedeńskie da się wyprowadzić stylowo od kompozycji tej samej treści z warsztatu Mistrza z Wyszebrodu, dziś w zbiorze Kaufmanna w Berlinie, to zaś bierze swój początek z minjatur francuskich wieku XIV. Za macierzystą kompozycję tego typu ikonograficznego, która wywarła duży wpływ na artystów późniejszych i dała impuls do takiego właśnie przedstawienia Ukrzyżowania, referentka uważa słynne »Parent de

Narbonne« z połowy wieku XIV, dziś w Luwrze. Malowidło krakowskie pochodzi z lat 1415—25 i jest może dziełem malarza Lorenca (Laurina), o którym dokument z roku 1419, publikowany przez Ptaśnika, mówi: »Lorenz Behm pictor habet ius, debet portare litteram ad Stanislai in Mayo Spekfleisz fideiussor«. Być może, że to uczeń, zarazem imiennik Laurina z Klatowy, do którego minjatury »Ukrzyżowanie« krakowskie tak zadziwiająco jest podobne. Autorstwo to, wyprowadzone dedukcyjnie, jest hipotetyczne, ale przemawia za niem data 1419, zgodna ze stylem malowidła, i pochodzenie owego Lorenca z Czech, skąd zupełnie pewnie ten typ Ukrzyżowania dostał się do Polski.

Posiedzenie z dnia 14 lutego 1924.

Prof. Dr. Julian Pagaczewski odczytał pracę p. t. *Posąg srebrny ś. Stanisława w kościele paulinów na Skałce w Krakowie*. Rzecz ta została ogłoszona w r. 1927, nakładem Miejskiego Muzeum techniczno-przemysłowego w Krakowie.

Posiedzenie z dnia 6 marca 1924.

Prof. Dr. Wł. Semkowicz przedstawił pracę p. t. *O herbie Głowa Jelenia (ród Awstaczów)*, jako uzupełnienie pracy prof. Juliana Pagaczewskiego p. t. »Posąg srebrny ś. Stanisława w kościele paulinów na Skałce w Krakowie«, czytanej na posiedzeniu Komisji dnia 14 lutego 1924. Jeleń występuje w heraldyce polskiej w różnych postaciach¹⁾: 1. Całe zwierzę, w postaci a) stojącej, bez żadnych akcesoriów (Brochwicz II czyli Niałko, na Podgórzu karpackim: Opole czyli Czarny jeleń), albo z pewnymi dodatkami, jak koroną na szyi (Brochwicz I Sobków), mieczem między rogami (Jeleńczyk z Wilkowa 1511 r.), bądź z przekrzyżowanym rogiem (Mikołaj Zbigniewicz 1314 r.); b) leżącej (Brochwicz II Destrahanów). 2. Pół jelenia, wyskakującego z półksiężycy (Brochwicz III Śląskich, Poturgi Lewińskich, Poblöckich i in.²⁾). 3. Głowa jelenia en face bez szyi (Napiwon Maćka Borkowicza 1343 r.), lub z profilu wraz z szyją.

Tę ostatnią postać ma w herbie ród Awstaczów.

Ród ten, znany w heraldyce śląskiej pod nazwą Abschatz³⁾, jest też śląskiego pochodzenia. W XIV i XV w. występują w okolicy Lignicy i Wolawy liczni członkowie tego rycerskiego rodu z przydomkiem Austacz, Abstacz, Absczacz⁴⁾. Są to prawdopodobnie milesi możnych Brochwiczów i jako tacy noszą ich uszczerbiony herb, głowę jelenia, gdyż posiadłości obu rodów w Lignickiem sąsiadują z sobą bezpośrednio. W okolicy Brauchitschdorfu, gniazda Brochwiczów, spotykamy osady Awstaczów: Komorniki (Komernik), Ryszatar (Rüstern) i in. Co oznacza przydomek Awstacz, tłumaczy nam dokument z r. 1326, gdzie Gawin, notoryczny członek tego rodu, zwany jest miles de Ewstachio⁵⁾, a w innym dokumencie Gawinus Eustachii. Awstacz powstał więc z Eustachego, imienia niewątpliwie protoplasty rodu. Na dokumencie Bolesława Wysokiego z r. 1278, wystawionym w Bolkenhain w Lignickiem, występuje miles Eustachius⁶⁾, zapewne więc on to jest tym protoplastą. Dodać jeszcze trzeba, że na znanych minjaturach Legendy ś. Jadwigi, przedstawiających bitwę pod Lignicą 1241 r., występujących wprawdzie w najstarszym dochoowanym rękopisie z XIV w., ale opartych niewątpliwie na starszej tradycji, znajduje się pośród rycerstwa śląskiego także rycerz z herbem Awstacz (jelenia głowa), może właśnie ów Eustachius. Synem jego byłby Dzierzko Abstarzzen Sohn w r. 1297⁷⁾, wnukami i prawnukami rycerze lignicy z XIV w.: Wojciech (1311—1343), Paweł (1316), Gawin (1326—1356), Jan (1333—1343), Marcin, kanonik wrocławski (1352—1355), wreszcie Henryk czyli Heinczko (1342—1363⁸⁾). Imię Henryk pojawia się w tym rodzie i w XV w.⁹⁾ Rozrodzony później na Śląsku, dziś wygasły już ród Abschatzów nosił w herbie na białym (srebrnym) polu czarną głowę jelenią w prawą zwróconą stronę¹⁰⁾. Istniały jednak odmiany, z których jedna przedsta-

¹⁾ Por. Kozirowski Stanisław ks., Studja nad pierwotnem rozszedleniem rycerstwa wielkopolskiego, VII. Ród Jeleni—Niałków—Brochwiczów (Rocz. Tow. Przyj. Nauk Poznań, z r. 1918, T. XLV).

²⁾ Dziadulewicz St., Drobiazgi heraldyczne, Herb Poturgi (Rocz. Tow. heral. z r. 1921/3, T. VI).

³⁾ Sinapius, Schlesische Curiositäten, t. I., s. 230. Siebmachers Grosses u. allgem. Wappenbuch, N. F. Bd. VI, Abt VIII, Teil I, str. 1.

⁴⁾ Schirmmacher, Urkundenbuch d. Stadt Liegnitz, passim.

⁵⁾ Grünhagen, Regesta nr. 4582.

⁶⁾ Tamże, nr. 1571. ⁷⁾ Tamże, nr. 2315.

⁸⁾ Schirmmacher, l. c. passim. Grünhagen, Regesten, passim.

⁹⁾ Sinapius, l. c. str. 233.

¹⁰⁾ Por. rysunki u Siebmachera, l. c. część I, tabl. I, nr. 3—1.

wia głowę nie jelenią, ale łosią¹⁾, zjawisko pomieszania tych dwóch zwierząt zresztą w heraldyce znane²⁾. Inna odmiana, której używała rodzina Tschaurike, ma w górnym polu przedzielonej w poprzek tarczy głowę jelenia w lewo³⁾.

W Polsce zjawia się ten ród w początkach XV w. W r. 1425 Hincza (t. j. Henryk, z Ossowej Sieni (w Wielkopolsce pod Wschową), oczyszczając się z zarzutu nieszlachectwa w sądzie kościańskim, przywiódł dwóch stryjców »de clenodio Austaczew, qui gerunt caput losszą in clipeo⁴⁾. W tej Ossowej Sieni siedzą Awstaczowie jeszcze w XVIII w., w którego początkach występuje Anna Magdalena Abszacówna⁵⁾. Niesiecki zaliczył wszystkich Ossowskich z Ossowej Sieni do rodu i herbu Dołęgów, jakkolwiek pod Ossowskimi herbu Prus I wzmiankuje, że »czytał w pewnym projekcie drukowanym, że Ossowscy insi są w Poznańskim województwie z Ossowej Sieni herbu Jelenia Głowa⁶⁾. Ależ właśnie herb Zofji z Ossowskich Radomickiej, żony Marcina, kasztelana kaliskiego (ok. 1670 r.), którą Niesiecki wymienia pod Ossowskimi Dołęgami, znany z tarczy herbowej na exlibrisie Stefana Garczyńskiego, wojewody poznańskiego (poł. XVIII w.⁷⁾, przedstawia głowę jelenią (w lewo). Dodać trzeba, że herb Abszac podaje Herbarz pruski Dachnowskiego, rysując w górnym polu tarczy, na dwa pola w poprzek przedzielonej, głowę jelenią, tak jak u śląskich Tschaurików. Przypisuje Dachnowski ten herb rodzinie Ossowskich, nadmieniając, że rysunek wziął ze stall kościoła Matki Bożej w Toruniu⁸⁾.

W Krakowie zjawiają się Awstaczowie u schyłku XV stulecia. W r. 1485 przyjął obywatelstwo miejskie Henrich Schonenfeld de Legnitz, lecz, jak powiada zapiska w księdze przyjęć: in litteris suis scriptum erat Heinrich Abestatcz et quod de nobili sit prosapia ex utroque parente iuxta contenta litterarum⁹⁾. Henryk Schonenfeld był więc z rodu Awstaczów i przybył wprost z Lignicy. Występuje on w księgach radzieckich krakowskich w latach 1486—1494, jest widocznie zamożnym bankierem, pożyczka pieniądze, posiada dom przy ulicy Grodzkiej, utrzymuje stosunki z najwybitniejszymi przedstawicielami patrycjatu krakowskiego owych czasów¹⁰⁾.

W rok po Henryku, w r. 1486 przyjmuje obywatelstwo krakowskie Stenczel (= Stanisław) Schonfelt, nie płaci jednak taksy, gdyż jest »hic oriundus¹¹⁾. Widocznie przodkowie jego już wcześniej osiedlili się w Krakowie, gdzie istotnie Schonenfeltowie v. Schonfeltowie występują już od pocz. XV w.¹²⁾.

Czyżby to byli także Awstacze? W takim razie ów Stanisław mógłby być najpewniej fundatorem posągu ś. Stanisława, na którym umieszczono herb Awstacz. Ale nie mamy na to bezpośredniego dowodu.

Prof. Dr. P. Bieńkowski zdał sprawę z trzech obszernych listów, jakie odebrał od dra Marjana Morełowskiego, szefa wydziału muzealnego Delegacji Polskiej w Moskwie i członka Komisji specjalnej polsko-rosyjskiej. Wyniki poszukiwań dra Morełowskiego można ująć w następujących kilku punktach:

1) Dr. M. odnalazł w Berlinie cenne archiwalja do historii spadku artystycznego króla Stanisława Augusta i innych.

2) Dr. M. w papierach po niezującym akademiku petersburskim Smirnowie znalazł wiadomość, o ile mu się zdaje na podstawie papierów po Stanisławie Augustacie, że w drugiej połowie XVIII w. miał miejsce »przewóz antycznych marmurów (rzeźb)« z greckich wysp przez Odessę i Kijów do Warszawy, do Radziwiłłów i Branickich. Prawdopodobnie rozumieć tu należy marmury nabyte przez ks. Radziwiłłową z Nieborowa. Nie wiadomo natomiast, o jakich tu Branickich mowa.

3) Dr. M. robił poszukiwania za zrabowanym w r. 1812 do Petersburga skarbem Radziwiłłów z Nieświeża. W tym celu postarał się o inwentarze skarbcza z r. 1787 i 1809, najobszerniejsze z istniejących. Znajdują się one obecnie — przewiezione z archiwum nieświeżskiego — u Janusza ks. Radziwiłła w Warszawie. Tam ani słowa o marmurach, jest natomiast opis bronzów, z których część ma tematy antyczne. Dr. M. załącza odpisy tych inwentarzy do dyspozy-

¹⁾ Sinapius, l. c. str. 230 i Siebmacher, l. c. I, str. 1.

²⁾ Tak np. książęta kurlandzcy kładą w herbie raz łosia, drugi raz jelenia.

³⁾ Siebmacher, l. c. część II, str. 1. i tabl. 1. nr. 1.

