

PROF. DR FELIKS KOPERA

DYREKTOR MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

Czyt.



DZIEJE MALARSTWA W POLSCE

ILUSTROWANE LICZNEMI RYCINAMI W TEKŚCIE,
TABLICAMI BARWNEMI I ROTOGRAWJURAMI

CZĘŚĆ PIERWSZA:

ŚREDNIOWIECZNE MALARSTWO
W POLSCE

BIBLIOTEKA
Państwowego Liceum Pedagogicznego
w GLIWICACH
Nr. 420

KRAKÓW

DRUK I NAKŁAD Drukarni Narodowej w Krakowie



Wsp.
dzieje

420

75



ŚREDNIOWIECZNE MALARSTWO W POLSCE



75(09)

SN 19759

PRZEDMOWA DO PIERWSZEGO TOMU.

Gdy w innych krajach społeczeństwo jest zarzucone publikacjami z dziedziny sztuki, gdy w naszym nawet kraju nabywa się tych publikacyj pisanych w różnych obcych językach wiele a okna wystaw księgarskich są ich pełne, to polskich publikacyj o sztuce nowych nie ujrzyś prawie. To też znajomość dziejów naszej sztuki jest mała i te cenne dzieła, które na polskiej ziemi pozostawił genjusz twórczy, niemi tę całą ziemię uszlachetnił, upiększył i okrył chwałą, podnosząc naszą polską cywilizację do poziomu kulturalnych narodów, ogółowi naszemu mało są znane a nawet całkiem nieznane. Zapomniane zabytki naszej sztuki marnują się po muzealnych magazynach w braku budynków na ich pomieszczenie, niszczą po strychach i różnych zakamarkach kościołów, albo też znikają z kraju przez handlarzy bez ustanku wywożone.

Polska dotąd niema książki przedstawiającej dzieje sztuki, która kwitła na naszej ziemi, służyła całym pokoleniom do podniesienia ducha i zaspakajania potrzeb artystycznych. A przecie bez znajomości dziejów sztuki nie można zrozumieć naleyście historii kultury, charakteru, nastrojów i uczuć epoki. Nie mamy nawet historii poszczególnych działów tej sztuki. Brak nam historii polskiego budownictwa, historii rzeźby, historii malarstwa i historii naszego przemysłu artystycznego...

Pracę nieraz rozpoczęto, ale ją porzucono, badania bowiem są żmudne, wymagają licznych podróży i kosztów, które badacze prawie zawsze pokrywać muszą z własnych, zwykle skromnych, zasobów. Ileż to trzeba trudów i wydatków, aby dotrzeć do miejscowości zdala od kolei położonych!... Ileż to razy trzeba było z fotograficznym aparatem milami pieszo docierać do miejsc, gdzie znajduje się zapomniany zabytek, a potem, aby go zbadać i sfotografować w odpowiednich warunkach, trzeba było dokazywać karkołomnych sztuk a nieraz starać się o kosztowne rusztowania...

O ileż badacz sztuki obcej ma zwykle pracę ułatwioną! Ma on dostęp dogodny i przeważnie gotowe zdjęcia, które łatwo i tanio nabywać może...

A gdy wreszcie po przewyciężeniu przeszkód badacz u nas opracuje jaki temat, chować go musi do szuflady swego biurka. Nic bowiem trudniejszego jak znaleźć nakładcę. Publikacje z dziedziny sztuki są bardzo kosztowne, wymagają rycin i to

często barwnych, oraz dobrego papieru. Książka skutkiem tego staje się drogą i zwykle mało pokupną. A wydawcy nasi, jak wiadomo, nie mają tej rzutkości i inicjatywy, jak zagranicą.

Nawet Polska Akademia Umiejętności, która największe położyła zasługi około badania ojczystej sztuki przez wydawanie przedewszystkiem „*Sprawozdań Komisji do badania historii sztuki w Polsce*“, świetnej i monumentalnej publikacji, zaniechała, oby narazie tylko, z powodu powyżej wspomnianych trudności zamierzonego niegdyś wydania w Encyklopedji polskiej: Historji sztuki polskiej.

Najszczęśliwszym ze wszystkich działów naszej sztuki, było malarstwo. Doczekało się ono bowiem wydania pierwszego zeszytu swej historii, obejmującego najstarsze zabytki do XIV w., a znakomicie opracowanego przez profesora lwowskiego uniwersytetu Dra Władysława Podlachę. (*Historja malarstwa polskiego*, Lwów). Niestety, wydawnictwo to zostało przerwane wypadkami wojennymi. Autor niniejszej pracy oprócz tego fragmentu nie miał przed sobą nawet próby gruntownego ujęcia całokształtu dziejów naszego malarstwa. Drobnie opracowania w *Encyklopedjach* a także Tadeusza Jaroszyńskiego żywo nakreślony szkic p. t. *Zaranie malarstwa polskiego* (Warszawa 1895) dążyły do przedstawienia ogólnego tylko poglądu na przeszłość tego działu sztuki naszej. Cenna i znana praca prof. Jerzego Mycielskiego „*Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*“ obejmuje historję malarstwa dopiero od XVIII w. i temsamem średniowieczne malarstwo nie mogło w niej znaleźć uwzględnienia.

A jeśli to tutaj podnoszę, to czynię dlatego, aby usprawiedliwić braki w mej pracy. Musiała ona torować drogę, bo opiera się głównie na dorywczym i przypadkowym materiale. Ma jednak jedną wielką zaletę: *jest pierwszą!* Będzie ona schematem czy bruljonem dla przyszłych, może w lepszych warunkach pracujących badaczy. Może im rychło danem będzie omówiony w niniejszej pracy materiał uzupełnić, inaczej grupować, poprawiać i w ten sposób dojdzie się raz przecie do pełniejszego całokształtu. Jeśli książka niniejsza będzie bodźcem do tego rodzaju naukowych prac, dźwigających naszą wiedzę na wyższy poziom, będzie to dla autora osiągnięciem celu. — Raz trzeba zacząć!

Materiał do tej części, jakoteż do dalszych tomów, gromadziłem lat kilkanaście starając się tworzyć równocześnie warsztat naukowy w krakowskim Muzeum Narodowym. Każdy badacz historii sztuki wie dobrze, że układając metodycznie i inwentaryzując oryginały oraz podobizny dzieł sztuki dochodzi się do ugrupowania okazów i przedstawienia kolejności zjawisk, tem samem tworzy się obraz historii danego działu. Przy takiej pracy powstały niniejsze *Dzieje malarstwa w Polsce*.

Że druk w dzisiejszych trudnych warunkach mógł dojść do skutku, zawdzięczać należy pomocy tych czynników, które potrzebę takiej książki uznały. Polska Akademia Umiejętności poparła niniejsze przedsięwzięcie przez wypożyczenie klisz ze swych wydawnictw. Towarzystwo miłośników historii i zabytków miasta Krakowa ze szczególną życzliwością i uczynnością przyszło z pomocą oddając zupełnie bezinte-

resownie klisze. Klisz użyczyli nadto Muzeum Narodowe oraz Miejskie Muzeum Przemysłowe w Krakowie, Towarzystwo dla popierania nauki polskiej we Lwowie, Dr. Marjan Gumowski, dyr. Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, następnie konserwator Nikodem Pajzderski, konserwator Dr. Tadeusz Szydłowski i p. Wanda Konczyńska.

Praca, jak wspomniałem, opiera się na materiale naukowym, gromadzonym w Muzeum Narodowym, o ile tylko pomnażać się go dało, a także na specjalnych zdjęciach, które atelier fotograficzne Muzeum Narodowego, pod kierownictwem kustosa p. Józefa Pałasińskiego pozostające, jeszcze przed wojną poczyniło, gdy tego rodzaju przedsięwzięcia były możliwe...

Wreszcie poczuwam się do miłego obowiązku wyrażenia serdecznego podziękowania za życzliwe poparcie mych zabiegów w uzyskaniu klisz p. Drowi Józefowi Muczkowskiemu, Drowi Stanisławowi Tomkowiczowi, p. Leonardowi Lepszemu oraz pp. Drowi Adamowi Bochnakowi i Ludwikowi Strojcowi, wreszcie za pomoc w pracy pp. Józefowi Kwiatkowskiemu i Władysławowi Prajerowi, kustoszom Muzeum Narodowego.

ROZDZIAŁ I.

Pierwsze objawy malarstwa w Polsce przed reakcją pogaństwa. Miniatura listu książeczki saskiej Matyldy do króla Mieszka II. z r. 1027. Miniatury w Polsce po przywróceniu chrześcijańskiej kultury. Wpływy krajów nadreńskich, Ratybony i Czech, oraz wpływy Francji. Kraków, Gniezno, Kruszwica, Płock i kultura dworska za Władysława Hermana, Bolesława Krzywoustego i Bolesława Kędzierzawego. Czy mamy podówczas rodzime usiłowania w zakresie malarstwa miniaturowego?

O malarstwie sztalugowym w Polsce w XI. i XII. w.



Fig. 1. Miniatura z wizerunkiem Mieszka II i ks. Matyldy Saskiej.

Malarstwo, ten najbardziej niezależny i wolny odłam artystycznej twórczości, ten ulubieniec cywilizacji chrześcijańskiej, wyhodowany i wyposażony przez nią w najróżnorodniejsze i najświetniejsze powaby, dostało się do Polski z cywilizacją chrześcijańską. Tu i ówdzie na zabytkach przedhistorycznych znajdujący się ornament służył do ozdoby użytkowych przedmiotów i wiąże się z przemysłem artystycznym raczej, niż z malarstwem. To też dzieje malarstwa w Polsce zaczynamy od chrześcijańskiej ery, tembardziej, że z chrześcijańską kulturą poczyną się organizacja państwa polskiego.

Obrazy i to jako malowania w księgach, czyli miniatury, wprowadził do Polski misjonarz, zabierając je z sobą z tej ziemi, z której sam przybył. Pierwszymi więc zwiastunami chrześcijańskiej cywilizacji w nawróconych krajach były księgi liturgiczne, bez tych ksiąg obywać się ksiądz nie mógł.

Pierwotny kościół do połowy XI w. stawiano z drzewa. Jeśli budynek był ozdobniejszy, niż zwyczajna obszerna szopa, to budowniczy naśladował karolińską bazylikę lub romański kościół tak, jak później w epoce gotyku wznosząc kościoły drewniane, naśladował gotyckie murowane kościoły. W tych drewnianych budynkach z małemi wyjątkami nie myślano zrazu o gromadzeniu skarbów sztuki, sprzęt liturgiczny z reguły był bardzo skromny. To też niezawodnie takie tylko księgi brano z sobą w tę daleką i niepewną drogę, drogę wiodącą nieraz do śmierci

męczeńskiej, które były niezbędne i nie przedstawiały wysokiej artystycznej wartości. Musiały one być jednakże ozdabiane figurami, przedstawiającymi Chrystusa na krzyżu i Jego mękę, Boga Rodzicę i świętych, do których misjonarze mieli szczególniejsze nabożeństwo. Figury były w tych księgach konieczne, aby misjonarz mógł je pokazywać, kiedy wykladał słuchaczom pismo święte. Na nich uczyli się pierwsi chrześcijanie nie tylko religii, ale zaznajamiali się z wyobrażeniami chrześcijańskimi. Zanim stanął kościół i pojawił się w nim Chrystus na krzyżu, rzeźbiony lub malowany, musiał się lud z jego wizerunkiem poznać, a poznawał się z ksiąg liturgicznych. Skromne, ale barwne były te obrazy, malowane gwaszem na pergaminowych kartach księgi, którym przyglądały się poraz pierwszy oczy Polaków, zanim ugięły się przed nimi kolana.

Pierwsi misjonarze przybywali najprzód z Salonik w IX i X w., gdzie było ognisko kultury bizantyńskiej, promieniującej na południo-

sunki między włoskimi zakonnikami a polskimi i wymiana ich miała trwać przez późniejsze wieki. A także według źródeł śląskich powoływali księżęta i biskupi polscy pierwszych budowniczych z Włoch.² Księgi z Salonik pisane po słowiańsku ozdabiane były bizantyńskimi miniaturami; księgi zaś z zachodu nie różniły się niczem od ksiąg, które posługiwało się duchowieństwo rzymsko-chrześcijańskie. Wpływy bizantyńskie były najstarsze, rozpoczęły się z końcem IX w. i trwały przez X.; z końcem X w. i początkiem XI w. wzięły górę wpływy włoskie, czeskie i niemieckie.

W żywocie wspomnianych pięciu braci misjonarzy czytamy, że mieli oni z sobą jak najlepsze książki włoskiego pochodzenia, a otrzymali je w darze od cesarza Ottona III.³ Prócz tej skąpej wiadomości tylko jeden jedyny zabytek malarstwa znamy z tych czasów. Jestto miniatura zdobiąca księgę o liturgii rzymskiej napisaną w r. 1027 i podarowaną królowi Mieszkowi II. przez księżniczkę saską Matyldę (fig. 1). Po-



Fig. 2. Symbole czterech Ewangelistów.
Rysunek piórką z XI w. Archivum Kapituły krakowskiej.

wo słowiańskie kraje, i oddziaływali na Małopolskę; później zaś u schyłku X w. szli z Czech, towarzysząc Dąbrówce. Wreszcie niemieccy duchowni wkraczali do Polski, albo gorącą wiarą i żarliwością apostolską wiedzeni, albo też narzucani przez nacisk polityczny. Za Bolesława Chrobrego pojawiać się poczęli Włosi. Przybyli r. 1003 benedyktyni z Pereum pod Rawenną i ponieśli śmierć męczeńską.¹ Parę lat później, bo r. 1006 mieli przybyć włoscy benedyktyni z Monte Cassino i osiąść w klasztorze świętokrzyskim. Sto-

¹ Wojciechowski: *Szkice historyczne jedenastego wieku*. Kraków 1904, str. 3 i nast.

² Podlacha: *Historja malarstwa polskiego*. Lwów, Serja I. str. 15.

³ *Monumenta Poloniae historica*. Kraków 1893, t. VI. str. 414.

wracająca fala pogaństwa za Mieszka II. zniosła z naszej ziemi dzieła chrześcijańskiej kultury, a jeśli ten rękopis do naszych czasów doszedł, to dlatego, że dzieło widocznie podczas przewrotu wywiozło uciekające z kraju duchowieństwo. W XVIII w. było ono własnością opactwa w Neuenzell nad Odrą, potem dostało się do biblioteki kościoła św. Jadwigi w Berlinie i z niej zniknęło bez śladu, zachowała się tylko kopia miniatury.¹ Ofiarując księgę polskiemu królowi, księżniczka saska poprzedziła ją dedykacją, wychwalającą majestat, wykształcenie i zamiłowanie do nauk Mieszka II, należało zatem przedstawić króla i księżnę, która mu rękopis wręcza. Mamy więc temat świecki i dworski. Ale malarz był niezawodnie mnichem, jak niemal wszyscy malarze ówczesni. Nie chodziło mu o nic innego, tylko o przedstawienie treści jak najprostszymi środkami. A zatem wyobraził króla siedzącego na tronie i ubranego w długą tunikę, płaszcz purpurowy spięty agrafą na prawem ramieniu i koronę czworoboczną, ozdobioną wielkimi kamieniami, jaką u schyłku X w. za czasów Chrobrego nosił cesarz. Berło wieńczy kulki z półszlachetnych kamieni, tworząc krzyżyk. Głowa króla zwraca się ku kobiecie i ku niej wyciąga się prawica królowa po księgę. Strój księżniczki, kryjący ówczesnym zwyczajem szczelnie ciało, składa się z długiej zielonej tuniki i niebieskiego płaszcza o anglosaskim kroju t. j. z otworem, przez który przesuwano głowę. W płaszcz ten ujęła książkę i podaje ją w dowód czci dla księgi świętej, nie dotykając jej rękoma, jak nakazywał ceremoniał rzymski i bizantyński. Artysta umiał scharakteryzować tę scenę mimo jej liturgicznego pojęcia. Rysunek daleki jest od doskonałości, ale stoi na wyżynie najlepszych współczesnych miniatur.

Takim jest ten pierwszy zabytek sztuki w Polsce i pierwszy obraz z wizerunkiem polskiego króla. Powstał zapewne w Niemczech. Stroje jednak, zwłaszcza figura i zarost Mieszka II, są typowo anglosaskie z czasów tego króla.² Dzieł takich było zapewne wiele w rozległym państwie Bolesława Chrobrego i Mieszka II. Zdobiły one nowo założone katedry biskupie. Wspaniały musiał być ewangeljarz, na który przy koronacji Bolesław Chrobry kładł rękę. Mieszko II. pomnożył niezawodnie liczbę ksiąg, a wśród nich rękopisów iluminowanych. Niestety, tak jak dzieła architektury, rzeźby i przemysłu artystycznego z tych świetnych czasów, i dzieła malarstwa stały się łupem Czechów i pastwą anarchji z upadkiem Mieszka II.

Kiedy Kazimierz Odnowiciel z benedyktynami archidiecezji kolońskiej i garstką rycerstwa przybył do Polski z Kolonji, gdzie się wykształcił i wyrobił sobie wpływy i stosunki, obrał za siedzibę Kraków i tu, a nie w Gnieźnie, ustanowił arcybiskupstwo. Chrześcijańska cywilizacja poczęła się rozszerzać na nowo. Znowu podjęto kulturalną pracę temi samymi sposobami, co dawniej, i znowu spotykamy się wyjątkiem z malarstwem miniaturowym. Ustaliły się wpływy archidiecezji kolońskiej, głównie zaś opactwa benedyktynów w Leodyum. Niewątpliwie wraz z duchowieństwem z tamtych stron przybywały i liturgiczne księgi ozdobione miniaturami. Malarstwo w archidiecezji kolońskiej stało wysoko, to też dzieła, które benedyktyni przynieśli, były niezawodnie piękne; wszak należały do wyposażenia idącego na tron księcia i towarzyszącego mu biskupa Arona, jako dary bogatej i wpływowej

¹ Zob. Bielowski: *Monumenta Poloniae historica* T. I. Lwów 1864, str. 323. Tabl. IV.

² W. Quincke: *Handbuch der Kostümkunde*. Leipzig 1896, str. 85, fig. 48.

³ *Jahrbuch f. Kunstwissenschaft*. Leipzig 1923. Schramm: *Zur Geschichte der Buchmalerei in d. Zeit d. sächsischen Kaiser*. Str. 54—82, tabl. 20.

matki Ryksy i wuja Hermana, arcybiskupa kolońskiego. Bogactwo klasztoru w Tyńcu i katedry krakowskiej zwłaszcza pod tym względem musiało być niepospolite. Z tych ksiąg znamy jeden tylko kodeks, ale spis biblioteki katedry krakowskiej, sporządzony r. 1101 i 1110¹ świadczy, że katedra była w nie zasobna. Wiemy, że w Tyńcu istniała biblioteka, niewątpliwie z tych czasów w znacznej części pochodząca. Długosz w XV w. ją widział i podaje, że księgi przywieźli z sobą benedyktyni; taksamo widział ją jeszcze bibliotekarz tyniecki Szczygielski² i chwalił. Napady Szwedów, kasacja zakonu, rozprószyły tynieckie skarby, a z nimi bibliotekę.

Z ksiąg, które mają związek z tą powtórą pracą apostolską w Polsce, dochowała się w archiwum kapituły krakowskiej jedna tylko księga skromna, zawierająca kazanie, a na jednej z kart symbole czterech Ewangelistów, wykonane piórkciem (fig. 2).³ Zapiski, pomieszczone w niej o arcybiskupie krakowskim Aronie świadczą, że od XI w. była w Polsce.⁴ I jak wiadomości w niej zapisane mają lokalne znaczenie, tak samo rysunek, zresztą podrzędny, niczem nieodróżniający się od rysunków ksiąg liturgicznych na zachodzie, mógł powstać w Krakowie. Charakterystyczny ornament z plecionki, z której utworzony jest krzyż i ramki, był rozpowszechniony w X i XI w. zwłaszcza w irlandzkich kodeksach; a kiedy miniatura powstawała, motyw ten ornamentacyjny kuto także na portalu krakowskiej katedry i zdobiono nim jej ściany. Zato z dzieł pierwotnej biblioteki tynieckiej zachowało się wspaniałe *Sacramentarium*, i to nie w Tyńcu; zrabowane bowiem w XVII w. przez Szwedów, nabyte zostało w XIX w. do biblioteki ordynacji Zamojskich w Warszawie.⁵ Daje nam to dzieło pojęcie o charakterze ksiąg, zdobiących opactwo tak stare, a tak mało z XI w. dzisiaj posiadające zabytków. Przenosi nas ono w świat wiary i apostołstwa ludzi, którzy szli w nieznane sobie a groźne kraje z ideami i modlitwami rodzinnych stron... Kalendarz *Sacramentarium* szczególniej zajmuje się świętymi archidiecezji kolońskiej, a zatem męczennikami, Gereonem, Wiktorem, Cassiusem, grupą jedenastu tysięcy dziewic męczenniczek. Jak ci święci przynieśli ziemi nadreńskiej wiarę, a wzięli od niej śmierć męczeńską, tak następcy ich w apostołowaniu szli w świat daleki spłacać dług obcym, a odległym i dzikim jeszcze krajom. Karty są purpurowe, a srebrne ich pismo ujmują bogate i barwne ramy. Litery początkowe czyli inicjały malowano barwnie i wito ze wstęg przechodzących w plecionkę. Miniatury są dwie, jedna przedstawia na niebieskim tle w żółtej mandorli Chrystusa na tęczy w otoczeniu cherubów i symbolów Ewangelistów, ubranego w niebieską tunikę i purpurową togę. Dzierży on otwartą księgę (tab. 1) z napisem „*Rex regum et Dominus dominantium*” (Król królów i Pan panujących). Cheruby w tunikach niebieskich wyglądają majestatycznie ze swemi wielkimi skrzydłami na poły czerwonymi a na poły niebieskimi. Wśród nich błyszczą białe gwiazdy. Druga miniatura przedstawia Ukrzyżowanie.⁶ Przyjrzyjmy się postaci Chrystusa. Jest on bez brody, jak rzymski senator, pojęty według wzorów starochrześcijańskiej sztuki, ale z twarzą daleką już od regularności rysów klasycznych, nawet

¹ *Monumenta Poloniae historica*, t. I. str. 377.

² S. Szczygielski: *Tinicia seu historia monasterii Tineciensis ordinis S. Benedicti*. Kraków 1668, str. 235.

³ Z Rocznika krak. t. VI. str. 222.

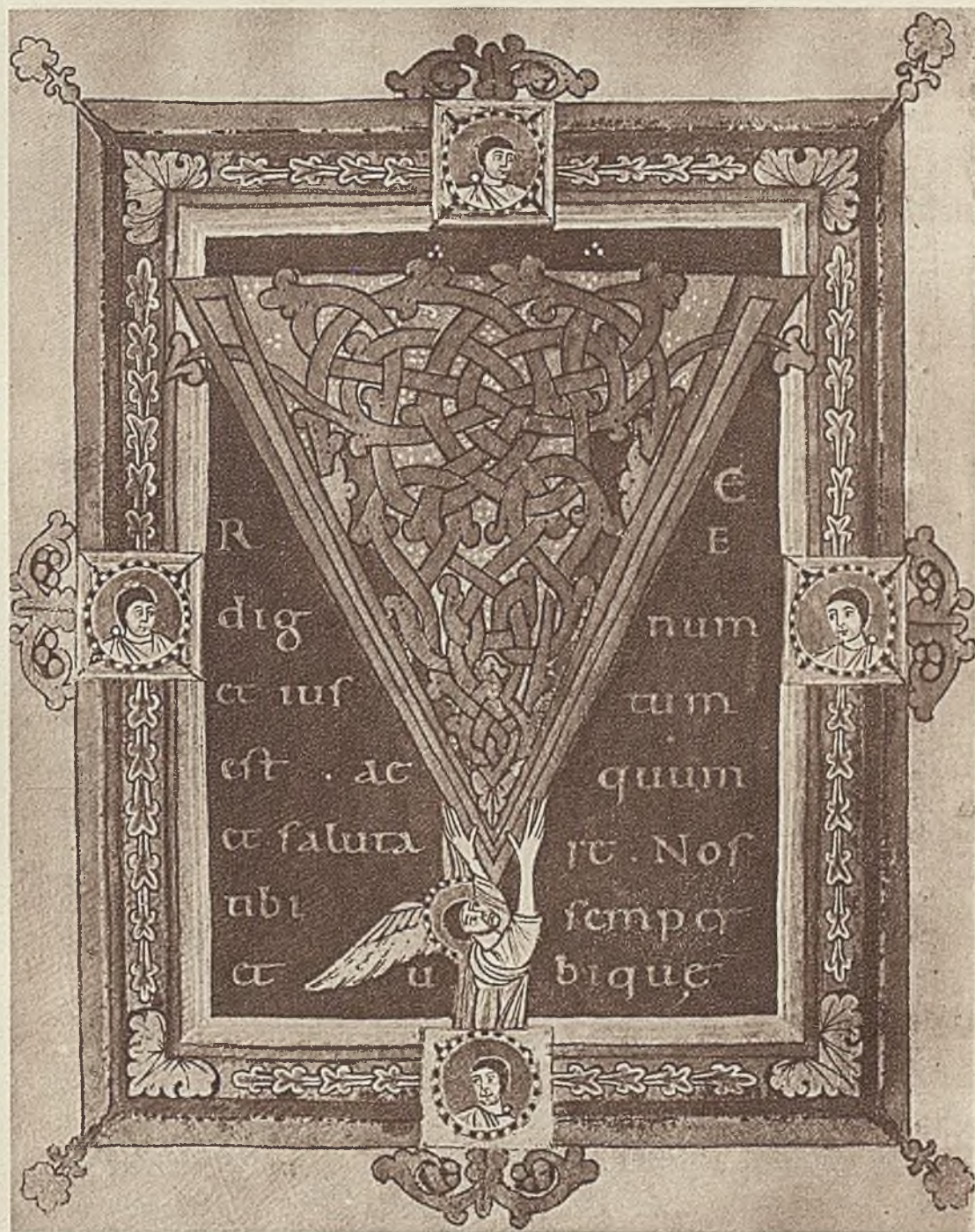
⁴ Jestto kodeks Nr. 140 cf. Podlacha: op. cit. str. 28.

⁵ Sokołowski: *Rzeźba z kości słoniowej XI w.* Spraw. Kom. hist. T. V. str. CX—CXI

⁶ Opublikowane u Podlacha: op. cit.



Miniatura z Sacramentarium tynieckiego w Bibliotece Zamoyskich
w Warszawie — CHRYSSTUS W MAJESTACIE — Wiek XI.



Miniatura z Sacramentarium tynieckiego w Bibliotece Zamoyskich
w Warszawie – INICJAŁ V – Wiek XI.



KARTA Z EWANGIELJARZA PŁOCKIEGO
Z Muzeum Ks. Czartoryskich — wiek XI.

brzydką. Opaska długa spada od bioder aż do kolan, nogi przebite dwoma gwoździami, na głowie królewska korona prostokątna tego typu, co korona na głowie Mieszka II i innych władców pierwszych lat dziesiątek XI w.¹ Ciało rozpięte nie na drewnianym, ale na złotym krzyżu. Formy ciała zaledwie są zaznaczone. Po bokach na ramionach krzyża personifikacje płaczącego słońca i księżyca przypominają uosobienia zjawisk natury u Greków i Rzymian. Całość ogranicza się tylko do niezbędnych linii, jest pełna prostoty, oraz dostraja się do pojęć ludzi tych czasów, kiedy kościół grozą utrzymywać musiał w karchach barbarzyńców. Z inicjałów zasługują na uwagę litera V, poczynająca tekst „*Vere dignum et iustum est aequum et salutare*“, którą trzyma u dołu anioł. Wypełnia literę złota plecionka, przewijająca się przez tło różnobarwne. W ramach karty tej stronicy przedstawił artysta medaljony z popiersiami na złotym tle, jakby skopjowane ze starochrześcijańskich mozaik (tabl. 2).

Dzieło powstało w pierwszych dziesiątkach XI w. Pismo, charakterystyczne dla tej epoki i dla krajów nadreńskich, jest piękne, a wyrobiło się w epoce karolińskiej. Także ornamentacyjna strona pod względem stylu i techniki wyszła z tej szkoły malarstwa miniaturowego, która w X—XI w. rozwijała się w Kolonii. Z zamiłowaniem używano białej farby w światłach, celem uplastycznienia kształtów, a zwłaszcza fałdów. Napis na miniaturze wyobrażającej Chrystusa: „*Rex regum, Dominus dominantium*“, królewski kolor kart, — purpura, świadczą, że księgi tej używali benedyktyni podczas mszy dla dworu i że księgę wykonano może dla Kazimierza Odnowiciela.

Benedyktyni tynieccy coraz to więcej nabierali znaczenia i coraz to dalej szły ich wpływy. Zaopatrywać oni musieli katedry i kolegiaty w księgi i przedmioty potrzebne do kościelnego użytku.

Stosunki z duchowieństwem archidiecezji kolońskiej i związek benedyktynów polskich z leodyjskimi trwał przez XII wiek i kto wie nawet, czy nie przyłączyły się do nich wpływy zachodnich Niemiec wogóle, a także krajów walońskich. Jeden z najznakomitszych biskupów czasów Władysława Hermana i Bolesława Krzywoustego, biskup płocki Aleksander, pochodził właśnie z okolic bliskich archidiecezji kolońskiej, z Malonne.

Obok Krakowa i Gniezna najważniejsze w Polsce w XI—XII w. miasto Kruszwica, chwilowa siedziba biskupstwa, posiadała bezwątpienia księgi ozdobione miniaturami. Zachował się dotąd w Gnieźnie pochodzący z Kruszwy Ewangeljarz, późniejszy nieco od opisanych ksiąg, ale stanowczo wyższy pod względem artystycznym. Ewangeljarz ten² mógł być również dziełem nadreńskiej szkoły jak zachodnioniemieckiej, ale w każdym razie związać go należy jeszcze ze starym ruchem odradzającej się kultury Polski, jako dalszy objaw nawiązanych w XI w. stosunków, trwających nadal w XII stuleciu. Miniatury tej księgi przedstawiają nam sceny z życia Chrystusa, jak zwiastowanie N. P. Marji i zwiastowanie pasterzom, Jezusa w synagodze, chrzest i kuszenie Chrystusa (fig. 3), ucztę u Szymona, gody w Kanie, wieczerzę Pańską, pojmanie Chrystusa (fig. 4), zdjęcie z krzyża, złożenie do grobu,

¹ Zob. Utacodex w dziele G. Swarzeński: *Die Regensburger Buchmalerei I.* Leipzig 1901, tabl. XII—XIII.

² Sokołowski: op. cit. str. CIX—CX i Kohte: *Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen IV.* Berlin 1897, str. 102—106.



Fig. 3. Miniatura z kruszwickiego Ewangeljarza w Gnieźnie: Chrzest w Jordanie i kuszenie Chrystusa.

nego wątku i postaci. Przez te problemy artystyczne i dbałość o wykończenie należą one mimo prymitywnego charakteru, właściwego tej epoce, do wybitnych dzieł. Przyjrzyjmy się n. p. scenie chrztu w Jordanie (fig. 3). Pojawia się tu naga postać Chrystusa, bardzo niedołąźnie przedstawiona, ale przecież nagość choć w ten sposób się zaznaczyła. A przytem wkraczają już w zakres malarstwa rodzajowego szczegóły, jak n. p. w tej samej scenie chrztu, drzewo, w które wbita jest siekiera, dalej aniołowie z prześcieradłem w ręku, czekający na dokończenie ceremonii, aby obetrzeć ciało Chrystusa, motyw, który powtarza się od najdawniejszych czasów i trwać będzie przez całe średnie wieki i odrodzenie. Do głowy Chrystusa zlatuje Duch św. w postaci gołębicy. Na tej samej stronie księgi poniżej szatan, mała czarna ludzka istota ze skrzydłami i nóg, o stopach opatrzonych szponami, kusi Chrystusa. Potrójne kuszenie przedstawił artysta przez kamienie, widzimy nadto

niewiasty u grobu, niewiernego Tomasa (fig. 5) i wniebowstąpienie, a nadto sceny z historii św. Jana Chrzciciela: św. Jan oskarża Heroda i jego żonę, taniec Herodjady, ścięcie św. Jana, pogrzeb, odnalezienie jego głowy (fig. 6). Widzimy także Ewangelistów. Św. Marka wyobraził malarz nakatedrze, zajętego ostrzeżeniem pióra (fig. 7). Przeważnie przedstawił artysta dwie sceny na jednej stronie, ujmując je we wspólną bogatą ramę ze stylizowanych liści, rozet i różyczek¹. Miniatury, malowane kryjącymi farbami na tle złotem, odznaczają się dążnością do grupowania i charakterystyki dramatycznej

¹ Zob. Kohte: *Verzeichniss der Kunstdenkmäler d. Provinz Posen* l.c. skąd publikujemy fig. 3—7.

kosztowne naczynia i świątynię w kształcie romańskiej bazyliki; do Chrystusa zbliżają się anioł.

Scenę wieczerzy Pańskiej należy nam tu wspomnieć z powodu nastroju, który mimo nieudolności środków malarz osiągnął. Scena ta pojęta jest dogmatycznie. Apostołowie stoją skupieni wzdłuż stołu, a Chrystus przez stół podaje odosobnionemu i klęczącemu Judaszowi do ust chleb, udzielając mu komunji św. Pod względem kompozycji artysta wyzy-skał starochrześcijańskie wzory, ale mimo to oryginalnie rzecz ujął. Widzimy tu Judasza wydzielonego z grupy apostołów i tak przedstawiać go będą



Fig. 4. Miniatura z kruszwickiego Ewangeljarza w Gnieźnie: Ucztą u Szymona i pojmanie Chrystusa.

całe wieki średnie. Dzieło to godne jest tego wzrostu sztuki, któremu zawdzięczamy nasze najpiękniejsze romańskie budowle i rzeźby czasów Bolesława Krzywoustego. Scena, w której anioł pokazuje Marjom pusty sarkofag (fig. 5), jest pełna wyrazu; zwłaszcza ruch anioła i żywy gest jego ręki świadczą o chęci zbliżenia się do prawdy i zrozumienia dramatycznej sytuacji. Przytem ogród przedstawił malarz przez ładnie stylizowane drzewa. Ciekawa jest scena (fig. 6) odnalezienia głowy św. Jana. Siedzący na tronie dygnitarz wręcza relikwiarz duchownemu, a do wnętrza sali zaglądają żydzi, z których jeden garbaty. Żydów tych wyobraził malarz pod spodem pierwszej sceny, tworząc drugi obraz analogicznie do innych kart. Charakterystyka twarzy zasługuje na uwagę. Chętnie używał malarz barwy jasno niebieskiej, nadając ornamentom zwłaszcza żywy i pogodny kolor.¹ Z tem

¹ Podłacha: j. w. str. 43.



Fig. 5. Miniatura z kruszwickiego Ewangieljarza w Gnieźnie: Niewiasty u grobu Chrystusa i niewierny Tomasz.

w parze idzie pierwiastek epiczny, który zaznaczył się w dążności do malowania szczegółów dokładniej odtworzających treść, pierwiastek zaś symboliczny i religijny nastrój schodzi na plan dalszy.

Ruch z Nadrenji nie mógł długo panować niepodzielnie. Odezwały się przez reakcję pogańską przytłumione stare wpływy X i pierwszych dziesiątek lat XI w., które na Polskę, a głównie na ziemię krakowską tak z Czechami związaną, silnie oddziaływać musiały, tj. wpływy metropolji pierwotnej Czech — Ratyzbony. Wiadomo, że w głębokich średnich wiekach przybywały tam pielgrzymki z Polski, a orzeł

Polski ozdabiał jeden z tamtejszych kościołów.¹ Księgi z tego ogniska chrześcijańskiej kultury szły do Czech i dostawać się musiały także do Polski, a w każdym razie do Małopolski. Niestety, nie znajdujemy żadnych wcześniejszych zabytków, te wpływy stwierdzających, z powodu skąpej liczby wogóle pomników tego okresu. Z czasów panowania Bolesława Śmiałego prócz monet nie znamy żadnego prawie zabytku. Dopiero czasy Władysława Hermana, w których sztuka tak silnie się rozwija, przyniosły nam cenne dzieło ratyżbońskiej szkoły. Jestto pergaminowy ewangieljarz biblioteki kapitulnej krakowskiej, zwany Ewangieljarzem emeramskim.²

¹ Kopera: *Materiały do inwentaryzacji sztuki i kultury w Polsce. Wiadomości numizmatyczno-archeol.* T. V. str. 46. Kraków 1907.

² Swarzeński: op. cit. str. 178—189. U nas opublikował część miniatur J. Szujski: *Ewangieljarz XI w. kapituły katedralnej krakowskiej. Sprawozdania Komisji historii sztuki.* T. I. Kraków 1897, str. 72—78.

Dzieło to wykonano w Ratyzbonie w XI w. i zaraz wysłano do Polski, a pojawienie się jego należy tłumaczyć nie tylko przytoczonymi powyżej względami, ale ponadto tą jeszcze okolicznością, że Władysław Herman nawiązał stosunki z niemieckim dworem, pojął bowiem siostrę cesarza Judytę za żonę. Kodeks nazwano emeramskim z tego powodu, że wyszedł on z pracowni ksiąg liturgicznych opactwa św. Emerama w tym mieście. To też przedstawiają miniatury w nim się znajdujące św. Emerama, biskupa ratyzbońskiego i męczennika w VII w. aż trzykrotnie i innych ratyzbońskich biskupów i opatów, między nimi Ruperta, który zarządził opactwem emeramskim w latach 1070—95 i za którego czasów powstało dzieło około r. 1099.

Dalej widzimy wizerunki Henryka IV. brata Judyty, żony Władysława Hermana i dwu jego synów, Henryka i Konrada. Św. Emerama wyobrażono jako olbrzymia w stosunku do maleńkich figurek mnicha i mniszki, zapewne także portretowanych, modlących się u jego stóp. Wielkości duchowej człowieka nie umiała jeszcze ówczesna sztuka przedstawiać inaczej, jak wielkimi kształtami. Świętego a także cesarza, miniaturzysta namalował jak wizję, ukazującą się wiernym po otwarciu zasłony. Jestto dalszy portret, który spotykamy w dziejach malarstwa w Polsce, a przedstawia głównie majestat władcy jako bożego pomazańca, rysy zaś zaznaczono ogólnie. Strój cesarza i korona na jego głowie, podobne są jeszcze do stroju i korony Mieszka II, tylko tunika jest krótsza, ale jej barwa jest równie niebieska i płaszcz purpurowy. Siedzi na tronie podróżnym, składanym i prze-



Fig. 6. Miniatura z Ewangeljarza kruszwickiego w Gnieźnie: Odnalezienie głowy św. Jana.



Fig. 7. Miniatura z Ewangeljarza kruszwickiego w Gnieźnie: Św. Marek.

nieudolnie. Wyobraził ich artysta w chwili natchnienia podczas pisania ewangelji. Natchnienie to płynie z nieba, w postaci symbolów Ewangelistów. Pogańska epoka i mitologia zaznaczyła tu swoją nieśmiertelność w uosobieniu rzek rajskich pod postacią młodzieńców wylewających z dzbanków wodę. Tradycja zaś chrześcijańskich pojęć odezwała się także i w tym kodeksie przez wprowadzenie wizerunku Chrystusa bez zarostu. Przedstawił Go miniaturzysta również jako władcę na tronie w całym majestacie i na tle złotym, błogosławiącego jedną ręką, gdy drugą opiera na ewangelji. Ale w scenie ukrzyżowania widzimy już Chrystusa z zarostem, na sposób współczesny przedstawionego, opaska do kolan okrywa Jego biodra. Matka Boska stoi pod krzyżem z rękami zwróconymi dłońmi ku widzowi na znak modlitwy. Znak ten zaczerpnął miniaturzysta ze starochrześcijańskiej sztuki, tak jak uosobienie płaczącego słońca i księżyca znów odnieść można do pogańskich czasów. Złączenie tych wszystkich form pogańskich, starochrześcijańskich i współczesnych jest wi-

nośnym, t. zw. fal-distolium, ozdobionym lwiami głowami i pazurami w kształcie orlich szponów. W ręce prawej dzierży berło z wolnym ptakiem, w lewej jabłko z krzyżem, a trzyma je tak, jakby je ludowi pokazywał. Pod względem artystycznym miniatura ta nie stoi wyżej od miniatury wyobrażającej króla polskiego, chociaż jest późniejszą. W pojęciu majestatu i w sposobie użycia kompozycji, w surowości i prostocie form, przebijają tu wszędzie wpływy bizantyńskiej mozaiki.

Prócz tych do adoracji niejako pozujących postaci, przedstawia kodeks ten Ewangelistów bardzo jeszcze

docznym przykładem, jak z tem dziełem, które bez wątpienia od czasów Władysława Hermana znajdowało się na naszej ziemi, wchodziły do Polski wyobrażenia pogańskie, starochrześcijańskie i współczesne. I dlatego, chociaż księga nie powstała w Polsce, pośrednio łączy ona jednak naszą kulturę z kulturą cywilizacji pogańskiej.

Wszystkie wyobrażenia w dziele wiążą się z apoteozą władzy i ewangeliji. Od tych pojęć nie odrywa widza nic, tak jak nic nie powinno go oderwać od modlitwy. Spokój i powagę, karność i odsunięcie się od świata ziemskiego podnosi jeszcze ujęcie figur w ramy architektoniczne lub w schematyczną ramkę ze stylizowanego liścia, przeważnie akantu.

Dekorację roślinną stylizowaną znajdujemy wszędzie, przedewszystkiem na inicjałach. Inicjały te tworzą wstęgi wijące się w ślimacznice i rozszczepiające się w liście. Zwykle złoty lub srebrny inicjał pojawia się na tle niebieskiem lub zielonem.

Technika kodeksu emeramskiego, to technika podówczas powszechna. Miniaturzysta rysował kontury kompozycji minią lub ciemno czerwoną farbą, następnie kładł farby kryjące tło czyli gwaszowe i znaczył twarz, oczy, nos, usta, fałdy draperji i t. p. farbą ciemną. Plastycznego ujęcia figury i modelunku niema jeszcze ani śladu. Oświetlone miejsce oznaczał białą farbą, zwracając uwagę nie tylko na sylwetę figur, ale także różnicę w natężeniu, światła,¹ a tem samem wprowadzając poniekąd problem plastycznego ujęcia figury, problem podówczas w malarstwie nie-tykany. Większe obrazy, jak Chrystus na tronie, Ewangelisci i cesarz Henryk, przedstawiał na tle złotem; wartość bowiem tych ksiąg liturgicznych podnosiło u współczesnych obfite zastosowanie złota.

Choć miniatury kodeksu nie przedstawiały nic nadzwyczajnego i kompozycje są znane i rozpowszechnione w księgach ówczesnych, dla nas on ma znaczenie, bo daje nam przykład malarstwa czasów Władysława Hermana i jest dowodem oddziaływania duchowieństwa niemieckiego na Polskę, oraz dokumentem wpływów surowych, twardych, ciężkich, ale poprawnych i solidnych. Ten sam poziom malarstwa odpowiadał poziomowi architektury. Ogólnie biorąc, dzieło stworzył malarz, który był uczniem szeroko rozgałęzionej podówczas bawarskiej szkoły.² Jest ono pod względem artystycznych problemów ubogie i stoi daleko po za Ewangieljarzem kruszwickim, co prawda, o parę dziesiątek lat późniejszym. Ma jednak tę wartość dla nas, że wiąże się ściślej z historją, daje nam historyczne postacie, choć nie dokładne i jest zabytkiem nie tylko kulturalnych, ale i politycznych stosunków naszego narodu. Obok miniatury listu Matyldy do Mieszka II. jest zabytkiem wprowadzającym nas w świecką sztukę, w dziedzinę portretowego malarstwa, jeśli nam tego wyrażenia o zabytku tej opoki użyć wolno.

Ale oprócz tych ratysbońskich wpływów silniej zaznaczyły się wpływy malarstwa czeskich miniaturzystów. To też czeskie malarstwo miniaturowe jest dalszym i ciekawym rozwojem ratyzbońskiej szkoły. Jest objawem tem więcej zrozumiałym, że Ratyzbona była pierwotnie kościelną metropolją czeskiej ziemi. Zabytki czeskiego malarstwa obok kodeksu emeramskiego, znalazły się w Polsce drogą naturalnego rozwoju sztuki i wpływów. Pojawiły się w Czechach dzieła, których styl nie różni się od stylu ksiąg kościelnych w Niemczech, ma on jednak pewne cechy odrębne.³

¹ Podlacha: op. cit. str. 33.

² Swarzeński: op. cit. str. 189.

³ Lehner: *Dějiny umění národa českého*. T. I. Praga 1903, str. 63—67, T. III (1907), str. 250.



Fig. 8. Miniatura z Ewangeljarza gnieźnieńskiego: Św. Mateusz.

Dochowały się u nas dwie księgi, z tem już bliżej Polski założonem ogniskiem związane; jedna, to t. zw. Mszał św. Wojciecha w bibliotece kapituły gnieźnieńskiej, druga, to Kodeks złoty biblioteki ks. Czartoryskich w Krakowie, pochodzący z Płocka, z tej po Krakowie podówczas najwybitniejszej siedziby sztuki i kultury w Polsce. Miniatury zdobiące obie te księgi są pokrewne z t. zw. Kodeksem wyszehradzkim biblioteki uniwersyteckiej w Pradze i jednym z kodeksów biblioteki kapituły św. Wita w tem mieście.¹ W obu dziełach widać postęp, przebijający się w rozszerzonym zakresie wyobrażeń i w większej sile wyrazu.² Fala sztuki idącej od zachodu nie słabnie, ale wzmacnia się i zatacza szersze kręgi. Ewangeljarz gnieźnieński³ zawiera mi-

niatury, przedstawiające piszących Ewangelistów, podobnie jak Kodeks emeramski, ale posiada on nadto miniatury ze scenami i opowieściami biblijnymi. Między Ewangelistami Kodeksu emeramskiego a gnieźnieńskiego jest ta różnica, że u tych ostatnich widzimy więcej niepokoju i zamiętanie do drobiazgów, niema w nich tej monumentalnej prostoty, jak w starszym Kodeksie emeramskim, znać, że czeski miniaturzysta, biorąc wzory, uzupełniał je szczegółami. Jeśli tam nie oka nie odrywa od postaci świętego, tu przeciwnie. W postaciach Ewangelistów przebija się to

¹ F. J. Lehner: *Česka Skola malirska XI v. Korunovační evangelistár krale Vratislava*. Praha, 1902.

² Podlaha: op. cit. str. 35.

³ Sokołowski: op. cit. str. CVIII—CIX; Kohte: *Verzeichnists der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*. Berlin 1897, B. IV, str. 97 i nast.

najwidoczniej. Siedzący na ławce św. Mateusz (fig. 8),¹ przedstawiony jest daleko niespokojniej, jak np. św. Marek w Ewangieljarzu kruszwickim (zob. fig. 7), nie mówiąc już o postaciach Kodeksu eme-ramskiego. Najciekawsza miniatura, to niewątpliwie Hołd Trzech Króli (fig. 9). Scena ta może służyć za przykład, jak temat w kolei wieków ulegał przeobrażeniom i stosował się do każdej epoki. Kiedy chrześcijaństwo dopiero rozpowszechniać się zaczęło wśród plebsu, w pierwszych latach, zgodnie z Ewangelią przedstawiano NPMarję, św. Józefa i Dziecię Jezus jako biedaków, którzy znaleźli przytułek między bydłami w stajence. I do nich przyszli dostojnicy i złożyli im pokłon. W epoce bizantyńskiej, a za nią w epoce romanizmu, kiedy Kościół doszedł do szczytu potęgi i kiedy nadawał

władzę monarchom, kiedy plebs korzystał się w pyle i prochu przed władzą kościelną i świecką, jako pochodzącą od Boga, nie dopuścił on do tego, aby królowie przed nędzarzem klękali. Wyobrażano wtedy Chrystusa na kolanach matki jako władzę, a Jego matkę jako regentkę, oboje w całym majestacie monarszej godności. Nawet św. Józef, niegdyś cieśla, stał się dygnitarzem, który, choć z boku, siedzi na pięknym tronie i podnózek ma pod nogami. Dopiero później, gdy św. Franciszek i zakony żebracze zajmą się ludem, wróci pierwotny sposób wyobrażania sceny Bożego Narodzenia i Hołdu Trzech Króli. I tak było z innymi wyobrażeniami; odzwierciedlały one ducha czasu, przekształcając się stosownie do pojęć społecznych. Jak daleką jest jeszcze idea Madonny z dzieckiem u piersi! W innej miniaturze oglądamy



Fig. 9. Miniatura z Ewangieljarza gnieźnieńskiego: Hołd Trzech Króli.

¹ Podług Kohtego j. w.



Fig. 10. Miniatura z Ewangeljarza gnieźnieńskiego: Wjazd Chrystusa do Jerozolimy.

umieszcza niskie kielichy i wazy rzymskie; widzimy nadto ulubione podówczas w kościołach wiszące na łańcuchach korony, na których osadzano świece. Coraz to więcej szczegółów z otoczenia i natury wkracza do malarstwa i coraz bardziej znika przekazany przez bizantyńską sztukę schemat. Pod względem rysunkowym dzieło stoi niżej od emerańskiego Kodeksu. Artysta miał zadania trudniejsze, bo rozleglejszy zakres problemów artystycznych. Dbał on o dekoracyjną stronę i różnorodność kolorów i to do tego stopnia, że często maluje przedmioty barwami innymi, jak są w rzeczywistości.¹

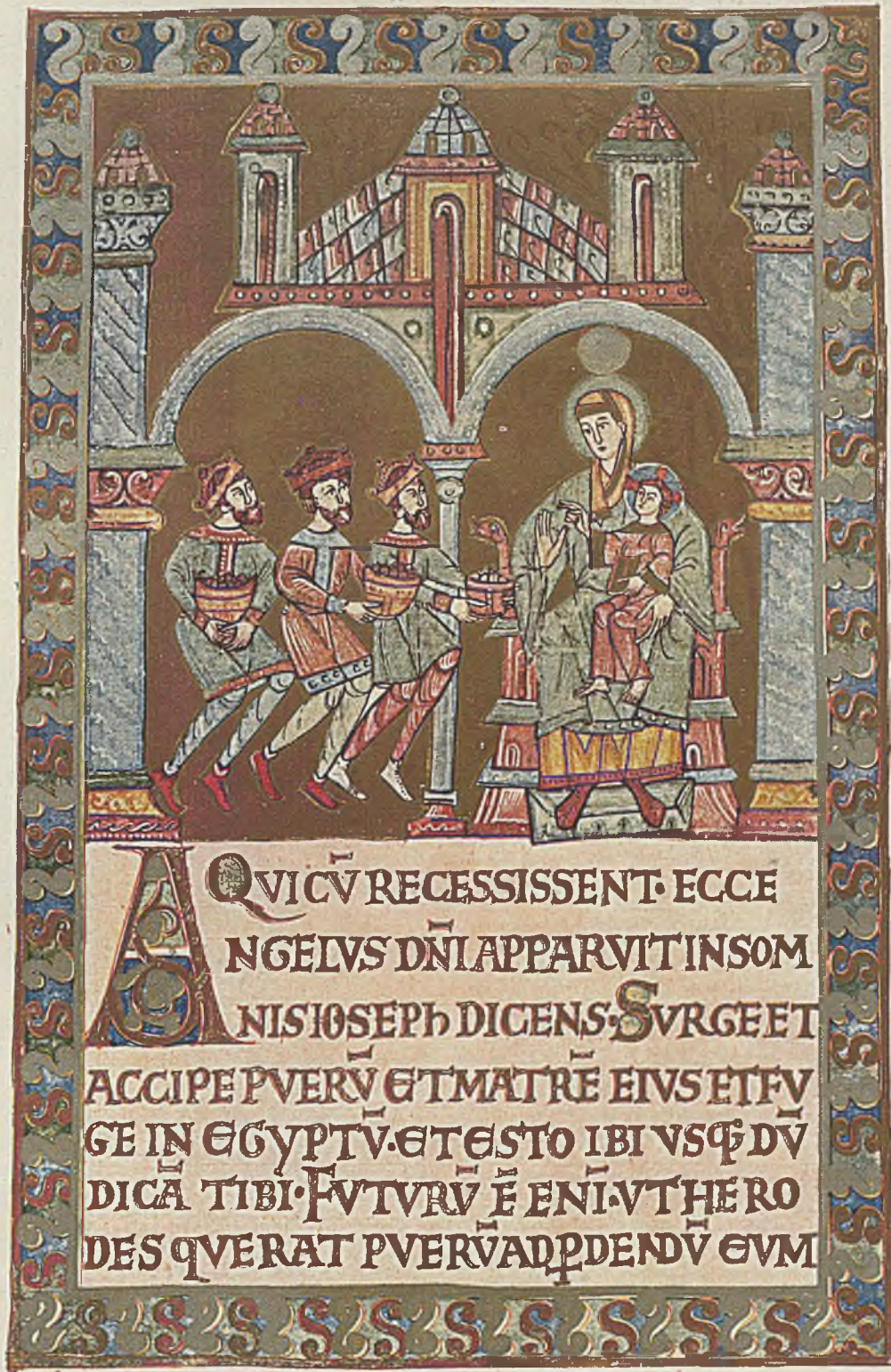
Kodeks pochodzący z Płocka w Muzeum Czartoryskich t. zw. Kodeks pułtowski, ozdabia dziesięć kart miniaturowych.²

¹ Podlacha: op. cit. str. 36—37.

² Sokołowski: op. cit. str. CIX; Lehner: *Dějiny umění* (j. w.), T. III, str. 372—373.

Chrystusa jadącego na ośle do Jerozolimy i lud, który go wita i ściele drogę szatami (fig. 10). Artysta wykonał ten trudny temat bardzo nieudolnie, ale podjął się zadania, które miało rodzajowy charakter. I tu, jak w Ewangeljarzu kruszwickim, malarz lubi szczegóły i podobnie jak tam, wprowadza drzewa nie przez zamiłowanie do natury wprowadzić, ale aby przedstawić zapal tłumy, który obsiadł te drzewa i przygląda się Chrystusowi.

Podobny charakter mają i inne miniatury. Mękę Pańską ilustruje cały szereg obrazów. Jak w Kodeksie emerańskim, tak samo w Ewangeljarzu gnieźnieńskim, artysta brał wzory z przeszłości i uzupełnił je szczegółami z otoczenia. Obok stroju klasycznego pojawia się strój współczesny i architektura tej epoki. Na stole kształtu starożytnego



Karta z ewangeljarza plockiego w Muzeum ks. Czartoryskich
 z miniaturą przedstawiającą pokłon Trzech Króli

Na wstępnej karcie widzimy króla Dawida na tronie w purpurowej tunice i królewskiej koronie, a tron i strój współczesne, jakby król Dawid był panującym za czasów artysty władcą. Trzyma on na kolanach młodocianego Chrystusa i jako godło swe lutnię. Postaci te umieścił malarz w okrągłej ramie, ozdobionej liśćmi skopjowanymi z architektonicznej rzymskiej dekoracji. Ramę trzymają dwaj aniołowie w niebieskich szatach o płomienistych czerwonych włosach i skrzydłach czerwono-niebieskich. Dokoła porozmieszczał także w kolistych ramach innych proroków siedzących z surowym obliczem; żywo przypominają oni jeszcze bizan-



Fig. 11. Miniatura z Ewangeljarza płockiego w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie: Król Herod z orszakiem rycerzy.

tyńskich świętych. Dalsze karty ozdabiają prorocy i Ewangeliści, wypełniając przestrzenie skośnej kraty wspólnie z fantastycznymi potworami, skubiącymi lub połykającymi gałęzie i kwiaty kwitnących krzewów (tabl. 3). Symetrycznie rozłożone te motywy przypominają saraceńskie tkaniny. Potem następują kompozycje: powołanie Mojżesza, prorocstwo Izajaszowe i Boże Narodzenie, wypełniając jedną kartę jakby freski ścianę. W dalszym ciągu obrazy znajdują się obok tekstu. Tu przedstawiał iluminator, jak anioł pojawia się Józefowi z rozkazem, aby Marję w dom przyjął, rozmowę Heroda z Magami, pokłon tych Magów (tabl. 4), ucieczkę do Egiptu, Heroda w orszaku rycerzy (jako wzór służył mu współczesny władca ze swym orszakiem (fig. 11) i rzeź niewiniątek. Obramienia kart i obrazów zasługują na szczególniejszą uwagę: na złotym tle rysował malarz czerwono najrozmaitsze arabeski, albo też na tłach różnych najrozmaitsze wzory, n. p. na tle plam nieregularnych niebieskich i zielonych fryz z ptaków rysowanych naiwnie, które biegają trzepocząc skrzydłami, w obrębie konturów plamy mając złote i srebrne (fig. 12). Przypomina to emalje. Wielkie piękne inicjały ze splotów i potworków uzupełniają staranną i barwną dekorację. Figury wykonał malarz farbami wodnymi, fałdy



Fig. 12. Z Ewangeljarza płockiego w Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie: Szczegół z ornamentacji karty.

i szczegóły, jak palce, nos, oczy, usta, uszy, konturował ciemno i zaciągnął minją. W światłach dawał białą farbę, pozatem nie modelując wcale. Skala farb jego jest znaczna. Złocień używał w każdej scenie i nadto złocił i srebrzył szczegóły ubrania i przedmiotów oraz ornamentyki. Miniatury wogóle, chociaż nie naśladują miniatur Kodeksu wyszehradzkiego, są do nich zbliżone i dzieło wyszło z tego samego ogniska. Wszystkie trzy Kodeksy, emeramski i oba czeskie, są współczesne i pochodzą z drugiej połowy XI w. prawdopodobnie z czasów Władysława Hermana.

Prócz wymienionych wpływów oczekiwalibyśmy zabytków z Francji, a zwłaszcza z opactwa St. Gilles i Prowancji, z którymi łączyły Polskę stosunki od czasów Władysława Hermana. Kodeks biblioteki kapitulnej w Gnieźnie (Ms. 149) z piękną ligaturą z liter U. D. złotych na purpurowym tle wykazuje przez kult szczególniejszy do św. Gangolfa wpływy francuskie. Św. Gangolf pochodził z Burgundji, ale czczono go w całej Francji. W Toul, a zatem niedaleko od Liège, wznosi się do dziś dnia kościół ku czci tego świętego wzniesiony. Z drugiej strony kult dla św. Maurycego, którego włócznia znajdowała się w skarbcu koronnym i była godłem władzy królewskiej i kult św. Kiljana zwłaszcza, świadczyłyby o środkowoniemieckiem pochodzeniu tej księgi.¹

Mamy tylko jeden kodeks *Pericopae evangelicae*, który niewątpliwie jest gallickiego pochodzenia. Znajdował się on niegdyś w Lubiniu, dziś mieści się w Bibliotece publicznej w Petersburgu,² pochodzi z XI w., w Polsce zaś znajdował się przynajmniej od XII w. Niestety, nie ma on miniatur, dawne skromne inicjały wyskrobano (widać to na fig. 13) i ozdobiono je innemi w Polsce niezawodnie wykonanemi (fig. 13—16),³ ale mimo to świadczy on o napływie ksiąg liturgicznych z Francji.

Ruch artystyczny, rozpoczęty z panowaniem Kazimierza Odnowiciela i osiedlaniem się benedyktynów, opanował dwór książęcy. Władysław Herman niewątpliwie sztuką się bardzo zajmował i na każdym polu za czasów tego księcia spotyka się zabytki, świadczące o rozwoju sztuki; pod tym względem zasługi tego księcia są wybitne, a niedocenione.

Obok Krakowa, Gniezna i Kruszwicy występuje coraz to wydatniej w kulturalnym ruchu Polski siedziba książąt Polski, Płock i staje się podówczas może najświetniejszym ogniskiem kultury polskiej. Biskup Marek, francuz, miał pod koniec XI w. obdarować kościół pięknymi rękopisami, które przywiózł z Rzymu.⁴ Ruch

¹ Cf. Sokołowski: *Spr. K. hist. Szt.*, T. V, C., str. CXI.

² Kopera: *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia w bibliotece w Petersburgu*. Spr. Kom. do bad. hist. szt. T. VII (1906), str. 52—60.

³ Ze Spr. Kom. hist. szt., T. VII, str. 62.

⁴ Nowowiejski: Płock 1917, str. 405.

artystyczny zaznaczył się w tem mieście za Władysława Hermana, wzmógł się za Bolesława Krzywoustego, który widocznie naukę i sztukę popierał, i przeniósł się na okolice. Obok sztuki kościelnej uwidocznił się coraz to bardziej wzrost kultury świeckiej i życia dworskiego, idący w parze z epoką Minnesängerów. Za panowania księcia Bolesława Kędzierzawego życie kulturalne i artystyczne w tej siedzibie książęcej zdaje się być najwybitniejsze. Książę i jego żona Anastazja czyli Wierzchosława, księżniczka nowogrodzka, oraz biskup płocki Aleksander, byli miłośnikami sztuki. Budowa i przyozdabianie katedry płockiej, zajęcie się budową kościoła w Łęczycy, Czerwińsku, dalej drzwi katedry płockiej, dziś w Wielkim Nowogrodzie, opisany kodeks biblioteki ks. Czartoryskich, prawdopodobnie z płockiej katedry

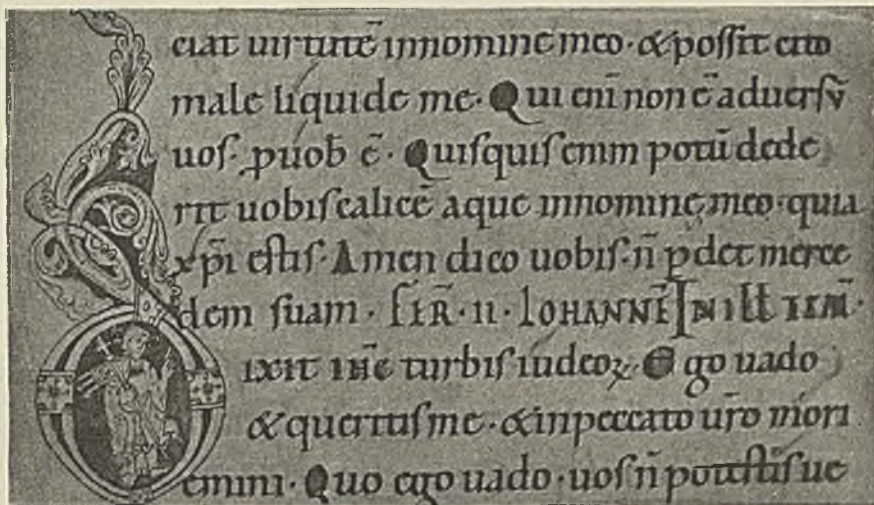


Fig. 13. Rysunek „Pericopae evangelicae”, pochodzących z klasztoru lubińskiego w Bibliotece publicznej w Petersburgu. W. XI—XII.

pochodzący, wszystko to świadczy o wielkiem zamiłowaniu do sztuki i kultury na książęcym dworze w Płocku. Szczególniej, żona księcia, Anastazja, musiała brać wybitny udział w tej artystycznej działalności. Dowodem tego oprawa Ewangieljarza ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk, zabrana do biblioteki publicznej w Petersburgu, na której przed krzyżem bije pokłon do ziemi księżniczka Anastazja, jak to wyraźnie stwierdza napis.¹ Dalszem świadectwem jest także moneta bita z jej popiersiem i nazwiskiem przy popiersiu i nazwisku męża. A może tej książęcej pary postacie znajdują się na drzwiach płockich, jako pendent do postaci Aleksandra biskupa. U tej figury, którą uważać można za księżnę Anastazję, zachowała się nawet litera A zapewne z jej imienia. W XIII w. jeszcze ten ruch kulturalny trwał. Biskup Gocław obdarzył wtedy katedrę licznymi księgami.²

Z tego ogniska wyszła księga, znajdująca się do dziś dnia w bibliotece katedralnej płockiej, a zawierająca Pismo święte. Że dzieło z tych czasów i z Płocka pochodzi, świadczy zapiska, podana na 138 stronicy księgi, o dwu cudach, które się

¹ Kopera: *Oprawa srebrna Ewangieljarza księżnej Anastazji*. Spraw. Komisji hist. sztuki, T. VII, str. 39 i nast.

² Nowowiejski: Płock, l. c.

stały w katedrze płockiej, a na które patrzył pisarz księgi. Zapiska ta w łacińskim języku rozpoczyna się od słów: „Roku od wcielenia pańskiego 1143, gdy na



Fig. 14. Rysunek z „Pericopae evangelicae” pochodzących z klasztoru lubińskiego przedstawiający na tle inicjału św. Wita, któremu pisarz ofiaruje księgę.

stolicy papieskiej zasiadał Eugenjusz, gdy cesarzem był Konrad, gdy w Polsce panowali Bolesław (Kędzierzawy), Mieszko (Mieczysław Stary), Henryk Sandomierski, gdy biskupem płockim był Aleksander“ etc., etc.¹ Dzieło zatem pisano na miejscu, skoro patrzył na cuda w katedrze płockiej pisarz i niezawodnie miniatury są dziełem płockiego artystycznego ruchu i dlatego należy się im większa uwaga. To, że nie stoją one wysoko pod względem artystycznym i nie widać w nich ręki wyszkolonego miniaturzysty, tem więcej przemawia za ich rodzimym charakterem. Miniatury księgi w liczbie 29 rysowano piórkiem i malowano. Widzimy między niemi Jeremjasza piszącego księgę. Siedzi on na składanym krześle w izbie z kolumną romańską i jakby okienkiem w głębi, w stroju współczesnym i czapce, w aureoli i wieńcu z gwiazd; widzimy dalej Hjoba jako zakonnika, siedzącego i zajętego pisaniem; Tobiasza przedstawił miniaturzysta klęczącego ze złożonymi do modlitwy rękoma, nad nim ukazuje się anioł, który przynosi mu łaskę i pióro. Księgę Estery rozpoczyna postać kobieca, strojna i bez nimbu; stoi ona między dwoma filarami i pod łukiem, na skrócie którego wydobywa się

głowa psa. Jeden z filarów tworzy inicjał I; ozdabiają go fantastyczne postacie zwierząt, jakby skopjowane z rzeźb współczesnych; pod kapitelem, ozdobionym bogatą plecionką, widzimy krzyż podwójny. Postać trzyma w ręku pochodnię, ma na głowie książęcy djadem, ubrana jest w suknię sztywną bez fałdów i prostolinijną, przypominającą raczej bizantyński czy ruski strój, stoła ma rękawy szerokie, ozdobione szlakiem, pod którymi spostrzegamy rękawy węższe spodniej tuniki. Tak samo szerokie i tak ozdobione rękawy oraz pod niemi inne wąskie i taka sama chusta okalająca twarz, znajdują się na postaci księżnej Anastazji w jej ewangeljarzu. Ponieważ postać w księdze Estery nie ma nimbu, zapewne przedstawił nam artysta księżną, a na dalszej zaś miniaturze, wyobrażającej Dawida, sportretował Bolesława Kędzierzawego jako opiekuna sztuki, siedzącego na składanym tronie, grając na arfie i śpiewającego. Obok króla wsparty na lasce mężczyzna uderza młotkiem w dzwonki, zawieszane rzędem w t. zw. *bombulum* lub *flagellum*. U spodu tej sceny złotnik z towarzyszem pracuje nad uzupełnieniem czary, kując na małym kowadełku. Kto wie, czy nie jest to autor czary romańskiej (w krakowskim Muzeum Narodowym), wyoranej pod Włocławkiem, a pochodzącej z tej epoki. To są rodzajowe sceny, zaczerpnięte z natury i życia dworskiego. To też Kodeks płocki uważać należy za lokalny większy utwór miniaturowego malarstwa na ziemi polskiej. Jego inicjały i ornamentyka są wynikiem tej wspaniałej fantazji, która jest właściwa epoce. Wiążące się wstęgi i świat zwierzęcy wśród splotów i liści różnią się tu od innych ozdób tego rodzaju na Zachodzie wielką obfitością a nawet nieraz przepełnieniem zwierzęcych form i ich życiem bujniejszym.

¹ Bersohn: *Księgozbiór katedry płockiej*. Warszawa, 1890, str. 15.

Taką n. p. jest litera P na karcie 267, przypominająca bogactwo ornamentacji chińskiej z jej rozrzuconymi smokami.

Sądźmy, że nie tylko to dzieło, ale cały szereg rysunków, zdobiących nasze księgi liturgiczne, to dzieła mnichów w Polsce wykonane. Oprócz bowiem miniatur spotykamy w księgach XI, XII i XIII w. rysunki piórkim i na nie szczególniejszą zwrócić musimy uwagę. Artysta poprostu szkicował swobodnie pomysł, a chociaż rysunki takie znajdujemy w tak poważnem i wykończonem dziele, jak Kodeks emerański, to przeważnie spotyka się je w księgach podręcznych, a nawet nieraz pozbawionych malowanych miniatur. Jedna z ksiąg z rysunkami XI w. w archiwum katedry krakowskiej zachowała nam przypadkiem metrykę swego pochodzenia. Pisarz próbował pióra słowami: *Cracovie, Ave Maria*.



Fig. 15. Św. Emeram. Rysunek z „Pericopae evangelicae” pochodzących z klasztoru lubińskiego.

Weźmy wspomniany kodeks klasztoru lubińskiego, przywieziony z Francji (fig. 13—16). Używając księgi mnich w XI czy XII wieku wyskrobał stare skromne inicjały, a w ich miejsce narysował sobie figurki, ornamenty i ozdobniejsze początkowe litery. Te inicjały tak samo rysowano na miejscu,



Fig. 16. Inicjał I trzymany przez św. Juljanę poskramiającą czarta. Z „Pericopae evangelicae” pochodzących z klasztoru lubińskiego.

jak na miejscu zapisywano w tej księdze nazwiska braci w klasztorze.¹ Na księdze zatem sprowadzonej z Francji, podobnie jak glossy, wykonał miejscowy mnich rysunki, przedstawiające św. Emerama (fig. 15), patrona Ratyzbony, św. Wita (fig. 14), czczono go w Pradze, św. Juljanę (fig. 16), której relikwie znajdowały się w Brukseli i stamtąd zapewne kult jej do nas się dostał. W tej ostatniej postaci artysta zazna-
czył formy ciała pod draperją.

Taką księgą w Polsce malowaną jest zapewne Ewangieljarz w poznańskiej bibliotece seminarjalnej (Ms. 25). Dzieło to zdobią inicjały koloru czerwonego i niebieskiego z zastoso-
waniem obramień i wstęp złotych lub srebrnych, a nadto wyobrażenie ewangelistów Marka i Jana. Pisarzem, a może także i malarzem tego Ewangieljarza był Iba Levissimus presbiter.²

Biblioteka archiwum kapitulnego w Krakowie posiada dwie księgi Homilji z XI w. z ornamentacjami i inicjałami, wykonanymi podobną techniką.³ W jednej z Homilji narysowano Zwiastowanie N.P. Marji, a że księga była wykonaną w Polsce i w Krakowie, świadczy wspomniana próba pióra: „*Cracovie, ave Maria*”.⁴ Na szczególniejszą uwagę zasługuje Ukrzyżowanie w Ewangieljarzu z XII wieku w bibliotece publicznej w Petersburgu, ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, rysowane i pomalowane cynobrem (fig. 17).⁵ Na krzyżu z szerokich desek, u końca ozdobnie wyrzniętych, widzimy rozpiętego Chrystusa z wyrazem

¹ Papée: *Liber fraternitatis Lubinensis, Monumenta Poloniae historica*, T. V, str. 554—565; Kopera: op. cit. str. 62.

² Podlacha: op. cit. 43.

³ Podlacha: op. cit. str. 45.

⁴ Biegeleisen: *Ilustrowane dzieje literatury polskiej*. Wiedeń. T. I, str. 163.

⁵ Kopera: op. cit. str. 76—77.



Fig. 17. Miniatura z Ewangeljarza polskiego pochodzenia w Bibliotece publicznej w Petersburgu.

gałęzie przechodzą w postaci zwierzęce. Opowiadanie rycerzy krzyżowych o faunie wschodniej, nieznaney na zachodzie, niezawodnie przyczyniło się do rozpowszechnienia tej pięknej ornamentacji. Równocześnie pisarze poczęli rozprawiać i opowiadać o fantastycznych zwierzętach nigdy nie istniejących, jak sfinksy, bazyliuszki, jednorożce i t. p., którym przypisywano symboliczne znaczenie. Nasza literatura nie została tu w tyle poza literaturą zachodu, tem więcej malarstwo miniaturowe, a nawet i rzeźba. W omawianych księgach pełno jest takich fantastycznych istot. Wśród nich nie brak ludzkich kształtów, najczęściej rysował artysta dzikiego człowieka, aby mieć sposobność popisania się nagością, n. p. w księdze z Łądu, dziś w bibliotece publicznej w Petersburgu (fig. 19)¹ Nadawały się te formy doskonale do ozdoby inicjałów i w tym kierunku doszli malarze do mistrzostwa, tworząc pod względem fantazji i piękności kompozycji znakomite dzieła. W literze

bólu na twarzy, o długich włosach, o zaznaczonej wąskiej klatce piersiowej. Opaska zwyczajem głębokich średnich wieków przykrywa nagość od bioder aż poniżej kolan. Widać realizm w tej postaci i troskę o efektowny układ niespokojnej draperji. N. P. Marja pod krzyżem jest bardzo nieudolnie przedstawiona. Uosobienie słońca i księżyca ponad ramionami krzyża uzupełniają całość. Litery romańskie. Rysownik zakończył książkę westchnieniem:

Laus Tibi Christe

Quod libro explicuit iste,

Usurus libro, scriptoris quoque memento.

Tu i ówdzie rysował fantastyczne zwierzęta (fig. 18), liściaste ornamenty (fig. 20), starał się, jak mógł, przyozdobić księgę. Niewątpliwie rysunki powstały w Polsce.

Umiłowanemi motywami ornamentacji ksiąg liturgicznych są formy fantastycznych zwierząt. Jak w rzeźbie tak i tu widzimy je wszędzie. Doskonale łączą się one z inną ulubioną ozdobą, ze splotami wstęg roślinnych, bo wśród tych zawitych skrętów i gąszczu przezierają zwierzęta tworząc z nimi nieraz całość, a nawet często

¹ Kopera: op. cit. str. 61.

utworzonej przez dwa łykające się potworki skrzydlate z kopytami, skacze naga, z realizmem rysowana dzika kobieta.

Oprócz malarstwa miniaturowego nie znamy żadnych zabytków innych technik. Ściany niektórych naszych romańskich kościołów, podobnie jak gdzieindziej



Fig. 19. Inicjał „Q” z księgi „Dialogi Gregorii papae”, pochodzącej z Łądu.



Fig. 18. Inicjał S z w. XII.

w XI i XII w., zdobiono malowidłami, ale dotąd nie odkryto z nich ani śladu. Najbliższa Polski polichromja kościoła św. Klemensa w Starym Bolesławiu w Czechach z XI w., ma styl malarstwa miniaturowego, jest tylko oczywiście z wielkim rozmachem malowana, ale zato odznacza się bardziej archaicznym charakterem. I tam znajdujemy skręty wstęg, z których wyrastają kwiaty i liście.¹

Ten styl malowania XI i XII w. jest ogólny i tego rodzaju malowidła ścienne zdobić musiały nasze

kościóły i klasztory. Obrazów sztalugowych pozatem w kościołach nie było, niski ołtarz mieścił się bowiem w pośrodku presbiterjum, a ksiądz stojąc za nim odprawiał nabożeństwo, zwrócony twarzą do ludu, a nie plecami, jak dzisiaj. Miejsce zatem na obraz było tylko na przodzie mensy. Najczęściej robiono go ze złota lub srebra i bywał dziełem artystycznego przemysłu, ale obok tego istniały antependja mniej kosztowne, malowane na drzewie. W inwentarzu katedry krakowskiej z r. 1110 znajdujemy jedno antependjum złote i dwa srebrne, a nadto: „*tabulae VIII, ante altaria*”,² czyli ośm tablic przed ołtarz. Zapewne były to obrazy lub ozdoby malowane. Na to wskazywałaby okoliczność, że wymieniono je nie ze złotem i srebrnymi antependjami, ale umieszczono w spisie, obejmującym bibliotekę i na końcu wraz z oponami i dywanami. Widocznie wisiały na ścianach jak obrazy, a zdejmowano je, gdy trzeba było zdobić niemi ołtarze. Jeden przedstawiał wizerunek Zbawiciela. Zapiska z r. 1563 w inwentarzu tej katedry: *imago S. Salvatoris opere graeco et nigra facie cum marginibus aureis et diademate ornata, octo lapides nullius pretii, alii excidebant*,³ zapewne do tego obrazu się odnosi. Postać Chrystusa siedzącego na tronie w królewskim majestacie, z koroną ozdobioną kamieniami, z ewangeliją w lewej ręce, a prawą błogosławiącego, występowała ze złotego tła. W XVI w. obraz przez starość był zczerniał i wydawał się ludziom epoki odrodzenia jako bizantyński. Niewątpliwie był to obraz romański, a przedstawiał pierwotnego patrona katedry Salvatora. Drugi wyobrażał Zbawiciela z postacią

¹ *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen* T. XV. Prag 1903.

² *Monumenta Poloniae historica*. T. I, str. 377.

³ Wojciechowski: *Kościół katedralny w Krakowie*. Kraków 1910. str. 51.

niewieścią. Zapewne był to Chrystus na krzyżu z bijącą pokłon księżną, która obraz fundowała, jak to widzieliśmy na wspomnianym ewangeljarzu księżnej Anastazji. Nie była to zapewne N.P. Marja ani święta, poznanoby ją po aureoli. Najstarsze malowane antependjum z XIII w. pochodzi z Soest i dziś znajduje się w Muzeum westfalskiem w Münster;¹ nasze zatem należałyby do najwcześniejszych zjawisk malarstwa sztalugowego.

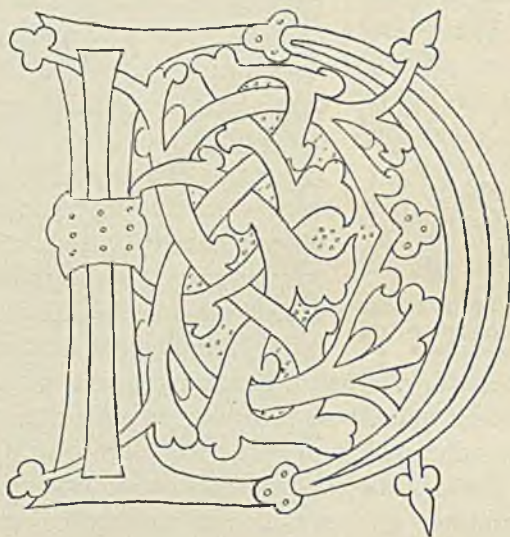


Fig. 20 i 20a. Z Sacramentarium tynieckiego
Inicjał D i motyw ornamentacyjny.

¹ Dr. H. Bergner: *Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland*. Leipzig 1905, str. 263.

ROZDZIAŁ II.

Cystersi i pierwsze ślady polichromji w Jędrzejowie i Sulejowie. Miniatury pod wpływem reform cystersów i miniatury dawnego kierunku z nowoczesnemi usiłowaniami artystycznemi. Zwiększanie się liczby obrazów sztalugowych. Obraz mozaikowy w klasztorze św. Andrzeja w Krakowie.



Fig. 21. Inicjał Iz Księgi Ośmiu Proroków w Bibl. publicznej w Petersburgu: św. Jakób.

Obok benedyktynów pojawiają się w Polsce z końcem XII i XIII wieku cystersi. Św. Bernard z Clairveaux, ich założyciel, wystąpił przeciw ozdabianiu kościołów i klasztorów, uważając, że bogate rzeźby i kapitele wyobrażające bez żadnego związku z nabożeństwem formy zwierzęce i wizerunki świec-

kich ludzi, odrywają myśl od nabożeństw. Usuwając chwilowo rzeźbę z kościołów, wywołał on rozwój malarzkiej dekoracji tańszej, celowej i odpowiadającej surowości reguły. Tak jak w zakresie budownictwa cystersi dążąc do skromnych i tanich, a jednak solidnych budynków, rozwinęli konstrukcję i ułatwili rozwój wspinałej architektury gotyckiej, tak w zakresie malarstwa równie bezwiednie wywołali artystyczną konieczność polichromji.

Przybycie cystersów wiąże się u nas z podziałem Polski na dzielnice, z askezą średniowieczną i z wprowadzeniem ognisk życia duchowego do różnych dzielnic. Przybyli oni z Francji, z Morimondu, a później z Niemiec. Architektura ich na naszej ziemi ma związek ze współczesnemi usiłowaniami nowej francuskiej architektury. Stawiali oni przytem nie tylko kościelne, ale także i mieszkalne budynki, jak klasztory i zabudowania gospodarcze. Niewątpliwie oddziałali na rozmiłowanie się w budownictwie murowanem praktycznem, a co zatem pójść musiało,

na wzrost świeckiej sztuki wogóle. Kościoły cystersów dochowały się do dziś dnia dość dobrze, ale niestety nieznaczne tylko ślady polichromji ich skromnych a trwałych i monumentalnych budowli nas doszły.

Najstarszą ich siedzibą był klasztor w Jędrzejowie, niezawodnie polichromowany. Zachowano nam w akwareli tylko ślady malowań kapitułarza, uwydatniających farbami półprzezrystemi rzeźbione ornamenty wsporników i kapiteli, ich trzony i bazy. Za tło służył naturalny kolor kamienia, figuralnych malowań zapewne unikano.¹

¹ Łuszczkiewicz: *Kapitułarz klasztorny w opactwie jędrzejowskim*. Spraw. kom. hist. szt. T. VI, str. 107 i 108.

Barwy wprowadzono jasne i żywe, o ile sądzić można ze wspomnianych akwarel, była ta polichromia prostą, ale szlachetną. Używano farby t. zw. brun rouge i ciemno zielonej, zwanej w handlu pod nazwą polskiej kopaliny, dalej barwy żółtej i czerwonej.

Najpiękniejsza i najozdobniejsza z budowli francuskich cystersów w Polsce, kościół i klasztor w Sulejowie nad Pilicą zachował nam również ślady polichromji kapitularki.¹ Ściany jednak tylko częściowo były tu malowane. Nad ławą, idącą



Fig. 22. Miniatura z Księgi Ośmiu Proroków: Chrystus.

wzdłuż murów w wysokości metra, biegł poziomo pas czerwony. Tworzyły go wijące się gałązki o listkach romańskich i symetrycznie obok nich porzucane kółka. Dwie linje i kółeczka, ujmujące pas, dopełniały tej ornamentacji skromnej i prostej. O jeden metr wyżej szedł zapewne drugi pas. Wzdłuż brzegu okien rozwijały się malowania bogatsze, bo dwubarwne: u jednego tworzyły wzór krzyża o skośnych ramionach czarnych i czerwonych naprzemian, w ich polach mieściły się rozetki stylizowane, u drugiego zaś biegła wstęga kręcąca się pośród kielichów kwiecica. Farby były klejowe, a wzór konturowano czarno, za tło służył tynk biały.

Skąpe te ślady polichromji

pochodzą z pierwszej połowy XIII wieku i wiążą się z wpływami francuskimi.

Z askezą pierwszych cystersów i poglądami św. Bernarda niewątpliwie wiąże się dążność w niektórych kodeksach miniaturowych do prostoty. Ten fantastyczny świat, dla którego św. Bernard nie miał zrozumienia, cofa się i zajmuje skromniejsze stanowisko. Nie potrafiły go jednak namiętne kazania ascety wyrugować nawet z tych nielicznych stosunkowo ksiąg, które pod wpływem tego ascetycznego ruchu powstały. Na naszej ziemi znajdowały się trzy kodeksy, które do reform życia klasztornego odnieść się dadzą t. j. *Księga Ośmiu Proroków* w bibliotece publicznej w Petersburgu² i *Psalterz trzebnicki*, dziś w bibliotece uniwersytetu wrocławskiego.³ Oba dzieła powstały w pierwszej połowie XIII w. a Psalterz trzebnicki pokrewny

¹ Łuszczkiewicz: *Opactwo Sulejowskie*. Spraw. kom. hist. szt. T. I, str. 22.

² Kopera: op. cit. str. 51—59.

³ Podlacha: op. cit. str. 50.

Księżde Ośmiu Proroków pod względem dążeń artystycznych,¹ był własnością klasztoru cysterek w Trzebnicy na Śląsku, to też tem pewniej możemy go związać z działalnością cystersów w ogóle, a w szczególności w Polsce. Trzecim jest *Graduał* PP. Klarysek w Krakowie z kilku miniaturami.

Dzieła te jednak powstały nie pod wpływem francuskiej sztuki, lecz pod wpływem sztuki niemieckiej. Przypominają psalterz landgrafa turyńskiego Hermana i inne niemieckie miniatury XIII w.² przede wszystkim ze szkoły turyngsko-saskiej. Wyszły więc z ruchu, który ogarnął prawie równocześnie niemieckie klasztory, a z ich domami przeniósł się do różnych krajów i do Polski. Obok Morimondy bowiem wysyłała mnichów do Śląska niemiecka Pforta w Turyngji, Altenbergen pod Kolonją i Bamberg. Z tej ostatniej miejscowości sprowadziła zakonnice św. Jadwiga do Trzebnicy, trzy mile od Wrocławia.

Księga Ośmiu Proroków, znajdująca się w publicznej bibliotece w Petersburgu, odznacza się tą pierwotną surowością i prostotą pojęć. Malarz, wyobrażając Chrystusa na tronie, przedstawia Go z surowym obliczem ascety. W postaci już uwydatnia się duchowe życie (fig. 22).³ W jednej ręce trzyma Zbawca Ewangelię, w drugiej rękę stylus. Suknia Chrystusa jasno zielona, płaszcz niebieski: kontury zaznaczono czarną farbą, światło białą. Ograniczając się tylko do tego, co istotne, unikając wszelkich ozdób, dbał jednak miniaturzysta o charakteryzowanie ruchu, o staranny i jasny układ draperji, układ ręki obserwował z natury. Toż samo powiedzieć



Fig. 23. Daniel we lwiej jamie z Księgi Ośmiu Proroków.

¹ Podlacha: op. cit. str. 50.

² Tamże.

³ Spraw. kom. hist. szt. Kopera: op. cit. str. 49

można o miniaturze przedstawiającej Jakóba (fig. 21) i Daniela we lwiej jamie (fig. 23).¹ W tunice i płaszczu spiętym klamrą na piersi siedzi on wśród lwów, naiwnie pojętych wprawdzie, ale nie bez wyrazu. Daniel podnosi głowę ku górze, gdzie zauważył na niebieskim tle zjawisko: oto anioł ciągnie w locie za włosy mieszkańca ziemi, niosącego garnuszek i chleby. Artysta starał się oddać motyw ruchu i napięcie. Barwy nie zawsze odpowiadają rzeczywistości, chodziło tylko o efekt ogólny i żywość. Inicjały skomponował malarz z artyzmem i zamiłowaniem do form zwierzęcych, które świetnie stylizował (fig. 30). Do najładniejszych należy litera T utworzona z koguta, który dziób podniósł do góry i wyrzuca z niego pęk liści (fig. 24).²



Fig. 24. Inicjał T z Księgi Ośmiu Proroków.

Dawne wstęgi stara się artysta tonowaniem ożywić i przedstawić jako pręty i łodygi, które się splatają. Przez gąszcz splotów przedostaje się niekiedy dziki człowiek. W innej literze „U” widzimy pastucha z rogiem i kijem w rękę, u stóp jego owca, a po gałęziach litery wspina się kozioł (fig. 25).³ Mamy zatem już motyw z życia, obrazek rodzajowy. I wszędzie widać tu życie: nie tylko w twarzach, ruchu ciał i draperji, którą często łamie i układa, aby wydobyć falistą linię. Artysta zaznacza światło białą farbą i zwraca uwagę na oświetlenie. Nacisk zaś dawniejszych miniaturzystów na bogactwo w złoceniach

i srebrzeniach ustępuje miejsca artyzmowi pojęcia i wykonania. Przebija to również w inicjałach skromniejszych (fig. 26). Dzieło to w porównaniu z Kodeksem emeram-skim świadczy o znacznym postępie malarstwa. Pokrewną ornamentację znajdujemy w Psalterzu z Biblioteki Załuskich w Bibliotece publicznej w Petersburgu⁴ (fig. 27) i 28)⁵ oraz w Ewangieljarzu plockim.⁶

Psalterz trzebnicki jest nieco późniejszy, pochodzi z pierwszej połowy XIII w. Zdobią go sceny opowiadające dzieje Nowego Testamentu, a zatem Zwiastowanie N. P. Marji, Narodzenie Chrystusa z N. P. Marią na łożu, sceny z Męki Pańskiej. Ciekawa jest miniatura przedstawiająca Chrystusa, wstępującego do piekieł. Artysta otchłań piekielną wyobraził jako paszczę smoka, w której namalował Adama i Ewę i innych sprawiedliwych. Mimo niepozorności w technice i braku proporcji widać

¹ Tamże str. 55.

² Tamże str. 57.

³ Tamże str. 59.

⁴ Kopera: op. cit. str. 71.

⁵ Ze Spr. K. hist. szt. l. c.

⁶ Nowowiejski: op. cit. str. 409.



INICJAŁ „P” Z GRADUAŁU PP. KLARYSEK W KRAKOWIE

wszędzie podpatrywanie natury, dążność do prawdy i obserwacyjny zmysł, a zatem prowadzą nas te dzieła do tego samego trzeźwego kierunku, jaki wybrał architekt cysterski. Miniaturzysta wprowadza modelunek, a więc i tu technika posuwa się znacznie naprzód. Poświęca on przez to efekta dekoracyjne, ale coraz to więcej zdobywa sobie środków nowoczesnego malarstwa, tak jak architekt współczesny usuwając grubość murów i potężne masy przez ujęcie szkarp i łuków przypornych stawiać będzie wnet lekkie, przejrzyste budynki. Psalterz trzebnicki jest podobny co do faktury do Graduału lubiąckiego (*Graduale cisterciense*), również we wrocławskiej Bibliotece uniwersyteckiej. Być może, że nie tylko w obu kodeksach



Fig. 25. Inicjał U z Księgi Ośmiu Proroków.

wyraziły się dążenia wiążące się z działalnością cystersów, ale nawet kto wie, czy przynajmniej te dwa ostatnie kodeksy nie są dziełem cystersów w Lubiążu, jak to przypuszcza niemiecki uczony A. Schultz.¹ W *Kalendarium et Missale* w bibliotece ks. Czartoryskich (nr. 1562) znajdujemy inicjał R ze Zmartwychwstaniem z tej samej szkoły. Ze względu na piękną ornamentację inicjałów, składających się z fantastycznych form zwierzęcych i wstęg z boku widzianych, ozdobionych bogato liśćmi, wymienić należy księgę w klasztorze P. P. Klarysek w Krakowie, graduał, którego inicjały pod względem charakteru rysunku i barw przedstawiają się jakby emalja (tabl. 5). Modelowaniem gałęzi, łodyg i liści podobne są zaś do inicjałów Księgi Ośmiu Proroków. Kodeks ten, pisany na schyłku XIII w. i romańskiej epoki przy literach już gotyckich a inicjałach jeszcze romańskich, jest ostatnim odblaskiem dawnego bogactwa inicjałów. Podobne w stylu są inicjały z Psalterza Załuskich w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Z ksiąg XIII w. ozdobionych rysunkami wymienić należy

¹ *Schlesiens Kunstleben im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert*. Breslau 1870, str. 9.



Fig. 26. Inicjał H z Księgi Ośmiu Proroków.

jako typowe: *Mowy ojców kościoła* w Muzeum diecezjalnym plockim,¹ najstarszy kalendarz krakowski z XIII wieku w archiwum Kapituły krakowskiej.² Tu należy także jeden ale ładny inicjał, wycięty z nieznanego a niezawodnie polskiego kodeksu, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie, nadewszystko zaś inicjały Księgi Rodzaju.³ Dzieła te świadczą o posuwaniu się sztuki coraz to więcej ku nowej epoce. Widzimy tam inicjały ze wstąg w ślimacznice skręconych, ale ozdobionych listkami tak stylizowanymi jak listki, podobnie stylizowano na gotyckich budowlach, gdzie kamieniarze porzucają z wolna szablon klasyczny, a otwierają oczy na roślinność lasów i pól, która ich otacza, przy-

glądają się jej i dostrzegają nie tylko ogólny rysunek, ale ich miąższ i szkielet. To zbliżanie się do natury, cechujące epokę gotycką, wspaniale zaznaczyło się w Księdze Rodzaju, znajdującej się w zbiorach petersburskich. Już od XVI w. można obecność tego dzieła w Polsce stwierdzić. Napisano na niej wtedy przestrożę w polskim języku: „*Nie trzeba tej księgi szpeciść ani psować oberżnięciem pergaminu*“.

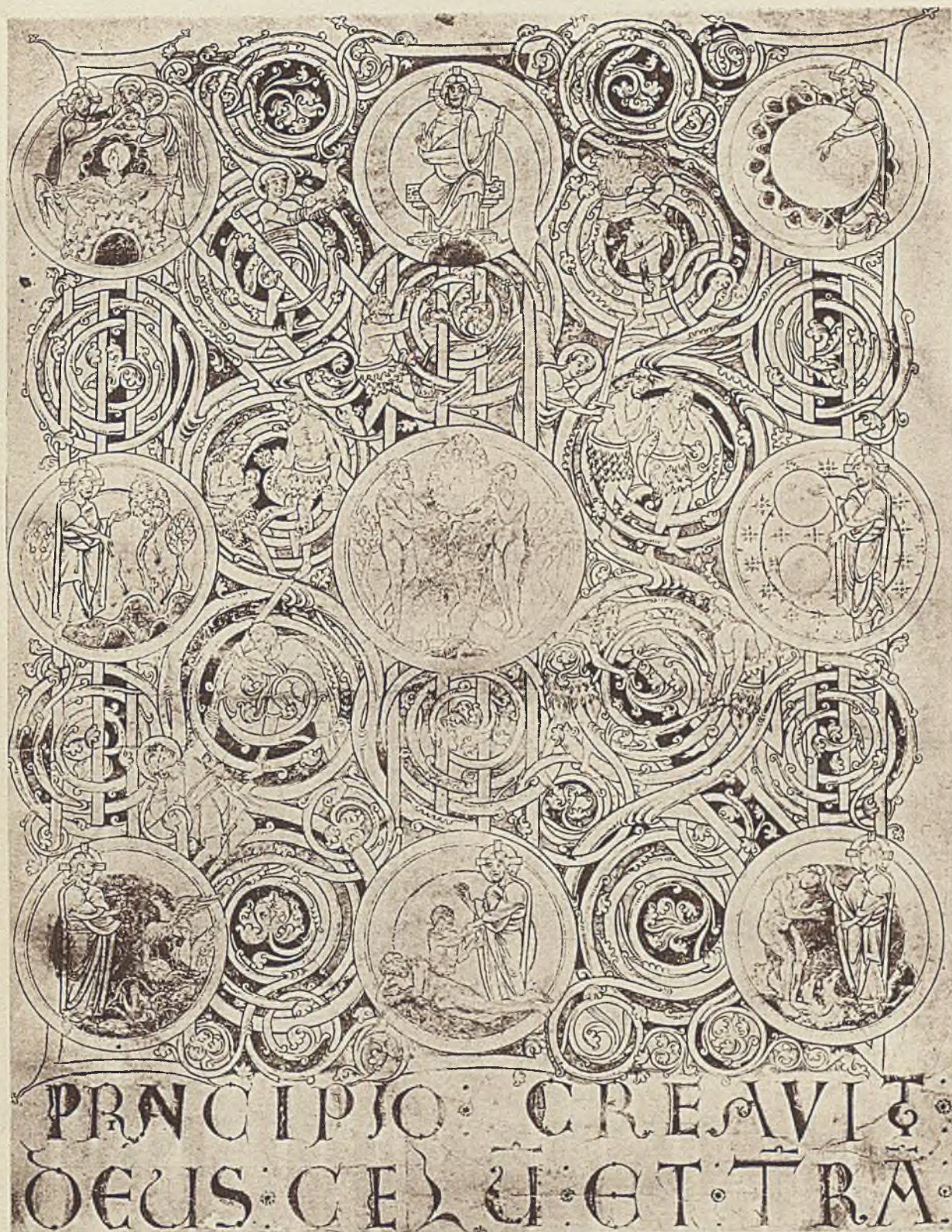
Księgi wspomniane zdobią rysowane piórkiem inicjały; barwa czerwona, zielona i niebieska rozcieńczona tworzy jedynie tło rysunku. W Księdze Rodzaju inicjały wykonano pewną ręką. Wśród charakteru wspomnianych motywów roślinnych tu i ówdzie widzimy zwierzęcą formę (zob. fig. 29).⁴ Głównie dla początkowego wielkiego i wspaniałego inicjału, poczynającego słowa: „*In principio creavit Deus coelum*“, księdze tej poświęcamy bacniejszą uwagę. Złączone litery I. N. oplatają wstęgi

¹ Podlacha: op. cit. str. 54.

² Biegeleisen: op. cit. T. I, tablica.

³ Kopera: op. cit. str. 63—75.

Spraw. Kom. hist. szt. T. VII, str. 69.



INICJAŁ „IN” Z RYSUNKAMI SCEN Z KSIĘGI RODZAJU
w Bibliotece publicznej w Petersburgu — w. XIII.

bujnie splecione i ozdobione gałęziami i liśćmi (zob. tabl. 6). Wśród tej ornamentacji rozłożono symetrycznie medaljony z obrazami opowiadającymi stworzenie świata, a prócz tych medaljonów wpleciono w gąszcz sceny z życia pierwszej rodziny. O ile medaljony mają charakter archaiczny i miniaturzystę krępowały uświęcone tradycją formy, o tyle miał on swobodę w tych drugich kompozycjach i mógł wprowadzić studia z natury. Po raz pierwszy zjawia się tu doskonale podpatrzone życie i po mistrzowsku odtworzone.

W Księdze Ośmiu Proroków w literze U widzieliśmy pasterza, który pał owcę i uganiał się za kozłem (fig. 25); ale jaka ogromna różnica między przedstawieniem człowieka w ruchu tu i tam. Cały inicjał jest olbrzymi, ma bowiem przeszło pół metra wysokości a 29 cm szerokości.

Z medaljonów zasługują na uwagę przede wszystkim medaljony z postaciami Adama i Ewy; od razu zwraca uwagę starannie odtworzona nagość. Układ skrzyżowanych nóg Ewy jedzącej owoc jest obmyślany z artyzmem i starannie przeprowadzony. Ale jakże ujmuje nas mimo braków rysunkowych sceny wplecione w gąszcz. Naprzód scena wypędzenia z raju. Jak ładną jest główka Ewy, pokryta długim włosiem opadającym na ramiona, jest ona już dziełem nowoczesnego artysty. Jak nogi i ręce są poprawnie zaznaczone, a ręka cisnąca się z żalu ku twarzy jak dobrze się przedstawia w trudnym do odtworzenia w małych rozmiarach zgięciu palców! Układ drugiej ręki kryjącej pierś wiąże się w jedną całość pełną wyrazu. Po raz pierwszy

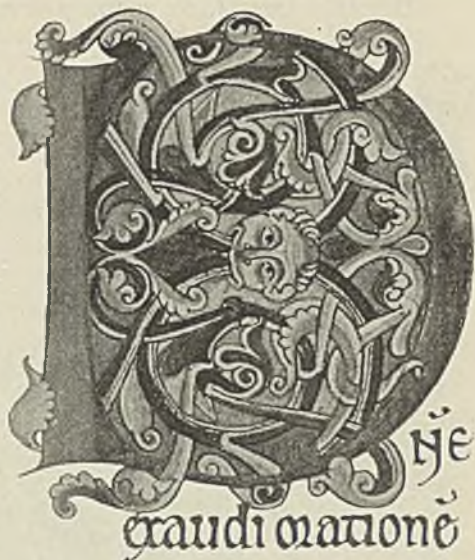


Fig. 27. Inicjał D z Psalterza Załuskich.



Fig. 28. Inicjał O z Psalterza Załuskich.

widzimy umiejętność posługiwania się gestykulacją zastosowaną z artyzmem dla wyrażenia stanu duszy w codziennym życiu. Rodzajowym obrazkiem, nic ze sztuką kościelną niemającym wspólnego, jest Adam zrzucający zakrzywionym nożem winne owoce, które wrzuca do zawieszonego u gałęzi kosza. W dalszym rysunku z gronem w jednej ręce a koszem w drugiej, przychodzi do żony. I w tej scenie, po raz pierwszy znów w malarstwie na naszej ziemi, pojawia się matka z dzieckiem w powijaku u obnażonych piersi i pierwszy na wskrós rodzajowy obraz rodzinnego życia... Dalej po raz pierwszy widzimy rolnika, który rydłem kopie ziemię, a obok niego żonę, pracującą nad kulturą drzew. Widocznie przemówiła do

niego, on wstrzymał pracę i patrzy ku żonie, słuchając słów z jej otwartych ust. Jak zręcznie zaznaczył rysownik wyraz twarzy obu postaci i oczy na siebie zwrócone. Jak ujmującą jest postać Abła w dalszym medaljonie, przynoszącego owieczkę

Stworzycielowi w ofierze. Kain to żniwiarz z zakasnymi rękawami, [który niesie snop zboża w dani. Jak artysta umiał scharakteryzować te dwa odmienne typy!

Ostatnia scena, to scena pierwszego zabójstwa. Ten sam Kain uderza maczugą

Abla, a ten pada zasłaniając się. Ruch upadającej ofiary, którą niespodziewanie z rąk brata zaskoczył cios, odczuwał szczerze artysta i odtworzyć umiał. Na jeden jeszcze szczegół zwrócić muszę uwagę t. j. na dążność do poprawnego zaznaczania rąk i stóp, co zwłaszcza nie tyle w medaljonach, ile w figurach wśród gąszczy się widzi. Dotąd ręce i stopy były wielkie i nieproporcjonalne; widać było, że artyście nie szło o te szczegóły, tu zaś dba on o ruch ręki i układ nogi.

Opisane rysunki, wzięte z życia, wprowadzają nas w zakres świeckiej sztuki wyłaniającej się z za sztuki kościelnej. Tu widzimy tę pracę twórczą artysty, który na usługach kościoła wyrwa się w niezależny od duchowieństwa świat wolnej sztuki.

Uważa się zwykle za pierwsze kroki ku temu celowi ilustracje średniowiecznych kalendarzy, gdzie każdy miesiąc ozdabia obrazek gospodarczych zajęć z nim związanych. Nasze rysunki nie powstały pod ich wpływem, są one prostem a szczerem odczuciem natury i wyzyskaniem spostrzeżeń, których artysta użył tam, gdzie nadawała się sposobność.

Nie mylimy się zapewne, jeśli te rysunki uważamy za dalszy rozwój tej dekoracji rysunkowej w Polsce, którą w XI i XII w. widzieliśmy i za produkt miejscowych artystycznych usiłowań uznali. Wiąza się one z rozwijającym się nowym stylem w architekturze, z dążnością do zerwania z tradycjami, a z zamiłowaniem do natury, do ludzi, ludzkiej pracy i zajęć. Naturą i ubogim ludem poczyną się równocześnie zajmować świat pod wpływem gorącej i pełnej miłości pracy św. Franciszka z Asyżu i franciszkanów. Powstają w XIII w. w Polsce klasztory, budowane

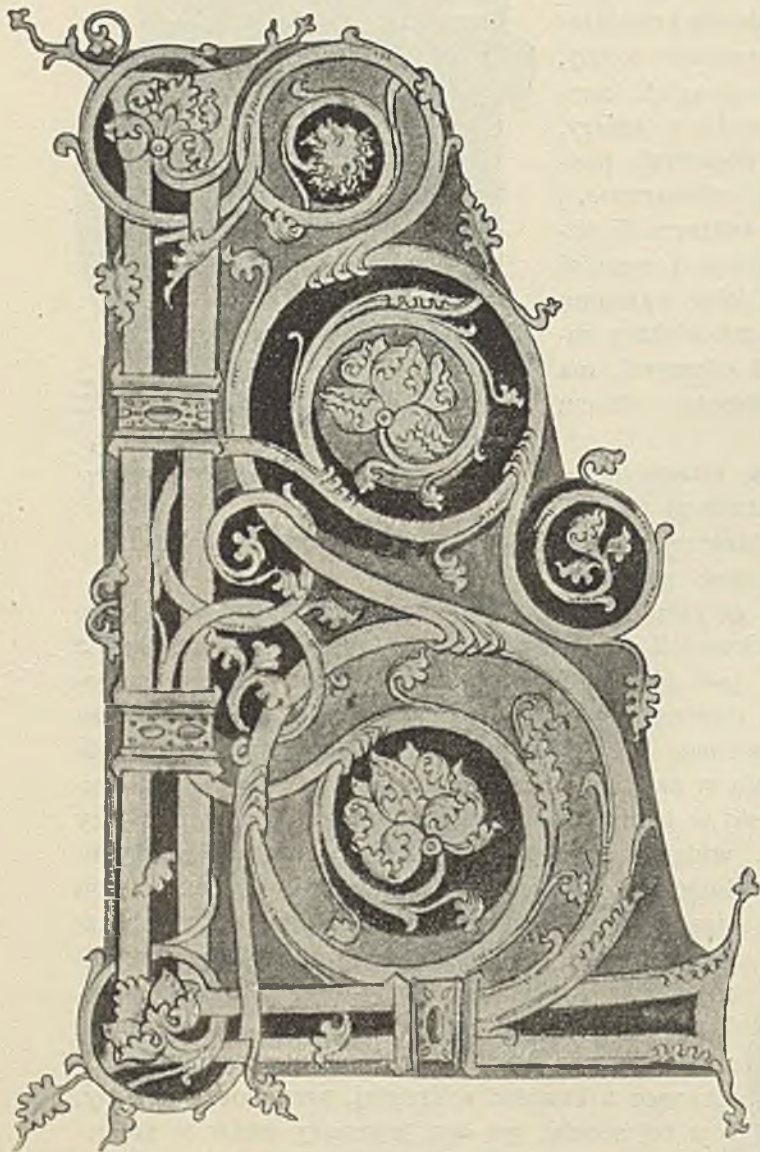


Fig. 29. Inicjał L z Księgi Rodzaju.

z cegły, aby mogły być tanie, obszerne i otwierać podwoje ludowi, który zwykle w małych romańskich budynkach stał w około kościoła, gdy we wnętrzu mieściło się duchowieństwo, dwór, magnaci i uprzywilejowani. To też piękna miniatura Księgi Rodzaju z życiem Adama—robotnika i Ewy, pracujących w pocie czoła, to odbłask miłości do ludu, którą obudził św. Franciszek. Oddał nam ducha epoki ten piękny i na swój czas pełen wysokiej wartości artystycznej, choć skromny zabytek, bez złocen i srebra, bez wspaniałych barw poprzedniego pokolenia.

Z tem wkroczeniem sztuki do codziennego życia idzie w parze pukanie jej do mieszkań. Kiedy u nas w miejsce domów drewnianych pojawiać się poczynają domy murowane, kiedy przez wprowadzenie budownictwa ceglanego uzyskano łatwość stawiania domów z cegły, wtedy dom ten wymagał lepszego wyposażenia w dzieła sztuki. Dotąd osłanianie ściany drewnianych dworów i zamków, mieszczkańskich domów, dywanami, makatami i różnemi rodzajami obić. Gdy pojawiły się gładkie ściany murowanych mieszkań, wysokie, nieraz dobrze oświetlone, wtedy wołać poczęły o polichromję i obrazy. Równocześnie też do kościołów wkracza malarstwo sztalugowe, a przenośnemi obrazami zapełniać poczęto kościoły i cele klasztorów. Odtąd w żywotach Świętych, jak żywot św. Jadwigi, w różnych zapiskach i pisanych źródłach dziejowych tych czasów, częściej czytamy o obrazach.

W żywocie bł. Kunegundy wymieniono nam obrazy nabyte dla klasztoru P. P. franciszkanek czyli klarysek w Sączu.¹ Także franciszkanki w Krakowie w r. 1268 miały tablice i wizerunki malowane.² Liczba tych obrazów była podówczas tak wielka, że nie podobna było sporządzić ich inwentarza; świadczyłaby ona, że zamilowanie do ikonów dostało się z Rusi do Polski i że klasztory były niemi przepełnione. Do dziś dnia znajduje się w klasztorze franciszkanek w Krakowie obraz, wykonany techniką mozaikową, pochodzący według tradycji klasztornej z czasów bł. Salomei.³ Przypatrzmy się temu jedynemu dziełu, jakie się zachowało z tej wielkiej liczby obrazów przenośnych. Widzimy na tle złotem N. P. Marię odzianą wzorzystym płaszczem, przedstawioną do pół figury. Ręce ułożyły się do modlitwy według ceremonjału bizantyńskiego: giest nie wynika z uczucia. W górze w kącie obrazu widzimy niebo, a w niem Chrystusa. Jakże ten temat jest konwencjonalny, choć obraz działa surowością przekazaną z odwiecznych czasów. Malując ten przedmiot kultu, artysta ani śmiał myśleć o samodzielnej twórczej artystycznej pracy. Jaskrawo odbija to dzieło od zdobywczej i wkraczającej w nowe światy pracy rysownika Księgi Rodzaju. Także żmudna technika mozaiki z drobnych kostek szklanych i marmurowych, wtłoczonych do masy woskowej, ulubioną była u artystów bizantyńskich i rozpowszechnioną. Sumiennosc pracy zastępowała natchnienie, które dawały różne podręczniki i przepisy, wymyślane przez mnichów głównie na górze Athos. Prądy ruskie, nurtujące stale w kulturze polskiej, spotykamy tu po raz pierwszy w historii naszego malarstwa. Składają się one na bogatszy i różnorodniejszy obraz artystycznych wpływów na naszej ziemi.

¹ Długosz: *Vitae beatae Cunegundis opera* T. II. Cracovia 1887, str. 244 of.; Podlacha: op. cit. str. 60.

² *Kodeks dyplomatyczny Małopolski* wyd. Fr. Piekosiński: *Momenta medii aevi historica* T. III. (r. 1876), str. 22, Cf. Podlacha l.c.

³ Pagażewski: *Spraw. Komisji hist. sztuki* T. VII. 1906 r., str. XXV.

Widzieliśmy w przeglądzie dzieł malarstwa XI—XIII w. jak w kalejdeskopie tęczowymi barwami malowideł przesuujące się różne wpływy i kierunki na kulturę Polski w zaraniu jej artystycznej twórczości oddziaływające. Wśród form i motywów Zachodu widzi się niekiedy wschodnie motywy i tu i ówdzie tak ciekawe, jak ów syrin,¹ postać mityczna ptaka z ludzką głową (fig. 30) wysnuta z wierzeń ludów Wschodu, a zdobiąca Księgę Ośmiu Proroków. Przejmując jednak z obcych stron ten motyw nadał mu malarz życie i stylizację epoki. Bo wszystko w siebie wchłania, wydobywając się z powijaków ten czas, aby potem wchłonięte odtworzyć po swojemu w formie poważnej, surowej i nieraz groźnej, dostrajającej się do powagi, surowości i grozy architektury i rzeźby romanizmu i tej wczesnej średniowiecznej epoki.



Fig. 30. Inicjał S z księgi Ośmiu Proroków.

¹ Rocznik krakowski t. VI. Kraków str. 200.

R O Z D Z I A Ł III.

Wpływy Włoch i Francji a w szczególności dworu papieskiego w Avignonie na malarstwo miniaturowe w Czechach i w Polsce. Usiłowania Przemysława, Łokietka i Kazimierza W. około dzwignięcia sztuki w Polsce. Malarstwo miniaturowe w XIV i XV w. i polscy iluminatorowie tej epoki.

Włosi z końcem XIII w. kierują rozwojem malarstwa. Z bizantyńskiej sztuki wyprowadzają je na nowe tory. Na czele stoi Duccio i daje początek sieniejskiej szkole. Trzyma się on jeszcze linearnego szablonu bizantyńskich kompozycji, treść jednak w tych ramach jest świeża. Giotto odrzuca zaś jako bezużyteczną powłokę i ten szablon stary. Północ dojrzała już do przyjęcia bizantyńskich typów w nowym opracowaniu sieniejskiej szkoły, ale nie dojrzała do tego stopnia, aby mogła zrozumieć dzieła Giotta.

W różny sposób znajomość sztuki włoskiego trecenta dostawała się poza Alpy. Włochy, zwłaszcza Siena, utrzymywały żywe stosunki handlowe z północą. Obrazy rozchodziły się po świecie podobnie jak inne towary, a malarze podróżowali i nie jeden z niemieckich, czeskich i polskich artystów dostawał się do Włoch. A także Włosi szli na północ, aby służyć potężnym władcom. Nie mogło być tajemnicą, że włoskie malarstwo stoi wyżej od miejscowych szkół poza Włochami. Duchowieństwo samo, które należało do głównych odbiorców, podróżując po Włoszech i odprawiając msze we włoskich kościołach, mogło się o tem najlepiej przekonać.

Malarze włoscy pracowali w Avignonie, dokąd z Rzymu przenieśli się papież. Z Włoch powołany tam został Simone Martini, który uchodził za najlepszego malarza swego wieku, a z którego dziełami obznajamiali się liczni posłowie przybywający do Avignonu, między nimi także posłowie z Polski. Czem zaś był Avignon dla Francji i chrześcijaństwa z powodu pobytu papieża, tem dla Czech i całej północy była Praga z woli Karola IV, który z tego miasta uczynił sobie siedzibę.

Już Przemysław dążył do stworzenia jednolitego państwa. Polsce przywrócił zwycięską królewską koronę i otoczyć ją pragnął blaskiem. W kronice Janka z Czarnkowa czytamy, że portrety Przemysława Wielkopolskiego i jego żony Ryksy znajdowały się w królewskiej kaplicy w poznańskiej katedrze.¹ Nie doszły nas one, ale świadczą o poczynającym się artystycznym ruchu na księżęcym a później na królewskim dworze.

Rozpalać się poczęło ognisko artystycznej kultury za czasów Łokietka. Sztuka widocznie pociągała tego dzielnego wodza. Łącząc dzielnice Polski w jedną całość, myślał on o stworzeniu świetnego polskiego dworu. Zaczął w Krakowie budować nową katedrę, przygotowywał Wawel na królewską siedzibę i marzył o potężnym i jednolitem państwie w rękach swoich potomków. Z czasów Władysława Łokietka

¹ *Monumenta Poloniae historica*. T. II, str. 651.

nie znamy także żadnego fresku ani obrazu. Mury i rzeźby wytrzymały napór wieków, malowidła ściennie jednak prędko ulegały uszkodzeniu, a wtedy je zamalowywano. Obrazy próchniały i toczyło je robactwo. Tylko księgi z miniaturami pochowane w bibliotekach najlepiej stosunkowo oparły się zniszczeniu. One jedynie mogłyby nam dać pojęcie o poziomie malarstwa tych czasów przed Kazimierzem W. Niestety, nasze malarstwo miniaturowe mało jest zbadane, zwłaszcza z XIV w. i mało znamy ksiąg z miniaturami, któreby można z całą pewnością odnieść do czasów panowania Łokietka, to jest do tego okresu, który w architekturze zaznaczył się planem gotyckiej katedry na Wawelu, pierwszym w Polsce na wskrós gotyckiem dziełem.

Kazimierz W. wznosił wiele murowanych budowli i ozdabiał je rzeźbami i malowidłami, księgami liturgicznymi i dziełami przemysłu artystycznego.¹ Działalność artystyczną Kazimierza W. tak opisuje Janko z Czarnkowa: „I według psalmisty: ozdobę domu Pańskiego gorąco ukochał. Chór bowiem krakowskiej katedry ołowiem pokrył, tegoż chóru sklepienie gwiazdami złocistymi ozdobił. W tymże kościele także kaplicę Wniebowzięcia N. P. Marii, inną u OO. dominikanów i liczne kościoły jak w Sandomierzu, w Wiślicy, św. Michała i św. Jerzego na zamku krakowskim, szpital między Krakowem a Skałą, dalej kościoły w Niepołomicach, w Korczynie, w Kargowie (w Wielkopolsce), w Szydłowie, w Stobnicy, w Solcu, w Opocznie w Piotrkowie, w Łęczycy, murami, ozdobami rzeźbionymi i *malowidłami*, oraz dachami cudnemi opatrzył i ozdobił. Wiele ze wspomnianych kościołów obdarzył cennymi ornatami, złożonemi kielichami i licznymi także książkami“. Wymienia nadto ten sam autor liczne zamki, które król wzniesić kazał, a w nich niewątpliwie malarze mieli zajęcie. Kaplice zamkowe ozdabiały freski, obrazy i księgi z miniaturami.

Wpływy artystyczne Czech u nas za panowania Wacława szły w parze z wpływami politycznymi. Chociaż później te ostatnie się przerwały, wpływy kulturalne mimo to nie tylko się nie zmniejszyły, ale nawet poczęły się zwiększać i to właśnie w epoce, gdy w Czechach rozwinęła się sztuka. Za panowania Karola IV. czeskie budownictwo, rzeźba i malarstwo dochodzą do rozkwitu. Zamiłowanie Kazimierza Wielkiego do sztuki i stosunki jego z dworem Karola IV. podnieciły w Polsce rozwój artystycznej kultury. Właśnie wtedy malarstwo w Czechach budzi się do nowego życia pod wpływem sztuki francuskiej i włoskiej. Dwór papieski w Avignonie przyczynił się do tego, że włoskie malarstwo dostało się poza Włochy, a następnie stosunki Karola IV. z Avignonem i Włochami przeniosły je na dalszą północ, do Czech. Nowe te prądy rozchodzą się za pośrednictwem Czech i zdobywają sobie wnet pierwsze miejsce w całym państwie niemieckim. Zaraz też poczynają oddziaływać na ościennie kraje, a przede wszystkim na Polskę. Kodeksy miniaturowe drogą kupna dostają się do Czech z Włoch i z Francji. Zwłaszcza Francja tak dalece silny wywiera wpływ, że w pierwszej połowie XIV w. zdobnictwo książki w Czechach znajduje się pod ogólnym wpływem francuskim.² Do tego okresu pierwszych przedsięwzięć w tym nowym podówczas stylu należy odnieść miniatury zdobiące ewangeljarz malowany niewątpliwie w Krakowie i dla katedry krakowskiej.

¹ Kronika Janka z Czarnkowa op. cit. str. 624—625.

² Max Dworzak: *Die Illustrationen des Johann von Neumarkt. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXII T. Wiedeń 1901, str. 52.

Dzieło znajdowało się na-
przód w posiadaniu tej-
że katedry, potem dosta-
ło się do zbiorów war-
szawskiego Towarzystwa
Przyjaciół Nauk, skąd je
zabrano do Petersburga
i umieszczono w publicz-
nej bibliotece. Zdobia tę
księgę dwa Ukrzyżowania,
jedno piórkem przedsta-
wia ascetyczne ciało Chry-
stusa, zwisające z krzyża.
Nie jestto Pan świata w ko-
ronie, który z krzyża pa-
nuje i na krzyżu odbiera
hołdy, ale skatowany i za-
męczony na śmierć czło-
wiek. Widzimy tu dążenie
do realistycznego ujęcia
tematu i właściwy gotyc-
kiej epoce zwrot do natu-
ry. Zasłona bioder zwisa
wprawdzie aż do stóp zwy-
czajem romańskim, ale sta-
rannie układa się przytem
w wystudjowane fałdy.
N. P. Marja i św. Jan są
nieudolnie narysowani, lecz
i w tych postaciach zazna-
czyło się zamiłowanie do
bogatej draperji, obficie
rozrzuconej i już mającej
zarodek w sobie stylizacji
XV w. To zamiłowanie do
draperji jest jedną z cech
gotyckiej sztuki i trwać

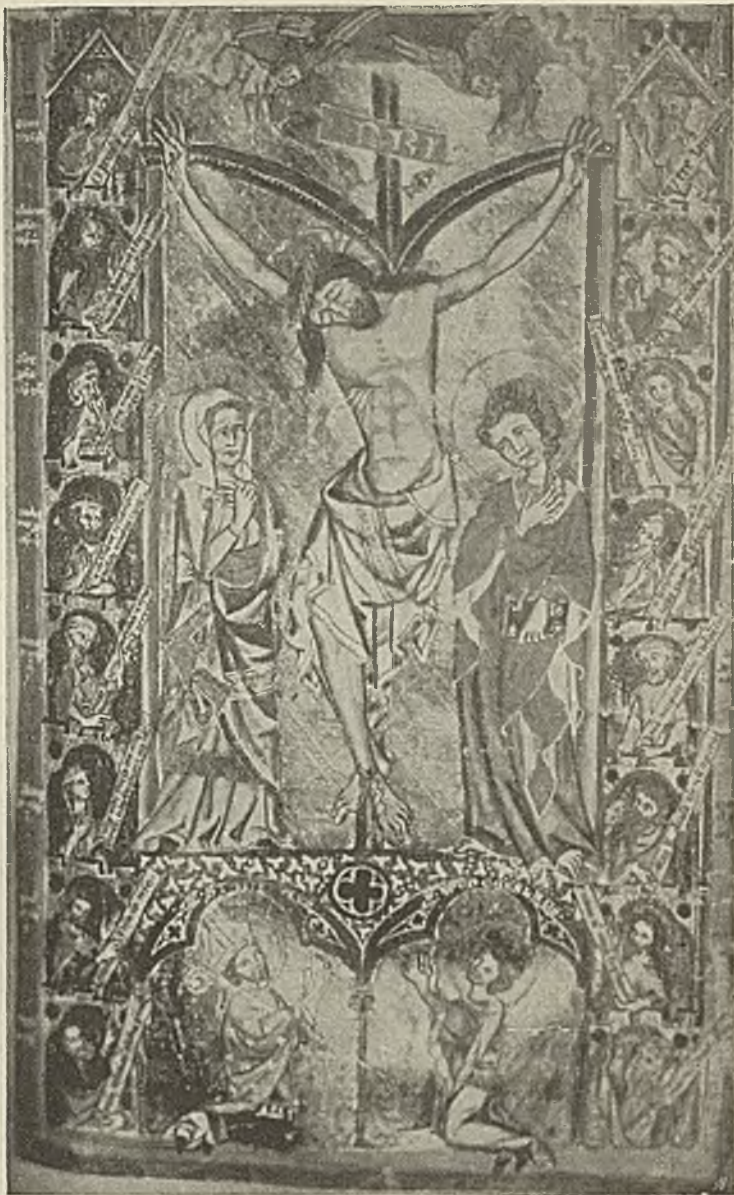


Fig. 31. Miniatura z Ewangeljáře krakowskiego XIV w.

będzie aż do epoki odrodzenia. Tu widzimy je po raz pierwszy. Drugie *Ukrzyżo-
wanie* (fig. 31)¹ wymalowano barwami. I w niem zaznaczył się nowy kierunek
przedewszystkiem w obramieniu sceny Męki. Z obu stron składają się na nie
rzędy pionowo wznoszących się nyz zamkniętych od góry blankami, pinaklami
i szczytami, a w nyzach tych mieszczą się popiersia świętych. Pod Ukrzyżowa-
niem arkada bliźnia jest również gotycką z maswerkami, ale mimo to ma jeszcze
charakter szerokich okrągłym łukiem zamkniętych romańskich przeźroczy, w któ-
rych przedstawił malarz patronów katedry krakowskiej, św. Wacława i św. Stanisława,

¹ Spraw. Kom. hist. szt. T. VII, str. 401. Kopera: op. cit.

klęczących i modlących się. W miniaturach romańskich niejednokrotnie widzieliśmy architektoniczne motywy, ale architektura gotycka wyciska jeszcze silniejsze piętno.

Przejdźmy teraz do sceny samego Ukrzyżowania. Krzyż tworzą gałęzie drzewa, podobnie jak na krucyfiksie rzeźbionym w kościele *S. Maria am Kapitol* w Kolonii z r. 1304.¹ Zresztą wymalował artysta Chrystusa według poprzednio wspomnianego rysunku, dał mu tylko zamiast romańskiej aureoli koronę cierniową. Chrystus ukazuje się nam tutaj jako cierpiący człowiek. Postać N. P. Marji i św. Jana są nieudolnie przedstawione z tem samem zamiłowaniem do dekoracyjnego traktowania draperji, jak w poprzedniej miniaturze. W górze dwaj aniołowie w długich sukniach wysuwają się z chmur z kadzielnicami w dłoniach, skrzydła ich są różnobarwne, a kolory żywe, tło złote z prostokątnym wzorem i kropkami wygląda jakby przysłonięte było koronką.

Koronkowy charakter także po raz pierwszy wkracza tu do dekoracji inicjałów. Zwierzęcy fantastyczny świat ustąpił miejsca kaligraficzno-koronkowej ornamentacji. Ten rodzaj ornamentu wiąże się już z charakterem gotyku.

Taka jest pierwsza miniatura gotycka w Polsce. Kodeks jest skromny, nie nadzwyczajny, miniatury słabe, ale świadczą o nowym stylu.

Czas powstania i związek tej miniatury z głównymi prądami oznaczyć możemy, porównyując ją z obrazem Madonny pragskiego arcybiskupa Ernsta w muzeum cesarskiem w Berlinie, który powstał około 1350 r.² Porównanie nie może odnosić się do szczegółów wobec odmienności tematu. Architektura obramienia w miniaturze, podobnie jak w obrazie Madonny pragskiego arcybiskupa, ma charakter architektury w dziełach Giotto ze swem subtelnem rozczłonkowaniem, przypominającem raczej konstrukcję z pudełek. Inaczej ta architektura zaznacza się w późniejszej siennejskiej sztuce, u Simona Martini, u weneckich malarzy, u mistrzów z Modeny, z których jeden, Tomasz, pracował w Czechach.³ Tło złote naszej miniatury ozdabia wzór ze skośnej kraty z kropkami, bardzo regularny, o charakterze właściwym francuskiej ornamentacji i ornamentacji Madonny biskupa Ernsta. Draperja w obu dziełach jest podobnie traktowana. Podobnie przesuwają się w przestworzu aniołki, owe *uccelli divini* Giotto. Popiersia proroków w podobnem zestawieniu, choć bez architektonicznego ujęcia, widzimy w biblji, znajdującej się w bibliotece pragskiej kapituły.⁴ Ukrzyżowanie zresztą podobne jest do jednej z francuskich miniatur r. 1311.⁵

Wkraczający z francuskimi wpływami wpływ włoski oddziaływał tu i ówdzie na ornamentykę marginesów w rękopisach polskiego pochodzenia. W archiwum kapitulnem katedry krakowskiej znajduje się biblja (Rp. nr. 64) i pasjonat (Rp. nr. 146), w których ornamentacji zaznaczyły się również wpływy włoskie. Widać je w luźnem powiązaniu małych listków przy inicjałach i akcentowaniu ich sylwety, dalej w motywie skrzydlatego putta wspinającego się po łądydze.⁶ Także spostrzegamy ten

¹ Springer: *Handbuch der Kunstgeschichte II*. Stuttgart 1921, str. 420.

² Chytil: *Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst in Kaiser Friedrich Museum in Berlin. Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen*. Berlin 1907, str. 138.

³ Chytil: op. cit. p. 143.

⁴ *Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen*. Prag Hradschin II. Prag 1904, str. 145.

⁵ Henry Martin: *La miniature française du XII^e au XV^e siècle*. Paris et Bruxelles 1923, pl. 23.

⁶ Podlacha: *Miniatury tynieckich ksiąg liturgicznych w Bibl. uniwersyteckiej w Lwowie. Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza T. II*, str. 198.

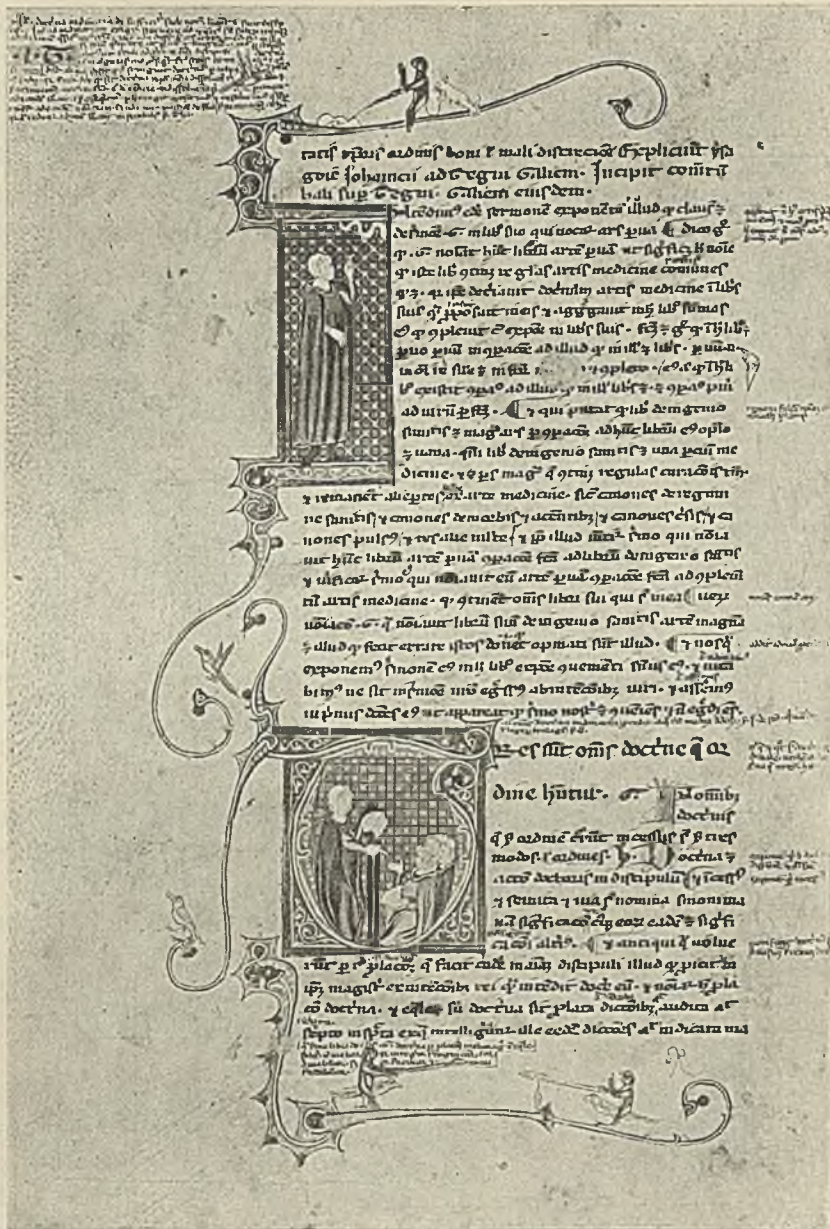


Fig. 32. Z rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej w. XIII—XIV.

wpływ w jednym z mszałów katedry sandomierskiej nie tylko w ornamentacji, ale w znamiennej dla prawdziwej karnacji barwie różowo cielistej, a nadto w gnieźnieńskiej biblji arcybiskupa Jarosława Bogorji Skotnickiego z r. 1373. Krajobraz przypomina pejzaż malarzy włoskiego trecenta. Świadczy o tem również zestawienie barw i obszerniejsze zastosowanie modelunku. Do tej grupy wliczyć należy biblję z r. 1389 w bibliotece Baworowskich we Lwowie i mszał (nr. 3) w archiwum Kapituły krakowskiej.¹

¹ Tamże str. 198—199.

Że z Włoch dostawały się księgi do Polski świadczy biblia, znajdująca się w archiwum kapitulnym katedry krakowskiej, pochodząca z połowy XIV w., a napisana we Włoszech. Miał ją Rafał ze Skawiny i na prośbę kardynała Zbigniewa Oleśnickiego darował kościołowi katedralnemu w Krakowie.¹ Francuskie księgi ozdobione miniaturami dostawały się też tak do Polski. Tak n. p. kapituła katedry krakowskiej posiada biblię z pierwszej połowy XIV w., pisaną w południowej Francji i ozdobioną bogato inicjałami i miniaturami figuralnymi.² Darował ją katedrze krakowskiej biskup Tomasz Strzemiński r. 1460. Zwłaszcza zabiegać musiano o francuskie księgi z zakresu medycyny i prawa, skoro te działy wiedzy rozwijały się we Francji. W bibliotece Jagiellońskiej znajduje się rękopis z XIII—XIV w. (nr. 815) zawierający traktaty treści medycznej (*Isagoge Joannici in Tegni Galieni*). Jest w nim kilka inicjałów figuralnych, przedstawiających już sceny z życia realnego (fig. 32).³ Widzimy tam uczonych na katedrach podczas wykładu, zadumanych nad zagadką życia, lub wśród zajęć lekarskich, jak badają chorych, przygotowują lekarstwa.⁴ Inny rękopis w tejże samej bibliotece, pochodzący z daru Łukasza z Koźmina: *Postille super IV-tum librum Sententiarum* zdobi karta tytułowa, przedstawiająca czynności z udzielaniem siedmiu św. sakramentów związane (fig. 33).⁵ Tu temat wiąże się z kościołem, ale przedstawienie tego tematu jest rodzajowe. Czynności z codziennego życia stają się przedmiotem studjów. Tego rodzaju księgi sprowadzane do Polski skierowały i nasze malarstwo miniaturowe na drogę studjów z natury. To też i u nas znajdziemy cały szereg rękopisów, gdzie sceny rodzajowe z życia zdobić będą inicjały, a nawet utworzą wątek całego cyklu miniatur, ilustrującego legendę.

Jeszcze słowo o dekoracji obu francuskich kodeksów. Pierwszy z nich ozdabia już groteskowa ornamentacja. Wśród skrętów roślinnych widzimy ptaki, na których jeżdżą jak na koniach fantastyczne zwierzęta i dzidami nacierają na siebie jak w turnieju. Wnet zobaczymy te *drôleries* w Kodeksie florjańskim i kodeksach malowanych przez polskich pisarzy. Inne ptaki służą jako barwne motywy uzupełniające świat roślinny. Odtąd ozdoby marginesu roić się będą od przeróżnego, najczęściej barwnego ptactwa, wypełniającego przestrzenie między liśćmi i kwiatami, a także zwierząt igrających z sobą.

Sceny z życia z realizmem przedstawione pod wpływem owego kierunku, który widzieliśmy w miniaturach tych dwu ksiąg na naszej ziemi się znajdujących, przedstawiono z bystrą obserwacją życia w dziele, do którego z kolei przystępujemy.

Realizm a zarazem gotycki styl zapanował w miniaturach ozdabiających Legendę o życiu św. Jadwigi, znajdującą się dawniej w czeskim Ostrowie (gdzie kodeks został przez gminę sprzedany w r. 1911 antykwarni wiedeńskiej Gielhofer u. Ranschburg, w której go nabył p. Rudolf Guttman).⁶ Dzieło to wykończył r. 1353 Mikołaj Pruzia na przedmieściu miasta Lubienia w dzielnicy lignickiej z polecenia Ludwika, tamtejszego księcia, na użytek kolegiaty przy kościele św.

¹ Polkowski: *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej*. W Krakowie 1884, str. 53.

² Tamże op. cit. str. 54—55.

³ Wanda Koneczyńska: *Zarys historii Biblioteki Jagiellońskiej*. Kraków, 1928, str. 23.

⁴ Tamże str. 41.

⁵ Tamże str. 36.

⁶ List burmistrza Ostrowa z dn. 22/II. 1924. L. 1281/24.



Fig. 33. Z rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej: Siedm św. Sakramentów, w. XIV.

Jadwigi w Brzegu.¹ Czy Pruzia malował także miniatury, trudno powiedzieć. Dzieło wykonano ku czci św. Jadwigi, niegdyś księżniczki śląskiej i całej Polski. Nazwisko Pruzia świadczy o polskim pochodzeniu pisarza.² Miniatury mają także pewną odrębność. Naczelna miniatura, przedstawiająca św. Jadwigę, musiała być skomponowana okazale według panującego stylu, gdy w innych, które są ilustracją tekstu,

¹ Stronczyński: *Legenda obrazowa o św. Jadwidze, księżnej śląskiej*. Kraków 1880. (wyd. Akademii Umiejętności) str. 45.

² W tej samej legendzie czytamy o Wacławie, świekrze Zbylitka z Pruzia.



Fig. 34. Miniatura z legendy o św. Jadwidze: św. Jadwiga.

palcami, prawą ręką przyciska figurkę Madonny z Dzieciątkiem z kości słoniowej, którą według legendy zwykła była błogosławić. Strój świecki: na głowie biała chustka z niebieskim przebłyskiem przykrywa blond włosy, płaszcz niebieski na białej tunice niebiesko się mieniającej jest haftowany, ma rąbek z gotyckiej koronki i pasy poprzeczne, a układa się w kształtnych plamach. Różaniec biegnie po draperjach. Cały rysunek jest bardzo staranny i dowodzi zdolności rysownika.

Z obu stron obramienia tronu klęczą na czerwonych poduszkach fundatorowie książki: książę śląski i pan na Lignicy i Brzegu, Ludwik, i jego żona Agnieszka, z domu książniczka głogowska, w mniejszych rozmiarach i już gorzej opracowani. Odbiera się wrażenie, że malarz miał wzór do wizerunku św. Jadwigi, gdy figurki

malarz postępował swobodnie i opowiadał obrazami treść legendy. Mógł popuszczać wodze fantazji i tworzyć, bo nie był krępowany żadnymi ikonograficznymi względami. Przypatrzmy się wizerunkowi tej księżnej Śląska i całej Polski (fig. 34).¹

Miniatura ta malowana jest gwaszem, farbą gęstą i wyrazistą.² Widzimy na drugim planie tron, którego architektura tworzy obramienie postaci. Architektura ta podobna jest do poprzednio opisanej a tak znamiennej dla Giotto i omawianego Urzyżowania. Ale przy całej stylowości, wzorowanej na obrazach tego typu, co Madonna z Kłodzka, nie widzimy tu ostrych łuków, ale raczej motywy z architektury murowanej zastąpiono motywami budownictwa drewnianego z tak charakterystyczną, wyrzynaną w desce koronką, wieńczącą od góry całość, a żywo przypominającą nam choćby kalenice naszych drewnianych kościołów. To także szczegół, który świadczy o miejscowym pochodzeniu miniatury. Postać świętej jakby zstąpiła z tronu, w lewej ręce trzyma mały modlitewnik przywarty i założony

¹ Nie mogąc uzyskać fotografii z oryginału, publikujemy miniatury fig. 34 por. Biegeleisen a: op. cit., fig. 35 podług Stronczyńskiego: op. cit.

² Barwnie opublikował ją Biegeleisen: *Ilustrowane dzieje literatury polskiej*. Wiedeń, tom I, tablica przy str. 280.

fundatorów komponować musiał. Ks. Ludwik ma na sobie długą, czerwoną, srebrem przetykaną suknię i płaszcz zielony gronostajami podbity, na głowie zaś czerwoną mitrę. Zieloną suknię ks. Agnieszki przykrywa płaszcz biały, podszyty czerwoną materją. Kolorystyczna strona, zwłaszcza układ czerwonych plam i ujęcie całości na tle barwnej a stonowanej architektury tronu, zasługuje na szczególniejszą uwagę. Głowę księżnej pokrywa kapturek pierzem wypchany i obszyty z przodu łabędzim puchem, modnym w tym czasie. Podobny ubiór widzimy na pomniku księżnej Anny, z domu księżniczki cieszyńskiej, małżonki brata Ludwikowego a księcia śląskiego, Wacława, zmarłej r. 1367.¹ Także nosiła taki czepiec żona Kazimierza W. Adalajda, jak to znów widzimy na jej portrecie w t. zw. Sali Hetmańskiej w Krakowie; używały go nawet mieszczyki, jak Borkowa na zaginionym nagrobku u OO. franciszkanów w Krakowie, zachowanym w rysunku Maksymiljana Cerchy.² A zatem miniatura powstała równocześnie z tekstem t. j. w połowie XIV w.

Dalsze miniatury opowiadające legendę cechuje zamiłowanie do realizmu. Pierwsze dziewięć obrazów malowano gwaszem, dalsze od 10—37 są najczęściej poprawiane niezgrabnie później i w ten sposób uszkodzone a kolorowane to gwaszem, to farbami wodnemi, ostatnie od 38—58 mniej już podległy poprawkom i te dają pojęcie o wartości artystycznej przedsięwzięcia. Okazują one wielką wprawę rysownika. I tu znów w tym kodeksie spotykamy to samozamiłowanie do rysunku i do obserwowania natury, które już zauważyliśmy w innych miniaturach. Nakreślić od ręki w prostych a niezmiernie cienkich konturach, bez żadnego cieniowania, akcję i uwydatnić w ruchach ciała i rąk, w wyrazie twarzy czynność i uczucie oraz charakterystykę osób, nie było rzeczą podówczas łatwą. Figury w większej części kształtne, a układ draperji poprawny. Zważmy, że przesuwają się w tych obrazach mnóstwo osób i typów, od książąt aż do nędzarzy. Niema prawie stanu, któryby nie był wciągnięty do opowieści.

Architektura wprowadzona do obrazów jest gotycka, podobna do architektury malowanej na obrazach włoskiego trecenta; ale obok tego, co jest rzeczą bardzo znowu zmienną, widzimy architekturę drewnianą, widzimy gonty, kalenice, zastrzały, n. p. w komnacie, w której śpi książę Henryk. Jest to najlepszym dowodem, jak autor obok architektury monumentalnej włosko-gotyckiej, brał wzory z budownictwa miejscowego.

O zamiłowaniu do natury i życia świadczy miniatura 59 (fig. 35), odnosząca się do słów legendy opowiadających, że mnogość ludzi, zebranych na ogłoszenie kanonizacji i ceremonji t. zw. podniesienia ciała św. Jadwigi, była niezmierna, że około klasztoru bogate rozbijano namioty, że wesołość była powszechna, którą podniecała jeszcze w letniej porze piękna pogoda. Było to bowiem w sierpniu 1268 r. Widzimy tu zabawę połączoną z powszechnem gaszeniem pragnienia, w legendzie nie wspomnianem, a będącem dodatkiem malarza o motywie zaczerpniętym z odpustu i zabaw ludowych z nim związanych.

Wogóle treścią opowieści są szczegóły z askezy bezgranicznej św. Jadwigi: jej unizanie się, całowanie ran trędowatych, chłosty, wizje — te wszystkie tradycje epoki umartwień, zaparcia, abnegacji najsakrajniejszej XIII w. i echa działalności

¹ Stronczyński: op. cit. str. 148 i Dr. Fuchs: *Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters*.

² *Pomniki Krakowa Cerchów*. Kraków.

św. Franciszka z Asyżu, dochodzące do epoki dworskiej kultury i mieszczańskiego dobrobytu.

A także jest legenda św. Jadwigi innym jeszcze objawem z działalnością św. Franciszka się wiążącym: pojawiają się i rozpowszechniają rękopisy, ozdobione miniaturami skromnymi wprawdzie, ale za to przeznaczonymi do celów dydaktycznych i dla szerszych warstw. Artysta opowiada w sposób jasny z pominięciem symboliki

i dostępny, poprostu ilustruje tekst żywo i dosadnie. Czas, w którym kodeks Pruzia powstał, to czas biblii dla biednych (*biblia pauperum*) i ksiąg opowiadających uczynki miłosierne (*concordantia caritatis*), które właśnie w tym czasie, co Legenda, powstawały. I w nich znajdujemy podpisy pod obrazkami i często i wstęgi z napisem obok postaci uzupełniające opowieść. Nie zależało malarzowi na artystycznym efekcie tyle, ile na zrozu-



Fig. 35. Miniatura z Legendy o św. Jadwidze: Wypoczynek na odpusie.

mieniu przez ogół.¹ Właśnie z tego rodzaju działalnością artystyczną związać należy legendę o św. Jadwidze. Działalność ta jest krokiem wielkim naprzód do rozwoju drzeworytnictwa w XV w.

Miniatury Legendy o św. Jadwidze dowodzą, że tradycje romańskie znikają i zostawiają miejsce życiu i jego coraz to bardziej szczegółowym studjom. Dotąd świat zewnętrzny nieledwie ukradkiem przemycano do malarstwa. Kiedy artysta ośmielił się wprowadzić bieżące życie do ksiąg religijnej treści, zyskał nową podniecie i nowe horyzonty. Zaczyna przyglądać się bliżej formom, bada je i stara się lepiej je odtwarzać, pojawia się więc modelunek, zamiast złotego tła ukazuje się, jak to w miniaturach Legendy widzimy, — głębia. Postacie i przedmioty przedstawiać się zaczynają w przestrzeni. To już pierwsze objawy nowoczesnej sztuki.

Nie zachowała się księga praw z wizerunkiem Kazimierza W., którą widział Długosz.² Ale ta wzmianka świadczy, że dążność do portretowania, widoczna w kodeksie królowej Jadwigi, wzmacnia się i już nie należy tak do rzadkości, jak w epoce romańskiej.

Bogate plecionki wstęg i gałęzi, symetrycznie stylizowanej i witej bez końca, przeradzającej się w fantastyczne zwierzęce formy, gęstsze ożywione rojem potworów i potworków, znikać poczynają z kodeksów miniaturowych, jakby wykłute przez św. Bernarda i jego płomienne mowy. Ostrołuk coraz to silniejsze wyciska piętno, wszystko mu służy, wszystko podnosi jego chwałę i wszystko stara się wyciągnąć do ostrych i strzelistych form. Litera i inicjał rozwijają się w kierunku pionowym. Jego odnogi jak ramiona polipa wkraczają w marginesy, pełzają po nich, tworząc

¹ Burger: *Deutsche Malerei*. Berlin-Neubabelsberg, str. 210.

² *Historia Poloniae*. T. IV, str. 543.

winiety, w które wplata miniaturzysta drobne obrazki. Ta miłość świata i pożycie z przyrodą, które zaszczeplił św. Franciszek z Asyżu, rozwija się jeszcze silniej u schyłku XIV i XV w. i pociąga za sobą studjum natury, wywołuje spostrzegawczość zjawisk życiowych i realizm. Sztuka romańska trzymała się form klasycznych, nawet mimo wkroczenia na ziemię, na której nie było ani kolonii rzymskiej, ani ruin i fragmentów starych rzeźb; później jednak związek z klasyczną cywilizacją coraz więcej począł się rozluźniać. Nowe ludy zabierają się do pracy kulturalnej, a gotyk rozwijać się poczyna coraz to silniej na północy, gdzie artyście antyk nie stał przed oczyma.

Cywilizacja coraz to więcej przenosi się z kościoła w świeckie pałace, w domy mieszczan, a nawet nie omija drewnianych kościółków. W kraju ruin i zabytków klasycznej kultury, na włoskiej ziemi, tymczasem przygotowuje się zwolna kultura bezpośrednio obejmująca w gorące i namiętne ramiona ideały greckiego i rzymskiego świata nie dla służby bożej, ale dla jego piękna. Rodzi się ubóstwianie arcydzieł pogańskiej sztuki i tych posągów bogów, które dotąd za bałwany uważano i niszczone, a które duchowieństwo z papieżem na czele wnet uwielbiać będzie.

To też w naszym malarstwie końca XIV i XV w., a przedewszystkiem w malarstwie miniaturowem, dwa pierwiastki w dalszym ciągu przebiegać się będą: realizm wypływający z obserwacji i prądy z Włoch słabo falujące do Polski.

Inicjały w miniaturach, jak wspomnieliśmy, są na ogół mniejsze i mają charakter winiet. Litera na tle koronkowej ornamentacji, odpowiadającej charakterowi gotyku, jest zwykle czerwona, gdy tło jest niebieskie lub na odwrót. Litery z regularnych plam, to niebieskie to czerwone, położone obok siebie i odgraniczone niezakrytą powierzchnią pergaminu, wchodzą u nas w modę; we Francji pojawiły się te inicjały u schyłku XIII w.¹ Już w XIII w. pojawiają się one wraz z gotykiem a potem w XIV i XV w. są powszechne. Zachowała się znaczna liczba tak ozdobionych kodeksów. Żywość barw zajęła miejsce fantazyjności form i wynagradzała ich skromność. Ta żywość była także dostrajaniem się do architektury, jej polichromji i wspaniałych witraży.

Księgi, książki i książeczki ozdobione miniaturami, to ulubiony i modny produkt kultury XIV i XV w. Nabywali je nie tylko duchowni do kościelnych bibliotek i do celów kultu, jak dawniej, ale także pożądliwie gromadzili je uczeni, dostojnicy, studenci, którzy rujnowali się, aby posiadać ładne, iluminowane egzemplarze. Stały się one także niejako częścią barwnego stroju dam tej epoki i małe rękopisy oprawne w skórę w ten sposób, że można je było nosić jakby torebkę, odgrywają rolę późniejszych książek do nabożeństwa, jako modlitewniki i godzinki. Zdobia te cacka kaligraficznego

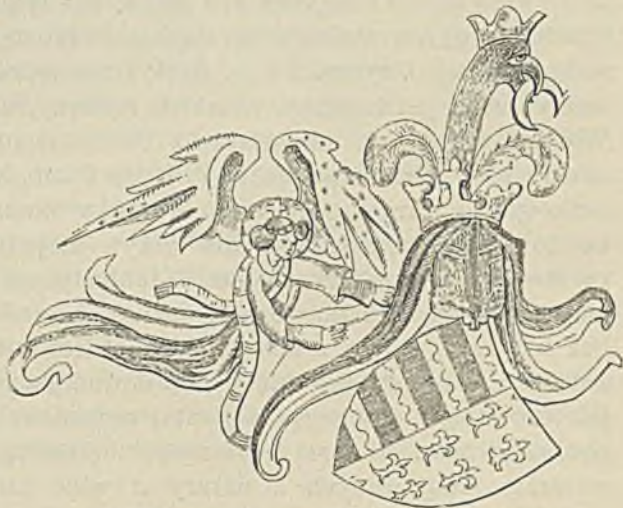


Fig. 36. Ornament z Psalterza florjańskiego w Linzu.

¹ Lecoy de la Marche: *Les manuscrits et la miniature*. Paris str. 173.

mistrzostwa pisarza drobniutkie miniatury, które stają się miniaturkami w nowożytnym pojęciu.

Technika malowania w tej epoce wszędzie jest jednaka. Malowano farbami zmieszanymi z bielą i łączonemi prawdopodobnie za pośrednictwem wody, w której roztworzono gumę arabską i białko jajka kurzego. W Polsce jednak do malowania ciała używano często terra verde, stąd ciało to wygląda jakby przydymione. W podobny sposób malują ciało malarze we Włoszech i w Czechach; widocznie ten sposób malowania rozpowszechnił się w Polsce za pośrednictwem obrazów i miniatur włoskich.¹

Stosunki Polski z Węgry i rodziną andegaweńską wywarły silny wpływ na wprowadzenie nowego kierunku w zakresie malarstwa miniaturowego. Jeśli za czasów Kazimierza W. nowe prądy z Włoch i Francji dostawały się przez Czechy, to za czasów Ludwika węgierskiego te same prądy szły przez Węgry. Najlepiej świadczą o zespole kultury węgierskiej i polskiej zabytki polskie, na których widzimy herb węgierskiej rodziny d'Anjou. Na kielichu królowej Jadwigi w dresdeńskim skarbcu królewskim znajdujemy monogram Marji, wnuczki Kazimierza W. obok herbu węgiersko-andegaweńskiego. Takież sam monogram i podobne herby zdobią kartę Psalterza florjańskiego w Linzu (fig. 36). W księdze tej pojawia się obok łacińskiego i niemieckiego język polski. Psalterz florjański ma znaczenie również dla sztuki, nie tylko dla języka. Wprawdzie artystyczne ozdoby w nim są skromne, ale wymowny jest zasób form. Widzimy tu już w prostokąt wpisany inicjał, którego wątek zdobi liść plastycznie wydobyty, tło zaś wewnętrzne pokrywają arabeski. Od kończyn litery wybiegają na margines liście przenizane przez paciorki i wykręcają się z rozmachem. Ten typ inicjałów stanie się powszechny. Na karcie 53 ozdobionej literą Marji, córki Ludwika i herbami węgiersko-andegaweńskimi² znajdują się także drobne ornamenty. Anioły w czerwonych szatach z zielonemi skrzydłami unosząc się, trzymają przed sobą tarcze i wspomniane godła. Nie tylko postacie aniołów, ale tarcza herbowa ozdobiona głową ptaka, pożerającego podkowę, odznacza się dworską wykwintnością w kompozycji i rysunku (fig. 36).³ Takie anioły w locie, *uccelli divini*, są ulubionym, znanym nam już tematem włoskich malarzy, a także artystów pracujących w Polsce. Widzieliśmy je na miniaturze z Ukrzyżowaniem polskiego pochodzenia (fig. 31), znamy je z rzeźb kościoła N. P. Marji i znajdujemy je tu raz jeszcze, kiedy podtrzymują głowę Chrystusa w aureoli, jakby skopiowaną z rzeźby okna wspomnianego kościoła. (Zobaczmy ten sam motyw niejednokrotnie na freskach tej epoki). Ale co nowego z form uderza nas, to fantastyczne zwierzęta! Obok romańskich potworków pociągają oko potworki francuskich *drôleries*. Jestto oznaka romańskich pojęć bez ich zgrozy, lecz z nowym kierunkiem, który surowej i poważnej ornamentacji z dzikich i fantastycznych zwierząt dawać poczyna komiczną szatę, (fig. 32), podobnie jak ze stroju dawnego eleganta uczyniono strój błazeński. Co więcej, widzimy obok stylizowania form zwierzęcych, przejętych po dawnej epoce, przedstawienia zwierząt studjowanych z natury a więc nietoperze z rozpostartemi skrzydłami,

¹ Podłacha: Miniatury tyńieckich ksiąg liturgicznych w Bibl. uniwersyteckiej we Lwowie. *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*. T. I, str. 203.

² Publikował ją barwnie Borkowski: *Psalterz królowej Małgorzaty*. Wiedeń 1834.

³ Sokołowski: *Nieznany dar królowej Jadwigi dla katedry na Wawelu*. Spr. Kom. hist. szt. T. V, str. 31.

pawia o barwnych piórach. Motywy w stylu francuskich *drôleries* — to głowa komiczna, z której ust wydobywa się trąba ubrana wstęgami, potwór o ludzkiej twarzy w kapeluszu, gryzący się w ogon i t. p. Drobne te malowania między linjami pomieszczone, to szkice raczej pisarza, a nie zawodowego iluminatora. Widać to w traktowaniu wszystkich form. Możliwym jest, że autorem ich jest pisarz polskiego tekstu, a więc Polaka są dziełem. W każdym razie Psalterz florjański daje nam wskazówkę, jakimi drogami szły formy z zachodu do Polski. Rysunki powstały niezawodnie na początku siódmego dziesiątka XIV w. Z pewnością ksiąg takich było wiele. Królowa Elżbieta, siostra Kazimierza W., babka Marji i Jadwigi, w testamencie swym wymienia kilka rękopisów, które ceni i które niezawodnie musiały być ozdobione miniaturami. Synowej swej, żonie Ludwika, zapisała swój własny brewiarz.¹

Ozdoba rękopisu w ostatniej ćwierci XIV w. staje się w kodeksach awiniońskich klasztorów typową. Złożyła się na ten typ praca włoskich i francuskich iluminatorów. Kształt iluminowanych inicjałów jest ściśle zamknięty. Od litery wybiega ozdoba z gałęzi i liści. Są to tokańskie gałęzie akantu. Nikną już swobodne liście zastosowane w luźnym połączeniu, lecz podobnie jak średniowieczny ornament rozwijają się one ściśle i organicznie z ornamentального schematu. Tak liście gałęzi jakoteż pączki, którymi się kończą, przyjmują z góry obmyśloną stylizację. Wzory zaczerpnięto nieraz bez zmiany z francuskiego zdobnictwa. W zasadzie jednak jest to tokańska ornamentyka, którą w Avignonie przejęto od francuskich iluminatorów, lub najwyżej pod francuskim wpływem przekształcano. W technice i kolorze miarodajnym był wpływ włoskich warsztatów, ale również i tu koloryt został zmodyfikowany. W miejsce rozrzutności farb włoskich kodeksów pojawiły się barwy przytłumione, panujący we Włoszech kobaltowy niebieski kolor i cynobrowo czerwony zastąpiono złamanymi tonami. Charakterystycznym jest zestawienie niebieskiego koloru z fioletowym i różowym. Barwy są jaśniejsze niż we włoskich kodeksach, a złoto na francuski sposób nie jest nakładane tak silnie.²

Obok wpływu francuskiego wpływ flamandzkich miniatur ogarnął malarstwo miniaturowe wogóle. Podobały się wszędzie drobne inicjały starannie opracowane i mieszczące w sobie sceny figuralne, malowane z nadzwyczajną dokładnością. Miniatura staje się z wolna miniaturą w nowoczesnym pojęciu. Problemy, które z końcem XIV w. się rodzą, problem perspektywicznego pogłębienia przestrzeni, modelowania i plastycznego ujęcia przedmiotów, zaznaczają się w tym nowym miniaturowym malarstwie. A za zdobyczami w zakresie perspektywy pójdzie szczególniejsze zamiłowanie do krajobrazu. Wątku dostarczać będzie nie tylko stary i nowy testament, nie tylko żywoty świętych, ale życie codzienne; malarze sceny z życia śmiało wprowadzać, a nie przemycać będą.

Technika piórkiem z barwnym tłem, podłożonem jedną wodną farbą i technika posługująca się kryjącymi farbami, ale z przewagą konturu, wyszły z użycia. Posługiwano się poczęto modelunkiem uzyskiwanym zmienianiem tonu tejże samej barwy, a kontur redukowano.

Pojawia się kształt litery, ozdobiony modelowanym ornamentem roślinnym podobnym do tego, jaki oglądamy w rzeźbach gotyckich. Za tło kształtowi liter służy podkład barwny, malowany jednym gwaszowym kolorem i ozdabiany naj-

¹ Tamże.

² Dv o r z a k: op. cit. str. 78.

częściej subtelnymi arabeskami. Te arabeski coraz to więcej wejdą w modę. W inicjały wprowadza malarz misternie i drobiazgowo opracowane obrazki. Ten typ ornamentyki widzimy w kodeksach francuskich XIV w., zachowanych w Avignonie, a następnie w czeskich. Zjawia się on także w Polsce.

Antyfonarz opata tynieckiego Mściława, znajdujący się w bibliotece uniwersyteckiej we Lwowie, należy do tego samego kierunku. Powstał on w latach



Fig. 37. Część karty z inicjałem D z kodeksu „Isidius Hispalensis: de Origine rerum”, przedstawiającym alegorię nauki.

przypominającą nam żywo architekturę obrazów włoskich i opisanych już miniatur. Z dalszych zasługuje na wzmiankę inicjał *h* z adoracją Dzieciątka Jezus, leżącego nago na skale w złotej romańsko-gotyckiej mandorli. Madonna klęczy w modnej podówczas obcisłej szacie z lekkim dekoltem, włosy rozpuszczone spadają jej na ramiona, obok znajduje się św. Józef, wół i osioł. Gwiazdziste niebo, rosnące na skale barwne kwiaty i zielone gałązki uzupełniają obraz. W kształt litery wchodzi fantastyczne zwierzę o romańskich formach. Obok wpływów włoskich zaznaczyły się wpływy francuskie; tak n. p. spotykamy i tu znany nam już motyw kratki, wypełniającej wolne miejsca, oraz zamiłowanie do drobiazgowej ornamentacji linearnej.

Z kodeksem tym wiąże się, aczkolwiek nieco późniejszy, graduał tyniecki z pierwszej połowy XV w. Ma on mniejszą artystyczną wartość, a natomiast odznacza się ornamentacją bujniejszego ulścienia i jego rozwinięciem. Na uwagę

1386—1409, bo w tym czasie Mściław władał klasztorem.¹ Sporządził go Przybysław, świątnik przy katedrze krakowskiej. Naczelną miniaturą przedstawia literę D podobną do tej, jaką widzieliśmy w Psalterzu florjańskim, tylko wnętrze jej przyozdabia postać Boga Ojca czy Chrystusa, siedzącego na tronie i błogosławiącego. Z realizmem wymalował artysta drewniany tron z uwydatnieniem słojów drzewa, w czym zaznaczyło się dążenie do studjowania z natury przedmiotów; zaplecki tronu zdobi worzysta czerwona draperja. W głębi widać centralną architekturę czy też baldachim, ozdobiony blaszkami,

¹ Podlacha: *Miniatury tynieckich ksiąg j. w.* str. 199—203.

zasługuje szczególnie naczelną miniaturę,¹ przedstawiającą w literze A świętego Grzegorza zajętego, spisywaniem pieśni kościelnych, u którego stóp ukląkł fundator gradułu w infule, zapewne jeden z opatów tynieckich.² Ten motyw hołdu fundatora tak ulubiony i świeży w XIV w. zaznaczył się i tutaj. Tło tej sceny, a wewnątrz litery, wypełnia ornament z arabesek na niebieskim gruncie. Od litery wybiegają liście akantu takie same i podobnie stylizowane, jak w rękopisie awiniońskim z połowy XIV w.³ Oba kodeksy powstały w Polsce.⁴

Tego samego typu są miniatury rękopisu *Isidorus de Origine rerum*, pochodzące z końca XIV w. i ze zbiorów Towarzystwa nauk w Warszawie przewiezonego do Petersburga. Treścią miniatur są sceny z życia świeckiego, podobnie jak w wspomnianym kodeksie Biblioteki Jagiellońskiej z XIII–XIV w. (fig. 32).

Inicjał każdy uzupełnia do prostokątu złoto, które go odgranicza od tekstu i niezamalowanej powierzchni pergaminu. Tworzy je warstwa pozłoty z wyciśniętymi niekiedy rozetami. Pozłotę nalepiono na klej i tak ją wygładzono, że błyszczy jak emalia. Litera malowana jest gwaszem, to niebiesko, to purpurowo, to znów zielono i. t. p. czasami nawet dwubarwnie i w modelowany wzór liściasty lub geometryczny. Wzór ten wydobyty jest tą samą tylko jaśniejszą lub ciemniejszą farbą i białymi światłami. Kolor tła w granicach litery

najczęściej jest niebieski, a na nim rozrzucono wzory z arabesek, kółek, kropek, kratek lub wieloboków. Obok tego pojawiają się inicjały mniejsze rzadko z obrazami innymi, jak wpisana głowa, realnie pojętą, o twarzy otyłej, najczęściej w różnej pozycji, lub łbem zwierzęcia czy smoka z rybą w pysku. Te ostatnie formy są pozostałością romańskiej ornamentacji, ale i tu zaznaczyła się dążność do rzeczywistości.

Wśród obrazów zdobiących inicjały widzimy n. p. w literze D poczynającą słowo *Disciplina* alegorię nauki, kobietę siedzącą na katedrze, z dekoltażem nam już znanym i charakterystycznym dla drugiej połowy XIV w. (fig. 37). Ma ona na głowie chustę i koronę. Katedra przypomina trony naszych pieczęci i włoskie wzory, a zdoła ją baldachim z blankami i okienkami, wzorzysta materja pokrywa zaplecki. Po bokach katedry siedzą zasłuchani i wpatrzeni w królową uczniowie. Inicjał ten jest bardzo zbliżony do inicjału, przedstawiającego w literze O „Fides“



Fig. 38. Inicjał R z księgi „Isidorus Hispalensis: de origine rerum” przedstawiający alegorię retoryki.

¹ Publikowana barwnie u Biegeleisen a t. I. tabl.

² Podlacha: op. cit. str. 204.

³ *Musée Calvet w Avignionie* nr. 337, f. 5. Dvorzak op. cit. str. 78.

⁴ Biegeleisen: op. cit. str. 165.

w salcburskiej biblii w państwowej bibliotece w Monachjum.¹ Obraz zdobiący literę R wyrazu Retorica, przedstawia nam pulpit w kształcie budynku z siodłowym dachem, przy pulpicie widzimy fotel, a na nim młodzieńca, opartego o pulpit i piszącego (fig. 38). U stóp fotelu na ławeczce siedzi dziewczyna w sukni, uwydatniającej kształty i pisze, oboje zatopieni w pracy.

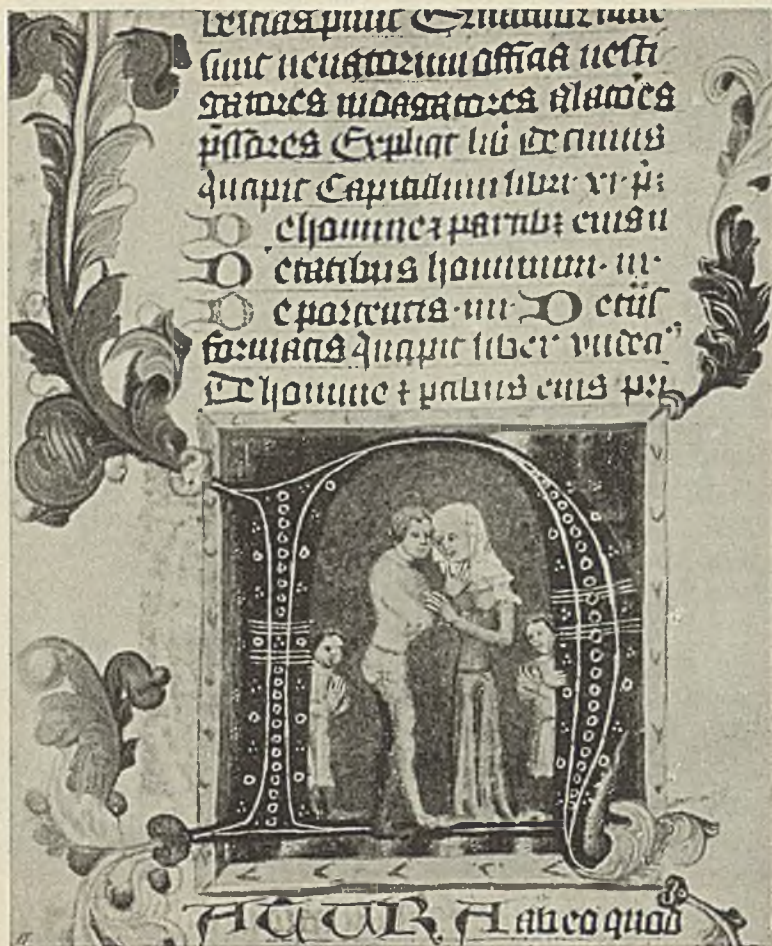


Fig. 39. Z książki Isidorus Hispalensis: de Origine rerum. Alegoria natury.

Z inicjału na marginesie wybiega wijący się ornament z gałęzi i liści. Znowu w literze N, poczynającej słowo Natura, widzimy rodzajowy obrazek, dwoje kochanków (fig. 39). On w niebieskim skrojonym do figury ubiorze, w długim i szpiczastym obuwiu, ona w czerwonej z trenem sukni, uwydatniającej kibić i białej chuście. On ją bierze w objęcia, ona lekko ujmuje jego ramię, nieco się broniąc. Parę te adorują dwaj chłopięta w niebieskich szatach, jakby pierwsze putta, hoże rumiane; jedno złożyło ręce do modlitwy, drugie skrzyżowało je kornie na piersiach.

Wymienić tu jeszcze należy literę S wyrazu Spectacula. W górnym skrócie tej litery trębacz

w czapce o oryginalnym kroju trąbi, a w dolnym skrócie widzimy pląsy trzech mężczyzn, panny w opasce na głowie z rozpuszczonymi włosami i kobiety w czepku (fig. 40).

Tego rodzaju świeckie dzieła dawały sposobność do rozwinięcia rodzajowych scen i obrazów zupełnie wolnych od kultu i na wskrós świeckich. Wszystkie opisane miniatury wprowadzają nas coraz więcej w ten świat codziennego życia i jego nastrój w XV stuleciu, który wydał tyle arcydzieł.

Porównanie tego kodeksu z kodeksami francuskimi i czeskiemi, wykazuje ściśle podobieństwo stylu. Dowodzi ono nadto, że miniaturowe malarstwo polskie wraz z czeskiem rozwija się podobnie pod wpływem francuskiej kultury, która objęła dwór czeski i polski.

¹ Burger: op. cit. Tabl. XV, fig. 5.

Zamiłowanie do obrazowego przedstawiania abstrakcyjnych pojęć i alegorii, tak charakterystyczne dla włoskiej sztuki XV wieku, te przedstawienia obrazowe nauki retoryki, natury itp. łączy naszą skromną księgę z upodobaniami tej epoki, którym nie oparł się nawet Giotto, tworząc swoje alegorie. W drobnych naszych dziełach widzimy odbłask włoskiej sztuki.

Stosunek miniaturowego malarstwa czeskiego do polskiego i jego wpływy stwierdza nam księga, znajdująca się w zbiorach katedry plockiej p. t. „*Liber revelationum caelestium beatae Brigittae*“.¹ Kult bł. Brygity był rozpowszechniony w Polsce w XIV wieku. Księga zaś jest przez to ciekawa, że wiadome jest jej pochodzenie. Nabył ją w Pradze r. 1400 Jan z Kłobuka, zwany Kropacz, o czym czytamy na końcu książki i on także kazał ją oprawić i nazwisko swoje umieścić na oprawie. Pokrewieństwo miniatur i ozdób tej książki z miniaturami ksiąg, które w Polsce napisano i ozdobiono, jest wielkie. Takich dzieł kupowano wiele w Pradze, we Włoszech i Francji i sprowadzano zapewne w wielkiej liczbie.² Były one wzorami dla miejscowych malarzy. I to nie tylko w ozdobnych księgach znajdujemy tego rodzaju miniatury, ale w skromnych książkach, które pisarz sam nieraz ożywiał obrazkiem. Tak n. p. w *Żywocie mniejszym św. Stanisława* w bibliotece katedry krakowskiej widzimy ten typ inicjału,³ a także w *Decretale*, znajdującem się w bibliotece Jagiellońskiej,⁴ w rękopisie Optyki Viteliona⁵ i t. p., a styl ten poważny trwa jeszcze w. XIV i XV.



Fig. 40. Isidorus Hispalensis de Origine rerum: Taniec.

Czasem też i drogą zdobyczy wojennych dostał się niejeden cenny kodeks do Polski. Tak pod Grunwaldem, wśród łupów znaleziono biblię w trzech tomach, którą darował Władysław Jagiełło kapitule katedry krakowskiej. Niestety z tego królewskiego daru doszedł nas jeden tylko tom. Na jego kartach zachowała się wiadomość, skąd krzyżacy otrzymali tę księgę. Otóż cenny ten Kodeks pisał niejaki Rabanus dla księcia Brunświckiego, późniejszego wielkiego mistrza krzyżaków Ludera. Dzieło pisane bardzo pięknie ozdabiają też piękne miniatury na początku każdej księgi. W pierwszym inicjale, w literze *D*, przedstawił malarz Chrystusa i N. P. Marję, poniżej klęczy kapłan zakonu i komtur krzyżacki, prawdopodobnie pisarz księgi i ten, dla którego była pisana.⁶

¹ Bersohn: op. cit. str. 17 i nast.

² Zob. prace Sokołowski: *Miniatury włoskie biblioteki Jagiellońskiej*. Spr. Kom. hist. szt. T. V.

³ Biegeleisen: op. cit. t. I. tablica.

⁴ Tamże str. 376.

⁵ Tamże str. 387.

⁶ Polkowski: *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej*. *Archivum do dziejów lit. i oświaty w Polsce* T. III. Kraków 1884, str. 53 i 54.

Znajdujemy też w zbiorach tej samej kapituły biblię także z pierwszej połowy XIV w. bogato ozdobioną inicjałami i miniaturami. Pisaną ona była w południowej Francji i zapewne niebawem dostała się do Polski, r. 1460 darował ją biskup Strzemiński do Polski.¹

Tego rodzaju księgi i miniatury musiały być liczne w Polsce i dostarczały zagranicznych wzorów.

Nie brakowało też i włoskich pięknych ksiąg z miniaturami w bibliotece kapitulnej.²

Coraz to więcej z końcem XIV w. wkracza nowy duch sztuki z Francji do Polski także w dziedzinie miniatur. Ożywiać poczyną dekorację ksiąg wesoły i lekki francuski humor, wciskając się do dzieł najpoważniejszych. Pogoda usuwa na bok zupełnie surowy styl romańskiego zdobnictwa. Już w Psalterzu florjańskim zaznaczył się ten uśmiech nowej sztuki, w dziełach nieco późniejszych widzimy go w całej pełni tak u nas, jak zagranicą.

Kodeks biblioteki katedry plockiej z r. 1365 rzuca nam wiele światła na ten rodzaj miniatur z powodu swej daty.³ Napisał go zaś Polak, Świętosław z Wilcowa (zapewne z Wilczewa w powiecie sztumskim w Prusach zachodnich), a dzieło to jego nabył dla katedry plockiej kanonik plocki Markward z Kleczewa. Co więcej, znajdujemy w tej księdze także polską mowę, początek znanej, staropolskiej pieśni:

Chrystus z martwych wstał je,
Ludu przykład dał je,
Jesz nam zmartwych wstaci
Z Bogiem królowaci
Kyrrie.

Gdzieindziej znów pisze:

libro kompleto
musisz mi dać swoje myto.

Jakież jest to dzieło Świętosława z Wilczewa, drugiego znanego nam skryptora o polskim nazwisku?

Zwykle bywało, że pisarz zostawiał miejsce na miniatury i iluminator dopiero uzupełniał jego dzieło malowaniem. Tak czyniono w ogniskach, gdzie powstawały liczne księgi, gdzie były miejsca produkcji na wielką skalę. Sądzymy, że skromny graduał pisał i malował Świętosław z Wilczewa. Niestety, z dziełem jego postąpiono po barbarzyńsku, powycinano karty zapewne dla najpiękniejszych malowań. Że były w księdze bogate miniatury, świadczy dochowany inicjał A malowany już nowym sposobem. W górnej części litery błogosławi Chrystus, u dołu klęczy oczywiście ofiarodawca księgi kanonik Markward i modli się słowami umieszczonymi na wstędze. A zatem widzimy portret, dowód realnego kierunku i zbliżenia się do natury. Wprawdzie portrety widzieliśmy takie w epoce romańskiej, ale tam zwykle pojawiał się człowiek przeważnie w aureoli władzy, tak jak święty, dla odbierania czci i hołdu. Teraz występować zacznie jako skruszony grzesznik u stóp Boga i świętych, albo... jako karykatura w groteskowych fantazjach. To też inicjał

¹ Tamże str. 54.

² Tamże str. 78.

³ Bersohn: *Księgozbiór Katedry plockiej* str. 20.

A z kłęczącym kanonikiem płockim, choć dosyć pobieżny, ze względu na kierunek i niezaprzeczone polskie pochodzenie jest ciekawy.

Jeszcze jakby pozostałość romańskich czasów widzimy na tej samej karcie pas z medaljonami, przedstawiającymi głowę ludzką, ptaka zrywającego się do lotu, zwierzę z podniesionym puszystym ogonem, może wieściorkę, nie mówiąc o typowo romańskiej gałęzi falistej z liśćmi.

Z liter gotyckich między nutami rozmieszczonych, znanych nam z Psalterza florenkańskiego, a które jeszcze silniej się rozwinęły wprost bez tła na pergaminie, wyglądają do nas rysunki pełne fantazji i humoru, na wskrósł świeckie *dróleries*. Dwie osoby, trzymając się za głowy, wzajemnie biją się, z nich jedna zamierzyła się mieczem; dalej widzimy szereg karykatur; szczególnie lubi pisarz wplatać w kształt litery rybę. Są to bezsprzecznie rysunki pisarza, nie zawodowego miniaturzysty i mają nawet charakter kaligraficznej, piórkowej dekoracji. Litery te, jak to zwykle bywa, idą na przemian w odmiennych kolorach. Typ miniatury i dekoracji marginesu przypomina nam brugundzkie księgi początku XIV w.¹



Fig. 41. Z gradułu OO. karmelitów w Krakowie z r. 1397.