⁴⁾ Kozierowski St. ks., Nieznane zapiski heraldyczne, cz. I. (Rocz. Tow. Przyj. Nauk Pozn. z r. 1915 odb. str. 10, nr. 15). Por. też tegoż autora Badania topograficzne archid. Pozn. t. I, str. 559 (Ossowa Sien).

⁵⁾ Tenże, Badania topograficzne na obszarze Wielkopolski, str. 111.

⁶⁾ Niesiecki, Herbarz, wyd. Bobrowicza, t. VII, str. 166 i 169.

⁷⁾ Biesiadecki F., Exlibris Stefana Garczyńskiego, Exlibris t. V (1923).

⁸⁾ Piekosiński Fr., Poczet herbów i proklamacyj herbowych. Herold Polski za r. 1898, zes. 1.

⁹⁾ Kaczmarczyk K., Libri iuris civilis Crac. str. 310, nr. 8249.

¹⁰⁾ Acta Consularia Crac. t. 430, p. 110, 261, 262, 291, 294, 303, 304, 384, 385, 403, 413.

¹¹⁾ Kaczmarczyk, l. c. str. 322, nr. 8437.

¹²⁾ Tamże, str. 49, nr. 2127.

cji Komisji historii sztuki. W ostatnich czasach udało mu się dzięki tym inwentarzom odszukać po przeróżnych działach Ermitażu przeszło 100 różnych przedmiotów nieświeskich i zidentyfikować je najpewniej. Na podstawie powyższych dokumentów oraz rosyjskich rzadkości bibliograficznych ze spisem krótkim, ale numerowanym, obiektów wywiezionych z Nieświeża, można udowodnić, że wprawdzie w 1905 r. zwrócono do Nieświeża z Ermitażu mniej więcej siedmset przedmiotów, ale należy się jeszcze więcej niż drugie siedmset, nie zaś pięć, jak strona rosyjska utrzymuje. O ile rewindykacja się uda, to przysporzy nam szereg zabytków z XVI i XVII wieku, w tem osobiste pamiątki po Janie III i Michale Korybucie, a nawet z czasów Stefana Batorego, jak n. p. laski marszałkowskie, przepiękne puhary figuralne, bardzo zdobne muszkiety, płaskorzeźby na kości słoniowej i t. p. Na ślad bronzów, wymienionych w inwentarzach nie udało się dotychczas natrafić. Może który z tych przedmiotów dostał się przed rokiem 1812 do jakich zbiorów polskich, n. p. do Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

4) W końcu załącza dr. Morelowski raport w sprawie 115 antyków, wywiezionych w r. 1912 przez kustosa Ermitażu, prof. Waldhauera, z Łazienek warszawskich do Rosji, a obecnie w grudniu 1923 r. w dwóch trzecich częściach odnalezionych osobiście przez naszego rodaka w Ermitażu. Co do pozostałej jednej trzeciej zebrał tenże dowody, iż znajduje się obecnie w Muzeum Izjaszcznych Iskustw w Moskwie (dawnem Muzeum Aleksandra III).

Wszystkie te antyki są to po największej części okruchy płaskorzeźb z sarkofagów rzymskich (II—IV w. po Chr.). Pochodzą ze zbioru hr. Paca, ostatniego z rodu, który był generałem wojsk polskich w r. 1831, a po upadku powstania, gdy mu skonfiskowano majątek, umarł w Smyrnie i tam pochowany. W warszawskim archiwum znalazł się dokładny opis rzeźb hr. Paca z czasu konfiskaty w r. 1834. Znalazł się także w Warszawie, przy aktach wywozu autentyczny rosyjski spis jego antyków. Z pomocą tych aktów mógł dr. Morelowski zidentyfikować rzeźby w Ermitażu, przyczem znalazł na nich jeszcze karteczki nalepione ze słowem »Łazienki«. — Są to wszystko fragmenty marmurowe, wysokości 30—60 cm. i teje lub nieco większej szerokości. Jeden tylko znacznie wyższy przedstawia może Hesperydę z jabłkiem i jakiegoś mężczyznę. Jedna tylko główka okazała się późniejszą, z XVII w., a jedna sztuka falsyfikatem z XVIII w. Znalazła się także zupełnie wypukła figura »Dobrego Pasterza« z pierwszych wieków chrześcijaństwa. Pac zakupił je w Rzymie i rzekomo w Pompei na początku XIX wieku. (Dokładniejszy opis tego odkrycia, oparty na tych samych materiałach, podał dr. Stanisław Tomkowicz w »Czasie« z końca marca 1924 r.).

Prof. Kazimierz Skórewicz odczytał pracę p. t. *Zamek królewski w Warszawie*, ogłoszoną następnie drukiem w miesięczniku *Architekt* z grudnia 1924 r.

Posiedzenie z dnia 10 kwietnia 1924.

Prof. Dr J. Mycielski przedstawił referat p. t. *Trzy obrazy florenckie z końca XV i początku XVI wieku*.

Najstarszym z omawianych obrazów jest *Pokłon pasterzy* (fig. 13), własność prof. Władysława Natansona i jego żony Baranowskiej z domu, darowany im przez ks. Florjana Stabilewskiego, arcybiskupa gnieźnieńsko-poznańskiego, który go nabył we Włoszech z końcem XIX w. Obraz, malowany temperą z olejnemi laserunkami na miękkim drzewie, mierzy wraz z ramą 123 cm na wysokość, przy szerokości 111 cm. Na tle stajenki o formach ruiny rzymskiej budowli klęczy na pierwszym planie po lewej stronie od patrzącego Madonna w czerwonej sukni i szafirowym płaszczu, u której stóp leży Dzieciątko, po prawej pasterz w czerwonym kaftanie. Za nim stoją dwaj inni, z których jeden, w żółtym kaftanie, trzyma na rękach baranka, drugi gra na fujarkach. W środku, na dalszym nieco planie stoi pochylony ś. Józef w ciemno-zielonej szacie i żółto-czerwonym płaszczu. Poprzez zrujnowaną stajenkę otwiera się daleki widok na zielone wzgórza, wodę i ruiny. Na tle jego widać maleńkie figurki pasterzy, do których przemawia lecący w powietrzu anioł. Najlepszy w tym obrazie jest krajobraz, w którym prelegent widzi wpływ krajobrazu z *Bożego Narodzenia* A. Baldovinettiego w przedsionku kościoła SS. Annunziata we Florencji¹⁾. Na tym fresku odnajdujemy też zupełnie analogicznego anioła jak ten, który rozmawia z pasterzami na obrazie pp. Natansonów. Baldovinetti był mistrzem Domenica Ghirlandaja, który od niego nauczył się malowania pejzaży w tłach. Nic też dziwnego, że taki sam anioł znajduje się w *Pokłonie pasterzy*, który Ghirlandajo wymalował w 1485 r. na zamówienie Franciszka Sassettiego do jego kaplicy rodowej w kościele S. Trinità we Florencji²⁾. W tym kościele równocześnie i Baldovinetti maluje swoje freski. Porównanie tego obrazu

¹⁾ Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, Leipzig, Baldovinetti, Nr. 3.

²⁾ Die Galerien Europas IV, Leipzig 1909, Nr. 319.

z krakowskim *Pokłonem pasterzy* wskazuje na zupełną zależność naszego obrazu od dzieła Ghirlandaja. Dotyczy to typu i pozy Madonny oraz realistycznego traktowania pasterzy. Realizm ten zawdzięczają oba obrazy *Pokłonowi pasterzy*¹⁾, który na zamówienie Tomasza Portinariego wymalował po 1470 r. Hugo van der Goes do kościoła S. Maria Nuova we Florencji. W obrazie krakowskim odbił się bezpośredni wpływ dzieła Hugona w nieproporcjonalnie małych rozmiarach Dzieciątka. Obraz pp. Natansonów referent uważa za dzieło powstałe pod wpływem i w oto-



Fig. 13. Pokłon pasterzy. Obraz florencki z końca XV w.

czeniu Domenica Ghirlandaja. Mógłby je malować który z braci artysty, Davide lub Benedetto, albo szwagier Bastiano Mainardi, albo, co najprawdopodobniejsze, jakiś inny uczeń czy współpracownik wielkiego warsztatu malarskiego, na którego czele stał Domenico Ghirlandajo, a referent datuje go na lata 1485—95. Obraz był we Włoszech w XIX wieku niefortunnie odnowiony.

Drugi obraz, własność ziemiańskiej rodziny w województwie kieleckim, złożony chwilowo u p. Ryszarda, dyrektora Banku hipotecznego w Krakowie, to tondo, średnicy 91 cm (fig. 14). Materiał i technika jak w obrazie pierwszym. Madonna w czerwonej sukni i szafirowym płaszczu, klęcząca po lewej stronie od patrzącego, przypatruje się Dzieciątku Jezus i ś. Janowi Chrzc-

¹⁾ Ibidem, Nr. 352.

cielowi, którzy się bawią krzyżykiem. Naprzeciwko Madonny klęczy anioł w czerwonej szacie. W tle park z zamkiem, otoczony stawem. Kompozycja zastosowana jest do kolistego kształtu obrazu, wprawdzie nie tak świetnie, jak w *Magnificat* Botticellego, bez porównania jednak lepiej, aniżeli w pierwszym kolistym obrazie, jakim jest tondo Fra Filippa Lippiego¹⁾ z lat 1453—5. W tem liczeniu się z kształtem obrazu znać oddziaływanie kolistych płaskorzeźb Łukasza della Robbia i Verrocchia. Referent zestawiał omawiany obraz z dziełami Lorenza di Credi i stwierdził związek z dreźnieńskim obrazem na ten sam temat, pochodzącym z lat 1490—1500. W tondzie Crediego, które się znajduje w Galerji Borghese w Rzymie²⁾, Chrystus i ś. Jan są upozowani niemal tak samo jak w obrazie krakowskim, z tą tylko różnicą, że Chrystus z obrazu krakowskiego odpowiada ś. Janowi z tonda Borghese, a ś. Jan krakowski Chrystusowi rzymskiemu. Traktowanie flory i nader pulchne kształty dzieci w obrazie krakowskim i tondzie z Galerji Borghese oraz w drugim kolistym obrazie Lorenza di Credi z tej samej galerji³⁾, przedstawiającym *Madonnę i ś. Józefa adorujących Dzieciątka*, są tak do siebie zbliżone, że krakowski obraz musi się uważać za dzieło powstałe pod osobistym kierunkiem Lorenza di Credi, jeżeli nie za własnoręczny jego utwór. Co więcej, anioł z krakowskiego obrazu typem, uczesaniem i traktowaniem włosów niezmiernie jest podobny do ś. Juljana z obrazu Crediego w Luwrze, przedstawiającego *Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu śś. Juljana i Mikołaja*⁴⁾. Bardzo podobny anioł, tylko jakby w zwierciadle odwrócony, powraca na obrazie Verrocchia *Madonna z Dzieciątkiem między dwoma aniołami* w londyńskiej National Gallery⁵⁾. Nic w tem dziwnego. Wszak Lorenzo di Credi był uczniem Verrocchia. On to przewiózł zwłoki swego mistrza z Wenecji do Florencji. Madonnę z obrazu krakowskiego odnajduje referent w *Poklonie pasterzy* Crediego w Akademji sztuk pięknych we Florencji⁶⁾. Zważywszy silny wpływ Verrocchia na krakowski obraz, przejawiający się w twardości konturów i rzeźbiarskiej bryłowości figur, referent datuje to dzieło na lata 1490—1500. Stan konserwacji doskonały. Obraz nigdy nie był odnawiany.



Fig. 14. Adoracja małego Chrystusa, obraz florencki z końca XV wieku.

Trzeci obraz, będący obecnie własnością ks. Leonowej z Sanguszków Sapieżyny, przedstawia *Madonnę z Dzieciątkiem i ś. Janem Chrzcicielem* (fig. 15). Obraz ten malowany olejno na drzewie, mierzący wys. 62½ cm. a szer. 52 cm., nabyli we Florencji ordynat Stanisław Zamojski i żona jego Zofja z Czartoryskich w latach 1834—7. Od nich drogą dziedziczenia przeszedł na dzisiejszą właścicielkę. Madonna w czerwonej sukni i ciemno-szafirowym płaszczu z zieloną podszeawką siedzi w komnacie, przez której podwójne okno o renesansowych łukach widać w głębi florencki górzysty krajobraz. Za Madonną wisi pięknie udrapowana karmazynowa draperja. Na kolanach Madonny Chrystus, przechylający się ku ś. Janowi Chrzcicielowi, który mu podaje krzyżyk. W obrazie znać ślady wpływu Domenica Ghirlandaję, są jednak silniejsze wpływy inne. Koloryt soczysty, silny i bardzo harmonijny, znacznie się różni od kolorytu obrazów z florenckiego quattrocenta, a zbliża się do tonacji Pinturicchia i Rafaela z okresu peruzjskiego i florenckiego. W kompozycji i w typie Madonny, w jej sentymentalnej słodyczy znać

¹⁾ I. B. Supino, Fra Filippo Lippi, Firenze, 1902, reprodukcja na str. 84.

²⁾ Fotografia Alinarego P^o. 2^a, Nr. 7991.

³⁾ Fotografia Alinarego P^o. 2^a, Nr. 7992.

⁴⁾ A. Gutbier, Museum der italienischen Malerei, Dresden, Nr. 534.

⁵⁾ S. Reinach, Apollon. Histoire générale des arts plastiques. Paris 1907, p. 149, fig. 237.

⁶⁾ A. Gutbier, Museum der italienischen Malerei, Dresden, Nr. 532.

oddziaływanie wczesnych prac Rafaela, jak *Madonna Conestabile della Staffa* (1500—02¹⁾, *Madonna ze św. Franciszkiem i Hieronimem* (ok. 1502²⁾, *Madonna Diotallevi* (ok. 1502³⁾, *Madonna Solly* (ok. 1502⁴⁾, *Madonna del Duca di Terranuova* (ok. 1505⁵⁾ i ostatniej z wczesnych florenckich madonn mistrza z Urbino, *Madonny domu Orleańskiego* (ok. 1507⁶⁾. W obrazie ks. Sapieżyny odbił się też wpływ Fra Bartolommea della Porta, zwłaszcza w szerokim rzucie fałdów płaszcza. Rozbiór stylistyczny obrazu prowadzi referenta do wniosku, że jest on dziełem Ridolfa Ghirlandaja. Ridolfo, syn Domenica, urodził się w 1483 r. Kształcił się najpierw — bardzo zresztą krótko — u ojca, który zmarł w r. 1494. Potem ulegał wpływom Fra Bartolommea i młodego Rafaela, nadto do pewnego stopnia i Leonarda da Vinci. Dalsze losy artysty, który zmarł dopiero w 1561 r., nie mają znaczenia dla omawianego obrazu. Referent uważa tenże za wczesne dzieło Ridolfa Ghirlandaja, współczesne wczesnym madonnom Rafaela, i datuje go na lata 1502—07. Stary, w nowszych czasach poprawiany napis na odwrotnej stronie obrazu wzmianki Ridolfa Ghirlandaja jako twórcę obrazu. Peizaż został w nowszych czasach przemalowany.



Fig. 15. Ś. Rodzina. Obraz florencki z XV w.

cznego w kościele parafjalnym w Luborzycy. Omawiają w niej antabę bronzową z XII w. w kształcie lwiej głowy, szereg kielichów (XIII/XV w., XVII i XVIII w.), ampułki z r. 1534, monstrancję z XV w., pacyfikał z pocz. XVI w. Praca ta ukazała się potem w druku w r. 1925, nakładem M. Muzeum Przemysłowego w Krakowie.

Posiedzenie z dnia 27 listopada 1924.

Dr. Tadeusz Dobrowolski przedstawił dalszy ciąg pracy p. t. *Studja nad średniowiecznym malarstwem ściennym w Polsce*, której początek czytał na posiedzeniu 16 października 1924 r. Oto streszczenie całości:

1) Na północnej ścianie prezbiterjum kościoła parafjalnego w Niepołomicach widnieją w dwóch wnękach postaci św. Michała Archanioła i św. Jerzego, malowane techniką freskową. Malowidła te mają cechę dekoracyjną; barwy ich, o żółto-brunatnej tonacji, są ściśle od siebie odgraniczone. Kostjumy i styl rysunku wskazują wiek XIV. Prelegent zestawia te malowidła z innymi polskimi oraz zagranicznymi, przyczem, uwzględniając stosunki Polski Kazimierza

Posiedzenie z dnia 25 czerwca 1924.

Ks. dr. Henryk Brzuski przedstawił pracę p. t. *Średniowieczne witraże w kościele N. P. Marji w Krakowie*, która wyszła z druku w r. 1926, jako Nr. 1 Biblioteki historii sztuki, wydawnictwa Związku kół historyków sztuki, studentów uniwersyt. Rzpłtej polskiej.

Posiedzenie z dnia 16 października 1924.

D. Tadeusz Dobrowolski przedstawił pierwszą część pracy p. t. *Studja nad średniowiecznym malarstwem ściennym w Polsce*, której streszczenie wraz ze streszczeniem części drugiej umieszczone będzie w dalszym ciągu tych sprawozdań.

Współpracowniczką Komisji wybrana została dr. Zofja Ameisenowa, kierowniczką zbiorów graficznych Biblioteki Jagiellońskiej.

Posiedzenie z dnia 30 października 1924.

Prof. dr. J. Pagaczewski i dr. A. Bochnak przedstawił pracę p. t. *Zabytki przemysłu artystycznego*

¹⁾ A. Rosenberg, Raffael, Stuttgart-Leipzig, 1909, p. 4.

²⁾ Ibidem, p. 5.

³⁾ Ibidem, p. 6.

⁴⁾ Ibidem, p. 7.

⁵⁾ Ibidem, p. 21.

⁶⁾ Ibidem, p. 37.

Wielkiego z Węgrami Andegawenów i Czechami Luksemburgów, skłania się do przypuszczenia, iż wpłynęły one na stronę formalną malowideł niepołomskich. Brak ściślejszych analogij nie pozwala na dokładniejsze określenie szkoły twórcy tych fresków.

2) W zakrystji kościoła w Niepołomicach odkryto częściowo freski, które zdobiły przynajmniej trzy jej ściany, a rozmieszczone były, zdaje się, w dwóch strefach. W dolnej widać ślady świętych męczenniczek z palmami w rękach; z górnej strefy wydobyto z pod tynku na razie tylko ś. Łukasza, malującego Madonnę. Styl tych malowideł wskazuje wiek XIV. Wobec fragmentaryczności malowideł prelegent wstrzymał się od wypowiedzenia ostatecznych wniosków.

3) W dalszym ciągu prelegent omawia malowidło ściennie z lat 1410 - 20 kaplicy kościoła ś. Krzyża w Krakowie, przedstawiające Ukrzyżowanie. Widzi tu, oprócz wpływu minjatury Laurina z Klattowy i innych zabytków Czech i północnych Niemiec, także związek z malowidłem na ten sam temat w kościele w Brixen w Tyrolu. Schemat Ukrzyżowania tego typu powstał prawdopodobnie we Włoszech w XII w. pod wpływem bizantyńskim. Z Włoch przeszedł na Francję i Niemcy, oraz dalej na Anglię, Czechy, Spisz i Polskę, gdzie powraca w innych malowidłach, omawianych przez prelegenta.

4) Tu należy malowidło w kapitulniku kolegiaty w Opatowie, którego postaci o wadliwych proporcjach są znacznie słabsze od figur w malowidłach krakowskich. Barwy, obwiedzione konturem, składają się na ogólny ton szarawy, od którego odbijają aureole świętych, różowawe ciało Chrystusa i czerwony płaszcz setnika. Głowa Chrystusa ma dużo wyrazu. Na podstawie stylu prelegent przypisuje ten zabytek drugiej połowie XV w.

5) Nieco podobnie skomponowane jest Ukrzyżowanie w refektarzu klasztoru dominikanów w Krakowie. Autor podkreśla przeciwieństwo między dużą wartością artystyczną postaci Chrystusa, a słabymi proporcjami reszty figur, które ożywia wyraz smutku. Kontury wypełnione barwami żółtą, czerwoną i niebieską. Analiza formy skłania do datowania tego fresku na przełomie XV i XVI wieku. Brak wyraźnych analogij z malarstwem zagranicznym każe wnosić, że to dzieło miejscowej szkoły.

6) W krużganku klasztoru cystersów w Mogile znajduje się Ukrzyżowanie, cenny zabytek ściennego malarstwa polskiego, pochodzący z lat trzydziestych XVI w. Ten czas wskazuje oprócz stylu malowidła także i data, fragmentarycznie zachowana (153...). Zdaniem prelegenta, fundatorem fresku jest opat mogiński z lat 1522-46, Erazm Ciołek, wyobrażony pod krzyżem w pozycji klęczącej, a twórcą — brat Stanisław, cysters z Mogiły. Schemat kompozycyjny podobny jak w wielu zabytkach niemieckich, zwłaszcza w miedziorycie Schongauera na ten sam temat. Pod względem stylistycznym i malarskim fresk ten jest oryginalnym dziełem brata Stanisława.

7) Wkońcu autor omawia bardzo zniszczone malowidło na ścianie ogrojca przy kościele ś. Barbary w Krakowie, przedstawiające Pojmanie Chrystusa, i na podstawie stylu datuje je na pierwszą ćwierć XVI w. Wobec nieznaleszenia analogij wśród zabytków zagranicznego malarstwa uważa to dzieło za produkt lokalny.

W dyskusji zabrał głos prof. dr. Jerzy Mycielski, doradzając porównanie malowideł w zakrystji kościoła w Niepołomicach z dziełami Simona Martiniego w Sienie i Awinionie. Prof. dr. Feliks Kopera nie wyklucza możliwości wpływów włosko-węgierskich na te malowidła. Prof. dr. Julian Pagaczewski sądzi, że Ukrzyżowanie w kolegiacie opatowskiej pochodzi już z początku XVI wieku, a to ze względu na zbroje, rzut draperji i budowę anatomiczną.

Dr. Kazimiera Furmankiewiczówna przedstawiła pracę p. t. *Portal w Czerwińsku*. Kościół poklasztorny w Czerwińsku nad Wisłą, fundacji biskupa płockiego Aleksandra (1129-56), zdobił piękny portal, który obecnie, dzięki wydobytym na jaw fragmentom rzeźb, można było w zupełności zrekonstruować. Dotychczas znaliśmy portal czerwiński z rysunków i opisów W. Gersona i Wł. Łuszczkiewicza, ogłoszonych w Tygodniku powszechnym z r. 1885 i w Sprawozdaniach Komisji hist. szt. t. IV, r. 1889. Z dawnego portalu zachowały się mianowicie tylko dwie kolumny, zdobne kapitelami bogato rzeźbionymi, które stały z obu stron otworu drzwiowego. Otwór ten szerokości 2,75 m wycięty w grubości muru, nie konstrukcyjnie sformowany, zamknięty był w górze półkolisto. W tym stanie dotrwał zabytek do pierwszych lat XX w. Wtedy zrekonstruował portal architekt St. Szyller przyczem zaszły pewne błędy. Pozostawiono w całej szerokości otwór drzwiowy; nad półkołem zamykającym ów otwór poprowadzono trzy archiwolty: dwa pasy ornamentacyjne i skręcony wałek pośrodku dorobiono na podstawie wzorów romańskich; archiwolty te zakreśliły łuk bardzo szeroki a niski.