Stylowo zbliżone do miniatur Świętosława z Wilczewa, ale bez porównania piękniej wykonane, są miniatury zdobiące graduał z r. 1397 (fig. 41—46) w bibliotece księży karmelitów w Krakowie.² Motywy są tu jeszcze romańskie, ale przedstawione już przez malarza gotyckiej epoki. Formy zwierzęcia straciły dawną stylizację i żyją mimo roślinnych dodatków. Syreny dwugłowe, bestje ziejące ogniem, najrozmaitsze chimery, przypominają chimery gotyckich katedr. Ogony ich i języki przechodzą często w gałęzie. To znów pełza niby jamnik o ludzkiej głowie, lub kroczy poważnie postać dwunożna o łapach psich, kadłubie i szyji gęsi, a skrzydłach nietoperza; głowa jest ludzka i ma indywidualne rysy, pewnie portret (fig. 42,

¹ Forrer: *Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters*. Strassburg 1902.

² Bersohn: *O iluminowanych rękopisach polskich*. Warszawa 1900, str. 111 i 112.

43 i 45). Rysunki te nadają wysoką wartość dziełu, są pełne fantazji i artyzmu. Bogate arabeski kaligraficzne wybiegają z tych inicjałów na margines, a choć falista gałąź romańska i palmetry się zachowały, stosują się one do nowego stylu, tworząc jakby wzorzystą koronkę. Prócz tych miniatur zdobią księgę



Fig. 42. Z graduálu OO. karmelitów w Krakowie z r. 1397.

wielkie inicjały z miniaturami obrazowymi. Są one znacznych rozmiarów, malowane gwaszem, bardzo barwne i nieraz bogato złożone a nierównej wartości. Sama litera ma tło ozdobione bujnym listowiem, które czasem wychodzi z form ludzkich lub zwierzęcych i niemi się kończy. Jest to *sui generis* gotycka groteska. Od tych liter biegną ornamenty roślinne na marginesy i bogato je zdobią. Tło litery wypełniają roślinne arabeski jakby już renesansowe. Na tem tle w całym blasku występują figuralne kompozycje np. narodziny Chrystusa w szopie wśród gwiazdzistej nocy (fig. 41). Znajdujemy w tym obrazie ciekawe rodzajowe szczegóły: św. Józef warzechą nabiera z misy jakiegoś pokarmu, a po drugiej stronie kobieta ściele kołyskę, aby ze żłóbka przenieść do niej dziecko, które wyciąga rękę do modlącej się Matki. Są to więc już czysto ludzkie motywy. Poniżej tej sceny balustrada gotycka, jakby stale, na ich tle klęczy mnich i modli się do stojącej z boku świętej w koronie z lilją, w której kwiecie dziecko Jezus. Dalej w Hołdzie Trzech Króli (fig. 46) scena odbywa się na tle zawieszzonej na drążku wzorzystej makaty. Twarze królów przedstawione z realizmem. I tu uwydatniła się chęć autora do rodzajowego i pogodnego przedstawienia: św. Józefa namalował drapiącego się po brodzie. Scena koronacji N. P. Marji odbywa się też na tle makaty, z poza której wystaje gotycka architektura z wieżą w pośrodku. Zwracają uwagę niespokojnie pomięte draperje. Przed temi inicjałami, wypełnionemi obrazami z życia Chrystusa i N. P. Marji z całym przepychem barw i złocień, widzimy na marginesie lub też u skraju inicjału portrety zakonników w towarzystwie świętych. I tak u inicjału z Hołdem Trzech Króli (fig. 46) klęczy zakonnik, za którym stoją św. Piotr i Paweł; przed zakonnikiem wstęga z napisem *istud capitale f. d...* oznajmiającym, że tę wielką literę (*capitale*)

wykonał... (nazwiska nie wypisał). Indziej przy inicjale z koronacją N. P. Marji stoi zakonnik ze lwem u nóg jako symbolem namiętności, trudno dających się poskramiać, a za nim patronka święta kładzie mu dłoń na głowę i wznosząc oczy ku Chrystusowi i N. P. Marji prosi za protegowanym. Znów przed zakonnikiem wstęga z napisem: *Frater Romanus fecit*, a zatem „Brat Roman wykonał“ (fig. 44). Ponadto jeszcze wśród mniejszych, gotyckich liter, widzimy piórkami wykonane najróżnorodniejsze ozdoby, potworki, zwierzęta, głowy ludzkie i t. p. Tu pisarz popisywał się swymi artystycznymi zdolnościami.

Imiona, czy wypisane czy opuszczone, nic nam nie mówią. Choćbyśmy je przypisywali Leonowi czy też Romanowi, indywidualność tych zakonników artystów pozostanie dla nas nieznaną.

Graduał ten, to wielkie przedsięwzięcie pisarza i miniaturzysty. Składa się on z czterech tomów wielkiego folio. Znajduje się widocznie od swego początku w Polsce, a w każdym razie oprawa jego przemawia za tem, że w końcu XV i początkach XVI w. był w bibliotece krakowskich karmelitów. Dziś w klasztornej bibliotece pozostały trzy tomy, czwarty, który r. 1900 widział tam i opisywał Bersohn, zniknął bez śladu i dopiero przypadkiem odnalazłem go w posiadaniu artystki malarki, p. Gramatyki-Ostrowskiej. Ten czwarty tom z tego względu budzi większe zajęcie, że opisana w nim jest historia dzieła. Wspaniałymi literami, naprzemian czerwonymi i niebieskimi, wypisano tam ku wiecznej rzeczy pamięci: *Anno ab incarnatione Domini nostri Ihesu Christi milesimo trecentesimo nonagesimo septimo in die translationis Sancti Venceslai ducis Bohemiae completus est iste liber per manus fratris Leonis ex ordinatione*¹ *reverendi patris Prioris provincialis illustris Henrici de Gravenberg anno provincialatus sui IIII^o et sub regimine fratris Hartmani de Tachovia protunc prioris pragensis, anno officii sui XVIII^o. Hic edificavit novum chorum et complevit tectum una cum magnis organis eodem anno. Ideo orate Deum pro eo. Sciant ergo cuncti posterii nostri quod hii subscripti fratres pro tunc filii nostri conventus quilibet eorum pro posse suo porrexit manum ad victricem procomplectionem istius libri. Primo prior praescriptus, item frater Nikolaus Rauber pro tunc prior tachoviensis, item frater Aquila praedicator. Hic rexit ambonem bohemicalem XXVI annis. Item frater Procopius cantor, hic rexit chorum XLVI annis et maxime.....² et finis.* Brzmi to polsku: „Roku od wcielenia Pana naszego Jezusa Chrystusa 1397 w dniu przeniesienia św. Wacława, księcia Czech, skończoną została ta księga rękoma brata Leona z polecenia przewielebnego ojca przeora prowincjała



Fig. 43. Z graduału OO. karmelitów w Krakowie z r. 1397.

*tionem Domini nostri Ihesu Christi milesimo trecentesimo nonagesimo septimo in die translationis Sancti Venceslai ducis Bohemiae completus est iste liber per manus fratris Leonis ex ordinatione*¹ *reverendi patris Prioris provincialis illustris Henrici de Gravenberg anno provincialatus sui IIII^o et sub regimine fratris Hartmani de Tachovia protunc prioris pragensis, anno officii sui XVIII^o. Hic edificavit novum chorum et complevit tectum una cum magnis organis eodem anno. Ideo orate Deum pro eo. Sciant ergo cuncti posterii nostri quod hii subscripti fratres pro tunc filii nostri conventus quilibet eorum pro posse suo porrexit manum ad victricem procomplectionem istius libri. Primo prior praescriptus, item frater Nikolaus Rauber pro tunc prior tachoviensis, item frater Aquila praedicator. Hic rexit ambonem bohemicalem XXVI annis. Item frater Procopius cantor, hic rexit chorum XLVI annis et maxime.....² et finis.* Brzmi to polsku: „Roku od wcielenia Pana naszego Jezusa Chrystusa 1397 w dniu przeniesienia św. Wacława, księcia Czech, skończoną została ta księga rękoma brata Leona z polecenia przewielebnego ojca przeora prowincjała

¹ Bersohn: op. cit. str. 107. *Leonis ex ordinatione* czytał *Leonis Grozdmatione* i tak powstał Leon Grozdmacjon.

² Wyskrobano i później czarnym atramentem wpisano *pragensem*.

wielmożnego Henryka z Gravenbergu roku jego zarządu prowincją III^o a za rządu brata Hartmana de Tachovia, obecnie przeora pragskiego w roku urzędowania jego XVIII^o. Ten wybudował nowy chór i sprawił dach wraz z wielkimi organami w tym samym roku. Przeto módlcie się za niego do Boga. Niechaj zaś wiedzą wszyscy potomni, że poniżej wymienieni bracia podówczas synowie naszego konwentu każdy według możliwości swej przyłożył rękę do zwycięskiego wykończenia tej książki. Naprzód wspomniany przeor, również brat Mikołaj Rauber, podówczas przeor tachowiecki, również brat Aquila kaznodzieja. Ten kierował amboną czeską 26 lat, również brat Prokop kantor, ten dyrygował chórem 46 lat i najwięcej..... i koniec“.



Fig. 44. Z gradułu OO. karmelitów w Krakowie z r. 1397.

Przytoczyłem ten dotąd nieznany napis w księdze w całej osnowie, aby pokazać, jak tego rodzaju przedsięwzięcie artystyczne ożywiało zakonników i jak cieszyli się swą pracą. Było to dzieło zbiorowe. Inicjały są tu w największej części rysowane w ten sposób, że zewnętrzne tło rysunku założono barwą albo czerwoną albo niebieską albo też obiema, kładąc je obok siebie, zaś tłem wewnętrznym rysunku jest naturalny kolor pergaminu, na

którym wykonano szczegóły piórkiem i zaznaczano lekko cienie farbą, co daje rysunkowi silną plastyczność. Tematem tych kompozycji jest ten świat fantastycznych zwierząt i półludzkich a półzwierzęcych postaci.

Wpływ karmelickiego gradułu zaznaczył się w późniejszym kodeksie Muzeum ks. Czartoryskich (N. 3691), pochodzącym widocznie z pierwszej połowy XV w., gdzie widzimy tą samą techniką wykonane podobne potworki (K. 317).

Jeśli porównamy omawiane miniatury z miniaturami tej epoki, to najwięcej zbliżony jest nasz kodeks do miniatur kodeksu bamskiej królewskiej biblioteki (Biblia Ms 9), A. 1, 2, fol. 74 v.¹ Widzimy w nim taką samą ornamentację z tem samem światem fantastycznych zwierząt. I tu półzwierzę i półczłowiek odgrywa rolę. Niema w tych utworach surowości i powagi romańskich czasów, przeciwnie jest pewien

¹ Burger: op. cit. str. 304.

odcień żartobliwości i pewna groteskowość. W tem widzimy wpływ francuskiej sztuki, w której „drôleries“ tak się rozpowszechniły. Arcydzielami w tej dziedzinie są wspaniałe chimery katedr francuskich. Już z końcem XIII w. pojawiają się coraz to pogodniejsze fantazje, żarty i komiczne nieraz gry zwierząt.¹ W miniaturach francuskich poczęła się łączyć kaligraficzna ornamentacja i figuralne kompozycje w jedną całość, podobnie jak to w omawianych przez nas kodeksach widzieliśmy. Dołączając się do przedstawień silny satyryczny ton obyczajowy w charakteryzowaniu typów, przyczem często miniaturzysta nie waha się przedstawić swego portretu w satyrycznym ujęciu. Kodeks bamberski jest pierwszym satyryczno-rodzajowym odbiciem nowego czasu.² Przypisano go szkole frankońskiej. W Norymberdze dla małej ilości klasztorów nie doszło wprawdzie do jakiegoś wybitniejszego rozkwitu malarstwa miniaturowego, ale natomiast w Bambergu klasztory przyczyniły się do jego rozwoju tak, że Bamberg zajął może najwybitniejsze miejsce. Chętnie archaizowano tam pismo i ornamentację dwubarwną inicjałów, przyczem rozwijała się fantazja starogiermańskich motywów na wspólnie z francuskimi *drôleries*. Pokrewny, ale mniej wartościowy kodes, to biblia brata Henryka w miejskim archiwum w Norymberdze. Nasz kodeks należy do tej grupy i świadczy o poczynających się frankońskich wpływach, idących do Czech. Dzieło to wykonali bracia zakonu karmelitów w Dachau w zachodnich Czechach, równie dobrze Niemcy, Czesi, jak także Polacy wobec łączności, w jakiej żyły klasztory Czech i Polski. Tej łączności przypisać należy fakt, że dzieło widocznie bezpośrednio po wykonaniu dostało się do Polski.

Groteskowy charakter, który uwydatnił się w kodeksie karmelickim i humor zaznaczył się u nas także w rzeźbie, widzimy go w gzymsach i fantastycznych fryzurach rzeźb katedry krakowskiej, Gniezna i Czehowa. Także dążenie do portretowania ogarnęło rzeźbiarzy. I oni u kroksztynów żeber, na zwornikach we wnękach arkadek portretowali siebie oraz swoich towarzyszy, nawet nadając im przesadny groteskowy wyraz lub wyraz karykatury. Na naczelnych miejscach umieszczali portret króla i królowej. Te zmiany dotyczą i innych dziedzin.

¹ Martin: op. cit. str. 24.

² Burger: op. cit. str. 304.



Fig. 45. Z gradualu OO. karmelitów w Krakowie z r. 1397.

Jeśli porównamy n. p. Ukrzyżowanie w mszale katedry plockiej z pierwszych dziesiątek lat XV w.¹ z opisanym poprzednio Ukrzyżowaniem w ewangeljarzu katedry krakowskiej (fig. 31) zauważymy, że ciało Chrystusa nabrało pełniejszych kształtów. Nie jest to pierś o wąskiej klatce, ale pierś męska, na wyprężonych rękach naznaczone są żyły, a opaska na biodrach wąska nie zakrywa nóg.

Widzimy w tym wszystkim nowy kierunek dążący do wyzyskania piękna kształtów ludzkich i wprowadzenia ich do sztuki. Skatowane i zniekształcone ciało, jakie dotąd przedstawiano dla obudzenia żalu i współczucia nad Męką Pańską, ustąpi miejsca pięknym kształtom. Artysta poczyną nabierać takich sił, że w schyleniu głowy, w wyrazie twarzy, umie pożądaný przez kościół efekt osiągnąć daleko potężniej. Madonna na tej samej miniaturze nie stoi bez wyrazu, jak na obrazie Ukrzyżowania krakowskiego Ewangeljarza, ale schyliła głowę, a ręce kurczowo zaciśnięte na piersi wraz z pochyleniem głowy zespalają się w jeden wyraz rozpacz. Mszał katedry plockiej pozwala przytem określić nam czas, w którym skromna ta zresztą, ale historycznie cieka-

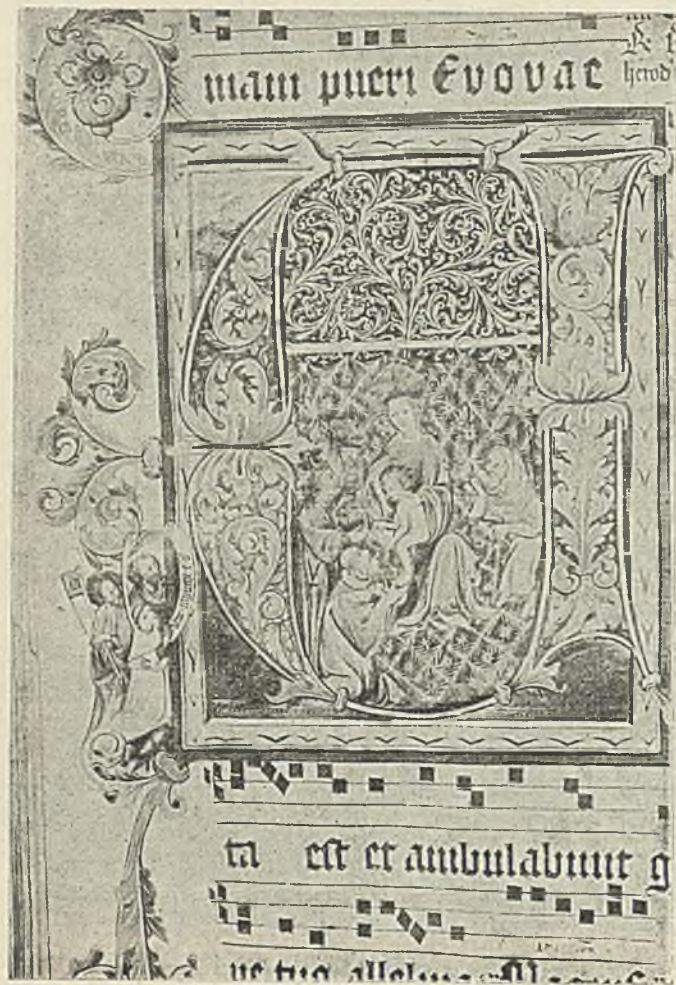


Fig. 46. Z gradualu OO. karmelitów w Krakowie z r. 1397.

wa miniatura powstała. Jest to księga, będąca w użyciu 1434 r., skoro w niej zapisano datę śmierci Władysława Jagiełły. Pochodzi ona zatem najpóźniej z czasów tego króla, a wykonano ją w Polsce, jak o tem świadczą pomieszczone w niej modlitwy do św. Stanisława i św. Jadwigi. Gdy zatem w tej epoce rozwijała się tak silnie ruska sztuka o charakterze dekoracyjnym i kolorystycznym, kwitła dalej sztuka zachodu w swym świecie zamkniętym okładkami księgi, w świecie otwierającym się przedewszystkiem dla inteligencji z ksiąg korzystającej. Już bowiem w epoce gotyku księga liturgiczna nie służy, jak w epoce romańskiej, do objaśnienia

¹ Bersohn: *Księgozbiór katedry plockiej* tablica 8.

nauki kościelnej. Rolę tę spełniają, coraz to więcej pojawiające się w kościołach ołtarze, rzeźby i malowania.

Ale weźmy do porównania jeszcze trzecią miniaturę z Ukrzyżowaniem z późniejszej nieco epoki. Znajduje się ona w mszale klasztoru łyśogórskiego, dziś przechowywanym w publicznej bibliotece w Petersburgu.¹ Narysował tu malarz na niebieskim tle Chrystusa na krzyżu w gwałtownym i konwulsyjnym ruchu, zwracającego się ku Matce, dobrego łotra, który wygina się ku Chrystusowi i wreszcie złego, który skonał; dusza jego w postaci małego człowieka leci ku otchłani. Obaj łotrowie wiszą ze skrzyżowanymi na plecach rękami i w ten sposób dopiero do ramion krzyża przybitymi. Najciekawszym motywem i śmiałym jest tu głowa łotra w takim skróceniu, że widzimy tylko włosy



Fig. 47. Karła księgi napisanej przez Andrzeja z Żarnowca: Speculum juris w r. 1301.

zwisające ku ziemi. Ruch, dramat, niepokój, to są pierwiastki inne, które obok dążności do pięknych form złożą się na tę wspaniałą działalność sztuki końca gotyku, której świetnym wyrazem są dzieła Stwosza. Widzimy, że wszystkie te czynniki kiełkują już w Polsce i to przede wszystkim w malarstwie XIV i XV w. W szczególności odnosi się to także do Chrystusa na krzyżu, która to postać ma dla nas tem większe znaczenie, że w Polsce powstały najpiękniejsze niezawodnie krucyfiksy: oba krucyfiksy kościoła N. P. Marji. A jeśli łyśogórska miniatura, raczej szkic, wykazuje braki rysunkowe, to jednak malarz patrzył na sztukę oczyma artysty, należącego już do innego świata i mającego inne ideały. Czemu to przypisać, nie wiemy, ale miniaturę łyśogórską można nazwać pierwszą znaną nam

¹ Kopera: *Miniatury* op. cit. str. 422 i nast.



Fig. 48. Andrzej z Żarnowca: Bóg Ojciec stwarza świat.

impresją i pierwszym a dalekim błyskiem tego potężnego kierunku, który wyda sztuka XV w. w dziełach Matiasa Grünewalda.

Inna księga, której pisarz podał potomności nazwisko swoje, *Speculum iuris Wilhelmi Duranti*, znajduje się w Bibliotece publicznej w Petersburgu.¹ Na końcu dzieła tego czytamy, że napisał je Andrzej z Żarnowca r. 1430 dla Grzegorza, plebana i kanonika diecezji krakowskiej i sandomierskiej.

Typ miniatur tej księgi jest ten sam, co typ miniatur francuskich i czeskich. Jest ich zaledwie dwie; jedna przedstawia biskupa w pontyfikalnym stroju i mnicha wygolonego w czarnej sukni na prawo, na lewo zaś innego biskupa w białej sukni i białym fuiterku. Na marginesie są gałązki, jak zwykle, z tą różnicą, że miniaturzysta wprowadził ptaszka z rozwartymi skrzydłami. Inna miniatura (fig. 49) wyobraża mnicha, który godzi mieczem w klęczącego skazańca. Najciekawsza jednakże jest drobna kompozycja na marginesie, przedstawiająca niedźwiedzia ze sztyletem za czerwonym pasem, grającego na trąbie, podczas gdy małpa na skrzypcach mu wtóruje. Między nimi blaszana flaszka. Tego rodzaju sceny znajdują się w czeskich miniaturach XIV w., choć bez tego humoru.² Ale wcześniejszym daleko wzorem, bo z przełomu XIII na XIV w., mogłaby być *Isagogie Ioannici ad Tegni Galieni* w bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie³ (fig. 32). Cały ten ruch artystyczny w dziedzinie miniaturowego malarstwa wtedy dopiero wynurzy się i ukaże

w jasnym świetle, gdy doczekamy się inwentaryzacji naszych kodeksów miniaturowych.

Zachowała się jeszcze jedna księga, napisana r. 1433 dla tego samego kanonika Grzegorza przez tegoż samego Andrzeja z Żarnowca. Jest to biblia w bibliotece publicznej w Petersburgu, pochodząca z biblioteki Tadeusza Czackiego i widocznie zabrana z Puław.⁴

¹ Kopera: op. cit. str. 411.

² A. Podlacha: w *Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen. Die Bibliothek des Metropolitan-Kapitels*. Prag. 1904. str. 132, 169, Dvora k: op. cit. Tabl. XIII.

³ W. Koncewicz: *Zarys historii biblioteki Jagiellońskiej*. Kraków 1923, str. 28.

⁴ Kopera: op. cit. str. 112.

Miniatury są skromne tego samego typu, jak poprzednie, a realizm zaznacza się w nich jeszcze silniej. Miniaturzysta nie umiał rysować, widać w nim raczej pisarza, niż zawodowego artystę. Do najciekawszych miniatur należy stworzenie świata. Przed literą I (fig. 48) stoi Stwórca odziany w niebieską suknię i płaszcz purpurowy, w złotej aureoli, ale mimo to wyglądający jak pocziwy, spracowany mieszczanin o pospolitej twarzy z czerwonymi policzkami. U stóp jego dwa koła: jedno w dolnej połowie czarne, w górnej niebieskie z białymi paskami, to niebo z chmurami i martwy czarnoziem; drugie ponad tem przedstawia niebo oświetlone blaskiem słońca i księżyca wśród białych gwiazd, u spodu samego ziemia, ale rosną już na niej drzewa. Stwórca jedną ręką błogosławi, drugą wskazuje.



Fig. 49. Andrzej z Żarnowca:
Król Dawid i dziewczyna.

Z licznych miniatur wymieniamy tu miniaturę, zdobiącą początek księgi Ruth. W zielonych ramach litera I purpurowa, odcinki zewnętrzne wypełnia, jak zwykle, złoto. Widzimy ak Juda z żoną idzie w świat, rzucając ojczyznę, bo mu w niej źle było. Idzie w pielgrzymim popielatym kapełuszu i kostjumie modnym w XIV w. szpiczastem obuwiu; jego żona w niebieskiej sukni i białej chuście postępuje za nim, opuściwszy smutnie głowę kroczy wahająca. Dzieci przytuliły się do siebie i idą przodem. Mimo nieudolności wyraził miniaturzysta pochód, jego ruch i nastrój.¹

Wreszcie inna miniatura choć nieudolnie narysowana, ale pełna charakterystyki osób (fig. 49). Widzimy już starego króla Dawida w koronie, który przyciąga do siebie nieśmiałą dziewczynę. Podobną scenę przedstawił nam iluminator biblij pergaminowej z r. 1415, zakupionej r. 1440 do domu altarzystów w kościele N. P. Marji w Krakowie,² tylko króla Dawida widzimy obnażonego, leżącego w łóżku. Wiele jest takich drobnych obrazków w księdze Ruth z doskonałą charakterystyką, pełną obserwacji życia i odczuwania chwili, rysunek tylko jest dość słaby.

Jeżeli porównamy te miniatury Andrzeja z Żarnowca z miniaturami czeskiemi n. p. miniaturami w dziele *S. Augustini libri XXII de Civitate Dei*, znajdującem się w bibliotece pragskiej metropolitalnej,³ to może miniatury Andrzeja nie stoją niżej, a w każdym razie są bardzo pokrewne. Znamy również pisarza tej czeskiej księgi, bo podobnie jak nasz Andrzej z Żarnowca przekazał potomności nazwisko swoje. Był nim Jan de Kamenicz i skończył księgę w r. 1443.

Ale nie tylko dla kościołów, także dla dworów malowano księgi. Modlitewnik króla Władysława Warneńczyka,⁴ znajdujący się w oksfordzkiej uniwersyteckiej bibliotece, jest dalszym ze znanych nam modlitewników do osobistego użytku. Wykonano go dla króla widocznie zaraz po koronacji około r. 1435—1436, a zatem

¹ K opera: op. cit. str. 415.

² Bibl. ks. Czartoryskich nr. 938.

³ Dr. A. Podlacha: *Topographie* j. w. str. 125—126.

⁴ Spr. Kom. hist. szt. Tom V, str. CII, CXL.

w parę lat po biblij Andrzeja z Żarnowca. Jest to raczej księga modłów i zaklęć, aby Bóg pozwolił zobaczyć młodemu królowi w kryształach to, co go najwięcej obchodzi. Miniatury mają też pewien odpowiadający treści niezwykle nastroj nadziemski, gdzie wiara łączy się czarną magią. Ma on wszystkie cechy opisywanych ksiąg Andrzeja z Żarnowca, stoi jednak od niego znacznie wyżej. Znajdują się w nim inicjały, wypełnione obrazami, ale obok nich mamy obrazki w tekście. Miniaturzysta był wprawnym rysownikiem, atoli nie dbał o szczegółowe wykończenie. Chodziło mu o wyraz uczuć. Kompozycja jest staranna, wszędzie rysunek biegły i pewny. Największa z miniatur przedstawia nam Ukrzyżowanie według starego typu, lecz z krajobrazem rozległym w głębi (fig. 50).



Fig. 50. Z modlitewnika króla Władysława Warneńczyka.

U stóp krzyża klęczy małe chłopię, król, a przed nim herb państwa, korona i berło. Po tej największą rozmiarami jest miniatura, przedstawiająca zadumaną i smutną N. P. Marię na tronie, z rozpuszczonymi włosami, podającą gruszkę nagiemu Jezusowi, pojętemu jako niemowlę całkiem po ludzku (tabl. 7), w gorącej modlitwie król złożył przed Madonną ręce. U stóp jego znów herb państwa, berło i korona. Draperja fałduje się bogato i łamie w liczne fałdy. Pełen wdzięku jest ten obraz. Od inicjału wybiegają gałęzie stylizowane w arabeski, a po nich skaczą

ptaki. Gdzieindziej portret młodocianego króla (fig. 51) z mieczem o formach szczerbca, w koronie kształtu korony polskiej i z berłem w ręku, zakończonym lilją. Król sam stoi w komnacie gotyckiej o licznych oknach, wypełnionych butelkowymi szybami, przed nim stół nakryty obrusem, na którym magiczne zwierciadło. W podobnej komnacie widzimy go klęczącego znów przed Madonną, ukazującą się w całej postaci (fig. 52), to znów przed Bogiem Ojcem, trzymającym rozpiętego Chrystusa na krzyżu, ale już na tle arabesek. W innych inicjałach klęczy przed N. P. Marią Bolesną, mającą miecz w piersi, albo przed Chrystusem obnażonym, tłoczącym winogrona, z których ścieka krew do kielicha, lub ukazującym się z sarkofagu i pokazującym rany, albo przed aniołem stróżem się modli, lub zjawia



Miniatura zdobiąca księgę pisaną dla Władysława Warnerńczyka
z portretem króla i herbem Państwa

się mu wizja aniołów (fig. 53), albo też klęczy przed grupą aniołów, którym ukazujący się Bóg Ojciec, każe chłopię pilnować. To znów Chrystus w koronie, jawiący się w całej postaci, przyprawdza anioła, jako opiekuna, który rękę wyciąga do dziecka. Wszędzie przed królem leży herb państwa korona i berło. Prócz tego są miniatury bez postaci królewskiej, ale wszędzie u dołu jest Orzeł, herb państwa.

Tak się przedstawia ten nastrojowy modlitewnik dla chłopca w koronie, nie znającego przyszłości, a modlącego się o moc wniknięcia w tę przyszłość. Gdy się ma na myśli tragiczny los króla, którego czeka śmierć na polu walki za wiarę, będąca wynikiem błędów polityki, to miniatury czynią silne wrażenie. Modlitewnik powstał zapewne zaraz po koronacji po r. 1434, zanim



Fig. 51. Z modlitewnika króla Władysława Warneńczyka
Portret tego króla.



Fig. 52. Z modlitewnika Władysława Warneńczyka: Król u stóp Madonny.

król zajął tron węgierski, bo niema węgierskiego herbu, a zatem zrobiono go dla chłopca, którego wzrost poznać z stosunku do koronacyjnego miecza. Modlitewnik Warneńczyka powstał w Polsce niezawodnie i świadczy o rutynie malarza, który tego rodzaju miniatur sporo wykonać musiał.

Jest powinowactwo pewne między miniaturami modlitewnika, a pięknym rysunkiem w *Liber antiquus privilegiorum capituli Cracoviensis* z r. 1445. Rysunek ten przedstawia kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, klęczącego przed N. P.

Marją stojącą.¹ U stóp kardynała, leżą insigia i jego herb. Twarz Zbigniewa Oleśnickiego wymodelowana delikatnem cieniowaniem, jest pełna wyrazu i charakterystyki (fig. 54). Niewątpliwie nie kto inny, tylko Oleśnicki, którego zasługi dla



Fig. 53. Z modlitewnika króla Władysława Warneńczyka: Króla nawiedza grupa aniołów.

jak miniatura siedzącego Oleśnickiego na tronie i zwłaszcza pierwsze inicjały: wykazują staranność w modelunku twarzy przedewszystkiem. Widzimy w kodeksie przeważnie sceny obserwowane z natury, w których obok duchowieństwa świeccy ludzie odgrywają rolę. W znacznej części miniatur uderza rażąca niedbałość o proporcje, ale treść jasno się tłumaczy i jest zajmująco przedstawiona. Są też i większe miniatury, jak biczowanie, odtworzone z realizmem. W ozdabianiu księgi znać niejedną rękę.

Zapewne dziełem tego samego miniaturzysty lub jego warsztatu jest mszał, darowany przez Franciszka Sartoris z Miechowa, miechowskiemu kościołowi św. Ducha, a znajdujący się obecnie w Petersburgu (fig. 55—57).² Miniatury mają nie tylko ten sam styl, ale tę samą pobieżność i rutynę wprawnej ręki z przewagą rysunku.

W niektórych księgach, jak n. p. w mszale prawdopodobnie krakowskiego

¹ Spr. Kom. hist. szt. T. V, str. XLI, fig. 20.

² Spraw. Kom. hist. szt. t. VII. Kopera: op. cit. str. 439—442.

sztuki zaznaczyły się w zakresie architektury i rzeźby, kazał napisać i miniaturami ozdobić modlitewnik dla chłopca, w którego imieniu wraz z królową sprawował rządy. Czy to był malarz Durink, który roku 1448 malował w rękopisie kapituły krakowskiej herby zdobytych pod Grunwaldem proporców krzyżackich, nie wiadomo, ale jest to możliwe.

Tuż przed r. 1447 powstał okazały Pontyfikał Zbigniewa Oleśnickiego. Zdobí piękny kodeks ten 70 inicjałów, w których przedstawiono postać tego biskupa sprawującego różne czynności liturgiczne. Najpiękniejsze miniatury,

pochodzenia, znajdującym się w Bibliotece publicznej w Petersburgu (fig. 58)¹ widzimy jeszcze skrajniejszy realizm, niż ten, który widzieliśmy w biblji Grzegorza, kanonika sandomierskiego (por. fig. 47). Nie wahał się malarz przedstawić dwa trupy, spowite w prześcieradła, aby zailustrować grobowe „Requiem”. Widać tu pewne dążenie do nastroju dekadentckiego, które się też i we włoskim malarstwie, jak n. p. freskach *Campo Santo* w Pizie odzwierciedla. W samym zaś inicjale R słowa Requiem wyobraził mary ze śmiertelną pościelą, skręcane woskowe świece o czerwonych płomieniach. Do skromnych i uboższych kodeksów, jak np. do kodeksu *Divi Gregorii oratio in Jobum* (w Bibliotece publicznej w Petersburgu),² dostają motywy z francuskich *drôleries* i wśród liści na marginesie widzimy to wspinającą się małpę, to skubiącego się ptaka i t. p. Datę tych drobnych przedsięwzięć artystycznych trudno nieraz oznaczyć, bo styl ten trwa od końca XIV w. przez XV stulecie.

¹ Kopera: op. cit. spr. t. VII, str. 419.

² Spr. Kom. hist. szt. T. VII. Kopera: op. cit. str. 437.



Fig. 54. Portret kardynała Zbigniewa Oleśnickiego wykonany piórkiem r. 1445.

Dwa datowane dzieła, wspaniale dekorowane, pozwalają nam orjentować się w rozwoju nawskróś artystycznego i niejako zawodowego malarstwa miniaturowego i ustalają nam chronologję. Jednem z tych dzieł jest Biblia gnieźnieńska, ukończona r. 1414. Początek każdej księgi Pisma św. jest w niej ozdobiony wspaniałymi inicjałami, rysowanymi i malowanymi gwaszem. Na wątku litery mieszczą się małe figuralne sceny, zaczerpnięte z treści, a od inicjału wybiegają na margines



Fig. 55. Z mszału miechowskiego.]

bogate ozdoby (fig. 59).¹ Drobnie sceny są wykonane miniaturowo w nowoczesnym znaczeniu tego słowa. Przypominają nam one sceny biblij Grzegorza, kanonika sandomierskiego (zob. fig. 48), czeskie i francuskie wzory, ale dekoracja wkracza już w ten styl, który rozwinie się tak silnie u nas w epoce renesansu pod wpływem flamandzkiego miniaturowego malarstwa. Malarz wyzyskuje kształt i barwę kwiatu do dekoracji, studjuje je, odtwarzając szczegóły z nadzwyczajną zręcznością. Wśród tej ornamentacji nie znajdujemy już *drôleries*, ale zwierzęta wprowadzone dla kształtu i barwy. Tak w dekoracji tej miniatury z r. 1414 widzimy zapowiedź stylu ornamentacji XVI w. Nasuwa się myśl, jak nierówne jest to malarstwo miniaturowe i jak stosując się do różnych postronnych wpływów, wydaje różne dzieła. Jeślibyśmy Biblii gnieźnieńskiej nie uważali za dzieło, które powstało w Polsce, to udo-

wadnia nam inna biblia, w tym samym stylu w Polsce wykonana, że tego rodzaju styl miał u nas wykonawców.

Największem jednak znanem, ozdobionem miniaturami dziełem i koroną tych prac artystycznych, jest Graduał łączycki w bibliotece publicznej w Petersburgu. Składa się on z czterech wspaniałych tomów ($37 \times 58\frac{1}{2}$ cm). Pisał ją w 1467 r. Mikołaj Setesza, wikariusz kościoła katedralnego w Krakowie, a kupił Mikołaj Hymbir z Kiszewa, scholastyk łączycki i krakowski kanonik.² Karty tego dzieła zdobią najróżnorodniejsze ozdoby. Widzimy w nich prześliczne litery, mające za tło arabeski, od których wybiegają winiety, zdobiące bogato marginesy. Obok tych inicjałów są inne znanego nam kaligraficznego typu, a ozdabiają je przeróżne w literze pomieszczone, a piórkiem rysowane kształty, przedewszystkiem pyszne i doskonale wymodelowane głowy, kule przeplatane rozetami, dzbanuszki, motywy gotyckiej koronki, kasetonów, paciorków nanizanych na sznureczek i t. p. Bogactwo form jest nieprzebrane. Wszędzie wśród tych motywów przebija zamiłowanie do uchwycenia form i plastycznego oddania kształtu. Nawet ornament roślinny i liście mają staranny modelunek (fig. 60).³ Wogóle widać bujną, pełną fantazji i życia ornamentację.

¹ Kohte: op. cit. str. 107.

² Kopera: op. cit. str. 424.

³ Spr. Kom. hist. szt. t. VII, str. 431.



Fig. 56. Z mszału miechowskiego.

się na gwiazdzistym niebie. Na tle tej draperji siedzi na czerwonej poduszce Chrystus w popielatej sukni, mieniającej się w purpurowy ton w cieniach, a białej w światłach i w płaszczu podobnej barwy, podszytym purpurą. Twarz przypomina typy flamandzkich obrazów przedstawiających Chrystusa. Przed nim klęczy ofiarodawca księgi, niezawodnie Mikołaj Hymbir z Kiszewa, portretowany z natury w popielicy kanonika. Widzieliśmy już portret w kodeksach miniaturowych, zobaczymy go na freskach, ale tu zaznaczyła się już dążność do ścisłości portretowej właściwa flamandzkim malarzom. A także łodyga na tej karcie jest szczególnie piękna, jest ona w jednym miejscu przerwana dla wprowadzenia ptaka niebieskiego o żółtawoniebieskiem podgarlu; niżej u samego brzegu czepia się jej nagi starzec.

¹ Tamże.

Przedstawienia figuralne wplecione w inicjały są bardzo nieraz ujmujące. Ludzie u niego są codzienni, pospolici, ujmują nas jednak prostotą. Taką jest Madonna z Dzieciątkiem Jezus (fig. 61),¹ takim jest Chrystus w papieskiej koronie błogosławiący (fig. 62). Tę ostatnią scenę przedstawił miniaturzysta w purpurowej literze, a ujętej w szmaragdowe ramy. Literę ozdabiają malowane starannie liście o światłach zaznaczonych białą farbą. W głębi zieloną draperję trzymają jako tło dwaj aniołowie o różnobarwnych skrzydłach, ubrani w białe szaty. Motyw ten powtarzać się będzie stale w naszej sztuce, a między innymi wyzyskał go Wit Stwosz. Postacie aniołów modelują



Fig. 57. Z mszału prawdopodobnie krakowskiego pochodzenia. Nawiedzenie.

W środku dolnego marginesu herb Nałęcz.¹ Gdzieindziej znów widzimy w inicjale Madonnę na tle wrót krytych gontem, adorującą dziecię spowite w pieluszki, niżej zaś przesłiczną winietę (fig. 63).² Skręt gałęzi tworzy medaljon, w nim zaznaczony szeroki krajobraz z góry widziany z zielonemi łąkami, z kłębami drzew, na jednym z pagórków suche drzewo, ponad ziemią unosi się anioł ze wstęgą, na której słowa zwiastują Narodzenie Chrystusa. Obok medaljonu siedzi świetnie scharakteryzowana chłopka z kijem w ręku i patrzy ku górze. Jestto może pierwsze studjum polskiej chłopki z realizmem i w sposób nowożytny pojęte, tak jak obok niej wymalowany dekoracyjnie, coprawda i pobieżnie krajobraz, jest polskim krajobrazem. Pełno przytem kwiatów, pełno pogody i barw tęczyowych, związanych ze staremi ikonograficznie

ustalonymi obrazami (fig. 63 i 64).³ Oglądając to dzieło ma się wrażenie budzącej się miłości do życia i natury człowieka, który ocknął się ze scholastycznych dociekań, a oddycha powietrzem i rozkoszuje się słońcem, pragnąc ująć jak dziecko każdy pociągający kształt.

Graduał łęczycki daje nam zatem przykład rozwiniętego malarstwa miniaturowego w chwili, gdy pojawić się mają świetne dzieła Stwosza. Zależność od czeskiego malarstwa jest ogólna, wpływy flamandzkie zaznaczyły się lekko, ale dzieło swym temperamentem, werwą i bujnością życia wyodrębnia się od znanych nam przykładów.

Typ ten miniatur utrzymał się długo w Polsce i żył ze zdobnictwem ksiąg epoki odrodzenia i nawet XVII wieku. Świadczy o tem Gra-

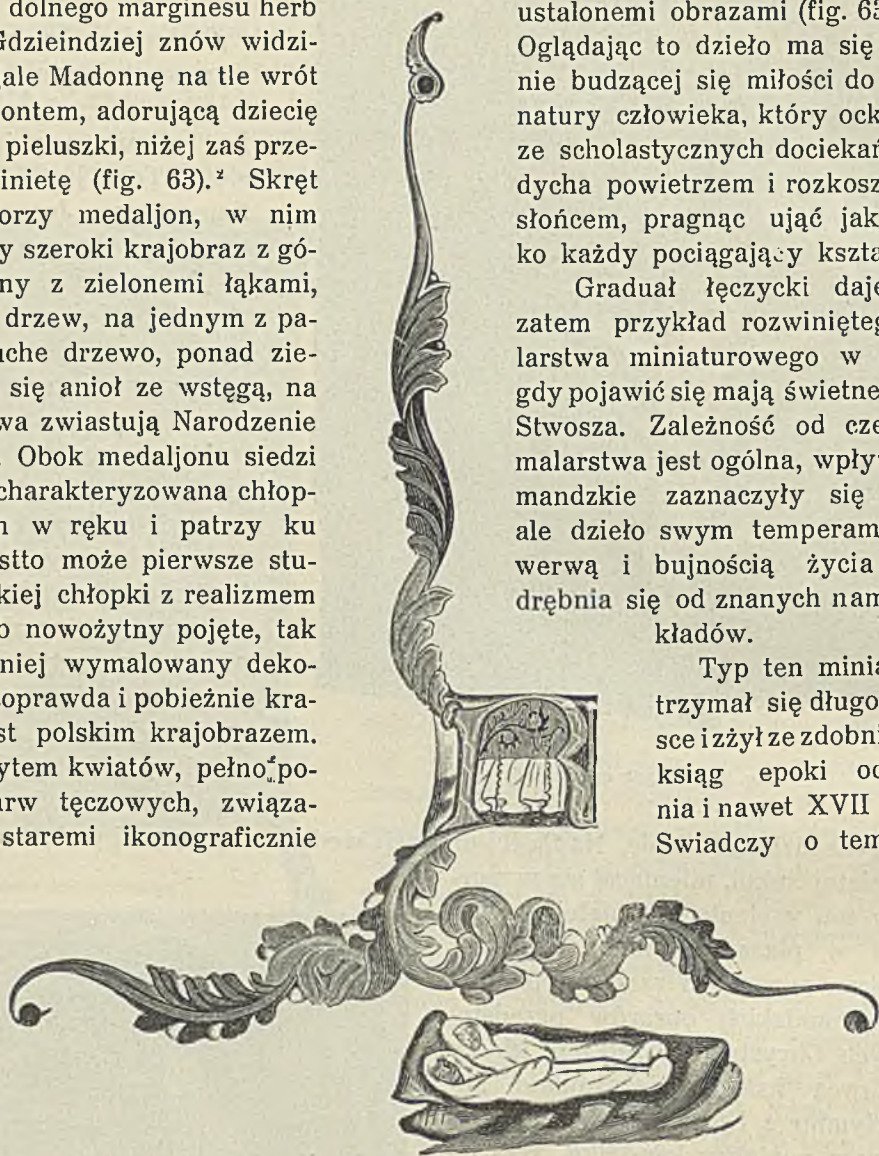


Fig. 58. Z mszału prawdopodobnie krakowskiego pochodzenia: Motyw ilustrujący „Requiem”...

duał w Muzeum ks. Czartoryskich Nr. 3615.⁴ Sprawił go Zygmunt Niepołomski, gwardjan w Leżajsku, u schyłku XVI lub początku XVII wieku. Znajdujemy tu winietę jeszcze więcej ozdobną. Po gałęziach uwijają się nie tylko różnorodne barwne ptaki, między niemi paw z roztoczonym ogonem, ale także ozdabia i tu ornament roślinny postacie ludzkie, tylko ujmuje je już nie splot gałęzi, ale

¹ Kopera: op. cit. str. 431.

² Tamże str. 397.

³ Tamże str. 429 i 434.

⁴ Biegeleisen: T. I, tabl. przy str. 148.



Fig. 59. Z Biблиi gnieźnieńskiej z r. 1411.

renesansowe wieńce laurowe. W górze karty anioł trzyma obok siebie dwa popiersia świętych w takich wieńcach, u spodu na tle czerwonej tarczy, ubranej w laurowy wieniec, gra dudziarz, także rodzajowo pojęty. Podobnego dudziarza spotykamy również na winietach, zdobiących marginesy inkunabułów w pragskiej bibliotece kapitulnej.¹ A więc podobnie, jak w Graduale łeczyckim i tu

¹ Dr. A. Podlacha: *Topographie* j. w. 284.



Fig. 60. Z Graduału łeczyckiego z r. 1467.

styl dekoracji i miniatur. Gdyby dawał księgi przez siebie pisane ozdabiać iluminatorowi, rzecz miałaby się zapewne inaczej. Trudno bowiem przypuszczać, aby przez lat 11 nie zmienił iluminatora zwłaszcza, że zmieniał też i miejsce pobytu. Uważać go zatem możemy za pisarza i iluminatora, co zresztą przebija z jego ksiąg, gdzie prócz wspaniałych inicjałów są mniejsze różnorodne, a między innymi kaligraficzne, świadczące o artystycznym uzdolnieniu pisarza. Także księga medyczna Stanisława Szadka w Bibliotece Jagiellońskiej ma wszystkie cechy prac Seteszy wraz z jego zamiłowaniem do świata zwierzęcego i ludzi.³

Również antyfonarz katedry krakowskiej nr. 52 zwać należy z łeczyckim gra-

wkroczył typ ludowy i nie tylko to, ale malarz umiał typ ten wyzyskać z artyzmem i wpleść go w artystycznie obmyślaną kompozycję. Także w innym antyfonarzu katedry krakowskiej¹ wymalowano wieśniaków. Z nazwiskiem Seteszy związane są dwa antyfonarze w archiwum kapituły katedry krakowskiej.² Jeden z nich jest datowany i pochodzi z r. 1451. Czytamy tam nadto, że księgę wykonał Mikołaj Setesza, wikary przemyski: *Et est finitus (iste liber) per manus Nicolai de Setesza, premisliensis Vicarii Ecclesiae (cathedralis cracoviensis)*. Czy Setesza malował także inicjały i miniatury? Sądźmy, że tak. Skoro księgi jego z r. 1458, pisane nawet w Przemysłu, gdy tam był wikarym i księgi, które pisał jako *vicarius ecclesiae in Castro* r. 1467, mają ten sam indywidualny

¹ Polkowski: w nr. 47.

² Polkowski: *Katalog rękopisów katedry krakowskiej*. W Krakowie 1884 nr. 48 . 49,

³ Biegeleisen: T. II, str. 64:

duałem, tak ze względu na winietę, jako też inicjał, w którym iluminator przedstawiwszy Zwiastowanie N. P. Marji, namalował swą korną figurkę w komży i popielicy, herb Nałęcz oraz zapewne swe imię i nazwisko: Piotr Postawa de Proszowice, wikary katedry krakowskiej.¹

Czy Piotr Postawa z Proszowic był jedynie pisarzem, a iluminować tylko kazał swe dzieło, trudno rozstrzygnąć. Był on, także jak Setesza, wikarym katedry krakowskiej,² a może nawet jego uczniem.

Jedna z ksiąg pisanych przez niego jest datowana i pochodzi z r. 1500. Miniatury w niej są nierównomierne; lepsze są ładne, odznaczają się wyrazistością i żywością barw i uwydatnieniem strony rysunkowej. Pod tym względem przypominają miniatury krakowskie pierwszych dziesiątek lat XVI w., a między nimi Stanisława z Krakowa. Ale obok form dawnych, obok dekoracji, jakby wzorowanej na dekoracji ksiąg Seteszy, znajdują się tu i ówdzie na inicjałach miniatury już renesansowe. I tak n. p. Marja z Dzieciąciem nagiem na ręku, które bawi się książką, to jakby kompozycja z końca quattrocenta. Na tej samej karcie znajdujemy portret, zapewne Proszowity (obok „Piotr Postawa de Proszowice“, w tej formie też przekazał on potomności swe nazwisko) różni się od innych portretów dotąd omawianych, bo portret to większych rozmiarów, na marginesie, wśród ornamentacji roślinnej. Postać wystudjowana z natury bardzo starannie a tak obserwowana z rzeczywistości, że nie wahał się malarz przedstawić w rękach portretowanego beretu, przyczem i popielica starannie i wydatnie jest namalowana. Niekiedy ręce rysuje bardzo starannie, jak to widzimy u króla Dawida, grającego na arfie.

Należy więc przyjąć, że przy katedrze krakowskiej było ognisko malarstwa miniaturowego w XV w. prawie niewygasające. W archiwum kapitulnym krakowskiej katedry znajdują się inne kodeksy, w których mimo tego samego charakteru ornamentacji i malowania wykazują pewne cechy indywidualne jak n. p. w mszale nr.1,³ gdzie spostrzega się wydłużenie postaci osób, jako cechę charakterystyczną, albo też w mszale nr. 3, w którym widzimy wśród ornamentów pełno groteskowych kompozycji, między nimi ludzi wspinających się po gałęziach lub staczających walki i t. p. Prócz



Fig. 61. Z Graduału łęczyckiego z r. 1467.

¹ Biegeleisen: op. cit. T. I, str. 164.

² Polkowski: op. cit. nr. 50.

³ Polkowski: op. cit. str. 26.



Fig. 62. Z Graduału łęczyckiego z r. 1467.

z wdziękiem, wysuwając przednią nogę, a rycerz uzbrojony, w zasłoniętej przyłbicy, wysuwa przed siebie kopję. Zwraca uwagę ten rysunek ze względu na postać rycerza na koniu, problem, który tak zaprzęta fantazje artystów epoki odrodzenia. Ciekawy jest znów inny rysunek także w jednym z rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej,³ przedstawiający Zdjęcie z krzyża. Materiał w naszych księgach iluminowanych jest równie ważnym, jak mało wyzyskanym źródłem do badania zjawisk w dziedzinie sztuki i kultury, zwłaszcza na przełomie, gdy gotyk ustępuje miejsca odrodzeniu.

¹ Polkowski: op. cit. nr. 6 i 14.

² Biegeleisen: T. II, str. 347.

³ Tamże str. 361.

znanych nam już nazwisk Seteszy i Proszowity pojawia się trzecie nazwisko ks. Jana Złotkowskiego,¹ proboszcza w Górze św. Małgorzaty pod Łęczycą. Mszał pisany przez niego z r. 1485 znajduje się także w archiwum katedry krakowskiej wraz z innym jego dziełem Pontyfikałem kardynała Fryderyka. I tu nie wiemy, czy pisarz jest iluminatorem. Odnacza się kodeks ten starannie wykonanymi twarzami, podobnie jak w księgach pisanych przez Proszowitę i równie starannym ugrupowaniem.

Ale prócz tych domniemyanych iluminatorów pisanych przez siebie ksiąg, znajdowali się w Krakowie zawodowi iluminatorowie.

Rysunki w kodeksach mogłyby rzucić także światło na rozwój form. I tak w rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej z r. 1462 znajdujemy rycerza na koniu.² Koń kroczy

Im więcej zbliżamy się do XVI w., wpływy flamandzkie coraz to silniej oddziaływają. Pojawiły się one wraz z księgami bogato malowanymi we Flandrii przez flamandzkich artystów. Dziś trudno określić, które z tych dzieł są już od XV w. w Polsce. Jeden tylko kodeks znamy, na którym zapisano jego przynależność do Polski. Jest to ewangeljarz kościoła parafjalnego w Drzewicy w Publicznej bibliotece w Petersburgu.¹

Ulubione modlitewniki małych kształtów dostawały się do nas z zagranicy i mimo rozpowszechniania się sztuki drukarskiej, były bardziej cenione i pożądane, niż w XIV i początkach XV w., a rozkwit ich przypadnie na w. XVI. W tych małych książeczkach piękne miniatury (fig. 65) już pod wpływem flamandzkiej sztuki doprowadzone do mistrzostwa, oddziaływać zaczęły na poziom miniatury malarstwa w Polsce.

Jakie są te flamandzkie miniatury?

Naprzód miniatury figuralne. Artysta wprowadza je najczęściej bez inicyału, czyli jako samodzielne obrazki (fig. 65a). Wszystkie zadania, które zajmują flamandzkich malarzy, widzimy i tutaj. A zatem przede wszystkim dążność do odtworzenia życia i to najczęściej życia codziennego. W Ewangeljarzu drzewickim na karcie tytułowej widzimy cały szereg problemów i zadań artystycznej i technicznej natury. Zaczynamy od tematu: przede wszystkim spostrzegamy Ewangelistów, te same więc postacie piszących ludzi, których przedstawia epoka romańska. Ale tam postacie te były ascetyczne, ponure i groźne, nie miały innego otoczenia prócz takiego, którego wymagało podniesienie ich do wysokości kultu jak: firanki, tron zdobny, ramy i czasem alegoria. Tu Ewangelista, to niejako portret pisarza, który przepisuje księgę. Jeden z nich w celi swojej o oszklonem w kratkę oknie siedzi przy stole z rozłożoną księgą i przyborami do pisania i bada pod światło pióro. Obok półka z książkami. Ubiór jego współczesny, codzienny. Artysta studjował nie tylko pisarza, ale rysował wnętrze, badał perspektywę, oświetlenie. Obrazek ten malował gwaszem, podobnie jak trzech dalszych Ewangelistów również rodzajowo, przyczem na obrazku ze św. Markiem dał nam widok z okna na rozległy krajobraz z wijącą się rzeką. To zamiłowanie do krajobrazów, wprowadzonych jako dalsza perspektywa, najczęściej z wnętrza pokoju, to pierwsze nowoczesne i uświadomione dążenie do malowania pejzażu. Długo jeszcze podporządkowany on będzie kompozycjom figuralnym, zanim zdobędzie główną rolę. Ale zrozumienie i miłość do krajobrazu, jego malowniczość uwydatniły się w całym tego słowa znaczeniu. Miłość do natury zazna-czyła się dalej na tej samej karcie jeszcze świetnymi studjami kwiatów, jagód i pszczoł, zbliżających się do kwiatu. Znowu inny problem: odtwarzanie martwej natury i świata zwierzęcego z całą dążnością do osiągnięcia tych efektów, które daje przyroda, zdobywanie ich aż do złudzenia, przyczem koloryt obok rysunku ma pierwszorzędne znaczenie!

Prócz obrazków gwaszowych wprowadził malarz subtelnie tonowane rysunki, podobnie odtwarzające wnętrza mieszkania i człowieka żyjącego w niem i zży-wającego się z otoczeniem. Ale to już kompozycje rysowane subtelnie i delikatnie. Rysunkowi nadaje ton szara farba przejrzysta z niebieskim odcieniem, tylko światła oznaczone są białym kolorem. Ta technika pozwoliła mu jeszcze dokładniej i ściślej przedstawić szczegóły przedmiotów wypełniających wnętrza, jak kominka, pulpitu

¹ Kopera: op. cit. szp. 442 i nast.

z szufladami, katedry i t. p. Ale nie dość na tem, na marginesie odtworzył malarz konsole, a na nich posagi kamienne świętych. I tu znowu mamy problem rysowania brył i odtwarzania dzieł rzeźby, a za tem pójdzie miłość odtwarzania architektury.

Oto są problemy, które tego rodzaju księgi wniosły do Polski, otwierając oczy miejscowym artystycznym siłom na nowe zadania sztuki. To też tej szkole odpowie w XVI w. świetny rozwój polskiego miniaturowego malarstwa, ale ten rozwój wkracza już w dziedzinę sztuki odrodzenia.

Przejęciowem takim dziełem od miniatur XV w. do miniatur renesansu, dziełem, w którym wpływ miniatur flamandzkich wybitnie i kompletnie się zaznaczył, to Antyfonarz gnieźnieński¹ bardzo bogato i starannie iluminowany około 1500 r. Pisał go i nuty rysował dla Klemensa z Piotrkowa, kanonika gnieźnieńskiego, Abraam, którego nazwisko spotykamy w krakowskim Antyfonarzu z r. 1515. Być może zresztą, że także miniatury są jego dziełem. W formach i tradycjach gotyckie, w kompozycjach biblijnych nie bardzo zręczne, dochodzą ilustracje tych ksiąg niekiedy jednak do niepospolitego mistrzostwa.² Niektóre figury, mianowicie kłęzącego arcybiskupa i kanonika, są piękne i udatne. Widocznie z natury na wzór flamandzkich mistrzów dokładnie portretowane z całym tej szkole właściwym realizmem. Przedewszystkiem celuje artysta w przedstawieniu przyrody i rozwinięciu dekoracji. Patrzmy n. p. na obrazek, wyobrażający Zmartwychwstanie Pańskie. Artysta wprowadził



Fig. 63. Z Graduału łęczyckiego z r. 1467.

przestrzeń ze średniowiecznym miastem. Wszystko się ciśnie i piętrzy. Galerje biegną dokoła domów, a ze zbitej masy zabudowań strzelają wieżycy. Dalej rozciąga się krajobraz o znakomitej perspektywie, wznoszą się góry pokryte na stokach lasami, a na szczytach śniegiem... „Miasto uśmiecha się zakryte od wichrów, a myśl od najbliższego otoczenia biegnie dalej i wyżej, aż do nieba skąpanego w lazurze“.³

Wśród roślinnej dekoracji widzimy barwność i życie, wprowadził bowiem malarz mnóstwo ptactwa z naszych sadów, pól i łąk. Rośliny brane przeważnie z otaczającej przyrody, chociaż stylizowano je i dowolnie kombinowano; jest wśród nich kłosa złoty, jest mnóstwo owoców ogrodowych, rozwiniętych i pełnych, jakby wyhodowała je ręka zabiegliwego gospodarza w bogatej i rządnej Polsce.⁴ Odpowiednio

¹ X. T. Trzeciński: *Miniatury w Antyfonarzu Katedry Gnieźnieńskiej*. Warszawa 1907.

² Tamże str. 31.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

do celu, zdobienia antyfonarza pełnego nut i przeznaczonego do śpiewu, brał artysta motywy ze świata ptaków wśród pięknej, pełnej plonu przyrody, chodziło mu bowiem o śpiew i poezję.¹

Kiedy księga drukowana poczęła rugować pisane kodeksy, jej forma zbliżona do rękopisu wymagała także zdobnictwa miniaturowego. Na kartach zatem drukowanych ksiąg, a przede wszystkim na ich marginesach, znajdujemy ręczną dekorację, jak na pisanych księgach. Piękny przykład wkroczenia miniatury na marginesy pierwszych naszych druków znajdujemy w bibliotece cystersów w Mogile, na karcie księgi drukowanej niezawodnie w Krakowie w r. 1473, w dziele św. Augustyna *De civitate Dei*. Wśród ozdobnej winiety widzimy strzelca, który napina łuk.

Drzeworyt, który w drukowanej księdze zajmie to miejsce, jakie miała miniatura w rękopisie, przejmie przede wszystkim ornamentację i motywy świeckie i miniaturowego malarstwa. Ale daleko bez-

barwnemu drzeworytowi XV i XVI stulecia do błyszczącego blaskiem barw i złocił iluminowanego średniowiecznego kodeksu. To też w. XVI, wiek odrodzenia, mimo rozwoju i taniości druku a wielkich kosztów iluminowanych ksiąg, długo rozkoszować się będzie miniaturowym malarstwem.

Oprócz księży, którzy pisali i malowali sami miniatury, pracowali w Polsce zawodowi iluminatorowie, przeważnie świeccy. Przypadkiem przy różnych okolicznościach zawieruszyło się do naszych czasów jakieś imię, niekiedy nawet nazwisko iluminatora. I tak w aktach miasta Poznania pojawia się r. 1422 miniaturzysta Piotr Knowff de Poznania.² Dziełem jego są dwie miniatury królów Dawida i Salomona zachowane w rękopisie z r. 1422 p. t. „*Viaticus*“, dziś w bibliotece wrocławskiej, niegdyś własność klasztoru św. Magdaleny w Poznaniu. Rękopis miał więcej



Fig. 61. Z Graduału łęczyckiego z r. 1467: Prorocy.

¹ Tamże j. w.

² K. Kaczmarczyk: *Malarze Poznańscy w XV w. i ich cech*. Poznań 1924, str. 10.

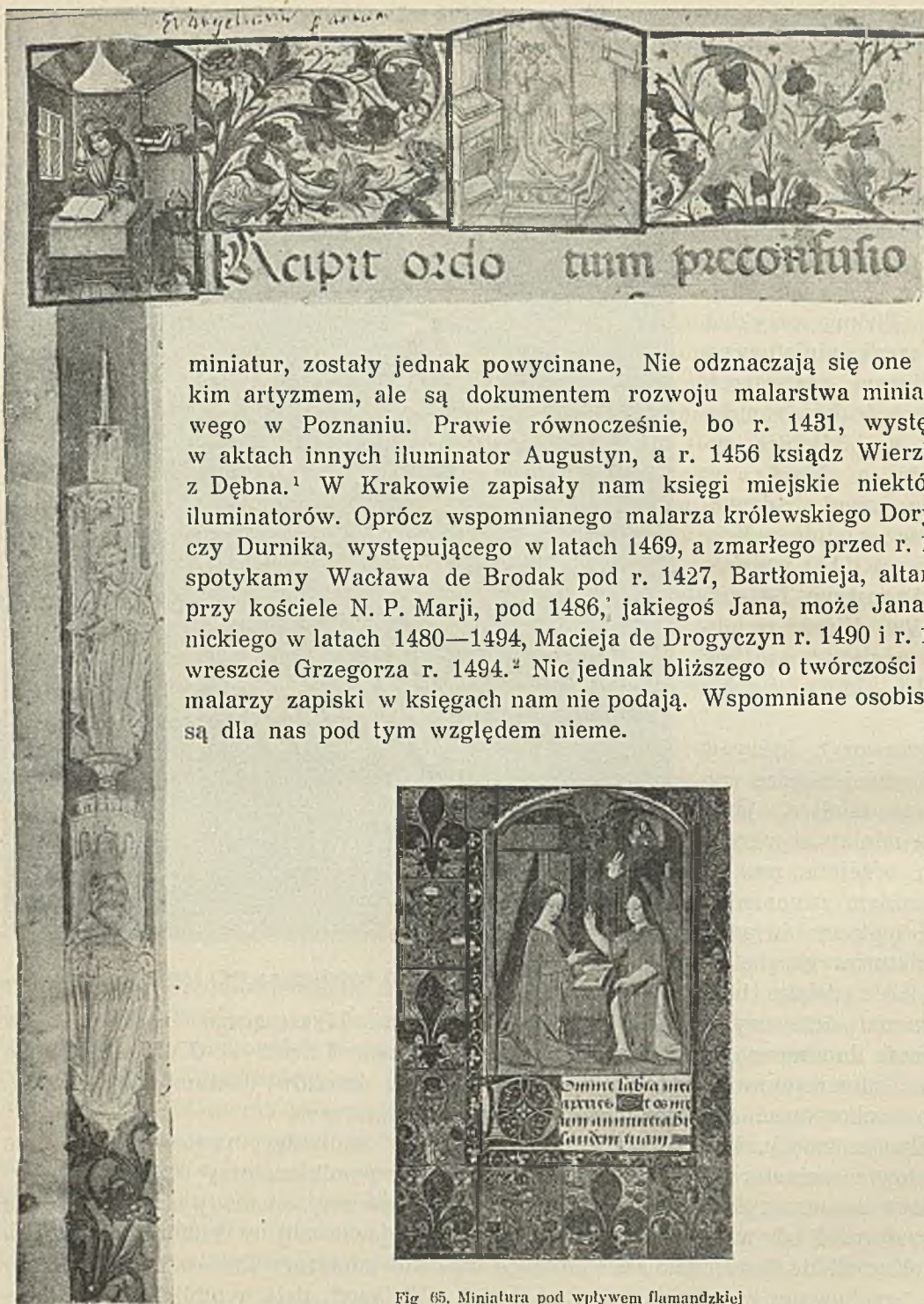


Fig. 65a (zob. str. 71).

Fig. 65. Miniatura pod wpływem flamandzkiej sztuki w Muzeum Narodowym w Krakowie.

¹ Tamże str. 11.² Płaśnik: *Cracovia artificum*. Kraków 1917, str. 445.

ROZDZIAŁ IV.

Malarstwo ścienne w Polsce w XIV i XV w. Malowidła czasów Kazimierza W. i końca XIV w. na Wawelu, w Niepołomicach, w Wiślicy, we Czychowie, w Gnieźnie, oraz malowidła w kościele OO. augustjanów w Krakowie, cystersów w Łądzie, w kościele OO. franciszkanów w Krakowie.

Z wymienionych przez Janka z Czarnkowa miejscowości, które Kazimierz W. otaczał szczególniejszą opieką, na czoło wysuwa się Kraków, rezydencja króla, z Wawelem i katedrą. Na wawelskim zamku nie dochowały się ani ślady malowań z XIV w. A jednak komnaty mieszkalne takiego miłośnika sztuki, jak Kazimierz Wielki, musiały być pięknie malowidłami przyozdobione. Król przyjmując u siebie obcych królów i książąt postarać się musiał o dekorację podobną do rezydencji zachodnich dworów. Malowidła te nie były to freski w ścisłym tego słowa znaczeniu, bo artysta na północy nie malował farbami mineralnymi na świeżej mokrej zaprawie wapiennej, aby się złączyły z nią w jedną chemicznie związaną całość, jak to czynili Włosi, ale są to obrazy malowane farbami zmieszanymi z wodą wapienną, na zwilżonym wodą murze. Wykończono je temperą, a zwłaszcza nie łączące się z wapnem lazur i złoto kładziono później. Zniszczone z czasem lub nieodpowiadające upodobaniom późniejszej epoki freski pokrywano wapnem. Dopiero w naszych czasach tu i ówdzie wydobyto je na światło dzienne. Odbijany jednak tynk zabierał ze sobą cząsteczki farby, a głównie te, które artysta narzucał jako ostatni dotyk. Stąd ślady malowań, jakie się u nas zachowały, nie dają należytego pojęcia o ich dawnej świetności.

I tak np. podczas ostatniej odnowy katedry na Wawelu odkryte freski nie były należycie otoczone opieką i nie przekazano ich potomności tak, jakby należało. Te obrazy, które dzisiaj widzimy, zostały bowiem niejednokrotnie przemalowane. W każdym razie we wnęce presbiterjum mieszcząca się postać świętego Jana błogosławiącego kielich, wydłużona, prosta, w niebieskiej tunice i zielonym w sposób gotycki sfałdowanym płaszczu, nie może pochodzić z innej epoki jak z w. XIV. Podobny styl ma postać biskupa trzymającego księgę. Takie wydłużone postacie dostrajają się do architektury i jednocześnie odpowiadały dawnemu pojmowaniu świętych, jako poważnych i surowych wizji. Nawet długi czas w gotyku tak postępowym jak francuski, podobne postacie patrzą na nas ze ścian kościołów. Miniaturzysta mógł wprowadzić nowe pomysły i usiłowania, zwłaszcza w kodeksach przeznaczonych dla użytku duchowieństwa a nawet własnego klasztoru, ale gdy chodziło o polichromję świątyń, wpływ dawnych poglądów i form utrzymywał się długo, zanim nowe i nieznane prądy do ogółu przeniknęły.

Kaplice fundowane przez króla a zwłaszcza kaplica Wniebowzięcia N. P. Marii przy tejże katedrze, wzniesiona w latach 1323—40, zburzona później dla zrobienia miejsca kaplicy Zygmuntońskiej, była polichromowa. O jej malowaniach z uznaniem donosi nam Długosz.¹ Niewątpliwie pochodzić one musiały z czasów fundatora. Także rezydencja letnia króla w Łobzowie malowidłami zapewne była przyozdobiona i jeszcze w XIX w. zachowały się w kaplicy freski może z tych czasów.²

Z wymienionych przez Janka z Czarnkowa kościołów w dalszym ciągu nasuwają się Niepołomice. Tu w kościele farnym znaleziono ślady polichromji, którą odkrywać poczęto, ale wojna przerwała tę pracę. Zapewne pochodzą one z czasów Kazimierza Wielkiego, gdy kościół obok swego zamku wśród Puszczy Niepołomskiej wznosił i przyozdobił.

Ze śladów rozpoznać się dało i odnowić postacie świętych męczenniczek, jedna z palmą, i św. Jerzego zabijającego smoka. Święty ubrany jest według mody XIV w. w szaty skrojone do talii, spodnie są obcisłe, a buty ostro zakończone. Nad nim z obłoków dobywają się ogniste języki. Inna postać przedstawia znów św. Michała, również zabijającego potwora, skrzydła krzyżują się nad głową jako znak złotu, ale kompozycja cała jest słabsza, widocznie zepsuta przemalowaniem. Najciekawsze są ślady Zwiastowania. Widzimy tu głowy N. P. Marii i anioła. Twarze są wydatnie modelowane, oczy przypominają oczy siennejskich obrazów, włosy fryzowane w pukle. Interesującą jest postać siedzącego św. Łukasza malującego Madonnę.³

Ulubioną widocznie była Kazimierzowi Wielkiemu Wiślica, w której wzniesić kazał nowy piękny kościół i ozdobił go rzeźbami i malowaniami. Po fatalnem zniszczeniu kościoła w czasach światowej wojny spostrzeżono ślady malowideł na odłamach sklepienia. Wątek kamienny powleczony był warstwą zaprawy, zrobionej z gipsu, wapna i piasku z dodaniem pakul konopnych jako spoidła. Sądząc z tych skąpo dochowanych śladów, na sklepieniu znajdowały się postacie świętych.⁴

Ruch artystyczny, który w Krakowie na królewskim dworze się zaznaczył i pod osobistym wpływem króla rozszerzał się w całej Polsce, zachęcił duchowieństwo, rycerstwo i mieszczan do artystycznych przedsięwzięć. Przypadkiem tu i ówdzie zachowały się nam ślady polichromji. W pierwszym rzędzie wymienić należy w ostatnich czasach przed wojną odkryte malowidła w kościele parafjalnym we Czchowie, dziś zapadłej i nędznej miejscinie; niegdyś było to zamożne miasteczko leżące przy trakcie z Węgier do Polski. Kościół farny wzniesli mieszkańcy Czchowa w stylu gotyckim około r. 1349, niedługo zapewne potem ozdobiono go malowidłami przy zasiłku jakiegoś rycerza, którego klęczącą postać wymalowano. Z czasem polichromję zabelono. W nawie głównej proboszcz kazał ślady zniszczyć, aby usunąć przeszkody wprowadzenia nowożytniej dekoracji.

Zostały na szczęście malowidła w presbiterjum, które, dzięki pomocy ks. biskupa i światłego duchowieństwa w Tarnowie, udało się autorowi niniejszej książki, jako ówczesnemu konserwatorowi, ocalić i przy pomocy subwencji rządu austriackiego pod kierunkiem p. Makarewicza utrwalić. Polichromja ta, niestety, nie została

¹ *Liber beneficiorum*. Kraków 1863—64. T. I. str. 216.

² Łuszczkiewicz: *Encyklopedia kościelna* t. XIII. Warszawa 1880. str. 131.

³ Referat T. Dobrowolskiego na pos. Kom. hist. szt. Ak. Um. w październiku 1924.

⁴ Tomkowicz: *Zachowane freski w Polsce*, Czas z 16. XI. 1923.



Szczegół polichromji w Czchowie, wiek XIV–XV

szczegółowo opracowaną, opisuję ją tutaj na podstawie zdjęć i notat, które poczytałem w czasie odnowy.

Obrazy ciągną się kolejno pod sklepieniem. Naprzód zjawia się Chrystus siedzący na tęczy i pokazuje stygmata męki na rękach (tablica 8). Występuje jako sędzia surowy, a do nóg mu przypadają N. P. Marja i św. Jan składając ręce i modląc się o zmiłowanie. Kompozycja jest pełna wyrazu, mimo prostoty malarz zaznaczył ruch, wyraz twarzy, rąk. Scena ta tak powszechna we włoskiej sztuce, wiążąca się z sądem ostatecznym, zachowała się najlepiej i najżywiej swą siłą



Fig. 66. Narodzenie N. P. Marji. Malowidło ścienne z kościoła we Czehowie.

i dramatem do nas przemawia. Pod tą sceną fryz popiersi świętych w aureolach. Szata Chrystusa koloru prawie pomarańczowa odbija od tła niebiesko popielatego mandorli. Podobnego koloru suknie mają N. P. Marja i św. Jan, a wszystko to — tło popielate mandorli z Chrystusem i postaci świętych — odcina się od tła czerwonego tak, że koloryt jest żywy i gra zestawieniem gorących i zimnych barw. Dalej Narodzenie N. P. Marji przedstawił malarz tak, jakby scena odbywała się w rodzinie mieszczańskiej. Św. Anna leży na pościeli przykryta do połowy kołdrą i ręce wyciąga do dziecka, które w powijakach podaje jej kobieta; inna kobieta przepasana fartuchem gotuje kąpiel (fig. 66). Koło głowy św. Anny stoją święci: starsza kobieta w aureoli, przy niej dziewczynka może św. Elżbieta, a dalej zwrócony do dziecka i adorujący je zapewne Joachim. Scena niewątpliwie jest skomponowana nieudolnie, ale widzimy już życie, a nie szereg nieruchomych, surowych i sztywnych

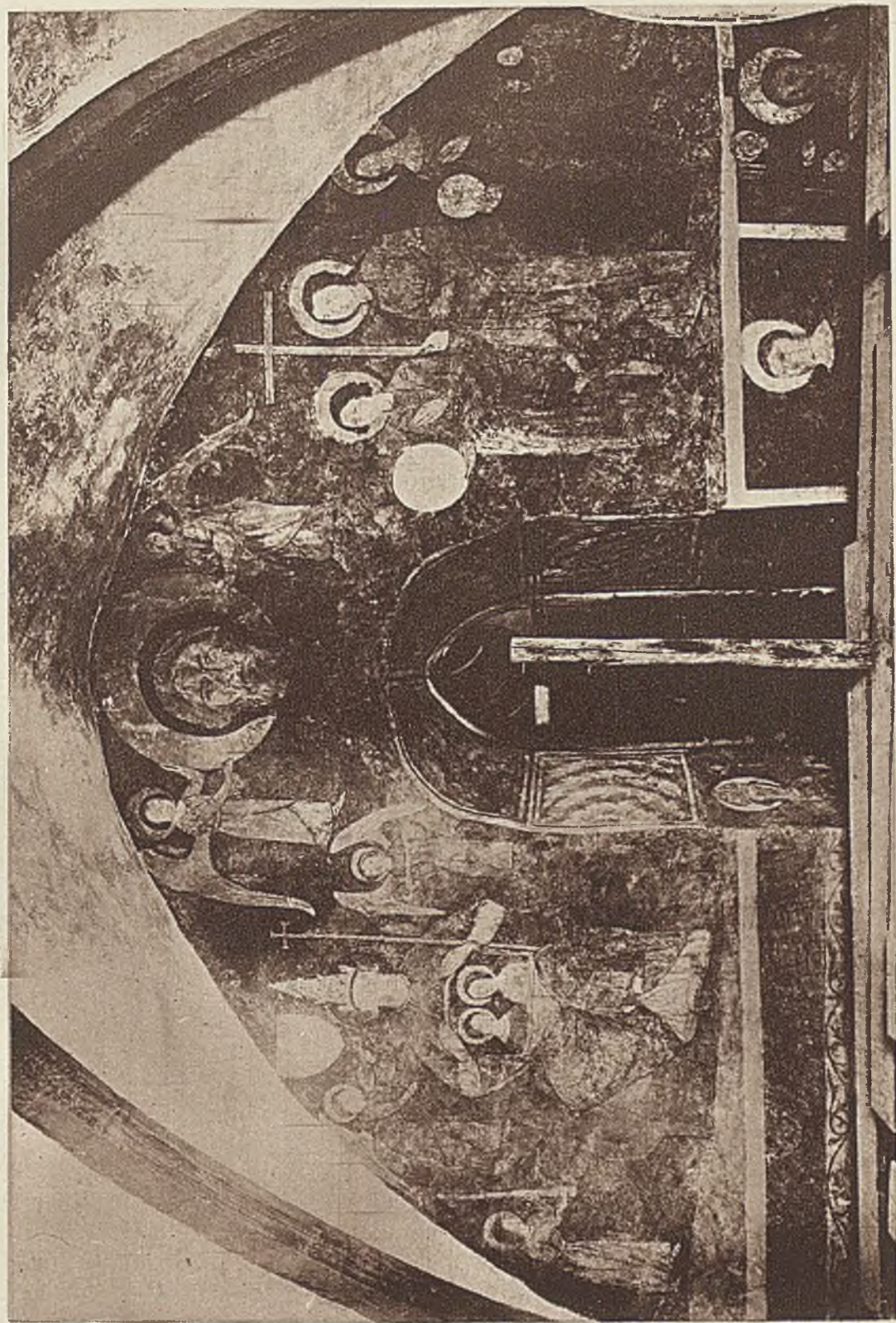
postaci. Zwiastowanie N. P. Marji (fig. 67) namalował artysta według zwyczaju, przedstawiając N. P. Marję klęczącą przed pulpitem i zamodloną, i anioła, który do niej złata; jedno jego skrzydło spoczęło a drugie jeszcze jest w ruchu, podniósł on rękę i błogosławi. U czoła Madonny zjawił się Duch św. w postaci gołębiczy. Malutka i korna postać fundatorki u stóp pulpitu wyciąga ku Marji ręce z wiarą i nabożeństwem. Dalej N. P. Marja w stajence (fig. 68) siedzi trzymając stojące na kolanach dziecko w koszulce, aby je pokazać ludowi, zgromadzonemu w kościele. Widzimy tu i w innych freskach dążność do zespolenia figur na ścianach z wiernymi,



Fig. 67. Zwiastowanie N. P. Marji. Malowidło ścienne z kościoła we Czehowie.

wypełniającymi wnętrze kościoła. Święci jakby zstępowali z piedestału i współżyli z ludem; jest to niezawodnie następstwo tej miłości, którą otoczył spóółstwo św. Franciszek z Asyżu. Malarz pamięta, aby Chrystus i Madonna zjawiali się ludowi. Również w ten sposób namalował artysta Chrystusa ukazującego swe rany. Dalej Chrystus na tronie siedzącej obok Matce wkłada ręką prawą koronę na głowę, a lewą podaje jej berło, Madonna zaś obie ręce złożyła do radosnej modlitwy. Postacie świętych kobiet w aureoli towarzyszą tej scenie (fig. 69).

Obrazy Męki Pańskiej idą rzędem jakby fryz i przedzielają opisane malowidła. Widzimy więc Chrystusa przed Piłatem, Chrystusa dźwigającego krzyż, upadającego pod nim i t. d. Cały ten cykl jest najstarszy (fig. 70–71). Sceny czynią wrażenie „żywych obrazów“ a nie ruchu i prawdziwego życia, nie są jednak bez nastroju. Najwspanialszą jest alegoria czy apoteoza bliżej nam nieznana. Nad oknem



Z polichromji kościoła parafialnego we Czchowie. Apoteoza Św. Trójcy (?) Wiek XIV—XV.

widzimy w aureoli głowę Chrystusa (tabl. 9), którą trzymają dwaj aniołowie, motyw znany nam z rzeźby kościoła N. P. Marji zdobiącej jedno z okien. Po prawej stronie siedzi święty papież na tronie i trzyma na kolanach obraz z popiersiami dwu świętych. Aniołowie go otaczają, jeden gra na skrzypcach, drugi na lutni, trzeci na arfie. Z drugiej strony zbliżają się też widocznie aniołowie; środkowy z krzyżem a dwaj inni z kulą czy tarczą w ręce. Za nimi rycerz, fundator fresku, zdąża z hołdem. Jest to jedna z tych alegorii czy apoteoz, tak ulubionych zwłaszcza w malarstwie włoskim XIV w. Trudno nam ją oznaczyć. Może być, że jest to gloryfikacja Trójcy św. Papież w tiarze to może Bóg Ojciec, a na kolanach święci, to Chrystus i Duch św. pod ludzką postacią, jak go przedstawia stara średniowieczna sztuka. Otacza ich chór aniołów, z których trzech wyróżnieni powagą i wzrostem niosą: pierwszy większą kulę, symbol sfery niebieskiej, drugi krzyż a trzeci mniejszą kulę, symbol ziemski. Krzyż byłby tu łącznikiem między niebem a ziemią. Innego objaśnienia tej ciekawej kompozycji podać nie umiemy.

Przestrzeń między górnymi obrazami, rozmieszczonymi pod łukami

sklepień a dolnym fryzem, wypełniają popiersia świętych; fryz zaś ujmuje szlak z falistej linii z odchylającymi się liśćmi, wzór ulubiony w romańskiej ornamentacji. Poniżej rozwija się ostatni rząd obrazów. Postacie świętych w glicach okiennych, Misericordia z godłami Męki Pańskiej, uzupełniały całość, mającą tensam cel, co ołtarz Stwosza w Marjackim kościele w Krakowie: przedstawić życie N. P. Marji i z Jej życiem związaną mękę Pańską a wreszcie Jej koronację.

Co do techniki, jest ona bardzo prosta. Malarz posługiwał się farbami klejowymi, kontury znaczył czarną a dziś szarą barwą, twarze i ręce podkładał jasno

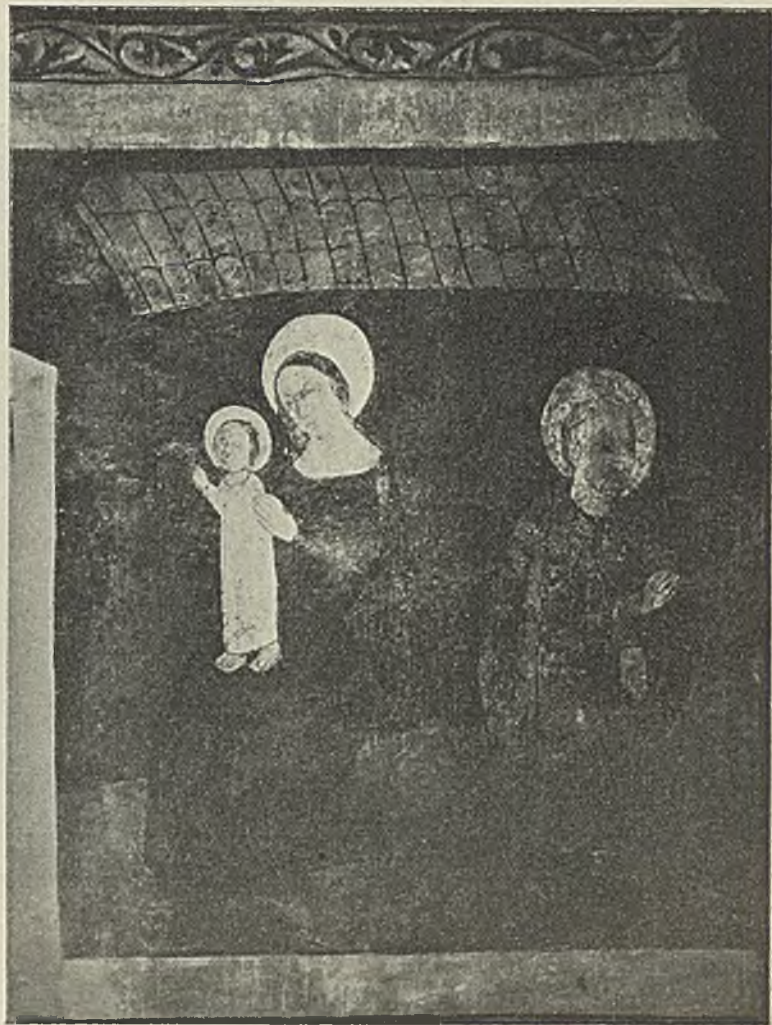


Fig. 68. N. P. Marja w stajence. Malowidło ścienne z kościoła we Czehowie.

żółtym kolorem, zbliżonym do koloru ciała. Szaty miały tony ciemne, przeważnie brudno szare, żółte lub czerwone. Tła działały plamami: jasno szarą fryz z Męką Pańską, pod resztą obrazów aż do spodu prawie czarną.

Malowidła doszły nas, niestety, zniszczone częściowo. Znikły z tarcz herby i te wiele rzuciłyby światła na powstanie fresków. Postać rycerza i jego żony jako fundatorów nie wiele nam mówi o epoce. Ale prócz alegorycznego wątku nad obrazem, który odnieść należy do XIV w., jeszcze dają wskazówkę stroje. Suknie obcisłe, z dekoltażem wyciętym półkolisto dokoła biustu, są takie jak na rzeźbach XIV w.;



Fig. 69. Koronacja N. P. Marji. Malowidło ściennie z kościoła we Czehowie.

ten sam dekolt ma żona Kazimierza W. Adelajda. Trzewik u świętej przy scenie Zwiastowania z ostrym szpiczastym końcem, korona N. P. Marji jeszcze niska o mało rozwiniętej stylizacji lilii wczesnogotyckiej, to wszystko przemawia za czasami Kazimierza Wielkiego.

Poziom malowideł nie jest bez znacznej artystycznej wartości; malarz miał wyrazić przedewszystkiem wątek, ale pozatem kompozycję rozwinąć umiał i osiągnął efekt dekoracyjny. Znamienna jest przedewszystkiem dążność do realizmu, typ Chrystusa w cyklu Męki jest pospolity, twarz pocziwa, bez żadnego dążenia do idealizmu. Ale wszędzie przebija powaga i sentyment religijny dostrajający się do liturgicznych, poważnych obrzędów, w których postacie przez malarza stworzone brały godny udział.

Uszkodzenie polichromji ujmuje im wiele pierwotnej wartości i obniża poziom.

Bądź co bądź malarz miał trudniejsze zadanie niż miniaturzystą, musiał on z rusztowania malować w wielkich rozmiarach bez kontroli efektu. Malowidła we Czehowie w każdym razie są pierwszym większym znanym u nas dziełem polichromji i zarazem obrazami, które wyszły ze środowiska mieszczańskiej kultury jako dzieło malarza zawodowego i rękodzielnika. Nastroj religijny, właściwy gotyckiej epoce i tu stoi wysoko. Widzimy go w postaci Madonny schylającej czoło kornie przed aniołem



Fig. 70. Sceny z Męki P. Malowidło ściennie z kościoła we Czehowie.

zwiastującym, czy też klęczącej przed Chrystusem, kiedy jej kładzie na skroń koronę, lub w pięknej alegorycznej grupie, albo też wreszcie u figur zasłaniających nagość Chrystusa w *Lectio Homo*. U postaci w strojach współczesnych, niezawodnie będących portretami, sentyment nagradza braki rysunku. Wydoskonalony rysunek późniejszych epok nie będzie mógł odtworzyć z taką naiwnością, wiarą i szczerością, obrazów z życia Chrystusa i Jego Matki, z jaką je odczuwali twórcy omawianych fresków. W tem leży poezja, pociąg i wartość dzieł głębokich średnich wieków i rodzącego się malarstwa.