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat znaleziono w Czerwińsku pod posadzką kościelną sporą ilość kamieni romańskich, zdobnych rzeźbą, pochodzących z dawnego portalu, a mianowicie: fragmenty kapitelu, pilastra, tympanonu (fig. 16) i archiwolt (fig. 17). Fragmenty te wykonane są z tego samego materiału co zachowane kolumny i kapitele portalowe, a wymiary ich zgodne są z wymiarami zachowanych części portalu konstrukcyjnie uzupełnionego. Najciekawsze

są fragmenty tympanonu. Są to dwa bloki kamienne z resztami podziału architektonicznego i rzeźb oraz dwie figury apostołów. Reszty te wskazują wyraźnie, że tympanon miał w dolnej części szereg arkad, wspartych na kolumnkach. Pod arkadami pomieszczone były figury postaci. Zachował się na większym bloku ślad mandorli, z czego wniosek, że nad apostołami tronął Chrystus w majestacie, otoczony symbolami ewangelistów lub dwoma aniołami, podtrzymującymi

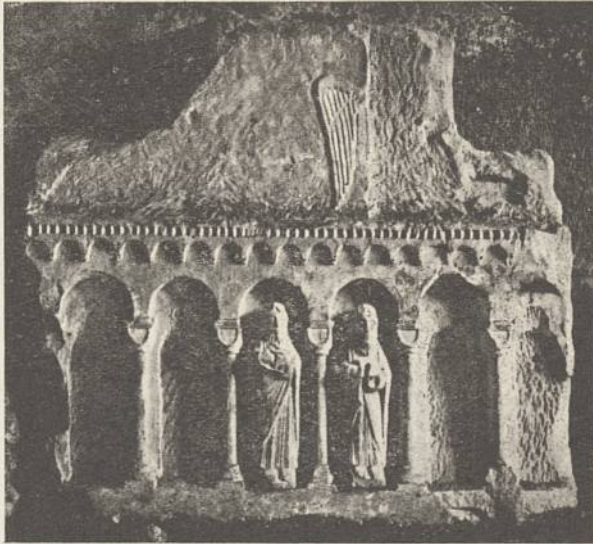


Fig. 16. Fragment tympanonu portalu z kościoła w Czerwińsku.



Fig. 17. Fragment archiwolty portalu w Czerwińsku.

Współpracownikiem komisji wybrany został ks. Dr. Henryk Brzuski, profesor historii sztuki w Seminarjum duchownym we Włocławku.

Posiedzenie z dnia 18 grudnia 1924.

Dr. Marjan Morelowski wygłosił referat p. t. *Zbiory dereczyńskie Sapiehow.*

Pierwsze określone wiadomości, jakie przedmioty wywieziono z Dereczyna do Rosji, znalazły się w 2 katalogach galerii obrazów Ermitażu i Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu przez Somowa i te użytkował już dyr. Al. Czołowski w pierwotnym memorjale Delegacji Polskiej z początków jej istnienia. Somow stwierdza, że do Ermitażu dostały się 33 obrazy, a do Akademii Sztuk Pięknych 55, razem 88, ale opisuje on z pośród nich bliżej zaledwie niecałą połowę. Dzięki dyr. M. Piotrowskiemu, który w r. 1917 inwentaryzował Gaczyń, odnaleziono wówczas niezależnie od owych 88 sztuk — innych 72 obrazów z Dereczyna (portrety) w jednej z szaf pałacu gaczyńskiego, co też obecna Delegacja Polska w Rosji urzędowo wyzyskała.

mandorlę. Kompozycja taka jest typową dla szeregu wczesno-romańskich tympanonów francuskich. Jako przykłady mogą posłużyć tympanony z Moissac, Carenac, Chartres, Bourges, Le Mans, Anzyle-Duc i wiele innych. W Niemczech mniej rozpowszechniona, nawet rzadka, kompozycja ta występuje w rzeźbie dopiero w drugiej połowie XII w., zmodyfikowana zazwyczaj o tyle, że niema apostołów, a Chrystusowi towarzyszą zwierzęta lub aniołowie. Kościół w Czerwińsku ma wezwanie Zwiastowania Najśw. Panny, toteż Zwiastowanie przedstawiały rzeźby na pilastrach portalowych. W małych wnękach pod arkadami pomieszczeni byli aniołowie do pół figury, razem dwunastu. Nad jednym z nich zachował się napis: S. GABRIHEL. Jedną arkadę od drugiej oddzielały pasy z ornamentu kostkowego. Ornament ten szczególnie upodobał sobie artysta rzeźbiący portal: zdobi nim konsekwentnie całość, mamy go na pilastrach. Wyżej abakusy kapiteli wykończyły nacięcia w rodzaju blanków; następnie na tympanonie nad fryzem arkadowym, oddzielającym szereg apostołów od górnej części tympanonu, widnieje ornament kostkowy; jeszcze wyżej na archiwoltach widzimy znowu w odstępach wałeczki romańskie.

Tak odtworzony portal charakterem całości, jak również charakterem poszczególnych swych rzeźb, przedewszystkiem tympanonu, wykazuje wybitny wpływ francuski. Kanonicy regularni, osadzeni w Czerwińsku przez biskupa Aleksandra, przeszczepili te wpływy ze swej ojczyzny nad Wisłę.

Strona sowiecka, otrzymawszy te dane, godziła się wydać stronie polskiej zaledwie 72 sztuk oraz z liczby poprzednich 88 obrazów tylko te, które Somow bliżej opisał. Jasnym było, że jest to wszystko drobną częścią całości, wobec też stawianych stale trudności, gdy chodziło o dostęp do inwentarzy Ermitażu i Akademii Szt. P., referent, objąwszy kierownictwo prac muzealnych Delegacji, zorganizował badania archiwalne w kraju oraz dokonał poszukiwań własnych w dawnej literaturze historyczno-muzealnej polskiej i rosyjskiej. Na tej podstawie żądanie zwrotu zbioru dereczyńskiego rozrosło się do jednej z najobszerniejszych spraw Delegacji. Znakomite usługi w badaniach archiwalnych tych i t. p. innych oddała Delegacji p. Janina Studnicka, kierowniczka archiwum państw. w Grodnie, przyczynili się też pp. Łopaciński i dyr. S. Rygiel w Wilnie. Część informacji uzyskano wreszcie od wnuka ostatniego właściciela Dereczyna, od p. ministra E. Sapiehy.

Zebrane i porównane ze sobą materiały dały możliwość stwierdzić, że ilość dzieł sztuki i pamiątek skonfiskowanych w Dereczynie była nie tylko wielka, lecz i bardzo różnorodna. Część tych zbiorów znajdowała się pierwotnie w Rożanie wraz ze starożytnym archiwum sapieżyńskim, ogromnie cennym dla historii Polski, jak o tym świadczą przedruki części dokumentów u Kognowickiego (*Życie Sapiechów*, Warszawa 1791, t. III) i uwagi Niemcewicza w *Podróżach historycznych*. Archiwum to (287 kodeksów oprawnych i mnóstwo fascykułów) poszło do Arch. Ministerstwa Spraw Zagr. i do Ros. Biblioteki Publicznej w Petersburgu, a tylko część inną, najnowszą, obejmującą około 87 kodeksów, pozostawiono w Grodnie (obecnie w Wilnie w Bibliotece Uniwersytetu). Odzyskanie kilkuset starszych kodeksów z Petersburga będzie miało znaczenie i dla historyków sztuki, w Rożanie bowiem istniały w XVIII wieku za Aleksandra Sapiehy warsztaty obić »adamaszkowych« i innych tkanin, oraz pojazdów, a dzieje tej produkcji artystycznej wskutek wywozu aktów dotąd są nieznane.

Na przełomie XVIII na XIX wiek przewieziono wszystkie ruchomości do nowego pałacu w Dereczynie, a zwłaszcza »skarbiec« sapieżyński i zbrojownię, zawierające bardzo liczne pamiątki rodzinne, pochodzące jeszcze nawet po Iwanie Sapieże z początku XVI wieku, a zwłaszcza po hetmanach Lwie i Kazimierzu Sapiebach, po podkanclerzym Leonie Kazimierzu i t. d. Odkryte inwentarze, porównane ze *Wspomnieniami* Leona Potockiego (Kwartalnik litewski 1910 r.) i t. d., pozwalają stwierdzić znajdowanie się w Dereczynie mnóstwa sreber artystycznych. Wśród nich największą sławę obok złotego kubka z herbami carów Szujskich posiadały 2 puchary, zwane »Iwan« i »Iwanicha« na pamiątkę Iwana Sapiehy, wojewody podlaskiego. Okazało się, że były one wielokrotnie opisane przez pisarzy i pamiętnikarzy polskich od Albrychta Radziwiła w XVII wieku (editio Raczyński) począwszy, a skończywszy na Kognowickim, Łukaszu Gołębiowskim i L. Potockim, którzy je osobiście oglądali przed konfiskatą. Oba były z kryształu górnego z prześliznym na nim rysunkiem. »Iwan«, ogromny, »blisko garniec« objętości mający, podłużno-okrągły, na kształt wazy, — »Iwanicha« mniejsza, była owalna. Terminus *ad quem* dla obu stanowi rok śmierci (1519) wojewody podlaskiego. Byłby to więc zabytek nie tylko historyczny, ale i muzealnie niezwyklej wagi, toteż jest on przedmiotem szczególniejszej naturczywych domagań o wydanie stronie polskiej. Skarbiec sapieżyński zawierał nadto pierwszorzędne zbroje, tarcze, broń ozdobną, trofea, jak chorągwie i buńczuki, zdobyte na Turkach i Szwedach, oraz wspinałe dywany, makaty i namioty. Podobnie jak namioty nieświeskie, przez Jana III zdobyte na Kara Mustafie, wzbogaciły one zbiory cesarskie w Petersburgu i Moskwie. Oprócz innych tkanin znajdowały się w Dereczynie i gobeliny. Odnalezione inwentarze, niestety niepełne, wymieniają gobeliny z historją Aleksandra Wielkiego. Jest to tem ważniejsze, że w starym drukowanym katalogu »Koniuszennego Muzeum« w Petersburgu jest parę sztuk takiej serji wedle kartonów Lebruna, a w *Staryje Gody* (1913, XI, p. 49) notatka o przeszło 20 gobelinach francuskich, z »kawałkami amazonek« i t. p., pochodzących »z polskiej magnackiej kolekcji«. Mieliśmy sposobność przekonać się, że istotnie do tej liczby należały i owe z historją Aleksandra W. Wszystko więc wzajemnie się potwierdza.

Zbiory rożańsko-dereczyńskie pomnożył szczególniejszej Franciszek Sapieha. Ożeniwszy się w r. 1793 z córką Szczęsnego Potockiego, tą drogą uzyskał wiele pięknych dzieł sztuki, a między innymi i gobeliny. Nadto sam odznaczał się znanstwem zupełnie wyjątkowym, a w czasie licznych podróży zagranicę pomnożył zwłaszcza galerję obrazów dziełami pendzla bardzo znakomitego. Zanim przejdę do nich, wspomnę, że wedle uzyskanych przez Delegację inwentarzy, w Dereczynie znajdowało się conajmniej 48 sztuk mozaik. Do nich wedle innego inwentarza należało też 5 waz etruskich. Ostatni dokument, z czasu konfiskaty, rosyjski, odnaleziony w Archiwum państwowem w Wilnie, stanowi dowód, że te urny, rzeźby, płaskorzeźby, mnóstwo mebli i bronzów artystycznych, szczegółowo wyliczonych, odesłano po konfiskacie do pałacu w Białymstoku, jako do rezydencji cesarskiej, a gdy ta przerobioną została w latach 1836—1842 na rosyjski Instytut szkolny, odesłano te istne skarby wraz z wielu ruchomościami artystycznymi Białegostoku, pozostałymi po hetmanie J. Kl. Branickim, znowu do Petersburga i Carskiego

Sioła. Nie licząc posągów parkowych białostockich, które dostały się też wtedy do »Letniego parku« w Petersburgu i są przedmiotem osobnych pertraktacji, wywieziono wówczas z Białegostoku do Petersburga samych rzeźb dereczyńskich 22 sztuki, w tem dziesięć pełnych postaci mitologicznych, jak Orfeusz Canovy, jak Ganimed i inne, kilka biustów, przedstawiających znakomitych mężów starożytności, wszystko wykonane przeważnie w marmurze, w części w bronzie. Posąg Orfeusza (»wielki«), to zapewne Orfeusz Canovy, stojący w Ermitażu (nr. 1295).