Z kościołem we Czehowie tak pod względem architektury, jak rzeźby i polichromji, mają wspólne cechy kościoły św. Jana w Gnieźnie i kościół cystersów w Łądzie. Zajmijmy się naprzód polichromją kościoła gnieźnieńskiego.¹

Malowano farbami temperowymi „al secco”. Malarz znaczył naprzód linje kon-

¹ Pajzderski: *Kościół św. Jana w Gnieźnie*. Prace komisji historii sztuki T. III. str. 78 i nast.

turowe postaci, fałdów draperji i t. p. kreskami czarnymi a następnie płaszczyzny wypełniał barwami. Plastykę wydobywał nie tylko linją, lecz również, choć w małym stopniu, samą barwą, pociemniając ją lub rozjaśniając laserunkami.¹ W ten sposób na polach sklepiennych wymalował głowy królów i proroków nadnaturalnej wielkości (fig. 73—78).² Twarze odznaczają się poważnym wyrazem. Oczy ich szeroko rozwarte ożywiają prawie czarne źrenice, umieszczone mniej więcej w po-



Fig. 71. Sceny z Męki P. Malowidło ściennie z kościoła we Czchowie.

środku oprawy podobnie, jak to widzimy we Czchowie. Ściany zdobi szereg kompozycji figuralnych w całej postaci (fig. 79 i 80). Są to różni święci; szaty ich mimo szczegółów współczesnej mody są raczej idealnie pojęte, podobnie jak we Czchowie i również jak we Czchowie obrazy na ścianach biegną strefami. Włosy falują w bujnych puklach, a brody są puszyste; pod tym względem traktowanie włosów wykazuje znowu podobieństwo z malowaniami w Łądzie. Głowy są w ruchu, a odtworzył je artysta ograniczając się do najprostszych środków, mimo to umiał wydobyć poważny nastrój i ożywienie. Ze sceny „Boże Narodzenie“ zostały ślady tylko, również niewiele zachowało się na innych ścianach. Obraz Zwiastowania N.P. Marji (fig. 81—82)³ dość dobrze się utrzymał. Z lewej strony ukazuje się anioł w aureoli i przykłęka,

¹ Pajzderski: op. cit. str. 83.

² Tamże.

³ Tamże.

prawą ręką błogosławi, w lewej dzierży zwój papieru. W jasnych włosach błyszczy gwiazda. Suknię jasno zieloną nakrywa czerwony płaszcz, podbity jasną podszewką, draperja, powichrzona przez ruch, układa się w linię węzową. Skrzydła anioła potężne, u góry jasno żółte, u dołu zielone, lewe skrzydło podniesione w górę wygina się skośnie w tył, prawe zwisa ku dołowi. Układ ten przypomina Zwiastowanie mistrza z Hohenfortu z r. 1350 i Zwiastowanie z *Mariale Arnesti*¹ z czasów Karola IV. Po prawej stronie stoi postać N. P. Marji w aureoli i chuście, nie mająca nic z dworskiego charakteru, ani kobiecego powabu, różni się ona pod tym względem od Madonny we Czchowie a więcej jeszcze od Madonny w Łądzie. Odziana szczelnie, trzyma książkę przy piersi a drugą błogosławi. Suknię czerwoną nakrywa płaszcz jasno zielony. Na innym miejscu zachowała się postać Chrystusa „Ecce Homo” (fig. 83) do kolan,

z głową pochyloną na prawe ramię i ze złożonemi na piersi rękoma. Ból wyraził artysta z realizmem. Dalej widzimy błogosławiącego (fig. 79) biskupa w infule i z pastorałem, zdaje się św. Augustyna, tudzież św. Barbarę (fig. 80) i zapewne św. Agnieszkę.

Na łuku tarczy wymalował artysta Matkę Miłosierdzia, pod płaszcz której garną się liczne postacie, a między niemi bożogrobiec. Po drugiej stronie kroczy święty Krzysztof.

Koronacja N. P. Marji zachowała się dość dobrze (fig. 84). Chrystus i N. P. Marja siedzą na ławie pod arkadą, zamkniętą gotyckim łukiem w kształcie oślego grzbietu. W głębi widać dwa domy z oknami i czerwonymi dachami. Zaznaczył więc malarz miejsce akcji, gdy we Czchowie tego nie dostrzegliśmy.

Ponadto wymalował artysta dwie sceny z życia św. Jana Chrzciciela, patrona

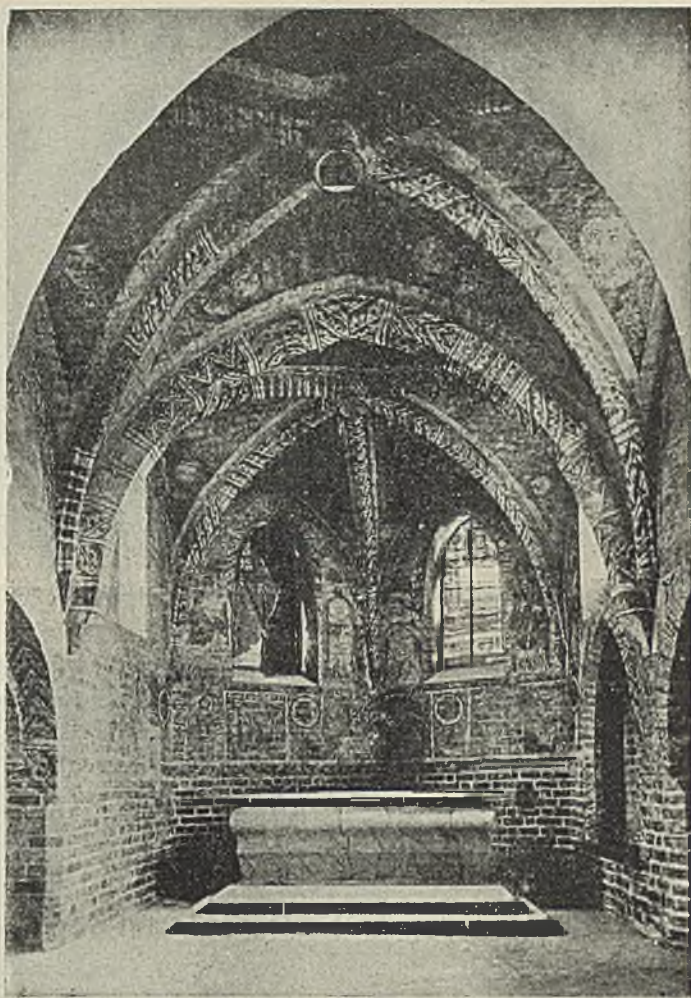


Fig. 72. Wnętrze kościoła św. Jana w Gnieźnie ze śladami polichromji z XIV w.

¹ Tamże str. 88.



Fig. 73, 74. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie. Głowy na sklepieniu presbiterjum.



Fig. 75, 76. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie. Głowy na sklepieniu presbiterjum.

kościola. Święty klęczy pod stylizowanym drzewem, a brodaty kat o wydłużonej postaci, w białej sukni i czerwonym płaszczu, zamierza się mieczem (fig. 85).¹ Z tańca Salome pozostały tylko ślady, a zwłaszcza samej tancerki w szatach z lat około 1361.

Najlepiej zachowały się postacie św. Jana Chrzciciela i św. Jana ewangelisty.² Pierwszy trzyma w lewej ręce medalion z wyobrażeniem Baranka Bożego z chorągiewką, prawą wskazuje to godło symboliczne, malowane białym na czerwonej tarczy. Twarz świętego ascety ma indywidualny wyraz. Podobnie pojętego św. Jana Chrzciciela zobaczymy na fresku w Łądzie. Św. Jan ewangelista z kielichem w lewej ręce, wskazuje ręką prawą na swój emblemat. Obie figury przypominają jeszcze tradycje romańskie i odznaczają się starannością i poprawnij-

szym rysunkiem, podobnie jak postacie świętych i jak *Ecce Homo*.

Kolor szaro zielony, wpadający w niebieski odcień, oraz czerwono biały na żebrach, obramieniach łuków i częściowo na pasach, oddzielających poszczególne kompozycje figuralne, nadaje całej polichromji zasadniczy ton. Zdumiewa bogactwo motywów wykonanych odręcznie z wielką swobodą, bez szablono-owego powtarzania (fig. 72 i 86). Rozłożenie barw świadczy o wyższym poziomie artystycznym, wśród

¹ Tamże str. 95.

² Tamże str. 96.

których przeważają brudnato czerwona i żółta, w tonacji jasnego ugru. Także architektonicznej dekoracji rzeźby są polichromowane (fig. 112).

Wartość artystyczna obrazów, a zwłaszcza 18 głów rozmieszczonych na sklepieniu, jest znaczna. Cały szereg postaci jak: Chrystus Bolejący, obydwaj święci Janowie, szlachetnością postawy i wyrazem twarzy pociągają nas ku sobie. Tu i ówdzie przebija głębsze uczucie religijne, tak właściwe tej epoce.



Fig. 77, 78. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie. Głowy na sklepieniu.

Freski w Gnieźnie miały pewne pokrewieństwo z freskami presbiterjum katedry na Wawelu. Widać ogólne podobieństwo postaci świętych, zwłaszcza św. Jan ewangelista ma ten sam szlachetny układ i religijny wyraz, którego nie zatępiły liczne przemalowania, utrudniające zestawienie obu polichromji.

Zakres wyobrażeń i form malowideł kościoła św. Jana w Gnieźnie jest wspólny ówczesnej zachodnio chrześcijańskiej sztuce. Nie można go łączyć z jakąś szkołą, raczej przypuszczać należy, że praca to malarza miejscowego, któremu nie obce było malarstwo w Niemczech i w Czechach, a wykonał ją w połowie XIV w., czyli mniej więcej w tym czasie, w którym powstały ścienne malowidła we Czchowie.

Twórca gnieźnieńskiej polichromji stał niżej i nie zdobył się na tak znaczną kompozycję, jak apoteoza Trójcy św. we czchowskim kościele. Wpływów włoskiej sztuki nie dostrzegamy u niego nawet w tym stopniu, w jakim widzieliśmy je w polichromji kościoła we Czchowie.

Tego rodzaju malowidła przedstawiające świętych o wydłużonych postaciach, jak w Gnieźnie i na Wawelu, znajdujemy także w kościele N. P. Marji w Toruniu. Zapewne i w kościele N. P. Marji w Krakowie nie brakło na ścianach kościoła tych figur, spoglądających z pod gwieździstego sklepienia na wiernych. Że kościół ten był polichromowany, to, zdaje się, nie ulega wątpliwości. Trudno bowiem przypuścić, aby tak okazała budowa nie była pomalowaną i to bardzo starannie, gdy małe kościoły, jak kościół we Czchowie i św. Jana w Gnieźnie, tę polichromię miały. Zachowała się nam także wiadomość z r. 1397, zapisana w aktach malarzy Krakowa, że malarz Mikołaj zobowiązał się trzy przęsła sklepienne kościoła N. P. Marji pomalować i zupełnie wykończyć na najbliższą¹ uroczystość św. Jana Chrzciciela. Ani śladu nie zachowało się po tych malowaniach.

Polichromja dotarła niewątpliwie także do zamków i dworów wielkopańskich.

¹ Ptaśnik: *Cracovia artificum*. Kraków 1917, nr. 114.

Zróżdła jednak z tych czasów są bardzo skąpe i nie podają nam wiadomości. Trudno również przypuszczać, aby na królewskim zamku nie było malowideł i aby król Kazimierz W., taki miłośnik sztuki, niemi komnat swoich nie kazał przyozdobić.

O malowidłach z różnych figur i różnych barw, wykonanych dla ozdoby świeckich budynków, czytamy zaledwie luźną i niejasną notatkę z r. 1441.¹

To zamiłowanie do ozdabiania ścian malowidłami trwało jeszcze w XV. i XVI. w. Ale wiadomości o tem mało... Że tak było, świadczy przypadkiem zanotowana wiadomość w aktach miasta Krakowa pod r. 1472, że król Kazimierz podarował Janowi malarzowi za działalność, którą rozwinął w sztuce malarskiej w kościele św. Piotra w Krakowie, grunt opuszczony i nieuprawiony na Nowej Wsi w pobliżu Łobzowa.² A zatem polichromja robiła wrażenie i umiano ją ocenić, bo chyba nagroda udzieloną malarzowi została nie za poszczególne obrazy, tylko za pilność w sztuce malarskiej w kościele: „pro industria, quam in arte picturae in ecclesia S. Petri — exhibuit...”

Najbliżej opisanych malowideł stoi fresk w kościele św. Jana w Toru-

Jest w tem wszystkim wyższy artyzm. Chrystus zwrócił się ku grupie po swej prawicy, dziś zniszczonej, tak że widzimy tylko N.P. Marję, którą podtrzymuje inna niewiasta. U stóp krzyża klęczą pod postacią kobiet *Kościół i Synagoga*, ta ostatnia z osłą głową w ręce. Po lewej stronie liczniejsza grupa, wśród niej rozeznajemy św. Jana, którego układ ramion wzniesionych ku Chrystusowi i załamanych, uginające się kolana, świadczą o wewnętrznym dramacie. Pośród widzów patrzy na nas



Fig. 79. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie. Św. Augustyn.

niu, odkryty r. 1908, nie tyle formą ile treścią. Spotykamy się bowiem w nim właśnie z alegorią i apoteozą. Ten powiew sztuki włoskiej tak daleki na północy, zaznaczył się obrazem skomponowanym ze znacznej liczby figur, pełnych ruchu i siły dramatycznej, wyrażającej się często gestykulacją. W tem wszystkim dopatrywaćby się można oddziaływania obrazów Giotta silniej, niż to dotąd widzieliśmy.

Treścią obrazu jest spełnienie się ofiary Chrystusa.³ Widzimy (fig. 87), jak z boku śpiącego Jeseego wyrasta pień, który kończy się rozwidlonemi w formę krzyża gałęziami i na tym krzyżu rozpięty jest Chrystus. Ciało jego nieskatowane i niezniszczone askezą, raczej piękne, głowa pochylona, szlachetna, pełna głębokiego smutku i idealizmu.

¹ Ptaśnik: op. cit. nr. 336.

² Tamże nr. 604.

³ Dzięki niezwykle uprzejmości i pomocy Zarządu kościoła św. Jana w Toruniu, możemy dać podobiznę tego ciekawego i pięknego zabytku.

postać ze współczuciem człowieka, który w prawdę nauki Chrystusa uwierzył. Wyciągał on w górę rękę, dziś już nie istniejącą, tym gestem, który widzimy na obrazach XIV. w. włoskich, czeskich i polskich, a który odpowiada jego wyznaniu: „Zaiste to Syn Boży“.

Dokoła są wyobrażenia mające związek z nagrodą i karą, ze zbawieniem i potępieniem. Nad krzyżem ukazuje się Chrystus już w majestacie na tęczy, obok stoją aniołowie z gestem modlitwy epoki starochrześcijańskiej, z wyciągniętymi dłońmi; ustawieni symetrycznie jak straż, patrzą ze zgrozą przed siebie. Odbывается sąd ostateczny. Na ziemi wstają rzesze zmarłych.

Jedni jako szkielety, drudzy nadzy, zeschnięci inni, niektórzy w szatach, wszyscy czekają wyroku. Od prawej strony zbliżają się aniołowie, aby bronić przed szatanami zbawionych. Madonna stojąc obok, płaszczem swym chroni małe figuiki, niepewnych sądu. Obok świat pod postacią kurtyzany w koszuli, ze śmiercią i djabłem: do nich zbliża się anioł i pogląda ku niebu. Napór szatanów wielki. Widzimy ich u samego



Fig 80. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie.
Św. Barbara.

spodu obrazu, jak krzątają się, aby zagarnąć potępionych do piekła. Opodal po lewicy paszcza piekła, do której zganiają zrozpaczonych skazańców. Cała ta scena jest pełna ruchu i dramatu, przypomina się piekło włoskiego malarza Oreagni i opis Dante'go.

Z obu stron obrazu pomieścił artysta w ramach z czworoliścia, jakie widzimy na drzwiach baptysterjum florenckiego, alegorje cnót i występków. Jedynie zachowały się alegorje występków. Rozecznamy siedm grzechów głównych w postaci kobiet, siedzących: na ośle (lenistwo), na kozle (obżarstwo), na niedźwiedziu (gniew), na psie (zawiść), na świni (chciwość), na jeleniu (nieczystość), na koniu (pycha) ¹.

Włoskie wpływy zaznaczyły się więc w pomysle i w wyobrażeniach.

Obraz ten powstał w latach 1360—1370. ²

Skoro jesteśmy już tak daleko na północy, przejdźmy z kolei do malowań ściennych w presbiterjum kościoła w Przyczynie Górnej ³, położonej w ziemi wscho-

¹ Pajzderski: T. IV. str. 101.

² Tamże l. c.

³ Tamże l. c.



Fig. 81. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie.
Anioł zwiastujący.



Fig. 82. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie.
N. P. Marja ze sceny zwiastowania.

dniej, dziś od Polski oderwanej. Odkryto je w r. 1899. Malowania te pochodzą już z XV. w., obrazy zaś w nawie głównej z drugiej połowy tego stulecia. Zamiłowanie do personifikacji siedmiu grzechów głównych zaznaczyło się i tu, tylko w inny sposób. Wyobrażono je w postaci par ludzkich, mężczyzny i kobiety, prowadzonej przez diabła w otchłań piekielną. Para siedząca na koniu przedstawia pychę, druga na niedźwiedziu chciwość, trzecia zniszczona, czwarta z kotem zazdrość, piąta ze świnią — obżarstwo, szósta z psem — gniew, siódma z osłem lenistwo.

Dalszy rząd w nawie północnej wypełniają sceny Męki Pańskiej. Wśród resztek malowideł presbiterjum dostrzegamy fragmenty legendy o św. Jerzym, ofiarę Abła i Kaina (?), św. Krzysztofa z dzieciątkiem na ramieniu i łódkę z ludźmi, symbolizującą kościół, powyżej wznosi się dom, na którego dachu siedzi mężczyzna i kobieta z koronami na głowie i wreszcie figurę biskupa. Widzimy również hołd Trzech Króli, oraz Madonnę z dzieciątkiem, siedzącą na tronie, której dwaj aniołowie w locie nakładają koronę na głowę. U stóp Madonny kłęczy król, po lewej zaś stronie znajdują się liczne osoby. Wyżej namalował artysta wnętrze świątyni i symbol grzechu pierworodnego, Adama i Ewę z drzewem poznania w pośrodku.

Technika tych fresków jest taką, jaką zobaczymy w Łądzie. Linje konturowe

są naznaczone czarną kreską na warstwie tynku w mokrym stanie. Taksamo nałożono barwy lokalne płasko bez modelunku.¹

Tego rodzaju malowania ściennie znajdujemy także w Malborku, gdzie kościół zamkowy zdobi fryz z postaci proroków i świętych.² Freski te pochodzą z r. 1344. I tu też przeważa rysunek. Malowidła malborskie nauka niemiecka zestawia z włoskimi freskami, a szczególnie z wspańniętymi freskami Piotra Cavallini z końca XII w. w kościele św. Cecylii w Rzymie.³

Stosunki krzyżaków z dworem Karola IV znalazły też odbiśnię w sztuce Pomorza. Włoskie wpływy docierały coraz to silniej, zaznaczały się one mozaikami, które zachowały się w Malborku i Kwidzynie a pochodzą z r. 1390. Były one podobnie jak mozaika z r. 1370 w Pradze, przedstawiająca Sąd ostateczny, niewątpliwie dziełem mnichów, może Wenecjan.⁴ Mozaika w Kwidzynie



Fig. 83. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie.
„Ecce Homo”.

przedstawia męczeństwo św. Jana w kotle z oliwą zupełnie w duchu włoskiego trecenta, w Malborku zaś postać N. P. Marji, w której tylko technika jest włoską, ma charakter znanych nam wydłużonych postaci świętych.

Także w Licbarku (w Heilsbergu) w biskupim pałacu w refektarzu odkryto malowidła ściennie z końca XIV w. Przestrzeń wyłożono tam małymi zielonymi kaflami, które ożywiają ozdobne gałązki z listkami. Dekoracja ta przypomina ściany zamku Karolowego tynu wyłożone szlachetnymi kamieniami, a temsamem wykazuje włoskie wpływy.⁵ Wśród tych kafelek mieści

się malowidło ściennie, Koronacja N. P. Marji, o wybitnem czesko-włoskiem piętnię.

Z czasów tego malowidła ściennego t. j. z lat 1370—1390 pochodzić się zdają ślady polichromji w Królewcu, przedstawiające liczne sceny ze starego i nowego testamentu.

Niemiecka sztuka oddziaływać poczyną obok włoskich wpływów swym naturalizmem na malarstwo ściennie. Naturalizm ten zwycięża zupełnie w wielkich obrazach ściennych, które odkryto w starym zamku Lochstadt pod Królewcem. Przedstawiają one sceny ze starego i nowego testamentu: Zwiastowanie, Hołd Trzech

¹ Pajzderski: op.cit. str. 101, skąd bierzemy prawie dosłownie opis malowań w Przyczynie oparty na zapiskach po konserwatorze Kaemererze.

² Dr. H. Ehrenberg: *Deutsche Malerei und Plastik*. Bonn und Leipzig 1920, str. 40 i nast.

³ Tamże str. 41.

⁴ Tamże str. 46.

⁵ Tamże str. 49.



Fig. 84. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie.
Koronacja N. P. Marji.



Fig. 85. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie.
Ścięcie św. Jana.

Króli, Ukrzyżowanie, św. Michała ze smokiem, św. Krzysztofa, św. Jerzego, a zatem cały zasób znanych nam już tematów. Ale są tam i świeckie obrazy, jak dziewięciu mocarnych bohaterów z dawnych czasów, najwyższych dostojników zakonu. Już zaznacza się tu charakter dworski. Zdumiewa nas w tych malowidłach mnóstwo rodzajowych dodatków i subtelne obserwowanie natury. Malarz wprowadza do kompozycji zwierzęta. Zwykłą scenę, nawet nawskróś religijną, rozszerza przez niepotrzebne ze względu na wątek szczegóły, ale ujmujące i zabawne a zarazem zdradzające radość ze zjawiska świata.

Dziełem tego samego artysty są malowidła



Fig. 86. Z polichromji kościoła św. Jana w Gnieźnie.
Motywy dekoracyjne.

w katedrze królewieckiej, przedstawiające sceny rycerskie. Obok nich znajdujemy i tu obrazy ze starego testamentu. Także w kościele w Ilawie (Wehlau) 50 km na zachód od Królewca, dochowały się freski przedstawiające Chrystusa na górze Oliwnej, Jego pojmanie, ukrzyżowanie, a także koronację N. P. Marji. I tu spotyka się realistyczny kierunek.¹

Obraz ścienny w Pelpinie, przedstawiający Chrystusa na krzyżu, a poniżej jako fryz 12 siedzących apostołów, którym Chrystus myje nogi, został przemalowany;

¹ Tamże str. 65.

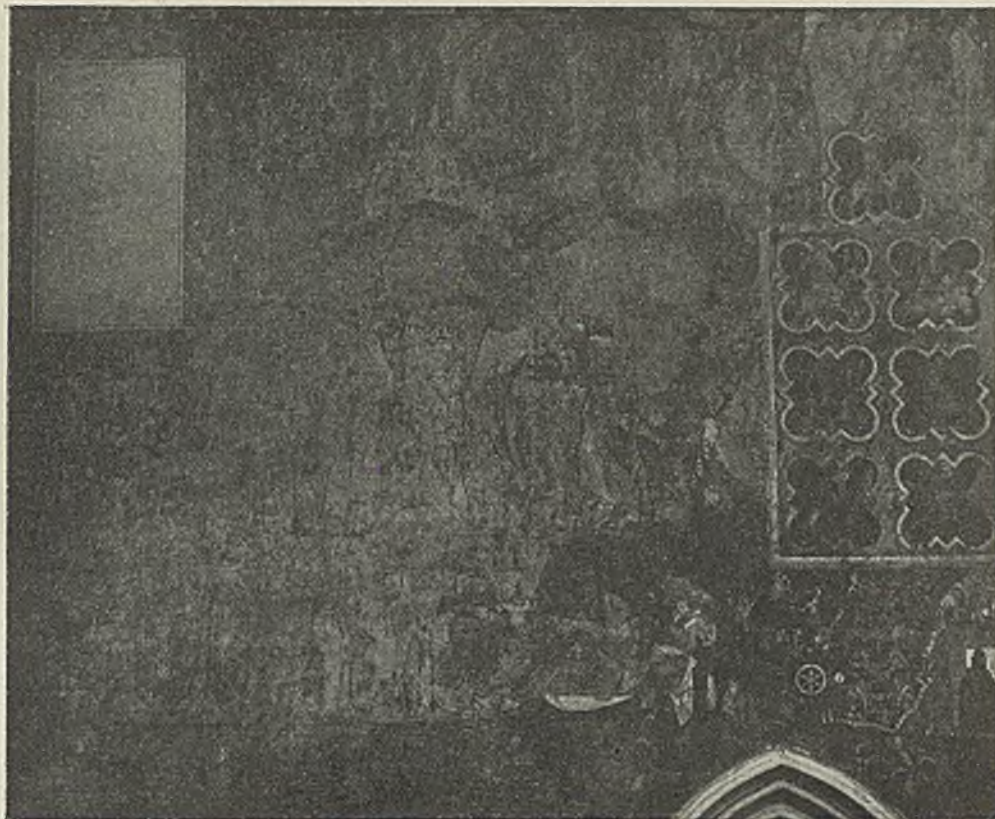


Fig. 87. Z polichromji kościoła św. Jana w Toruniu Ukrzyżowanie i Sąd ostateczny.

obrazy te pochodzą z r. 1390—1400 i już powstały pod czesko-frankońskim wpływem.¹ A charakteryzuje je zamięłowanie do wstęg z napisami, dążność do symetrii w rozłożeniu postaci, powaga i względny spokój.

Z tego przeglądu malowideł ściennych na północ od Polski zauważyć mogliśmy, jak daleko sięgały wpływy czeskie i włoskie. Zwłaszcza podnieść należy silny wpływ włoskiej sztuki trecenta na malowidło ścienne w Toruniu, który to wpływ idzie w parze z temi wpływami włoskimi, na które nacisk kładliśmy, omawiając za-
bytki malarstwa z XIV w. w Polsce.

Wpływy te włoskie zaznaczyły się także w Krakowie. Jeżeli malowidła ścienne znajdujemy po małych miastach i kościołach bez wielkiego znaczenia i nieodznaczających się żadnym wielkim rozgłosem i majątkiem, to kościoły i klasztory krakowskie, a przede wszystkim rezydencja królewska na Wawelu i domy zamożnych mieszczan, niezawodnie bogato malowaniem były przyozdobione.

Zachowały się jednak w Krakowie tylko fragmenty polichromji z XVI w. Na Wawelu pozostały wspomniane już figury świętych, gruntownie przemalowane, pozatem nic więcej.

O parę dziesiątek lat późniejsze są resztki malowideł ściennych na krużgankach

¹ Tamże str. 71.

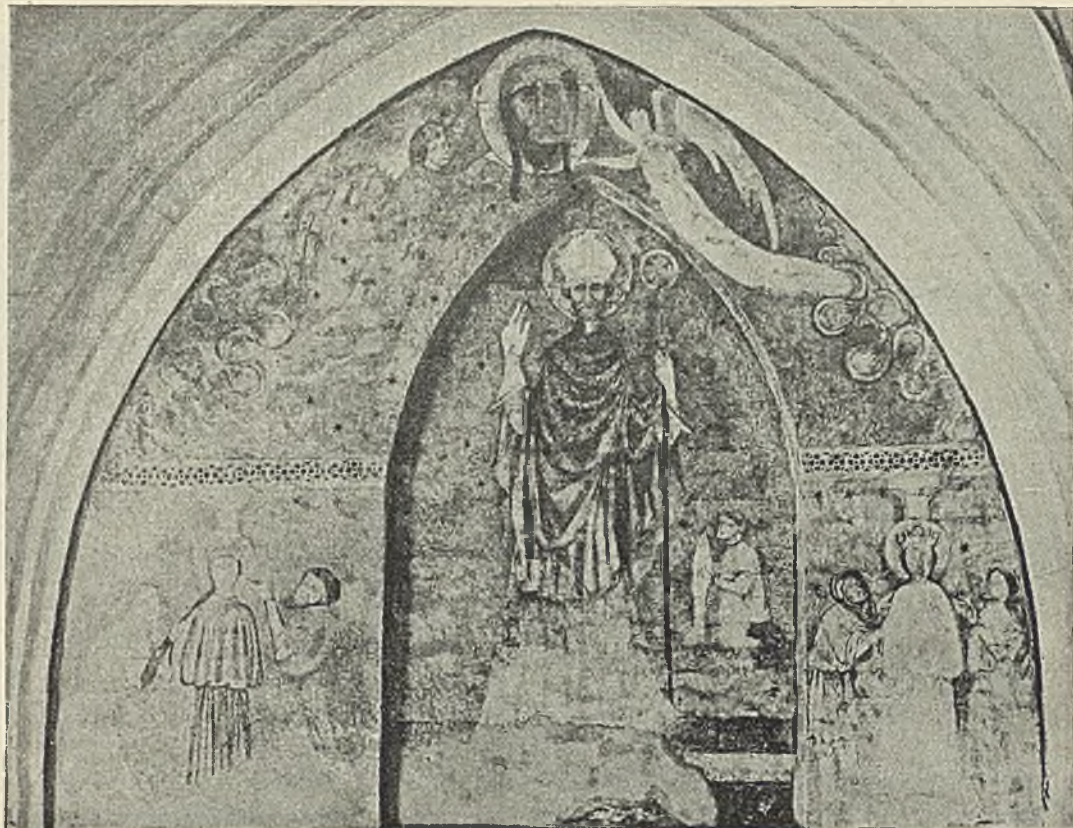


Fig. 88. Resztki polichromji krużganków klasztoru oo. augustjanów w Krakowie.

klasztoru oo. augustjanów w Krakowie.¹ Wpływ malarstwa włoskiego zaznaczył się w nich silniej. Najwcześniejszy jest zapewne obraz nad wejściem do klasztoru (fig.88).² Widzimy tam w stojącej postaci patrona augustjanów, św. Augustyna, w czerwonej kapie na szarawem tle. Twarz świętego ma wyraz indywidualny, prawą ręką błogosławi, a w lewej trzyma pastorał napół gotycki, napół renesansowy. Draperja traktowana dość ogólnikowo spada w linjach kolisto zaokrąglonych i prostych fałdach.

U stóp świętego, klęczy jak zwykle, mała figurka. Trzyma ona przed sobą rybę, widocznie rybak fundator godło swego zawodu umieścić kazał obok siebie tak, jak rycerze umieszczali tarcze herbowe. Po bokach świętego widzimy sceny męczeństwa św. Katarzyny, patronki kościoła, przypominające nam uproszczeniem i spokojem sceny z Męki Pańskiej we Cichowie. I tu nie chodzi o dramatyczne przedstawienie, ile raczej o symbol, czy uzmysłowienie opowieści. Ponad temi scenami biegnie pas ornamentacyjny, naśladujący w motywach swych włoskie mozaiki, a nad nim wymalował artysta niebo zasiane gwiazdami i głowę Chrystusa w aureoli, którą z adoracją podtrzymują dwaj aniołowie. Znowu ta sama kompozycja, jaką widzieliśmy w cichowskim kościele i wśród rzeźb kościoła N. P. Marii w Krakowie. Pierwotnie polichromja pokrywała zapewne wszystkie ściany krużganków, w miarę

¹ Dr Z. Ameisenówna: *Średniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie*. Rocznik krak. t. XIX str. 70 i nast.

² Tamże.



Fig. 89. Malowidło na krużgankach klasztoru oo. augustjanów w Krakowie. Św. Augustyn wskazuje zakonnikom główną regułę zakonu.

niszczenia się starych fresków, widocznie dawano nowe. Stąd ślady obrazów różnych epok. Tak namalowano w krużganku postać świętego papieża w tiarze, na gotyckim tronie, z kluczami w ręku, św. Zofję z trzema córkami, Madonnę, Chrystusa na krzyżu i mnicha wśród lwów, a przede wszystkim dość dobrze dochowany obraz, przedstawiający św. Augustyna, nadającego braciom regułę swojego zakonu (fig. 89).¹ Św. Augustyn siedzi na gotyckim drewnianym tronie, w zakonnym stroju, lecz w infule biskupiej, a mnisi klęcząc pochylają się ku niemu i wpatrują w swego zakonodawcę. Twarz świętego ascetyczna, poważna, o wielkich czarnych oczach, wydłużona i o silnym indywidualnym wyrazie. Na kolanach trzyma księgę szeroko i wskazuje palcem pierwsze słowa swej reguły: „*Ante omnia, fratres, ametur Deus, deinde proximus*”. „Przedewszystkiem, bracia, trzeba kochać Boga, następnie bliźniego”. Twarze mnichów — to chyba portrety z natury: z takim realizmem je namalowano, a każdą z nich ożywia inny wyraz, to radości, to żarliwości religijnej, to zadumy. Wyraz ten twarzy idzie w parze z silnie zaakcentowanym ruchem. Obraz jest wybornie skomponowany. Tak samo i tu, jak w poprzednio opisanych malowidłach, znajdujemy figurki modlących się fundatorów i mnicha. Widać wszędzie odbłask wielkiej sztuki. A przede wszystkim, sądząc po zdolności wyrażania stanu

¹ Tamże.



Fig. 90. Fryz zdobiący zewnętrzne mury kościoła parafialnego w Radłowie.

duszy i uczuć w ruchu całej postaci i poniekąd giestykulacji, zestawić trzeba to piękne dzieło z dziełami Giotto, szczególnie zaś z freskiem w Santa Croce we Florencji, przedstawiającym papieża, nadającego św. Franciszkowi na czele grupy braci regułę.¹ Widzi się tam to samo wewnętrzne gorące uczucie, ożywiające mnichów. Dzieło Giotto natchnęło niezawodnie niejednego malarza, jak n. p. artystę, który podobną scenę malował dla augustjanów w Konstancji,² a uczynił to bez tego talentu, co malarz krakowski.

W kościele w Radłowie odkryto r. 1917 resztki tylko dekoracji malarskiej kościoła.³ Resztki te pochodzą niezawodnie z czasów jego budowy, a zatem powstały około r. 1337. Świadczą one o istnieniu fryzu, biegnącego wzdłuż całego budynku na zewnątrz pod gzymsem, a przedstawiającego stylizowane lwy i konie, poprzedzielane rozetami z liści sercowatego kształtu i liljami (fig. 90). Rysunek wyryto w tynku i wypełniono czarną barwą, odbijającą od jasnego tła. Całość mimo powtarzania się odbitych patronami motywów jest różnorodna, a to z powodu fantazji w układzie wzorów, skomponowanych z zacięciem i pewnością ręki.

Z kolei przystępujemy do polichromji klasztoru cystersów w Łądzie nad Wartą.⁴ Znajdują się one w kaplicy obok klasztornego kapitułarza, a doszły nas jeszcze w gorszym stanie; nie tylko bowiem z biegiem lat uległy zniszczeniu, ale nadto przemalowano je w XVIII w.

Na sklepieniu (fig. 91 i 92)⁵ pojawia się znowu Chrystus na tarczy wśród słońca, księżyca i gwiazd jako sędzia sądu ostatecznego. Z ust jego wychodzą dwa miecze, lecz niema przy nim ani N. P. Marji, ani św. Jana, postać ujęta jest w obramienie z koła; dalej również w kole Baranek Boży z chorągwią zwycięstwa u boku; otaczają go w koła wpisane symbole Ewangelistów i rozrzucone gwiazdy. Oba te obrazy przedzielają malowidła, przedstawiające aniołów trąbiących, otwarte groby i trumny, zmartwychwstanie ciał na sąd ostateczny. Jedno z pól ukazuje potępionych z trupiami czaszkami, a giestykulacja rąk wyobraża rozpacz. Sprawiedliwi na drugim polu wydobywają się spokojnie z miejsc dotychczasowego spoczynku i składają ręce do

¹ Venturi: *Storia dell'arte italiana*. Milano 1907, tom V. str. 418.

² Publikowała ten obraz Dr Ameisenówna. *Rocznik krak.* l. c. str. 77.

³ Sztybelowski: *Odbudowa starodawnego kościoła w Radłowie. Rzeczy piękne*. Kraków 1918 r., str. 22 i nast., z której to publikacji autor nam łaskawie użyczył kliszy fig. 90.

⁴ Spraw. kom. sztuki, T. III, str. 127 i nast.

⁵ Reprodukujemy freski w Łądzie podług rysunku Łuszczkiewicza z r. 1887, kiedy nie były jeszcze tak zniszczone i według fotografii przed laty kilkunastu zdjętej.

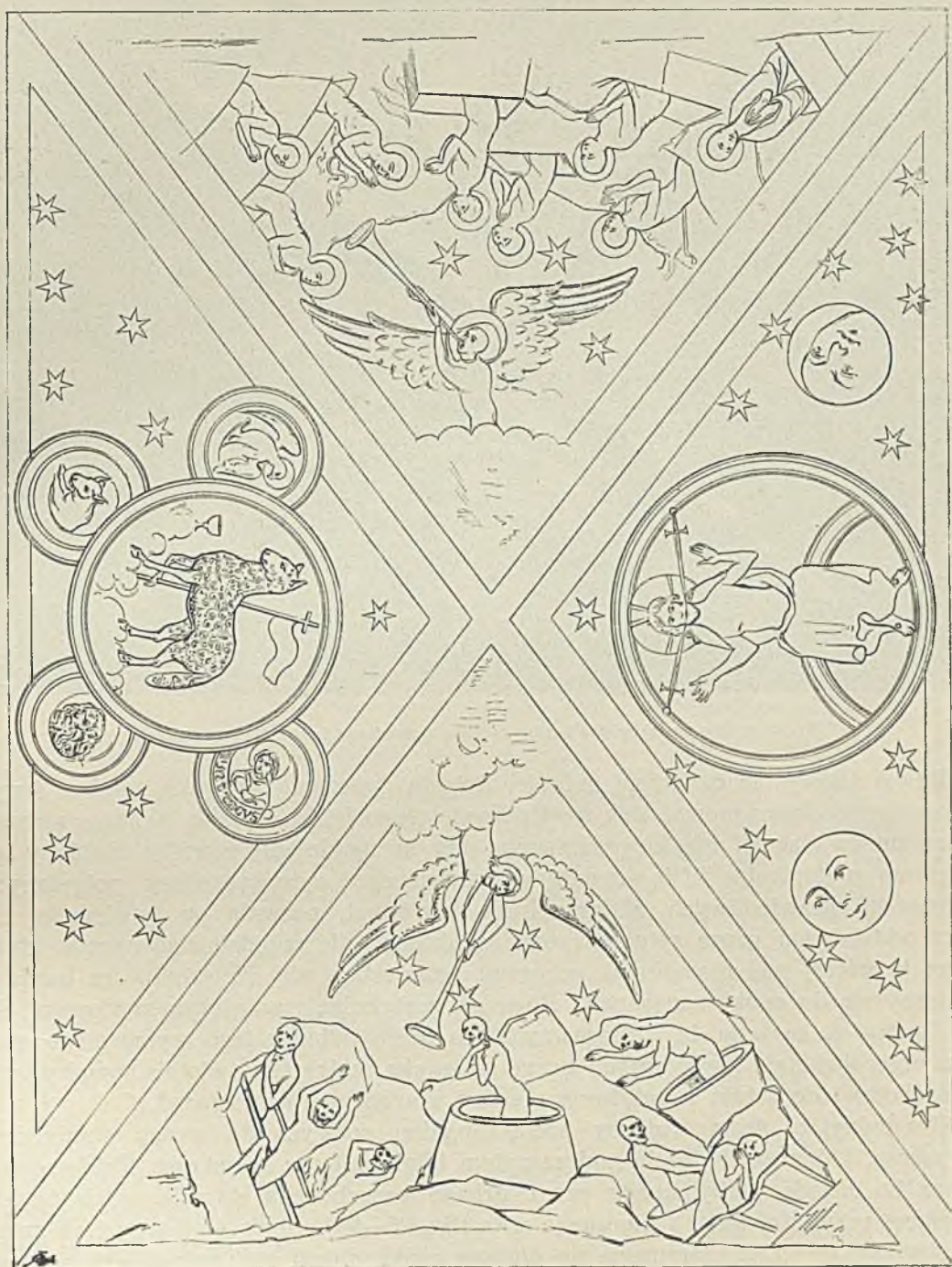


Fig. 91. Polichromia sklepienia w kaplicy opactwa cystersów w Łądzie. Sąd ostateczny.



Fig. 92. Polichromja sklepienia kaplicy opactwa cystersów w Łądzie. Sąd ostateczny.

modlitwy. Głowy ich ozdabiają aureole. Artysta doskonale wyzyskał miejsce i wybornie scenę skomponował. Jak we Czchowie alegorię, która idzie w parze z zamiłowaniem do alegorii włoskiego trecenta, tak tu znajdujemy również ulubiony we włoskim malarstwie XIV w. motyw ostatecznego sądu, rozpacz potępionych i szczęścia sprawiedliwych. Malarze lubią ten temat, pozwala on bowiem im nie tylko oddziaływać grozą sytuacji i rozwinąć dramat, ale przedstawiać nagość, która coraz to więcej pod rozmaitemi pozorami przedostaje się do sztuki, im bardziej zbliżamy się do epoki renesansu. Również gestykulacja w większym stopniu, jak we Czchowie, znalazła tu zastosowanie i to także odbłask tego wymownego sposobu przedstawiania gwałtownych uczuć człowieka, który tak świetnie umiał wyzyskać Giotto i do sztuki z potężnym efektem i artyzmem wprowadził.

Na jednej ze ścian widzimy pochód panien mądrych do swego oblubieńca, Chrystusa, który wychyla się pod szczytem łuku ku temu orszakowi. Każda postać ma za tło arkadę, jakby każda przez arkadę przechodziła do raju, gdzie na ich przyjęcie przyleciał anioł i klęcząc je wita (fig. 93—94). Ubiór panien tworzą szaty już skrojone do kibici, zarzucone na dłuższe tuniki, dekolt tych sukien jest taki sam jak na malowidłach czchowskich, krój jednak uwydatnia ściślej figury. Dwie panny podnoszą fałdy sukni z dworską elegancją, każda niesie przed sobą płonącą lampę, każda ma na głowie koronę. Malarz dążył do uwydatnienia smukłych kształtów dziewczyc. Była dla niego dziewczyna pięknym tematem i umiał w sposób świecki, daleki od kultu, na nią patrzeć i wydobywać piękno linii ciała. Niezawodnie pochód

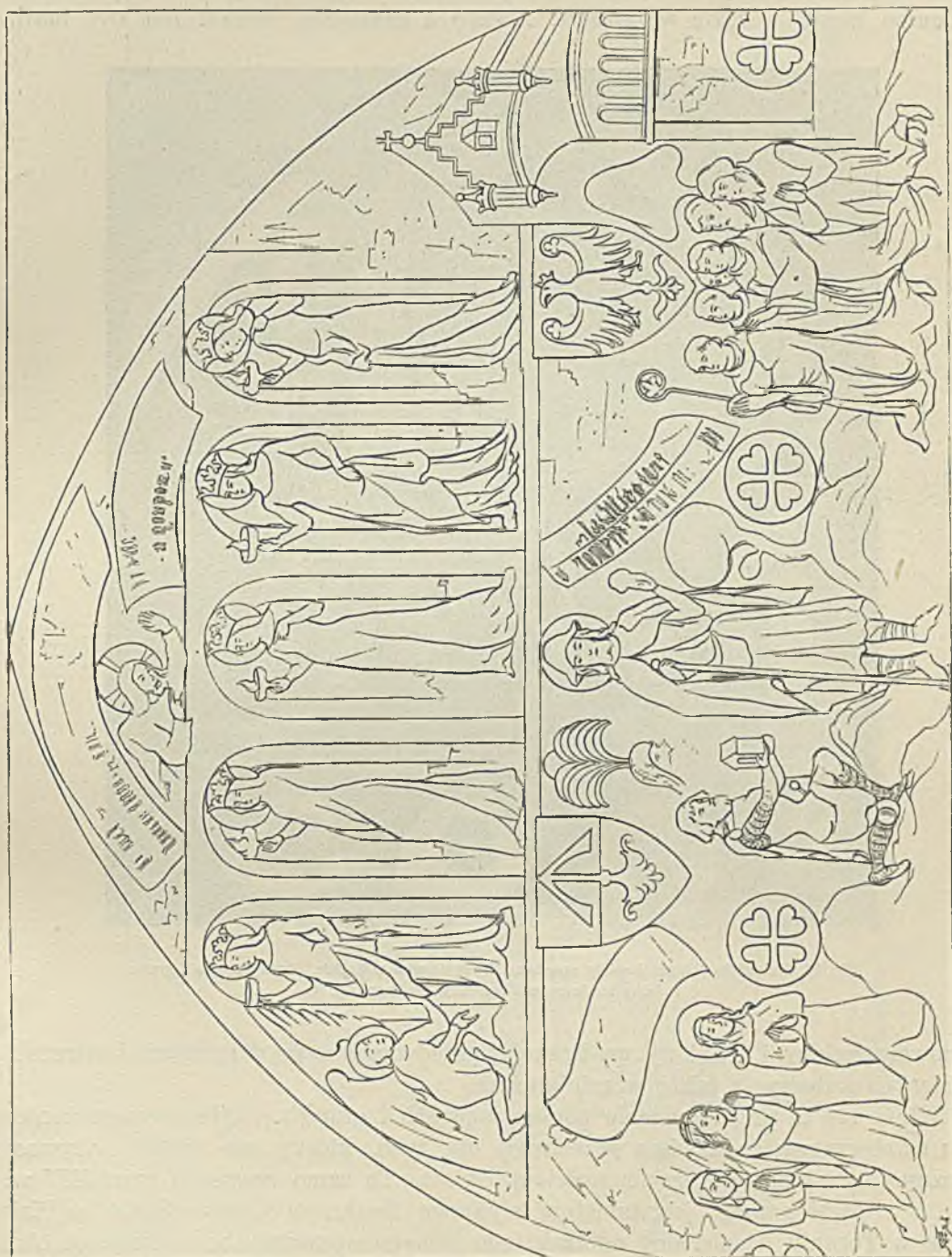


Fig. 13. Malowidło ściennie kaplicy opactwa cystersów w Łądzie: Panny mądre i grupa rodziny fundatorów i mnichów u stóp św. Aleksego.
(Podług rysunku Wł. Łuszczkiewicza z r. 1887). Porówn. fig. 91.

stapał po kwiatach i przypominał te malowania mądrych i grzesznych kobiet, wykwinnych i strojnych, na łakach, czy uroczych ogrodach, jak to n. p. widzimy w Campo Santo w Pizie we fresku: *Monito a penitenza*. Temat ten był bardzo

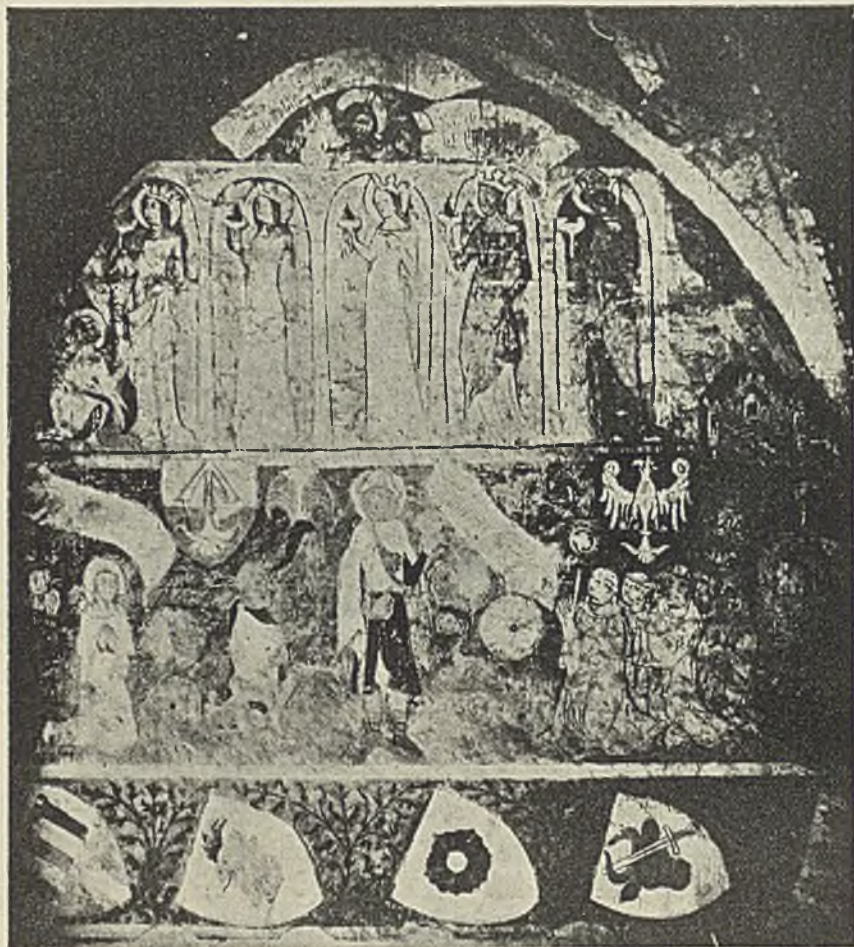


Fig. 94. Malowidło ścienne kaplicy opactwa OO. cystersów w Łądz. Panny mądre i grupa rodziny fundatorów i mnichów. Porówn. fig. 93.

rozpowszechniony i ulubiony we Francji i przedstawiano go w rzeźbach i witrażach, zdobiących katedry, a także w miniaturach.

Wiąże się to przedstawienie panien mądrych i głupich o tyle z wyobrażeniem sądu ostatecznego, że zawiera przestrożę dla tych, którzy nie myślą o żywocie wiecznym, a oddani są przyjemnościom świata. To samo *memento mori* XIV w.: *monito a perseveranza*, jest tematem słynnego fresku w Campo Santo w Pizie. Także w Toruniu widzieliśmy odbłask tego samego wezwania, bo na freskach obok sądu ostatecznego oglądaliśmy uosobienie świata pod postacią napół obnażonej kobiety między aniołem a szatanem. Jest to także *memento* wobec rozgrywającej się tragedii sądu ostatecznego.

Pod tą kompozycją namalował artysta obraz, mający związek z fundacją i cią-

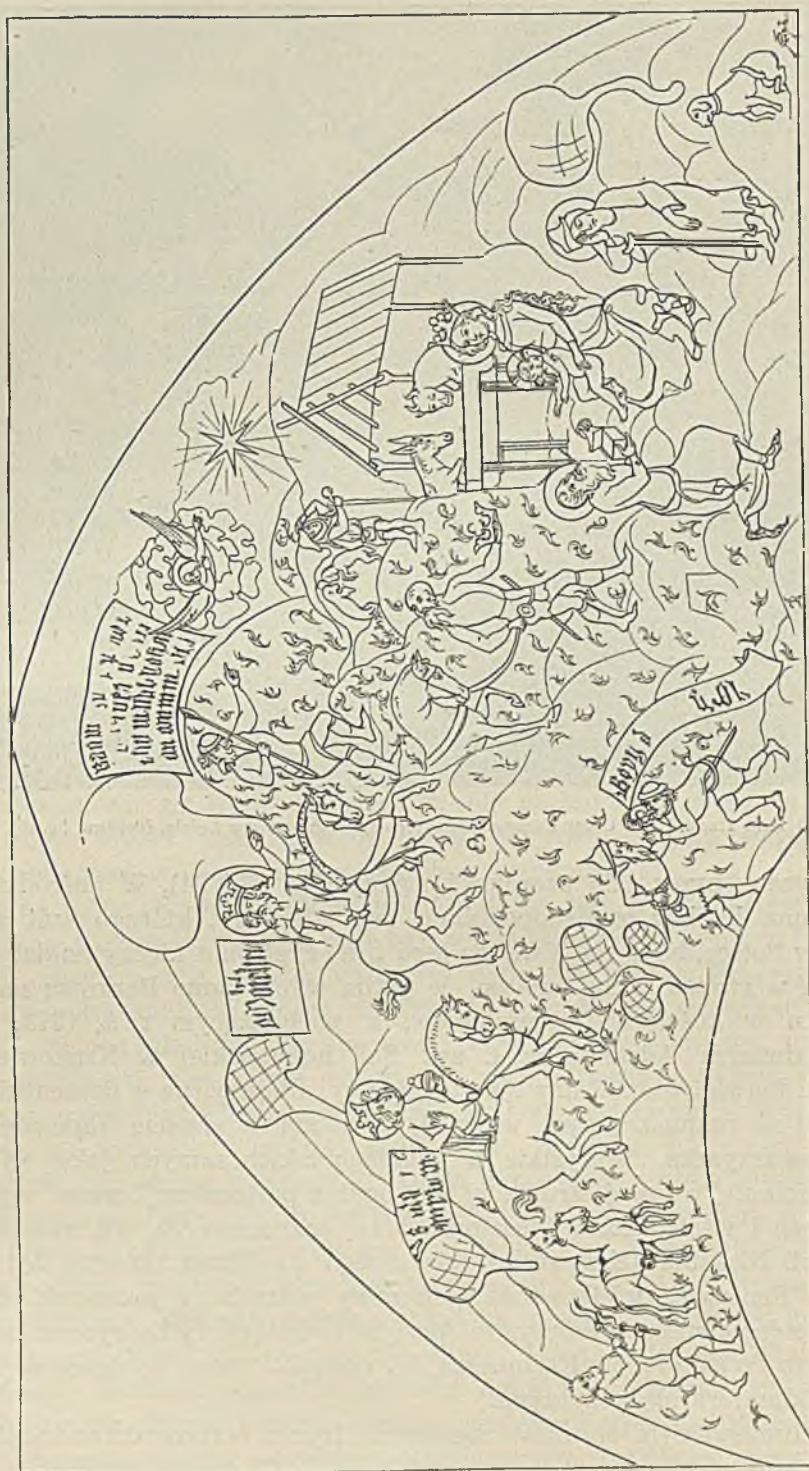


Fig. 95. Hold Trzech Króli. Obraz ścienny kaplicy opactwa cystersów w Łądzie. Podług rysunku Wł. Łuszczkiewicza. (Porów. fig. 90).

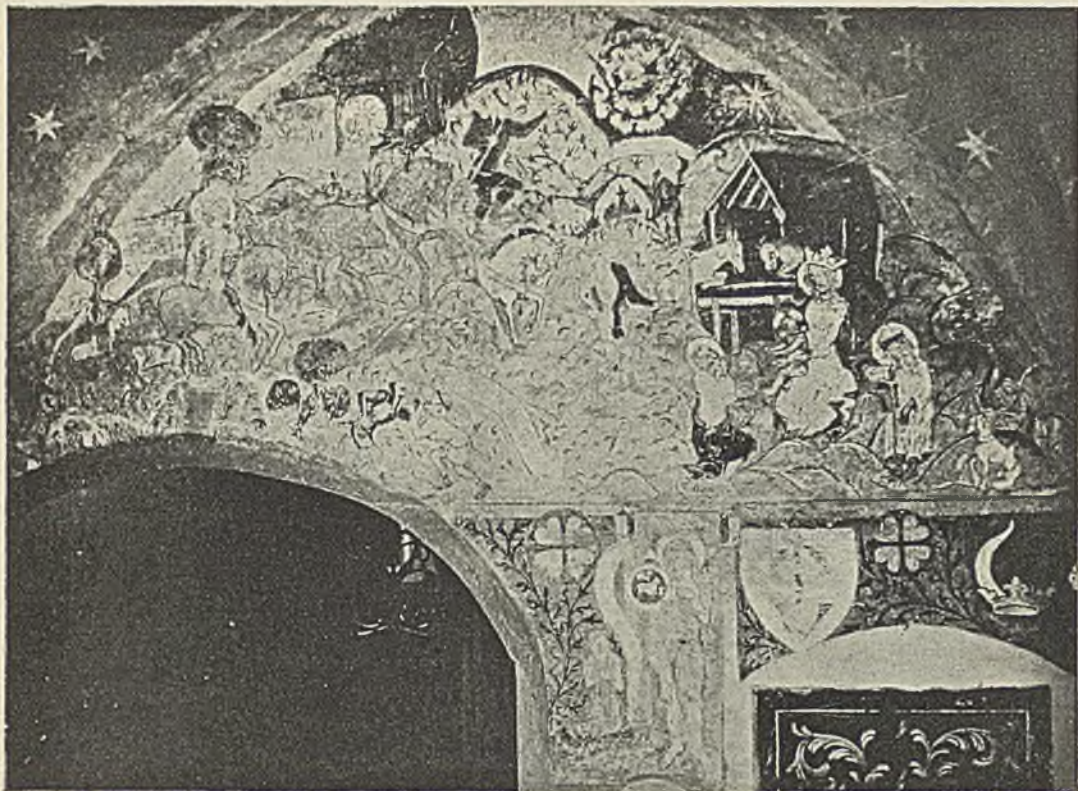


Fig. 96. Hold Trzech Króli. Obraz ścienny kaplicy opactwa cystersów w Łądzie. (Porówn. fig. 95).

gnący się fryzem przez całą szerokość ściany (fig. 93 i 94). W pośrodku obrazu widzimy patrona kaplicy, prawdopodobnie św. Aleksego, którego kult należy do najstarszych w Polsce, bo sięga X w., po jego prawej stronie klęczy fundator, za nim zaś jego żona w czepcu takim samym, w jakim wyobrażono Borkową na zaginionym nagrobku w kościele franciszkanów, a pochodzącym z r. 1373,¹ lub też małżonkę Kazimierza Adelaidę w t. zw. Sali hetmańskiej w Krakowie;² także w żywocie św. Jadwigi widzieliśmy ten strój głowy. Obok córka w panińskiej opasce (t. zw. chapel) na rozpuszczonych włosach, a za nią w chuście zapewne krewna, czy starsza towarzyszką. Wszystkie w sukniach takich samych, jakie widzieliśmy u mądrych panien. Po lewej stronie ukląkł opat z pastorałem i mnisi ugrupowani przed kościołem i wśród drzew klasztoru, raczej zaznaczone, niż namalowane. Na tarczy herb Niesobia (Krzywosąd) klęczącego fundatora, którym był zapewne Wierzbęta z Panewic, wielkopolski generalny starosta i poznański kasztelan. Hełm jego z pióropuszem świadczy, że nie jest to książę, tylko rycerz. Na drugiej zaś tarczy herb Polski czasów Kazimierza W. dowodzi znów, że zapewne i król do obdarowania klasztoru się przyczynił.

Pod tym fundacyjnym obrazem ciągnie się fryz z herbów dobrodziejów klasztoru. Kształt tarcz podobny jest na malowidłach we Czychowie.

¹ Kopera: *Tekst do Pomników Krakowa*. Cerchów str. 85.

² Kopera-Pagaczewski: *Polskie Muzeum* tabl. 26.

Dal-
szym o-
brazem jest
Pokłon Trzech
Króli (fig. 95¹ i 96).
Prześlicznie jest po-
jęty właśnie w duchu wło-
skich malarzy na tle rozle-
głego krajobrazu, co prawda
niedołężnie jeszcze traktowa-
nego i najczęściej stylizowanego,
ale już wprowadzającego powiew
łąk, pełnych kwiatów i pól. Pro-
blem przestrzeni wystąpił w całej
pełni. Znowu przypomina się nam
wspomniany obraz Campo Santo
w Pizie z rozbawionem towarzy-
stwem, które jedzie na polowanie i roz-

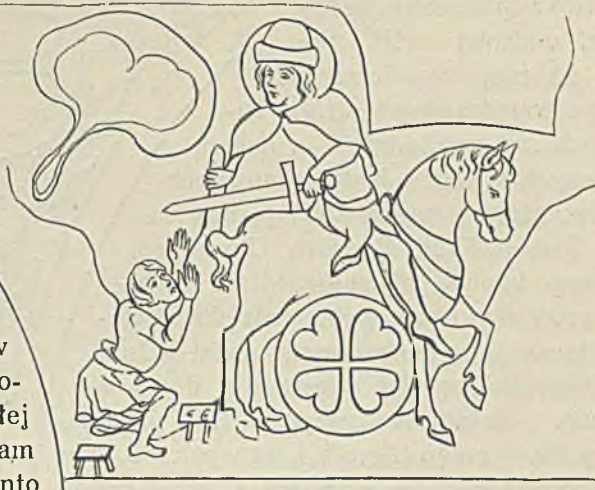


Fig. 97. Św. Marcin. Z polichromji kaplicy klasztoru
OO. cystersów w Łądzie.

koszuje się naturą. Przypominają się również owe *Livres d'heures* francuskie, w których artysta maluje pracę człowieka na tle rozległego krajobrazu, albo freski we włoskim Tyrolu: w Meranie, w Brixen i Trydencie,² późniejsze i daleko bardziej rozwinięte. Temat na wskrós religijny artysta pojął tak, jakby malował jaką wycieczkę rycerską. Madonnę umieścił już nie w środku obrazu, ale na samym brzegu, ku niej kieruje się cały pochód. Nie na tronie widzimy ją, ale na kamieniu siedzącą przed szopą, z nieodzownym wołem i osłem u żłobu. Włosy jej rozpuszczone przykrywa korona. Suknia współczesna ze znanym nam dekoltem uwydatnia kibić aż do bioder i układa się w bogate fałdy. Na kolanach dzieciątko Jezus jest już obnażone, a nie w sukience, jak we Czchowie; św. Józef siedzi poniżej i drzemie wsparłszy łokieć o laskę, obok niego usiadł pies z obrozą, wzięwszy ogon pod siebie. Brodaty król, także w szacie współczesnej, skrojonej do figury, w modnych trzewikach z dzióbami przyklęka i otwiera szkatułkę. Za nim stoi rycerz, również brodaty, strojnijie ubrany do figury, w prawej ręce niesie za panem swoim koronę, a lewą wiedzie jego konia. Da'ej znów zdąża jeszcze drugi król na koniu, w koronie, tak samo ubrany i wskazuje na gwiazdę i anioła, który rękę wyciąga ku szopie jako celowi podróży. Koń jego jedzie z ochotą i wywija ogonem, a z boku piechur z włócznią towarzyszy królowi. Nareszcie król trzeci, najmłodszy, z naczyniem w ręku, wyteęza wzrok w kierunku, który wskazuje mu towarzyszy i ze zdumieniem wyciąga rękę. Przy szopie stanął pastuszek i przygląda się scenie, dwa kozły toczą ze sobą bój, u przodu żołnierz w kołpaku częstuje chłopaka napojem z rogu. Na końcu pochodu widzimy trzy wielbłądy, które poganiam sługa. Obraz cały ma charakter arrasu i wiele wdzięku. Godność postaci królewskich umiał scharakteryzować artysta, konie, psa, wielbłądy przedstawił z zamiłowaniem, krajobraz wprowadził górski, zaznaczył naiwnie roślinność, ale dał pierwszy w Polsce szeroki krajobraz, pierwszy w obrazie

¹ Ze Spraw. Kom. hist. szt. T. III. str. 4.

² Publikowane u Burgera: op. cit. str. 256 i nast.

przedstawił konie w ruchu i rycerstwowspółczesne, pierwszy dał widzowi świat, naturę i na niej współczesnych ludzi we współczesnym stroju, ruszających się swobodnie i z naturą zespolonych w całość. Jest to jeden z tych obrazów, które z wolna zbliżają nas do Hołdu Trzech Króli Benozzo Gozzolego, zdobiącego kaplicę pałacu Ricardi we Florencji. Wprowadza nas ta pełna wdzięku i świeża kompozycja w nowoczesny świat sztuki.

Malowidła trzeciej ściany nie dadzą się rozeznaczyć, u dołu tylko rozpoznajemy patrona rycerzy św. Jerzego (fig. 99),¹ na wystraszonym koniu walczącego ze smokiem i św. Marcina, także żołnierza, dzielącego się płaszczem z kaleką bez nóg (fig. 97),² który do pełzania posługiwał się stołeczkami, rzucił je i ręce wyciąga ku świętemu. Dalej namalował artysta jakąś młodą, jakby przestraszoną kobietę, do której zbliża się stworzenie, wsparte na tylnych łapach, z otwartą paszczą, zapewne niedźwiedź. Wszystkie te postacie traktowane są rodzajowo, a najciekawsze jest studjum pokurczonego kaleki z narzędziami pełzania. Są to pierwsze kroki ku bezwzględnie rodzajowemu malarstwu, które w sztuce holenderskiej znajdzie tak świetny wyraz. Wybór postaci rycerskich na koniu, św. Jerzego i św. Marcina, świadczy też, że ze sztuki dworskiej i z kół rycerskich wyszła polichromja w Łądzie i do kultury dworskiej się stosowała.

Głowa Chrystusa, *Ecce Homo*, z aniołami, to już wyobrażenie dawne według utartych form. Jeszcze jedna scena zasługuje na uwagę. Jest to drobna figurka mnicha z różańcem zwisającym od pasa, modlącego się do wielkiej postaci św. Jana Chrzciciela (fig. 98), stojącego na tle gotyckiego portalu. Widocznie sportretował malarz któregoś z mnichów, szczególnie zasłużonego około prowadzenia budowy i przedstawił u stóp drzewa wraz z ukazującym się mu patronem.

Obejmijmy raz jeszcze całość. W pojęciu figur kobiecych w wykwinnych strojach, uwydatniających kształty, w ich powabnych ruchach, w stroju rycerzy z uwidocznioną gibką i wciętą w pasie postawą, odpowiadającą wiotkości kobiecej kibici, widzimy wpływ kultury dworskiej. Ten pierwiastek świecki, który uwydatniliśmy w miniaturze księgi Rodzaju, tu rozwinął się jeszcze dalej znalazłszy oparcie w życiu dworskim, otaczającym uwielbieniem kobietę i w wykwinności rycerzy. Malowidła we Czchowie przedstawiały nam ten pierwiastek dworski w postaci paru panien świętych i ubiorze rycerza fundatora podobnym, jak na obrazie w Łądzie. I tu

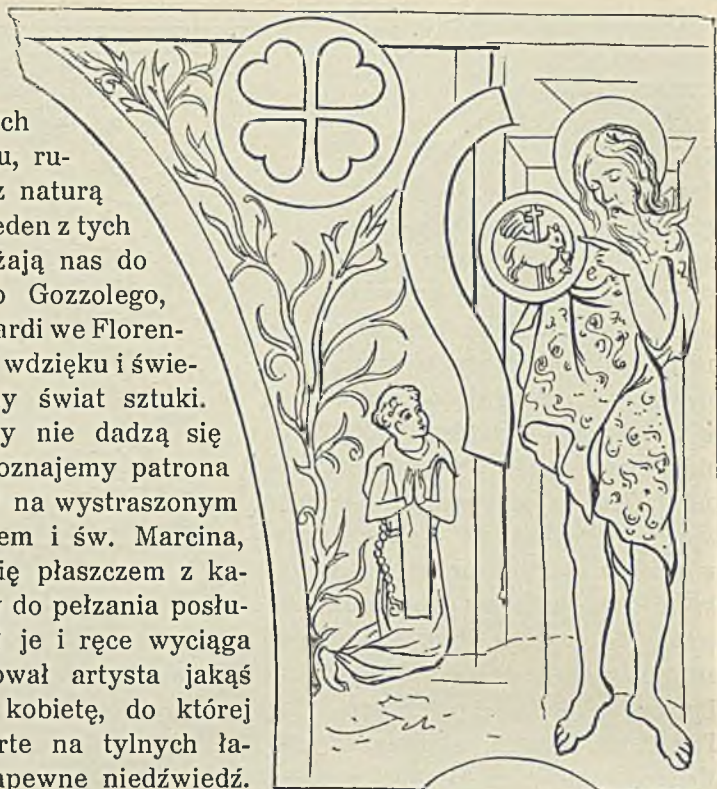


Fig. 98. Św. Jan Chrzciciel z portretem modlącego się mnicha; z polichromji klasztoru w Łądzie.

¹ Ze Spraw. Kom. hist. szt. T. III. str. 4.

² Tamże.

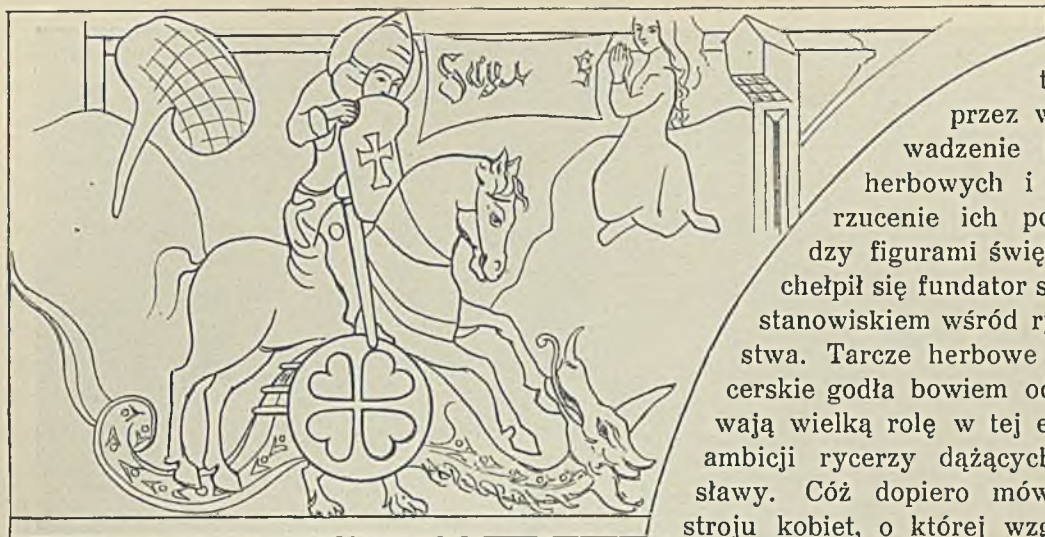


Fig. 99. Św. Jerzy. Z polichromji kaplicy klasztoru cystarów w Łądzie.

malowidłach łądzkich jest jeszcze lepiej rozwinięty w kierunku współczesnej mody. Właściwe tej epoce przykrawanie szat do talji, do kibici, które poraz pierwszy wchodzi do stroju kobiecego w epoce minnesängerów, trzewiki zakończone w szpic, dekoltaże, wieniec na głowie, a czepiec u kobiety starszej, szczególności znajdujące na zabytkach obcych i naszych drugiej połowy XIV w., wszystko to wiąże nas z kulturą dworską, która doszła do świetności za Kazimierza W. Herb Niesobia świadczy, że współfundatorem polichromji obok króla był zapewne wymieniany w dokumentach między latami 1352—1369 wielkopolski, generalny starosta i poznański kasztelan, Wierzbęta z Paniewic. W tym czasie najprawdopodobniej polichromja powstała. Kultura dworu Kazimierza W. znalazła na dworze rycerza odblask. Kto wie nawet, czy w brodatej postaci jednego z Trzech Króli nie przedstawił nam malarz portretu króla Kazimierza W., którego tak chętnie portretowali ówczesni artyści. Jeśli malowidła we Czchowie nie są tak okazałe i nie są tak różnorodne i nie mają tego pierwiastka dworskiego w tym stopniu, pochodzi to stąd, że polichromję tę zamierzono w skromniejszych rozmiarach i że jest ona z wcześniejszej epoki i zapewne powstała zaraz po wzniesieniu kościoła t. j. po r. 1349, gdy freski w Łądzie niezawodnie pochodzą z późniejszej doby panowania Kazimierza W. We Czchowie fundatorem był mniej zamożny rycerz przy współudziale mieszczaństwa, gdy w Łądzie współfundatorem był król, jak świadczy orzeł piastowski. Tak samo w Łądzie, jak we Czchowie, główną wagę odgrywa kompozycja linearna i wypełnienie przestrzeni zakreślonej konturem. Barwy zostały w części odnowione, w części spełzły i o dawnym kolorycie dzisiaj możemy tylko tyle powiedzieć, że składały się na niego silne i wyraźne kolory proste niezawodnie, te same jak we Czchowie, a zatem żółta, czarna, czerwona, zielona i niebieska, oraz białą szarą.

A teraz, kto freski wykonał? Nie sądzimy, aby to koniecznie musiał być sprowadzony z zagranicy malarz, skoro wiemy, że tylu malarzy miał Kraków (było ich zaś więcej niewątpliwie, niż ta liczba, którą przypadkiem przekazały nam akta). Malowania we Czchowie i Gnieźnie dowodzą, że freski łądzkie nie są zjawis-

także przez wprowadzenie tarcz herbowych i rozrzucone ich pomiędzy figurami świętych, chełpił się fundator swym stanowiskiem wśród rycerstwa. Tarcze herbowe i rycerskie godła bowiem odgrywają wielką rolę w tej epoce ambicji rycerzy dążących do sławy. Cóż dopiero mówić o stroju kobiet, o której względy zabiega rycerz. Strój panien w

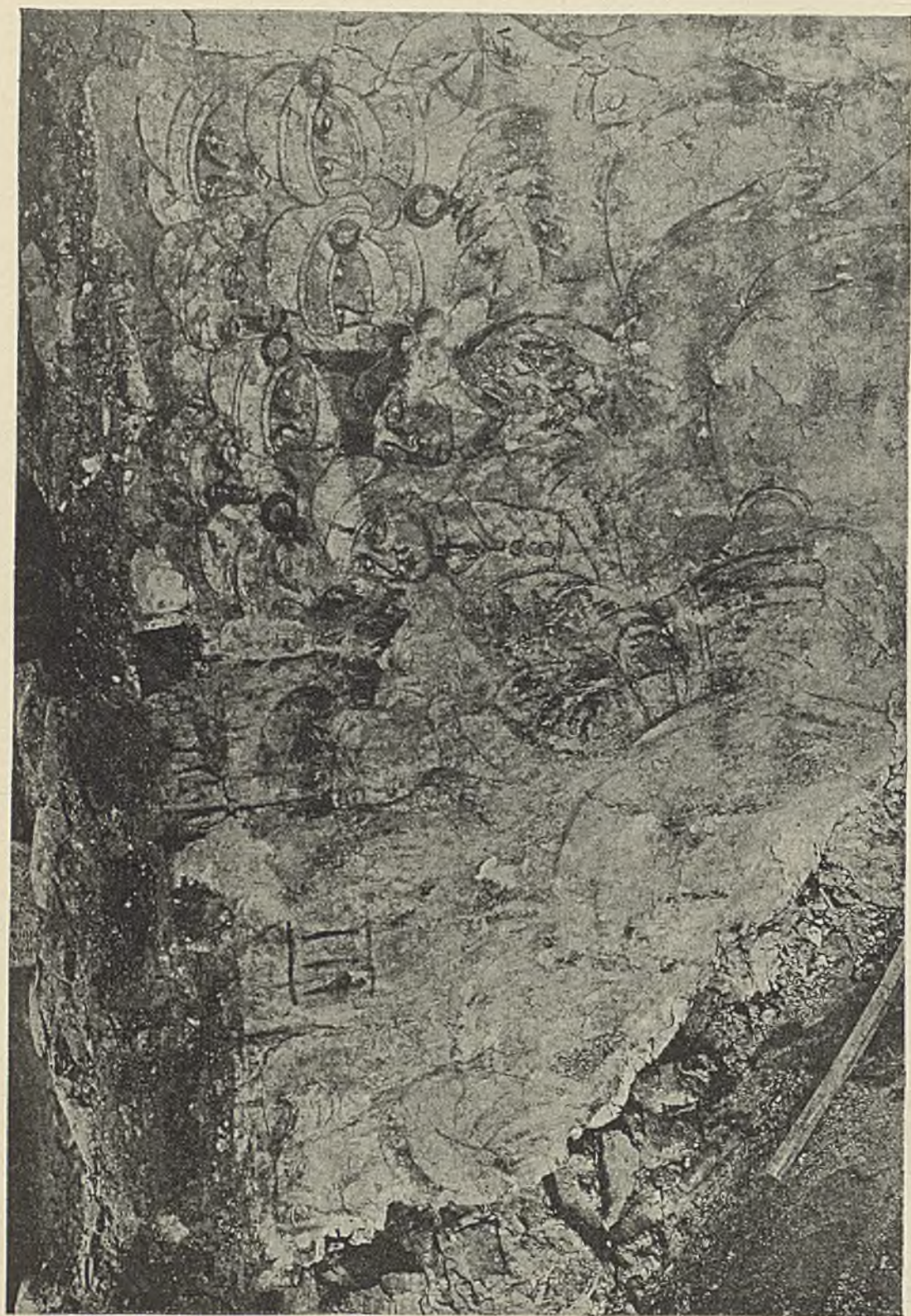


Fig. 100. Resztki malowideł w kościele Brygieł w Lublinie. Grupa rycerzy.

kiem bez ogniwa. Malowań takich sam Wawel musiał mieć wiele, zdobyły one królewskie komnaty i pomnażały majątek malarzy i liczbę ich domów w mieście. Stroje i to życie dworskie, które widzimy, są odbiciem miejscowej kultury. Nawet wielbłądy bywały w średnich wiekach w Polsce i malarz mógł je w Krakowie oglądać, choćby w królewskim zwierzyńcu. Czyż zatem koniecznie tłumaczyć objawy kultury w zabytkach, sprowadzeniem artystów skądinąd, gdy mogą być wynikiem tej wysokiej kultury Kazimierzowskiego dworu i skoro dają się one złączyć w szereg zjawisk z zabytkami wcześniejszej epoki? Pokrewieństwo malowań łądzkich z malowaniami staro kolońskiej szkoły, którego dopatrzyć się można, miałoby wytłumaczenie stosunkami i pochodzeniem cystersów łądzkich z Altbergen pod Kolonją. Ale czyż mając tylu malarzy w Krakowie, sięgano po malarza do Kolonji? Charakter obrazu jest zbyt świecki i dworski, aby przypisywać dzieło cystersowi tembardziej, że malarstwo u nich nie kwitło tak, jak u benedyktynów, a sztuka była tylko tolerowana. Malarze krakowscy mogli zaznajomić się ze sztuką na zachodzie w swoich wędrówkach, któremi kończono naukę. To też sądzimy, że tak malowanie czchowskie, jak daleko bogatsze, różnorodniejsze, późniejsze nieco malarstwo łądzkie, jest produktem tego artystycznego ruchu, który wydał tak świetne dzieło z zakresu architektury, jak kościół katedralny na Wawelu, kościół N. P. Marji, kościół w Wiślicy i taką wielką ilość całego szeregu budynków kościelnych i świeckich, których tu wymieniać nie będziemy, a w rzeźbie zaś pozostawił grobowiec Władysława Łokietka, Kazimierza W., wspaniałe pomniki, zdobiące wspomniane kościoły, w przemyśle artystycznym: kielichy i krzyże, relikwiarze i cały szereg pierwszorzędnych zabytków. Malowidła ściennie musiały stać na wyżynie wymienionych dzieł innych gałęzi sztuki i raczej dziwiłoby się należało, aby przy tak wielkiej, rozległej pracy twórczej za czasów Wielkiego Króla, sprowadzano malarzy do malowania kaplicy w Łądzie i gdyby wysokiemu poziomowi sztuki ówczesnej nie odpowiadał wysoki poziom malarstwa. Charakter zaś francuski czy nadreński, cechuje w niejednym objawie naszą architekturę i rzeźbę, chociaż one nie mają nic wspólnego z osadą cystersów w Altbergen, a przecież istnieje. Jest on wynikiem ogólnego wpływu gotyku, który wyszedł z Francji i jest dzieckiem francuskiej kultury, u nas szczególnie hodowanej, wobec stosunku dworu Kazimierza W. z dworem Andegaweńskim. Powiew włoskiej sztuki, który w tych dziełach zaznaczyliśmy, tłumaczy się zetknięciem malarzy pracujących w Polsce z włoską sztuką we Włoszech lub w Czechach.

I jeśli oddziaływanie sztuki trecenta zaznaczyło się na Pomorzu, jeśli w Toruniu widzimy malowidło, żywo przypominające nam tak tematem, jak jego tendencją, tak alegorjami jakoteż ich ujęciem, freski włoskich mistrzów XIV stulecia, to tembardziej wpływy sztuki trecenta na sztukę w Polsce dziwić na nie powinny.

Sposobem zaś patrzenia na świat, zamiłowaniem do szerokiego ujęcia przestrzeni i krajobrazu, oraz wprowadzaniem scen rodzajowych obok akcji głównej, przypominają nam malowania w Łądzie, jak wspomnieliśmy, freski w Brixen z r. 1410—1417.¹ I tu z zetknięciem się włoskich i francuskich wpływów powstała ta pełna poezji i pogody fantazja w scenach Bożego Narodzenia i Hołdu Trzech Króli, podobnie jak w Łądzie. Niewątpliwie na wyrobienie się krajobrazowego ujęcia tematu i na

¹ Burger: op. cit. tabl. XXI.



Fig. 101. Resztki malowideł ściennych z kościoła Brygitek w Lublinie. Król Władysław Jagiełło.



Z polichromji kościoła brigitek w Lublinie



Z polichromji kościoła brigitek w Lublinie



Fig. 102. Fragmenty polichromji na krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie. Portrety krakowskich biskupów i św. Jerzy.

te sceny rodzajowe wpłynęły francuskie miniatury, przedstawiające pory roku i miesiące z krajobrazem i życiem, jakie się w każdej porze rozwija; tego bowiem rodzaju przedstawienia weszły w modę z końcem XIII i pierwszej połowie XIV stulecia. Spotykamy podobne obrazy w południowym Tyrolu, w Trydencie, zdobiące orlą wieżę¹ i dalej na północ, jak w Schelkingen (w Wirtembergji), gdzie w kościele św. Afry zachowały się dość naiwnie i nieudolnie wykonane malowania, przedstawiające Hołd Trzech Króli, w których uderza świeżość i zrozumienie dla piękna natury i wyzwolenie się z konwencjonalizmu.² Szczególniej pozwalały sceny Bożego Narodzenia na fantazje tembardziej, że przez jasełka grunt do tej swobody i poezji szczerzej i prościej był przygotowany.

Poselstwa i dary z Francji szły do Polski i niezawodnie na naszych malarzy oddziaływać musiały. Zachowała się przypadkiem jedna wiadomość o tego rodzaju stosunkach dworu francuskiego z polskim. Oto królowa francuska, zapewne z początkiem XV w., posłała chorągiew malowaną, którą umieszczono w katedrze krakowskiej. Dzieło to kazał skopjować malarzowi z Sącza Długosz r. 1460³ a skopjowanie takie francuskiego dzieła przez polskiego malarza zapewne nie zostało bez śladu na artystyczną twórczość u nas.

Od tego postępu malarstwa religijnego do malarstwa o zupełnie świeckim temacie współczesnym, ilustrującym wielkie zdarzenia i tryumfy, był krok tylko. Wprawdzie już około r. 1313 przedstawiano świeckie zdarzenia współczesne i tak arcybiskup Balduin polecił wymalować w pałacu biskupim w Trewirze czyny swego brata cesarza Henryka VII. we Włoszech, ale na ogół zachowało się bardzo niewiele obrazów uświetniających współczesne wielkie czyny. Szczęśliwie ocalały w Lublinie na strychu kościoła Brygitek resztki malowideł ściennych, przedstawiających tryumfalny wjazd Jagiełły do Lublina po bitwie pod Tannenbergiem (fig. 100 i 101 oraz tabl. 10 i 11). Kościół Brygitek w Lublinie stanął w 1426 r. na pamiątkę zwycięstwa

¹ Burger. op. cit. fig. 318.

² Reber: *Kunstgeschichte des Mittelalters*. Leipzig 1886, str. 611.

³ Ptaśnik: *Cracovia artificum*. Kraków 1917, nr. 523.



Fig. 103. Fragment polichromji na krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie. Portrety biskupów krakowskich.

nad krzyżakami ku czci N.P. Marji Zwycięskiej. Ozdobiono go wtedy ściennymi malowaniami, z których część po obniżeniu sklepienia znalazła się na strychu i z niej szczęśliwie nas doszły skąpe fragmenty. Inaczej zginęłaby wieść o tem dziele bez śladu. Malowidła wykonano podobno na świeżym tynku wapiennym,¹ chociaż raczej przypuszczaćby należało, że tu także użyto zwykłej u nas, a poprzednio opisanej, techniki *fresco secco*. Pod fryzem z jasno żółtej wstęgi na tle niebieskiem falowanej i lekko modelowanej, oraz z białych różyczek na tle granatowym, widzimy orszak królewski wyjeżdżający z miasta (fig. 100 i 101).² Jest to grupa jeźdźców w większej części uzbrojonych, na czele brodaty wódz, dalej jedzie giermek z chorągwią i król.³ Przypuszczaćby należało, że mamy przed sobą Władysława Jagiełłę. Ma on na głowie prawie tę samą koronę, jak na swoim grobowcu w Krakowie, twarz równie ma wygoloną i zakrytą szczelnie szyję. Purpurowa szuba, którą król ma na sobie, podbita jest gronostajami, a z pod niej wygląda widocznie do figury skrojony zielony kaftan, ozdobiony jakby liljami (tabl. 10). Grupę zwartą (tabl. 11)⁴ ludzi na koniach w nadnaturalnych rozmiarach widzimy tu poraz pierwszy. Malarz chciał działać na odległość i dlatego też rysował figury więcej niż naturalnej wielkości. Wódz orszaku ubrany jest w jupe zieloną, obłożoną sobolami. Wszystkie figury okonturowano ciemno brunatnym kolorem. Ogólny ton malowideł jest jasny.⁵ Tu i ówdzie wprowadzono złocenia, jak na uździe królewskiego konia i na zawiasach w formie kółek łączących zsuwane przyłbice. Widzimy zręczność w użyciu i układzie ornamentów, szeroki rozmach dekoracyjny i właściwe zastosowanie barw lokalnych, wobec czego schodzi na dalszy plan brak tu i ówdzie dobrego rysunku i modelowania.

Zobaczmy raz jeszcze odblask tej dworskiej sztuki Kazimierza W. i Ludwika

¹ Smoleński: Spr. Kom. hist. szt. T. IX. szp. 284.

² Ze Spr. Kom. hist. szt. T. IX. str. 291.

³ Smoleński, który pierwszy freski odkrył i zrobił z nich akwarelę, brał postać króla za postać królowej. Sądzimy, że się pomylił. Długie włosy nosili podówczas mężczyźni w ten sposób. Strój bez modnego wtedy u kobiet dekoltu u szyji, ale szczelnie pod brodę zapięty jest strojem męskim a nie kobiecym.

⁴ Zob. tabl. 7 i 8. Ze Spr. Kom. hist. szt. j. w.

⁵ 93. Ze Spraw. Kom. hist. szt. T. IX. szp. 293.

Węgierskiego, oraz czasów Jadwigi w późniejszym nieco dziele na ścianach krużganku kościoła franciszkanów w Krakowie.

Malarstwo zyskiwało coraz to silniejszy grunt rozwoju, popierali je bowiem niemieccy koloniści. Ludzie ci przybyli z zachodu, bogacąc się wraz z miejscowymi obywatelami, łożyli pieniądze na ozdobę okazałych świątyń. Coraz więcej ołtarzy zaczęło się pojawiać w kościołach, a ołtarze wymagały obrazów. Znaczenie rodów mieszczańskich, ich bogactwa, pociągały za sobą pożądanie własnych kaplic i ambicje, aby te kaplice były ozdobione jak najwspanialej.

Także rycerstwo nie omieszczało w dalszym ciągu dostarczać środków na przyozdabianie kościołów. Franciszkanie mogli też upiększać malowidłami kościoły i krużganki, bo jeśli kto, to oni jako zakon św. Franciszka pożądać mogli dekorowania świątyń, oni, którym nie obce być musiały freski Assyżu. Wszak wielu polskich franciszkanów odwiedzało klasztory włoskie, a włoscy zaś bracia przybywali do Polski. W ten sposób sztuka włoskiego trecento i Giotto silniej i w sposób zdecydowany zaznaczyła się w polichromji franciszkańskich kościołów, z których malowidła w krakowskim klasztorze franciszkanów skąpo nas doszły.

W klasztorze tym z pod tynku przed kilkunastu laty odkryte malowidła pochodzą z XV a w części XVI w. Te z nich, które odnosily do w. XV, powstały zapewne zaraz po r. 1436, kiedy po pożarze krużganki odnowiono i poświęcono i wiążą się jeszcze z freskami wieku XIV. Świadczy o tem ogólna kompozycja. Jak we Czchowie tak i tu widzimy fryz biegnący po najszerszej, a zamkniętej u góry łukami ścianie, tak samo zapewne tuż pod łukiem rozmieszczono dostosowane do ostrołukowej przestrzeni odrębne obrazy. Pod fryzem namalowano tak samo jak we Czchowie i w Łądzie tarcze herbowe. Rysunek jednak i modelunek są lepsze, a opracowanie draperji staranniejsze.

Zachowane najstarsze fragmenty pod drugim łukiem są częścią kompozycji, która, jak to wspomnieliśmy, biegła niegdyś wzdłuż ścian krużganku. Fryz ten przedstawiał siedzących biskupów krakowskich. Zajęli oni miejsca w gotyckich stalach. Zaplecki stal ozdabia wzorzysta materja, zawieszona na odpowiednich, do stal przymocowanych wieszadłach i dokładnie narysowanych (fig. 102).¹ Spotykamy się więc odrazu ze ścisłością w odtwarzaniu przedmiotów i zajęciem się szczegółami aż do drobiazgów i to jest charakterystyczny objaw dla XV w. jako następstwo studjów natury, wnętrza i mebli i t. p., co już mieliśmy sposobność na zabytkach XIV w. zauważyć. Biskupów odtworzył malarz z realizmem obejmującym ogół i szczegóły. Pod jednym łukiem siedzi ich trzech na barwnych poduszkach, jeden w niebieskiej, drugi w czerwonej, trzeci w zielonej kapie lub ornacie. Każdy z nich trzyma księgę, a sposób trzymania u każdego z nich jest inny. Jeśli w Łądzie dziewice niosą lampy, to wszystkie trzymają je jednako i symetrycznie; tu już artysta zerwał z tym efektem i nie chodzi mu o stylizację formy przekazaną przez romańską i bizantyńską epokę, ale zależy mu na tem, aby za każdym razem rozwiązał odmiennie problem i wprowadził różnorodność, zachowując w ogólnych zarysach tylko tę symetrię, której poprzednie pokolenie trzymało się niewolniczo. I tu widzimy rozbrat z tradycjami przekazanymi średniowieczu przez antyk. Każdy z biskupów dzierży gotycki pastorał i znowu trzyma go każdy odmiennym ruchem. Pastorał środkowego biskupa odznacza się szczególnie bogatym rysunkiem, wszystkie

¹ Z Rocznika Krak. op. cit. str. 91.

zaś w kurwaturce mają krzyż i żabki i w ten sposób, mimo urozmaicenia, nie tworzą kolekcji odrębnych form. O wprowadzenie urozmaicenia w ubiorze biskupów szczególnie dbał artysta malując otwartą kapę, zręcznie ułożoną i wywiniętą celem uwidocznienia podszewki, przyczem brzeg jej biegnie falistą, równą linią, albo szerokie ornaty, z pod których głęboko dobywają się ręce w chirotekach. Draperje są wzorzyste. Alby z natury rzeczy musiały być białe, to też malarz rzucił na nie wzór czerwony.

Jakże przedstawiają się głowy wśród tego zamięłowania do szczegółów? Są bez zarostu, strzyżone dość krótko, z puklami włosów koło uszu. Wyraz twarzy zamknięty w sobie, u każdego inny, z silnie zaznaczoną odrębnością typu i charakteru człowieka, przyczem malarz posługiwał się umiejętnością odmiennego traktowania takich szczegółów jak oczy i wargi; te ostatnie u każdego też są inne, raz wąskie, tu znów wydatne. Tą samą usilność indywidualnego traktowania twarzy widzimy tu, jak u czeskich artystów, i dawny szablon ustąpił miejsca studjowaniu z natury. Pod tą częścią fresku tarcze herbowe są zaokrąglone, jeden z herbów jest dla nas ciekawy, herb Rawicz (zapewne biskupa Nankera), a przedstawia pannę na niedźwiedziu, ubraną w suknię skrojoną do figury z wycięciem charakterystycznym dla XIV w. W kartuszu obok tarcz umieszczony napis, niestety, znikł zupełnie. Postacie te stoją wyżej i wskazują postęp w porównaniu z postacią św. Augustyna w klasztorze augustjanów (zob. fig. 88).

Dalej spotkał się malarz z trudnościami prowadzenia fryzu po tem samem sklepiennem polu. Z boku bowiem znajdowało się lavabo w niży z łukiem ostrym wprawdzie, ale tak szeroko rozwartym, że mało co wychodzi on z okrągłej formy; jest to zabytek kielkującego gotyku. Wspomniana nyża znajduje się w drugiej, której łuk okrągły, jeszcze romański, wysoko wznosi się ponad gotyckim. Uniemożliwiało to prowadzenie fryzu, malarz więc dał obraz, który wiąże się raczej z niżami i lavabo, napół religijny napół świecki. Na tle krajobrazu i zabudowań przedstawił św. Jerzego, który walczy we wspaniałem przybraniu ze smokiem o nagrodę pięknej, jak opowiada legenda, królewny, oczekującej bohatera (fig. 102). Widzimy wysoki zamek kamienny z blankami i bliźniemi romańskimi oknami, umieszczonemi wysoko; z boku mur również blankowany otacza wyższą budowlę z trzema oknami, krytą dachem siodłowym i jakby z wieżą obok. Ten budynek jest znów ceglany; po drugiej stronie ciosowego zamku widzimy wysoki gmach także z cegły, wszystkie zaś budynki pokrywa dachówka gąsiorkowa. Na tem, zapewne z natury wzorowanym tle, może nawet Wawelu, jedzie rycerz; jego białego konia zdobi bogaty złocisty rząd z rozetą; zbroja uwydatnia kształtną figurę jeźdźca, pas zaś opada zwyczajem XIV w. poniżej bioder. Na hełmie powiewają wspaniałe strusie pióra, białe, różowe i niebieskie. Wiatr igra płaszczem zielonym. W samym końcu na prawo klęczała królewna, po której zachowała się tylko wysoka gotycka korona.

Wszędzie uderza zamięłowanie do odtwarzania nie tylko zdarzeń, ale także szczegółów, jak wspaniałego rzędu konia, hełmu z pióropuszem, architektury, przyczem cały obraz ma wiele wdzięku przez swój świecki wątek. Jest to jakby ostatni odbłask tego wspaniałego życia dworskiego, które znikło z Piastami i z dworem Andegaweńskim, ustępując miejsca surowemu życiu Jagiełły, syna dzikiej do niedawna Litwy, rozmiłowanego w malarstwie poważnem, niemal ponurem. Fryz ze

św. Jerzym u franciszkanów jest jakby wspomnieniem czasów XIV w., czasów miłości i gonitwy za pięknem.

Na dalszem polu pod łukiem już bez przerwy biegnie dalszy ciąg szeregu biskupów w liczbie pierwotnie sześciu, w podobny sposób jak poprzednio przedstawionych na tle rozwieszonych na stalach draperji. Powstały one nieco później zapewne w latach 1450—1470.¹ Jeden z biskupów tylko ma zarost. Całość bardzo barwna i w traktowaniu jej widać więcej swobody (fig. 103)² i wogóle znaczny postęp. Ponieważ zachowały się dalsze portrety biskupów z końca XV i początku XVI w., galerja ta pozwala nam badać rozwój portretu a zarazem stwierdzić ciągłość krakowskiego malarstwa w tej epoce. Od nieśmiałych niemal usiłowań w kościele augustjanów, widocznych w stojącej figurze św. Augustyna i lepiej rozwiniętych portretów krakowskich biskupów, aczkolwiek jeszcze sztywnych w układzie i draperji, doszli malarze do swobody i szerokiego traktowania, świadczącego o opanowaniu form.

O tych postępkach najlepiej przekona nas zestawienie opisanych fresków wczesnej gotyckiej epoki z freskami schyłku gotyku, częściowo zachowanymi pod łukami na tychże samych krużgankach franciszkańskiego klasztoru. Już nie przedstawiono figur drobnych, przypominających raczej obrazy wiszące na ścianie, ale temat traktowano szeroko. Zachowały się ślady dwu figur na jednym polu. Jedna wyobraża stojącego kardynała, o którego godności świadczy sznur kardynalski oraz krzyż ze złotą rękojeścią, trzymaną w dłoni. Tłó jest już adamaszkowe, zielone. U góry widać trójkątne okno i niebo gwiazdziste przeziera przez nie. Pod stopami obu osób łąka realistycznie przedstawiona. Druga postać, to biskup, siedzi przy pulpicie na gotyckim tronie, architektonicznie skomponowanym; kwiat granatu ozdabia tłó tronu i szat. Zwrócony ku kardynałowi przeglądał księgę otwartą. Poza tronem i pulpitem widzimy znowu niebo pełne gwiazd. Charakterystyczną ozdobą architektury katedry są wypukłe talerze właściwe XV w. Freski te pochodzą ze samego schyłku gotyku, jeśli nie z początku XVI stulecia.

Wracając do najstarszych portretów franciszkańskich krużganków, podnieść musimy ich łączność z włoskimi wpływami za Kazimierza W. i ze sztuką w Czechach.

Wiemy, że zamięłowanie to pokrywania ścian freskami i malowidłami dostało się do nas z Francji i z Włoch, nieraz za pośrednictwem Czech. Malowidła zamku Karolowego Tynu musiały zrobić wielkie wrażenie. Kaplica tam wystawiona i ozdobiona na rozkaz Karola była dumą Czechów. Utrzymywali oni, że niema na całym świecie kaplicy, któraby była tak starannie i kosztownie ozdobiona. Główne prace w Karolowym Tynie trwały w latach 1348—1365. Wrażenie wspaniałości zamku odbiło się także na dworze Kazimierza Wielkiego. Włoch Tomasz z Modeny sprowadzony do Czech nie pracował sam, ale musiał mieć pracowników miejscowych, których wykształcił. W ten sposób wpływy włoskie oddziaływały na miejscowych malarzy.³ Jeśli porównamy freski Tomasza z Modeny w Treviso w sali kapitułarza św. Mikołaja,⁴ widzimy tam podobny temat jak na krużgankach kościoła franciszkanów: biskupów, ojców kościoła i zakonników, siedzących w stalach na tle

¹ Ameisenówna: op. cit. str. 92.

² Tamże str. 95.

³ Venturi: *Storia dell'arte italiana* T. V. Milano 1907, str. 962.

⁴ Tamże str. 968 i nast.



Fig. 104. Stygmatyzacja św. Franciszka. Malowidło ściennie na krużgankach franciszkanów w Krakowie.

draperji, z klęczącymi u stóp matemi figurkami modlących się donatorów. Silny wyraz charakterystyki twarzy, poprostu studja z natury, gdzie artysta odtwarza nie tylko rysy, ale nawet zmarszczki na czole i koło ust, są wspólne tym freskom Tomasza z Modeny i naszym franciszkańskim postaciom biskupów. Objawem późniejszej epoki jest widoczne zamięłowanie malarzy pod wpływem flamandzkiej sztuki do wprowadzania większej dokładności w malowaniu akcesorjów jak tkaniny, pastorały i t. p., lecz główny prąd i kierunek wyszedł z Włoch zapewne ze szkoły Tomasza z Modeny. Tak zatem wpływy włoskie żyją także w XV w. w Polsce.

Oprócz portretów czy też wizerunków świętych lub osób duchownych, mamy także obrazy, przedstawiające sceny i akcję. Tu należy w pierwszym rzędzie obraz na krużgankach klasztoru franciszkanów: stygmatyzacja św. Franciszka (fig. 104).¹ Obraz ten wychodzi poza ramy zwykłych wpływów, które zaznaczyły się dotąd w Czechach i w Polsce, a łączy naszą sztukę ze sztuką wiążącą się z postacią św. Franciszka, ze sztuką Giotto.

Już w kościele augustjanów ten wpływ widzieliśmy w pięknej kompozycji,

¹ Z Rocznika krak. op. cit. str. 99.



Fig. 105. Stygmatyzacja św. Franciszka, fresk Giotto.

przedstawiających zakonników w religijnem skupieniu, zgromadzonych przed św. Augustynem, który wskazuje im podniosły cel życia. W stygmatyzacji św. Franciszka widzimy już niezaprzeczony wpływ wielkiego malarza włoskiego XIV w., bo powtórzenie jego kompozycji. Dzieło to jest późniejsze i bardziej rozwinięte od malowidła w klasztorze augustjanów; głębia przestrzeni i krajobraz pustyni uwydatniają się lepiej, niż w stygmatyzacji św. Franciszka we Florencji w kościele Santa Croce (fig. 105). Malarz czerpał z doświadczeń XV w. Czy widział on oryginał we Florencji, czy też korzystał z miniatury lub jakiej repliki, trudno dociec, Ale jeśli wpływ Giotto tak widocznie w malowidle na krążgankach franciszkanów się zaznaczył, świadczy to, że krakowska stygmatyzacja nie jest dziełem, o ile chodzi o wpływ Giotto, odosobnionem. Wprawdzie obraz jest tak śmiały na XV w. zjawiskiem z powodu szerokiego traktowania, że ma się wrażenie, jakoby to był zabytek nie XV ale XVI w., współczesny innym malowidłom. Jeśli jednakże weźmiemy



Fig. 106. Zwiastowanie N. P. Marii. Malowidło ściennie na krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie.

w rachubę, że dzieło powstało pod włoskim wpływem, to chyba nie pomylimy się, biorąc ten piękny zabytek za utwór w. XV.

Stygmatazacja przedstawia św. Franciszka w religijnej ekstazie. Święty w habicie, aureoli, przyklął z rozpostartymi ramionami i odbiera na dłoniach, nogach i piersi stygmaty męki Pańskiej od Chrystusa, który zjawił się przybity do krzyża i pochyła się ku niemu. Jest to wizja. Postać Chrystusa, tworzącego z krzyżem całość, unosi się lekko w przestworzu, sześć purpurowych skrzydeł wyrasta z ciała Ukrzyżowanego, z którego ran wychodzące promienie znaczą rany na ciele świętego. Wyraz głębokiej wiary i uczucia uwydatnił się w ruchu, a zwłaszcza w ruchu rąk św. Franciszka. Tło wypełnia górzysty krajobraz i kościół na przedzie, tu i ówdzie porozrzucane grupy drzew, nieodstępna od pustelnika łania skrobie się nogą w ucho, a w głębi lasy. U stóp świętego kosz z jarzynami i owocami. Ślicznie stylizowany, konturowo rysowany, malowany ornament roślinny, jest niezawodnie dodatkiem Stanisława Krakowianina, który dekorując krużganki w 1523 zapewne odświeżył, odnowił i ornamentacją tu i ówdzie przyozdobił stare freski, aby nie odbijały zbyt od jego malowideł, ale razem z nimi tworzyły dekoracyjną całość.

Przyglądając się jeszcze raz obrazowi widzimy, że nastrój i wyraz umiał malarz wlać w kompozycję, w rysunku zaś postaci nie był zupełnie poprawny. O ile górna część ciała jest rysunkowo udana, to dolna nie tłómaczy się jasno. Natomiast

* Z Rocznika krak. op. cit. str. 101.



Fig. 107. Chrystus w łocznii mistycznej. Malowidło ściennie na krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie.

postać Chrystusa jest anatomicznie i perspektywicznie poprawna.¹ Skala barw niewielka. Składa się na nią jasna zieleń drzew, okra terenu, brunatna barwa habitu, czarna pni drzew, cielistą karnacji, żółta drzewa krzyża i ceglasta kościoła. Oczywiście z wiekiem barwy spelzły i stonowały się. Silnymi linjami zakreslił malarz kontury czarną farbą, światła nakładał zaś bielą cynkową, temperą.² Jest to dzieło proste w swej szczerości, bez aspiracji do wielkości, ale uczy kochać założyciela

¹ A m e i s e n ó w n a: op. cit. str. 98.

² Tamże str. 102.

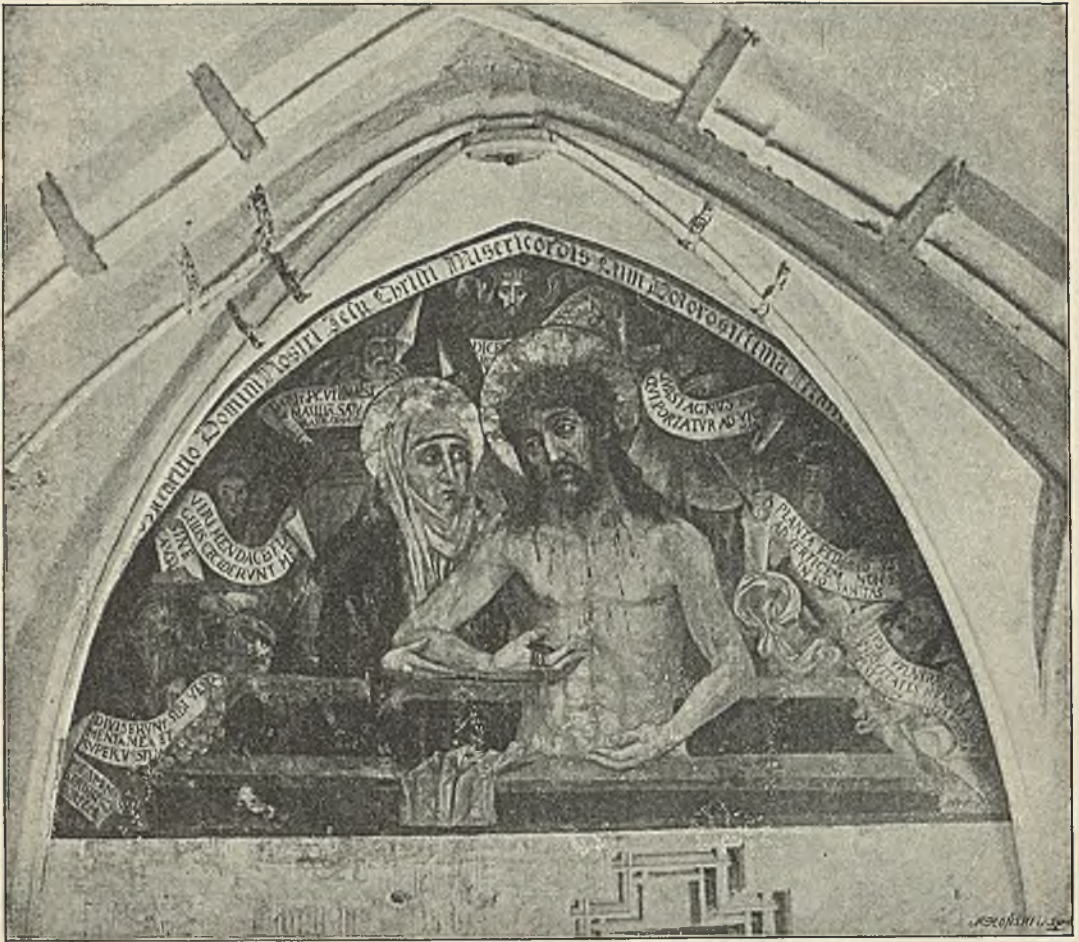


Fig. 108. Misericordia Domini. Malowidło ściennie na krużgankach klasztoru augustjanów w Krakowie.

zakonu.¹ Potęga Giotta uwidacznia się w porównaniu jego dzieła z krakowskim obrazem. Tam malarz podporządkował wszystko postaci św. Franciszka, którą przedstawił w zdecydowanym i jasnym ruchu. Ale jego odtwórca krakowski zrozumiał myśl, odczuł głębię uczucia i stworzył na wskrós religijny obraz, wywołujący głęboki nastrój. Dla niego nie mógł być św. Franciszek u schyłku XV w. tem, czem był ten święty dla genialnego artysty w wieku XIV., odczuł go raczej jako pustelnika, któremu Chrystus ukazał się w wizji. Tem tłumaczą się szczegóły, jak łańia i kosz z owocami i jarzynami. Odblask wielkiej płomienistej sztuki Giotta w bladym, ale wiernym odbiciu widoczny w tem dziele naszej sztuki, kończy u schyłku XV w. wpływ włoskiego trecenta u nas.

Drugi obraz, zajmujący również całą ścianę, zakreśloną łukiem sklepienia, to Zwiastowanie N. P. Marji (fig. 106).² Madonna o ładnej i regularnej twarzyczce, we wspaniałym, niegdyś niebieskim, płaszczu z podszewką różową, stoi przy pulpicie i zaskoczona zjawiskiem zwraca się ku aniołowi, który zleciał, przykląkł i twarz ku N. P. Marji podniósł; w jednej ręce trzyma wstęgę z napisem „Ave

¹ Tamże.

² Tamże str. 105.

Maria“, a drugą błogosławi, zwiastując. Tunika jego biała, powłóczysta, a skrzydła zielone z pawich piór. Scena odbywa się we wnętrzu dziedzińca na tle częściowo przysłoniętej zieloną i wzorzystą oponą renesansowej architektury z gotyckiem sklepieniem. W górze Duch św. rzuca promienie na N. P. Marję. Cała ta kompozycja znajduje się w niży, której bok wypełnia renesansowy ornament z kandelabru i owoców domalowany później.¹ U spodu renesansowe festony. Technika tego obrazu, jakoteż stygmatyzacji, wygląda raczej na al fresco niż na al secco.

Co do czasu powstania tego dzieła, zapewne jest ono współczesne stygmatyzacji i jest dziełem jednego i tego samego autora. Włoski wpływ jest tu równie widoczny. Może artysta malował pod wpływem późnego giottysty albo też, co wydaje się ze względu na świeżość kompozycji i barwność najprawdopodobniejsze, że korzystał z jakiej renesansowej miniatury. Typ Madonny nie jest włoski, również jak typ anioła. Twarz okolona złocistymi lokami, subtelna i pociągająca, choć regularna i piękna, przypomina raczej typ francuski.

Pominąwszy tu i owdzie błędy w proporcjach, uznać musimy dzieło za niezwykle ujmujące. Zwraca uwagę koloryt dziś stonowany, ale mimo to żywy i pociągający. Uwydatniają się tony różowe, zielone i szare, wogóle blade i subtelne. Figury na tle rozczłonkowanej budowli uplastyczniają się, kompozycja jasna z pominięciem zbytecznych akcesoriów. Układ draperji obmyślany, ale nie wymuszony, szaty utworzone z miękkich szerokich fałdów. Dzieło wygląda jakby było utworem iluminatora. Renesansowy jest charakter przy średniowiecznym jego nastroju. Delikatność odczucia, finezja, swoboda, a nadewszystko zamiłowanie do barwności i wyraźne cechy malarstwa minjaturowego dowodzą jasno, że dzieło tkwiąc jeszcze w średniowiecznym duchu, należy do nowego świata, do epoki odrodzenia. Idzie ono w parze z dziełami architektury i rzeźby napoły gotyckiej, napoły renesansowej i zapowiada wybitnego malarza XVI w., który zapewne w tej epoce u schyłku XV stulecia rozpoczynał swą działalność jako malarz minjatur i fresków, Stanisława Krakowianina, o ile nie są to jego początkowe prace.

Obok tych włoskich wpływów na krakowskie malarstwo mamy wpływy niemieckie i to na tychże samych krążankach franciszkańskiego kościoła. Zachował się tam obraz (fig. 107),² przedstawiający nam Chrystusa naturalnej wielkości w purpurowym płaszczu, zarzuconym na nagie ciało, w cierniowej koronie i z nimbem, jako pracownika, który nogami tłoczy winne grona i dźwiga belkę prasy narysowanej z całą ścisłością szczegółów. Obok głowy wije się wstęga z napisem „*Torcular calcavi solus*“, „Sam chodziłem w tłoczni“. Ponad Chrystusem Bóg Ojciec gestem wyciągniętej ręki poleca mu tę pracę. Że praca jest krwawą, świadczą brwi ściągnięte cierpieniem i czoło poorane bruzdami, na ustach zaznaczył się głęboki smutek. Widzi się napięcie mięśni rąk i nóg spowodowane dźwiganiem ponad siły ciężaru. Anioł drobnymi rękami, z twarzyczką pełną smutku, słuchając rozkazu Boga Ojca, ciśnie na ramiona Chrystusa belkę. Na lewo dwaj inni malutcy aniołowie z rozpostartymi skrzydłami w części czerwonymi, a w części zielonemi, skrzętnie wydobywają dusze z czyśca. Na prawo stoi N. P. Marja, bolejąca nad mozołem Syna,

¹ A m e i s e n ó w n a: op. cit. str. 107.

² Tamże str. 109.

a dwie głowy skrzydlate o barwnych piórach i w aureoli jej asystują. Tło ciemne ozdabia wijąca się zielona gałąź winna z gronami.

Pod tym wielkim obrazem znajduje się fryz z czterech obrazków jako jego dopełnienie. Środkowa scena z tego fryzu wiąże się z górną kompozycją. Przedstawia ona ołtarz, a na nim pośród świec kielich, do którego spływa z prasy rurką wyciskane przez Chrystusa wino. Kapłan zakonnik podnosi Hostję, a dwaj djakoni zakonnicy mu towarzyszą. Jest to scena „Podniesienia“. Obok otwarty sarkofag. Na lewo u słupa biczują Chrystusa kaci w rycerskich pasach opadających z bioder, na nogach mają pończochy i długie trzewiki. Po drugiej stronie namalowano „Cierniem koronowanie“ przez dwu katów, którzy prętami na krzyż złożonymi naciskają z wysiłkiem cierniową koronę Chrystusowi na głowę, trzeci przyklękawszy naigrawa się. Pod obrazem widzimy cokół, a poniżej do samego spodu wiszące opony o różnych wzorach.

W tym fresku, który wprowadza nas znowu w świat mistycznie symboliczny i który jest objawem akcji w świecie chrześcijańskim, przesłiczna jest twarz Chrystusa, tłoczącego wino. Wiele uczucia wyraził artysta w postaciach djakonów przy podniesieniu. Motyw tłoczenia wina przez Zbawiciela jest bardzo rzadki, a pojawienie się zawdzięcza niezawodnie tej samej pobudce, która wywołała Mszę w Bolonie Rafaela w stanzach, t. j. walce przeciw wątpięcym, aby Hostja była Ciałem i Krwią Pańską, objawy tego zaś wątpienia nie były rzadkie w Polsce.

Koloryt fresku jest bardzo ładny, przeważa piękny zielony ton, po nim idzie czerwony i żółty ciemniejszy i jaśniejszy, tu i ówdzie biały.

Taka skomplikowana, na mistyce oparta symbolika, obca jest Włochom. W omawianym modlitewniku króla Wł. Warneńczyka natomiast widzieliśmy ten temat i w Niemczech się go także, choć rzadko, spotyka.

Wartość artystyczna dzieła jest wybitna. Głównemu efektowi: wrażeniu krwawej a posłusznej pracy Chrystusa, malarz podporządkował liczne szczegóły. Umiał oddać wysiłek ofiary. Głównki aniołków przypominają podobne kompozycje w naszym malarstwie XIV—XV w., ale twarzyczki odbijają od utartych form tak we Włoszech, jak w Niemczech. Są one niezawodnie inwencją krakowskiego malarza.¹ Drobnne sceny u spodu są pełne dramatycznej siły, charakterystyka ruchów, dokładność w odtworzeniu studjów, zwracają uwagę. Nic tu niema z epoki odrodzenia, wszystko wiąże się z epoką gotycką. Wprawdzie płaszcz Chrystusa, malowany szeroko i płynnie, prawie że nie ma cech gotyku, może to być jednak retusz XVI w. Kontrast między figurą Chrystusa a drobnymi figurkami dolnych scen rzuca się w oczy; te ostatnie mają charakter wcześniejszego malarstwa, ale może ta różnica być wynikiem późniejszej restauracji, gdy odświeżano stare malowidła, aby je dostroić do nowo namalowanych. Kompozycją i duchem dzieło jest średniowieczne, powstało w drugiej połowie XV w. i to pod wpływem niemieckiej sztuki, jednakże z zachowaniem samodzielności. Takich dzieł było więcej. Z nich doszło nas malowidło ściennie na krużgankach klasztoru augustjanów w Krakowie, aczkolwiek bardzo przemalowane. Obraz przedstawia t. zw. *Misericordia Domini*. W otwartym kamiennym sarkofagu, który lud u nas nazywa studnią, widzimy postać umęczonego Chrystusa (fig. 108),² który prawą ręką powstrzymuje krew

¹ Ameisenówna: op. cit. str. 110 i 111.

² Tamże str. 81.

obficie wypływającą z rany na piersiach. Za sarkofagiem stoi N. P. Marja i podiera Syna. Chrystus ma wyraz bólu, a ból ten u Matki jeszcze silniej się zaznacza. Na lewo od widza Piłat do pół figury umywa nad miednicą ręce, a poniżej kobieta w czerwonej chuście na głowie patrzy ku górze. Poczyna ona szereg postaci obiegających łukiem opisany obraz; wszystkie również malowane do pół figury i wszystkie trzymają zwoje z napisami lub godła Męki Pańskiej, są to zapewne prorocy i sybille. Utworzył się zatem kłębek postaci, przez które przewijają się wstęgi z napisami dawniej gotyckimi, potem przemalowanymi. Dotrwał gotycki napis tylko wzdłuż łuku i pod obrazem w stylu XVII w.; z każdej strony widzimy figurkę zakonnika w całej postaci, modlącego się w ekstazie.

Cały realizm XV w. zaznaczył się także w tym fresku, który wyróżnia się od innych mnogością napisów i przeładownością kompozycji. Przemalowania późniejsze z XVI czy XVII w. odjęły mu wiele charakteru i kolorytu. Dzieło to jest wyrazem tego zamięłowania do brutalnego i bezwzględного odtwarzania głów z natury i półfigur, między które wprowadza malarz napisy na wstęgach. Całą siłę talentu kładł artysta w charakterystykę typu.

Temat ponury, mistyczny, wyobrażający mękę i ból, umieszczenie sarkofagu i zestawienie z nim Chrystusa, przypomina nam obraz u franciszkanów, Chrystusa w tłoczni. Małe postacie proroków dokoła środkowej i wielkiej grupy, trzymających wstęgi z napisami tu i tam zestrzajają się z sobą. Oba obrazy też zapewne zamawiał jakiś mnich ponury, mistycznie nastrojony, który w obu obrazach chciał stwierdzić spełnienie się proroctwa starego testamentu w życiu Chrystusa, skąd i temat do kompozycji „Chrystus w tłoczni“ zaczerpnięty został.¹ Co do tej mistyki i proroctw oraz nastroju wizji, dzieła te mają wspólną cechę z opisany modlitewnikiem Władysława Warneńczyka. I co więcej, w modlitewniku tym znajdujemy oba obrazy, zarówno Chrystusa w tłoczni, jako też Chrystusa w sarkofagu.

W drugiej połowie XV w. coraz to liczniejsze są tematy z Męki Pańskiej i góry Oliwnej. Wiążą się one z życiem mieszczańskim, może nawet z dramatami, opowiadającymi Mękę Pańską, które to przedstawienia wyszły z tego samego podłoża w społeczeństwie, pragnącym oglądaniem Męki Pańskiej się kruszyć, umartwiać i korzyć. Pociągające i wesołe żywe obrazy Bożego Narodzenia, Zwiastowania pastuszom, Hołdu Trzech Króli, zdają się ustępować przed wyobrażeniami bólu i śmierci, dopóki znowu odrodzenie nie wprowadzi pogodnych scen i radości.

Malowidła zdobiły także zewnętrzne ściany kościołów i w tym celu posługiwano się farbami zaprawionymi woskiem czyli, t. zw. techniką enkaustyczną. Nie były to zapewne prace najlepszych mistrzów. Celem ich było dostarczać obrazu pobożnemu ogółowi, gdy kościół był zamknięty; najczęściej malowidło miało związek z cmentarzem, rozciągającym się wzdłuż murów kościołów parafjalnych, to też zwykle przedstawia ono ukrzyżowanego Chrystusa. Taki obraz zachował się nam w kościele św. Krzyża w Krakowie. Dziś mieści się on w dostawionej później kaplicy, pierwotnie znajdował się nazewnątrz fasady, tuż przy wejściu. Świeciła się przed takim obrazem lampka lub świeca, pobożny przechodzień zatrzymywał się, przyklękał i modlił się. Nie chodziło więc tyle o poprawność rysunku, ile o efekt i wzbudzenie uczucia religijnego, a przytem o barwność, która tak pociągała wszystkie warstwy ludu wieków średnich.

¹ Izajasz: 63, I—VI.



Fig. 109. Malowidło ściennie niegdys nazewanątrż kościoła św. Krzyża w Krakowie.

Ukrzyżowanie na kościele św. Krzyża (fig. 109) jest może najstarszym znanym nam malowidłem ściennym, w którym widzimy epiczno-dramatyczny charakter scen Męki Pańskiej. Ukrzyżowania dotąd nam znane w księgach liturgicznych w. XIV i z początku XV w. przedstawiały cierpiącego Chrystusa, N.P. Marię i św. Jana i ich ból mniej lub więcej udatnie. Nie było nieraz świadków ich cierpień. Nie chodziło o akcję dramatyczną, ale obraz Chrystusa na krzyżu nawskróś religijny. Tymczasem obecnie społeczeństwo pragnie mieć malowidło, przedstawiające całe zdarzenie, a nie tylko cierpiącego Zbawiciela. To też pojawiają się obok ukrzyżowanego Chrystusa, dwaj łotrowie, żołnierze, grupa niewiast podtrzymujących N.P. Marię, niepokój, ruch, tłum, jednym słowem dramatyczna akcja... Zjawisko to idzie w parze z rozwojem rzeźby a także architektury, w której spokój form ustępuje miejsca niepokojowi i dążeniu do linii powyginanych i przekręcanych. Tego rodzaju obrazy pojawiły się w południowych Czechach z początkiem XV w., a typowym przykładem jest t. zw. „Ottauer Altar in Krummau“; widzimy tam Ukrzyżowanie, a w nim „zamiast

nastroju religijno-lirycznego, wielki patos...“¹ Zwraca uwagę w tem dziele naturalizm i brutalne typy. Ukrzyżowanie t. zw. Mszału hasenburskiego w wiedeńskiej Bibliotece nadwornej z r. 1409 nie ma jeszcze patetycznego niepokoju. Kierunek ten dostał się niewątpliwie do Polski z Czech, a rozwinął się potem pod wpływem realizmu norymberskiego malarstwa, kiedy stosunki Krakowa z Norymbergą stały się ścisłe.

Przyjrzyjmy się bliżej Ukrzyżowaniu na kościele św. Krzyża. Malowane było na zewnątrz, a zatem wybrano technikę, która mogła wytrzymać zmiany pogody, technikę enkaustyczną, t. j. namalował artysta obraz farbami woskowemi. Każda plama barwna ma w ten sposób ograniczone kształty, ponieważ kładziono jedną plamę obok drugiej.² Prócz różu weneckiego czy puzzoli, może lapis lazuli, głównie wchodziły w grę farby ziemne, ugry i umbra palona, którą obwiedziono kontury.³ Obraz doszedł nas bardzo zniszczony. Widzimy trzy krzyże, w środku wisi Chrystus. Ciało rysował malarz schematycznie. Przypomina ono jeszcze krucyfiksy XIV w. Ciało zaś łotrów rozpięte jest na krzyżach, umieszczonych na wskos, a zatem formy łamane i skórczone bólem przedstawiają się z boku i w trzech czwartych, w czym nasze dzieło różni się od cytowanych czeskich wzorów, odznaczając się postępem. Między krzyżami rozmieścił malarz liczne figury dramatu. Problemu głębi nie umiał on rozwiązać, ale poradził sobie w sposób bizantyńskiej sztuce właściwy, i rozmieścił osoby w trzech szeregach, co zresztą czynili i malarze czeskich obrazów. U stóp krzyża klęczy Marja Magdalena obejmując go ramionami, dalej rozróżniamy po jednej stronie grupę niewiast z N.P. Marją z opadającymi bezradnie rękoma, żołdaka z gąbką na włóczni, po drugiej zaś św. Jana i starca z długą brodą. Po bokach ustawił malarz żołnierzy. Najlepsza z figur, to postać na prawo od widza, tyłem odwrócona, opierająca się o krzyż, na którym zawieszono łotra. W głębi postacie na koniach a między niemi Longin, przebijający bok Chrystusa włócznią. Nad krzyżami łotrów anioł i szatan zabierają każdy swoją duszę w postaci małych ludzi.

„Kompozycja jest zwarta, składa się z figur skupionych uczuciowo i formalnie koło głównej postaci Ukrzyżowanego. Na twarzach stojących pod krzyżem osób, zwróconych w stronę Chrystusa, maluje się smutek, będący odbiciem tragicznej matki Syna człowieczego. W ten sposób rozwiązał malarz problem psychicznego współdziałania osób, wypełniających ramy obrazu.“³

Figury są naogół poprawnie malowane, postacie świętych w porównaniu z żołnierzami mają sylwetę o wiele smuklejszą i wytworniejszą. Głowy żołnierzy są większe, a twarze mają grube rysy i dosadnie scharakteryzowane.⁴ Tło jest niebieskie, przeważają zaś barwy brązowo-fioletowe, brązowo-czerwone, gdziekolwiek tylko wyróżniają się silniej zaakcentowane miejsca, tworząc całość harmonijną.⁵ W kościele św. Krzyża wewnątrz, na dolnej części ściany południowej i zachodniej świątyni, znajdowały się sceny Męki Pańskiej, po których pozostały ślady tylko.

¹ Ernst: *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV und am Anfang des XV Jahrhunderts*, Prag 1912, str. 24.

² Dr. Tadeusz Dobrowolski: *Ze średniowiecznych malowań ściennych „Ukrzyżowanie“ w kościele św. Krzyża w Krakowie*. Kraków, 1923. (Wydawnictwo Muzeum Przemysłowego w Krakowie), str. 2.

³ Tamże I. c.

⁴ Tamże str. 3.

⁵ Tamże.



Fig. 110 Malowidło ściennie w dawnym refektarzu kolegiaty w Opatowie.

Obrazy jednego metra wysokości, ujęte w prostokątne obramienie, zapewne powstały współcześnie z Ukrzyżowaniem a fryz z nich obiegał niegdyś widocznie nawę dookoła.¹

Innem malowidłem ściennym, które pierwotnie również było widoczne z cmentarza kościelnego, to obraz na ścianie kaplicy zmarłych przy kościele św. Barbary w Krakowie. Dziś zachowały się tylko ślady pojmania Chrystusa jako tło późniejszej rzeźby. Jeśli Ogrojec Wita Stwosza w tej kaplicy się znajdował, to malowania te go uzupełniały. Tyle tylko można o malowidle tem obecnie powiedzieć, że realizm jest tu jeszcze więcej rozwinięty i zapewne wiąże się on już z niemieckimi, najprawdopodobniej z Norymbergi idącymi wpływami.²

Realizm i niepokój znajdujemy również w Ukrzyżowaniu w kościele w Opatowie (fig. 110).³ Dzieło malowano farbami klejowymi, które już straciły swą świeżość. Figury obwiedzione gdzieniegdzie konturem. Barwy przenikają się wzajemnie i znikają. Tło biado-niebieskie, ciało Chrystusa różowe w odcieniu brązowym, przeważają zaś kolory: żywa niebieska, zielonkawa i różowa. Jedna z postaci ma seledynowy płaszcz o bogatych zwojach. I tu Ukrzyżowanie pojął malarz dramatycznie

¹ Tomkowicz: Spr. K. hist. szt. t. VI. str. LX.

² Na malowidło kaplicy zmarłych zwrócił mi uwagę Dr. Tadeusz Dobrowolski, który niem się specjalnie zajmuje.

³ Ze Spr. Kom. hist. szt. t. IV, str. 27. Zdobiło ono dawniej refektarz klasztoru cystersów w Opatowie. (Łuszczkiewicz: *Kościół kolegiacki św. Marcina w Opatowie*. Spr. Kom. hist. szt. j. w.).



Fig. 111 a. Z polichromji kościółka drewnianego w Dębnie pod Nowym Targiem.

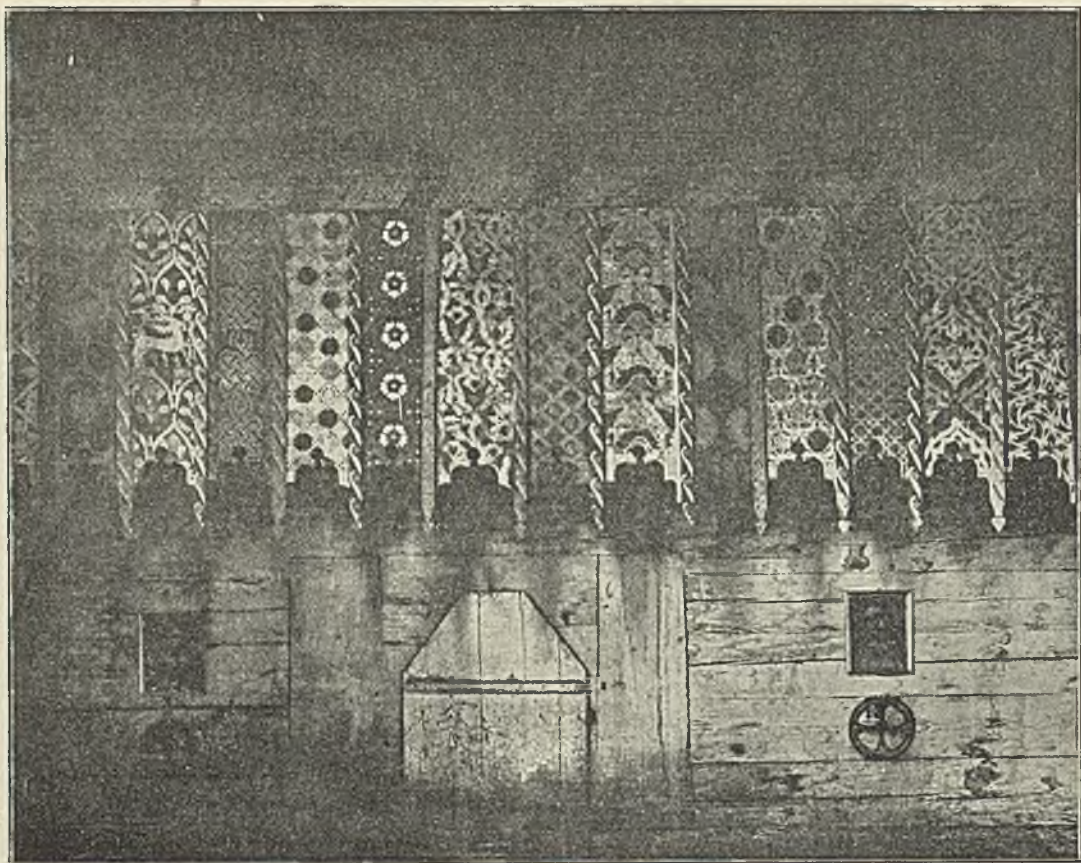


Fig. 111 b. Polichromja chóru muzycznego w Dębnie pod Nowym Targiem.

i tu wprowadził znaczną liczbę osób o układzie niespokojnym. Ciało Chrystusa wykonano słabo, głowa objawia znużenie i smutek. Twarz rycerza wskazującego postać Chrystusa, pełna indywidualnego wyrazu. Ciekawy jest motyw włóczni przejawiającej się za postaciami.¹

Malowidło refektarza w klasztorze dominikanów w Krakowie mimo archaizmu zaliczany do XVI w. i zabytków odrodzenia.

Malowideł ściennych niezawodnie było u nas wiele. Niestety, ginęły one z budynkami, a nawet te, które ocalały w budynkach, zeskrobywano lub tynkowano, aby zyskać miejsce dla innej polichromji. Omawiane obrazy przeważnie odkryto pod tynkiem. Niewątpliwie przyszłość wydobędzie jeszcze z pod tej powłoki niejedno malowidło. Sam widziałem w dawnym klasztorze cystersów w Wąchocku ślady malowań figuralnych, wydobywające się z pod pobiałej wapiennej. To co zachowało się dowodzi, jak rozpowszechnione i rozwinięte było malarstwo ścienne w Polsce i jak różnorodne.

Nietylko ściany kościołów murowanych, ale także kościółki drewniane zdo-

¹ Wiadomości dokładniejsze o Ukrzyżowaniu w Opatowie zawdzięczam drowi Tadeuszowi Dobrowolskiemu, który niem zajmuje się szczegółowo.

biły malowidła. Niestety, kościółki te uległy jeszcze więcej zniszczeniu, niż kościoły murowane i z nimi zniknęła ich polichromja. Najstarsze kościoły drewniane, które do dziś dotrwały, nie są wcześniejsze nad koniec XV w.

Przykład takiej polichromji nam się zachował w kościółku w Dębnie pod Nowym Targiem.¹ Widzimy wszędzie ornamentacje, obrazów nie znajdujemy wcale. (Fig. 111a i b).² Ornamentacja presbiterjum obfituje zwłaszcza w piękne motywy i to motywy świeckie, przypominające czasy rozkwitu życia rycerskiego i dworskiego, jak rycerz walczący z gryfem i polowanie. Motywy te nic wspólnego z chłopską kulturą nie mają, podobnie jak wzór dwu pięknie stylizowanych papug, motywy granatu i lilji, czerpane ze średniowiecznych tkanin i teł, cechowych obrazów. Stylizacja zwierząt jest wschodnia i wzorowana na wschodnich tkaninach, rozpowszechnionych nie tylko u nas, ale w całej Europie.³ Polichromja jest dziełem cechowego malarza końca XV w. lub raczej początku XVI w., który posługiwał się szablonami, używanymi widocznie do malowania mieszkań. Charakter tej dekoracji jest tu ten sam, jak na emaljach, minjaturach, tkaninach i wytłaczanych ozdobach oprawy ksiąg średniowiecznych. Zbiór form gotyckich łączy się z formami przypominającymi romańskie skręty XIII w., ale śladu epoki odrodzenia niema jeszcze. Tak jak nasza architektura drewniana dawniejsza jest odbiciem architektury murowanej i nie jest w zasadzie tworem ludowej kultury, tak malarstwo ścienne drewnianych kościołów jest odbłaskiem wielkiej sztuki, o czym nieraz jeszcze będziemy mogli się przekonać.



Fig. 112. Kroksztyn polichromowany
w kościele św. Jana w Gniesznie.

¹ Kopera, Lepszy: *Kościół drewniany Galicji zachodniej*. Serja I. Zeszyt III. Kraków 1916 str. 95 i nast.

² Tamże str. 96.

³ Venturi: *Storia dell' arte italiana*. T. V. Milano 1907, str. 1063.

R O Z D Z I A Ł V.

Malowidła ścienne ruskie.

Kiedy Władysław Jagiełło wstąpił na tron, silniej uwydatniły się ruskie wpływy. Dwór królewski, zwłaszcza po śmierci Jadwigi, przejął się temi wpływami, wśród których król wyrósł i wychował się. Zaraz też, bo w latach 1393—1394 pojawiają się na królewskim dworze na Wawelu ruscy malarze,¹ pomimo, że malarzy zachodu miał Kraków. A nawet sam król ma nadwornego malarza, który widocznie nie był ruskim, ale miejscowym, gdyż zwano go *Nicolaus pictor regius de Cracovia*.² Widocznie artyście temu dobrze się wiodło, skoro r. 1403 mógł nabyć dom na Stradomiu od kanonika kapituły krakowskiej.³

Ulubioną jednakże dla Władysława Jagiełły była sztuka ruska, jako sztuka, na którą od dziecka patrzył na rodzinnej swej ziemi, a którą w środowisku prawie obcej sobie i innej kultury tem więcej jeszcze cenił. Długosz, miłośnik i znawca sztuki, już zauważył, że Władysław Jagiełło w otoczeniu posługiwał się mową ruską i sztukę cerkiewną więcej cenił niż łacińską.⁴ Popierana na dworze sztuka ruska stała się wnet wziętą i stanęła do współzawodnictwa z malarstwem zachodu. Obrazy przenośne, ikony, mozaiki wraz z przedmiotami przemysłu artystycznego, od dawna dostawały się do Polski, jak n. p. omawiana poprzednio przez nas mozaika w klasztorze franciszkanek w Krakowie. Ale za Władysława Jagiełły przybywają już malarze ruscy na dwór. Tak wielka była podatność Polski na wpływ malarstwa ruskiego, że objęło ono całą Polskę. Nagle rozpowszechniający się wpływ ten dowodzi, czym jest poparcie dworu w rozwoju sztuki i jak względy polityczne, w tym przypadku unia między Polską a Litwą r. 1386, działają na kierunek artystycznego ruchu. Malarze królewscy pochodzili, jak się zdaje, z białoruskich okolic litewskich i małoruskich.⁵

Kazał im król naprzód pomalować nawy opactwa św. Krzyża na Łyścu⁶ i malowania bizantyńskie, zapewne doskonale zestroiły się ze starymi murami i oświe-

¹ Piekosiński: *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388—1420. Monumenta medii aevi historica* T. XV. Kraków 1906, str. 156, 164, 192, 197, 201, 202, 203. Chmiel: *Malerjały archiwalne do budowy Zamku. Wawel, część II. Teki grona konserwatorów Galicji zachodniej*, T. V, str. 4—5.

² Ptaśnik: op. cit. str. 29.

³ *Kodeks dyplomatyczny Katedry krakowskiej, część II. Monumenta medii aevi historica* T. VIII, str. 282—284.

⁴ *Historia Poloniae* T. IV, str. 536.

⁵ Podlucha: op. cit. str. 87.

⁶ Tamże str. 88, *Długosz Liber Beneficiorum* T. III. str. 229—230.

leniem romańskiego kościoła benedyktynów. Malowaniem tem król żywo się zajął, a rachunki jego dworu podają nam szczegóły.¹ Wysyłano malarzom klepane złoto do Łyśca, a do tej przesyłki dołączono „rubrykę“. Potrzebowali oni złota do nimbów, do ornamentów i do ożywienia kolorów, rubryki zaś głównie do zagruntowania miejsc pod pozłotę.² Przy tem król ulubieńcom swoim kazał posłać także dwie baryłki wina. Robota trwała conajmniej przez cały rok.³ Gdy malarze, a było ich kilku, z których jeden nazywał się Władyka, z Łyśca do Krakowa przybyli we wrześniu 1394 r., król płacił w gospodzie rachunki za nich.⁴

Tak samo z malowań tych nic nas nie doszło. Również nie przechowały się malowania w sypialni króla na Wawelu, o których mamy wiadomości pod r. 1394.⁵ Malarzy pracujących nad ozdobieniem sypialni było podówczas dwu, a gdy wracali na zimę do ojczyzny, polecił im Jagiełło kupić dwa konie i futra.⁶

W Wiślicy kazał król wystawioną przez Kazimierza Wielkiego kolegiatę przyozdobić malowaniem⁷ z scenami życia N. P. Marji.⁸ Obrazy te również nas nie doszły. Nie doszły nas malowania w katedrze Gnieźnieńskiej, o których piszą nam historycy.⁹ Jeszcze w XVII w. istniały one na sklepieniu i przedstawiały w różnych barwach świętych.¹⁰

Malowanie kościoła farnego w Sandomierzu, obecnie katedry, zachowały się na szczęście. Odkryte r. 1887 i następnie umiejętnie w ostatnich czasach dzięki ks. biskupowi Rykowski odnowione, stwierdziły wiadomości podane przez dawnych pisarzy i dają nam pojęcie o rodzaju i poziomie artystycznym innych zaginionych malowań.¹¹ Ze względu na rozpowszechnienie się dzieł malarzy nadwornych Władysława Jagiełły po całej Polsce od Gniezna aż po Lublin i ich rolę, dalej ze względu na samą wartość i stan zachowania odkrytych i odnowionych zabytków, a wkońcu ze względu na liczbę obrazów wprowadzających nas w świat artystyczny polsko-litewskiego zjednoczenia i królewskiej rodziny, rozejrzyjmy się dokładniej w tych freskach. Ponadto jeszcze z tego względu freski te nas obchodzą, że nie są one chwilowem zjawiskiem, wywołanem przez Władysława Jagiełłę. Malarstwo bowiem ruskie w Polsce obejmuje cały wiek niemal, za przykładem ojca pójdzie syn Kazimierz Jagiellończyk i sztukę ruską, choć nie w tym stopniu, ale popierał będzie. Rozwój sztuki ruskiej rozpoczętej z końcem XIV w., możemy śledzić u schyłku jej działalności z końcem XV w.

Na północnej ścianie presbiterjum wspomnianego sandomierskiego kościoła, pod sklepiennym łukiem, przedstawili malarze w czterech poziomych rzędach sceny

¹ Piekosiński: op. cit. str. 156—164.

² Podlacha: op. cit. str. 89.

³ Piekosiński: op. cit. str. 192, 197, 202, 203.

⁴ Tamże str. 207 i *Teka Grona Kons. Gal. zach.* T. V, str. 5.

⁵ Tamże str. 201. Porówn. A. Chmiel: op. cit. str. 4—5.

⁶ Tamże str. 209.

⁷ *Historiae Poloniae* T. IV. str. 356. Porów. Podlacha: op. cit. str. 90 i przyp.

⁸ Wojciechowski: *Kościół katedralny* str. 31.

⁹ Długosz l. c. Wapowski: *Dzieje korony polskiej* T. II. str. 275; Kromer: *Kronika* przekład M. Błażowskiego T. III. Warszawa 1767, str. 533; Marcin Bielski: *Kronika* T. I. Warszawa 1767, str. 365. Porównaj Podlacha: str. 90.

¹⁰ Damalewicz: *Series archiepiscoporum Gnesnensium*. Varsoviae 1649, str. 28.

¹¹ Ks. Rokoszy: *Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej. Spraw. Kom. hist. sztuki.* T. IX, rok 1914, szp. 451 i nast. Skąd również zaczerpnęliśmy fig. 112—118.

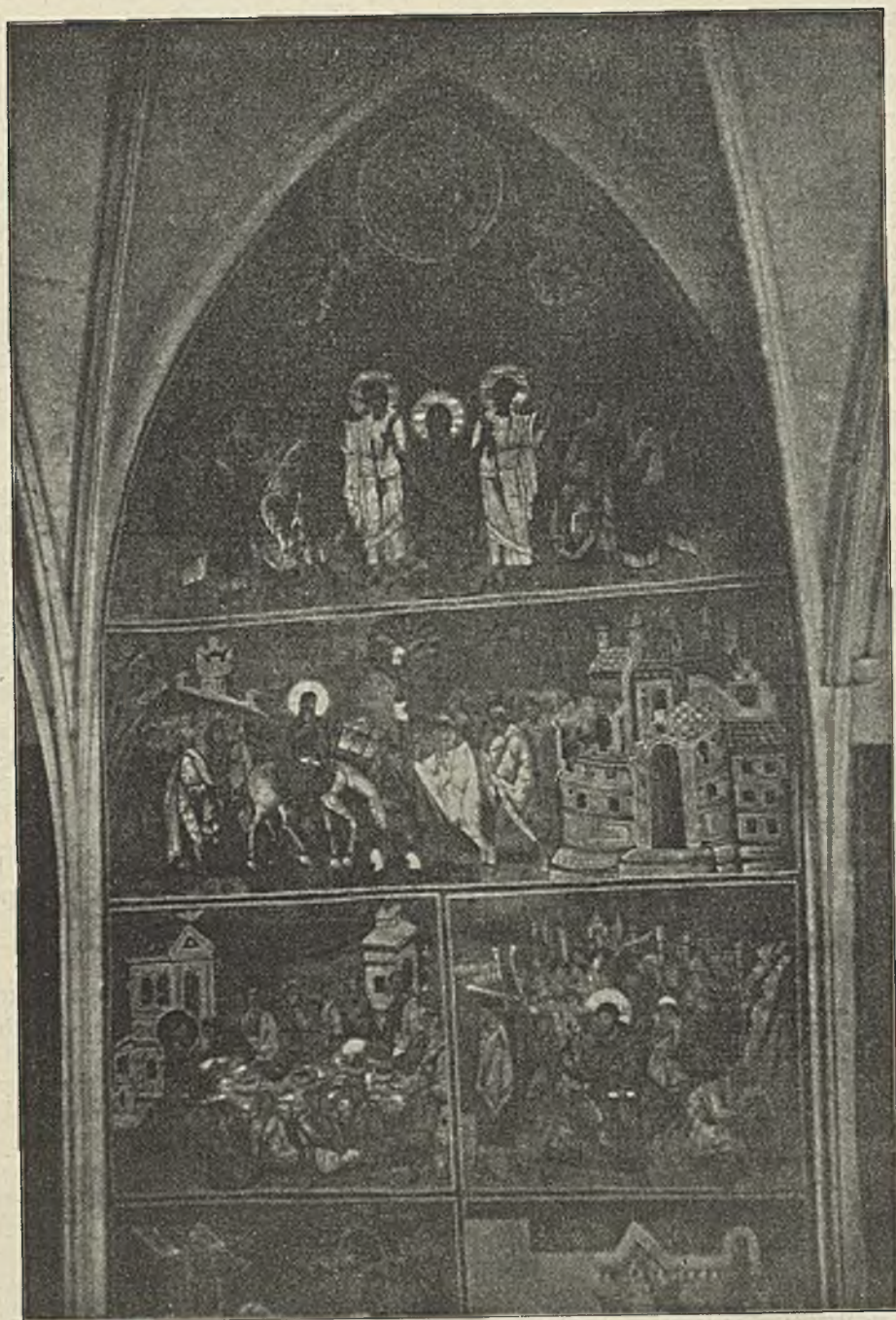


Fig. 113 a. Malowidło ściennie w katedrze sandomierskiej. Ściana północna. Sceny Męki Pańskiej



Fig. 114. Malowidła ścienne katedry sandomierskiej. Rząd malowideł: Wieczera Pańska i zdrada Judasza.

z Nowego Testamentu (fig. 113). Cykl rozpoczyna się od dołu obrazami umywania nóg i sądu przed Piłatem, rozmieszczonemi w jednym rzędzie, obecnie jeszcze zasłoniętymi. To też oba malowidła musimy pominąć. W wyższym rzędzie mieszczą się dwa obrazy (fig. 114 i 115). Jeden przedstawia ostatnią wieczerzę, a drugi zdradę Judasza. Na tle nieba widać dwie baszty połączone murem. Na zielonej murawie stoi nakryty wzorzystym obrusem stół, przy którym siedzi Chrystus. Zajmuje miejsce z boku „*in cornu dextro*” w sposób archaiczno-bizantyński¹ na dużej czerwonej poduszce, u stóp mając drugą mniejszą, okrągłą i również czerwoną. Głowę jego otacza złoty wielki nimb z czarnym krzyżem równoramiennym, na którym napis $\text{ὁ \text{c} \text{o} \text{v}}$ t.j. byt (tem mianem nazwano Boga). Twarz Chrystusa ma wyraz poważny i smutny. Pojął go malarz jako Boga i Pana, dał mu do prawej ręki zwój pergaminowy jako przewodawcy, ubrał go w niebieską tunikę, purpurowy płaszcz grecki (*himation* raczej niż togę), zaznaczył nawet ciężarek u dolnego końca. Dystygnowanym gestem



Fig. 115. Z katedry sandomierskiej: Wieczera Pańska.

¹ Podłacha: str. 92.



Fig. 110. Z polichromji katedry sandomierskiej: Wjazd Chrystusa do Jerozalemu.

prawej ręki akcentuje słowa. Apostołowie siedzą dookoła stołu, przedstawieni bardzo nieudolnie i giestykują, jakby filozofowie na uczcie; zwłaszcza zwraca uwagę apostoł siedzący wygodnie na przodzie na fotelu, z nogą założoną na nogę, wygolony jak senator, sandał zrzucił z nogi na znak lekceważenia, które wyraża cała jego postać. Jest to Judasz. Niektórzy sięgają po potrawy. Przed Chrystusem na misie Baranek Boży, na obrusie rozłożone chleb i jarzyny, wazy i nożyki. Jest tu przedstawiona chwila, gdy Chrystus mówi: „Zaprawdę powiadam wam, że jeden z was wyda mnie”. Spojrzeli tedy uczniowie jeden na drugiego, o kim mówił. Św. Jan, siedzący tuż przy Chrystusie, zapytał: „Panie, kto jest?” W zestawieniu tych trzech postaci umiał malarz uchwycić dramatyczny wątek. Starał się wywołać zdziwienie i zdumienie apostołów. A zatem scenę pojął dramatycznie, przedstawiając odstępstwo Judasza, a nie ustanowienie św. Eucharystji. Braki perspektywy i rozwinięcie architektury oraz stosunek człowieka do przestrzeni nie zwracały jeszcze uwagi, (te problemy nauczono się poznawać później), chodziło o wyrażenie akcji.

To samo odnosi się do sąsiedniego obrazu przedstawiającego zdradę Judasza (fig. 114). Na ciemno szafirowym, niemal czarnym, tle nieba widzimy daleko gwałtowniejszy dramat. Na przodzie siedzi Chrystus, znowu ze zwojem pergaminowym w rę-

ku. Postawa jego spokojna, bierna i szlachetna. Rzuca się na niego gwałtownym ruchem Judasz i bierze go w ramiona. Ta grupa jest bardzo ładnie pojęta i pełna wyrazu. Otaczający scenę żołdacy uzbrojeni, ludzie z pochodniami i latarnią, siepacze szarpiący Chrystusa, św. Piotr z Malchusem, to są uboczne zdarzenia, objaśniające słowa ewangelji. Chrystus i Judasz ubrani tak, jak na ostatniej wieczerzy. Judasz i tu lewą nogę ma także rozzutą i ciągnie za sobą sandały, wlekący się na rzemyku, prawą zaś nogę nadepnął mu swą stopą Chrystus.

W trzecim rzędzie znajduje się tylko jeden obraz „Wjazd triumfalny Chrystusa do Jerozolimy” (fig. 116). Od skalistych wzgórz zbliża się ku miastu Chrystus, ubrany w purpurową tunikę i podróżną chlamidę czerwoną, a za nim orszak apostołów. Przed bramami miasta grupa mężczyzn i kobiet strojnie ubranych wita Zbawiciela.

U stóp Chrystusa roślinność oraz małe figurki ludzi, zdejmujących szaty i rzucających je na ziemię; inni wdrapują się na palmy. Uroczyste powitanie i jego nastrój udało się artyście odtworzyć. I tu tylko dwie grupy tworzą zasadniczą treść obrazu, lud rzucający szaty i wdrapujący się na palmę i Chrystus z orszakiem. Otoczone murem miasto, to przypomnienie szczegółów opowieści. Ciekawy jest widok Jerozolimy. Malarze wprowadzili podwójne mury z blankami, jak je niezawodnie widzieli w Polsce, szczyt bramy jest gotycki, wieżyczki strzeliste, okrągłe, kopuły bizantyńskie ani śladu. Z drzew tylko



Fig. 117. Z polichromji katedry sandomierskiej: Wniebowstąpienie Pańskie. Część dolna.



Fig 118. Z polichromji katedry sandomierskiej: Wniebowstąpienie Pańskie. Część górna.

palme i topole czy cyprys, współzawodniczące z wieżami, zaznaczył artysta. Mimo powagi z jaką pojął on temat, wprowadził szczegół rodzajowy. Oto osioł ujął w pysk gałąź z baziarni, rzuconą przez lud i trzyma ją w zębach.

W czwartej, najwyższej części, zakreślonej łukiem gotyckiego sklepienia, mamy obraz najlepiej wypełniający tę przestrzeń: „Wniebowstąpienie Pańskie“ (fig. 118). W dolnej części obrazu na zielonem tle ogrodu i skał stoi N. P. Marja jako oranta, a po jej bokach dwaj aniołowie, którzy dwu grupom apostołów wskazują Chrystusa, siedzącego w górze w otoczeniu dwu aniołów. N. P. Marja stoi na podnóżku z rozpostartymi do modlitwy rękami, nie wiążąc się z całą akcją, tak jakby ją artysta skopjował ze starochrześcijańskiej mozaiki. Purpurowy płaszcz okrywa jej głowę i ramiona, spadając z przodu do pasa, a z tyłu do stóp i układając się w symetryczne fałdy. Tunika ciemno niebieska długa. Zato otoczenie Madonny bierze żywy udział w tem, co się dzieje. Są to dwaj aniołowie w białych tunikach i białych palliach, o skrzydłach niegdyś białych; jeden zwrócony w prawo, drugi symetrycznie w lewo, wskazują jedną ręką na niebo, drugą trzymają laski podróżne. Tworzą oni asystę N. P. Marji, a zarazem objaśniają apostołów o Wniebowstąpieniu Pańskiem. Grupy apostołów są ożywione i zdumione zjawiskiem, a ożywienie to wyraża się ruchem i gestykulacją. Ponad tą sceną w górze Chrystus siedzi na jasnym wąskim łuku, majestatycznie błogosławiąc jedną ręką, drugą zaś opierając o pergaminowy zwój; otaczają go cztery koncentryczne koła, które wraz z trzema wewnętrznymi kołami oznaczają siedm stref nieba. Koła te podtrzymują aniołowie w locie. Fałdy we wszystkich obrazach układają się w formy trójkątów, rombów i figur geometrycznych.

Gdy patrzył na te malowidła Władysław Jagiełło, wśród licznych podróży przejeżdżając przez Sandomierz, z pewnością zachwycił się nie tylko spokojem, powagą

i zrównoważeniem w przedstawieniu treści nieraz gwałtownej, ale ujmował go także jasny i zrozumiały wyraz akcji, podobał mu się koloryt o przeważającej barwie tła szafirowej i ciemno czerwonych barwach.

Technika tych obrazów jest freskowa, to jest malowano je na świeżej zaprawie tynkowej farbami mineralnymi, rozrobionymi w wodzie w ten sposób, aby się łączyły z zaprawą. Twarze, ręce i nogi i niektóre drobne szczegóły malowano temperą t. j. farbami suchymi, łączonymi klejem i żółtkiem.

Oczywiście malarze nie komponowali sami, ale trzymali się utartych wzorów i przepisów, chociaż przyznać trzeba, że przepisy podręcznika malarzkiego z góry Atos nie znajdują tutaj dokładnego zastosowania, jak to najlepiej widzimy w ostatniej wieczerzy. Judasz tam nie wyciąga ręki po potrawę, gdy niektórzy inni apostołowie to czynią, ale spokojnie i z wyniosłością zdaje się Chrystusowi odpowiadać. Malarz odstąpił tu nawet od słów ewangelji, a za to dał raczej scenę podług bardzo



Fig. 119. Z polichromji kaplicy św. Trójcy w lubelskim zamku.
Komunja św. pod dwiema postaciami.

starego wzoru, wziętego z greckiego sympozjonu odległych czasów. Napisy są greckie i łacińskie, najlepiej one świadczą o ścieraniu się dwu kultur, wschodniej i zachodniej. Szczegóły architektury gotyckiej w scenie wjazdu do Jerozolimy we freskach bizantyńsko-ruskich nie powinny nas dziwić, wszak od epoki romańskiej posługiwała się cerkiew nieraz formami zachodniemi.

Prócz fresków sandomierskich doszły nas freski w Lublinie, niewątpliwie z czasów Władysława Jagiełły. Długosz, ten znakomity miłośnik sztuki i wielkiej kultury człowiek, przekazał nam wiadomość, że Jagiełło założył i wyposażył kaplicę św. Trójcy w zamku Lubelskim.¹ R. 1899 odryto pod tynkiem w tej kaplicy freski, które pochodzą z czasów wspomnianej fundacji królewskiej.² Niestety, freski te nie zostały opracowane, chociaż w czasie wojny starannie je odnowiono i zdjęcia foto-

¹ Długosz: *Historia Poloniae* T. IV. str. 526.

² Smoliński: *Komunikat Sprawzdania Komisji hist. sztuki* T. VIII. str. CCCLXX.



Fig. 120. Z polichromji kaplicy św. Trójcy w lubelskim zamku, malowanej przez Andruszkę r. 1415. Chrystus w Ogrojcu.

graficzne poczyniono.¹ Malowidła przedstawiają także sceny z biblij. I tak scenę Wieczery Pańskiej przedstawił malarz symbolicznie. Wyobraził Boga Ojca, z którego wielkiej postaci wyłaniają się dwie figury Chrystusa identyczne, — jedna daje apostołom z kielicha do picia wino, druga zaś udziela im Komunii św. pod postacią chleba czy opłątka (zob. fig. 119). Tu malarz przedstawić musiał Komunię św. pod dwoma postaciami. Oczywiście nie on skomponował tę grupę, zwłaszcza Boga Ojca z dwoma wizerunkami Chrystusa, tak trudny i niewdzięczny dla artysty problem, ale brał wzór z przekazanych sobie tradycją bizantyńskich form, umiał jednak utrzymać poważny nastrój i wyrazić skupienie religijne. Właśnie tego należy szukać w obrazach ruskich i bizantyńskich. Przyjrzyjmy się scenie Chrystusa w Ogrojcu (fig. 120). Umiała sztuka rusko-bizantyńska wyrazić w całej postaci Chrystusa gorącą modlitwę i świadomość misji u anioła, który Chrystusowi przynosi kielich, trzymając go przez szatę. W opłotku, jakby w koszu, śpią apostołowie, skały zaś i krajobraz są naiwnie zaznaczone poto tylko, aby wyrazić, gdzie się scena odbywała. — Ale nikt nie powinien wymagać rozwiązywania artystycznych problemów w tem dziele, tylko cenić nastrój religijny, symbol wiary a nieraz mistykę. Późniejsi malarze religijni rozporządzając znakomitą znajomością artystycznych problemów, rzadko kiedy potrafią wyczuć i odtworzyć ten głęboki pierwiastek religijny. Co prawda, nad ustaleniem form, którymi posługiwali się malarze Władysława Jagiełły, pracowali wieki i rzesze mnichów oddanych askezie.

Jeżeli artysta malować musi sceny rodzajowe, jak scenę umycia rąk (fig. 121), to pozwala sobie niekiedy na odchylenie od ikonograficznych wzorów i maluje Piłata

¹ Dzięki uprzejmości Dra St. Tomkowicza podajemy tu niektóre szczegóły fotograficznych zdjęć dokonanych przez p. Cybulskiego.

we wysokiej, wyzłoconej koronie, jaka jest charakterystyczną dla czasów Jagiellów. Umiał malarz w tym obrazie odtworzyć ruch Piłata, który machinalnie myjąc ręce nadśluchuje, co mu szepcze pacholę trzymające ręcznik. Ciekawy jest fryz ornamentalny na budynku, znamy go już z fresków we Czchowie, gdzie pojawia się niemal w identycznej formie (fig. 67). Biczowanie (fig. 122), na tle architektury, odtwarza nam furję biczujących Chrystusa, który patrzy w oczy oprawcy. Tak twarz katowanego, jak siepaczy, są przedstawione z realizmem. Jezus nie ma tu oblicza idealnego, jak w innych kompozycjach, ale raczej twarz jakiegoś ruskiego popa.

Tak samo pojętą twarz Chrystusa widzimy w postaci przedstawiającej Jego Majestat w pośrodku symbolów Ewangelistów (fig. 123), jakby wirujących w locie między promieniami gwiazd.

Na szczególną uwagę zasługuje obraz fundacyjny.¹ Obrazy takie, przedstawiające patrona kościoła czy kaplicy, do którego z modelem budynku w ręku zbli-

żał się kornie fundator, w kościołach zachodnich średniowiecza rzeźbiono i najczęściej umieszczano nad portalem, w cerkwi zaś malowano. W pośrodku obrazu siedzi na złotym tronie N. P. Marja z dzieciątkiem. Jest ona główną postacią. Okrywa ją płaszcz ciemny, niegdyś zapewne purpurowy, z brzegami złotymi, suknię ma niebieską. Chrystus na jej ręku odziany w płaszcz ze złotogłowia i suknię białą, usianą gwiazdami, w jednej ręce trzyma zwój pergaminowy, drugą błogosławi Jagiellę kłęczącemu na podnóżku i ubranemu w długą tunikę koloru brunatnego i płaszcz purpurowy na podobieństwo ornatu, tylko na przodzie ścięty w szpic i podbity gronostajami. Król nad czołem łysy i twarz wydłużona podobnie, jak na jego grobowcu. Podpiera go dwu świętych. Jeden, zapewne św. Mikołaj, stanął przy królu i położył protekcyjnie rękę na jego ramieniu. Inny stojąc z drugiej strony, w tunice i płaszczu długim do stóp, w czapce okrągłej równo ściętej, jakie noszą mnisi bazylikańscy, przemawia za nim, giestem popierając słowa; jest to św. Klemens lub



Fig. 121. Z polichromji kaplicy św. Trójcy w zamku lubelskim malowanej przez Andrzejkę r. 1415. Piłat umywa ręce.

¹ Spr. Kom. hist. szt. T. VIII. str. CCCLXX.



Fig. 122. Z polichromji kaplicy św. Trójcy w lubelskim zamku malowanej przez Andruszkę r. 1415. Biczowanie.

Cyryl. Za królem stoi jego giermek w krótkiej tunice, w czerwonym płaszczu i dzierży na ramieniu miecz. Wreszcie widzimy sekretarza królewskiego, Władkę, zapewne prawą rękę króla w artystycznych przedsięwzięciach, w płaszczu szarym, długim, z kołnierzykiem wykładanym i szerokimi rękawami. Scena odbywa się na wolnej przestrzeni i na murawie, tło jednakże tworzy forteczny mur z blankami i strzelnicami. Na prawo widać zaś kaplicę. Król tu nie trzyma w ręku jej modelu, ale rękę wyciągnął błagalnie do Madonny, która go poleca dzieciątku a ono na jej prośbę króla błogosławi.¹

Pociągający w istocie jest ten pełen prostoty i szczerzy obraz, w kompozycji bardzo starannie rozważony i obmyślany. Postacie są prawdziwe w ruchu i tym ruchem naprawdę mówią, odcinają się od tła nieba i architektury jasno ceglastej. Na tarczy kościoła znajduje się herb Pogoń, a anioł zlatujący z nieba kładzie rycerzowi

koronę na skronie. Napis ruski, który zachował się na ścianie kaplicy, podaje nam imię malarza, Andrzeja Andruszko i datę ukończenia fresków: 10 września 1415 r.

Król musiał być rad temu dziełu i szczerze widocznie obrazami się cieszył. Obdarował też popa, nazwiskiem Hayła, gruntami za zasługi położone na polu malarstwa w Sandomierzu i w innych miastach.

Prócz wspomnianej dekoracji sypialni królewskich na Wawelu było wiele innych malowań ruskich w Krakowie zwłaszcza, pochodzących zapewne z czasów, kiedy król wziął żonę greckiego obrządku, Zonkę. Ozdobiona ruskimi freskami była kaplica mansjonarzy czyli Marjacka przy katedrze i Długosz nie zapomniiał tego zapisać wśród zasług Jagiełły.² Jeszcze r. 1602 zachowała się postać Zbawiciela, apostołów i doktorów kościoła na polach sklepienia.³

Za Jagiełły i po śmierci jego zajęła się malarzami królowa Zonka i ona fundowała kaplicę św. Trójcy przy katedrze. Dzieło to stanęło najpóźniej 1433 r.

¹ Publikowany w książce: *M. A. R. Ilustrowany przewodnik po Lublinie*, część II. Warszawa 1901 r., str. 164.

² Długosz: *Liber beneficiorum* T. I. str. 264.

³ Wojciechowski: op. cit. str. 39. Porów. Podlacha op. cit. str. 96.



Fig. 123. Z polichromji kaplicy św. Trójcy w lubelskim zamku, malowanej przez Andruszkę r. 1415. Chrystus w Majestacie.

i od sklepienia do samego dołu było pokryte polichromją figuralną, przedstawiającą uczonych pisarzy kościoła greckiego¹. Nic nas nie doszło z tej polichromji ruskiej, która zastosowana do gotyckiej kaplicy i uzupełniona witrażami i malowanym rzeźbionym ołtarzem, oraz stalami dla królowej i jej dworu, musiała być prześlizczną i pozwalała przemawiać w całej pełni dekoracyjnej sile i wartości wschodniego malarstwa, zdobiącego architekturę zachodu. Zabytek ten przepadł r. 1844. Wtedy to „poważne dla swego starożytnego stylu dawniejsze wnętrza tej kaplicy za zezwoleniem szanownej kapituły niby w nowy, rycerskiemi posążki po kątach zdobny, przedzierzgnięto salonik“.²

Niewątpliwie ozdobił Jagiełło malowidłami zamek książąt litewskich w Nowych Trokach. Jeszcze r. 1822 były tam ślady malowań i malarz Wincenty Smokowski mógł je opisać i naszkicować.³ Ale szkice jego nie dają dokładniejszego pojęcia o freskach. Domyślać się można, że przedstawiono tam legendę z życia świętobliwego męża i dygnitarza, którego postać w powłóczystych szatach, siedząca na podwyższeniu i sądząca, pojawiała się kilkakrotnie i odgrywała główną rolę.⁴ Freski odznaczały się poprawnością. Chociaż o malowaniach w Trokach z przekazanych nam śladów nic więcej wysnuć nie można, nie ulega wątpliwości, że malowania te były dziełem cerkiewnych malarzy i że wyszły z tego samego rozmachu ruskiej sztuki, który widzieliśmy na królewskim dworze i który zawdzięcza byt swój artystycznemu zamiłowaniu Władysława Jagiełły.

¹ Muczkowski: *Dwie kaplice Jagiellońskie w katedrze krakowskiej*. Kraków 1858, str. 14.

² Tamże str. 13.

³ W. Smokowski: *Wspomnienia Trok w 1822 r.* Atheneum wydawane przez J. I. Kraszewskiego, Wilno 1841 T. V. str. 166—173, 178—179. (Podłacha: op. cit. str. 97).

⁴ Podłacha: op. cit.

O licznych malarzach tego króla nie wiele wiemy. Wielką rolę odgrywał wśród nich, jak się zdaje duchowny z Przemyśla wspomniany Hayl, który zapewne był organizatorem tych robót i bezpośrednio z królem się znosił. Akt, którym król nagradza jego zasługi, wspomina o działalności w kościołach ziemi sandomierskiej, krakowskiej, sieradzkiej i innych.¹

Ze zgonem Władysława Jagiełły znika zwolna sztuka ruską z Polski, ale nie zupełnie. Kaplica św. Trójcy umieszczona u bramy katedry krakowskiej, wymagała dla symetrii wystawienia kaplicy po drugiej stronie wejścia. I taką też kaplicę kazał wznieść Kazimierz Jagiellończyk na oratorium dla siebie i swej rodziny. Wnętrze potrzebowało podobnej polichromji jak wnętrze kaplicy św. Trójcy. To też zamiłowanie Jagiełły do ruskiej sztuki pociągnęło za sobą po jego śmierci polichromję kaplicy Świętokrzyskiej. Tylko potrzeba dostrojenia się do istniejącego już dzieła była powodem



Fig. 124. Szczegół z polichromji kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze krakowskiej. Grupa archaniołów.

czyka i jego żony Elżbiety w r. 1470. Ale zapewne nieco później, może u samego schyłku XV w., malowanie poprawiono. Rozszerzono wówczas okna widocznie i freski około okien wtedy powstały.

Tematy malowań są tematy zaczerpnięte wyłącznie z ewangelji. Podobnie jak w Sandomierzu niema i tu scen ze Starego zakonu, które taką ważną rolę grają w cerkiewnej polichromji, są tylko figury proroków z rozwiniętymi pergaminami w ręku na pendentywach sklepienia.

Trudne dla ruskich malarzy do wypełnienia pola sklepienia gotyckiego zajęły chóry aniołów. Malarze przedstawili na przodzie na niebieskim tle całe postacie a w głębi

wkroczenia ruskiego malarstwa raz jeszcze i to ostatni przez podwoje katedry na Wawelu. Sztuka dworska miała podówczas poparcie nie tyle króla, ile królowej Elżbiety Austriaczki, matki Zygmunta Starego, a później jego współniczki w przedsięwzięciach artystycznych, które ze wschodem nie miały nic wspólnego. Polichromja kaplicy świętokrzyskiej (fig. 124) nam się dochowała i choć jest przemalowana, w ogólnym charakterze daje ona jednak dobre pojęcie o malarstwie ruskiem i jego poziomie na schyłku XV wieku. Napis umieszczony w kaplicy w ruskim języku opowiada, że malowano ją na rozkaz króla Kazimierza Jagielloń-

¹ Podlacha: op. cit. str. 99.



Fig. 125. Z polichromji kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze krakowskiej. Myle nóg.

poza nimi malowali wydobywające się ponad pierwszy szereg głowy i nimby. (Fig. 124). Całych postaci namalowano aż 46! Na ścianach rozmieszczono sceny z życia N. P. Marji i Chrystusa.¹ Na pendentywie nade drzwiami widzimy N. P. Marję na tronie, malowaną w połowie XIX. w. przez Jabłońskiego, bo stary obraz odpadł z tynkiem, a zatem jest to nowe dzieło.² Otaczają tę postać symbole Ewangelistów. Tu było naczelne miejsce i to oddano N. P. Marji i znakom Ewangelistów. Przytaczamy tu obrazy według chronologii, uwytatniając z nich najciekawsze.

Scena Narodzenia Pańskiego, to szereg luźnych epizodów. Widzimy na tle grotty N. P. Marję, a obok niej w żłobie dziecię, w głębi zwierzęta. Z nieba, przedstawionego jako półkole, wpada światło do grotty. Z poza niej ukazują się aniołowie, zwiastując nowinę pasterzom, z których jeden trzyma fletnię, drugi zapatrzył się w anioła. Wyżej widać znów Józefa zamyślonego i zafrasowanego, obok sługi gotują dziecku kąpiel. Z całą tą sceną połączył malarz pokłon Trzech Króli. N. P. Marja siedzi na tronie z Chrystusem w białej sukience. Całość zbliżona jest do serji oddzielnych epizodów zdobiących cerkiew św. Cyryla w Kijowie, pochodzących z XI w., choć przemalowanych.³

Ze scen Męki Pańskiej zasługuje znów na uwagę wjazd Chrystusa do Jero-

¹ Kopera i Pagaczewski: Polskie Muzeum Kraków 1905—1909.

² Muczkowski: op. cit. str. 32.

³ Podlacha: op. cit. str. 104.



Fig. 126. Wnętrze kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze krakowskiej z poichromją ruską z r. 1470.

chym, pod którym widzimy Chrystusa dwa razy przedstawionego: raz rozdaje on chleb apostołom, drugi raz wino z kielicha. Dużo wyrazu jest w głowie pijącego apostoła. Ale poza surowem i ascetycznym życiem duchowem nie widzi malarz innych zadań, jak tylko jasne dekoracyjne zapełnienie przestrzeni. Udaje się mu to przede wszystkim tam, gdzie zestawia grupy aniołów, czy proroków i efekt dekoracyjny figur podnosi jeszcze kolistymi nimbami, które oddziałują jako dekoracyjne plamy. W scenach męki Pańskiej (fig. 126) nie widać nigdzie dramatu. Te zadania były artyście obce, obrazował tylko treść Nowego testamentu. Żołdak, który się zamierza na Chrystusa, wcale niema zaciekłości, on udaje raczej ten zamiar. W scenie złożenia Chrystusa (fig. 127) do grobu nachylają się nad zwłokami św. Jan, N. P. Marja i inne niewiasty, jedna z nich obejmuje nogi Chrystusa, dwie inne wyciągają ku górze ręce. Jest jedynie w tej scenie tragiczny pierwiastek, ale znalazł się on tu dzięki wzorowi lepszemu, który artysta naśladował nieudolnymi środkami.

Poza obrazami z życia Chrystusa i N. P. Marji znajdują się jeszcze dwa większe malowidła, ale zniszczone: źródło życia i znalezienie św. Krzyża. Oba

zolimy, temat już nam znany z fresków katedry sandomierskiej. O ileż w tem ostatniem dziele lepiej rozwiązał ten temat artysta. W Krakowie niema grup, przesuwają się przed nami szeregi osób i Chrystus na przodzie. Porównanie tych dwóch obrazów, wykazuje niższość kompozycji w katedrze. Toż samo odnosi się do wieczerzy Pańskiej, sceny mycia nóg (fig. 125), bardzo naiwnie przedstawionej i daleko niżej stojącej pod względem artystycznym od podobnej sceny w katedrze sandomierskiej. Chrystus tylko wyodrębnia się z całości swem pełnem religijną ekstazy obliczem, zresztą scenę tę odtworzył malarz w sposób zachodni z Judaszem poprzez stół, sięgającym do misy. Rzadka na zachodzie Komunia apostołów wiąże się z liturgją wschodnią. W środku obrazu mieści się baldachim, pod którym widzimy Chrystusa dwa razy przedstawionego: raz rozdaje on chleb apostołom, drugi raz wino z kielicha. Dużo wyrazu jest w głowie pijącego apostoła. Ale poza surowem i ascetycznym życiem duchowem nie widzi malarz innych zadań, jak tylko jasne dekoracyjne zapełnienie przestrzeni. Udaje się mu to przede wszystkim tam, gdzie zestawia grupy aniołów, czy proroków i efekt dekoracyjny figur podnosi jeszcze kolistymi nimbami, które oddziałują jako dekoracyjne plamy. W scenach męki Pańskiej (fig. 126) nie widać nigdzie dramatu. Te zadania były artyście obce, obrazował tylko treść Nowego testamentu. Żołdak, który się zamierza na Chrystusa, wcale niema zaciekłości, on udaje raczej ten zamiar. W scenie złożenia Chrystusa (fig. 127) do grobu nachylają się nad zwłokami św. Jan, N. P. Marja i inne niewiasty, jedna z nich obejmuje nogi Chrystusa, dwie inne wyciągają ku górze ręce. Jest jedynie w tej scenie tragiczny pierwiastek, ale znalazł się on tu dzięki wzorowi lepszemu, który artysta naśladował nieudolnymi środkami.



Z polichromji kaplicy św. Trójcy w katedrze krakowskiej
OSTATNIA WIECZERZA

nie godzą się z ubóstwem kompozycji poprzednio opisanych obrazów. Pierwsze z tych malowideł wyobraża N. P. Marję na tronie jako orantę z rękami wzniesionymi do góry, przed nią stoi na stopniu tronu młodociany Chrystus. Nad głową Marji aniołowie unoszą koronę, tron otaczają grupy świętych; widzimy dalej sadzawkę, do której niosą człowieka niemocą tkniętego, ktoś nachyla się jakby czerpał wodę. Legenda o znalezieniu św. Krzyża wiąże się z wezwaniem kaplicy, przedstawia nam próby z trzema krzyżami i cud wskrzeszenia zmarłej. Św. Makary przemawia do ludu a cesarzowa Helena w otoczeniu niewiast, trzymających wachlarz, przygląda się zdarzeniu. Obie kompozycje obce są sztuce cerkiewnej.¹ Malarze nie mieli do nich wzoru, to też różnią się one od innych obrazów i wykazują większą samodzielność. A najprawdopodobniej jest to utwór Jabłońskiego.

Czem stała się ruska sztuka w Polsce, gdy jej brakło takiego miłośnika, jakim był

Władysław Jagiełło, najlepiej widzimy na obrazach kaplicy świętokrzyskiej, wyłączając oczywiście piękne grupy aniołów, ojców kościoła i postaci biblijnych. Ostatnie to średniowieczne dzieło ruskiego malarstwa ściennego na zachodzie Polski, zdaje się być osierocone i bezpotomne.

Także nie brakło u nas ruskich obrazów sztalugowych, które musiały częściowo napływać i częściowo powstawać na naszej ziemi, ale o tem w następnym rozdziale.