Galerja obrazów liczyła nietylko owych 88 obrazów, ale 287 sztuk (dokument z aktów konfiskaty). Toteż, gdy Delegacja sowiecka zaproponowała stronie polskiej zwrot 112 sztuk (i to z zamianą 7 na ekwiwalenty), Delegacja polska odrzuciła tak dalekie od sprawiedliwości rozwiązanie »całości« sprawy, wykazując w dodatku, że kustosz Ermitażu Wrangel, wydrukował w r. 1913 w *Staryje Gody* oświadczenie, z którego wynika, że on sam miał w rękach akta obalające opinię, jakoby »nie można odnaleźć« śladów, co więcej dostało się nad Newę. Z samych tylko cytat Wrangla wynika, że władze muzealne petersburskie posiadają szczegółowe dane co do losów minimum 185 obrazów, ile że Wrangel sprawę porusza mimochodem. Ermitaż otrzymał nadto wszystkie mozaiki. Obfite dokumenty konfiskacyjne dają dowody, że, podobnie jak przy innych sekwestrach mikołajowskich w Polsce, grabieże te oficjalnie odbywały się z całym biurokratycznym pedantyzmem, że Izba skarbowa grodzieńska przesłała władzom centralnym zbiory Sapiehów z ogromnemi spisami zawartości transportów. Sam katalog obrazów, nadesłany z Grodna, liczył 22 kart, opis sreber 18 kart, ogółem samo wyliczenie tytułów tych spisów różnych części kolekcji Sapiehów stanowi rejestr (posiadany przez Delegację polską) o 3 stronach arkuszowych gęstego pisma. Zabrano wszystko, nawet to, co ukryli Sapiehowie w sąsiednich Jundziłłowiczach (spis osobny), a do wyjawienia miejsca ukrycia skarbcza zmuszono przy pomocy dręczenia dereczyńskiego intendenta. Te szczegóły, tak ściśle pokrewne z metodami odszukania skarbcza nieświeskiego w 1812 r. (tortury, którym poddano wedle zeznań sądowych zarządcę Burgalskiego), winny być utrwalone drukiem, aby odzwierciedlić na podstawie źródeł z pierwszej ręki całą prawdę o zamało znanym charakterze i rozmiarach ogalania Polski z ogromnych skarbów muzealno-kulturalnych. Co do galerji obrazów, to, jak wskazują same choćby tylko cytowane przez Somowa obrazy, obejrzone już oryginały i zebrane przez Delegację dalsze dane o nieodszukanej reszcie, składała się ona w przeważającym procencie z płócien nader wybitnych mistrzów. Sam Somow ustala, że są to (przeważnie duże) płótna: Franc. Francia (słynna Madonna Ermitażu), dalej płótna P. Veronese, G. Fr. Barbieri (Guercino), Lanfranca, Pietra della Vecchia (znakomita kompozycja p. t. »Czarodziej i czarodziejka«) i innych Włochów, paru Francuzów jak J. Callota, Bourguignona i C. J. Verneta, a zwłaszcza mistrzów niderlandzkich, jakoto Salomona i Jakóba Ruysdaelów, A. v. Ostade, Romboutsa, Weeniksa, G. Metsu, Netschera, Wouwermana, Wijcka, Pynackera, J. Hackerta, v. der Neera i t. d. Delegacja polska wykazała dokumentalnie, że wśród jakoby nie dających się odszukać obrazów są dzieła Asselyna, v. d. Meera, de Vliegera, P. Pottera, Mierisa, C. J. Verneta, Dietricha, a dalej portrety Jana III, Marysienki, Augusta II, Fryderyka II. Udowodniliśmy również, że 2 cenne portrety F. Potockiego i jego żony Zofji, które, acz je znaleziono w kolekcji po Szuwałowach, strona sowiecka wzbrania się oddać, należą bezwzględnie do dereczyńskich. Jest rzeczą pewną, że bogate te zbiory, podobnie jak wszelkie inne Ermitażu i Akademji, nie uszczupliły się w ciągu XIX w. ani w czasie rewolucji, przy której muzea te i archiwa ocalały w jak największym porządku. To samo dotyczy tkanin, namiotów i broni, które dostały się przeważnie do Ermitażu, oraz sreber, które niemniej dokumentalnie przeszły do Muzeum starożytności przy Mennicy petersburskiej i podlegają dziś podobnie ingerencji Dyrekcji Ermitażu. Mozaiki, jak sam Wrangel przyznaje, też po r. 1831 poszły wraz z galerją obrazów wprost do Ermitażu. Jedynie 5 portretów, jako zbyt patriotycznie polskich, kazał Mikołaj I spalić (Wrangel), kilka oddał Aleksander II ks. Sapiehom.

Referat był objaśniony fotografjami omawianych obrazów i uzupełniony uwagami o trudnej sprawie kilku ekwiwalentów, na które powołane czynniki polskie słusznie się zgodzić nie chcą.

Następnie dr. M. Morelowski i p. Jadwiga Graff-Chrząszczewska przedłożyli tymczasowe sprawozdanie o 56 obrazach Canaletta z galerji ostatniego króla polskiego.

Prezesem komisji na rok 1925 wybrano dra St. Tomkowicza, wiceprezesem prof. dr. J. Mycielskiego, sekretarzem dr. Adama Bochnaka.

Posiedzenie z dnia 15 stycznia 1925.

Dr. M. Morelowski przedstawił referat p. t. *Zwierzęta i groteski w arrasach Fagielońskich*. Jest to dalszy ciąg referatów: z 16 lutego 1922 (ogł. w »Pracach Komisji«, t. III, z. 1) i z 14 grudnia 1922, ze studjów nad zbiorem 156 arrasów flamandzkich Zygmunta Augusta,

z którego zbioru dopiero $\frac{2}{3}$ części, a między nimi słynny »Potop«, zostały dotąd przez Polskę odzyskane. Co do reszty (21 werdjur, 1 scena biblijna i przeszło 30 małych sztuk groteskowych i herbowych, przeważnie pociętych na meble) — przy współudziale ks. biskupa Godlewskiego i ks. B. Ussasa, tudzież na podstawie katalogu zbiorów Gaczinia z przed 40 lat, porównanego z odszukanym opisem naszych arrasów z r. 1731 — powiodło się Delegacji polskiej wykazać, że pozostawały one od dawna w pałacu gaczińskim. 17 wielkich werdjur i sporo małych sztuk pozdejmowanych z mebli ukryto tamże przy oddawaniu Polsce w r. 1921 wielkich scen biblijnych; również nie oddano kilku sztuk ze zniesionego Muzeum Stajni dworskich w Petersburgu. Przeprowadzony dowód co do miejsca ich przechowania doprowadził obecnie do zwrotu wielkich werdjur.

Po tym wstępie referent przeszedł do sprawy pochodzenia kartonów do każdej z grup arrasów. Za swego pobytu w Berlinie zebrał w tamtejszych bogatych zbiorach rycin obfity materiał porównawczy, który obecnie przedstawił w fotografiach. Replik z werdjur i grotesków nie udało się wykryć, natomiast replik scen biblijnych »Potopu« znalazło się aż 6, ale wszystkie są tylko częściowe. I one na swój sposób podnoszą wartość naszych arrasów, albowiem najstarszą i jedyną z XVI w. jest madrycka królewska serja 15 sztuk, powstała po r. 1560 (por. E. Monzo y Sanchez Canton, *Los tapices de la casa del Rey*, 1919), podczas gdy arrasy »Potopu« wawelskiego opisywane były już 1553 r. Egzemplarze madryckie mają na bordjurach nie groteski — jak nasze — lecz zwierzęta, będące często powtórzeniem zwierząt z naszych werdjur. Wszystkie inne znane repliki — Monachjum, muzeum król.; zbiór Kruppa w Essen; Salzburg, katedra, publikowane w *Österreichische Kunsttopographie*; Medjolan, według relacji dra Bochnaka; zbiór odkryty przez referenta w antykwaryjacie »Altkunst« w Berlinie — pochodzą z XVII w. i są znacznie słabsze.

Na podstawie przeprowadzonych badań porównawczych referent nie wątpi, że Michał Coxcyen jest autorem postaci ludzkich w scenach figuralnych naszych arrasów »Potopu«; te same co tu głowy i postaci spotykamy w jego obrazach olejnych, zwłaszcza ze zbiorów królewskich hiszpańskich. Referent ilustruje to twierdzenie reprodukcjami obrazów z Escorialu i Museo del Prado (Zaśnięcie M. Boskiej — a arrasy: Upicie się Noego i Dziękczynienie). To samo mówią sztychy z dzieł Coxcyena porównane z arrasami (Ofiara Abla tu i tam). A nawet widoczną przeróbką z niektórych motywów scen naszego »Potopu« są pewne szczegóły w obrazach »Sąd Ostateczny« i »Obrzezanie« Rafała Coxcyena (w Malines), który odziedziczył kartony ojca i z nich nieraz korzystał. Michał Coxcyen ulegał wpływom swego mistrza Barend van Orley, stąd zachodzi też pokrewieństwo naszych arrasów z dziełami van Orleya, zarówno co do figur ludzkich, jak w wyższym może jeszcze stopniu, co do zwierząt (Triumf Petrarki, Apokalipsa, Vertummus i Pomona). Można pójść jeszcze dalej. W niektórych zwierzętach naszego »Potopu«, a więcej jeszcze madryckiej repliki sceny »Adam w Raju« wyraźnie widać odtworzone wzory zwierząt ze sztychów i rysunków A. Dürera. Wytlumaczyć to może pobyt Dürera r. 1521 w Brukseli i Antwerpji, jego przyjaźń z van Orleyem, rozpowszechnienie rysunków Dürera przez Münstera Kosmografję i t. d. Przypisaniu autorstwa kartonów Coxcyenowi nie przeszkadza okoliczność, że w pejzażach naszych werdjur obok realizmu flamandzko-niemieckiego (pełne uroku na dalszych planach widoki zameczków i wież) wyraźnie dźwięczy nuta włoskiego renesansu, a to w ich kompozycji, spokoju linii i dekoracyjnym rozstawieniu pni drzew. Coxcyen był eklektykiem, umiał stapiać różne motywy i godzić źródła natchnienia.

Jeśli w bordjurach widzimy wpływ van Orleya, to wszystko przemawia za odniesieniem kompozycji arrasów groteskowych do warsztatu Cornelisa Florisa, który w owym czasie wielką odgrywał rolę. Ich motywy (medaljony, hermy, edikule, satyry, nimfy, amorki, zwierzęta, dalej pasy typu t. zw. Rollwerk, podobne do wycinanek z blachy), mimo wywodzenia się wielu z nich właściwie z Włoch, stylem swoim wskazują na Flandrję, jej umiłowanie bujności i nadmiaru szczegółów. Pouczające jest porównanie naszych grotesków z Florisa »Les mois grotesques«, których repliki znajdują się w Wiedniu i Paryżu. Wśród naszych wielki arras z wieńcem owocowo-roślinnym wokoło cyfry Zygmunta Augusta (S. A.), należy do najświetniejszych, a ten wieniec realistycznych owoców jest jednym z tych znakomitych pomysłów Florisa, które tam widzimy. Powtarzają się nawet poszczególne motywy, n. p. satyrki i amorki.