Niewątpliwie wpływy ruskie oddziaływały na zachodnie malarstwo freskowe XV w. Tak jak w obrazach ruskich tu i ówdzie znajdują się zachodnie wpływy, tak samo miejscowi malarze malowali niezawodnie na sposób bizantyńsko-ruski. Tylko czas

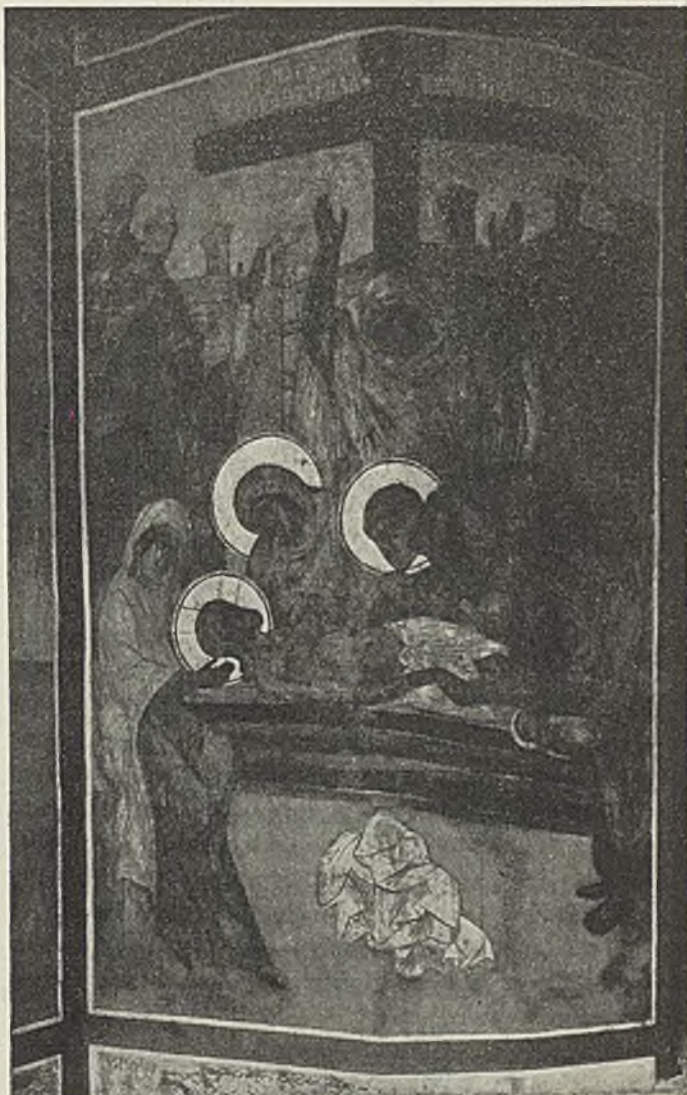


Fig. 127. Z polichromji kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze krakowskiej.
Złożenie Chrystusa do grobu.

¹ Podlacha: op. cit. str. 107.

zniszczył zapewne te malowidła, dla których już epoka renesansu w Polsce nie miała zrozumienia. Wobec zagadnień artystycznych takich, jak problem perspektywy, kompozycji i plastyki, które podrzędną rolę odgrywały w sztuce bizantyńskiej, wobec wreszcie realnego poglądu na świat, ekstaza ruskich postaci i mistycyzm znaleźć mogą zwolenników tylko w grecko-chrześcijańskim świecie. Ogniska zatem ruskiej sztuki zaczęły wygasać, co więcej, poddawać się wpływom zachodu. Widzimy to n.łp. w druku Fiola z r. 1491 p. t. Oktoich.¹ Drzeworyt tam użyty ma wybitne piętno zachodniej sztuki. Inicjały jednak ruskich ksiąg drukowanych w Krakowie wzorowano, jak to zresztą czyniono na zachodzie, na inicjałach rękopiśmiennych kodeksów. I w Krakowie ruskie te inicjały chyba wykonano; mają one zupełnie ruski charakter (fig. 128). Podstawą ornamentu są jakby plecionki romańskie, tylko z sękatych gałęzi wite, co zmienia zupełnie ich charakter.

Malarstwo ścienne ruskie, zdobiące dzieła architektury zachodu, jest wynikiem silnego zespołu dwu kultur, wschodnio i zachodnio europejskiej na naszej ziemi, który to zespół raz silniej, drugi raz słabiej, zaznaczał się na polskiej ziemi.



Fig. 128. Inicjał ruski z krakowskiego druku Fiola z r. 1491.

¹ Świencicki: *Początki knigopeczatania na ziemiach Ukrainy*, Żółkiew 1923, tabl. I.



N. P. MARJA

obraz z XIV wieku w Muzeum Narodowym
w Krakowie

ROZDZIAŁ VI.

Malarstwo sztalugowe XIV i XV w. Włoskie *trecento* w Polsce, wpływy czeskie i węgierskie. Wizerunki NPMarji, Ukrzyżowanie z Korzenny i obrazy pokrewne. Obraz nagrobny z Ruszczy i obrazy dające się ugrupować około niego. Pojawienie się tryptyków.

Wielki miłośnik sztuki Kazimierz W. otaczał opieką nie tylko architekturę, rzeźbę, ale także malarstwo tak ściennie, jak sztalugowe. Nie obce mu były nowe kierunki. To też dbał o to, aby ściągać do Polski artystów i używać ich do swych artystycznych przedsięwzięć. Byli wśród nich malarze swojscy niewątpliwie, ale byli także przybysze. W zakresie malarstwa sztalugowego wpływy bezpośrednie oddziaływały tem łatwiej, że obrazy można było przewozić i niemi handlować.

Obrazy sztalugowe, malowane farbami klejowymi na desce pokrytej warstwą kredy, rozpowszechniać się poczęły w XV w. na wielką skalę. Kompozycja zamknięta, ujęta w ramy, przeznaczona na oglądanie z bliska, wymagała starannego opracowania i studjów. To też malarstwo sztalugowe przyczyniło się ogromnie do rozwoju sztuki.

W Polsce pojawiło się ono już w XI w. jako malowane antependja, jak to już wspominaliśmy. Mozaikowy przenośny obraz w kościele św. Andrzeja z XIII w. świadczył o silnych ruskich wpływach w tej epoce. Nowe prądy z zachodu stanęły obok bizantyńskich i ruskich. Pierwszym objawem w dziedzinie sztalugowego malarstwa wkraczania nowej sztuki do Polski, jest obraz z Trzemeśni w krakowskim Muzeum Narodowym (zob. tabl. 13 oraz fig. 129). Nie tylko w kościołach, ale także w kościelnych skarbcach przechowywano obrazy NPMarji, wydobywając je na czas procesji, albo też wystawiając w kościele w dni świąt uroczystych.

Obraz z Trzemeśni, niewielkich rozmiarów (wysokości 0'52, szerokości 0'45), malowany na drzewie temperą na podkładzie kredowym, jest typowem dziełem tej epoki. Odbija się w nim cała kultura tych czasów, aczkolwiek dziś dzieło jest tak niepozorne! To też opiszemy go szczegółowo i podniesiemy wybitne jego rysy na tle kultury XIV w. Po zrozumieniu tego dzieła, inne obrazy tej i późniejszej epoki przemówią do nas może jaśniej i ukażą się w blasku dawnej chwały. Omawiane malowidło przedstawia N. P. Marię stojącą, w postaci prawie do kolan i trzymającą dziecko Jezus. W kompozycję już wkroczyło życie. Madonna ma strój damy z epoki śpiewaków miłości i życia dworskiego. Włosy jej spadają w pięknie trefionych bujnych falach i lokach na plecy i ramiona. W pośrodku damskiej fryzury tych czasów uwydatniał się rozdział, a musiał on być wąski i biały. I rozdział taki widzimy na głowie Madonny z Trzemeśni. Minął czas, kiedy kobiety włosy ukrywały pod chustą. Nie dość na tem, modna w końcu XIII w. opaska ujmuje jej włosy, aby nie spadały na czoło i twarz, opaska ta, *chaplet* lub *chapelet* zwana, jest ze złota, pereł i rubinów i ma



Fig. 129. Madonna z Trzemeśni.

piękną pod względem złotniczym formę. Modny w tym czasie welon, przypięty z tyłu do włosów i objęty opaską, ozdabiają u złotego rąbka perły. I płaszcz jest modny kolorowy, z podszewką barwną, którą chętnie dla efektu ukazywano. Bogata klamra spina go na piersi. A przytem Madonna występuje jak królowa w koronie i ma wyraz powagi, choć wielkie jej oczy ciemno-piwe, z dużemi źrenicami, błyszczą życiem. Miała ona zamiar poprawić dziecku przejrzystą sukienkę, gdy ono ujęło Matkę za dłoń jedną ręką, a drugą trzyma silnie wydzierającego się na wolność szczygła. Jest to walka dawnej surowości i powagi z życiem. Twarz Madonny traktowana z realizmem, tak samo i dziecko przedstawione bez upiększeń.

Przestrzeni autor jeszcze nie uwydatnił, dał tło złote, pokryte rytym ornamentem ze splotów dość regularnie przewijających się gałęzi i wygnia-

tanych kropek. Natomiast wydobywa postać plastycznie, laserunki wypuklają ciało i fałdy draperji. Kolory żywe, tonowane od jasnych do ciemnych, a przeważa barwa niebieska płaszcza, zielona jego podszewki, oraz kolor ciemny ciała, w cieniach przechodzący prawie w brązowy.

Madonna z Trzemeśni jest współczesną raczej repliką niż kopją cudownej Madonny w Zbracławiu pod Pragę (fig. 130).¹ Zbracław, Königssaal, Aula reggia, był siedzibą klasztoru cystersów. Opiekowali się nim czescy królowie i tu złożono zwłoki siostry Karola IV, a niedoszłej żony Kazimierza W. Wobec czego i Kazimierz W. był dobrodziejem klasztoru. W Zbracławiu powstała kronika *aulae regiae* Piotra z Żytawy, której najpoprawniejszy rękopis pisał i iluminował Piotr Beuchil z Krakowa w roku 1343.² Być może, że jemu zawdzięczamy Madonnę z Trzemeśni. Madonna Zbracławska była kopjowana kilkakrotnie, i to aż do XVII w. Jedna z jej kopji, późniejsza z początku XVI w., znajdowała się w zbiorach Ziemięckiego, druga z końca tego stulecia w Odrzykoniu a obecnie jest własnością Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie (fig. 131)

¹ Ze *Spr. K. h. szt.* T. VII p. CCCCLXIV.

² Sokołowski: *Spr. Kom. hist. szt.* T. VII p. CCCLXIV.



Fig. 130. Madonna ze Zbracławia. Kopja pragska.



Fig. 131. Madonna z Odrzykonja w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

i skopjowaną już została, jak się zdaje, z przemalowanej Madonny Zbracławskiej, gdy nasz zabytek jest niemal nietknięty.

Twórcą Madonny Zbracławskiej był niezawodnie malarz, który zostawał pod wpływem sztuki włoskiej, za czem przemawia zbliżenie się do życia, szczególnie wprowadzenie szczygła jako zabawki dziecka, motyw włoski ludowy, który zaznaczył się niejednokrotnie później w malarstwie XV i XVI w. i został zużyty w pięknym obrazie Madonny Rafaela. Dworskość widzimy tu w stroju N. P. Marji i w jego szczegółach. Wiąże się ona z francuskimi wpływami,¹ pewien zaś realizm w typie Madonny i dziecka, w rękach o palcach długich, ale dość grubych, to są cechy miejscowej czeskiej szkoły Teodoryka z Pragi.² Obraz z Trzemeśni podobnie jak jego wzór Madonna Zbracławska powstał zapewne w ostatniej ćwierci XIV w.

Co w obrazie tym zwraca jeszcze szczególniejszą uwagę, to jego koloryt. Dzieło nie uległo nigdy przemalowaniu, to też koloryt jego możemy podziwiać w całej pełni, mimo zmian dokonanych przez czas. Świetnie malarz wydobył twarz Madonny. Nie tylko uwypukla się ona ze złotego tła, ale dziś jeszcze zwraca uwagę subtelne cieniowanie i delikatne tony rozproszające się po twarzy, które nie zniknęły nawet wobec przedostającej się białej farby i zabrudzeń. Korona z perełkami i kamyczkami plastycznie utworzonemi przez zgrubienie farby przedstawia się jakby aureola raczej, niż realna korona. Ciało Chrystusa uwydatniające się z pod przejrzystej sukienki, woal Madonny lekki z białą i jasno niebieskim subtelnym, mie-

¹ Dworzak: *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jahrb. der Kunsth. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XII B. R. 1901, str. 99.

² Chytil: op. cit. XXIV.

niącym się odcieniem i laserunki, wszystko zadziwia nas wobec dość słabego rysunku, a w każdym razie dowodzi, że dzieło wykonano z wielką starannością dla wybitnej osobistości.

Dochował nam się jeszcze jeden wizerunek Madonny, ale nie jako obraz sztalugowy, lecz jako rysunek nalepiony na wewnętrzną stronę okładki rękopisu papieżowego, zawierającego pisma św. Tomasza z Akwinu z r. 1410.¹ Rysownik przedstawił N. P. Marię do pól figury w trzy czwarte z dziecięciem u piersi. Głowę przysłania woal, który spada w klasycznych fałdach na ramiona, wijąc się rąbkami regularnym, podobnie jak zasłona Madonny z Trzemeśni. Wobec tego, że rysunek cieniowany jest tuszem tam, gdzie trzeba było uwypuklić fałdy, wywołuje wrażenie studjum tych fałdów. Oprócz tego tu i ówdzie używał malarz farby: wielkie oczy namalował silną, czarną farbą, minją zaznaczył wargi i brodę oraz uwydatnił różowość powiek, palców a czerwonymi i lekkimi kreskami ożywił czoło. Niską koronę na zawołowanej głowie namalował zieloną farbą, złotą bransoletkę złotą, a jej kamienie szmaragdowo zieloną. Całość przy tem ożywieniu wygląda mimo braków w rysunku żywo i wdzięcznie. Nowy kierunek zaznaczył się tu w szczególności należącym już do malarstwa odrodzenia: N. P. Marija obnażoną pierś podaje dziecięciu. Na twarzy jej wyraz jeszcze religijnej zadumy, który nie licuje z czysto ludzkim przedstawieniem matki karmiącej dziecko, ale jest znamienym przykładem coraz do bardziej wkraczającego codziennego życia do nadziemskiego świata i askezy. Zaznacza się to właśnie przede wszystkim w postaci Madonny, która z piedestału schodzi do ludu i z nim współżyje.

Cała postać Madonny ustrojonej w koronę, udrapowanej w welon, z bransoletką złotą, wysadzaną drogiemi kamieniami, z falistemi lokami tchnie jeszcze dworskim życiem.

Czy rysunek powstał współcześnie z książką, jak zatem przemawia i format papieru i łączność z rękopisem, trudno dociec. Stylowo należy on do końca XIV i początku w. XV., to też data rękopisu może być datą powstania dzieła.

Wiele powinowactwa z Madonną Zbracławską ma obraz w Królewcu w Prussia Muzeum. Przedstawia on N. P. Marię, siedzącą na ozdobnym tronie z dziecięciem. W układzie zaś i w traktowaniu draperji zbliża się do Madonny z Ruszczy. Pochodzi to dzieło, jak się zdaje z zamku w Królewcu. Wpływ środkowo włoskiej szkoły jest w tym obrazie równie uderzający.²

Dalsze dzieła także w krakowskim Muzeum Narodowym, które z kolei [nam omówić należy, — to również jednostronny obraz na drzewie, przedstawiający Pokłon Trzech Króli (fig. 132).

Scena pojęta jest dramatycznie. Madonna wskazuje dziecię królowi, który podaje mu skrzynkę ze złotem. Chrystus całkiem nagi, ale w aureoli, z powagą błogosławi mędrca, odzianego we współczesne artyście szaty. Dwaj inni królowie stoją, jeden z nich zdejmuje koronę z głowy, drugi pokazuje coś palcem. Akcja rozwija się w przestrzeni, wprowadzie tło częściowo jeszcze jest złote, ale w części ukazuje się na niem szopa z ciosu, nakryta drewnianym dachem. Szatę u jednego z mędrców ozdabiają wzory nie biegnące za fałdami, ale po fałdach. Kompozycja jest starym obmyślaną. Widać, jak królowie jeden za drugim kołem zbliżają się do Jezusa

¹ Biblioteka Jagiellońska nr. 1076.

² Ehrenberg: op. cit. str. 47.

w trafnie przedstawionych ruchach. To są zdobycze, które uwydatniają się wśród nieudolności, zwłaszcza szczegółów. Koloryt jest żywy i silny. Niestety obraz wiele ucierpiał i częściowo został przemalowany. Tło przypomina nam w niektórych szczegółach ornamentacji tło obrazu z Trzemeśni. Ciekawym objawem są szczegóły z natury, jak trawy, kamienie i rośliny. Przez tło złote przebija się okno z widokiem na wolną przestrzeń, jakby zapowiedź krajobrazu. Szczegóły te zwracają uwagę obok kolorytu, — wartość ich nie idzie w parze z nieudolnym rysunkiem. I w tem także dzieło przypomina *Madonnę z Trzemeśni*.

Śmierć Kazimierza W. nie przerwała świetnego rozpędu artystycznego i kulturalnego życia. Budowle rozpoczęte stawiano dalej, ale w wolniejszym tempie. Ludwik Węgierski popierał sztukę i był jej miłośnikiem, wierny tradycjom rodziny Andegaweńskiej, ale przebywając na Węgrzech, tam przede wszystkim brał udział w artystycznym ruchu. Siostra Kazimierza Wielkiego zajmowała się sztuką. Fundowała artystyczne wyroby do klasztorów i kościołów. Z zakresu drobnej rzeźby mamy z jej daru pochodzące figurki N. P. Marji i św. Józefa, przeznaczone do jasełek, a znajdujące się w klasztorze franciszkanek w Krakowie.



Fig. 132. Pokłon Trzech Króli. Obraz w krakowskim Muzeum Narodowym.

Dziełem, wiążącym się z zamiłowaniem Ludwika Węgierskiego do sztuki, są trzy obrazy, które król ten darował do wybudowanej przez siebie w Akwizgranie r. 1374 kaplicy wraz z innymi przedmiotami. Wszystkie trzy są w ramach złotych i emaljowanych i tylko o tyle wiążą się z Polską, że mieszczą się na nich herby polskie obok węgierskich,¹ dzieła te zaś więcej, a może nawet jedynie łączą się z węgierską kulturą, chociaż są darem wspólnego Węgrom i Polsce króla. Z darów tych obrazy wszystkie przedstawiają N. P. Marję, bo kult kobiety w dalszym ciągu wybitną jeszcze odgrywa rolę. Jeden, przeznaczony dla przyozdobienia koronacyjnej kaplicy w Akwizgranie, wyobraża koronację N. P. Marji. Dwa inne przedstawiają N. P. Marję w różnych układach.² Również w Marja Zell w Styrii znajduje się obraz N. P. Marji z her-

¹ Podlacha: op. cit. str. 76.

² Karl Faymonville: *Aachen, das Münster* w wydawnictwie *Die Kunstdenkmale der Rhein-provinz*, t. X Düsseldorf 1916 str. 246—247.

bami Polski i Węgier.¹ Widocznie dał go także Ludwik Węgierski do słynnego pątniczego kościoła w tej miejscowości.

Nazwiska malarzy spotyka się w dalszym ciągu w aktach miasta Krakowa i Kazimierza. Zdaje się, że malarze byli krakowskimi mieszczanami i śmierć króla oraz zastój w robocie nie wypędziły ich z Krakowa, co najlepiej świadczy o stałym i zakorzenionym artystycznym ruchu.

Postać królowej Jadwigi, wykształconej na zachodzie wpośród rozwijającego się dworskiego życia, epoki śpiewaków miłości, trubadurów, jest pięknym zjawiskiem tej epoki. Ale niestety, skąpe wzmianki w aktach nie pozwalają bliżej oznaczyć stanowiska tej królowej w artystycznym ruchu. Jej zasługi dla wszechnicy krakowskiej są znane, ale miłość dla nauki nie zawsze idzie w parze z miłością dla sztuki a nawet bardzo często bywa inaczej. Jednakże Jadwiga widocznie popierała nie tylko wiedzę, ale także i sztukę. Do katedry na Wawelu chyba nie kto inny, tylko ona sprawiła piękny krucyfiks, który dotąd z jej imieniem się wiąże. Mieszczanowskiemu kościołowi N. P. Marji w Krakowie ofiarowała cenne dary a między nimi obraz Madonny, wysadzany gemmami i drogiemi kamieniami, wartości więcej niż sto florenów.² Z opisu tego widać, że obraz był w typie obrazów rozdanych przez jej ojca i zapewne po nim odziedziczony. Obdarowała również katedrę wileńską i nowe kościoły; wśród sprzętów były księgi liturgiczne i obrazy, zapewne rzeźbione i malowane.³

Może tą drogą szły do Polski modlitewniki i księgi liturgiczne francuskiego pochodzenia n. p. mały mszał Biblioteki Zakładu im. Ossolińskich, który z Wilna dostał się do zbiorów lwowskich.⁴

Część spuścizny po królowej Jadwidze dała początek skarbcowi Jagiellonów, który po śmierci Zygmunta Augusta już jako olbrzymi stał się własnością polskiej korony. Spuściznę tę Jagiełło niezawodnie jako pamiątki po Jadwidze przechowywał, a były tam nie tylko strój koronacyjny, opona żółtego koloru z perłami i biblia na pergaminie pisana literami włoskimi, ale także obrazy na drzewie, wśród nich zaś obrazek mały z kratką, bliżej nam nieznany, dalej obraz N. P. Marji i aniołów; jeden z nich był r. 1510 w srebro i złoto oprawny.⁵ W Polsce znajdowały się z pewnością w większej liczbie takie obrazy, wiemy, że w katedrze krakowskiej istniał obraz Ukrzyżowania z herbami Polski i Węgier i niewątpliwie należał do tej samej grupy.⁶

Kto wie także, czy słynny obraz cudowny Matki Boskiej Częstochowskiej nie wiąże się z upodobaniem Ludwika Węgierskiego rozdawaniu obrazów? Dzieło to już w średnich wiekach otoczono czcią. Uzupełniono je z polecenia i z daru Władysława Jagiełły blachą złożoną z wyrytymi czterema scenami z ewangelji i wizerunkiem św. Barbary.

¹ Petsching: *Die Wallfahrtskirche zu Maria Zell in Steiermark. Mitteilung der K. K. Zentral Kommission* T. XIV, 1869 str. 87—88.

² *Sprawozdanie Komisji hist. sztuki* T. VII, 1906 str. CXXIII. i nast.

³ Długosz: *Historia Poloniae*, T. III, str. 469.

⁴ Podlacha: str. 81.

⁵ Kopera: *Dzieje Skarbcza koronnego*, Kraków 1904, str. 31 i nast.

⁶ Wojciechowski: *Kościół katedralny w Krakowie*, str. 51. Porów. Podlacha: op. cit. str. 77.



Fig. 133. Cudowny obraz N. P. Marji w kościele karmelitów na Piasku. Malowidło ściennie.

Trudno dziś rozpoznać dzieło zepsute, zniszczone naprawami i przemalowaniem. Ale nie jest ono wcześniejsze nad wiek XIII a zapewne nad XIV. Z tradycją, według której obraz dostał się do Polski r. 1382 jako dar księcia Władysława Opolskiego, rządzącego Polską z ramienia Ludwika Węgierskiego, zgadza się przypuszczenie, że N. P. Marja Częstochowska jest zabytkiem sztuki czasów Ludwika Węgierskiego i dziełem, z ruchem artystycznym na jego dworze się wiążącym. Artysta przedstawił Matkę Boską z dziecięciem na ręku, które błogosławi i trzyma książkę,



Fig. 134. Madonna w chórze klasztoru norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie.
Z końca XVI w. przemalowana.

gdy malarze dawniejsi i bizantyńscy kładą dziecięciu w dłoń pergaminowy zwój, a książka jest nowością, wprowadzoną niezawodnie przez malarzy zachodu. To też obraz N. P. Marji Częstochowskiej malował zapewne jak inne dzieła dla Ludwika Węgierskiego Włoch pod wpływem bizantyńskich form, które w XIII w. silniej pojawiły się na zachodzie z powodu stosunków politycznych z Bizancjum.¹ W ogólnym zatem charakterze i stylu obraz zapewne pierwotnie podobny był do obrazu Madonny z dzieciątkiem w Akwizgranie, równie do pół figury przedstawionej, a za tło mającej lilje andegaweskie i lilje te zapewne i nasz obraz pierwotnie posiadał. Przyglądając się lepiej typowi dziecka, widzimy nawet podobieństwo; ta sama tu i tam okrągła twarz z wystającymi policzkami,

podobny nos i układ włosów, podobny gest błogosławieństwa z opartym łokciem o pierś matki. Bezpośredniego podobieństwa ze sztuką ruską i bizantyńską nabrał obraz wtedy, gdy Jagiełło wziął go w opiekę i tło mu sprawił. Posługując się malarzami ruskimi kazał im dzieło odnowić a wtedy twarz otrzymała surowy wyraz, którego nie ma akwizgrańska Madonna; zachowały się jednak długi, wąski nos, zlewający się w jednej równej płaszczyźnie z czołem, usta symetrycznie wykrojone wąskie, ale z dość wydatnymi odchyłkami wargami i silnie zaznaczonym kanalikiem nosowym.

W każdym razie wpływy włoskie w sztuce, idące za pośrednictwem Węgier do Polski, dadzą się stwierdzić w dalszym ciągu w XIV w. w Polsce. Tą samą drogą jak w XIV w. przez stosunki dworskie, dostanie się w XVI w. do Polski renesans,

¹ Podlacha: op. cit. str. 79—80.

co prawda, tylko do innych dziedzin, do architektury i rzeźby, gdy tutaj wpływ ten zaznaczył się śladami w zakresie malarstwa.

A zatem obok wpływów sztuki włoskiej, idącej do nas przez Avignon w XIV w., pojawiają się wpływy sztuki włoskiej idącej przez Węgry za czasów Ludwika Węgierskiego. Niewątpliwie dzieła włoskie, malowane dla krajów południowosłowiańskich musiały mieć więcej bizantyński charakter, aby mogły znaleźć zbyt u ludów bliskich bizantyńskiej kulturze. Ale prądy malarstwa sieniejskiego i florenckiego nie mogły się chyba nie zaznaczyć w tych dziełach. Przyglądając się tryptykom o kształcie ikonów w Prato, w Galleria Comunale, dziełu Giovanni da Milano,¹ które później uległo wpływom tokańskim, a następnie

Madonnie Lorenzo di Veneziano w Wenecji w królewskiej galerji, widzimy walczące wpływy tokańskie z bizantyńskim.² Madonna ma szatę starannie ozdobioną w kwiaty, dziecię ubrane jak władca bizantyński, choć żywość jego ruchu obcą jest bizantyńskiej sztuce. Także bizantyński charakter ma obraz przypisywany temuż artyście w Luwrze.³ Niewątpliwie, że ci artyści i tacy malarze jak Barnaba di Modena w drugiej połowie XIV w., malujący w stylu dawnym zbliżonym do bizantyńskiego, musieli mieć powodzenie na wschodzie i wogóle tam, gdzie grecki obrządek i bizantyńskie wpływy miały dostęp. A do tych krajów należała też Polska. Omówione



Fig. 135. Madonna w klasztorze norbertanek na Zwierzynku w Krakowie (w kapitułarzu) (obraz końca XIV w. przemalowany).

¹ Venturi: op. cit. 898 i 899.

² Tamże str. 932.

³ Tamże str. 936.

z daru Ludwika Węgierskiego i Jadwigi obrazy niewątpliwie malowane były przez Włochów pod wpływem bizantyńskiej sztuki i artystów takich, jak wspomniany Barnaba i weneccy malarze lub lombardzcy. Te włoskie obrazy naśladowano niezawodnie u nas tem chętniej, że za Jagiełły wpływ sztuki ruskiej był tak silny. Na czele stał Kraków. Wpływy węgiersko-włoskie więcej oddziaływały na malarstwo sztalugowe niż na ściennie i niejednokrotnie złączyły się z bizantyńsko-ruskiemi prądami w jedną charakterystyczną dla kultury całość.

Najwcześniejszy w tym kierunku zdaje się być obraz w kościele Bożego Ciała w Krakowie, malowany temperą na drzewie, przedstawiający N. P. Marję (tabl. 14). Madonna tuli do siebie dziecię z czysto macierzyńskim uczuciem mimo religijnego nastroju, natomiast dziecię przedstawił malarz według bizantyńskich pojęć.

Najwięcej zbliżoną jest ta Madonna do Madonny malowanej przez Barnabę z Modeny, znajdującej się w berlińskim Muzeum cesarza Wilhelma.¹ Widzimy tu ten sam wyraz miłości macierzyńskiej mimo powagi, z jaką matka przyciska dziecię. Dziecię tu i tam w sukience bogatej, pojęte jest na sposób bizantyński. Typ twarzy Madonny, a przedewszystkiem ręce o długich palcach są podobne, zwłaszcza ręka lewa zdaje się być ta sama. Dzieło to powstało w r. 1366.² Związku jednak z Polską i dowodu miejscowego pochodzenia możnaby dopatrywać w sposobie, w jakim Chrystus błogosławi. Jest to sposób bizantyński. Błogosławiąc tak jedną ręką, w drugiej trzyma dziecię kartę z gotyckim a nie greckim czy ruskim napisem. Zespolenie się kultury wschodu i zachodu, tak znamienne dla epoki Władysława Jagiełły, uwydatniło się w drobnym, ale ważnym szczególe. Obraz ten łączy się z obrazami przysyłanemi przez Ludwika Węgierskiego do Polski i obrazami królowej Jadwigi i jest dziełem miejscowym, które powstało pod działaniem włosko-węgierskich wpływów i ruskiego malarstwa za Jagiełły. Autorem dzieła może być jeden z tych malarzy, od których rajcy miasta Kazimierza kupowali w latach 1387—1390 do kościoła Bożego Ciała obrazy a więc albo Armknecht, albo Kunze Worst, lub Florniczeraus.³

Do tej Madonny zbliża się pojęciem, typem oraz nastrojem, obraz N. P. Marji w kościele karmelitów w Krakowie, malowany temperą na murze niegdyś zewnątrz kościoła, a obecnie wewnątrz dostawionej kaplicy⁴ (fig. 133) i prawdopodobnie także obrazy N. P. Marji w klasztorze norbertanek na Zwierzyńcu przemalowane i przykryte sukienką metalową a temsamem niedostępne do zbadania.⁵ (fig. 134 i fig. 135). Proste a potem lekko powyginane, to znów wężową linią prowadzone rąbki szat, to jedyny może szczegół poza ogólną kompozycją, który nas doszedł z epoki.

Jeśli zaś porównamy obraz N. P. Marji Częstochowskiej z obrazem u Bożego Ciała, to różnica obu tych obrazów leży w tem, że obraz w Częstochowie jest dziełem bizantyńskim, malowanym przez Włochów i wskutek tego oddziaływały na niego pojęcia zachodu, gdy zaś obraz w kościele Bożego Ciała jest dziełem malowanym pod wpływem nowego włoskiego kierunku, wyzwalajacem się z pod wpływu

¹ Venturi: op. cit. str. 952.

² Tamże, str. 948.

³ A. Grabowski: *Skarbniczka naszej archeologii* Lipsk 1854 r. str. 38.

⁴ Tomkowicz: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. VII: str. 11.

⁵ Spr. Kom. hist. szt., T. VIII, str. CCXXXI.



N. P. Marja w kościele Bożego Ciała w Krakowie. Wiek XIV—XV.

bizantyńskiego, który silnie zagnieździł się w Polsce i szczególnie w Krakowie.

Że włoskie obrazy dostawały się do Polski i że włoscy malarze u nas pracować mogli, zdaje się być rzeczą bardzo prawdopodobną. Trudno bowiem przypuścić, aby przy tak silnych stosunkach handlowych i kulturalnych z tym krajem nie dostawały się włoskie dzieła sztuki do Polski. Podnieśliśmy już, że od XIV w. otwarta też była dla włoskich wpływów droga przez Węgry. Droga tą idą wpływy do Polski w XV w. a chlubnie się zaznaczają w XVI w. tryumfalnym wkroczeniem odrodzenia. Malarz przebywający w Krakowie w latach 1423—1443¹ Mikołaj z Kres czyli Cherso, istrijskiego miasta, mógł się do Polski dostać najprawdopodobniej przez Węgry i z węgierskimi wpływami, które obok wpływów idących z Czech tak silnie zapanują w Polsce, jak silnie obok czeskiego język węgierski był podówczas w użyciu.

Jako dzieło wpływów włoskich wymieniamy obraz przedstawiający Ukrzyżowanie, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 136). Jest to fragment tryptyku znajdującego się niegdyś w Korzenny pod Grybowem. Jeszcze przedstawiono wątle ciało Chrystusa, o kolorze różowo-brązowym, ale zaznaczono, choć nieudolnie, anatomję. Pod krzyżem stoi z jednej strony N. P. Marja w płaszczu dziś czarnym już, po drugiej zaś św. Jan ewangelista w czerwonej sukni i zielonym płaszczu. U stóp Chrystusa św. Magdalena klęczy i obejmuje krzyż rękoma. Na lewo Longin przebija bok Chrystusowi włócznią, ubrany w obcisły modny strój dworzanina XIV w. z opadającym metalowym pasem. Lepka krew z boku sączy się obficie po ciele i dość krótkim perizonium. Zamknął oczy, aby nie patrzeć na skutek swego czynu. Na prawo Nikodem spogląda na Chrystusa, wskazuje go ręką i oznajmia, że widzi w nim Syna Bożego. Doszedł on do tego rozumowaniem, i niema na jego obliczu tej wiary i czucia co u Longina, — jest tylko zimny i spokojny rozum.² Układ obrazu bardzo prosty, nie jest przypadkowy. Artysta przedstawił osoby na wzgórzu, aby w tyle stojących postaci nie zasłaniać figurami pierwszego planu.



Fig. 136. Obraz z Korzenny w Muzeum Narodowym w Krakowie.

¹ Lepszy w zbiorowej pracy: *Kraków jego kultura i sztuka*. Rocznik krakowski T. IV, Kraków 1904, str. 208.

² Łuszczkiewicz: *Obrazy szkół cechowych polskich XV XVI i XVII w. w Muzeum Narodowym w Krakowie*. *Wiadomości numizmatyczno-arch.* T. III. str. 108.

Dla tego samego względu ustawił je skośnie pod kątem. Spokój i nastrój postaci świętych przypomina znów malarstwo włosko-bizantyńskie. Nie widzimy w nim egzaltacji i dramatu dziełom tej szkoły właściwej.

Ale postacie Magdaleny, Longina i Nikodema są podobne do tychże postaci we włoskich obrazach XIV w. Tak św. Magdalenę widzimy na fresku w Asyżu, klęczącą u stóp krzyża,¹ Longina zaś przebijającego bok Chrystusa w obrazie Simona Martiniego w antwerpskim Muzeum.² Zasłania on sobie oczy ręką, ale ten wyraz uczucia jakże daleko stoi za pięknym i szlachetnym wyrazem twarzy w naszym obrazie. Jeśli usuniemy te trzy figury tak charakterystyczne dla włoskiego trecenta i przejęte do sztuki północy a także czeskiej, to będziemy mieli tradycją przekazany schemat ukrzyżowania, który włoskie trecento zmieniło grupując Madonnę ze św. Janem razem po jednej stronie krzyża. Ten motyw dramatyczny, aby uczeń Chrystusa podtrzymywał mdlejącą Jego Matkę, tu nie zaznaczył się niczem.

Wogóle Ukrzyżowanie z Korzenny nie jest pojęte w sposób nowoczesny, aczkolwiek wpływy sieniejskie i tokańskie w niem się uwydatniły. Temat pojął malarz liturgicznie. Tak jak we mszy odtwarza się symbolicznie ofiarę Chrystusa, tak tu autor uzmysłowił ukrzyżowanie tworząc nie obraz historyczny, ale obraz kultu. Stąd też spokój bez krzyku i ten nastrój skupienia, jakby przy mszy św. W ten sposób liturgiczny pojmie Stwosz zaśnięcie N. P. Marji w maryjackim ołtarzu.

Jakże wytlómaczyć ów spokój i bizantyńską powagę przy wpływach włoskich?

Sądzę, że Ukrzyżowanie z Korzenny powstało pod wpływem dzieł włoskiej sztuki a powstało w Polsce, może w Krakowie. Zapewne oddziaływały tu obrazy tych włoskich mistrzów, które wpłynęły na styl Madonny z kościoła Bożego Ciała. Dramatyzm Giotto, gwałtowne ruchy figur, u nas byłyby bardziej niezrozumiałe, jak były na zachodzie. Przy bizantyńskiej sztuce, która w Krakowie się utrzymywała, podobać się mogły u schyłku XIV w. i w połowie XV w. obrazy pełne godności powagi i spokoju. To też z Włoch zapewne przywożono do nas obrazy tych włoskich artystów, którzy trzymali się dawnych bizantyńskich tradycji. Takim był Barnaba de Modena, którego Madonnę porównaliśmy z Madonną w kościele Bożego Ciała, takim wreszcie był Allegretto Nuzi z Fabriano z okolic Ankony. Ta prowadząc morski handel między Wenecją a Brindisi, miastami ogarniętymi przez wschodnie i bizantyńskie wpływy, niezawodnie przedewszystkiem na zbyt z pewnością takich, a nie innych, potrzebowała obrazów. Allegretto kształcił się we Florencji i poddawał się sieniejskim wpływom. Jego Ukrzyżowanie w berlińskim Muzeum ma właśnie tę powagę i spokój bizantyńskich obrazów przy całym postępie sztuki trecenta. Ukrzyżowanie to jest jeszcze prostsze jak nasze, bo niema ani Longina, ani Nikodema. W szczegółach są tu analogje: podobne jest traktowanie ramion torsa i uwydatnionego brzucha, jakby wydobywającego się z opaski i układ rąk, draperja podporządkowana całości, tylko fałdy w obrazie z Korzenny obok prostych i naturalnych rzutów już wskazują dążność do węzowych wygięć. Tło gładkie, jak zwykle na włoskich obrazach tej epoki. Że obraz wykonano w Polsce, świadczyłaby o tem pewna niższość roboty. Kompozycja jednak jest obmyślana, a układ figur staranny. Zwraca uwagę, śmiałość w użyciu barw, n. p. srebrnej,

¹ Venturi: op. cit. str. 517.

² Tamże, str. 623.

którą namalował zbroję Nikodema modelując ją kreskami. W innych częściach modelunek wydobywa rozjaśniając, lub pociemniając farbę, w światłach posługuje się białą farbą nie szczczędając laserunków, ale szczegóły jak ucho i palce u stóp Chrystusa wskazują pewną nieudolność. Oczy u wszystkich figur są duże, traktowane płasko, ale już lepiej osadzone jak u Madonny z Trzemeśni; więcej też jest malarskiej biegłości i opanowania form, jak tam. Świadczy to, że obraz z Korzenny jest późniejszy i znacznie wyżej stoi. Kompozycję wyrzucił naprzód malarz na tle, a potem ją malował, nie trzymając się ściśle konturów.

Dalszym fragmentem jest Matka Boska Bolesna w temże samem Muzeum, której postać znajdowała się na jednym skrzydle zamkniętego tryptyku, gdy na drugim zapewne namalowany był Chrystus jako *Ecce Homo*, który się nie dochował. Postać Madonny przedstawiono na tle ciemno-brązowym z małym zabarwieniem różowym, zwykłym dla zewnętrznej strony skrzydeł. Ma ona ten sam styl, jak figury Ukrzyżowania.

Od form traktowanych płasko, jakby wycinanych i nalepianych na złote tło sztalugowych obrazów XIV w., sztuka uczyniła wielki postęp, który zaznaczył się na obrazie z Korzenny. Figury przedstawiono z dążnością do plastyki i modelunku. Nos, usta, oczy wymodelował artysta w całej pełni, brodę, włosy maluje jako zwartą masę a nie w pojedynczych kosmykach. Typy są indywidualne, jakby z natury portretowane, w przeciwstawieniu do dawniejszych schematycznych postaci. Kontury tracą główne znaczenie. Ludzie zajmują przestrzeń śmiało i pewnie a draperja i fałdy układają się szeroko i ciężko około ciała; straciły one już samodzielny byt i zespoliły się z modelunkiem ciała.

Podobnie archaiczny charakter mają fragmenty zewnętrznych skrzydeł tryptyku z N. Sącza, znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym. Jeden przedstawia temperę — bez kredowego podkładu — wprost na drzewie, chrzest Chrystusa w Jordanie i anioła, który klęcząc trzyma szatę Chrystusa. Nad sceną unosi się Bóg Ojciec w popiersiu z Duchem św., a pod nim rozwinięta wstęga z napisem *hic est filius meus dilectus* etc. Karnacje są różowo-brązowe, włosy fryzowane w loki, a koloryt jasny był niegdyś i żywy. Giotto przedstawił w Padwie chrzest okazale, wprowadził dwu aniołów i dwu widzów, ale postać Chrystusa ma cechy wspólne z naszym obrazem.² Tu i tam Chrystusa widzimy w układzie podobnym, zwróconego w trzech czwartych, jakby siedł, przyczem noga jedna wysunięta jest naprzód przysłaniając częściowo drugą, a zatem ma układ trudny. Subtelna gra uczuć wyrażona w gestykulacji i ruchach w dziele Giotta byłyby u nas jeszcze niezrozumiałe. Tu chodziło o sam obrzęd chwili; św. Jan z dzbanka glinianego wylewa na głowę Chrystusa wodę, niemniej jednak we wszystkich czterech postaciach występujących w obrazie, jest wyraz powagi a zarazem pogody.

Drugi fragment (fig. 137)³ przedstawia grupę z pod krzyża: św. Jan podtrzymuje N. P. Marię, która ma typ Madonny z Korzenny. Obie figury znajdujemy tu już razem. Kolory szat zielony i niebieski oraz różowo-brązowy. Tła przy prostocie kompozycji składały się również na skromną całość, w której unikał artysta wszelkich zbytecznych szczegółów a dążył do bezwzględnej prostoty i celo-

¹ Glaser: op. cit. str. 11.

² Porów. Venturi: op. cit. str. 335.

³ Ze Spr. K. h. szt. T. IV. LXXXII według Łuszczkiewicza.



Fig. 137. Fragment z Ukrzyżowania w krakowskim Muzeum Narodowym.

całość, ma 1'50 m wysokości, 0'90 m szerokości. Wykonano go jako uzupełnienie nagrobka i zawieszono obok niego.⁴ I tu znów spotykamy się z nowym polem dla malarzy, z obrazami wotywnymi.

¹ Publikowany obraz ten będzie w wydawnictwie: *Muzea Polskie*; B. Gembarzewski: *Muzeum Narodowe w Warszawie*, które ma się ukazać r. 1925.

² Lepszy: *Kultura epoki Jagiellońskiej. Wiadomości numizmatyczno-archeolog.* T. IV. r. 1902. str. 416 i nast.

³ Tamże.

⁴ Kopera: *Tekst do pomników Krakowa* Maksymiljana i Stanisława Cerchów, Kraków—Warszawa, str. 91.

wości t. j. do religijnego wyłącznie przedstawienia tematu. Jeśli oba sandeckie obrazy nie są współczesne obrazom z pobliskiej Korzenny, to malarz zachował archaiczny charakter i przeniósł w późniejsze czasy.

Fragmety tryptyku, pochodzące z kościoła w Siennie a znajdujące się w warszawskim Muzeum Narodowym, z kolei tu wspomnieć należy. Dzieło przemalowano w w. XVI, a nietknięty przemalowaniem fragment, przedstawiający N. P. Marję i św. Annę, świadczy o tym samym czysto religijnym nastroju, który był wyłącznym celem malarza. W twarzy Matki B. widzimy dużo subtelności. Głowę okala woal znany nam z obrazu Madonny z Trzemeśni, tylko tu drapuje się on wokoło głowy w starannych fałdach delikatnej materji, zakrywa dekolt i przez ramię opada.¹

Najstarszym datowanym obrazem jest obraz nagrobny stolnika krakowskiego Wierzbity z Branic, pochodzący z Ruszcy pod Krakowem a znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie (fig. 138).

Zastanowimy się nad nim dłużej, bo daje on nam punkt zaczepny do chronologii innych zabytków. Technika obrazu jest miarodajną dla przeważnej części innych obrazów cechowych. Na desce nakleił malarz płótno a na niem dał podkład gipsowy, wygładził go i dopiero malował. Artysta posługiwał się techniką mieszaną: temperą i olejnymi farbami, nadzwyczaj zręcznie.² Przeważają kolory czerwone i białe, płaszcz Madonny dziś zielony, był, jak się zdaje, koloru lazurowego, światła znaczone białą farbą.³ Rozmiary obrazu nie są wielkie, bo z ramami, które tworzą z nim



Fig. 138. Obraz nagrobny stolnika krakowskiego Wierzbickiego z Branic (zm. r. 1425).

Malarz przedstawił Matkę Boską siedzącą z boku na tronie białym i zwróconą w trzech czwartych w bardzo wprawnie odtworzonym ruchu. Na kolanach Jej stoi nagięte dziecko Jezus i opiera się jedną ręką o dłoń Matki, prawą zaś błogosławi klęczącego na stopniu tronu, u kolan Madonny, małego rycerza we zbroi, schylonego kornie i modlącego się ze złożonymi rękami. Za rycerzem stojąc św. Grzegorz nachyla się ku N. P. Marji i kładzie jedną rękę protegowanemu na ramieniu, drugą zaś przytrzymuje u piersi swej księgę. Tarcze z herbami Gryf i Leliwa legitymują rycerza, napis zaś na ramach ze wszech stron biegnący podaje nam dokładnie o nim wiadomości: *Anno Domini MCCCXXV. Sabbato in die sancti Viti obiit nobilis strenuusque vir dominus Virzbiantha heres de Bra-*

nice dapifer Cracoviensis. R. P. 1425, w sobotę w dniu św. Wita umarł szlachetny i dzielny mąż pan Wierzbęta dziedzic na Branicach, chorąży krakowski.

Przyjrzyjmy się szczególnie, które zresztą dla malarstwa cechowego tej epoki w ogóle są charakterystyczne. Madonna to model z otoczenia malarza. Nie starał się on wcale o typ piękny, ale wyobraził postać szczupłą o wąskich ramionach, kształty wogóle przysłonił płaszczem i zrezygnowawszy z efektu ciała, zwrócić się musiał do szukania tych efektów w draperji. I ta cecha trwać będzie aż do chwili, kiedy odrodzenie zwróci się do studjum ciała i za przykładem Greków odkrywać będzie jego piękno. Płaszcz spięty na piersiach agrałą złotą przysłania więc całą postać, nawet stopy. Rąbek jego to spada w prostej, to równo wygiętej linii, to znów załamuje się pod kątem lub w zygzak albo wije się linią wężową. Początki rozwinięcia się draperji w wężową linię widzieliśmy u Madonny w Królewcu i z Korzenny. Włosy z pod wysokiej, gotyckiej korony, jasne jak len, spływają na plecy i traktowane są w masie wybornie. Twarz N. P. Marii drobna ma wyraz dziecięcej niewinności i świetnie jest namalowana i modelowana.

Od tej chwili pocznie pojawiać się w Krakowie cały szereg tak rzeźbionych, jak malowanych figur rycerzy, zakutych w zbroję. Św. Grzegorz przypomina nam swą twarzą wyrazistą, myślącą i pełną charakterystyki, uwydatniającą się w rysunku ust, postacie na krążgankach franciszkańskich. Kapa



Fig. 139. Św. Grzegorz, obraz w krakowskim Muzeum Narodowym.

Palce rąk wybornie wykonanych są nadmiernie wydłużone i cienkie. Głowa Chrystusa piękna, rozumna, pełna życia i wyrazu, nagięte ciało przedstawione bardzo starannie, a tak lekko nałożonemi farbami, że na tle reszty obrazu ta część jest wprost wkleśła. Aureole złote, wielkie, dają głowom odrębne tło, uwydatniając je silniej.

Postać rycerza, to dalszy ciąg portretów, które widzieliśmy na freskach. Tu pierwszy raz spotykamy świecką postać sportretowaną na sztalugowym obrazie. Malarz umyślnie odchylił rycerzowi przyłbicę, aby pokazać jego twarz wygoloną, nos o ładnym profilu i skromnie w dół spuszczone oczy, ocienione rzęsami. Pod dotknięciem dłoni św. Grzegorza pochylił się nieco ku przodowi. Pancerz kryje jego piersi a od pasa spada krótka, szkarłatna tunika, pas zaś z wiszącym mieczem obosiecznym otacza wolno biodra. Nogi uzbrojone w nagołenniki i żelazne blachy, ostrogi na obuwiu sterczą wysoko. Odtwarzał zatem malarz szczegóły z tą samą wiernością, jak jego towarzysze, którzy malo-

była niegdyś czerwona i przetykana srebrem i złotem we wzory, dziś jest przemalowana.

Ważnym ornamentem wszystkich obrazów cechowych jest tło ozdobione wyciętym w gipsie wzorem. Kwiaty złociste na złotem tle zdobiły także obraz w Ruszczy, późniejsza jednakże odnowa zupełnie zniszczyła je, w jego miejsce wymalowano tło jednolite popielate.

Wysoką wartość dzieła nadaje wyborny rysunek i subtelny modelunek głównie twarzy i rąk, oraz ciała Chrystusa; — barwy przechodzą jedna w drugą. Światła nadzwyczaj delikatnie kładzione, cienie zaś przez niedostrzegalne pociemnianie wydobywał artysta z mistrzostwem. Pod tym względem jest obraz wyjątkowym zjawiskiem.

W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się drugi obraz z Ruszczy z tej samej epoki i tego samego warsztatu. Przedstawia on osobno św. Grzegorza (fig. 139). Postać to wysoka, w długim czerwonym płaszczu, podbitym białą materją, z brzegiem ozdobionym



Fig. 140. Obraz wotywny dla Jana z Ujazdowa w Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie.

haftem.¹ W papieskiej potrójnej koronie, trzyma laskę pasterską o podwójnym krzyżu w jednej ręce, drugą dźwiga księgę w kunsztownej oprawie. Twarz podłużna, myśląca, o łagodnym wyrazie ust. Cienie przeważnie się rozplývają, palce są nadmiernie wydłużone. Rodzajowo traktowana głowa jest jakby portretem z natury, ale twarzy nadano wyraz szlachetny, gdy n. p. św. Augustyn, dzieło pragskiego malarza połowy XIV w. w wiedeńskiej nadwornej galerji, ma twarz pospolitą i wyraz jej zgryźliwy i nie świadczący o wyższości postaci. Natomiast św. Grzegorz ma znów więcej powinowactwa z włoskimi obrazami n. p. postaciami świętych na tryptyku Tomasza z Modeny w wiedeńskim muzeum.² Obraz jest widocznie skrzydłem zaginionego tryptyku. Że jest on gorszy pod względem rysunkowym od obrazu z Wierzbietą tłumaczyć można tem, że zdobił on skrzydła, lub też, że jest dziełem innego malarza z tego samego warsztatu. Możemy więc stwierdzić istnienie tego rodzaju ołtarzy u nas około r. 1425, składających się z części środkowej, zamykanej skrzydłami obustronnie malowanymi. Przez całe średniowiecze i wiek XVI z tą formą ołtarzy będziemy mieć do czynienia.

Z obrazem wotywnym w Ruszczy ma wielkie pokrewieństwo obraz wotywny dla Jana z Ujazdowa w Muzeum im. ks. Lubomirskich we Lwowie (fig. 140). Pochodzi on

¹ Lepszy: op. cit. str. 419.

² Porów. Glaser: str. 11.

z r. 1450, jak o tem świadczy napis, tak samo na ramach umieszczony jak w Ruszczy. Podobny jest także typ Madonny z wypukłym czołem, podobne przechylenie, a rzut płaszcza od klamry jest identyczny. Obraz galerji Lubomirskich został niefortunnie przemalowany, ale kompozycja i rysunek pozostały. Różni się to dzieło, o lat 20 z górą późniejsze, ustosunkowaniem należytem proporcji rycerza do Madonny i silniejszym zaakcentowaniem wnętrza akcji. Nadto szczegół draperji o fałdzie w kształcie łyżki zapowiada manierę, która cechuje draperję Stwosza.



Fig. 141. Z polichromji kościoła św. Jana
w Gniesznie. Polichromowany kroksztyn.
(Porówn. fig. 112).

R O Z D Z I A Ł VII.

Dalszy rozwój sztalugowego malarstwa, wpływy kolońskie na dawny kierunek. Tryptyk z Wołowca.
Dążenie do okazałości tryptyków. Tryptyk z Tuchowa i jego grupa.

Z obrazami z Ruszczy mają żywe podobieństwo dwa skrzydła tryptyku, którego środek się nie zachował, przedstawiające św. Katarzynę i św. Barbarę w Muzeum Narodowym w Krakowie. Pochodzą one z okolic podkarpackich. Św. Katarzyna w zielonej sukni i w czerwonym płaszczu stoi, trzymając miecz ostrzem do góry, a u stóp jej złamane koło. Św. Barbara ubrana w czerwoną suknię i zielony płaszcz, który w łamanych fałdach układa się u jej stóp. Obie postacie są pełne religijnego nastroju i wdzięku. Znajdujemy w nich te same typy głów o wypukłym, wysokim czole, to samo traktowanie draperji o podobnie wijącym się rąbku, podobieństwo koron i fryzury, co wszystko świadczy nie tylko o tej samej epoce, ale także o tym samym warsztacie.¹ Czerwony kolor bogato w obu obrazach zastosowany jest przejrzysty, a znaczna domieszka żółtej farby nadaje mu miły i ciepły ton, szczególnie w jaśniejszych miejscach. Ale już zaznaczył się w nich wpływ koloński i podobieństwo z postaciami tych samych świętych na obrazach kolońskich jest widoczne.²

Do tej samej grupy zaliczamy też znacznych rozmiarów tryptyk znajdujący się w ukraińskim Muzeum we Lwowie (fig. 142). Pochodzi on z cerkwi w Wołowcu w okolicy Gorlic, ale niewątpliwie wykonano go w Krakowie. Środkowy obraz przedstawia N. P. Marię stojącą, o małej głowie tego typu, jaki widzimy u Madonny z Ruszczy, z tem samem wypukłym a wysokim czołem i w podobnej koronie. Fryzura ta sama, co u św. Barbary na opisanym obrazie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Karnacja stosunkowo dość blada jak u wszystkich obrazów tej grupy. Ręce Madonny zadziwiająco małe i ta cecha jest wspólną omawianemu obrazowi i obrazom św. Katarzyny i Barbary w krakowskim Muzeum Narodowym. Madonna trzyma na ręce dzieciątka Jezus, przybrane w bogatą szatę. Po bokach Madonny stoją dwaj święci, jeden z krzyżem, drugi z chorągiewką o kształcie klucza, o poważnych obliczach, obydwaj zwróceniu ku N. P. Marji. Co to są za święci, dociec nie mogliśmy, tego rodzaju atrybuty, które mają w ręku, nie są nam znane. Ale zaznaczyła się w tryptyku z pod Gorlic dążność do okazałości, zjawia się w nim jako materiał szat wzorzysty brokat, którego wzór malarz *con amore* stosuje i stara się z zamiłowaniem do dekoracji konsekwentnie wśród fałdów przeprowadzić. Miejsce skrajnej prostoty coraz to więcej zajmować poczynie dekoracyjność i troska o szczegóły. Tu

¹ Oba obrazy publikowane są w wydawnictwie: *Muzea Polskie* T. I. Feliks Kopera: *Muzeum Narodowe w Krakowie*, cz. I. nr. 12 i 14.

² Bernath: *Die deutsche Malerei des Mittelalters*. Leipzig 1916, tabl. 128.



Fig. 142. Tryptyk z Wołowca pod Gorlicami w ukraińskim Muzeum Narodowym we Lwowie.

widzimy początek. Na ruchomych skrzydłach także św. Katarzyna i św. Barbara. Wszyscy ci święci mają tak samo traktowaną draperję, z tym samym rąbkiem, jak to widzieliśmy u całej grupy obrazów, wiążących się z Madonną z Ruszczy, a zwłaszcza u św. Katarzyny i Barbary w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Po zamknięciu tryptyku ukazuje się scena Zwiastowania N. P. Marji.

Kolory, głównie czerwony, zielony i niegdyś niebieski, a dziś popielaty, zbliżają także tryptyk ukraińskiego Muzeum Narodowego do grupy wiążącej się z obrazem z Ruszczy.

Ale jest także postęp w tem dziele. Naprzód spotykamy po raz pierwszy formę rozwiniętego tryptyku. Jest on jeszcze skromny. Malarz poprzestał na postaciach świętych i z wyjątkiem sceny Zwiastowania nie dał figur łączących się w akcji ze sobą. Późniejsze tryptyki będą coraz to okazalsze.

Pięknym okazem dalszego rozwoju tryptyków i form jest jedynie dochowana część środkowa tryptyku z Tuchowa (fig. 143). Tryptyk ten był niezawodnie dziełem najwyższego stopnia rozwoju tego kierunku, którego wybitniejszy wyraz zaznaczył się obrazem z Ruszczy. Ponieważ kościół w Tuchowie postawiono r. 1460, zdaje się, że obraz namalowano około tego czasu. Obecnie znajduje się ten piękny zabytek w krakowskim Muzeum Narodowym. Pierwotnie przedstawiał się on jeszcze okazalej, gdy nie przemalowano złocen i srebrzeń.

Tak rozmiarami jak ozdobnością stoi on wyżej od omawianych dotąd obrazów. Widzimy N. P. Marię jako królową na gotyckim tronie, na tle rozwieszzonej u srebr-

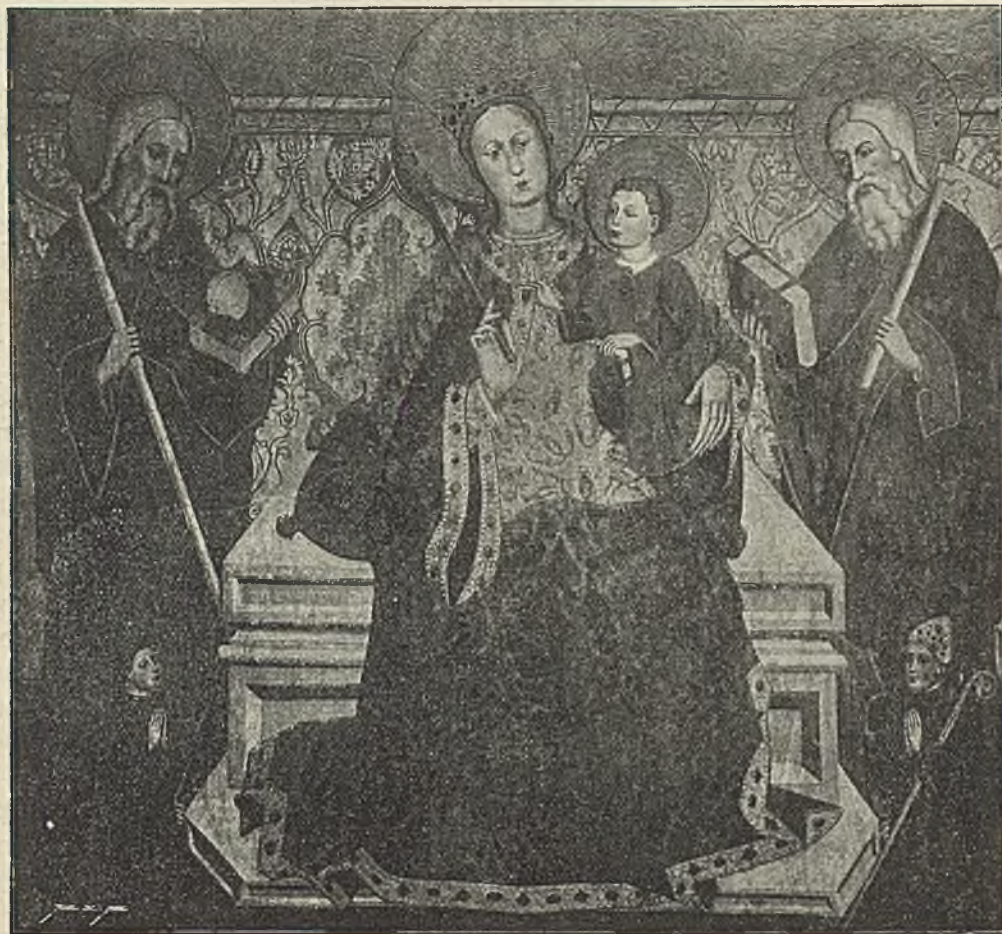


Fig. 143. N. P. Marja na tronie, obok św. Jakób i Mateusz. Obraz z Tuchowa w krakowskim Muzeum Narodowym.

nego drążka pięknej wzorzystej, srebrem przetykanej tkaniny. Na rękę piastuje dziecko Jezus, ubrane w bogatą ciemno czerwoną sukienkę z zielonym spodem i starannie fryzowane. Z powagą dorosłego, mądrego chłopczyka, błogosławi ono jedną ręką, w drugiej zaś trzyma książkę. Reminiscencje naszych cudownych obrazów końca XIV i początku XV w. i bizantyński styl zaznaczyły się w tej postaci w całej pełni. Starannie fryzowane długie włosy Madonny spadają na ramiona. Korona jest częściowo ryta w tle, jak na obrazie Madonny z Trzemeśni. Układ jest staranny i obmyślany. Obok tronu namalował artysta św. Jakóba i św. Mateusza. Górą tło złożone i przyozdobione we wzory liścia akantu. Tron i święci stoją na kwiecistej łące.

Berło, które N. P. Marja trzyma w rękę, zasługuje na szczególniejszą uwagę, bo dokładność, z jaką artysta je odtworzył, jest znamienne dla rozwoju sztalugowego malarstwa. Jest ono starannie skomponowane i narysowane. Jeszcze staranniej skomponowanym i namalowanym przedmiotem zdobniczym jest klamra u sukni Madonny. Ma ona kształt wysmukłego tryptyku z figurami. Również strój Madonny, to dokładne studjum pięknej materji. Płaszcz zielony ma wzór tkany złotem



Fig. 144. Św. Stanisław. Obraz na drzewie na krążgankach franciszkanów w Krakowie.

i jest obszyty złotą lamą, wysadzaną kamieniami. Z pod rozchylonego płaszcza widać suknię z srebrnym, grubym, wzorem.

Św. Mateusz jest również bogato przystrojony w czerwony płaszcz, z pod którego dobywa się zielona suknia. W jednej ręce trzyma kij podróżny, w drugiej księgę, na której leży muszla biała. Św. Jakób dzierży topór na ramieniu, emblemat swej męki i podnosi ku Madonnie księgę, jakby jej pokazywał, że za zasady w niej zawarte, poniósł śmierć męczeńską. Twarze obu świętych starców smutne. Oblicze Madonny jest poważne i pełne godności.

U stóp świętych klęczą małe figurki fundatorów, jeden z nich biskup czy opat, drugi zaś to inny duchowny, może benedyktyn, do których Tuchów należał.

Zachował się niejeden obraz podobny do tego tryptyku, przedstawiający świętych w kontemplacji z atrybutami obok N.P. Marji. Wyraz

duchowego nastroju idzie w parze z ozdobnością draperji, a zwłaszcza zasłony tworzącej tło wzorzyste o motywach nie tylko roślinnych, ale także zwierzęcych.

Jeżeli porównamy obraz tuchowski z tryptykiem z Wołowca, to podobieństwo odrazu rzuca się w oczy. I tu i tam mamy tryptyk starannie wykonany. Malarz dążył ze wszystkich sił, aby jak najpiękniej wykonać dzieło. Tu i tam tematem jest „święta rozmowa“. Wszędzie panuje powaga i spokój, jeszcze nie widzimy akcji dramatycznej. Dziecię Jezus jest niemal takie samo w obu obrazach. Układ świętych, wykonanie szczegółów, a nadewszystko sposób fałdowania draperji są zbliżone. Znajdujemy wciąż ten charakterystyczny rąbek wijący się wśród fałdów. Lecz przytem w obrazie tuchowskim malarz wprowadził nowe motywy. Przedstawił N. P. Marię siedzącą w majestacie na tronie nawprost widza. Twarz Madonny aczkolwiek o bladawej karnacji, poważna, ma inny typ i wyraz. Nie jest to mała głowa o wypukłym, wysokim czole, lecz twarz o owalu wydłużonym i widocznie wzorowana na naturze, jednak wyidealizowana na oblicze królowej niebios, błogosławiącej



Fig. 145. Św. Stanisław, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie.

z tronu, zbudowanego architektonicznie. Materja jest jeszcze ozdobniejsza i akcesorjów jeszcze więcej.

Z tuchowskim obrazem zdaje się być pokrewnym obraz w kościele parafjalnym w Zagórz, przedstawiający Zwiastowanie N. P. Marji.¹ I tu widzimy powagę obok wytworności w traktowaniu i ludzi momentu. Głowy mają kształt wydłużonego owalu, jak u Madonny tuchowskiej, a materja rąbkami złotym, wysadzonym kamieniami układa się w podobne linje, tylko bardziej wyszukane. Także za tło służy i tu wzorzysta opona, ponad którą rozwinął malarz wzorzystość tła złotego. Kłęcznik okazały, posadzka wykładana kamieniem w szachownicę, wszystko to wraz z żywocią barw, mimo może późniejszej epoki, dostraja się do tuchowskiego obrazu. Korona, którą aniołowie nad Madonną trzymają, ozdobiona kabłąkami i krzyżem, jest niemal tą samą, jak w tuchowskim obrazie, ale również taką samą, jaką oglądamy na obrazie malarza kolońskiej szkoły Stefana Lochnera (zm. r. 1451), znajdujemy w tumie kolońskim.² Ta właśnie powaga obok wykwintnej i umiarkowanej okazałości, zamiłowanie do ornamentacji szat, umieszczenie wzorzystej materji jako tła, wprowadzanie małych uczynnych aniołków, jak w obrazie w Zagórz, to są wspólne cechy obrazów Lochnera i obrazu z Tuchowa a zarazem z Zagórze, które także zobaczymy w całym szeregu innych dzieł.

¹ Barwnie publikowany u Podlachy w *Historji malarstwa*.

² Emil Heidrich: *Die deutsche Malerei*. Jena 1909. Fig. 15.

Obraz tuchowski jest dalszym ciągiem rozwoju tego kierunku, który oparł się o sztukę idącą z Włoch przez Czechy i Węgry na północ i pod wpływem sztuki flamandzkiej zwrócił się do studjowania przedmiotów, wchodzących w skład obrazu i to z całym zamiłowaniem. Drobnie figurki fundatorów ciągle jeszcze klęczą u stóp patronów, ale portret jest tu doskonalszy i na wydoskonalenie jego oddziało również flamandzkie malarstwo. Nastrój i sentyment włoskiej *santa conversazione* „rozmów świętych“, tego duchowego łączenia się i współżycia, pozostały. Przez umieszczenie tronu na murawie z kwiatami i styl tronów przypominają nam te obrazy portrety siedzących biskupów wśród pięknie stylizowanych łąk w klasztorze franciszkanów w Krakowie.

Później malarz Marcin polichromuje ołtarz Marjacki Wita Stwosza i ozdabia rzeźbę barwą. Na sukniach świętych przedstawiał będzie wzorzystość szat i uzupełniał szczegóły pędzlem. Gdzie będzie mógł, wprowadzi naturę, n. p. namaluje piękne kwiaty na płaskorzeźbie, w której Stwosz przedstawił Chrystusa jako ogrodnika ukazującego się Marji. W tem ostatniem dziele owo zamiłowanie do odtwarzania natury, łąk i pól, możnaby odnieść do wpływów nadreńskich, z którymi Kraków łączyły stosunki przez emigrantów z tamtych stron, a wybitnych mieszczan krakowskich. Niestety, późniejsza odnowa marjackiego ołtarza wiele z tych szczegółów usunęła, rysunki jednak Dudraka, własność Muzeum Narodowego, przed tą restauracją zdjęte,¹ zachowały nam choć w ten sposób ślady tych malowań i owego zapалу do wprowadzania natury i tej miłości przyrody, która wnet stworzy nam krajobraz.

Dziełem tego samego artysty, co obraz z Tuchowa, jest zapewne obraz na krużgankach franciszkańskich, przedstawiający św. Stanisława siedzącego na gotyckim, architektonicznie zbudowanym, tronie i błogosławiącego (fig. 144). Figurki rycerzy w niżach tronu, jak zobaczymy, są ulubionym tematem około 1480 r. Jest to najwspanialsze rozwinięcie rozpowszechnionej formy siedzącego na tronie świętego i odbierającego hołd od fundatorów. Podobnie, jak tuchowski obraz, powstało to piękne i starannie opracowane dzieło, pod wpływem flamandzkiej sztuki i jej zamiłowania do odtwarzania pięknych szczegółów, zwłaszcza wzorzystej materji, na podłożu miejscowego malarstwa. Sentyment w pochyleniu głowy jest jednaki w obu obrazach i podobnie traktowano portrety fundatorów z tarczami herbowemi, umieszczonemi starym zwyczajem u ich stóp.

Inny wizerunek św. Stanisława, pochodzący z naczółka jakiegoś ołtarza w tarnobrzeskim powiecie, a znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, należy do tej grupy; chociaż już w twarzy widzimy realizm właściwy norymberskim artystom, ale nastrój religijny mimo to silnie się uwydatnił (fig. 145). Jest to piękny obraz odznaczający się spokojem i sentymentem. Piotrowin zapatrzony w świętego, opierający się o stopień tronu, ma wyraz prostego i szczerzego uczucia. Widzimy przytem staranne opracowanie wzorzystej draperji, jak w franciszkańskim obrazie.

Te figury biskupów na ozdobnych katedrach w pontyfikalnych strojach, zajętych przy pulpitych pracą pisarską, czy modlitwą, znane nam już z fresków, w obrazach cechowych malowano widocznie chętnie w trzeciej ćwierci XV w.

Obraz przedstawiający św. Augustyna, a znajdujący się w zbiorach hr. Potockiego w Krakowie, choć nie tak bogaty w strojne szczegóły i przemalowany, jest może

¹ Kopera: *Wit Stwosz. Rocznik krakowski*, T. X. str. 14 i 43.

ostatnim wyrazem rozwinięcia tego motywu. Odznacza się artyzmem, siłą kolorystyczną i uduchowieniem wejżenia ojca kościoła.¹ Na tle przedstawiającem złotą makatę wschodnią, widzimy świętego na katedrze gotyckiej, przy pulpicie zasłanym ciemno-pasową materją i założonym księgami. Trzyma w ręku pióro i pisze w olbrzymiej księdze. Klamra płaszcza ma kształt ten sam, jak u Madonny, infuła i inne szczegóły są bardzo starannie opracowane.

Jeszcze dalszem rozwinięciem tematu figury siedzącej na tronie, lub katedrze, będzie nie obraz ale rzeźba, nagrobek Kalimacha w kościele dominikanów w Krakowie. Cały szereg obrazów można ugrupować około N.

P. Marji tuchowskiej i opisanego obrazu św. Augustyna. W tym samym rodzaju, co obraz tuchowski, a może nawet fragmentem jego skrzydła, jest obraz dwustronny w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający na stronie okazalszej z podkładem kredowym, o wzorzystem złotem tle, trzech świętych, na odwrociu zaś ukrzyżowanie. A chociaż zdaje się być nieco nawet wcześniejszym, ma te same wspólne cechy i podobieństwo w postaciach, rysach i wyrazach twarzy, traktowaniu włosów, kolorycie i wypełnieniu tła. I tu widzimy na srebrnym drążku zawieszoną zieloną tkaninę o srebrzystym wzorze. Na ziemi rozściela się stylizowana roślinność. Ukazuje się nam św. Piotr w czerwonym płaszczu, oblamowanym złotym rąbkim. Z pod płaszcza i ciemnej jego podszewki przeziiera również czerwona suknia. Czyta on w otwartej księdze a na ramieniu jego widzimy dwa olbrzymie klucze. Twarz starca, z siwą brodą i okoloną włosami łysiną, nawet piękna. Obok stoi św. Jan apostoł w zielonym płaszczu i ciemno-czerwonej sukni, z mieczem stalowym w jednej ręce a w drugiej z księgą; twarz młoda, ładna, a włosy długie spadają mu na ramiona. Trzeci święty, to św. Bernardyn, w czarnej zakonnej sukni, obszytej srebrną taśmą



Fig. 146. Z małego tryptyku w prywatnem posiadaniu. Skrzydła z zewnątrz.

¹ Lepszy: op. cit. str. 452.

i ze srebrnym pastorałem w jednej ręce i księgą w drugiej. Na głowie ma infułę srebrną, z pod której dobywają się siwe włosy.

Na odwrociu Chrystus ukrzyżowany ma tło ciemno-wiśniowe, podobnie jak obrazy z N. Sącza ze Chrztmem Chrystusa i grupą N. P. Marji ze św. Janem. Z jednej strony stoi N. P. Marja a z drugiej św. Jan. Na ziemi zielona murawa ze stylizowanymi kwiatami.

Różnorodność obrazów staje się coraz to większa nie tylko co do treści, ale także formy. Obok bowiem większych pojawiają się małe tryptyki.

Ten sam sentyment i nastrój religiny, spokojny, bez dramatycznej siły, przypominający włoską *santa conversazione*, ma właśnie taki mały tryptyk pochodzący z okolic Bochni, a znajdujący się w posiadaniu bar. Tadeusza Konopki w Krakowie. Ale jaka jest wielka między tym małym tryptykiem a obrazem z Wołowca lub Tuchowa różnica. Jeśli natomiast porównamy dzieło to z obrazem w Ruszczy z r. 1425, to ta różnica jest mniejsza i obraz przedstawia się jako dalsze ogniwo w rozwoju malstwa. Gdy skrzydła są otwarte, wi-



Fig. 147. Św. Katarzyna obraz w Krak. Muz. Narodowym.

ramiona, wysuwając się falistą linią na skronie. Madonna ma na sobie suknię żółtą z czarnym wzorem. Płaszcz zielony, podbity czerwonym suknem, spina klamra artystycznie skomponowana i ze szczegółami odtworzona. Przebija się tu zamiłowanie do akcesoriów. Znajomości anatomji dziecka ani śladu, podobnie jak na obrazie z Ruszczy, tylko tutaj jest ono żywsze i ruch jego jest niespokojniejszy. Cała uwaga Madonny skupia się na dzieciąciu,² które Matka zabawia różańcem.

dzimy środek o wymiarach zaledwie 0·235 m szerokości i 0·215 m długości, malowany olejno na drzewie. Przedstawia on popiersie N. P. Marji z dzieciąciem na tle złożonym i ozdobionym wycinanym arabeskowym ornamentem. Na skrzydłach św. Barbara na jednym, a na drugim zaś św. Katarzyna Aleksandryjska. Gdy zamkniemy tryptyk ukazuje się nam Chrystus w koronie cierniowej z ociekającymi krwią ranami i N. P. Marją Bolejącą (fig. 146).

Środkową część ozdabia maswerk gotycki. Na ramie wyrzeźbiono początek hymnu do N. P. Marji. Madonna nad czołem ma opaskę zieloną, wyszytą perłami, z klejnotem na środku. Włosy nie zakrywają w całości ucha i w obfitych splotach spadają na

¹ Lepszy: op. cit. str. 423.

² Tamże str. 421.

czaste są bez obcasów i one nadawały figurom to wysunięcie bioder a cofnięcie piersi, które przez cały XV i XVI w. będziemy oglądali, Św. Barbara na drugim skrzydle symetrycznie ustawiona, w czerwonym znów płaszczu, materją zieloną podbitym, w tunice niebieskiej, z wieżą w ręce. Obie święte ledwie przypominają wspomniane obrazy w krakowskim Muzeum Narodowym. Długie włosy rozpuszczone spadają w puklach i okrywają bujnie ramiona świętych. Rys ten jest charakterystyczny i tę ozdobę kobiecą, im bardziej zbliżamy się ku XVI w., tem więcej wyzyskują artyści. Na obrazie z Ruszczy tej kokieterji nie znajdujemy jeszcze, ani też nie widzimy tak pełnych kształtów, zaznaczonych pod draperją. Kokieterja i uwydatnienie piękna ciała idzie w parze z zamiłowaniem do ozdobności, w miarę jak sztuka coraz to bardziej wyzwala się z askezy i staje się świecką.

U bolejącej N. P. Marji na zewnętrznej stronie tryptyku zwraca uwagę staranność układu fałdów. Widzimy tu, że malarz ułożył draperję i narysował ją z natury. I to rys ważny, który łączy się z zapotrzebowaniem modelu i wprowadza nas zwolna w nowoczesne sztalugowe malarstwo. Z opisanym obrazem, zwłaszcza z jego skrzydłami, ma wiele cechowych obrazów żywe podobieństwo.

Obraz jeden z nieznanego nam bliżej tryptyku, w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający św. Katarzynę (fig. 147), tu wspomnieć należy. Tło złożone ma wzór ten sam, jak na tryptyku w zbiorach p. Konopki. Pełną wdzięku jest jakaś święta, zaczytana w księdze, z nadzwyczaj starannie opracowaną ręką (fig. 148), na części skrzydła tryptykowego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Układ tej ręki kazałby się domyślać, że mamy fragment zwiastowania a święta jest N. P. Marją¹. Skupienie i pogrążenie w duchowym nastroju umiał uwydatnić artysta.

W Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu znajduje się obraz przedstawiający św. Dorotę do pół postaci, może także niegdyś cały a później obcięty. Należy on do tej grupy, chociaż zapewne jest dziełem malarza poznańskiego, wykonanem pod wpływem krakowskiej szkoły.²

A zatem widzimy ciągłość rozwoju od XIV w., aż do roku mniej więcej 1460. Obrazy łączą się ze sobą najpóźniej od r. 1425 w pewną jednolitość, co najwyraźniej świadczy o rodzimym charakterze omówionej w tym rozdziale grupy obrazów.

I tutaj, podobnie jak przy omawianiu fresków, pominąć nie możemy Pomorza. W kościele farnym w Grudziądzu znajdował się pierwotnie ołtarz, którego części dostały się do zamku w Malborgu. Był to wielki tryptyk. Obrazy jego przedstawiały żywot, śmierć i koronację N. P. Marji, oraz sceny z życia jej syna. Przytem wszystkim nie brakło sądu ostatecznego. Ze wszystkich obrazów przebija spokój, szlachetne ujęcie tematu, oraz podporządkowanie szczegółów religijnemu nastrojowi. Malarz unika wielkiej liczby figur i ogranicza się jedynie do głównego

¹ Na odwrotnej stronie mamy cały obraz przedstawiający św. Annę Samotrzecią na tle złotem z wyciskany ornamentem, widocznie jeden z dwu obrazów głównej strony skrzydła. Odwrocie miało na całej przestrzeni tylko Madonnę; na drugim zaś skrzydle był zwiastujący anioł. Zwiastowanie ukazało się w całości po zamknięciu skrzydeł jak n. p. w tryptyku z Wołowca. Ktoś widocznie pociął skrzydło, aby mieć oddzielnie obrazki strony głównej i przez to przepołowiono Madonnę.

² M. Gumowski: *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu*, T. II. wydawnictwa *Muzea Polskie* Kraków 1924, nr. 153. Na odwrocie: Chrystus przed Piłatem. Obraz pochodzi z gnieźnieńskiego kościoła.

celu. Kobiety i aniołowie mają wyraz skromności, wdzięku i słodyczy a przytem odznacza je pewna wyniosłość i wykwinny spokój.¹ Pierwiastek dworski uwydatnia się wszędzie. Anioł w scenie zwiastowania zbliża się do Madonny jak dworzanin z arystokratycznej rodziny.² Wytworność przejął malarz z Francji, ówczesnego ogniska arystokratycznych manier i prowadzenia życia. I tu dadzą się wykazać włoskie wpływy skomponował Giotto przed stu laty.³ A więc daleko od Krakowa na północy wyczuwamy te same główne prądy i kierunki.



Fig. 148. Fragment z tryptyku w krakowskim Muzeum Narodowym.

¹ Ehrenberg: op. cit. str. 76.

² Tamże.

³ Tamże str. 78.

R O Z D Z I A Ł VIII.

Obrazy z drugiej połowy XV w. Obrazy o religijnym nastroju i idealistycznym kierunku i obrazy traktowane realistycznie. Obraz ze Szczepanowa, Dobczyc, Szańca, Tymowy i im pokrewne. Obraz wotywny przeworskiej fary i jego grupa. Obrazy z przewijającymi się napisami.

Mimo, że wpływy norymberskie popierają coraz to silniej dramatyczny i realistyczny kierunek, idealizm i sentyment dawny nie ustępuje w wielu dziełach tej epoki a poddaje się tylko nowym prądom w szczegółach. Najszlachetniejszym takim obrazem niewątpliwie jest tryptyk z Szczepanowa (fig. 149), w dawnej diecezji krakowskiej, obecnie w muzeum diecezjalnem w Tarnowie.¹ Namalowano go dla głównego ołtarza w Szczepanowie, który stanął r. 1470, obraz więc powstał widocznie nie długo potem. Wykonany temperą na desce lipowej, przedstawia stojącą N. P. Marię niegdyś w niebieskiej, dziś przez czas zmienionej, zielonawej sukni i w złocistym we wzory płaszczu, podbitym szkarłatem. Piastuje ona na ręku małe, nagie dziecko z gruszką w jednej ręczce, a drugą, o nadmiernie wydłużonych palcach, błogosławiące; aniołowie w locie trzymają nad nią koronę. Obok stoi św. Stanisław z Piotrowinem, w ornacie pąsowym w gwiazdy złote, podszytym zieloną materją, w czerwonej komży w złote wzory i białej albie, oraz św. Marja Magdalena w czepcu z siatki perłami przetykanej i ze złotą broszą, w sukni ciemnej o wypłowiałym kolorze i w płaszczu zielonym. Sentyment i nastrój przypominają dawną szkołę. Draperje przestudjował malarz nie tylko pod względem fałdów, ale także koloru, odtwarzając jej piękne wzory. U stóp świętych widzimy drobne, zamodlone, portretowane figurki fundatorów z herbem Prus na tarczach. Obok nich wiją się wstęgi z napisami, wyrażającymi ich skrucę i prośbę o miłosierdzie. Tło przypomina wzorzystością najpiękniejsze tkaniny. Od postaci Madonny wychodzą silne promienie. Obraz ten odbiegający od stylowej poprawności form, ma swobodę pełną powabu. Gdyby nie ten spokój i sentyment dawnych świętych rozmów, to wobec traktowania draperji i jej układu nawskróś takiej, jak w dziełach Stwosza, należałoby ten obraz uznać za utwór tego artysty. Wszak widzimy tu owe świetnie przestudjowane fałdy o wydłużonych i starannie obmyślanych formach, widzimy powierzchnię o kształcie małżowiny usznej, te linje szeroko zakreślone, a obejmujące załamanie draperji, wreszcie wyciąganie fałdów z pod spodu, jednym słowem maniera rycinom i rzeźbom Stwosza tak właściwa. Czy dzieło trzeba przypisywać Hansowi Pleydenwurfowi,² gdy w Krakowie mamy artystę, który mógł je wymalować?

¹ Lepszy: *Muzeum diecezjalne w Tarnowie. Teka grona konserwat. Galicji zachodniej*. T. II. str. 324.

² W. Weisbach: *Einiges über Hans Pleydenwurf, Zeitschrift für bildende Kunst IX. Neue Folge T. IX. 1898*, str. 234 i nast.



Fig. 149. Obraz środkowy z tryptyku ze Szczepanowa w tarnowskim muzeum diecezjalnym.

Także aniołowie, którzy trzymają koronę, zwłaszcza jeden twarzą ku widzowi zwrócony, przypominają aniołów okalających grupę Wniebowzięcia w Marjackim ołtarzu w Krakowie. Dziecko na rękach Madonny jest niemal takie samo, jak tam w scenie ofiarowania N. P. Marji.¹ Twarz Madonny wydłużona, jak na obrazie z Tuchowa w krakowskim Muzeum Narodowym, ma czoło również niemal takie samo, jak w scenie zaśnieżenia w tymże samym ołtarzu. Przerzucenie fałdu płaszcza poza prawe ramię na lewą rękę przypomina nam układ na rycinie Wita Stwosza, przedstawiającej N. P. Marję. Ręka Madonny ma podobny typ o wydłużonych palcach, które artysta opracował starannie. Tylko sentyment, tak cechujący

jęcy włoskie i nasze *sante conversazioni*, przemawia przeciw przypisaniu dzieła Stwoszowi. Być może, że mamy do czynienia z obrazem krakowskiego artysty, pracującego pod wpływem Stwosza, artysty, który umiał zachować sentyment i nastrój „świętych rozmów”. Wprowadzenie postaci św. Stanisława tłumaczy się okolicznością, że obraz przeznaczono do kościoła w rodzinnej wsi świętego; niemniej jednak ten kult coraz to bardziej wzmacniał się będzie, im bardziej będziemy się zbliżali do XVI w.

Ten sam charakter ma tryptyk w Muzeum Narodowym w Krakowie, wyobrażający N. P. Marję ze św. Janem Chrzcicielem i św. Janem ewangelistą. Skrzydła jego przedstawiają sceny z życia Chrystusa, N. P. Marji i obu świętych Janów. Obraz pochodzi z Dobczyc i należy do najpiękniejszych zabytków naszego malarstwa. Malowany na podkładzie kredowym, na tle ozdobionem wzorem o skośnych kasetonach wypełnionych rozetami a u góry maswerkem i podzielony filarkami na trzy pola, z których każde przeznaczone dla jednej postaci, uderza okazałością

¹ Kopera: *Wit Stwosz*, op. cit. str. 30.

i świetnym kolorytem. Obrazy skrzydeł namalowano na desce pokrytej płótnem, na które dano warstwę kredy.

Madonna w złotej gotyckiej koronie, z rozpuszczonymi włosami, z klejnotem w kształcie gwiazdy nad czołem, zachowała jeszcze wykwintność czasów dworskiej kultury. Płaszcz jej złocisty o ciepłym i żywym tonie zdobią bogate wzory czarne, brzegi szat wysadżane kamieniami, a spina je klamra z dużym rubinem. Tu i ówdzie ukazuje się zielona podszewka, a barwa jej podnosi efekt czerwonej sukni Madonny. Z pod szat wygląda czarne szpiczaste obuwie. Postać przechyla się lekko w prawą stronę pod ciężarem dzieciątka, które trzyma na jednej ręce, drugą podtrzymuje mu nóżki. Dziecię, ubrane w sukienkę czerwoną w gwiazdy, błogosławi. Twarzyczka pełna wdzięku. U stóp Madonny tarcza z herbem Zadora.

Św. Jan Chrzciciel w sukni wielbłądziej i w niebieskim płaszczu z brązową podszewką, z obnażonymi rękami i nogami, przedstawia się wybornie pod względem koloru. Malarz anatomji nie opanował, gdy szło o obnażone części ciała. Św. Jan ewangelista ma znów suknię zieloną i płaszcz czerwony z ciemno-zieloną podszewką. W obmyślanym układzie draperji widać studjowanie fałdów oraz wpływ Stwosza, ale umiarkowany, z unikaniem przesady i niepokoju. Włosy trefione w masie, loki rozsypują się na ramionach.

Jeśli dziś jego barwy uderzają swą siłą i strojem, jak świetnie musiało dzieło wyglądać, gdy wyszło z pracowni artysty?

Na skrzydłach w miejsce figur świętych, stojących w kontemplacji, pojawiają się coraz to częściej obrazy opowiadające sceny z życia N. P. Marji i świętych. W tryptyku z Dobczyc akcja jest żywa a bierze w niej udział więcej figur. Szczególniejszą uwagę zwraca wyjątkowo wiele krajobrazu, ale mimo to nie porzucił malarz maswerków gotyckich. Tu także kolorystyczna strona odgrywa wybitną rolę. Sceny niektóre, jak cud z trucizną, podaną św. Janowi ewangelście, której szkodliwość dla siebie błogosławięństwem usunął, gdy inni po jej wypiciu padli trupem, zobaczymy niejednokrotnie, a przedewszystkiem temat ten podejmie Hans Sues z Kulmbachu. Widzimy tu trupy i koloryt ciał siniejących, co dowodzi, że przedewszystkiem malarz studjował koloryt. Różne fizjognomje, typy i stroje malował chętnie. I tak wprowadził do tej sceny niedowiarka w turbanie, który wskazuje na św. Jana i śmieje się w cud wąpiąc i pokpiwając. Tak samo męczeństwo św. Jana w kotle z olejem tu przedstawione weźmie za temat Hans Sues z Kulmbachu.

W scenie ścięcia św. Jana Chrzciciela oglądamy w krajobrazie z rzeką i żaglowymi łodziami łakę i kępki drzew, skały porośnięte trawą i drzewami, oraz zamek z czerwonym dachem.

Dramatycznie przedstawił malarz moment, gdy Salome wnosi głowę św. Jana do biesiadnej sali; przytem wprowadza on motywy rodzajowe, jak usługujących parobków, niewątpliwie z życia. Strona odwrotna przedstawia żywot Jezusa i jego mękę.

Ale prócz tych dwu skrzydeł, były jeszcze inne dwa, które ukazywały się, gdy środkowy obraz zamknięto, tak że mamy tu do czynienia z rozwiniętą formą, bo zamiast trzech części widzimy ich pięć, czyli zamiast tryptyku mamy pentaptyk. Forma ta coraz to więcej się rozpowszechnia. Niewątpliwie ołtarz Marjacki Wita Stwosza na to znaczenie wpłynął.

W stosunku do głównego obrazu malowania skrzydeł wyglądają na dzieło innej i późniejszej epoki, ale nie sędzę, aby do niej należały, bo się



Fig. 150. Tryptyk z Szańca. Strona główna. N. P. Marija Anielska i święci Piotr i Paweł.

rozmiarami i treścią zgadzają, uważam, że malarz zdolny i ruchliwy, w obrazach skrzydeł popuszczał wodze fantazji i stosował to, co gdzieindziej widział. Daleko zresztą szukać niepotrzebował, bo ołtarz Marjacki, mógł mu wskazać w tym kierunku drogę. W obrazie sceny głównej starał się dać dzieło poważne a jednak pogodne i barwne, o religijnym nawskrós nastroju.

Jeszcze okazalszy jest tryptyk z Szańca (pow. Stopnicki). Dziś odrestaurowana część środkowa tego dzieła znajduje się w posiadaniu artysty rzeźbiarza prof. Edwarda Wittiga, skrzydło zaś jedno weszło do zbiorów art. rzeźbiarza p. St. Jackowskiego w Warszawie, drugie wywieziono za granicę.¹ Dzieło powstało u samego schyłku XV w. Fundował je niezawodnie Krzesław Kurozwęcki herbu Róża, kanclerz koronny, a od r. 1493 biskup kujawski, do kościoła dwunawowego z ciosu w swej dziedzicznej wsi. On to, jak świadczy napis, „*ecclesiam a se elegantissime aedificatam... imaginibusque et picturis ornavit*“, — kościół wytwornie przez siebie wybudowany obrazami i malowaniami przyozdobił. Ponieważ budowę ukończono r. 1499, wtedy i tryptyk w prezbiterjum ustawiono. Z tych wiadomości historycznych możemy wnosić, że biskupowi Kurozwęckiemu zależało na tem, aby w pięknym kościele stanął piękny ołtarz.

Uzupełniwszy zachowane części tego tryptyku fotografią całości, zdjętą przed jego rozdzieleniem (fig. 150)² widzimy, że ołtarz należy do najlepszych dzieł malarstwa tego czasu. Namalowano go temperą bezpośrednią na drzewie lipowym, gruntowanym kredą.



Fig. 151. Skrzydła tryptyku, z Szańca. Sceny z życia N.P. Marji.

¹ W. Husarski: *Tryptyk z Szańca* w wyd. *Sztuka i Artysta*, kwiecień-maj 1924, nr. 4—5, str. 99 i nast.

² Klisze tu publikowane nie były dotąd odbite, znajdowały się w zbiorach Akademii Umiejętn. i miały ilustrować II. część pracy o kościołach dwunawowych, jako uzupełnienie części I. (Spr. k. h. szt. T. VIII).

Obraz środkowy ma ten układ, co obraz środkowy tryptyku z Dobczyc. Przedzielony jest bowiem tak samo na trzy pola, tworząc niejako tryptyk osobny ale nieruchomy. Górną część zdoła tu również maswerki (dziś według śladów odtworzone), a tło ma wzór ten sam, co dobczycki obraz. *Santa conversazione* dawna zachowała się formalnie, ale już tej duchowej rozmowy w istocie niema, bo Madonnę otacza grono aniołów wznosząc ją ku niebu. Jest to N. P. Marja Anielska. Motyw wznoszenia się N. P. Marji z dziecią Jezus ku niebu i apoteoza jej pojawia się w różnych formach w tym czasie. Rozwinął się on zapewne z wniebowzięcia. W ołtarzu Stwosza widzimy Madonnę, wznoszącą się ku niebu w towarzystwie jednak Chrystusa, który z niebios zstąpił, aby matkę swą wprowadzić w świat niebieski. Aniołowie krążą około nich, ciesząc się, grają na instrumentach. Tu zaś widzimy matkę trzymającą błogosławiące świat dziecię. Miłość macierzyńska zaznaczyła się skłonieniem głowy ku dziecku poza tem twarz cechuje wyraz zadumy. Obok stoją św. Piotr i Paweł. Ten pełen poezji motyw kultu dla N. P. Marji, który od XIV w. się rozwija, tu objawił się w bardzo wdzięcznej, szczerzej i pełnej miłości dla Madonny kompozycji. Zapatrzeni w N. P. Marję aniołowie, albo inni, którzy z wyrazem szczęścia na obliczu spoglądają w dal, albo ci, którzy jej wkładają na głowę koronę, to pełne lirycznego nastroju postacie. Stwosz podobnemi zjawiskami niebiańskimi uszlachetnić umiał i ku niebu podnieść sceny ziemskie, które w Marjackim ołtarzu przedstawił. Ten natchniony pomysł apoteozy Madonny z dzieckiem na ręku znajdzie później genialny i najdoskonalszy wyraz w Madonnie Sykstyńskiej Rafaela. Madonna z Szańca i cały szereg Madonn Anielskich u nas, to usiłowania artystycznej twórczości, często niezależne od siebie i leżące w duchu czasu, a dążące do stworzenia najdoskonalszego i najpiękniejszego wyrazu miłości ku Madonnie.

Rozważając szczegóły tej kompozycji pod względem form, widzimy dalsze podobieństwa z tryptykiem z Dobczyc. A zatem staranny układ fałdów, które zbliżają nas zwolna ku draperjom, w jakie Dürer ubierał swoich apostołów, obok fałdów wzorowanych na dziełach Stwosza. I tu widzimy na ziemi zieleń, łąki i kwiaty, poziomki i konwalje. Stwosz i nasi malarze tak chętnie malowali kwiaty. Owa miłość do natury, która we Włoszech takie święci tryumfy, zaznaczyła się w licznych obrazach tej epoki i to tem silniej, im więcej zbliżamy się do XVI w.

Koloryt pełen efektów barwnych. Płaszcz Madonny ciemno-niebieski, którego głęboką barwę uwydatnia jeszcze, dając środkowi obrazu silny akcent kolorystyczny¹, podszewka blado-fioletowa. Suknia szaro-zielona, w niebieskie wzory, z wyłogami jasno-szaremi pod szyją i przy rękawach. Włosy, rozrzucone w puklach na ramiona, są barwy ciemno-żółcistej. Podobnie jak u Madonny dobczyckiej zdobi fryzurę nad czołem klejnot złoty z szafirem w pośrodku, jako brosza wstążki zdobnej perłami i ujmujące włosy. Skrzydła aniołów mieniące, suknie ich białe, na których to dalmatyki, to płaszcze o barwie granatowej, zielonej i czerwonej. A zatem artysta wprowadził, podobnie jak w tryptyku z Dobczyc, kolory żywe, proste i w znacznej części jasne.

To samo odnosi się do św. Piotra i Pawła, z tą różnicą, że odziani są oni we wzorzyste szaty o starannie ułożonych i bogatych fałdach. Płaszcze apostołów nieco jaśniejsze, tworzą plamy w świetnie dobranych barwach, dopełniających:

¹ Wacław Husarski: op. cit. str. 102.



Fig. 152. Tryptyk w Skrzyszowie pod Tarnowem.

czerwonej i zielonej. Blask tych barw podnoszą wzory na sukniach szarych, utrzymane w kolorach dopełniających względem barwy płaszcza. A kolor biały i szary tych szat obojętny, uwydatnia jeszcze przepych barwny płaszców.¹ Widzimy więc świadomy artyzm i subtelność w odczuciu i przeprowadzeniu barw.

Obrazy skrzydeł widoczne, gdy środek był otwarty, a zatem łączące się pod względem rzeczowym i artystycznym ze środkową częścią, musiały być dociągnięte do jej poziomu. Przedstawiały one wtedy sceny z życia N. P. Marji, gdy zaś zamknęły środkowy obraz, uwidoczniały się obrazy przedstawiające Mękę Pańską. Sceny z życia N. P. Marji powstały pod wpływem ołtarza marjackiego, nie mają one tego temperamentu i werwy, ale przedstawione są spokojnie i wpływ ogranicza się głównie do kompozycji.

Obraz z Szańca wywarł wrażenie i służył za wzór licznym obrazom, przedstawiającym N. P. Marię Anielską. Tu należy tryptyk w Skrzyszowie pod Tarnowem² (fig. 152), zapewne z początku XVI w., Madonna bowiem na tle promienistej aureoli, ma kształty pełniejsze, aniołowie jednak są podobnie ugrupowani, lecz w ruchu niespokojni. Skrzydła ze scenami z życia N. P. Marji i św. Stanisława stoją na wyżynie obrazów skrzydłowych z Szańca.

¹ Tamże.

² Kopera - Lepsiy: *Kościół drewniany Galicji zachod.*, Kraków 1915, str. 46.

Obraz w Policznej, w okolicach Radomia, przemalowany zupełnie, przedstawiał Madonnę o długich rozpuszczonych włosach, otoczoną w około aniołami w locie.

Na wzór N. P. Marji Anielskiej przedstawił malarz w tryptyku z Moszczennicy, dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie,¹ św. Marję Egipcjanę: Wyobraził zamodloną świętą pustelnicę, klęczącą w przestworzu w otoczeniu siedmiu drobnych postaci aniołów, w białych dalmatykach, przepasanych stułami, unoszących się ku niebiosom. Dwu z nich podtrzymuje nad głową świętej wspaniałą gotycką koronę. Cała kompozycja ma wiele wdzięku, a przeprowadzona została z nie-małym poczuciem artystycznym. Skrzydła otwarte przedstawiają świętych, zamknięte N. P. Marję Bolesną i Chrystusa skatowanego. Predella dostraja się do zamkniętego tryptyku, przedstawia bowiem chustę Weroniki, którą rozpościerają aniołowie w locie. Tło kompozycji tworzy biało-szara barwa, a na niem umiał malarz uwydatnić chustę ze starannie namalowaną i piękną twarzą



Fig. 153. Środkowa część tryptyku w Przydonley.

wzorzysty w kwiaty, szaro-żółtawy i ozdobiony ponadto rąbkami z naszywanymi drogiemi kamieniami. Fałdy opadają na księżyc w pięknym rzucie. Promienista aureola otacza figurę Madonny po kolana. Cała postać odcina się na tle ciemnym, utworzonym z naturalistycznej roślinności, niby krzaku róż. Girlanda z kwiatów tworzy łuk nad N. P. Marją. Reszta tła jest złocona. Korona z lilji zdoła jej skronie. Czoło obszerne, twarz piękna i młoda.³

Do tych pełnych idealizmu i nastroju Madonn, zaliczyć należy N. P. Marję Różańcową z dzieciątkiem Jezus (fig. 154). Obraz ten pełen poezji znajduje się w muzeum diecezjalnym w Tarnowie, widocznie w XVII w., przemalowany i pochodzi z Cerekwi koło Bochni.⁴ Madonna trzyma na lewej ręce dziecię Jezus, w prawej zaś kwiat róży. Ten ulubiony motyw w krajach nadreńskich, ma tu bardzo wiele wdzięku. Suknię Madonny wzorzystą ozdabiają prócz stylizowanych kwiatów, liści i arabesek, gwiazdy. Dziecię Jezus prawą ręką błogosławi, a w lewej trzyma gruszkę; tło

Chrystusa. Jest to najlepiej zachowana część ołtarza, nietknięta przemalowaniem i dlatego daje nam pojęcie o subtelności pierwotnego malowania (fig. 162).

U szczytu tryptyku Michał archanioł z wagą w ręce waży grzeszników, podobnie jak na innych tryptykach, które omawiać będziemy.

Tryptyk N. P. Marji w Przydonicy w sandeckim ma obraz środkowy pełen poezji i wdzięku.² N. P. Marja z dzieciątkiem na prawej ręce, trzyma w lewej ręce kwiat lilji, stojąc na twarzy srebrnej księżycy (fig. 153). Ubrana w płaszcz biały,

¹ Łuszczkiewicz: Obrazy szkół cechowych polskich w XV, XVI i XVII w. *Wiadomości numizm. archeol.*, T. III., str. 90—93.

² Łuszczkiewicz: *Wiad. num.-archeol.*, T. II, str. 304.

³ Łuszczkiewicz, l. c.

⁴ Lepsi: *Muzeum diecezjalne w Tarnowie. Teka grona konserwatorów Galicji zachodniej* T. II. Kraków 1906, str. 340.

tworzą krzaki róży zielone, a w kątach górnych obrazu unoszą się aniołowie o mieniących się skrzydłach.

Nie sposób tutaj wymienić wszystkich dzieł tego kierunku, w którym idealizm i nastrój XIV w. rozwinął się w XV w., uzupełniony wzorami malarstwa nadreńskiego i flamandzkiego. Wymienię tylko kilka znanych nam przykładów, a przede wszystkim wielki obraz w ołtarzu głównym w Międzyrzeczu Górnym pod Bielskiem na Śląsku (fig. 155). Kościół ten należał do diecezji krakowskiej i ściśle z tą diecezją związany, nie skąd inną, tylko z Krakowa otrzymywał dzieła sztuki potrzebne do kultu.

Wspomniany obraz w głównym ołtarzu przedstawia podobnie, jak obrazy w Szczepanowie i obraz z Dobczyc w Muzeum Narodowym w Krakowie, N. P. Marię we wzorzystej, starannie odtworzonej sukni, błogosławiącą. Dziecię Jezus rączką obejmuje ją za szyję. Obok stoi biskup z patryarchalnym krzyżem w ręku i św. Michał w zbroi; zamierza się on mie-



Fig. 154. Obraz N. P. Marii z Cerekwi koło Bochni w Muzeum diecezjalnym w Tarnowie.

czem jedną ręką, w drugiej trzyma wagę, w szali której siedzi po jednej stronie modlący się obnażony fundator, po drugiej szatan usiłując przeważać wagę na swoją stronę. Epizod szczery, płynący z serdecznej wiary, nie ma nic trywialności. U stóp biskupa klęczy inny fundator.

Obrazy na skrzydłach przedstawiają dramatyczne sceny męczeństwa św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Wszędzie widać przewagę sentymentu nad akcją dramatyczną (fig. 156). Jest coś z Perugina w takich kompozycjach, choć z Peruginem nie mają żadnego związku. Przyjrzyjmy się wspomnianemu męczeństwu św. Katarzyny. Dysputa świętej z uczonymi odbywa się bardzo spokojnie i głównym jej wyrazem jest gestykulacja dłoni i palców. Cud potrzaskania koła, którem święta miała być łamana, na drugim obrazie, nikogo nie zdumiewa, wszystkie postacie

stoją spokojnie a święta modli się z głową podniesioną do góry i ze złożonymi rękami.

Na trzecim obrazie święta klęczy, długie włosy odgarnięto jej z karku, aby go obnażyć pod cios kata, spadają one obficie na ramię; przed świętą klęczy



Fig. 155. Środkowy obraz tryptyku w Międzyrzeczu Górnym na Śląsku.

anioł w powłóczystej szacie, o długich barwnych skrzydłach, pogrążony w modlitwie. Kat na świętą zamierza się długim mieczem, obok stoi w szubie gronostajami podbitej dostojnik i spokojnie gestykuluje, chcąc świętą przekonać.

Ostatni obraz cyklu to apoteoza świętej. Na chmurach spoczywa martwe ciało męczenniczki. Skrzydlaci aniołowie w adoracji asystują mu i przenoszą na górę Synaj. Chociaż zewnętrzną stronę obrazu zwykle lekceważono, to jednak szczegóły, jak wzorzystość szat, opracowano starannie i dziś mimo przemalowania obrazu wyczuć można dawne piękno. Widziałem w tem Międzyrzeczu Górnem obrazy dalsze, przedstawiające figury świętych, szczególnie piękne i nietknięte odnową. Za drugą mą bytnością już ich nie było i do-

wiedzieć się nie mogłem, dokąd się dostały. Kto wie, czy nie należy ich szukać w Krajowym Muzeum w Opawie. A zatem byłby ołtarz w Międzyrzeczu Górnem t. zw. pentaptykiem, czy całością z pięciu części złożoną.

Jeszcze jeden szczegół tu podnosimy. Kościółek w Międzyrzeczu Górnym jest skromny, mały, drewniany i te piękne, bogato złożone tryptyki zachowały się głównie w tych uboższych wiejskich kościołach. Z wielkich kościołów powyrzucała stare obrazy gorliwość późniejszych fundatorów i zastąpiła nowymi dziełami późniejszych epok. Nieraz takie powyrzucane tryptyki znajdowały przytułek w biednych prowincjonalnych kościołach.

Podobny stylowo do tej grupy obrazów jest obraz z Tymowy w krakowskim Muzeum Narodowym. Przedstawia on św. Mikołaja stojącego między św. Andrzejem a św. Katarzyną, u stóp ich rodzina fundatorów herbu Stary koń, Wielogłowski (fig. 157). Widzimy tu ten sam wyższy poziom sztuki, podobne traktowanie draperji i fałdów, to samo pozowanie ręki i trudny ich układ w celu popisania się znajomością rysunku. Znajdujemy tę samą powagę i szlachetność, jak w obrazie ze

Szczepanowa i Dobczyc, nawet takie szczegóły jak wzorzystość draperji, bogactwo tła i zupełnie rozluźniony maswerk, wyglądający raczej jak wijąca się gałąź. Drobne figurki u stóp świętych mają już strój początku XVI w.¹ Widzimy u Wielogłowskiego zbroję renesansową i czepiec na głowie taki, jaki nosił Zygmunt Stary; chłopcy są w opończach szkarłatnych.

Środek tryptyku z Bejsc w krakowskim Muzeum Narodowym tu też zaliczyć należy, acz jeszcze późniejszy. Przedstawia N.P. Marję z dziećciem, stojącą na księżycu. Po bokach św. Mikołaj i św. Stanisław, w kącie kłęczący proboszcz i wzywa opieki Madonny: *Mater Dei miserere mei!* Przy nim herb Pomian, z drugiej strony u stóp św. Stanisława herb Prus I. Napis pod fundatorem: *Andreas plebanus de Visce Chiochol.* Obraz uzupełniono podczas utrwalania i odnowy. Twarz Madonny nie bez wdzięku, postacie za krótkie, wskazywałyby na prowincjonalnego artystę, który miał pewną rutynę cechową w złoceniu i ornamentyce.² Obraz w Ślemieniu przedstawiający N.P. Marję między dwoma świętymi ma ten sam styl.



Fig. 156. Sceny z legendy o św. Katarzynie Aleksandryjskiej z tryptyku w kościele w Międzyrzeczu Górnym na Śląsku.

Obrazy z wizerunkami stojących biskupów i świętych są bardzo liczne, bywają one podobne, ale rzadko kiedy widzi się kopję, tylko każdy obraz traktowano indywidualnie. Tu należą przedewszystkiem skrzydła tryptyku ze św. Małgorzatą i św. Wojciechem, św. Martą i św. Stanisławem, z Kasiny Wielkiej w muzeum diecezjalnem w Tarnowie.³

Z całego tego szeregu zabytków widzimy, jak wpływ włoskiej sztuki XIV w. i sztuki Francji i Czech z całą sentymentalnością i spokojnym nastrojem religijnym oddziałał na nasze malarstwo i jak ono pod wpływem flamandzkiej i nadreńskiej sztuki się dalej rozwinęło, nie tracąc nic z tego wysokiego nastroju duchowego i tej podniosłości religijnej, którą przejęte są nawet podrzędne dzieła malarzy. Cały ten kierunek trwa aż do pierwszych dziesiątek XVI w.

¹ Łuszczkiewicz: *Obrazy szkół cechowych polskich* (j. w.) str. 100.

² Łuszczkiewicz: *Wiad. numiz.-arch.* T. III. str. 99.

³ Lepszy: *Teka grona kons. Gal. zach.* T. II. str. 322.



Fig. 157. Część środkowa tryptyku z Tymowy w Muzeum Narodowym w Krakowie (św. Mikołaj między św. Andrzejem i św. Katarzyną).

Przechodzimy do obrazów, w których pierwiastek idealistyczny ustępuje miejsca realistycznemu.

Wpływ Norymbergi zaznaczył się tu w pojęciu tematu. Madonny i święci mają postać typów z ludu, są jakby portretami ze świata mieszczańskiego i malarzowi nie chodzi o to, aby je uszlachetniać.

Do nich należy obraz w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający N. P. Marję ze św. Katarzyną i Barbarą (fig. 158), malowany na podkładzie kredowym, nałożonym na drzewo zaklejone płótnem. Tło złote i wzory, jak na tryptyku w Szańcu, w t. zw. „pięrogi”. N. P. Marja stoi z ubranem w strojną suknię dzieciątkiem

Jezus na ręce. Typ Madonny i świętych pospolity, twarze podobne, jakby sióstr. Suknia N. P. Marji jasno złocista, z białym wzorem a płaszcz zielony spięty klamrą. Matka podaje dziecku kwiatek czerwony a jednocześnie tą samą ręką przytrzymuje suknię. Św. Katarzyna w zielonym płaszczu z różową podszewką, spiętym klamrą złotą w kształcie róży, suknia jej wzorzysta, brązowa z czarnym wzorem granatu. W jednej ręce trzyma wielki miecz, w drugiej pierścień, symbol mistycznego małżeństwa z Chrystusem. Św. Barbara z wieżą w rękę, odziana w brązowy płaszcz i zieloną suknię. Włosy jasne spadają w lekkich falach na ramiona. Układ draperji zdradza silny wpływ Stwosza. Jest to obraz wcześniejszy od obrazu w Przeworsku, do którego z kolei przystępujemy. Obraz nagrobny w Przeworsku pozwoli nam dać pewną podstawę do ustalenia chronologii obrazów tego realistycznego kierunku¹ (fig. 159). Jest on znacznych rozmiarów (1,36 m wysokości, 1,58 m szerokości), w ramach ozdobionych wyrzeźbionym napisem, który podaje do wia-

¹ Lepszy: *Kultura epoki Jagiellońskiej* j. w. str. 354.

domości tytuły i daty śmierci Rafała Tarnowskiego, kasztelana i starosty sandomierskiego, zmarłego r. 1492.¹

Jakże się przedstawia malarstwo cechowe w tym roku na usługach magnackiego dworu?

Obraz malowano temperą i przeważnie olejnymi farbami na desce z podkładem kredy, czy gipsu tartego i przepojonego klejem. Tło zdobí wzór znanej nam już skośnej kratki, a w jej polach rombówych pomieszczono ornament z lilji i rozet naprzemian. Na tem tle, pierwotnie zapewne złotem, odcinają się postacie. N. P. Marja z dziećciem na ręku ubranem w sukienkę białą, które jedną ręką błogosławi a w drugiej trzyma przekrojone jabłko. Madonnę otaczają promienie, a za niemi stylizowane obłoki. Ma ona na sobie białą suknię przewiazaną czerwonym paskiem i płaszcz niebieski, dziś zmieniony, bucik czerwony szpiczasty, włosy falistemi puklami spadają na ramiona. Twarz Madonny łagodna i

dość pospolita nie wyraża i tu żadnego religijnego uczucia, podobnie jak w poprzednio opisanym obrazie, tylko zamyślenie bez skupienia. Torso szczupłe, dalekie jest jeszcze od form epoki odrodzenia, ręce o wydłużonych, cienkich, lecz pulchnych palcach. Madonna stoi na księżycu o twarzy ludzkiej i z odwróconemi różkami ku dołowi. Anioł Rafael z długimi jasnymi włosami i skrzydłami, w czerwonym ornacie, stoi obok i osłania dwu klęczących z rękami do modlitwy złożonemi. Jeden zakuty w zbroję, to kasztelan Tarnowski, drugi w białym długim żupanie, podbitym czerwonym suknem, to portret jego syna. Ojciec i syn mają długie, bujne, na ramiona spadające włosy. Z lewej strony Madonny stoi św. Elżbieta, trzymając w ręce kobiałkę z chlebem i winogronami, jako oznakę miłosierdzia. Popiera ona znów żonę i córki kasztelana, które klęczą i modlą się; młodsza ma wyraz zachwyty na twarzy, jasną głowę



Fig. 158. Madonna ze św. Katarzyną i św. Barbarą w krakowskiem Muzeum Narodowem.

¹ Lepszy: j. w. str. 353.



Fig. 150. Obraz wotywny w farze przeworskiej.

zdobi opaska z materji i złotogłowiu, z pod niej wysuwają się włosy i spadają na ramiona, suknia jej czerwona, na piersi pod szyją zakładka wyszywana perłami, a na ramionach płaszcz biały. Druga córka w białej sukni ma na głowie bogaty czepeczek perłami sadzony, który opasuje czoło i ujmuje włosy. Za córkami klęczy matka.

Obraz ten w stosunku do nagrobnego obrazu z Ruszczy z r. 1425 wykazuje podobieństwo pojęcia w traktowaniu tematu. Tu i tam Madonnie polecają patronowie swoich wiernych, tu i tam napis na ramach utrwala pamięć osób, a tarcze herbowe i słowa objaśniają portret. Twarze jednak nabrały więcej wyrazu i wyraz ten jest subtelniejszy. Aureole świętych się zmniejszyły. Fałdy u draperji nie biegną już falistą i wężykowatą linią, ale są więcej spokojne. Zresztą niema zmian żadnych wybitnych. To też obraz ten najlepiej nam dowodzi, jak malarstwo pchnięte w pewnym kierunku rozwijało się dalej tą drogą przez kilkadziesiąt lat.

Ale co więcej, około datowanego obrazu z Przeworska da się ugrupować cały szereg dzieł, naprzód omówiony obraz Madonny ze św. Katarzyną i Barbarą, a potem wiele obrazów z XV a także początku XVI w.

W pierwszym rzędzie wymieniamy obraz, przedstawiający N. P. Marię ze św. Andrzejem i św. Barbarą. Dzieło jest częścią tryptyku z kościoła parafjalnego w Dolsku a obecnie znajduje się w Muzeum Wielkopolskiem.¹ Widzimy i tu podo-

¹ Publikował ten obraz M. G u m o w s k i: *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu*. Kraków 1923 nr. 155.

bieństwo z obrazem w Muzeum Narodowym w Krakowie „N. P. Marja ze św. Katarzyną i Barbarą“ i z obrazem w Przeworsku, a także łączy się z realizmem pewien idealizm w wyrazie Madonny i świętych. Aniołowie trzymający nad Madonną koronę przypominają nam znów podobny motyw na obrazie z Szańca. Może być, że obraz powstał w Poznaniu a malarz wzorował się na wspomnianych obrazach. Dzieło ma wiele wdzięku i należy niewątpliwie do najpiękniejszych obrazów cechowych Wielkopolski.

Tryptyk z Korzenny powstał już z początkiem XVI w. i ma ornamentację tła i ram renesansową. W środkowym obrazie przedstawił malarz N. P. Marję ze św. Janem Chrzcicielem i św. Ursulą. Tu jednakże wystąpił znów silnie realizm, który uwypatnił się również w postaciach świętych panien i niewiast na skrzydłach przedstawionych.

Fragmentów tego rodzaju tryptyków, jak tryptyk z Korzenny, w których pojawiają się z realizmem pospolite typy jako postacie świętych, posiada Muzeum Narodowe w Krakowie kilka. Nie raz ukazują się tam błędy w proporcjach, ale charakterystyka twarzy często jest wyborna, aczkolwiek nieodpowiada zadaniom malarstwa religijnego. Widać, że dążność do realizmu poczyna się nie liczyć z ołtarzem.

Obraz z Kazimierza Biskupiego w Poznańskim, znajdujący się w warszawskim Muzeum Narodowym¹ (fig. 160), przedstawia N. P. Marję, u stóp której klęczy



Fig. 160. Obraz wotywny Jana Lubrańskiego, biskupa poznańskiego, z Kazimierza Biskupiego w warszawskim Muzeum Narodowym.

¹ *Spr. k. hist. szt.* t. VII. str. CLXVIII.

mała figurka biskupa poznańskiego, Jana Lubrańskiego. Ponieważ Jan Lubrański był biskupem w latach 1498–1520, mógł zatem obraz powstać z końcem XV w., a może wyszedł z tej samej pracowni, co obraz w Przeworsku. Ma on również identyczne tło z tym obrazem, podobne dzieciątko Jezus, podobne traktowanie fałdów płaszcza, resztę z powodu przemalowania brać pod rozwagę trudno.

Pokrewny stylem jest obraz N. P. Marji z fundatorem u stóp w kościele Klarysek w Starym Sączu.

Pełen smutku obraz Chrystusa stojącego w kamiennym grobie, w diecezjalnym tarnowskim muzeum, pochodzi z Domosławic i jest realistycznie przedstawiony¹ (fig. 199). Ma on podobne tło jak poprzednie obrazy. Przed Chrystusem klęczy rycerz w zbroi i modli się, u stóp jego tarcza z herbem Leliwa. Cierniowa korona delikatnie stylizowana przypomina stylizacją gałęzi maswerku omawianej grupy obrazów.

Jeszcze jednego artystę, czy szkołę, wyczuć można wśród dzieł, z których także żadne nazwiskiem ani monogramem twórcy nie jest oznaczone. Jest to malarz obrazów, który często do dekoracji nadmierne używa wstęg z napisami, przewijających się wśród postaci. Mu-



Fig. 161. Obraz św. Rodziny ze Szczyrzycy w diecezjalnym muzeum w Tarnowie.

zeum Narodowe w Krakowie i muzeum diecezjalne w Tarnowie posiada cały szereg tych obrazów. W zakresie fresków taki rodzaj kompozycji widzieliśmy w kościele św. Katarzyny, w obrazie przedstawiającym *Misericordię*. Jest to oczywiście motyw przyjęty z niemieckiej sztuki, a jest on u nas właściwy jednemu widocznie warsztatowi w Krakowie i naśladowcom dzieł tego warsztatu. Cechuje te dzieła niepokój spowodowany nie tylko rozrzuconymi wstęgami, ale także niespokojnie traktowaną bogatą draperją, której fałdy są gęsto łamane. Długie suknie aniołów okrywają klęczące nogi i stopy, owijając je półkolem. To zataczanie łuków draperją jest jakby kontrastem do draperji poprzedniej szkoły, gdzie mimo wpływów Stwosza chętnie jeszcze według starych wzorów wprowadzano proste, równe fałdy, jak to na przeworskim obrazie widzimy. Przykładem najlepszym tego kierunku jest obraz klasztoru cysterów w Szczyrzycu,² przedstawiający N. P. Marię

¹ Lepszy: Teka j. w. str. 323.

² Publikowany w *Sprawozdaniach Wydziału Tow. opieki nad zabytkami* za r. 1909, Kraków 1910, str. 27.

z dziecięciem na ręku, stojącą wśród klęczących na ziemi i w powietrzu aniołów z wstęgami. Twarz Madonny jest nawet brzydka ale pełna zadumy, głowy aniołów i ich postacie mają wiele wdzięku.

Inny obraz, znajdujący się w muzeum diecezjalnym w Tarnowie a pochodzący także ze Szczyrzycy, przedstawia św. Rodzinę z mnóstwem osób, dzieci i wstęg¹ (fig. 161).

Zwracaliśmy już uwagę na wspólność obrazu z Tuchowa i z Zagórza z obrazami szkoły kolońskiej a głównie z obrazami Stefana Lochnera. Jest to ogólna wspólność raczej ducha i nastroju obrazów w ich komponowaniu, niż form. Podnosiliśmy dążenia do wykwintności w przedstawianiu tematu, które objawia się w wytworności układu, wzorzystej draperji i usługności aniołów, z jaką pojawiają się z pięknymi manierami obok Madonny i świętych. Kierunek ten w malarstwie kolońskiej szkoły przedstawia Stefan Lochner, zmarły w r. 1452. Obraz tuchowski pochodzi z lat około 1460, a zatem dla omawianej tu grupy należy przyjąć ten rok jako jej początek. Kierunek ów trwa mimo realizmu norymberskiej szkoły i zaznacza się nawet u tak indywidualnego malarza jak Stwosz, a odnajdujemy go w pełnej uczucia i nastroju grupie środkowej Marjackiego ołtarza, w scenie zaśnięcia N. P. Marji. Ten sentymentalizm religijny i pierwiastek duchowy przebija się nawet w grupie obrazów z napisami na wstęgach, mimo że wstęgi te jeszcze u schyłku XV w. spotyka się w obrazach niemieckich o przewadze rodzajowego i dramatycznego pierwiastku, malowanych przez Bartłomieja Zeitbloma i Bernarda Striegla.



Fig. 162. Predella tryptyku z Moszczenicy w krakowskim Muzeum Narodowym.

¹ Lepszy: *Teka* T. II, str. 329.

ROZDZIAŁ IX.

Malarstwo sztalugowe z przewagą realizmu i pierwiastku epicznego i dramatycznego. Obrazy z kościoła św. Idziego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Ołtarz św. Trójcy w katedrze na Wawelu. Obrazy w kościele św. Katarzyny w Krakowie i ołtarz N. P. Marji Bolesnej w katedrze na Wawelu.—

Wit Stwosz jako malarz. Jan Polak.

W drugiej połowie XV w. sztuka niemiecka silnie oddziaływała na Polskę. Wpływy te szły w parze z emigracją Niemców do naszych miast. Przeważnie z południowych Niemiec, z krajów nadreńskich, przybywali mieszczenie, którzy odegrali wybitną rolę w historii kultury naszego kraju. I wpływ ten, zwłaszcza z Kolonji, nie został bez śladu na nasze malarstwo w pierwszej połowie XV w. Handlowe zaś stosunki Polski z Norymbergą, która była podówczas wybitnem ogniskiem artystycznego ruchu, pociągnęły za sobą silne wpływy w dziedzinie sztuki. Wyraz tych stosunków między temi dwoma miastami najwyraźniej uwydatnił się w działalności Wita Stwosza, posiadającego warsztat naprzód w Krakowie, a potem obok Krakowa, także w Norymberdze.

Pojawia się w Polsce cały szereg dzieł żywo przypominających obrazy niemieckich szkół, ale nie dających się do tych szkół zaliczyć. Wobec napływu artystów z różnych stron Niemiec do Polski i oddziaływania tych malarzy wzajemnie na siebie, wobec rozpowszechniania form przez minjatury, miedzioryty i drzeworyty, nie można naszych obrazów wtłaczać w rozdziały historii niemieckiego malarstwa. Dodajmy do tego, że miejscowi malarze polscy oraz upodobania ogółu, wyrobione przez dawną sztukę, upodabniać musiały ich twórczość do tej sztuki, którą na miejscu znajdowali. Najlepszy przykład widzimy w działalności Stwosza: kiedy stawiał grobowiec Kazimierza Jagiellończyka, rozwinął typ, który wprowadził twórca grobowca Władysława Łokietka.

Za najwcześniejsze z tych dzieł uznajemy cykl obrazów składających się niegdyś na ołtarz w kościele dominikanów w Krakowie, potem przeniesionych do kościoła św. Idziego, obecnie w Muzeum Narodowym. Niestety, zostały one może z końcem XVIII lub z początkiem XIX w. przemalowane.

Jako części tryptyku są malowane dwustronnie. Jest ich jedenaście a było ich zapewne dwanaście. Przedstawiają one po jednej stronie Mękę Pańską, po drugiej zaś życie N. P. Marji. Sceny Męki Pańskiej zdobiły otwarty ołtarz, mają więc masywerki i złote wyciskane tło. Cykl zaczynał się od Wieczery Pańskiej, pojętej jako komunja. Pełen wyrazu jest obraz „Modlitwa Chrystusa w Ogroju”. Chrystus wyciągnąwszy ręce w ekstazie religijnej wzniosł oblicze ku górze, a anioł ze współczuciem złata i pokazuje mu krzyż, który przynosi. Za Chrystusem śpią apostołowie; zasługuje na uwagę zwłaszcza św. Piotr i jego głowa łyśa z twarzą

przysłoniętą ręką. Z poza drugiej góry widać żołnierzy z Judaszem na czele, z boku wznosi się drzewo namalowane wprost na tle z wyciśniętym ornamentem. Obraz „Chrystusa przed Piłatem“ (fig. 163) budzi większe zainteresowanie z powodu małych rzeźbionych figurek nagich Adama i Ewy, zdołbiących tron Piłata. Także twarz Chrystusa, spokojna i niewinna, jest bardzo piękna i tworzy kontrast z niespokojnym obliczem Piłata, przy którego tronie pies się iska. Pojawia się tu groteskowy charakter i humor, który wybitnie się zaznaczy w malarstwie miniaturowym XVI w.

Cierniem koronowanie (fig. 164) jest pojęte dramatycznie. Oprawcy z zamiłowaniem wykonywają swe zajęcie, zwłaszcza jeden, który wylazł na tron, aby lepiej wbijać ciernie; ukazuje on przytem głowę w skróceniu. Wszyscy to brutalne typy.

Bardzo ciekawy jest obraz „*Ecce Homo*“¹ (fig. 165) Chrystus obnażony stoi w niży tronu w królewskim płaszczu. Tron ozdabiają na cokole dwie płaskorzeźbione figurki nagie, poprostu dwa renesansowe akty z wyciągniętymi rękami i naprężonymi mięśniami, a na poręczy stoją znowu dwie figurki w zbroję całkowicie zakute, w obmyślanym i pełnym fantazji układzie. Na posadzce u stóp Zbawiciela dwa płazy z głowami wzajemnie na karkach ułożonemi przypominają nam godło domu „Jaszczurki“ w Krakowie, obecnie znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym.

Na obrazie „Dźwiganie Krzyża“ znowu widzimy figurkę w zbroi, stojącą na szkarpie muru.

„Złożenie do grobu“ przedstawia (fig. 166) obraz dobrze skomponowany, w którym symetria odgrywa wybitną rolę. W środku gotycki grobowiec o łukach powyginanych, przypominających nam baldachim grobowca Kazimierza Jagiellończyka. W głębi grobowca stanęła postać, której głowa uwydatnia się na tle otworu;



Fig. 163. Chrystus przed Piłatem. Z cyklu Męki Pańskiej w krakowskim Muzeum Narodowym.

¹ *Muzea polskie* T. I cz. I; Kopera, Muzeum Narodowe, w Krakowie nr. 21.



Fig. 164. Cierniem koronowanie. Z cyklu Męki Pańskiej w krakowskim Muzeum Narodowym.

pociąga ona Ciało Chrystusa, które za kolana trzyma znajdujący się zewnątrz starszy mężczyzna we wzorzystym płaszczu, gdy drugi podtrzymuje ramię. Obie postacie to niezawodnie portrety. Po jednej stronie dwie Marje a po drugiej dwie niewiasty, niewątpliwie malowane także z natury.

Sceny z życia N. P. Marji są pobieżniejsze, ale i tu nie brak ciekawych szczegółów. W „Zwiastowaniu“ przez okiennice przeźroczy ukazują się góra, u jej stóp zaś kręta i wykuta w skale droga. Madonna dobrotliwie słucha, co mówi jej anioł w bogatej kapie, podobny raczej do modlącego się kleryka. W obrazie przedstawiającym N. P. Marję adorującą dziecię Jezus w stajence, zbudowanej między dwiema marmurowymi kolumnami (fig. 167), widzimy wśród belkowań dachu i na kolumnach aniołków. W głębi przezierny pejzaż z wijącą się rzeką i łodzią, dalej ciągnie się droga, przy niej stado owieczek, dwaj pasterze

patrzą ku niebu, dwu innych nieśmiało zagląda poprzez kolumny. Malarz starał się uwzględnić perspektywę i proporcje. Na obrazie przedstawiającym N. P. Marję z dziećciem na kolanach i św. Józefa wprowadził jako tło bogatą architekturę i moment, kiedy jeden ze słupów świątyni wali się i kawałki kolumny spadają. „Ucieczka do Egiptu“ odbywa się na tle krajobrazu też z wijącą się rzeką, ożywioną łódkami i t. d.

Widzimy więc, jak wkracza coraz to więcej najróżnorodniejszych motywów i jak rozszerzają się horyzonty. Jeszcze raz zwrócić musimy uwagę na te malutkie figurki rzeźbione, które artysta ożywia kompozycję Męki Pańskiej. Figurki takie są ulubionym tematem. Zdobią one architekturę ołtarza Marjackiego Wita Stwosza, widzimy je na ołtarzu Fryderyka Jagiellończyka w katedrze, spotykamy je także na nagrobku Bernarda Lubrańskiego w Poznaniu wśród bogatego płasko rzeźbionego baldachimu. I te figurki są najbliższe figurkom nagich mężczyzn na obrazie „Ecce Homo“, bo tu i tam są to postacie męskie nagie, bez żadnej osłony. Tu i tam

akty te przedstawiają wyciągnięte ramiona i naprężone ciało, tu i tam są to pierwsze wyraźne zwiastuny odrodzenia, któremu tak chodziło o wydobycie artystycznych efektów nagiego ciała. Nagrobek Lubrańskiego stanął w r. 1499.

Prądy renesansu, które w szczegółach omawianych się zaznaczyły, idą w parze z duchem odrodzenia. Duch ten zaznaczył się nie tyle w szczegółach, ile w intuicyjnym zbliżaniu się Stwosza w Krakowie do tych samych zadań.

Dotąd widzieliśmy jako wzór teł złotych kwiaty i owoce granatu, kopjowane ze średniowiecznych tkanin albo gałęzie ciągnące się jednolicie przez tło. Tutaj ornament przypomina raczej kasetonowanie renesansowych pałaców, lub obicia żelaznych drzwi tej epoki. Tworzy on kratkę z podłużnych liści tak ulubionych w okresie odrodzenia z rozetami w środku.

Podobny wzór spotykamy na obrazach ostatnich dziesiątek XV w., tylko tam ornament jest bardziej uproszczony i pola mają wyraźną formę rombów. Ostatnią fazę tego rodzaju tła znajdujemy w obrazie w Przeworsku z r. 1490. Ale jak różny jest ten motyw i zestarzały w stosunku do ornamentu pełnego subtelności i świeżości w obrazach z kościoła św. Idziego. I tę dekorację należy odnieść do włoskiego quattrocenta, gdy w naszym cyklu zdaje się faza ta być najświeższą i najwdzięczniejszą.

Obrazy tego cyklu mają nierównomierną wartość, malowania odwrotnej strony, przeznaczone do oglądania podczas zamknięcia tryptyku, są gorsze. Ale wszędzie zwraca naszą uwagę ten kierunek sentymentalny i religijny nastrój przy pewnym idealizmie, który widzieliśmy w obrazach XIV i początku XV w., wykonanych pod wpływem czeskiej i węgierskiej sztuki. Ten powiew włoskiego trecenta, który występuje w Ukrzyżowaniu z Korzenny, daje się jeszcze odczuwać. Znalazł ten miejscowy kierunek poparcie we wpływach kolońskich, a głównie Schongauera, którego ryciny oddziaływały na sztukę krakowską, jak o tem przekonać się można z rycin Stwosza. Brutalny



Fig. 165. „Ecce Homo”. Z cyklu Męki Panskiej w krakowskiem Muzeum Narodowym.



Fig. 166. Złożenie do grobu. Z cyklu Męki Pańskiej w krakowskim Muzeum Narodowym.

jako je przemycając. Bodaj czy nie są to pierwsze objawy odrodzenia u nas. Znajdziemy tkwiące tu w zarodku zagadnienia lepiej i silniej rozwiązane.¹ Koloryt spokojny i zrównoważony. Malarz stronę kolorystyczną podporządkował kompozycji i akcji. Ten sam rodzaj ujęcia tematu i połączenia sentymentu religijnego z dramatycznym pierwiastkiem, a obok tego podobieństwo typów przy silnem zaakcentowaniu twarzy i podobieństwo traktowania wzorzystej draperji, spotykamy w obrazach przedstawiających legendę św. Jakóba, a znajdujących się w zbiorach biblioteki Lipperheide w Berlinie. Tylko niema tu śladów sztuki odrodzenia. Dzieła te powstały około r. 1430—1450. Szkoły zaś ich nie udało się ustalić, zestawiono je jedynie z niektórymi dziełami, przypisywanymi szkole badeńskiej, a nieco starszemi w mona-

realizm i dramatyzm, przenikający z Norymbergi, zaledwie się zaznaczył. Widać to najlepiej na scenie Wieczery Pańskiej, którą malarz wolał odtworzyć nie rodzajowo, lecz jako komunję, podobnie jak Schongauer w obrazie kolmarskiego muzeum i jak malarze bizantyńscy. Co nas uderza przytem w tych obrazach, to dążność do charakterystyki typów i różnorodnego wyrazu rąk. Jedno i drugie to są usiłowania jeszcze, ale są one widoczne i na te usiłowania zwracamy uwagę. Malarz nie był pierwszorzędnym, obrazy mają wielkie braki pod każdym względem, ale wprowadzają nas w nowy świat, chociaż nieznacznie. Umie on sobie często radzić dobrze z problemem przestrzeni, mimo swej prymitywności w traktowaniu form, brak mu jednak sumiennosci w pracy. Interesuje go widocznie sztuka włoska i próbuje się w tym kierunku, ale tylko ubocznie wprowadzając akty do dekoracji, nie-

¹ Prof. Jerzy Mycielski przypisuje omawiane obrazy z kościoła św. Idziego malarzowi Janowi Polakowi. Praca prof. Mycielskiego znajdująca się w rękopisie i zupełnie mi nieznana, niestety nie mogła być uwzględniona w niniejszej książce.

chijskiem Muzeum Narodowym.¹ Wielka szkoda, że nie zachowała się część środkowa tryptyku. Czy przedstawiała ona postacie świętych według dawnego typu, czy też postacie pojęte z realizmem, dzisiaj oczywiście odgadnąć nie podobna. Niewątpliwie była ona staranniej i efektowniej opracowana, jako strona główna.

Porównując nasz cykl obrazów z obrazami Jana Polaka, pracującego w Monachjum, o którym powiemy później, widzimy podobieństwo w dosadnej charakterystyce ludzi i zamiłowaniu do owych drobnych figurek, zdobiących architekturę, zresztą spotykanych także na innych obrazach niemieckich szkół, ale u Jana Polaka właśnie uderzających.² Lecz różnice między obu malarzami są wielkie, przede wszystkim u Polaka jest pewna siebie, trwała i rozwinięta kompozycja, oraz wpływy Stwosza. Wszystko przemawiałoby za tem, że malarz naszego cyklu



Fig. 167. N. P. Maria adorująca dziecko Jezus w stalence; obraz w krakowskiem Muzeum Narodowym.

wraz ze Stwoszem był mistrzem Jana Polaka. O ileby to zaś były jego młodociane prace, musielibyśmy datę obrazów przełożyć conajmniej do r. 1480 i uznać wpływ Stwosza, który przecie jest w monachijskich obrazach. Zostawmy kwestję otwartą dla badaczy specjalnie ten temat rozważających.

Z tej samej pracowni krakowskiej wychodziły obrazy do różnych kościołów parafjalnych. Pokrewne, najczęściej przemalowane, obrazy znajdują się w Olszówce, w Gwoźdźcu i t. d., a nadto w Muzeum Narodowym w Krakowie i diecezjalnem w Tarnowie.

Z kolei należy się miejsce tryptykowi w katedrze na Wawelu, w kaplicy św. Trójcy, przedstawiającemu właśnie tę św. Trójcę. Był to więc główny ołtarz kaplicy, powstał z nią równocześnie³ r. 1467 i jest fundacją króla Kazimierza

¹ *Berliner Museen, XLV Jahrg.*, Heft 2, 1924, str. 40—42.

² Emil Heidrich: *Die deutsche Malerei*, Jena 1909.

³ Józef Muczkowski: *Dwie kaplice Jagiellońskie w katedrze krakowskiej*, Kraków 1859, str. 27.



Fig. 168. Z tryptyku św. Trójcy w katedrze na Wawelu Grupa męczenników z patronami Polski na czele.

Jagiellończyka i jego żony Elżbiety Austriaczki, która żywo zajmowała się sztuką. Jest on ilustracją bardzo pięknie pomyślanego hymnu św. Ambrożego:

„Ciebie Boga chwalimy“

Hymn ten jest wypisany wypukłymi literami na ramach środkowej części ołtarza, która przedstawia Tróję świętą wyrzeźbioną, skrzydła zaś są obustronnie malowane. Wyobrażają one wszystkich apostołów ze św. Piotrem na czele na

jednym obrazie, na drugim zaś męczenników ze św. Wojciechem, św. Stanisławem, św. Wacławem, i św. Florjanem (fig. 168), są to patronowie Polski, w tym ze-spole bardzo często malowani. Trzeci obraz wyobraża znów proroków, czwarty święte dziewice. Gdy tryptyk jest otwarty, postacie wiążą się wtedy z figurą Trójcy świętej w jedną całość, jako jedna pieśń pochwalna.

Po zamknięciu tryptyku dwa skrzydła ukazują cztery skromnie malowane obrazy z postaciami świętych rycerzy. I ci chcą należeć do chóru głoszącego chwałę Boga. Malarz przedstawił ich wszędzie jako jeźdźców. Na górnym obrazie Bóg Ojciec mówi z obłoków słowami umieszczonemi na wstędze:

„*Paule, Quid me persequeris?*”

„*Paule, czemu mnie prześladujesz?*” Niżej jedenastu rycerzy,

a między nimi Paweł, który

spadłszy z konia, woła: „*Domine qui me vis facere?*” — „*Co chcesz Panie, abym uczynił?*” — Scena nawskróś dramatyczna. Na drugim obrazie św. Hubert z dwoma chartami łowi jelenia z krzyżem między rogami, w głębi wieże rozległego miasta. Na trzecim obrazie znana nam walka św. Jerzego ze smokiem, któremu na pożarcie przeznaczono dziewicę i owcę. Na ostatnim obrazie przedstawił malarz murem obwiedzione miasto z rzeką i mostem, przed którą widać jeźdźca ubranego w purpurowy płaszcz, w granatową suknię, złoty pas i także ostrogi. Nogi jego tkwią w złotych strzemionach. Siedzi on na mule i oburącz trzyma złoty kielich z Hostją. Na karku muła leżą złote lejce, drugie zaś lejce o złotych frendzlach trzyma w ręku idący naprzód anioł w białej szacie, z czerwonymi skrzydłami. Jest to św. Sekundus,¹ a scena przedstawia szczegół z legendy, kiedy Sekundus cudownie w podróży nawrócony i ochrzczony, ma zamiar odwiedzić skazanego męczennika, biskupa Marjana. Gołąb wtedy zjawił się z Ciałem i Krwią Pańską, a święty otrzymawszy je, udaje się z Medjolanu do Cortony ze św. Sakramentem, aby nim opatrzyć czekających męczeństwa. Gdy nocą znalazł się nad brzegiem Padu i drogi nie mógł odszukać, zjawił się anioł, który go poprowadził.

Obrazy uległy przemalowaniu. Otwierają one przed nami nowe horyzonty, wprowadzają nas w świat fantastyczno-mistyczny, gdzie mistyka raczej służy za



Fig. 169. Wypędzenie przekupniów ze świątyni. Obraz w kościele św. Katarzyny w Krakowie.

¹ Muczkowski: op. cit. str. 35.



Fig. 170. Chrystus przed Piłatem. Obraz w kościele św. Katarzyny w Krakowie.

dwa olbrzymie skrzydła tryptyku w głównym ołtarzu w katedrze na Wawelu, dzisiaj już usunięte na ściany kościoła, a przedstawiające nadnaturalnej wielkości św. Stanisława i św. Wacława, patronów katedry. Każda z tych postaci stała obok środkowej części, przedstawiającej Zbawiciela, najstarszego patrona katedry, w obrazie czy rzeźbie, nie wiemy, bo to dzieło nas nie doszło. Oba obrazy są rzadkim przykładem wprowadzenia figur kolosalnej wielkości. Zwraca uwagę przytem złożone tło, o bujnych motywach roślinnych, ciętych w gipsowym podkładzie. Ten charakterystyczny szczegół widzimy też w ołtarzu Trójcy św., również na Tucherowskim ołtarzu w Norymberdze z r. 1440.¹

Dalszym ciągiem rozwoju tych niemieckich wpływów na miejscowy grunt są także obrazy w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Przedstawiają one sceny z życia Chrystusa i tworzyły, jak się zdaje, skrzydła wielkiego ołtarza.² Jest ich razem jedenaście, było ich niegdyś zapewne dwanaście. Są one niezawodnie częściami tryptyku, który miał widocznie dwa skrzydła ruchome, a dwa inne nie-

środek rozwinięcia fantazji. Kilka obrazów wraz z rzeźbą wiąże się w jedną całość, nie tylko formą, ale i treścią, tworząc cykl scen składających się na obszerne dzieło prze-myślane. W miejsce ożywionej akcji stoją figury przejęte głębokim, religijnym nastrojem, bez ruchu niemal, lub z udaną akcją; są to kompozycje, których głównym tematem jest apoteoza. Najlepiej to uwidoczniło się w owych rycerskich scenach, gdzie temat wszędzie jest nawskroś dramatyczny. Owe rycerskie religijne obrazki, to jakby oddźwięk kultury dworskiej XIV w., gdzie liryczny nastrój łączy się i występuje na widownię obok pierwiastka ruchu.

Ten sam artysta, czy warsztat, malował także

¹ Burger: str. 300.

² Łuszczkiewicz: *Kościół św. Katarzyny w Krakowie*, 1898, str. 55.



Fig. 171. Uczta w Kanie Galilejskiej, z cyklu obrazów w kościele św. Katarzyny w Krakowie.
(Obraz mocno przemalowany).

ruhome. I tu, niestety, część środkowa przepadła. Niema w nich staranności w opracowaniu szczegółów, chociaż widzimy usiłowania dokładniejszego odtworzenia architektury, ubrań i drobiazgów, jak kosz z synogarlicami i t. p. Dramatyczniej przedstawiał tu malarz akcję i na większą nieco skalę. Scena wypędzenia przekupniów ze świątyni wykazuje postęp w ustosunkowaniu ludzi do architektury (fig. 169). Ale niema w obrazie gwałtownego ruchu i popłochu, jaki w obrazach norymberskich zwykle widzimy. „Umywanie nóg” odbywa się we wnętrzu, z którego okien rozciąga się widok na okolicę; grupa apostołów tłoczy się ku Chrystusowi i czcigłwie dla niego przejęta, wzdragać się zdaje przed tą posługą mistrza, który opasany prześcieradłem, obmywa nogi św. Piotrowi. Cechują ten obraz wyrazy twarzy i dobrze



Fig. 172. Pokłon Trzech Króli, z cyklu obrazów w kościele św. Katarzyny w Krakowie.

oddana gestykulacja rąk.¹ Na obrazie „Chrystus przed Piłatem“ Piłat siedzi na tronie ubranym kobiercami, w szacie złocistej we wzory. Zbawiciel stoi skrępowany spokojnie, obok żyd oskarżyciel w ubiorze XV w., dwaj mieszczanie i żołnierze w zbrojach srebrzystych i żelaznych hełmach (fig. 170). Obraz „Biczowanie Chrystusa“ jest pełen realizmu. Zgraja uliczna pastwi się nad skazanym, a jeden z uliczników uciera sobie nos, aby splugawić Zbawiciela.

Niestety, obraz przedstawiający Chrystusa w Kanie Galilejskiej został mocno przemalowany i restauracja ta dotknęła zwłaszcza typy, kompozycja jednak ogólna się zachowała (fig. 171).

Tu i w obrazie: „Chrystus przed Piłatem“ zwraca uwagę zamiłowanie do odtwarzania szczegółów, zwłaszcza kobierców.²

Obraz przedstawiający „Pokłon Trzech Króli“ zdaje się być dziełem innego artysty.³ Technika jest tu subtelniejsza i bliższa naszym czasom. „Głowy wdzięczne, lepiej od poprzednich rysowane, ubiory kosztowne, pełno złota w ubiorach głów królewskich. Wyroby złotnicze, jakie przynoszą w darze, subtelnie oddane.“³ Z nich zwraca uwagę szkatułka wykonana w kształcie zamku z występującymi wieżycami. Powiew epoki odrodzenia czuje się w tym dziele właśnie przez ten wdzięk i twórczość (fig. 172).

Z treści tych kilku obrazów widać cel, do którego dążył artysta. Nie wszystkie obrazy z jednakową starannością malowano. Przeznaczone na wewnętrzne skrzydła miały być widoczne, gdy środek był otwarty; te były więc ozdobniejsze, podobnie jak w Marjackim oltarzu, to też nie słusznie może rozróżnia się w tych obrazach rękę dwu malarzy.

¹ Łuszczkiewicz: op. cit. str. 52.

² Stępkowska: *Spr. Kom. hist. szt.* T. VIII. str. CCXLVI.

³ Łuszczkiewicz: op. cit. str. 53.

Prócz dramatycznej siły i realizmu w obserwacji typów, wybornego ujęcia gestykulacji,¹ zwraca uwagę zamiłowanie do odtwarzania tych motywów, które w drugiej połowie XV i XVI w. staną się modne, jak malowanie ludzi zakutych w zbroję. To samo upodobanie zaznacza się w ołtarzu Marjackim i w innych dziełach Stwosza. Przy gotyckich formach wszędzie widzimy okrągłe łuki. Podnieść należy także ciekawy szczegół, jak namalowanie na wierzchu szkarpy, obok tronu Piłata, rzeźbionej malutkiej figurki błazna uderzającego w bęben. Draperje nie mają łamanych fałdów. Koloryt zmienił się z czasem. Technika zbliżyła się do tempery, choć jest olejna, to też większa część obrazów zachowała ton jasny, w którym jednak brak niebieskiego koloru, widocznie zmienił się w inny; suknia Chrystusa była ciemno zieloną. Obrazy zapewne powstały niedługo przed wystąpieniem Stwosza i mogły być dla niego szkołą form i tego dramatyzmu oraz charakterystyki ludzi i ruchów, które się rozwinąć mogły na studjach sztuki w Krakowie a wydoskonalić w latach podróży.

Powstały one w Polsce w połowie XV stulecia, niewątpliwie dopiero po r. 1443, wtedy bowiem ołtarz główny wskutek trzęsienia ziemi uległ zniszczeniu i sprawić musiano nowy ołtarz, którego nasze obrazy zdają się być częścią.

Jeszcze dalszym rozwinięciem tego samego stylu jest ołtarz N. P. Marji Bolesnej w kaplicy św. Trójcy w katedrze na Wawelu. Znajdujemy w nim charakterystykę twarzy i rąk posuniętą znacznie, problem przestrzeni i ustosunkowanie figur lepiej rozwinięte. Także zamiłowanie do szczegółów i troskliwe ich wykonanie wskazują na studia z natury.

W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się obraz, przedstawiający Zwiastowanie N. P. Marji, w którym owo zamiłowanie do szczegółów i pierwiastek rodzajowy wybitnie się zaznaczyły. W dziele tem widzimy nadto w miejsce religijnego sentymentu już realistyczne traktowanie tematu. Technika też jest nieco inna, bo deskę wyklejono płótnem, pokrywając je następnie cienką warstwą kredy.

Tło złożone ze stylizowanym liściem akantu jest tu skromniejsze. Kamienna balustrada i klęcznik gotycki, w głębi szafa gotycka ozdobiona ornamentem, z księgami i świecznikami, to znów szczegóły, które prowadzą nas do dalszego rozwoju akcesoriów. Madonna trzyma kartki, leżącej przed nią, otwartej księgi. Drobną jej postać niknie w długim ciemno-zielonym płaszczu i czerwonej sukni. I tu włosy długie spadając na szyję w falach rozsypują się na prawem ramieniu. Na dziecinnej twarzy maluje się zdziwienie. Nad czołem opaska z pereł. Anioł w białej, spiętej klamrą szacie, której fałdy jakby skłębily się podczas lotu. W jednej ręce dzierży banderolę z napisem: *Ave Maria...*, w drugiej berło owinięte inną wstęgą. Skrzydła z jednej strony ma zielone, a z drugiej czerwone, przechodzące w białe. Niestety, częściowo postać ta przemalowana. U nóg anioła klęczy drobna postać w białym i różowym odzieniu, głowę podniósłszy do góry, z jej rąk złożonych wydobywa się wstęga z napisem: *Miserere mei, Virgo Dei...*

Jak główny ołtarz św. Trójcy był ilustracją hymnu: *Te Deum laudamus*, tak późniejszy ołtarz N. P. Marji Bolesnej, w tej samej kaplicy, wiąże się z pieśnią o jej

¹ Łuszczkiewicz: op. cit. str. 53.



Fig. 173. Obraz w tryptyku N. P. Marji Bolesnej w katedrze na Wawelu. Zwiastowanie.

cierpieniach na widok katuszy syna. W środku widać rzeźby, przedstawiające *Ecce Homo* i M. B. Bolesną, a towarzyszą im aniołowie z emblematami męki. Podobny temat widzieliśmy już na fresku w kościele św. Katarzyny, tylko w miejsce aniołów prorocy i wieszczka trzymali godła męki. Jak w poprzednim ołtarzu wyrzeźbiono na ramach i wymalowano słowa hymnu „*Te Deum laudamus*“, tak tu znów inna znana i piękna pieśń interpretuje przedstawione sceny:

„*Stabat Mater dolorosa*“

Pieśń ta wnikając w duszę Matki bolejącej nad męką syna, wprowadza w psychikę, i słusznie odnoszą ją do poezji, którą wydał zakon franciszkanów, zakon poświęcenia dla nędzy i udręczeń ludzkich. Dawniej przedstawiano ukrzyżowanie raczej jako scenę liturgiczną; Chrystus skłaniał głowę, Madonna ze łzami w oczach, lub ze smutnie spuszczo-

czoną głową, asystowała ze św. Janem tej męce; wtedy chodziło o nastrój religijny. Obecnie dąży malarz do wyrażenia głębokiego bólu duszy ludzkiej. Droga ta wiodła do realizmu i do naturalizmu, którą spotęgowały jeszcze misterja religijne i pasyjne przedstawienia męki Pańskiej. Znika już ten nastrój, kiedy Longinus, przebijając bok Chrystusa, zamyka oczy. Przeciwnie, oczy na mękę i cierpienia poczynają się otwierać, wejdzie na widownię patos i pożądanie grozy, — podobnie jak w baroku.

To też w środkowej części tryptyku wyrzeźbił snycerz z całym realizmem postacie N. P. Marji Bolesnej i Chrystusa. Na obu stronach skrzydeł wymalowano

zdarzenia z ich życia. Sentymentalizmu nie widzimy, tylko typy współczesne, które grają rolę nie przestając być sobą. Ale natomiast spotykamy różne inne motywy, związane z akcją. Weźmy n.p. obraz Zwiastowania N. P. Marji (fig. 173). Artysta wciąga do akcji dobrze opracowane wnętrza, jego szczegóły, i charakteryzuje moment. Jest to rzecz pierwszorzędnej wagi, posuwa rozwój sztuki na tory nowoczesne i zbliża artystę do zadań malarza XVII w. Widzimy więc gotycką komnatę sklepioną. Żebra podtrzymuje konsola z rzeźbionej figurki, dźwigającej płytę. Komnatę oświetlają dwa wysokie okna, zakończone od góry okrągło i wypełnione ozdobnym maswerkem, trzecie zaś okno prostokątne, z ławeczką u spodu i zapleckami, ozdabia gotyckie arkadowanie. A zatem problem wnętrza został tutaj starannie i dokładnie rozwiązany. Dawniejsza sztuka posługiwała się tłem zło-

tem, lub lekko tylko zaznaczała przestrzeń. Malarz dominikańskich obrazów jedno i drugie wprowadził, zamkniętego architektonicznego wnętrza jeszcze szczegółowo nie odtworzył. Obraz nasz jest zatem dalszym stopniem rozwoju w tym kierunku. Nadto ukazał malarz przez otwarte okna krajobraz. Miniaturzyści czynili to dawniej, ale dotąd w malarstwie sztalugowym tego nie widzieliśmy. Krajobraz rozszerza to wnętrza i wprowadza kontrast. Namalował nam artysta jakby widok z okolic Krakowa, pagórkowaty, zarośnięty, z basztą zameczyska wśród drzew.

Ale także przedmioty w komnacie przestudjował i odtworzył je dokładnie.



Fig. 174. Obraz z typtyku N. P. M. Bolesnej w katedrze na Wawelu. Ofiarowanie.

Widzimy w głębi otwartą szafeczkę, umieszczoną na ścianie, a w niej różne przedmioty rozstawione tak, jak je przed chwilą porzucono. Na górnej półce ukośnej wielka i widocznie rzadko używana księga, na półce niższej widać dwa pudełeczka gładkie koliste, położone jedno na drugie w nieładzie, obok talerz pełny rzepy, w jednej z rzep tkwi nóż. Niżej leży księga, widocznie częściej używana, z nabitemi na okładce guzami i okuta klamrami, a przy niej stoi dwuramienny lichtarz. Czuje się, że osoba skończywszy czytać, położyła świecznik obok księgi, wcale nie dbając o ładne ustawienie; jedna ze świec wypalona, z drugiej pozostała nieznaczna reszta. Na ostatniej zaś półce kasetka drewniana z zamkiem, w najdrobniejszych szczegółach odtworzona, której wieko podpierają rozwarte, na uchach stojące nożyczki, obok nich widać robótkę z drutami. Czyż to nie jest wspaniale odtworzone wnętrze, godne zadań Holendra XVII w. W niemieckiej sztuce wnętrze z podobnem zamiłowaniem i dokładnością odtworzył nieznany norymberski malarz, z czasu około 1466 r., na obrazie Zaślubiny św. Katarzyny, znajdującym się w starej Pinakotece w Monachjum.¹ W Krakowie też ukaże się niejedno tego rodzaju studjum, nie tylko w malarstwie, ale i w rzeźbie, jak wnętrze mieszkania Kalimacha na jego nagrobku w kościele dominikanów, dzieło Wita Stwosza. Jak różnią się już obrazy te od dzieł końca XIV i pocz. XV w., w której to epoce żaden szczegół nie odrywał uwagi od religijnego wątku; renesans, studujący i odtwarzający życie, zaznacza się coraz to silniej.

Ustosunkowanie ludzi do wnętrza zostało w tym obrazie uwzględnione, a zatem nie tylko problem perspektywy, ale także proporcji zajmuje artystę.

W jakiż sposób malarz wyobraził scenę Zwiastowania? Wcale nie wprowadził zamodlonej, w religijnej ekstazie zakonnicy, ani też anioła adorującego i nieśmiało podnoszącego oczy ku N. P. Marji. Przeciwnie, anioł ubrany liturgicznie, w tak świetnie odtworzoną kapę, że czuje się metal klamry i błysk kamienia, ukląkł wygodnie i czyta nie ze zwoju, ale z kartki o formie nowożytnej, napisane napół renesansowymi literami słowa: „*Ave Maria*“. Madonna na chwilę opuściła księgę i słucha z zaciekawieniem, a o zdziwieniu jej świadczy podniesiona ręka. Niema tu modlitwy i sentymentu, tylko rodzajowy obraz. Ten sam przewrót widzimy przecie i w sztuce włoskiej; dość przyjrzeć się ewolucji Madonn Rafaela, aby spostrzec to sprowadzenie świętych z piedestału między ludzi, dokonywające się równocześnie we Włoszech.

Ważnym znów, ze względu na przedstawienie, jest obraz „Hołd Trzech Króli“.² Artysta bowiem pod postacią monarchów dał podobizny królów polskich: Kazimierza Wielkiego, prawdopodobnie Ludwika Węgierskiego i Władysława Jagiełły. Są to pierwsze objawy narodowych dążeń. Przejawiają się one w początkach XVI w. w drzeworytnictwie, podającem nam wizerunki królów naszych i sceny z przeszłości polskiej. W hołdzie tym zmarłych królów dla N. P. Marji zaznaczył się w malarstwie ów narodowy sentyment dla kultu Bogarodzicy może poraz pierwszy w sposób tak wyraźny i ujmujący. Przez szopę widać dworzan królewskich, zapewne portrety, a w głębi znowu krajobraz, jakby polski. Na innym obrazie widzimy N. P. Marję Bolesną, gdy z mieczem w piersiach przedstawia dziecię Jezus

¹ Ernst Heidrich: *Die altdeutsche Malerei*, Jena 1909, fig. 83.

² Publikowany we *Wzorach sztuki średniowiecznej Przeczdzickiego i Rastawieckiego*, Warszawa-Paryż 1853—55, T. I. nr. 23.



Z tryptyku Matki Boskiej Bolesnej w katedrze krakowskiej
CHRYSTUS MIĘDZY UCZONYMI

Symeonowi (fig. 174). Kapłan postawił dziecko na mensie o romańskich bazach ze lwami, nakrytej wzorzystą materją i ujął je pod ramię. Przy N. P. Marji stoi św. Anna z gorejącą świecą w jednej ręce, a drugą trzyma za rączkę Jezusa. Obok zaś Symeona stoi św. Józef. Służąca, o twarzy zadowolonej, niesie w koszyczku plecionym z wikliny dwie synogarlice i stoi tuż za N. P. Marją. Także i tu akcesoria są oddane tak wiernie, że doskonale nawet technikę przedmiotów się poznaje. Pod mensą stoi misa i akwamanile. Mury wnętrza obite są wschodnimi dywanami z ornamentem stylizowanych zwierząt. Ten wschodni pierwiastek przebiega także we wstęgach, któremi obszyto ubranie mężczyzn. Widzimy tam wzory arabeskowe i ornament ze wschodnich napisów. U kapiteli, przy maswerkach obrazu, stoją figurki w niespokojnym ruchu, jakby trzymały się, by nie spaść.

Ciekawą jest dysputa Chrystusa z uczonymi (zob. tabl. 15). Na tle złotem, ozdobionem jedną wielką, stylizowaną gałęzią, przesuwającą się pod maswerkami, namalował artysta zasłone drewnianą, ozdobioną gotyckimi arkadami, jakby jedną wielką katedrę zbiorową. Posadzka wyłożona jest płytami kwadratowymi, wśród których widać maurytańskie, czy też azjańskie ornamenty, naśladujące napisy wschodnie. Spostrzegliśmy już w poprzednim obrazie to zamiłowanie do wschodnich ornamentacji, czem artysta chciał zaznaczyć widocznie wschód jako miejsce akcji. W znakach można się domyśleć (jakich kto chce) słów. Jedni znajdowali słowa „*Doctrina Hussi*“, inni „*Veit Stvos fecit*“. W głębi katedry szafka z półkami, na której z tą samą, znaną nam już dokładnością, namalowano lichtarz, kałamarz, piórniki, porzucone pióra. W środku siedzi Chrystus młodociany o łagodnym obliczu i z podniesioną ręką, zbliża się do niego N. P. Marja z mieczem w piersi i wyciąga ku niemu ręce. Czterech uczonych zajętych jest dysputą, jeden patrzy do księgi, drugi pokazuje tekst, z dwu na przodzie jeden gestykuluje, inny na najbliższym planie, ubrany we wzorzystą i wspaniałą szubę, słucha z zaciekawieniem. Ta ostatnia postać żywo przypomina króla Kazimierza Jagiellończyka. W środku porozrzucane księgi pełne zakładek. To są najciekawsze obrazy z całego cyklu, wprowadzając nas one, jak to zaznaczyliśmy, w nowe artystyczne problemy. We wszystkich obrazach ręce starannie ułożone i narysowane, artysta każe im mówić i tem zbliża nas także do epoki odrodzenia. Koloryt jest żywy, farby główne to niebieska i zielona, a gorące czerwona i żółta harmonizują się ze sobą zupełnie. Używa malarz nadto dla stonowania barwy obojętnej, popielatej i szarej.

Kto jest autorem dzieła? Nie sądzę, aby był nim malarz niemiecki Hans Pleydenwurf,¹ ani żeby nim był Wit Stwosz. Dość przyjrzeć się tylko draperji, która u Stwosza jest pofałdowana według manieri, jaką zobaczymy na innym obrazie, aby tym spokojnie i bez zbytniego nacisku układającym się fałdom odmówić jakiegokolwiek łączności ze Stwoszem. Sądzę zwłaszcza po takim narodowym pierwiastku, jak zainteresowanie się postaciami królów polskich, że obrazy malował miejscowy malarz pod wpływem malarzy górno-niemieckich.² Realizm twórczości Wohlgemuta wyrył także na tych obrazach piętno. Zwykle fundacje tego rodzaju obrazów, jak N. P. Marja Bolesna i Ukrzyżowanie, wiążą się ze śmiercią drogiej osoby jako pociecha dla pozostałych. W takich obrazach zwykle znajduje się

¹ Sokołowski: *Sprawozdania Kom. hist. sztuki*, T. VI, str. LIX.

² Porówn. *Oeffentliche Kunstsammlung in Basel*, Bazyleja 1914. Tabl. II.



Fig. 175. Św. Rodzina. Rycina Włta Stwosza.

portret. Być więc może, że dzieło łączy się z postawieniem grobowca Kazimierzowi Jagiellończykowi. Można także odnieść je do r. 1484, tj. do roku śmierci młodego Kazimierza Jagiellończyka, św. Kazimierza. W pierwszym przypadku Elżbieta Austriaczka, bo niezawodnie ona zajęła się ołtarzem, postawiła go mężowi, w drugim synowi i w ten sposób chciała mieć przed oczyma swemi obraz daleko większej boleści, jako pociechę dla ciosu, który ją dotknął. Za rok powstania tego ołtarza uważało się dotąd r. 1471, t. j. rok ukończenia kaplicy, do czego potrzebny był jeden ołtarz t. j. ołtarz Trójcy św., wiążący się z wezwaniem, a drugi dodano później. Jeszcze jeden wybuduje ta matka Jagiellonów ołtarz dla syna i postawi go obok grobowca, który dla niego wspólnie z Zygmuntem wzniesie, t. j. dla Jana Olbrachta. Wyobrazić każe na nim u stóp krzyża portret zmarłego syna;¹ dopiero później usunie go stamtąd kapituła. Tak samo było i tutaj, zatem uważamy, że obrazy namalowano albo r. 1484 lub 1492. Dzieło więc pochodzi z tych czasów co dzieła Włta Stwosza i wykazuje już wpływy tego wysokiego rozwoju sztuki, który w Polsce z końcem XV w. we wszystkich dziedzinach się zaznaczył. To też problemy, które w obrazach z kościoła św. Idziego widzieliśmy w początkach, jak charakterystyka twarzy i rąk, tu doszły do najsilniejszego wyrazu. Odnosi się to także do traktowania architektury i szczegółów.

Także Włt Stwosz swój styl, który rozwinął w rzeźbie, przeprowadzał w malarstwie, co mu tem łatwiej przyjść mogło, że próbował sił w miedziorytnictwie. Trudno jednak odszukać jego malowidła. Przypisują mu cztery obrazy w Münnernstadt,

¹ Kopera: *Grobowiec króla Jana Olbrachta*, Kraków 1895, str. 3—4.



Fig. 176. Rycina Wita Stwosza. Chrystus po zdjęciu z krzyża w ramionach matki.

przedstawiające sceny z życia św. Kiljana, pełne ruchu, niepokoju, i pojęte zupełnie po rzeźbiarsku. Formy przesuwają się w różnych kierunkach i układ rąk jest do przesady wymowny. O charakterze jego obrazów w Polsce można nabrać pojęcia tylko z rycin tego artysty. Rycina przedstawiająca św. Rodzinę (fig. 175) świadczy, że Stwosch pojmował temat raczej rodzajowo. Oddał on życie rodzinne, przedstawił matkę zajętą tkaniem sukienki, ojca przy ciesielskiej robocie i bawiące się dziecię. Odtworzył wnętrze gotyckiej izby, unikając wprowadzania drobiazgów. Natomiast draperię traktował ze szczególnym zamięłowaniem, układając ją sztucznie w bogate, pomięte i porozrzucane fałdy. Inna rycina przedstawia (fig. 176) nam bezgraniczny ból matki, gdy w ramiona dostała zdjęte z krzyża i skatowane ciało Chrystusa. Najwyższe napięcie tragedii umiał wyrazić Stwosch w zestawieniu tych dwu głów, martwej głowy syna i zbolącej, pełnej cierpienia matki. Przytem dba Stwosch

o anatomję i przestudjował ją wybornie tak, jakby był artystą epoki odrodzenia. Obok tych istnieją inne ryciny spokojniejsze.

W rycinie, przedstawiającej św. Genowefę ze świecą, widzimy wdzięk w przechyleniu twarzy, a nawet przesadny układ rąk, widocznie pozujących. „Madonna w alkierzu“ trzyma rękę przed sobą i palec podaje dziecku. W innej rycinie przedstawił Marię z owocem w ręku nie tylko po to, aby dziecko do niego wyciągało ręce, ale aby popisać się wyrazem rąk. Typy tych postaci niewieścich są brane z natury, i to z ładnych modeli. W innych rycinach, jak ścięcie św. Katarzyny, św. Pawła, św. Rodzina zajęta codzienną pracą, lub wskrzeszanie Łazarza, wszędzie spostrzegamy życie i szczególniejsze zamiłowanie do odtwarzania stanu duszy zapomocą ruchu, wyrazu twarzy i układu rąk, o draperji nie mówiąc, bo wszędzie jest ona niepokojną i silnie pofałdowaną.

Ryciny te wykonał Wit Stwosz jako wzory dla malarzy, nie mających zdolności kompozycji, i niemi właśnie także wywierał wpływ na malarstwo.

Styl obrazów przypisywanych Stwoszowi, a znajdujących się poza Polską, jest niemal ten sam, co styl malarza Jana Polaka. O postaci tej nie wiele wiemy. Pobyt jego w Monachjum da się stwierdzić od r. 1484; od r. 1488 był tam malarzem miejskim, umarł r. 1519.¹ Nie tylko brzmienie imienia i nazwiska zdradza jego polskie pochodzenie, ale także dzieła. Tworzą one niejako dalszy ciąg rozwoju tego kierunku, który widzieliśmy w obrazach kościoła św. Katarzyny i św. Idziego i pokrewne są, jak to już zaznaczyłem, dziełom Stwosza. Zwłaszcza jego obraz w monachijskiem Muzeum Narodowem: scena z życia św. Szymona, żywo przypomina jedną ze scen ołtarza w Münnerstadt. Przebija się to w niepokoju ruchów, we wprowadzeniu figury w locie, prawie tej samej wielkości co figury stojące, zupełnie po rzeźbiarsku, w gestykulacji rąk i ich przesadnej wymowie. Ma się wrażenie, jakby Jan Polak i Wit Stwosz wyszli z jednego warsztatu, warsztatu malarza omawianego powyżej cyklu obrazów z kościoła św. Idziego. Tylko obaj artyści odmiennie rozwinęli się, jeden pracując jako rzeźbiarz, a drugi ulegając szkole bawarskiej; widać u obu tę samą dążność do charakterystyki stanu duszy i jej dramatycznego napięcia w wyrazie twarzy i wymownym układzie rąk.

Zwracaliśmy już uwagę na zamiłowanie malarza obrazów cyklu Męki Pańskiej z kościoła św. Idziego do używania małych figur, zdobiących architekturę i to zamiłowanie tak charakterystyczne, a wspólne też niemieckiej sztuce, także widzimy w dziełach Jana Polaka. O ileby cykl obrazów z kościoła św. Idziego nie był dziełem mistrza, u którego się kształcił Jan Polak, należałoby cykl ten uznać za wczesne prace tego ostatniego, jak to już podnosiliśmy.

¹ Glaser: *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, München 1916, str. 156. Ernst Heidrich: op. cit str. 263.

R O Z D Z I A Ł X.

Dalszy rozwój form XV w. w XVI stuleciu. Tryptyk z Lipnicy Murowanej i Dębna. Tryptyk z kościoła św. Mikołaja i Stanisław Skórka jego twórca. Tryptyk z Olkusza, dzieło Adama z Lublina. Tryptyki z Szydłowca i Bodzentyna. Barok gotycki. Ruskie malarstwo sztalugowe.

Omawiane kierunki, idealistyczny i realistyczny, łączą się z sobą. Powstaje coraz to więcej tryptyków i coraz to znaczniejszych rozmiarami.

Przebijają też same flamandzkie wpływy w traktowaniu bogatych draperji. Raz mniej, to znów więcej, uwidacznia się niemiecki kierunek, występujący w przejmowaniu typów z natury. Ale także nadal draperja wykazuje wpływy Stwosza w rysunku fałdów pomiętych i kontrastujących z gładkimi, wielkimi płaszczami i równo przytem prowadzonymi rąbkami szat.

Jeszcze więcej rzuca światła na ten kierunek obszerny ołtarz, który te wszystkie cechy posiada, choć zapewne jest nieco późniejszy i słabszy i dla tego do tej grupy go wliczymy. Jest to tryptyk (fig. 177) w kościółku drewnianym w Lipnicy Murowanej.¹ W środku tryptyku widzimy św. Leonarda, patrona więźniów i górników, obok niego stoją św. Wawrzyniec i św. Florjan na tle tem samym, co na obrazie w Przeworsku. Obaj ci święci pogrążeni są w zadumie nad rozwartymi księgami, a św. Florjan patrzy na widza. Wszyscy stoją ze swojemi atrybutami. Pod tym obrazem, bezpośrednio na mensie, t. zw. predella wyobraża *Misericordię*, N. P. Marię Bolesną i dwu świętych z jednej strony a dwie święte z drugiej. Na skrzydłach przedstawione są sceny z życia św. Leonarda po stronie głównej, po stronie zaś odwrotnej widzimy swobodniej traktowane obrazy na tle krajobrazu, odnoszące się do męki Chrystusa i cierpiących świętych, jak Matki Bolesnej i św. Rocha.

Na szczycie obrazu wśród rzeźbionej, pięknej, ażurowej koronki gotyckiej św. Michał z mieczem i wagą w rękach. Obraz ten ma te same cechy, co powyższe, ten sam zespół sentymentu religijnego pomimo świeckiego charakteru twarzy i realizmu postaci. Opracowanie draperji staranne na sposób flamandzki, z troską o odtworzenie wzorzystości szat i szczegółów, a przede wszystkim zbroji na św. Florjanie. Twarze kobiet w predelli, o wypukłych czołach i skośnych brwiach, są dość starannie malowane i podobne do twarzy świętych na obrazach w Muzeum Narodowem, które poprzednio omawialiśmy. Układ rąk o długich, ale już pulchnych palcach, jest staranny. Ruch św. Florjana, stojącego z rozstawionemi nogami i wspartego o proporzec, wyraża pełną swobodę i wyzwolenie się z powagi średniowiecza, ale poza tem malarz ten

¹ Kopera-Lepszy: *Kościół drewniany Galicji zachodniej*, Kraków 1913, str. 31.



Fig. 177. Ołtarz w kościółku drewnianym w Lipnicy Murowanej.

należy do gotyckiej epoki. Jest to dzieło staranne podrzędnego malarza, który nie miał zdolności twórczych i pewne typy przejmował.¹

Ten sam styl i wartość ma cały szereg obrazów. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się predella z jakiegoś kościoła z okolic Iwonicza, o tle nowem i nieco przemalowana, przedstawiająca znowu św. Rodzinę w otoczeniu świętych

¹ Stępkowska: *Prace Komisji hist. szt.*, T. I., zesz. I., str. 124 i nast.



Fig. 178. Scena środkowa tryptyku w Lipnicy Murowanej.

(fig. 180). Na kamiennej ławie z wysokim zapleckiem siedzi N. P. Marja i podaje siedzącej obok św. Annie nagie dziecię Jezus. N. P. Marję zdobią rozpuszczone bujne włosy, spływające na płaszcz granatowy, z pod którego uwydatnia się różowa suknia. Sw. Anna ma na głowie i szyji białą zasłonę spadającą na ramiona, przytem płaszcz jej czerwony dostraja się do ciemno-zielonej sukni. Na tym przykładzie najlepiej widzimy zespół barw żywych i ich grę, dziś przez wieki stłumioną. Święci najbliżsi, to św. Joachim i św. Józef. Poza marmoryzowanymi słupami, oddzielonych od Rodziny, widać do pół figury świętych młodzieńców, z których jeden to św. Sebastjan; po drugiej stronie św. Katarzyna i św. Barbara z włosami blond rozpuszczonemi i w płaszczach szkarłatnych. Obraz jest ściśle i symetrycznie skomponowany, pełen spokoju, sentymentu i religijnego nastroju.¹

Malarstwo w Krakowie oddziałać musiało na prowincjonalnych malarzy, zwłaszcza najbliższych Krakowa miast, gdzie powstał cały szereg słabszych obrazów z końca

¹ Łuszczkiewicz: op. cit. str. 101.



Fig. 179. Z tryptyku w Lipnicy Murowanej. Z legendy o św. Leonardzie.

XV w., a więcej jeszcze z początku XVI w., które możemy oglądać szczególnie w kościołkach drewnianych, jak w Jurkowie pod Czchowem, w Woli Rafałowskiej pod Rzeszowem, Olszówce (fig. 181), Grybowie w diecezji tarnowskiej i t. p., oraz w Muzeach: Narodowym w Krakowie, diecezjalnym w Tarnowie i Sandomierzu. A znajdzie się zapewne jeszcze nie jeden obraz.

Zwłaszcza na uwagę zasługuje obraz Madonny z Nowosielec pod Przeworskiem.¹ Jest on malowany olejno na desce lipowej, ozdobionej u góry rzeźbionem, złotem przeźroczem, takim samym, jak na obrazie św. Mikołaja. Madonna stoi bosa na półksiężycu i trzyma na prawej ręce dziecko. Fale jasnych włosów opadają jej na ramiona.

Ciężki, sztywny, płaszcz powłóczysty ujęła lewą ręką. Suknia brokatowa o wzorze czerwonym; tło sukni srebrzone i laserowane wywołuje wrażenie złota. Chrystus w długiej sukience zielonkowato-niebieskiej trzyma ewangelję i błogosławi. Śliczną jest łąka kwiecista, na której kwitną mleczce, konwalje, fijołki, rosną poziomki, obciążone czerwonymi jagodami. U stóp klęczy fundator.²

Obraz z kościołka drewnianego św. Marcina pod Tarnowem, obecnie w zbiorach tarnowskiego muzeum diecezjalnego, przedstawiający w popiersiu N. P. Marię z dziećciem na łonie, trzymającym goździk w rękę, zapewne wyszedł z tego samego



Fig. 180. Św. Rodzina. Obraz z okolic Iwonicza w Muzeum Narodowym w Krakowie.

¹ Publikowany w *Sprawozd. Opieki nad zabytkami*, r. 1907 tabl.

² Lepszy: *Obraz Madonny Nowosielskiej*. Tamże str. 23.

warsztatu, jak również N. P. Marja z dzieciątkiem Jezus i św. Katarzyną z Porębki Uszewskiej w tem samem muzeum (fig. 182).¹

W dalszym ciągu przedstawiają malarze postacie świętych na masywnych tronach. Rozwinął się ten motyw o tyle, że porozmieszczał malarz poza tronem osoby. Dwa obrazy w kościele parafjalnym w Grybowie najlepiej o tem świadczą (fig. 184). Na jednym widzimy św. Zofję z trzema córkami na masywnym tronie w kształcie skrzyni, z wysokami, bocznymi ścianami, między którymi makata o motywie granatu. Na drugim zaś obrazie tron ma kształt raczej ławy z zapleckami, na którym św. Anna i N. P. Marja z dzieciątkiem Jezus, a poza zapleckami członkowie św. Rodziny (zob. fig. 183).²

Tryptyk pochodzący z Gosprzydowy, dziś w muzeum diecezjalnem w Tarnowie, przedstawiający św. Rodzinę (fig. 184),³ sceny z życia Chrystusa, święte i napad pogan na św. Urszulę, jest pokrewny tryptykowi w Lipnicy, choć malowany olejno na desce.⁴ Wszystkie te same cechy ma tryptyk w Starym Bielsku na Śląsku, przedstawiający N. P. Marię między św. Mikołajem a św. Stanisławem. Podobieństwo jego, zwłaszcza z obrazem w Lipnicy, w ogólnem pojęciu i charakterze jest wielkie. Ta sama tu spokojna akcja w opowiadaniu scen z życia świętego i ten sam przebijający w niej sentyment, z czem staranność wykończenia dobrze się łączy. Tło złote z wyciśniętym ornamentem, ten sam, który widzieliśmy już na obrazie w Przeworsku. Ale cechuje środkowy obraz tryptyku to samo zamiłowanie do banderoli.