Podobną grupę wśród grotesków jagiellońskich stanowi 5 jednakowych portjer z olbrzymimi satyrkami, trzymającymi tarczę z literami S. A. na tle urywków krajobrazu. W przeciwieństwie do tamtych grotesków — o pomysłach jeśli nie całkiem płaskich, to stanowczo pierwszoplanowych — tych pomysł idzie daleko w perspektywnym pojmowaniu czysto dekoracyjnego pola. Kartony do satyrów tutaj użyte muszą być innej ręki, niż kartony grotesków wyżej omówionych. Stylem postaci ludzkich i pejzażu grupa ta zbliża się do »Potopu« i werdjur, a więc do grupy wiążącej się z nazwiskiem Coxcyena. Satyry przypominają nadto satyrów Giu-

lia Romaña (Palazzo del Tè w Mantui), wiadomo zaś, że Coxcyen ulegał wpływowi tego ucznia Rafaela.

Osobne jeszcze zagadnienie tworzą bordjury arrasów biblijnych. Są pokrewne wielkim groteskom, o których była mowa, lecz odznacza je umiłowanie motywu fantastycznych wózków, ciągniętych przez groteskowe postacie, oplecione wstęgami. Te same motywy znane są z serji znajdujących się w Wiedniu arrasów »Siedm grzechów głównych«, którą w XVI w. z Wawelu wywozła arcyksiężniczka Katarzyna, trzecia żona Zygmunta Augusta. Kartony do nich wykonał Piotr Koecke van Aelst. Jak dziś można ustalić, motywy te wprowadził z Włoch do Flandrii Cornelis Bos. Cały cykl jego tych właśnie motywów, datowanych r. 1546 i 1548, znajduje się w Berlinie. Nasze arrasy biblijne były na Wawelu już w r. 1553 — przez co zyskujemy dla czasu ich powstania przybliżone granice. C. Bos i P. Koecke van Aelst wedle najnowszych badaczy (Hedicke i Jessen) wprowadzili z Włoch do Flandrii i wraz z Florisem rozwinęli na wielką skalę stylowy system dekoracyjny, tak włoski w swych początkach, a tak flamandzki w swej fantastycznej bujności. Nasze arrasy należą do najświetniejszych jego okazów.

Prof. J. Mycielski i p. Stanisław Wasylewski przedstawili pierwszą część pracy wspólnej p. t. *Pani Vigée-Lebrun i jej portrety Polaków i Polek*. Rzeczą ta w całości potem ogłoszona została w książce »Portrety polskie Elżbiety Vigée Lebrun«, wydanej nakł. Wydawnictwa Polskiego, Lwów—Poznań, na wiosnę r. 1927.

Posiedzenie z dnia 12 lutego 1925.

Prof. J. Mycielski i p. Stanisław Wasylewski przedstawili drugą część pracy wspólnej p. t. *Pani Vigée-Lebrun i jej portrety Polaków i Polek*, co do której patrz wyżej w Sprawozdaniu z dnia 15 stycznia 1925 r.

Posiedzenie z dnia 2 kwietnia 1925.

P. L. Lepszy przedstawił pracę p. t. *Monstrancja dominikańska z Podkamina i złoty wieniec królowej Bony*.

Złota monstrancja podkaminska pochodzi z r. 1766 i jest niezwyklej wysokości, bo osiąga 98 cm. Skomponowana ze starych wotów i kosztowności przez nieznanego rzymskiego artystę jubilera, na zamówienie O. Henryka Russiana, który sam zawiózł do Rzymu kosztowności i roboty przypilnował. Za panowania Józefa II w r. 1788 została jej odjęta złota stopa, a w jej miejsce sprawiono mosiężną. Mimo to monstrancja robi wrażenie imponujące, nie tylko swoją wartością artystyczną, ale również drogocnością materiału, emaljami, kameryzunkiem z diamentów, rautów, rubinów i pereł. W jej kompozycji podkreślił artysta barwną tonację. Biały dominikański kolor stanowił dla niego podstawową barwę; zważał on na jej odcienie i ożywił czerwonymi drogimi kamieniami i różnobarwną emalją, która niejednokrotnie subtelnością a nawet sposobem wykonania przypomina fakturę minjaturzysty. Potrójny wieniec okala słońce monstrancji, a na jego zewnętrznym obwodzie modlą się trzej święci dominikańscy: ś. Tomasz z Akwinu stoi pośrodku na tronie, jakoby filar duchowy zakonu, z symboliczną gwiazdą na piersi; ś. Jacek z posążkiem Madonny i ś. Dominik chwytają promienie lecące od Sanctissimum. Nad słońcem monstrancji aniołowie w powłóczystych szatach niosą złoty wieniec tak zwany królowej Bony, a ponad nim brylantowy monogram I. H. S., nad którym znów nagie putta unoszą królewską koronę. Wreszcie całość zwieńcza renesansowy pelikan bez małych piskląt.

Referent rozebrał kompozycję, styl i technikę jubilerską zastosowane w monstrancji, potem poddał rozważaniom możliwość pochodzenia wienca od królowej Bony lub, jak chce druga wersja, od księżnej Wiśniowieckiej z r. 1682. Stwierdził on przeto, że w Polsce istniał zwyczaj używania podczas ślubu przez posażne panny wieńców złotych lub srebrnych i że długo zachował się zwyczaj, iż owe wianuszki po ślubie składano na ofiarę w kościele ku ozdobie monstrancji. Następnie referent dochodzi do przekonania, że wianuszek w monstrancji podkaminskiej jest jej najstarszą częścią, że jest z odmiennego materiału i innego stylu, złożony z emaljowanych mirtowych listków i jest istotnie wianuszkiem ślubnym. A dalej, że może pochodzić jak i korona królewska z puttami oraz pelikan, symbol dziewiczości, z pierwszej połowy XVI wieku względnie z r. 1518 i być robotą neapolitańskich złotników.

Wienców takich posiadały skarbcze kościelne nieraz znaczniejszą ilość. W Kodniu Sapiehów zabrano ze skarbcza kościelnego w r. 1718 na koszt restauracji szat kościelnych 49 wieńców złotych i srebrnych panieńskich; i w Podkaminie mogło być tych wieńców dużo i stąd

mięszwały się wspomnienia o wieńczach Bony i Wiśniowieckiej, a pamiętać należy, że tradycje klasztorne, jak wogóle tradycje, to rzecz niepewna, chwiejna. Sposób natomiast opraw kamieni, ich stylizacja i szlif przemawiają raczej za wcześniejszą od roku 1682 datą, t. j. epoką z przed okresu przelomu w jubilerstwie za czasów Ludwika XIV, i zdają się być bliższe tradycji Bony Sforzy. Wieniec mógł się tu dostać z klasztoru macierzystego t. j. dominikanów krakowskich, z którymi dwór królewski pozostawał w bliższych stosunkach.

Prof. J. Mycielski przedstawił referat p. t. *Trzy przedmioty przemysłu artystycznego.*

1) Zegar pokojowy z brązu w stylu rokokowym (fig. 18 i 19), zdobny wolutkami zwróconymi do siebie, co wskazuje na okres Regencji. Na kopercie słońce z promieniami falistymi w obramieniu, złożonym z ośmiu pól; w polach ujętych w wolutki pomieszczono panopljony i pejzażyki. Zegar ten był własnością Jana Jacka Tarnowskiego z Dzikowa, ożenionego primo voto z Heleną Morską, dzięki której pozostaje w stosunkach ze Lwowem. Zegar nosi napis »Antonius Kamiński à Leop. Nro 14«. Kołaczkowski w »Wiadomościach« wspomina o A. Kamińskim, lecz żadnego z jego wyrobów nie zna. Poznajemy więc po raz pierwszy dzieło pierwszorzędnego zegarmistrza lwowskiego z r. 1760.

2) Karnet balowy złoty z emaljami, w stylu Ludwika XVI (fig. 20 i 21). Król Stanisław August ofiarował go około r. 1790 p. Badeniewej, żonie reagenta kancelarii mniejszej. Karnet, wykonany bardzo misternie, ma okładzinki grawirowane w motyw rzeźbiony z amorków, instrumentów muzycznych, globusu i t. p.

3) Wachlarz z oprawą szczerozłotą, emaljowaną, wysadzaną drogiemi kamieniami, w stylu Ludwika Filipa (fig. 22). Pióra wachlarza z ażurowego jasnego rogu, delikatnie rżniętego. Wachlarz ten ofiarowała w r. 1827 Cecylji Małachowskiej, jako swej frejlinie, Helena Pawłowna, ks. Weimarska, siostra cara Mikołaja I. Wachlarz najprawdopodobniej wyrobu petersburskiego.

Posiedzenie z dnia 29 października 1925.

Dr. Marja Jarosławiecka przedstawiła rozprawę p. t. *Oprawy dyplomów XVII i XVIII wieku w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.*

Wśród szeregu dyplomów w formie książkowej, znajdujących się w Bibliotece Jagiellońskiej, 8 zwraca uwagę swą artystyczną oprawą. Są to dokumenty pergaminowe; jeden z r. 1662, wyróżniający się swoim formatem, jest dyplomem szlachectwa, pozostałe 7 — doktorskimi, wystawionymi przez uniwersytety włoskie: Rzym, Padwę i Bolonję. Przeważnie należały one do późniejszych profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Grupa tych opraw jest dosyć jednolitą, stanowi też interesujący materiał do historii introliga-



Fig. 18. Zegar rokokowy.



Fig. 19. Zegar rokokowy.

torstwa, tak przez swoją wartość artystyczną, jak i z powodu podawania dat i miejsca powstania oprawy. W kilku wypadkach zachowane są pieczęci w pudełkach metalowych, sznurek tych pieczęci przebija zawsze we włoskich dyplomach i dyplom i oprawę. Dyplomy padeuskie są bogato iluminowane. Oprawy wszystkie wykonane są z kozłej skóry, t. zw. kordybanu (franc. maroquin, ang. morocco), barwionej na kolor brązowy lub czerwony, naciągniętej na okładki kartonowe. Ornamenty są tłoczone złotem. We wszystkich omawianych dyplomach spotykamy się z jednym zasadniczym typem dekoracji: podziałem na obramienie i część środkową czyli zwierciadło. Wymiary dyplomów doktorskich sięgają od 23×16 cm. do 27×19 cm.; dyplom szlachectwa jest znacznie większy.

Oprawy nasze doskonale ilustrują historję artystycznego intrologatorstwa w XVII i XVIII wieku. Najstarsza ochraniająca dyplom, wydany w r. 1619 w Rzymie dla dra filozofji Adama Opatowskiego na dra teologii, posiada cechy typowe dla początku XVII w., ornamenty późno-renańsowe i bordjurę równej szerokości ze wszystkich stron. W Rzymie też w r. 1641 otrzymał dyplom na dra teologii i filozofji Jerzy Modliński. Oprawa jego dyplomu, stojąca najwyżej



Fig. 20 i 21. Karnet balowy z końca XVIII wieku.

artystycznie z tej grupy, należy do typu francuskiego. Ornamenty zostały wykonane tłokami filigranowymi, punktowanymi, stosowanymi wówczas we Francji. Wachlarz rozłożony, użyty tutaj jako motyw ornamentacyjny, uważano dotychczas za wzór pojawiający się około 1665 r. (Loubier: *Der Bucheinband in alter und neuer Zeit*, Leipzig 1904). Oprawa nasza przesuwa to datowanie do roku 1641, do roku zaś 1630 oprawa pergaminowa tłoczona złotem, sporządzona dla Urbana VIII, znajdująca się w Musée de arts décoratifs w Paryżu. Na podstawie porównania tłoków można wykazać bardzo silne analogie z tą oprawą dekoracji oprawy Sergia Sersale, publikowanej w katalogu antykwarskim Nr. 690 firmy J. Baer we Frankfurcie nad Menem, dalej oprawy z British Museum w Londynie (Loubier, o. c., str. 158), wreszcie z naszej grupy oprawy dyplomu na dra teologii i filozofji, wydanego w Rzymie w r. 1655 dla Wojciecha Dąbrowskiego. Czy te cztery oprawy wyszły z jednego warsztatu, stwierdzić na razie nie możemy; może stosowano te same tłoki w różnych warsztatach; nie wiemy również, czy nie istniały rodzaje fabryk wyrabiających tłoki intrologatorskie.

Typ zupełnie inny reprezentuje oprawa dyplomu, wydanego w Padwie w r. 1644 drowi filozofji Uniwersytetu Krakowskiego Jackowi Łopackiemu na doktora medycyny. Dekoracja jej, zwana à la fanfare, w której głównym motywem są wiotkie gałązki, przechodzące w spirale, stosowana była we Francji już w końcu XVI wieku, najdalej zaś w pierwszej połowie wieku XVII. Tutaj więc spotykamy się z typem francuskim stosowanym we Włoszech, jednak ze znacznym opóźnieniem.

Oprawa dyplomu, który »Gloriosa studiosorum mater Bononia« w r. 1644 wydała Sebastjanowi Gschwendtnerowi z Wiednia na dra medycyny, i oprawa dyplomu na doktora tegoż wydziału, wydanego w Padwie w r. 1711 doktorowi filozofji Jackowi Łopackiemu (wnukowi poprzedniego) należą znowu do typu wachlarzowego. Wykazują one wpływy wschodnie w kompozycji, znacznie jednak są grubsze w wykonaniu od poprzednio omówionych i szczególnie ostatnia (z r. 1711) bardzo przeładowana. Ciekawem jest rozpowszechnienie wachlarza jako motywu ornamentacyjnego, który na naszych tylko oprawach spotykamy w latach 1641—1711, czyli w ciągu 70 lat. W obrębie tego czasu spotykamy ten typ i w Polsce, mianowicie na oprawie dyplomu szlachectwa, nadanego w r. 1662 przez Jana Kazimierza Hieronimowi Pinocciemu, swemu sekretarzowi. Format jej jest największy, bo 35×24 cm., opatrzone też jest dyplom wielką pieczęcią majestatową. W stosunku do włoskich ta oprawa przedstawia się bardzo skromnie.

Dyplom ostatni z naszej grupy otrzymał w Rzymie w r. 1762 dr. filozofji Uniwersytetu Jagiellońskiego, Józef Aloizy Putanowicz, na doktora teologii. Typ już inny mamy przed sobą; dekoracja składa się z obramiającej bordiury z wypełnionymi narożnikami i superexlibrisu. Rokokowy ten typ pochodzi znowu z Francji, gdzie go stosowali introligatorzy Ludwika XV: Padeloup i Derome. Zaczynają one wykazywać dążność do ograniczenia ozdób jedynie do wą-

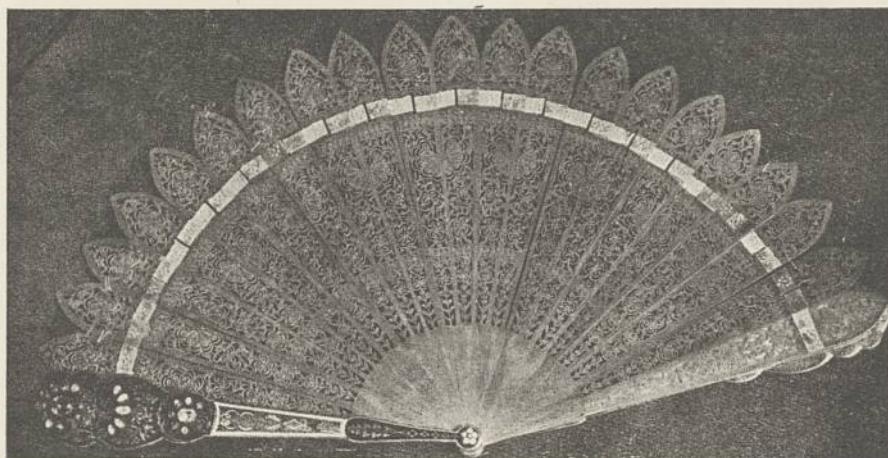


Fig. 22. Wachlarz w stylu Ludwika Filipa.

skiego pasa koronki lub t. p. przy brzegu oprawy, co stosowano przy końcu XVIII w. i w początkach XIX.

Omówionych 8 dyplomów ilustruje nam historję introligatorstwa od r. 1619 do 1762. Stosunkowo mała ilość dyplomów doktorskich jest dotychczas publikowana, niezbyt też wiele posiadają ich biblioteki, n. p. Victoria and Albert Museum w Londynie (South Kensington) posiada ich cztery według katalogu Weale'a. W porównaniu więc choćby z tą biblioteką zbiór opraw dyplomów doktorskich w Bibliotece Jagiellońskiej posiada dużą wartość, tak ze względu na ilość, jak i ze względu na wartość artystyczną poszczególnych egzemplarzy.

Dr. St. Tomkowicz streścił swą pracę p. t. *Gabrjel Słoński, architekt krak. XVI w., i klasztor ś. Józefa*. Z rozprawy Wincentego Wdowiszewskiego, drukowanej w V tomie Sprawozdań Komisji hist. sztuki, wiadomo, że architekt ten, który był uczniem i współpracownikiem wybitnych mistrzów włoskich pracujących około kaplicy Zygmuntońskiej i zamku król. na Wawelu, dożył podeszłego wieku i zmarł w r. 1598 po wykonaniu szeregu robót budowlanych w Krakowie i po za Krakowem. Są o tej jego działalności liczne wzmianki w źródłach archiwalnych — z dzieł jego znaleźmy zachowane jedynie dwa: portal kamienicy kapitulnej przy ul. Kanoniczej l. or. 21 i ozdobę oficyny w dziedzińcu kamienicy przy ul. ś. Anny l. or. 2. Twórca obu, a zwłaszcza drugiego z nich, okazuje się architektem nie bez zdolności, lecz niezbyt subtelnym, skłaniającym się ku malowniczości i przeładowaniu szczegółami niemal już w duchu baroku. Wzmianka o tem, że w latach 1556—1558 budował dla Stanisława Tęczyńskiego woj. krak. w Krakowie kamienicę przy ulicy za ś. Piotrem pod murem miejskim, naprowadziła referenta na myśl szukania śladów w okolicy wschodniego końca ul. Poselskiej, na jej bowiem skrzyżowaniu się z ul. Grodzką stał w owym czasie dawniejszy od jezuickiego ko-

ściół ś. Piotra. Skądinąd wiadomo, że klasztor Bernardynek ś. Józefa stanął w XVII w. na miejscu dworów i domów Koniecpolskich, Opalińskich i t. d., a ze skombinowanych zapisek ksiąg miejskich, aktów hipotecznych, tudzież kroniki klasztoru Bernardynek, wynika, że w skład byłego dworu Opalińskich wszedł dwór, który Stanisław Opaliński star. nowomiejski odziedziczył po swoim wuju Janie Tęczyńskim, woj. krak.; ten zaś, jako ostatni z rodu, który przeżył wszystkich męskich krewnych tegoż nazwiska, jak łatwo przypuścić, mógł oddziedziczyć kamienicę po stryjecznym bracie swego ojca, a tym stryjecznym bratem ojca był właśnie Stanisław Tęczyński, dla którego kamienicę za ś. Piotrem, pod murem miejskim, stawiał Gabrijel Słoński. Dwór Opalińskich, zwany także »dworem Tęczyńskim« (choć ród tych ostatnich dawno był wygasł), a w nim kamienica Tęczyńskiego, pod sam koniec XVII w. przeszły na własność klasztoru.

Architektura wnętrza zabudowań rozległego klasztoru była do niedawna naukowo nieznaną. Zbadaniu jej stoi na przeszkodzie surowo przestrzegana klauzura. Referentowi powiodło się przed kilku laty uzyskać z Rzymu pozwolenie wejścia tam wraz z dwoma towarzyszami w celach naukowych i wtedy uderzył oczy jego widok jednego z podworców, tworzącego wirydarz czworoboczny w samym środku kompleksu budynków, na północ od kościoła ś. Józefa. Otóż wzdłuż wschodniego boku tego wirydarza biegną na przyziemiu i I-szem piętrze galerje arkadowe o szlachetnych proporcjach w stylu rozwiniętego ale jeszcze nie przekwitłego renesansu włoskiego. Niestety późniejsze przeróbki częściowo uszkodziły budowlę, lecz sterczące z zamurowania dolnych arkad kapitele kolumn, tudzież tylko oszkleniem zamknięte arkady piętra pozwalają odtworzyć sobie całość wrażenia tej architektury, która w zmniejszeniu i *mutatis mutandis* nasuwa na pamięć dziedziniec arkadowy Zamku wawelskiego. Również widok wnętrza krużganku wielu szczegółami kamiennej ozdoby, jak odrzwia, obramienia okien prostokątnych i okrągłych, konsole pod stropami sklepień, przypomina odnośne partje zamku. Wreszcie zarówno tu, jak tam, trzymano się porządku jońskiego, rzadko w renesansie włoskim stosowanego. Tylko gdy na Zamku uderza tak w pomyśle całości, jak w szczegółach, daleko idąca swoboda i fantazja wielkim talentem właściwa, tu w dawnym domu Tęczyńskiego widać, obok chęci wstąpienia w ślady wybitnych mistrzów, jakby lękliwe trzymanie się przepisów teorii i książkowych wzorów. Budowniczy, który jak świadczy portal kamienicy dziekańskiej z r. 1550, miał w związku ze swoimi cechami narodowymi pewną skłonność do efektów grubszych i bogactwa szczegółów rzeźbiarskich w architekturze, stawiając kamienicę Tęczyńskiego, może zgodnie z życzeniem zamawiającego, chciał naśladować dzieło wielkich mistrzów swojej młodości: budowę Mikołaja Castiglione, który wykonywał w dalszym ciągu projekt i plany Bartłomieja Berecciego; jednak, nie dorastając do tych Włochów talentem, stworzył tylko dzieło poprawne, lekkie i ładne, ale nie arcydzieło. A potem, po 6 czy 8 latach, zdobiąc fasady oficyny w dziedzińcu do.nu przy ul. ś. Anny, popuścił wodze swej wrodzonej chęci, przeładował znów ten późniejszy utwór szczegółami nieco ciężkimi, trącącemi barokiem. — Referent objaśniał swój wywód zdjęciami architektonicznymi, robionymi przez Fr. Mączyńskiego, i fotografjami.

Referat powyższy, w zmienionej postaci, tudzież z odnośniami ilustracjami, włączony został do pracy zatytułowanej: »Dwa żeńskie klasztory w Krakowie, niegdyś rezydencje świeckie«, która ukazała się w *Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balcera*. Lwów 1925, tom II, str. 605 i n.

Dr. St. Tomkowicz przedstawił nadesłany przez p. Zygmunta Wdowiszewskiego komunikat:

Nieznane materiały do biografji Tomasza Dolabelli, malarza nadwornego królów polskich. Postać Tomasza Dolabelli została już źródłowo opracowana przez Dr Miecz. Skrudlika (Rocznik krak. t. XVI, Kraków 1914). Autor ten opisał krótko życie artysty oraz jego działalność malarską. Obecnie korzystam ze sposobności, aby podać trzy nieznane dokumenty, zaczerpnięte z Archiwum Głównego w Warszawie, a dotyczące się życia naszego malarza. Nie przynoszą one wprawdzie wiele rzeczy nowych lub zmieniających dotychczasowy sąd o artyście, są mimo to ciekawym przyczynkiem biograficznym i dowodem uznania dla Dolabelli ze strony monarchy.

Pierwszym chronologicznie dokumentem jest wciągnięty do ksiąg Metryki kor. przywilej Zygmunta III z dn. 3 lipca 1618 r. Jest to nadanie Dolabelli w formie dożywocia, po śmierci dworzanina Baranowskiego, dochodów rocznych ze »stacyj« klasztorów w Koprzywnicy i Jędrzejowie, w wysokości 160 florenów z obydwóch klasztorów. Owe »stacje« były daniną na rzecz panującego, już w bardzo odległych czasach w Polsce, a polegały na obowiązkuj podjęcia dworu książęcego czy królewskiego, w czasie jego podróży, z biegiem czasu, zamieniono daninę na podatek w naturze, a w końcu na określoną opłatę roczną¹⁾.

¹⁾ Por. Kodeks mogiński, Nr. 16, r. 1238 i Kodeks małop. I. Nr. 4, r. 1256, gdzie podane są zwolnienia od stanu czyli stacji.

Drugim dokumentem jest wciągnięty do ksiąg »Donationum« grodu warszawskiego w 1618 roku, akt ustąpienia, za zezwoleniem króla, dochodów rocznych z żup wielickich, w kwocie 130 florenów ze strony Jana Marka Materana, muzyka nadwornego król., na rzecz Dolabelli.

Ostatnim dokumentem jest darowizna królewska z r. 1624 całego majątku ruchomego i nieruchomego, pozostałego po bezpotomnej prawdopodobnie śmierci chirurga Kaspra, mieszczanina stradomskiego, uczyniona Dolabelli i jego potomkom. O wysokości i jakości tego majątku niestety nic nie wiemy, sam jednak fakt hojności i łaski króla świadczy dobitnie o zasługach, położonych na polu malarstwa przez Tomasza Dolabellę. Nadmienić nam jeszcze wypada, że przywilej Władysława IV z r. 1641, nadający artyście prawo miejskie krakowskie, został w skróceniu¹⁾, na podstawie rękopisu²⁾ Akad. Umiej., opublikowany przez autora monografii o Dolabelli. Przywilej ów został osobiście przez naszego malarza wniesiony w r. 1641 do ksiąg »Donationum« grodu warszawskiego³⁾. Artysta tytułowany w nim jest jako »pictor et servitor S. R. M.«, co wbrew twierdzeniom Dr Skrudlika o stałym Dolabelli od r. 1623 pobycie w Krakowie, zdaje się świadczyć, że Dolabella przez czas dłuższy przed r. 1641 przebywał w Warszawie.

Oto teksty rzeczonych dokumentów.

I. Stationes Pokrzywnicenses (s.) et Andreiovienses egregio Thomae Dolabellae pictori donantur. Sigismundus III etc. significamus etc. quia nos rationem habentes servitorum egregii Thomae Dolabellae pictoris nostri, quae nobis summa fide, industria et in arte sua excellenti peritia a multis egregie praestat annis, faciendum nobis esse duximus, ut ipsi stationes, alteram ex Pokrzywnicensi florenos nimirum octuaginta polonicales, alteram ex Andreioviensi itidem octuaginta florenos polonicales abbatibus in thesaurum nostrum quotannis inferre debitas et nunc post obitum generosi Baranowski aulici nostri, ultimi et immediati huiusmodi stationum possessoris, ad dispositionem nostram devolutas, daremus et conferremus, prout quidem damus et conferimus praesentibus literis nostris, una cum retentione earundem stationum, si quae reperiantur, ad extrema vitae ipsius tempora singulis annis per eum percipiendos inque suos usus libere et plene convertendos, nihil fisco nostro vel cuiquam alteri ibidem reservando. Promittimusque nostro et serenissimorum successorum nostrorum nomine, neque nos, neque illos eum ipsum Thomam Dolabellam ab usu percipiendi commemoratar(um) stationum quoad vixerit amoturos neque cuiquam amovendi partem facturos, sed ius per nos ipsi datum in debito robore conservaturos. Idque omnibus, quorum interest praesertim vero abbatiarum ipsarum Pokrzywnicensis et Andrzeiowiensis abbatibus modernis et pro tempore existentibus notum esse volumus eisque iniungimus, ut stationes praetactas, quas in thesaurum nostrum inferre tenentur et prout generoso Baranowski usufructuarius pendebantur, huic ipsi Thomae Dolabellae sine ulla difficultate et tergiversatione integre annis singulis solvant et extradant more et tempore solito sub poena in constitutionibus regni publicis praescripta, quod in rationibus ipsorum in thesauro nostro recipietur, ratumque habebitur. In cuius rei fidem praesentes manu nostra subscriptas, sigillo regni communiri iussimus. Datum Varsaviae, die III Julii anno domini MDCXVIII. (*Metr. kor. ks. 159, f. 205 v.*)

II. Actum in curia regia Warschoviensi feria quarta post festum s. Martini Pontificis proxima Anno Domini 1618 praesente generoso Alberto Kłopotki vicecapitano Varschoviensi. Cedit Materanus Della bella (sic). Coram officio actisque praesentibus castrensibus capitanealibus Varsoviensibus personaliter comparens egregius Joannes Marcus Materanus musicus S. R. M. sanus mente et corpore existens a jurisdictionibus suis quibusvis propriis et competentibus recedendo praesentis vero jurisdictioni officii se quoad actum praesentem tantum subiciendo publice libere verbis expressis recognovit, quia ipse egregio Thomae Della bella pictori S. R. M. inhaerendae consensui eiusdem Maiestatis Regiae ad infrascripta concessio de omni et integro jure suo sibi recognoscenti super pensionem annuam centum triginta florenorum polonicalium ex zuppis S. R. M. Vieliciensibus extra arendam per ipsum percipi solitorum et quotannis pendit debitam per eandem Maiestatem Regiam gratiose collato cedit et condescendit omneque et integrum jus suum sibi ad prefatam pensionem annuam serviens in personam eiusdem Thomae Della bella plenarie transfert et transfundit per praesentes intromissionemque ipsi iam ex nunc in hoc id jus suum in quantum de jure necessarium videtur per ministerialem regni generalem et nobiles duos quodvis facilius ad id habentes, accipiendum libere dat et admittit. Hac sua personali recognitione ad praemissa omnia mediante. (*»Donationes« gr. warsz. ks. 46, k. 473-4.*)

III. Bona omnia cuiusdam Gasparis chirurgi, incolae Stradomiensis egre-

¹⁾ Roczn. krak. XVI, str. 153.

²⁾ Nie podana przez autora sygnatura rękopisu: A. U. Nr. 1057.

³⁾ Ks. 49, f. 1666.

1000-

gio Thomae Dolabella pictori S. R. M. conferuntur. Sigismundus etc. significamus etc. quia nos bona omnia mobilia et immobilia summasque pecuniarias ubicumque locorum et apud quascumque personas in regno et dominiis nostris existentes certis de causis ad nostram dispositionem devoluta egregio Thomae Dolabella pictori nostro post quendam Gasparum chirurgum, incolam Stradomiensem ad Cracoviam danda et conferenda esse duximus uti quidem damus et conferimus praesentibus literis nostris, ita tamen, ut eadem bona omnia iure adeat vindicet, teneat, habeat et in suos successorumque suorum quosvis beneplacitos usus pleno iure convertat, quod omnibus, quorum interest nominatim vero magistratibus tam castrensibus, quam civilibus Cracoviensibus caeterisque sub quorum iurisdictione bona dicta existant ad noticiam deducentes, mandamus, ut praefatum Thomam Dolabella donatarium nostrum in omnia bona ubicumque reperta fuerint intromittant in adeunda possessione non impediant, nec impediendi a quopiam permittant, pro gratia nostra officiorumque suorum secus non facturi. In cuius rei fidem etc. Datum Varsaviae, die vigesima septima mensis augusti. Anno Domini MDCXXIV.

Sigismundus Rex.

Remigius Zaleski S. R. M. (secretarius).

(Metr. kor. ks. 172, f. 4 v.).

Posiedzenie z dnia 17 grudnia 1925.

P. Zbigniew Bocheński przedstawił pracę p. t. *Dwór obronny w Dębnie*. Praca dotyczy dworu obronnego z czasów Kazimierza Jagiellończyka w Dębnie koło Tarnowa. Autor przedstawia omawiany zabytek z szeregiem kościelnych i świeckich budowli polskich z tegoż czasu, fundowanych głównie przez znakomitego historyka, Jana Długosza. Praca ukazała się następnie w druku w Krakowie, r. 1926, jako osobna rozprawa, wydana z zasiłku Ministerstwa wyznań relig. i oświecenia publ.

Współpracownikami komisji wybrano: pp. Dr Marję Jarosławiecką, kustosa Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie, Dr Zdzisława Jachimeckiego, profesora Uniw. Jagiell. i Dr Vojeslava Molé, profesora Uniw. w Lublanie oraz Instytutu Słowiańskiego w Krakowie. Prezesem komisji na rok 1926 został wybrany Dr St. Tomkowicz, wiceprezesem prof. Dr Jerzy Mycielski, sekretarzem na lata 1926 i 1927 Dr M. Jarosławiecka.



TREŚĆ SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEN ZA ROK 1923, 1924 i 1925.

- Wspomnienie pośmiertne (Piotr Bienkowski i Jerzy Kieszkowski) str. I.
- Ameisenowa Zofja**, O Ukrzyżowaniu w kaplicy ś. Andrzeja przy kościele ś. Krzyża w Krakowie, str. XXI (fig. 1).
- Bocheński Zbigniew**, Dwór obronny w Dębnie, str. XL.
- Bochnak Adam i Pagaczewski Juljan**, Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafjalnym w Luborzycy, str. XXVIII.
- Brzuski Henryk X.**, Średniowieczne witraże w kościele N. P. Marji w Krakowie, str. XXVIII.
- Dobrowolski Tadeusz**, Kościół ś. Mikołaja w Wysocicach, str. XVII.
- Tenże, Studja nad średniowiecznym malarstwem ściennym w Polsce, str. XXVIII.
- Furmankiewiczówna Kazimiera**, O podziemiach kościoła benedyktynów w Mogilnie, str. X (fig. 1).
- Taż, Portal w Czerwińsku, str. XXIX (fig. 2).
- Taż, Rzeźby romańskie z Goźlic, str. XIX (fig. 1).
- Graf-Chrząszczewska Jadwiga i Morelowski Marjan**, O 56 obrazach Canaletta w galerji ostatniego króla polskiego, str. XXXII.
- Jarosławiecka Marja**, Oprawy dyplomów XVII i XVIII w. w Bibliotece Jagiell. w Krakowie str. XXV.
- Kruszyński Tadeusz X.**, Pasy polskie wyrabiane w Niemczech i we Francji, str. XV.
- Lepszy L.**, Monstrancja dominikańska z Podkamienia i złoty wieniec królowej Bony, str. XXXIV.
- Morelowski Marjan**, Rzeźby antyczne z Polski w zbiorach petersburskich, str. XXIV.
- Tenże, Zbiory dereczyńskie Sapiehów, str. XXX.
- Tenże, Zwierzęta i groteski w arrasach Jagiellońskich, str. XXXII.
- Tenże, ob. Graff-Chrząszczewska.
- Mycielski Jerzy**, Kościół polski ś. Stanisława w Rzymie i polskie w nim zabytki, str. XI (fig. 7).
- Tenże, Trzy obrazy florenckie z końca XV i początku XVI w., str. XXV (fig. 3).
- Tenże, Trzy obrazy mistrzów zagranicznych w posiadaniu polskiem, str. XX (fig. 2).
- Tenże, Trzy przedmioty przemysłu artystycznego, str. XXXV (fig. 5).
- Pagaczewski Juljan**, Gobeliny Stefana Korycińskiego, kancl. w. kor., str. IX.
- Tenże, Posąg srebrny ś. Stanisława w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, str. XXIII.
- Tenże, ob. Bochnak.
- Semkowiec Władysław**, O herbie Głowa jelenia (ród Awstaczów), str. XXIII.
- Skórewicz Kazimierz**, Zamek królewski w Warszawie, str. XXV.
- Stryjeński Tadeusz i Szydłowski Tadeusz**, O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Augustie i budowniczym królewskim Jakóbie Kubickim, str. XIV.
- Szydłowski**, ob. Stryjeński.
- Tomkowiec Stanisław**, Gabryel Słoński, architekt krakowski XVI w., i klasztor ś. Józefa, str. XXXVII.
- Wasyłowski**, ob. Mycielski.
-

257013

/1



DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM J. FILIPOWSKIEGO
W KRAKOWIE.