Późniejsze dzieło, tryptyk w Dębnie (zob. fig. 185),⁵ daleko więcej owiał



Fig. 181. Św. Anna, Samotrzecia z kościółka w Olszówce.

¹ Z pracy Lepszego: w Tece Grona Kons. G. zach. T. II, str. 327.

² Tomkowicz: w Tece Grona Konserw. T. I, str. 117.

³ Lepszy: w Tece Grona Konserw. Gal. zach. T. II, str. 326.

⁴ Lepszy: *Muzeum diecezjalne w Tarnowie*. Tekę Grona Kons. Gal. zach. T. II, str. 325—326.

⁵ *Prace Kom. hist. szt.* T. I, zesz. I, str. 130.

duch odrodzenia. Koronka ażurowa gotycka wieńczy tu podobnie ołtarz, jak w Lipnicy, aczkolwiek jej wzór jest inny. Malowania i pierwotne złocone, wykonane techniką mieszaną,¹ zachowały się bardzo dobrze. Obraz główny ma tło złocone i wygniātane w piękne skręty roślinne. Jest to także *santa conversazione*. W pośrodku stoi N. P. Marja i trzyma dzieć Jezus, które się wychyla ku stojącemu po lewej stronie widza św. Michałowi, zakutemu w srebrną zbroję. Przypomina on nam obraz w Międzyrzeczu Górnem na Śląsku. Bo i tam ten sam święty trzyma miecz, podniesiony do góry w jednej ręce, a w drugiej waży duszę w postaci małego człowieka. Po lewej stronie Madonny stoi św. Katarzyna z emblematami swej męki. „Wszystko to ma nastrój dziwnie miękki i szlachetny”.² Na skrzydłach święci: św. Jan ewangelista, św. Stanisław, św. Jan Chrzciiciel i św. Mikołaj. Tła górą są tu złote. Na odwrociu



Fig. 182. N. P. Marja z dziećciem Jezus i św. Urszula. Obraz z Porąbki Uszewskiej w muzeum diecezjalnem w Tarnowie.

tak są stylowe i czyste, w duchu gotycyzmu XVI wieku wykonane. Głowy w głównym obrazie w jasnym, miękkim kolorycie nieco są wymuskane, złane w łagodne odcienia, artysta nadać im umiał wyraz dziwnie delikatny. Suknia N. Panny z wzorzystego brokatu czerwona, złocista, płaszcz niebieski, spięty klamrą złotą, i szata św. Katarzyny trzymane są w tonach ciemnych, fałdy traktowane w linjach załamywanych, ale bez przesady. Dziecię Jezus dobrze narysowane, w dość trudnem położeniu wychylonem, a oddane z pewnem poczuciem natury.³ Malarz dał silny kolor szkarłatny szatom obu św. Janów, aby ożywić całość. Wogóle koloryt jest głęboki i płynny, a technika gładka. Artysta był malarzem epoki gotyckiej, ale miał artystyczną wrażliwość i subtelność artysty epoki odrodzenia w pojmowaniu form. Obraz niewątpliwie należy już do pierwszych lat XVI w.

W kościele św. Mikołaja w Krakowie znajduje się pięciodzielnny ołtarz, t. zw. pentaptyk (zob. tabl. 16), niestety, w XVII wieku przemalowany.⁴ W środkowym obrazie widzimy koronację N. P. Marji, a na skrzydłach trzydziestu świętych, prze-

skrzydeł sceny męki Pańskiej bez złoceń. Wśród koronki, wieńczącej całość, obraz ukrzyżowanego Chrystusa. Stylowość tryptyku w Dębnie jest wysoce uszlachetniona. Postacie świętych posiadają w drapowaniach bogatych cechy wysokiego artyzmu, pewnej dramatyczności w ruchach, przy czem staranność w opracowaniu szczegółów jest uderzająca. Tła złocone, pastorał wypukły św. Mikołaja, przedstawiają się, jakby wyszły od cyzelera,

¹ Kopera-Lepszy: *Kościoty drewniane Galicji zachodniej*. Kraków, 1916. Str. 100.

² Łuszczkiewicz: *Spr. Kom. hist. szt.* T. VI, str. 191.

³ Tamże, str. 131 i 132.

⁴ Pagaczewski: *Teka Grona konserwatorów Galicji zachodniej*. T. I, str. 64.



Tryptyk w kościele św. Mikołaja w Krakowie

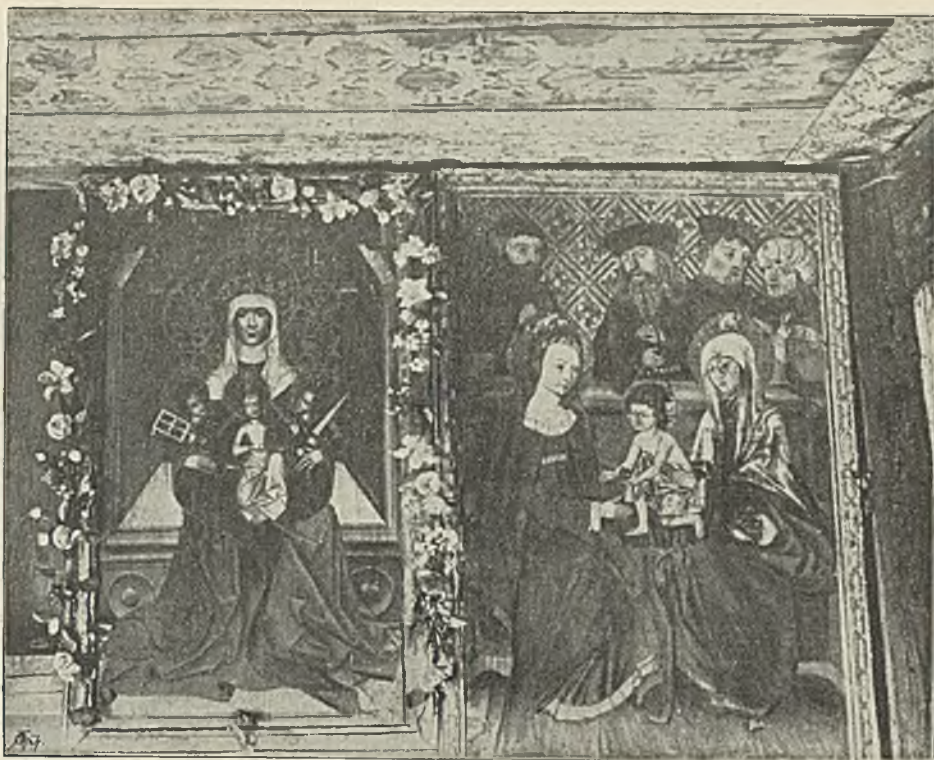


Fig. 183. Obrazy w kościele parafialnym w Grybowie. Jeden przedstawia św. Zofię z lrzema córkami, drugi św. Rodzinę.

ważnie stojących parami. Tło wszędzie takie, jak w przeworskim obrazie, a przytem maswerki subtelne i delikatne.

Szczególnie ładny i pełen sentymentu jest obraz środkowy; anieli ulatują nad N. P. Marią i niosą koronę, na którą zlata Duch św. Dwaj inni aniółowie klęczą w przestworzu, a po bokach tronu grupy aniółów śpiewają z ksiąg i modlą się i są jakby skopjowani z flamandzkiego obrazu. Mimo spokojnego tematu przebija z tego dzieła wszędzie niepokój, który podnoszą pofałdowane draperje, w niejednym motywie wzorowane na dziełach Stwosza.

O charakterystyce osób i typach mówić trudno z powodu przemalowania, sumienny rysunek i szlachetność przy umiarkowanym realizmie wysuwają się wszędzie.

Wpływ dzieł Stwosza zaznaczył się tutaj w niepokoju, który widać ponadto w rozczłonkowaniu kompozycji przez wprowadzenie znacznej ilości figur, tylu płam barwnych i draperji niespokojnie rozwianej; wogóle spostrzegamy go w nieładzie i braku symetrii, mimo dążności do jej zachowania. Ta rzesza aniółów śpiewająca, latająca i bardzo zajęta, przypomina środkową część Marjackiego ołtarza.¹

Dzieło powstało około r. 1494.² Autorem tego tryptyku jest niezawodnie Stanisław Skórka. Pierwszy raz spotykamy się z nim w czerwcu 1494 r. w aktach miasta Krakowa przy sposobności długów, które zaciąga. Dochodzi do tego, że za długi zajmują mu obrazy i wogóle całe mienie. Ale dzięki temu zachował się inwen-

¹ *Spr. Kom. hist. szt.* T. VI, str. 351.

² *Płaśnik*: op. cit. nr. 1181.



Fig. 184. Z tryptyku z Gosprzydowy w muzeum diecezjalnym w Tarnowie.

tarz ruchomości tego malarza, z którego dowiadujemy się, że wśród rzeczy, w jego mieszkaniu się znajdujących, był obraz, przeznaczony do kościoła św. Mikołaja na Wesolej, a nadto był tam drugi, wielki obraz i inny, mały, z ramami. Skórka trudnił się też snycerstwem, bo znajdowały się u niego materiały na kandelabry i kandelabry gotowe. Pracownia jego przedstawiała się uboga, a obraz urządzenia domowego, to obraz nędzy. Oczywiście, nie wynika z tego, żeby artyści cierpieli nędzę wogóle, byli między nimi ludzie zamożni, majątni nawet i dobrze płatni. Skórkę tylko prześladował widocznie los, czy też własna nieporadność, lub lekkomyślność. Poszukał szczęścia w Poznaniu, dokąd się przeniósł i osiadł na stałe.¹ Tu, po pokonaniu pewnych trudności, prowadzi warsztat malarski bez przeszkód, przyjmuje w r. 1507 chłopców do terminu, a mianowicie Staszka z Krakowa i Jurka. Zajmuje się też gospodarstwem

rolnym lub handlem, bo kupuje w r. 1508 dwa konie, oczywiście na kredyt.² W r. 1509 pożycza u poznańskiego żyda, Samuela, 6 grzywien i nie oddaje ich. Miał dwie żony, druga trudniła się szynkarstwem. W r. 1513 oboje małżonkowie zaciągają dług w wysokości 2 grzywien.

Tak się przedstawia twórca obrazu u św. Mikołaja w Krakowie.

Tryptyk z kaplicy św. Anny w Olkuszu (zob. fig. 186—7, oraz tabl. 17—19) należy do cenniejszych zabytków malarstwa. Ostatnimi czasy został on odrestaurowany. Publikujemy tu na tablicach najnowsze zdjęcia w ciągu druku niniejszej, pracy uzyskane. Oprócz tego dajemy w tekście podobizny według zdjęć, dokonanych podówczas, gdy dzieło to było jeszcze zeszpecone — prawdopodobnie w XVII w. — przez przemalowanie z grubsza nimbów i szat niektórych figur.³ Ogólny charakter epoki przebija jednak i z tych reprodukcji. Zdaje się, że tryptyk posiadał już od samego początku zamiast obrazu środkowego rzeźbioną figurę N. P. Marji.

Przy skrzydłach otwartych ukazują się obrazy z życia N. P. Marji, a zatem Zwiastowanie i Nawiedzenie. Sceny te są pojęte nie tak dramatycznie, jak u Stwo-

¹ K. Kaczmarczyk: *Malarze poznańscy w XV w. i ich cech*. Poznań, 1924. Str. 30—31.

² Tamże, str. 32.

³ Adolf Szyszko-Bohusz: *Spr. Kom. hist. szt.* T. IX, str. 140.



Z tryptyku w Oikusz NARODZINY N. P. MARJI



Z tryptyku w Oikuszu ZWIASTOWANIE



Z tryptyku w Oikusz **ŚMIERĆ N. P. MARJI**

sza, ale spokojnie i z sentymentem. Oba scenom towarzyszą aniołowie, podnosząc nastroj religijny i idealny. Także w scenie narodzenia Chrystusa nie tylko Matka adoruje leżące, nagie dziecko, ale także dwaj djakoni aniołowie, klęcząc w skupieniu religijnym, przyłączają się do tej adoracji. Scena Zaśnięcia N. P. Marji przedstawia Madonnę w otoczeniu apostołów, pogrążonych w religijnym skupieniu. Obfita draperja wszędzie rozrzucona w drobne i liczne fałdy.

Gdy skrzydła zamknijemy, odsłaniają się inne dwa skrzydła. Wtedy ogółem ukazuje się cykl z ośmiu obrazów. Przedstawiają one, jak św. Annie ukazuje się anioł i zwiastuje jej, że urodzi dziecko; w głębi, przez otwarte okna, anioł tę samą wiadomość przynosi Joachimowi. Spotkanie Joachima i Anny przypomina nam tę scenę w ołtarzu Marjackim Wita Stwosza. Rzecz



Fig. 185. Tryptyk w Dębnie pod Nowym Targiem.

dzieje się podobnie jak tam, przed bramą domu, na otwartej przestrzeni, nadto tu psy grają na ulicy, a w głębi widać kościelne wieże. Narodzenie N. P. Marji wprowadza nas w komnatę z widokiem na otwarte loggie, w której widzimy św. Annę, siedzącą na łożu z N. P. Marją w powijakach; jedna służąca przynosi chorej pożywienie, druga pierze pieluszki, obok kołyska, jakaś skrzynia i t. p. Wejście N. P. Marji do świątyni, Obrzezanie dzieciątka Jezus, Hołd Trzech Króli, Ofiarowanie w świątyni i Rzeź niewiniątek przedstawiono podobnie. Tylko ta ostatnia scena jest niespokojna, gdy na innych rozwija malarz akcję raczej epicznie, nie bez pewnego

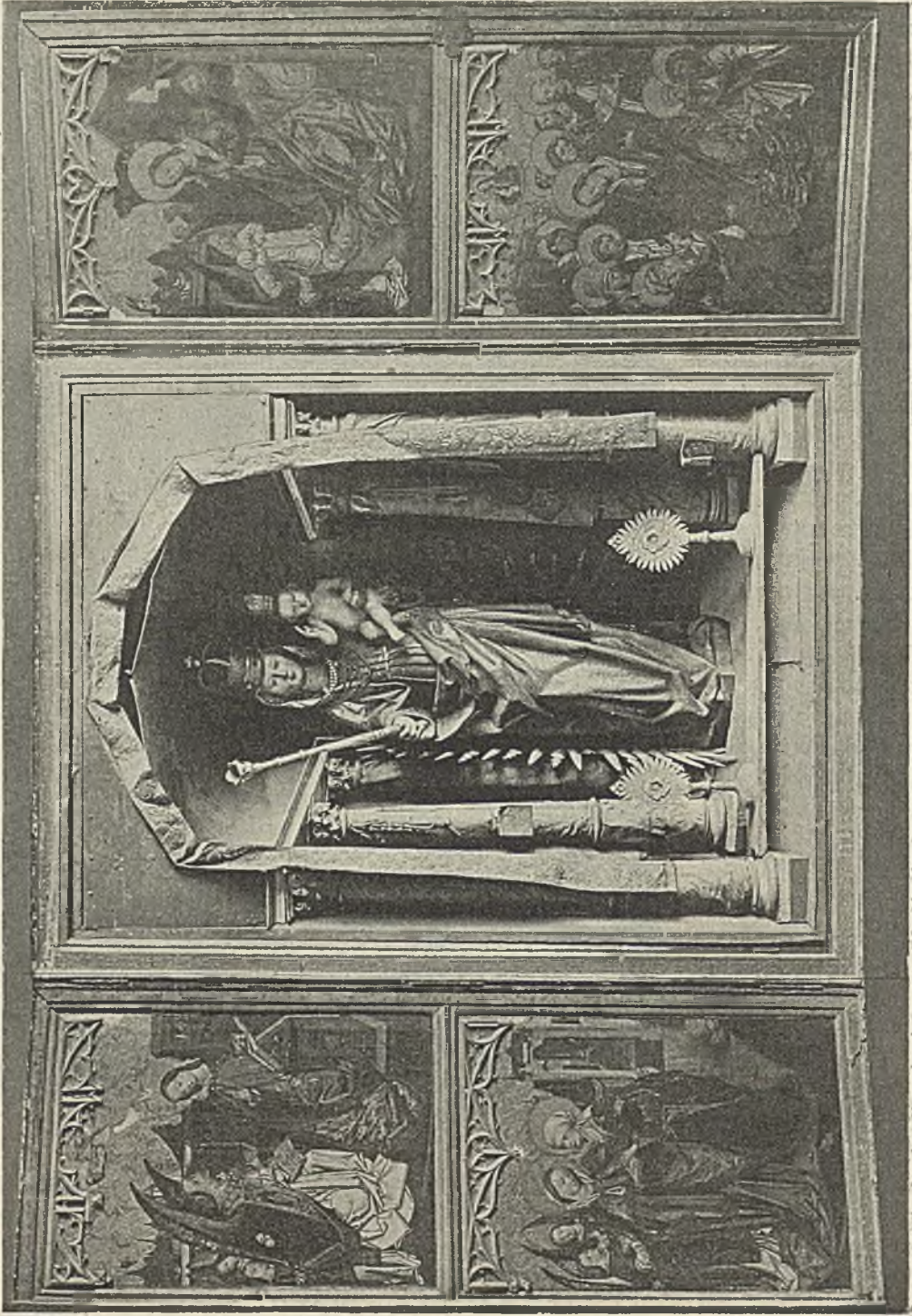


Fig. 186. Tryptyk w Olkuszu.

sentymentu. Szaty wszędzie są pomięte i układają się w bogatych, a drobnych przeważnie fałdach, o rzutach nieraz dłuższych, a lekko połamanych. Widać tu złagodzony styl draperji Stwosza. Tło wszędzie idzie w głąb i jest urozmaicone więcej architekturą, niż krajobrazem. W tem traktowaniu tła widać już odrodzenie. Ale z drugiej strony podobne tło dawał swoim płaskorzeźbom Wit Stwosz w Marjackim ołtarzu, wprowadzając architekturę i krajobraz z chatami, a nawet z charakterystycznym żórawiem. Znamy odtwarzanie wnętrza i sprzętów z ołtarza N. P. Marji Bolesnej w katedrze na Wawelu i z dzieł Wita Stwosza, to też i te motywy odnieść możemy do wpływów krakowskiej szkoły i malarzy dzieł już opisanych.

Obraz wykonał Adam z Lublina, który osiadł w Krakowie, stąd zwią go także Adam de Cracovia. A zatem jest to dzieło polskiego malarza. W aktach miasta Krakowa zachował się zapissek, stwierdzający, że malarz ten zawarł kontrakt z radcami miasta Olkusa. Z kontraktu widać, że robota była znaczna i kosztowna, dalej że brał w niej udział snycerz, pracujący w kościele św. Katarzyny w Krakowie, który widocznie wyrzeźbił figurę św. Anny. Jeszcze w r. 1492 ciągnie się sprawa umowy.¹

Wykonał nadto Adam z Lublina tryptyk dla Wielkiego Książa w powiecie miechowskim. W aktach miasta Krakowa podano pod r. 1497, że Adam malarz z Krakowa otrzymał 40 zł na wykonanie obrazów do kościoła w Wielkim Książu.² Czy ta wiadomość nie odnosi się raczej do Wielkich Książnic w powiecie pińczowskim, gdzie zachował się tryptyk, będący również połączeniem rzeźby i malarstwa i zapewne dziełem tej samej spółki, co ołtarz w Olkuszu? Stylowe podobieństwo jest znaczne.

Na obrazach Adama z Lublina wzorowali się malarze początku XVI w. ze swobodą traktując dawne tematy i formy. I tak w Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się skrzydła tryptyku (fig. 188), na których stoją parami święci: św. Marcin ze św. Leonardem, św. Katarzyna ze św. Barbarą i mieszczą się sceny z Pokłonem Trzech Króli i Narodzeniem N. P. Marji. Te dwa ostatnie malowidła manierą żywo przypominają tryptyk Olkuski.

Toż samo podobieństwo wykazuje tryptyk w Kościanie w W. Księstwie Poznańskim.³ Oba dzieła są bardzo ciekawe także z tego względu, że rzeźby ich są naśladowaniem ołtarza Marjackiego, oczywiście bardzo pobieżnem i nieudolnem, raczej formalnem. Skrzydła tych tryptyków są malowane i przedstawiają sceny z życia N. P. Marji i Chrystusa. Już przez to, że dzieło wzorowano na pracy Stwosza, i tu zaznaczyły się jego wpływy, ale akcja jest spokojniejsza, podobnie jak w olkuskim tryptyku. Tło złote ograniczone do górnych płaszczyzn a pozatem wszędzie widzimy to krajobraz, to architekturę lekką z okrągłemi łukami, tak jak w Olkuszu. W tem malowaniu scen historycznych przypominają nam te dzieła ołtarz w Lipnicy. Pierwiastek dramatyczny grupy obrazów, wiążących się z obrazem w Szydłowcu, można tu uważać za dalszy ciąg tegoż kierunku, który wcześniej zaznaczył się w obrazach św. Katarzyny, a który mógł się spotęgować takim arcydziełem, jak ołtarz Marjacki. Jednakże jak wpływ tego ołtarza i wogóle genjuszu Stwosza odzwierciedlił się u nas powierzchownem naśladownictwem w rzeźbie, tak samo powierzchownie oddziałał na malarzy.

¹ Ptaśnik: nr. 1105.

² Tamże op. cit. nr. 1313.

³ Kohte: op. cit. T. III, str. 158.

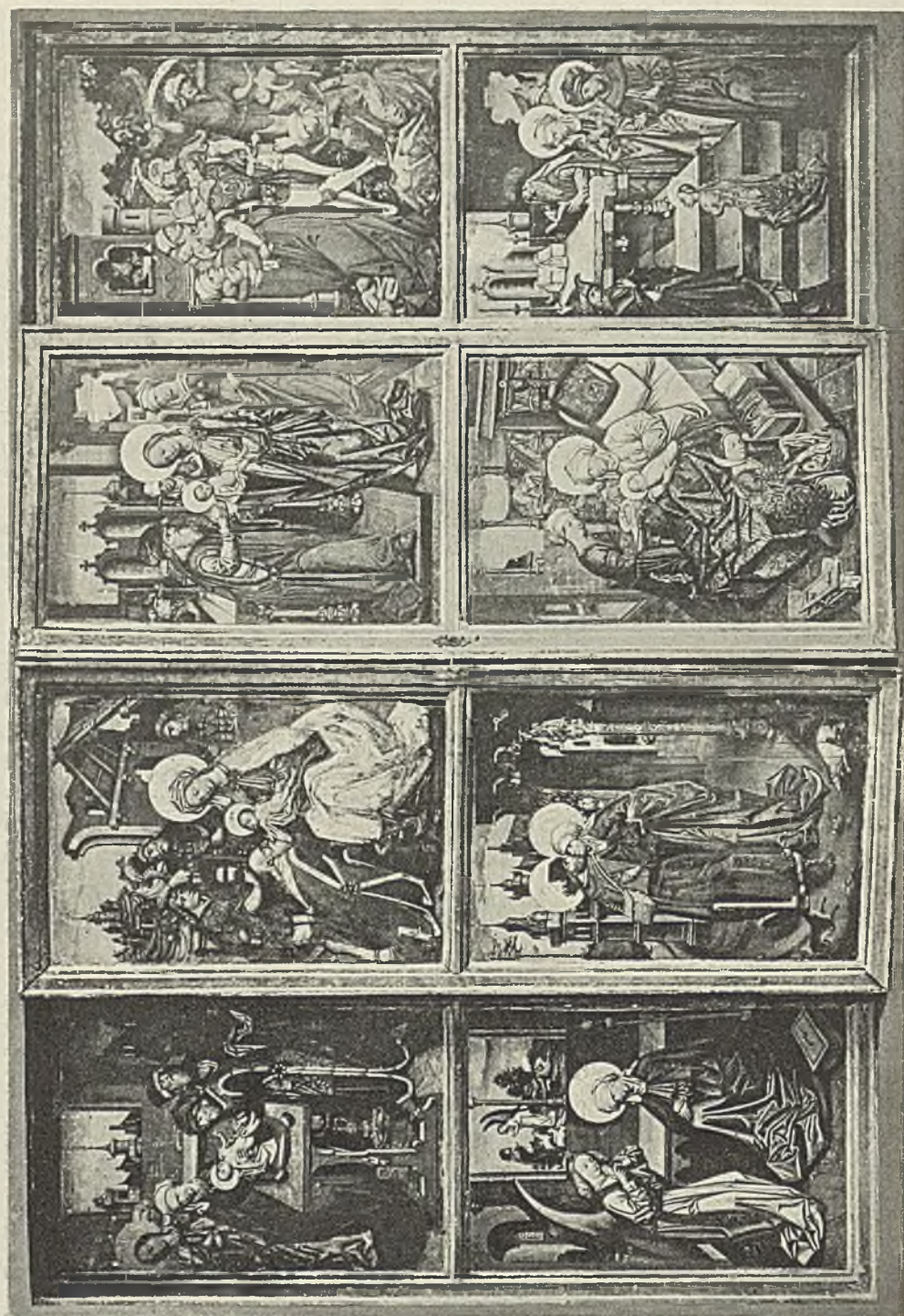


Fig. 187. Tryptyk w Olkuszu.



Fig. 188. Malowidła skrzydeł tryptyku w krakowskim Muzeum Narodowym. Św. Leonard i św. Marcin, św. Katarzyna i św. Barbara. Pokłon Trzech Króli i Narodzenie N. P. Marji.

Ale znacznie więcej jeszcze tego niepokoju widzimy w tryptyku w kościele św. Zygmunta w Szydłowcu wspaniałej rezydencji Szydłowieckich.¹ Malarz posunął się tutaj daleko w kierunku ruchliwego i dramatycznego przedstawienia akcji. Obrazy są bardzo przemalowane² (fig. 189), ale kompozycja i ruchy figur zostały niezawodnie te same. Scena środkowa wyobraża nam niby Wniebowzięcie N. P. Marji, ale w istocie widzimy na głównym miejscu pusty sarkofag i dokoła dwunastu apostołów, niektórzy z nich modlą się spokojnie, a inni gwałtownymi ruchami

¹ Kieszkowski: *Kancelarz Krzysztof Szydłowiecki*, Poznań 1912, tabl. VII.

² *Spraw. Kom. hist. szt.*, T. VI. str. 351.

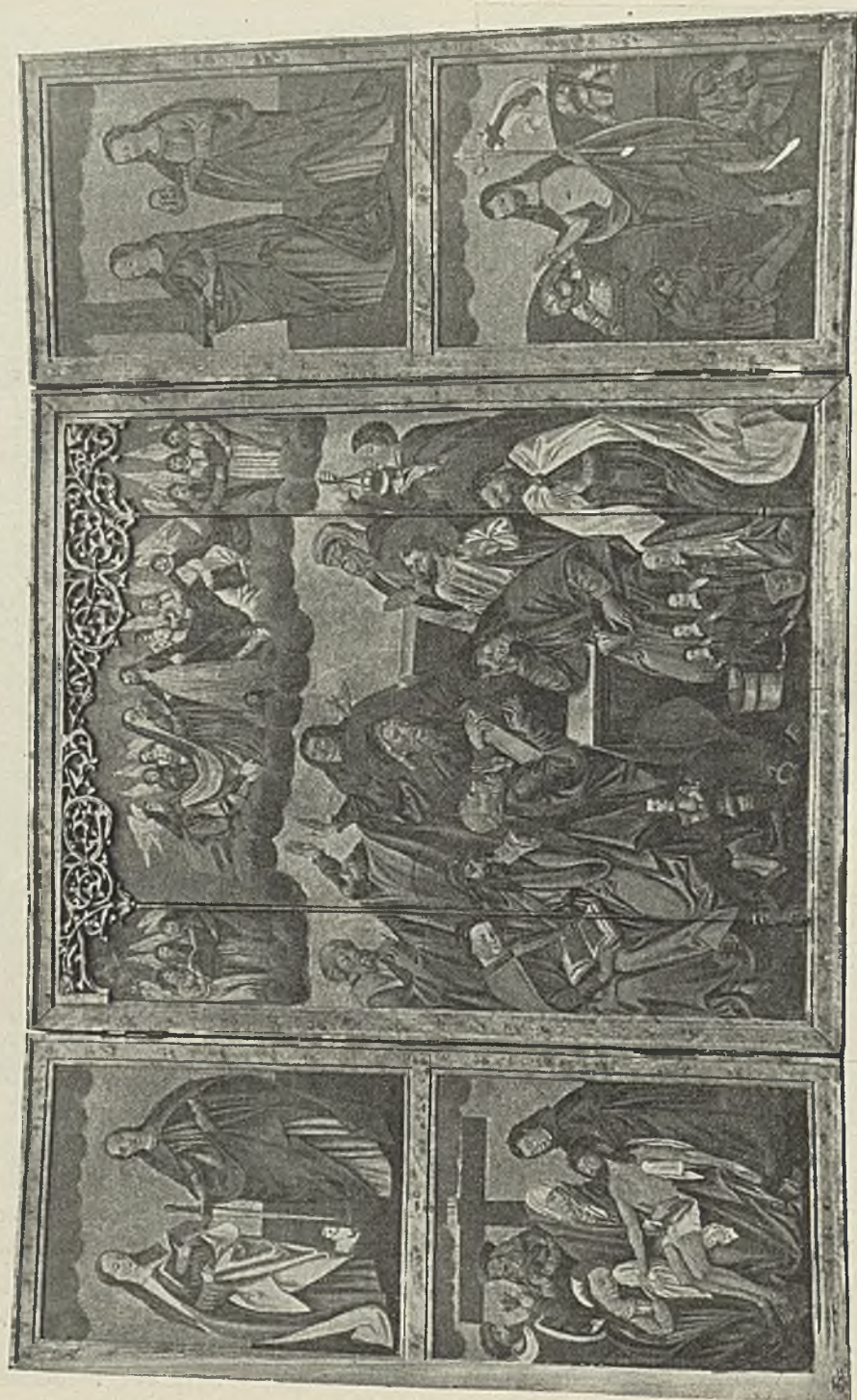


Fig. 189. Tryptyk z fundacji Sztydlowieckich w Sztydlowcu.



Z tryptyku w Bodzentynie — część środkowa
ZAŚNIĘCIE N. P. MARJI



Szczegół z predelli tryptyku w Bodzentynie

• ręce wyciągają ku górze, gdzie wśród obłoków stoi N. P. Marja z Chrystusem, wśród rzeszy aniołów, którzy obojgu dźwigają treny powłóczystych szat i tworzą chóry śpiewające z ksiąg, skopjowane wiernie z ołtarza w kościele św. Mikołaja powyżej opisanego. Ten szczegół mechaniczny świadczy nam o pokrewieństwie obu ołtarzy. Cała kompozycja przypomina w ogólnych zarysach Marjacki ołtarz, tylko w miejsce Madonny bezwładniejącej widzimy pusty sarkofag, zresztą Chrystusa z Madonną przedstawił artysta w górnej części jak tam, tylko już w niebiosach. Spostrzegamy także apostoła, który dmie w kadzielnicę. Malarz] również przyjął podział na apostołów tych, którzy są zamodleni i tych, którzy mają wizję.

Dziwnie się zbiega ten gwałtowny niepokój w obrazie krakowskiej szkoły z podobnym patosem u schyłku działalności Rafaela i jego transfiguracją. Krakowska szkoła kończy tak samo, jak florentyńsko-rzymska, bez zależności od tej ostatniej. U stóp apostołów kłęczy rodzina Jakóba Szydłowieckiego, jak na wotywnych nagrobnych obrazach, od wieku w Krakowie malowanych. Skrzydła ołtarza przedstawiają w górnej części po dwie święte, a w dolnej Złożenie do grobu i Zmartwychwstanie. Widocznie obraz ma związek ze śmiercią i myślą o zmartwychwstaniu, z którym zresztą i scena środkowa zapewne się łączy. Dzieło powstało widocznie po śmierci Jakóba, a zatem po r. 1509.

Odwrocie skrzydeł przedstawia sceny Męki Chrystusa w sposób wysoce dramatyczny. Malarz pozostawał tu pod wpływem Stwosza i norymberskich malarzy. Tortury i katowanie Zbawiciela i szal katujących znalazły tu silny wyraz, niejeden motyw z dzieł Stwosza został wyzyskany. Tło podobne, jak w obrazie przeworskim.

Predella przedstawia św. Rodzinę, złożoną z licznych członków, którzy z wyjątkiem św. Anny Samotrzeciej trzymają banderole ze swemi imionami. Tło takie samo, jak poprzednio. Pokrewieństwo tego obrazu z obrazem, przedstawiającym ten sam temat, w muzeum diecezjalnem, a ze Szczyrzyca pochodzącym jest znaczne.

Im więcej zbliżamy się do końca sztuki gotyckiej w Polsce, tem tryptyki stają się coraz to bardziej okazałe. Widocznie ołtarz marjacki, pod którego urokiem i wpływem pozostawali długo przez wiek XVI nietylko rzeźbiarze, ale także malarze i ogół, pociągnął za sobą dążność do stawiania ołtarzy wielkich rozmiarów. Z wielkich takich przedsięwzięć zachował się ołtarz w Bodzentynie (tabl. 20—21). Obraz w Bodzentynie zbliżony jest do ołtarza w Szydłowcu. Jest to tryptyk, w którym środkowy obraz wielkich rozmiarów, 2'65 m szerokości przy 2'90 m wysokości, przedstawia scenę Zaśnięcia N. P. Marji wobec zgromadzonych apostołów, pojętą podobnie jak w Marjackim ołtarzu Stwosza. Ponad tą sceną i tu także widzimy Chrystusa, który się zjawił, aby N. P. Marji towarzyszyć we wzlocie do nieba; i tu również aniołowie skupiają się koło grupy unoszących się, aby podtrzymywać ich powłóczyste szaty. W narożnikach górnych chóry aniołów śpiewają, w dolnym zaś kącie kłęczy pokornie fundator, biskup Konarski. Cały ten obraz uzupełnia dekoracja architektoniczna, w którą wchodzi nie tylko łuki ostre, ale także okrągłe, oplecione ornamentacją gotycką z gałęzi, winnych gron i koronki z łuków. Tło złote, wyciskane w drobny ornament, przechodzi u spodu w murawę. Cały obraz, jako też predella, malowane są na pokładzie kredowym. Na predelli widzimy św. Rodzinę z licznych członków złożoną, co odpowiada drzewu genealogicznemu Chrystusa w ołtarzu Marjackim. Ludzie różnej płci i wieku zgromadzeni razem, ożywieni są czynnościami zwykłymi przy zebraniu familijnem dla rozrywki, przyczem zabawa kobiet z dziećmi



odgrywa główną rolę. Temat pojęty jest więc rodzajowo. Obok postaci przesuwają się wstęgi z napisami.

Obrazy skrzydeł otwartych łączą się ze środkowym obrazem i przedstawiają nam sceny z życia N. P. Marji, zamknięte zaś opowiadają męczeństwo św. Stanisława, którego kult z początkiem XVI-go stulecia był bardzo rozpowszechniony. Wszystkie obrazy skrzydeł mają tło złoczone i posiadały niegdyś maswerki.

Czy środkowy obraz malował jeden malarz, a skrzydła kto inny, trudno powiedzieć. Wszystkie jednak obrazy wyszły z krakowskiej szkoły. Na obrazie środkowym silnie zaznaczył się wpływ Wita Stwosza. Nie tylko w ujęciu tematu, jak wspominaliśmy, ale także w szczegółach, widzimy niepokój figur, wydatną grę rąk, realizm typów i niepokój draperji.

Obserwacja typu i dążność do odtworzenia prawdy zaznaczyły się też w portrecie biskupa Konarskiego; mimo zło-

Fig. 190. Portret biskupa Konarskiego w tryptyku w Bodzentynie przed odnowieniem.

żonych rąk do modlitwy, patrzy on z obrazu bystro na widza (zob. fig. 190–1).¹ Te same cechy zauważyliśmy w szydłowieckim obrazie i kto wie, czy oba dzieła nie są utworem jednego i tego samego artysty.

Skrzydła stoją niżej pod względem artystycznym, ale to jest rzeczą zwykłą; niema w nich może tego rozmachu i śmiałości, lecz jest ta sama gra fizjonomji wybornie przeprowadzona, nadająca dziełu rozmaitość i budząca zainteresowanie. Przyjrzyjmy się n. p. scenie Narodzenia Chrystusa. Widzimy Madonnę w szopie, klęczącą przed dziecięciem Jezus, które leży nagie (fig. 192).² Aniołki otoczyły dzieciątko i grupą nachylają się nad niem, patrząc jeden przez drugiego. Światło, wychodzące od Chrystusa, oświeca ich ładne, zaciekawione twarzyczki i ręce. Motyw ten żywo

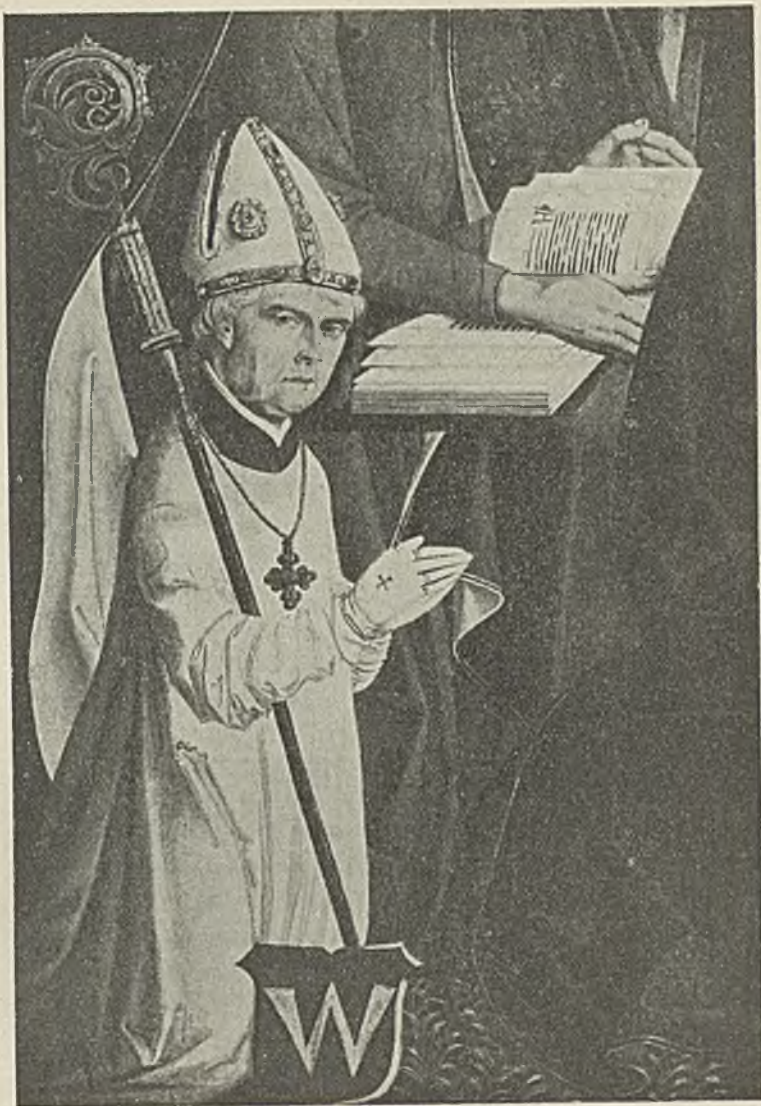


Fig. 191. Portret biskupa Konarskiego z tryptyku w Bodzentynie po odnowieniu.

przypomina podobne kompozycje n. p. u Dürera, Baldunga Griena, które rozwina się w zabawę małych aniołków z Jezusem pod okiem matki, aczkolwiek w wykonaniu od nich jest daleki. Jest to temat jednak nie XV, ale już XVI w. Albo weźmy Pokłon Trzech Króli; motyw tak pospolity umiał ożywić artysta i nadać tej scenie zainteresowanie przez charakterystykę typów i grę wyrazu twarzy (fig. 193).³

Sceny z życia św. Stanisława podobne są pod względem kompozycji w ogólnych zarysach do innych przedstawień tej legendy, tak powszechnych nie tylko w malarstwie,

¹ *Spr. Kom. hist. szt.* T. IX, str. 99.

² *Spraw. Kom. hist. szt.* T. II, str. 103.

³ Tamże str. 104.



Fig. 192. Adoracja Dzieciątka Jezus przez matkę i aniołków. Z tryptyku w Bodzentynie.

dana przez nas część reprodukcji z tego wspaniałego dzieła, dokonana z zabrudzonego i zanieczyszczonego obrazu, nie może dać należytego wyobrażenia o jego wartości.

Tryptyk z Bodzentyna ma najwięcej rozprężenia się form gotyku i najwybitniejsze piętno jego baroku.

Obrazy niespokojne, z napisami na wijących się wstęgach, pojawiają się nie tylko z końcem XV w., ale z począt. XVI w., a nawet po r. 1525. Tryptyk w Wójtówce pod Gorlicami, częściowo malowany olejno,² jest zbliżony do tryptyku w kościele św. Mikołaja. Widzimy tam w środkowym obrazie koronację N. P. Marji, a w czterech narożnikach obrazu dał artysta grupy aniołów, bawiących się szerokiemi i długimi wstęgami. Na jednej wstędze czytamy datę powstania obrazu: r. 1525. Renesans zaznaczył się tylko w zastąpieniu liter gotyckich renesansowemi.

¹ Tamże, str. 104.

² Tomkowicz: *Teka Grona Konserwatorów*. T. I, str. 315.

ale także w rzeźbie, grafice i przemyśle artystycznym, w pierwszych kilkunastu latach XVI w. W obrazach tych dramatyczne ujęcie mimo realizmu łączyło się z powagą i nastrojem treści.

Najciekawsza z tych scen, to scena złożenia zwłok św. Stanisława do sarkofagu (fig. 194).¹ Ma ona swój wzór jeszcze w Assyżu, gdzie widzimy podobny obraz, odnoszący się do św. Franciszka, malowany przez Giotto. Dawała ona możliwość wprowadzenia do obrazu szeregu typów, a nierzadko między nimi portretów.

Tryptyk bodzentyński w ostatnich czasach należycie odnowiony odzyskał dawną siłę barw, która podnosi jeszcze efekt i wartość części środkowej. Niestety, nie mieliśmy możliwości na czas uzyskać zdjęć z odnowionego tryptyku i po

Jeszcze jeden szczegół charakterystyczny podnieść należy, że tło tych obrazów jest złoczone i rżnięte we wzory, ale motyw jest jednolity a tworzy go gałąź winogrodu z owocami, bardzo bogato rozczłonkowana. Natomiast renesans znać już wyraźnie w dekoracji rzeźbionych ram, gdzie widzimy motyw arabeski.

Wprowadzenie banderoli zaznaczyło się w scenie Zwiastowania N. P. Marji: anioł niesie łaskę, około której owija się wstęga z napisem; jest to zresztą motyw ogólny i zwykły w tej scenie.

Odwrotna strona ma już więcej charakteru malarstwa odrodzenia, jako tło pojawia się krajobraz i architektura



Fig. 193. Pokłon Trzech Króli. Z tryptyku w Bodzentynie.

renesansowa. Malarz ulegał widocznie wpływom artystów renesansu, pracujących w Krakowie, a przede wszystkim Hansa Suesa z Kulmbachu.¹ Pozatem tryptyk ten zaliczyć należy jeszcze do średniowiecznego malarstwa, mimo r. 1525. Ciekawy jest on przez to jeszcze, że renesans w malarstwie zaznaczył się tu słabiej, jak w rzeźbie, skoro dekoracja rzeźbiarska ram jest nawskróś renesansową, z wyjątkiem gotyckich maswerków na obrazach. Toż samo należy powiedzieć o obrazie w Libuszy, przedstawiającym N. P. Marię między św. Stanisławem a św. Janem Chrzcicielem, na identycznym tle, jak w Wójtowej.²

Ale ten obraz i jemu pokrewne zaliczamy do epoki odrodzenia.

Nie wymieniamy tu całego szeregu obrazów w Muzeum Narodowym, które pochodzą z różnych okolic dawnej diecezji krakowskiej, sięgających daleko na wschód i na Podkarpacie. Wspomnieć jednak musimy o tryptyku, przedstawiającym N. P. Marię ze świętymi obok niej i na skrzydłach, a znajdującym się w krakowskim Muzeum Narodowym. Od góry ozdabiają go płaskorzeźbione i do tła przytwierdzone gałęzie z liśćmi i gronami, polichromowane. Typy świętych są

¹ Tomkowicz: j. w.

² Kopera-Lepszy: *Kościół drewniane Galicji zachodniej*. Kraków, 1916, Z. III, str. 18.



Fig. 194. Złożenie zwłok św. Stanisława do grobu. Z tryptyku w Bodzentynie.

nieudolności, godnego bliższego rozpatrzenia. W pierwszym rzędzie wymienić tu należy obraz z Chomranic koło Sącza w muzeum diecezjalnym w Tarnowie: Zdjęcie z krzyża (fig. 195),¹ na gruncie kredowym i tle ze znaną nam gałęzią winnej latorośli z licznymi gronami. Ten szczegół wykazuje już związek z obrazami o podobnym tle.

Madonna nie rozpacza nad martwym ciałem Chrystusa, które trzyma, na rozciągniętym prześcieradle dwu ludzi, ale klęczy z pochyloną głową i adoruje je. Z boku stoją dwie Marje, jedna w czepcu i chuście, druga w profilu z naczyniem w ręku i św. Jan. Po bokach wiszą jeszcze łotry. Mimo pobieżnej roboty, uderza nas ten obraz oryginalnością i nastrojem ciszy i smutku jakiejś nowoczesnej impresji.

Przyglądnijmy się dalej obrazowi na drzewie, przedstawiającemu Ukrzyżowanie, a pochodzącemu ze Czehowa² (dziś obraz ten znajduje się w zbiorach im. Ossolińskich we Lwowie), fig. 196.³ Widzimy tragicznie pojętą twarz Chrystusa, pełną

pojęte jak typy najpospolitsze z prowincjonalnego otoczenia malarza. Przewagę tych barwnych obrazów zauważyć można właśnie w podgórskich okolicach, a rzadko spotyka się je na równinach.

Pierwiastek dramatyczny głębiej może tkwi w obrazach szkół prowincjonalnych, ludowych niejako, gdzie nie trzymano się tak ściśle wzorów cechowych i malarz wolny był od więzów warsztatu. Być może także, że pewne oryginalne piętno tej grupie, której obecnie kilka uwag chcę poświęcić, nadawał także wpływ malarstwa ruskiego i odciągał ją od rygoru szkoły, dość, że spotykamy się z objawami talentu więcej samodzielnego i, mimo

¹ Lepszy: w *Tece* j. w. str. 339.

² Łuszczkiewicz: *Wiad. num.-arch.* T. I, str. 301.

³ *Ze Spraw. Kom. hist. szt.* T. VI, str. XXXIX.

bólu. Po jednej stronie krzyża stoi N. P. Marja ze św. Janem, po drugiej zaś klęczy św. Hieronim z ruchem dramatycznym; obok leży na ziemi otwarta księga. Reszty tryptyku brak, i wielka szkoda, bo dzieło to niepospolite być musiało. Chrystusa przedstawił malarz w trzy czwarte prawie zwróconego ku N. P. Marji, z rozwiązaniem, jak u krucyfiksów Stwosza, perizonium. Św. Hieronima malował artysta charakteryzując go wybornie, starał się uwydatnić mięśnie, arterję szyi i klatkę piersiową, wyglądającą z pod łachmanów ascety. Wpływy odrodzenia są tu widoczne, a najwydatniej zaznaczyły się one znów na ramie, którą ozdabiają renesansowe arabeski.

Obraz powstał zapewne w tych czasach, gdy Hans Dürer malował św. Hieronima.

W sąsiadujących ze Czchovem Domosławicach znajdował się mały tryptyk,¹ którego część środkową już omawialiśmy. Środkowa ta część (fig. 194) była obrazem wotywnym i przedstawia Chrystusa miłosiernego, w półpostaci, dobywającej się z sarkofagu. Przed Chrystusem klęczy rycerz, Jan Melsztyński, i modli się o zmiłowanie. Cała kompozycja tchnie XV w., ale za to na skrzydłach widzimy obrazy już pod wpływem odrodzenia. Przedstawiają one wizerunki dwu świętych Janów. Św. Jan Chrzciel odznacza się smukłością kształtów i dramatycznym ruchem (fig. 198), św. Jan Ewangelista ma wiele analogii z postacią tego świętego z Terlikówki w tarnowskim muzeum diecezjalnym. Tryptyk odznacza się nie tylko sentymentem, ale także subtelnością wykonania. Ciało Chrystusa ma podobieństwo w traktowaniu z ciałem Zbawiciela ze Czchowa.

Jako pokrewne zaliczamy do tej grupy obrazów skrzydła tryptyku kościoła w Ptaszkowej² (fig. 198), przedstawiające sceny z życia N. P. Marji. Najciekawszy z tych obrazów wyobraża moment jej Zaśnięcia, przyczem Madonna skłania się na łóżko wśród modlących się apostołów z wielkimi aureolami na wzór malowideł bizantyńskich i ich archaizmu. Przy tem wszystkim rysunek niezły i malowanie jest bardzo dobre, szczególnie piękne są wyrazy twarzy i z zamilowaniem odtwo-



Fig. 195. Zdjęcie z krzyża. Obraz z Chomranic koło Sącza w muzeum diecezjalnym w Tarnowie.

¹ Łuszczkiewicz: *Wiatron. nun iz.-archeol.* T. I, str. 293—294, i Lepszy: *Teka Grona Konserw. Gal. zach.* T. II, str. 323—324.

² Tomkowicz: *Teka Grona Kons. Gal. zach.* T. I, str. 155.

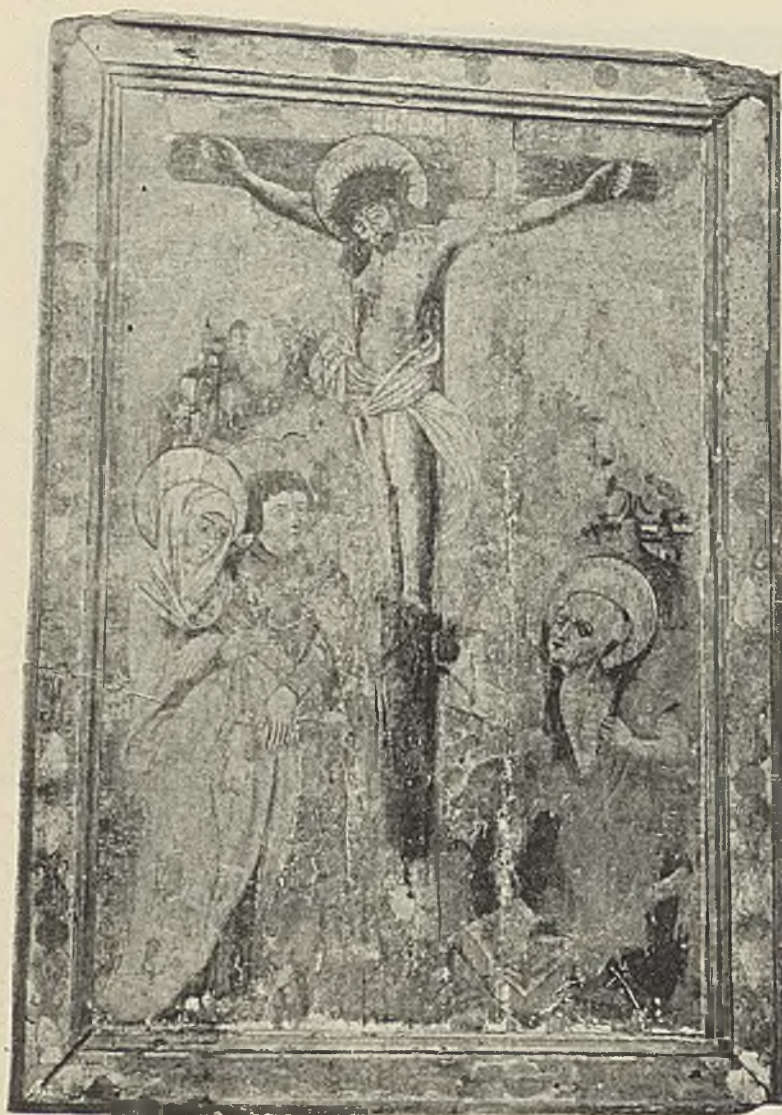


Fig. 196. Ukrzyżowanie ze św. Hieronimem. Obraz ze Czehowa w Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie.

rzony sprzęty domowe.¹ W scenie Narodzenia widać pejzaż. Charakterystyczne dla Stwosza łamanie draperji świadczy o schyłku XV, lub początku XVI w. Wogóle, powinowactwo tego obrazu z obrazem z Chomranic jest wybitne.

Sceny, przedstawiające żywot św. Stanisława, najlepiej nadawały się do swobodnego traktowania, a to dlatego, że malarza nie krępowały zagraniczne wzory i że mógł sam komponować. Muzeum Narodowe w Krakowie posiada także obrazy z pierwszych dziesiątek lat XVI wieku, w ramach o renesansowej ornamentacji. Widzimy tam sceny z życia św. Stanisława z przepysznie-imi typami, niezawodnie portretowanymi z natury, ale te obrazy, mimo gotyckiego pochodzenia, mają tyle życia renesansu, że

wypadnie nam je omówić w rozdziałach o malarstwie odrodzenia.

Dodajmy do tego żywość barw, przeważnie jasnych, i tu i ówdzie złocenia z wyciskanyim wzorem już renesansowym.

To samo odnosi się do tryptyku przedstawiającego św. Jana Jakmuźnika i scen z jego życia, to samo do polichromji w Kruźlowej.

Granicę wprowadzić trudno. Tembardziej, że nie jeden malarz, który rozpoczął działalność w epoce wszechstronnego rozwoju gotyku, prowadził ją dalej, patrząc już na nowe formy, które wkraczały do Polski z kulturą odrodzenia i z wolna im ulegał.

¹ Tomkowicz l. c.

Z przeglądu obrazów porozrzucanych po kościółkach wiejskich Podkarpacia widzieliśmy, jak i tu przenika odrodzenie i zaznacza się obok starych form. Tryptyk w Domosławicach z pewnością wykonany dla tej wsi przez Jana Melsztyńskiego świadczy o tem najlepiej. Do tego wpływy ruskie oddziaływały na prowincjonalnych malarzy, a tu znów najlepszym przykładem jest obraz z Chormranici i Ptaszkowej. Dodajmy do tego, że wiele z tych wiejskich obrazów przemałowywali prowincjonalni malarze, jak n. p. obraz w Gwoźdźcu (fig. 210), zmieniając nieraz po swojemu szczegóły. Ale o tych prowincjonalnych tak ciekawych obrazach malarstwa będzie można mówić wtedy, gdy zostaną zbadane najlepsze zabytki i ugrupowane według szkół a o ile to okaże się możliwem podług artystów. Dziś wnikać w te szczegóły byłoby przedwcześnie jeszcze.

Malarstwo ruskie w zakresie malarstwa sztalugowego zapewne rozwijało się w Krakowie, skoro rozwijało malarstwo ruskie, trzymające się form, uświęconych tradycją i nie wykazujące tej ruchliwości w rozwoju, co malarstwo zachodnie, niełatwo jest dzielić na lokalne szkoły, o ile w grę nie wchodzi wielkie ogniska ruskiej sztuki, a takim ogniskiem Kraków nie był. Ale mamy jeden obraz ruski, pochodzący z Sandomierskiego, a znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, który możnaby uważać za obraz sztalugowy XV lub początku XVI wieku.

Najwidoczniej jest on współczesny malowaniu w kaplicy Św. Trójcy na Wawelu i nawet przedstawia prawie ten sam szereg scen z narodzeniem N. P. Marji związany, który widzieliśmy tam na ścianie. Daje on nam pojęcie o kolorycie, bo go nieprzemaalowano. Zielone tło ziemi i skały zajęły miejsce niemal całego obrazu z wyjątkiem górnej części wyłącanej, od której odcinają się postacie aniołów. Na tem zielonem tle, wyobrażającym murawę, urozmaiconą tu i ówdzie kwiatami odbija się silnie kolor czerwony siennika, na którym leży w purpurowym płaszczu N. P. Marja. Także szaty aniołów obok zielonych są i czerwone, toż samo ubranie magów, ubiory zaś pasterzy i służącej są niebieskie, przyczem znów wprowadza artysta kolor żółty. Barwy te zasadnicze są głębokie i do dziś dnia zachowały swój wydatny efekt.



Fig 197. Skrzydło tryptyku z Domosławic, obecnie w diecezjalnem muzeum w Tarnowie. Św. Jan Chrzciel.

Mieliśmy niewątpliwie za Władysława Jagiełły malarzy u nas malujących ikony. Przechowała się tradycja, że Jagiełło zaraz w pierwszych latach rządów trzymał na swoim dworze malarza Jakóba Wężyka, rodem z Litwy. Miał on wykonać wiele obrazów przedstawiających wizerunki królewskie i różne wydarzenia i miał być autorem cudownego obrazu Matki Boskiej w kościele bernardynów w Sokalu (obraz ten spłonął r. 1843 podczas pożaru).¹

U schyłku XV w. Fiol drukuje tu także ruskie książki, czemużby więc nie malowano ikonów. Ale czy potrafimy odnaleźć te obrazy? Ma-

¹ Goldonowski: *Diva Claromontana, Cracovia 1642*, str. 60—66. Zob.: Podlacha: *Hist. mal. pol.* str. 99.



Fig. 198. Obrazy z Tryptyku w Płaszkowej. Sceny z życia N. P. Marii.

Widzimy, że malarz dbał o koloryt i starał się przez kontrasty uzyskać grę barw i że znaczenie tych dzieł tkwiło w obrazowaniu i ujmującym wogóle opowiadaniu, któreby budziło zajęcie u ówczesnych ludzi, nie mających wielkich wymagań. Ale przytem wabić one musiały oko żywością barw, o czym obraz w Muzeum Narodowym wybornie świadczy. Tak też świetne pod względem kolorystycznym musiały być niegdyś obrazy Świętokrzyskiej kaplicy.

Wyszły w obrazku krakowskiego Muzeum szczegóły lepiej, niż w polichromji przeznaczonych na odległość i to szczegóły rodzajowe, przed którymi tak broni się bizantyńska sztuka. Widzimy n. p. pasterza z rogową trąbą, ku któremu skacze baran, gdy inny baran skubie kwiaty, dokładnie odtworzono szczegóły ubrania pasterzy i służących niewiast z charakterystycznymi i barwnymi zawojami. Obraz można nazwać na pół bizantyńskim na pół zachodnim. Nieraz zobaczymy jeszcze, że w ten sposób wschodni malarze i wschodnie pojęcia oddziaływały na zachodnią sztukę, a z drugiej strony zachód oddziałwał na twórczość artystyczną wschodu. Lecz to już wchodzi w zakres sztuki wschodu, który sztuce na polskiej ziemi kwitnącej wiele zawdzięcza.

Malarstwo gotyckie nie zniknęło mimo wkroczenia nowych stylów, podobnie jak nie zniknął odrazu styl gotycki w architekturze, rzeźbie i w przemyśle artystycznym. Ciągnie się on przez w. XVI, wydając im później tem coraz gorsze obrazy.

Nie brak malarzy, którzy trzymają się tak tradycji gotyckich, jak malarze bizantyńscy, mało przejmując z nowej sztuki. Gdy malarze renesansu usuwają się z pod rygoru cechu i wyzwalają ze zreszenia rękodzielników, zdążając do wyższego stanowiska malarzy-artystów, to obok nich nie giną malarze-rękodzielnicy i ci traktują dalej malarstwo, jak rzemiosło, dostarczając obrazów do wszystkich kościołów i wiejskich chat. Ale rzadko spotyka się u nich jaki nowy pomysł, czy motyw, sztuka ich staje się zmurszałą i martwą, ustąpił z niej duch twórczy. A jeśli pojawi się tu i ówdzie objaw piękna, to jest on zwykle naiwny i tą naiwnością nas ujmując podobnie jak wczesne obrazy średnich wieków. Lecz te zjawiska należą już do sztuki ludowej, a ściślej się wyrażając, do sztuki chłopskiej.

Materiał, którym posługiwaliśmy się omawiając obrazy sztalugowe malarzy w cech zorganizowanych jest dorywczy i przypadkowy. Wymaga on znacznych uzupełnień. Ale w warunkach w jakich znajdują się badacze historii sztuki w Polsce nierozporządzający na cele studjów odpowiednimi środkami i wobec braku zrozumienia potrzeb takich badań u sfer środkami rozporządzających, długo trzeba będzie czekać, póki szereg pracowników nie pomnoży tego dorywczego materiału nowym dorywczym materiałem.

Wynurzają się mimo to dzisiaj z mgły wieku barwne plamy, pozwalające nam domyślać się, że obraz polskiego malarstwa przedstawi się kiedyś zajmująco i żywo. Zauważyliśmy już, jak kształtował się on nie bez pewnego choć skromnego udziału wielkiej sztuki. Widzieliśmy wpływy wielkiego trecenta, które idą w parze z wpływami na malarstwo freskowe, widzieliśmy dalej wpływy francuskie, których wpływ zaznaczył się tutaj podobnie jak w miniaturach, wreszcie wpływy niemieckie, w końcu flamandzkie i wpływy odrodzenia. Dodajmy do tego wpływy ruskie, tu i ówdzie ukazujące się choć nieznacznie. Jaki jest udział elementu miejscowego w przyswajaniu tych wszystkich wpływów, trudno dziś dociec, jest on jednak znaczny i samodzielny. Za wiele było tych wszystkich wpływów w Polsce, aby one nie oddziaływały nawet na cudzoziemskich malarzy w Polsce pracujących, cóż dopiero mówić o malarzach swojskich, u których rodzime usposobienie ujawnić się musiało. Toteż podnosimy raz jeszcze, kończąc rozdział o malarstwie cechowym z naciskiem nasze spostrzeżenia, że nie można malarstwa cechowego włączać w ramy malarstwa czeskiego i niemieckiego, że ma ono mimo kosmopolitycznych cech całej sztuce ówczesnej właściwych swój indywidualny charakter, i że objawy jego łączą się razem w jeden łańcuch zjawisk.

Malarstwo to średniowieczne polskie nie stoi na tej wyżynie, co malarstwo włoskie, flamandzkie, lub niemieckie, ale mimo to jest w niem bardzo wiele artyzmu nawet w obrazach, których techniczne wykształcenie artysty stało nisko. Przebija w nich wiele poezji i uczucia, a jeśli jest naiwność to szczerą i ujmującą, naiwność dziecka, której cała poezja pryska z wykształceniem i doświadczeniem. I tę wielką wartość malarstwa średniowiecznego, niezaprzeczenie nasze obrazy mają.

Byłby już zatem ostatni czas, abyśmy na obrazy te zechcieli zwracać uwagę i nie przechodzili, jak dotąd, mimo nich obojętnie. A gdy się nimi zajmiemy, oczyścimy wiele z nich z brudu, przemalowań późniejszych i fałszywej patyny, a potem umieścimy je w należytem otoczeniu i świetle, przemówią one do nas wyraźniej i wprowadzą w średniowieczną sztukę i jej ideały...

Jeszcze jedno. Mimo wszystko, cośmy powiedzieli o ciągłości malarstwa w Polsce, to oczywiście nie ma ono tak jednolitego charakteru i tyle samodzielnej siły twórczej, co malarstwo włoskie, flamandzkie lub niemieckie. Jeśli n. p. w malarstwie włoskiem można omawiać rozwój artystycznych problemów, bo one tam się rodzą i naprawdę rozwijają, to u nas, wobec zależności malarstwa naszego od sztuki obcej w jej najróżnorodniejszych objawach, mówić o tem trudno, a w każdym razie jeszcze przedwcześnie. Kiedyś może, gdy dokona się inwentaryzacji zabytków malarstwa, nauka wykaże, czy i w jakim kierunku malarstwo polskie poczyniło samodzielne zdobycze w rozwoju sztuki albo w dziedzinie rozszerzenia już dokonanych odkryć, dziś jednak szerzej rozprawiać o tem byłoby snuciem mniej lub więcej śmiałych fantazji.



Fig. 199. Obraz woływny w Domostawie w muzeum diecezjalnem w Tarnowie.

R O Z D Z I A Ł X I.

Różne działy stosowanego malarstwa: obrazy haftowane, witraże, drzeworyty.

Prócz obrazów sztalugowych malowano obrazy na płótnie, jako chorągwie, antependja, pasyjne płótna zwane cortina, zasłony. Jak one wyglądały nie wiemy, pewnie były to zwisające z drążka i zwijane obrazy, z których nie zachowało się nic. Wiemy, że roku 1460 Długosz, ten wielki miłośnik sztuki i jeszcze za mało ceniony poplecznik kultury i oświaty, zamówił dla siebie u malarza Jakóba z Sącza, taką kurtynę, przedstawiającą Mękę Zbawiciela wraz z Jerozolimą, a na wzór podał mu kurtynę przysланą przez francuską królową. Płótno zobowiązał się Długosz dostarczyć, a malarz zaś oddać wzór i wykończyć dzieło odeń jeszcze subtelniej.¹ Równocześnie mamy dowód wpływów francuskiej sztuki. O takiej chorągwi, czy zasłonie, malowanej przez Annę malarkę, czytamy w aktach krakowskich pod r. 1491.²

Trudno nie wspomnieć o średnio-wiecznym hafcie. Wprawdzie haft należy do działu przemysłu artystycznego, ale w końcu XV wieku i z początkiem XVI stulecia często dostarczali do niego rysunków malarze. Dzięki temu powstawały obrazy, wykonane haftem, które zupełnie usprawiedliwiają nazwę, nadaną haftowi: *acupictura*, t. j. malowanie igłą. Obrazy te haftowane są odbiciem prądów i kierunków w malarstwie.

U nas, w naszych skarbcach oraz muzeach, posiadamy stroje liturgiczne, zdobione haftowanymi obrazami, o figuralnych kompozycjach. Widzimy świętych i aniołów, oglądamy Chrystusa na krzyżu z N. P. Marią i św. Janem i t. p. Z początkiem XVI w. hafty stają się coraz to wspanialsze.

¹ Ptaśnik: *Cracovia artificum* j. w. str. 167.

² Ptaśnik: op. cit. str. 329.



Fig. 200. Witraż w katedrze we Włocławku. Głowa Chrystusa.

Przykładem świetnie rozwijającego się malarstwa igłą u schyłku epoki gotyckiej jest antependium, sprawione przez Elżbietę Austryjczkę ku przyozdobieniu ołtarza, który dla poległego na polu bitwy syna swego, Jana Olbrachta, wraz z kaplicą grobowcową, w żalu ufundowała matka. Przedstawia ono na jednym polu trzy sceny cierpień z Męki Pańskiej: w pośrodku Chrystus na krzyżu z N. P. Marią i św. Janem, a po bokach dwie odrębne sceny: jedna to Dźwiganie krzyża wśród żołdaków, w drugiej Chrystus zdejmuje suknię „nieszytą“ i oddaje przed ukrzyżowaniem dwu żołnierzom, gdy dwu innych temu się przygląda, a jeden starszy zdaje się wydawać rozkazy (tabl. 22). Haft jest bardzo subtelny i wybornie idzie w ślad za kompozycją rysunku, prawdziwa *acupictura*!¹

Zwykle zalicza się malowane witraże do przemysłu artystycznego, zapewne dlatego, że technika sporządzenia ich posiada w całym swoim przebiegu więcej znamion rzemiosła, aniżeli pracy duchowej. W rzeczywistości leżą one na pograniczu sztuki dekoracyjnej i rzemiosła, tkwią w nich bowiem zasady, które bez współdziałania wybitnego umysłu artystycznego nie byłyby możliwe do rozwiązania. Umiejętny wybór kolorów i rozłożenia pól barwnych w obrębie danego otworu okiennego, jakoteż wrysowanie figur między łaski i ramy okna przy równomiernem pogodzeniu form ich z ołowianami spojeniami, o kształcie pogrubionej linii, to wszystko są problemy estetycznej natury i wymagają nie mniejszej pracy umysłowej, nie mniejszego przygotowania estetycznego, jak wykonanie obrazu lub rzeźby. Trafnie zauważył Wyspiański, sam wybitny talent w kierunku malarstwa witrażowego, że z pod przymusu ujmowania szkła ołowiem za biegiem zasadniczej linii kompozycji absolutnie nie można się uchylić, gdyż sens linii w jednej chwili się zmienia i wówczas otrzymuje się wrażenie, jakoby witraż był potłuczony i restaurowany z mozołem, a nie świeżo skomponowany.² — Przytoczyłem tę krótką, wyborną charakterystykę znaczenia malarstwa witrażowego, aby zwrócić uwagę na jego znaczenie w artystycznej twórczości.

Malarstwo witrażowe rozwijało się bujnie i najświetniej w epoce wspaniałych kościołów gotyckich, w których olbrzymie okna nadawały się znakomicie do rozmieszczenia obrazów, przedstawionych głównie świetnemi, głębokimi i przejrzystemi barwami. Rysunek grubemi konturami a tu i ówdzie grubem cieniowaniem wprowadzano jedynie o tyle, o ile okazała się konieczna potrzeba. Witraże były ostatnim efektem przy budowie kościołów gotyckich. Gdy stanęły strzeliste wnętrza i wnikało do naw i kaplic światło, wtedy zdobiono kościół polichromją, a uzupełniano jej efekt witrażami. Dodajmy do tego barwność ołtarzy i figur polichromowanych, oraz barwność stroju duchowieństwa, królewskiego czy magnackiego dworu a nie mniejszą barwność ludu strojnego w żywe kolory, a będziemy mieli triumf koloru, jakiego nie wywołał żaden inny styl w chrześcijańskiej sztuce...

Przedstawmy sobie budowlę tego typu, co kościół katedralny na Wawelu. Widz wchodząc miał przed sobą filary barwne, w górze widział przejrzystość głęboką barw żywych składających się z konturami na obraz, widział sklepienie niebiesko malowane a na niem gwiazdy, na ścianach między oknami malowidła, wielkie postacie świętych, spozbrał niżej, zobaczył przestrzenie naw bocznych także poli-

¹ Sokołowski: *Spr. K. hist. szt.* T. VII, str. 165, oraz tabl. III.

² St. Wyspiański: *Witraże dominikańskie, Rocznik krakowski*, t. II. 1899 str. 201.



Chrystus zwleka szatę i przed ukrzyżowaniem daje ją żołnierzom. Scena z antependjum zdobiącego niegdyś ołtarz nagrobny króla Jana Olbrachta w katedrze na Wawelu (obecnie znajdującego się w muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie).



Fig. 201. Witraż w katedrze we Włocławku.
Ucieczka do Egiptu.



Fig. 202. Witraż w katedrze we Włocławku. Znalezienie
Chrystusa w świątyni.



Fig. 203. Witraż w katedrze we Włocławku. Daniel i Izajasz.



Fig. 204. Witraż w katedrze we Włocławku. Dawid i Salomon.



Fig. 205. Witraże w kościele dominikanów w Krakowie.

chromowane a z nich prowadzące arkady do zdobionych malowidłami kaplic i ich witraży, na których się zatrzymać musiało oko.

Niestety, witraże kościoła katedralnego wyrzucono z katedry w XVIII w. zastępując je wiedeńskimi szybami.

Najstarsze witraże zachowały się w presbiterjum kościoła N. P. Marji w Krakowie. Dają one pojęcie o znaczeniu i potędze tego rodzaju malarstwa, choć — fragmentami tylko. Tworzą one wspaniałe tło do ołtarza marjackiego Wita Stwosza i do polichromji Jana Matejki, którą umiał ten wielki artysta dostroić się do efektu tych dwu zabytków i stworzyć tak świetną barwną całość, jakiej w Polsce niema drugiej. W witrażach kościoła N. P. Marji jest przytem znaczny zasób form. Artysta, mimo że dążył do barwnego wrażenia, wprowadził do opowieści i scen z biblij mnóstwo szczegółów i umieścił wiele wzorów ornamentacyjnych. Niestety, w fotografiach i reprodukcjach nie można dać pojęcia o grze barw tych dzieł sztuki. W latach 1864—1865, kiedy odnawiano te witraże, malarz Ludwik Łepkowski skopjował je akwarelą na polecenie i koszt Edwarda Rastawieckiego; kopje znajdują się w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół nauk w Poznaniu, oraz w zbiorach Jagiellońskiego Uniwersytetu.

Sceny ze starego i nowego Testamentu ujęto w obramienie linearne różnego kształtu. Przytem sceny te zdobią stylizowane kwiaty i liście. Figuralne kompozycje są bardzo zajmujące pod artystycznym, jakoteż ikonograficznym względem. Tematy, gdzie nagość się pojawia, chętnie opracował artysta. Wartość obrazów jest różnorodna. Sceny z życia N. P. Marji zajmują najwybitniejsze miejsce; dowodziłoby to, że witraże dla Marjackiego kościoła zostały zamówione i wykonane. To też należy je odnieść do połowy XIV w. Wszystkich obrazów jest 120. Nie stoją te dzieła na wysokości współczesnych witraży francuskich katedr, nie mniej jednak koloryt ich jest świetny, bogaty w odcieniach zwłaszcza lazurowej i rubinowej barwy.



Fig. 206. Witraż w kościele dominikanów w Krakowie. Fragment z koronacji N. P. Marji.

Z tego samego czasu doszły nas witraże w katedrze wrocławskiej¹ pokrewne witrażom kościoła N. P. Marji.

Widzimy tam na tle różnorodnych wzorów N. P. Marję modlącą się, głowę Chrystusa w aureoli, znaną nam z rzeźb, miniatur i fresków XIV w. (fig. 200), Madonnę z dziećciem Uciezkę do Egiptu (fig. 201), Znalezienie Jezusa w świątyni (fig. 202). Dalej przedstawiono po dwie postacie ze starego Testamentu (fig. 203-4).

Źródła piśmienne wymieniają licznych szklarzy w Krakowie, ale którzy z nich pracowali nad witrażami, dociec niepodobna. Tylko jedna zachowała się wiadomość o wykonywaniu witraży w Polsce, ale sięga ona r. 1327, co dowodzi, że tak wcześnie już u nas ten dział malarstwa się rozwijał. Wtedy Jan, biskup poznański, szklarzowi Tyczkonowi, mieszkającemu w Poznaniu, dał młyn pod warunkiem, aby

¹ Stroner: *O witrażu średniowiecznym w katedrze wrocławskiej*. Wyd. Tow. nauk. we Lwowie. Odbitka, Lwów 1924, z której to pracy użyto tutaj publikowanych klisz z obrazów witrażowych wrocławskich.



Fig. 207. Witraż w kościele dominikanów w Krakowie. Fragment z koronacji N. P. Marji.

odnowił oszklenie katedry poznańskiej i zreformował, co nie inaczej wobec wysokiej ceny rozumieć należy, jak tylko ozdobienie ich witrażami.¹

Wtłaczanie w figurę geometryczną kompozycji, którego przykład dają witraże kościoła Marjackiego, ustępuje miejsca w kościele dominikanów w Krakowie (fig. 205-209) szerszemu traktowaniu. Widzimy tam postacie na tle wzorzystym, jak w obrazach sztalugowych, stojące swobodnie ze swymi atrybutami, przedstawione w całości lub do połowy, jak św. Augustyn (fig. 211), św. Stanisław (tabl. 23) i N. P. Marja (tabl. 24), św. Marja Magdalena, niosąca naczynie z wonnemi maściami, albo ta tak często spotykana św. Katarzyna, czy św. Elżbieta z koszyczkiem, mylnie przekształcona przy odnowie na św. Rozalję (fig. 205) — z XIV w. Ale prócz tego klasztor ten posiada pochodzące widocznie z kościoła witraże z XV w., wyobrażające sceny z nowego Testamentu, jak koronację N. P. Marji według znanych nam form. Bóg Ojciec siedzi na gotyckim tronie wspólnie z N. P. Marją, a aniołowie z boku grają, jeden

¹ K. Raczyński: *Cołex diplomaticus maioris Poloniae*, Poznań 1840, str. 100—101, Porów. Kopera: *Alle polnische Glasmalerei in Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei*, München und Leipzig, Rocznik 1913 str. 97.



Witraż w klasztorze dominikanów w Krakowie

ŚW. STANISŁAW



Witraż w kościele dominikanów w Krakowie

N. P. MARJA



Fig. 208. Witraż w kościele dominikanów w Krakowie. Fragment z Pokłonu Trzech Króli.

na organach, drugi na lutni. Pokłon Trzech Króli w barwnych szatach jest bardzo dekoracyjnie pojęty i wygląda jak baśń namalowana głębokimi i przejrzystymi szklami. Malarz odtwarza przytem szczegóły, jak trawy i kwiaty, łąkę, na której odbywa się akcja, szopy i t. p. Także w kościele N. P. Marji nie brak witraży z XIV i XV w., przedstawiających sceny z Pisma św. w architektonicznym obramieniu, albo na tle architektury. Kościół Bożego Ciała zachował jeszcze resztki witraży z XV w. z figurami świętych i architektonicznymi motywami. Kompozycja jest tu swobodna i strój barwny i ładnie odtworzony. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada dwa witraże z końca XV w., przedstawiające N. P. Marję i anioła zwiastującego.

Poza Krakowem i Włocławkiem znajdują się witraże w Ruszcy, Przeworsku; w tej ostatniej miejscowości zachowała się piękna Madonna, stojąca z dziećciem



Fig. 200. Witraż w kościele dominikanów w Krakowie. Fragment z Pokłonu Trzech Króli.

na księżycu z ludzką twarzą, w bogato udrapowanej szacie.¹ Ale ta lubująca się w barwności epoka nie poprzestała na przyozdabianiu okien kościołów murowanych, ale ozdabia także kościoły drewniane, jak n. p. niewielki kościółek w Iwkowej, gdzie wisi do dziś dnia witraż przedstawiający N. P. Marję w całej postaci.

Szklarze, jak wiemy, tworzyli z malarzami cech wspólny. Wśród przepisów tego cechu wyraźnie powiedziano, że którykolwiek szklarz maluje na szkłe a w ogniu szkła nie wypali tak, żeby mocno trzymało farbę, ten ma być karany. Ukarany ma być ten także, kto otwory chlebem albo woskiem a nie cyną lub ołowiem lutuje.²

¹ Łuszczkiewicz: *Sprawozdanie Kom.*, T. V., str. 179.

² Grabowski: *Starożytności historyczne polskie w Krakowie 1840*. T. I. str. 420. Bucher: *Die alten Zunft und Verkehrs-Ordnungen der Stadt Krakau*. Wien 1889, str. 59—60.

Drzeworytnictwo, podobnie jak witraże, wiąże się z malarstwem, ale rozwój drzeworytnictwa należy już do dziejów sztuk graficznych. Kiedy miejsce rękopisu zaczęła zajmować drukowana księga, miejsce miniatury zastąpił w niej drzeworyt. Środki, któremi drzeworytnik rozporządzał są bardzo ograniczone, zwłaszcza w średnich wiekach. Czarne kreski, tło papieru muszą wystarczyć do ilustracji tekstu lub ornamentacji. Rzadko drzeworyt tworzy w średnich wiekach odrębną dla siebie całość.

U nas drukarze posługiwali się drzeworytem na większą skalę dopiero w XVI w., choć około r. 1475 już drukowano księgi w Krakowie. Co więcej, emigrowali oni za granicę i tam drukowali. Z nich Stanisław Polonus r. 1494 drukował książki w Sewilli i puszczał w świat ze swoim imieniem. Czy był drzeworytnikiem, prawdopodobnie nie, bo drukarstwo z rysunkiem i techniką cięcia drzeworytów nie miało nic wspólnego. — Z drzeworytów zdobiących książki, które u nas powstały wymienić należy drzeworyt w książce *Elucidarius errorum ritus ruthenici*, w której nie podano ani daty, ani miejsca druku, ale która niewątpliwie powstała w Krakowie u schyłku XV w. Przedstawił nam drzeworytnik rozbiecie się rokowań między duchowieństwem łacińskiego i greckiego obrządku.¹

Scena jest jasno przedstawiona. Wpływ malarstwa sztalugowego widzi się we wzorzystości tła, a wpływ Stwosza zaznaczył się wyraźnie w sposobie fałdowania drape-
rji. Przy tem
wszystkiem
charakter te-
go drzewory-
tu jest bardzo
prymitywny.
Już koło roku
1504 widzi się

objawy rene-
sansu w drze-
worycie kra-
kowskim i od
tejepoki drze-
woryt wkra-
cza w dzieje
sztuki odro-
dzenia.



Fig. 210. Obraz w kościele parafjalnym w Gwoźdźcu pow. Brzesko. N. P. Marja ze św. Katarzyną i św. Stanisławem.

¹ Kopera: *Spis druków epoki jagiellońskiej w zbiorze E. hr. Hutten-Czapskiego*, Kraków 1901, str. 16.

R O Z D Z I A Ł XII.

Wiadomości o malarzach XIV i XV w. w aktach dawnych i ogólne o nich uwagi.

Przeglądaliśmy cały szereg zabytków naszego cechowego malarstwa i nie znaleźliśmy na nich żadnej wskazówki, kto dzieło wykonał. Żaden z malarzy nie położył pod swym obrazem podpisu ani monogramu. Leżało to w duchu tej epoki. Nawet Wit Stwosz na ołtarzu marjackim nie przekazał potomności swego nazwiska, a monogram, który tam jest, dodano w XIX w. Także monogram jego na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka należałoby pod względem autentyczności zbadać. Artysta miał zamówienie, ukończył je, obrazy odstawił do kościoła, uważając się za takiego rękodzielnika, jak każdy inny. Malarze tworzyli bowiem cech, podobnie, jak krawcy i szewcy.

W krakowskim cechu malarskim zespalały się zbliżone zawody albo też interesami materialnymi związane. Wraz z malarzami obrazów do tego samego cechu należeli zatem szczytnicy, malujący tarcze rycerskie, siodła, kołczany, dalej snycerze, których rzeźby polichromowali malarze, złotarze, klepiący złoto do powlekania teł obrazów, szklarze, wreszcie siodlarze, wyprawiający skórę na rycerskie potrzeby.

Za godło swe cechowe przyjęli malarze za wzorem Pragi, trzy tarcze białe, z potrójnymi punkcikami rombówemi w polu czerwonym. Patronem cechu był św. Łukasz. Już w r. 1406 Tomasz Brenner mieni się starszym cechu malarskiego. Statuta wzorowano na statutach pragskiego cechu. Nauka była czteroletnia, dwa lata wyznaczano na wędrowkę artystyczną na obczyźnie. Zanim uczeń został mistrzem, musiał przedłożyć dowód uzdolnienia i wykonać następujące sztuki cechowe: obraz N. P. Marji z dzieciątkiem, krucyfiks, a po trzecie św. Jerzego na koniu, aby pokazać, że nie tylko człowieka, ale i konia wymalować potrafi. Gdy malarz tę pracę wykonał, schodzili się starsi i sądzili, czy może zostać mistrzem.¹

Wzmianki piśmienne o malarzach świeckich, których przypadkiem z powodu różnych okoliczności zapisano w różnych aktach i księgach miejskich, mają dla nas znaczenie niewątpliwie, bo rzucają światło na ogólny ruch artystyczny, ale prawie nie przynoszą nic dla związania dzieła z indywidualnością artysty. A nawet gdyby się udało z całą pewnością złączyć nazwisko twórcy z dziełem, to zdobycz tą, ważną zresztą, dać nam może wskazówki co do pochodzenia zabytków i daty tego dzieła. To też według nazwisk nie można przy dzisiejszym stanie nauki grupować artystów, tembardziej, że tak mało opublikowano u nas obrazów sztalugowych średnio-wiecznych.

¹ Lepszy: *Cech malarski. Wiadomości numizm.-archeolog.* T. II. Kraków. Rocznik krakowski. T. VI, str. 206.

A dzieł tych było wiele. Jeśli dziś zachowała się ich stosunkowo pokaźna ilość, to ileż ich być musiało. To też nie dziwi nas, że w jedynym Krakowie spotykamy w piśmiennych źródłach tylu malarzy. Zwłaszcza liczba ich zwiększa się w miarę, jak zbliżamy się do w. XVI. Już w r. 1326 pojawia się malarz Cunradus, pictor.¹ Potem w r. 1338 Hanko, r. 1367 malarz Łukasz. W r. 1372 dostało się do ksiąg miasta Krakowa nazwisko żony malarza Jana de Egir, zapewne z Eger z Czech, a to z powodu jej romansu z Aleksandrem, szewcem. R. 1373 zapisano nazwiska malarzy: Krystana, skazanego za zabójstwo, oraz Marcina; r. 1391 Piotra; r. 1393 Andrzeja, malarza z Raciborza, i Michała; r. 1397 malarza Mikołaja, który malował sklepienie w kościele N. P. Marji (z malowideł jego nic się nie zachowało). Nazwisko to powtarza się często w głąb XV w. W tymże roku pojawia się malarz „Jacusius“, który w r. 1393 i 1395 występuje jako Jakób. R. 1395 płaci mu Rada miasta Krakowa za krucyfiks, na który się przysięga. R. 1397 pojawia się Pusilius czy Pudsilie i Stanisław, malarz z Tyńca, a r. 1406 Tomasz. R. 1400 otrzymuje prawo miejskie Jan ze Styryi, r. 1407 zaś Andrzej de Alba ecclesia (zapewne z Weisskirchen na Morawach (Hranice) lub Węgrzech). R. 1424 Piotr z Reynbogen, r. 1428 Paweł, malarz z Kromieryża, r. 1433 Petrus de Topnicze.

Spotykamy coraz to częściej od połowy XV w. na wskrós polskie nazwiska, jak Jan Cieśla, zapisany w aktach krakowskich r. 1446, r. 1450 Stanisław,² Wojtek. Od r. 1397 występuje nazwisko Speckefleisch, raz bez imienia, to znów z imieniem Jorge, wreszcie około połowy XV w. pojawia się malarz, Stanisław Speckfleisch. Imię miał już krakowskiego patrona, a nazwisko czy przezwisko pozostało niemieckie.

Dalej, wśród malarzy, z nazwiskiem nic nie mówiąc, jak: Jan, Marcin, Jakób, znajdujemy nazwisko Piotra Kosa z Krakowa, niewątpliwie Polaka, r. 1465 Jana Janka.

Pojawiają się malarze o takich zagadkowych nazwiskach, jak ów z r. 1466 Stanisław, pochodzący z Berna, a zatem, zdaje się, syn polskiej rodziny, osiadłej w Bernie, jakby świadczyło imię.

R. 1470 zapisano nam już wyraźnie nazwisko Stanisława Oleskiego. Ma on albo też inny malarz, Stanisław, u siebie widocznie bibliotekę i pożycza książki, bo studentowi, Markowi z Koszyc, pożyczył dzieło: *De Vita Antichristi et 15. signis*.³

Tak się mnoży od Stanisławów, że nie możemy ich ugrupować, bo tegoż samego roku w aktach pojawia się znów Stanisław, malarz z Ołomuńca. Jest to niezawodnie ten sam Goray, niżej wspomniany, który wrócił widocznie do Krakowa i nie był Czechem, tylko Polakiem, mimo, że figuruje w aktach, jakoby w istocie był z Ołomuńca. To też te określenia w aktach nic nie mówią.

Jakiej narodowości był znów Jan, obywatel krakowski, który wykazał zdolności w sztuce malowania w kościele św. Piotra pod zamkiem w Krakowie i zyskał r. 1472 uznanie króla Kazimierza i grunt na Nowej Wsi pod Łobzowem,⁴ jest pytaniem, trudnem do odgadnięcia, raczej był Polakiem, skoro chciał pojąć

¹ Dr J. Ptaśnik: *Cracovia artificum*. Kraków, nr. 16.

² Tamże, str. 134.

³ Tamże, str. 191.

⁴ Ptaśnik: j. w., str. 195.

kawał ziemi na wsi, aniżeli pieniądź lub inny przywilej w mieście. Jest to zapewne wiadomość pierwsza o malarzu, który pragnął malować w pobliżu miasta, a nie w jego murach.

R. 1473 spotykamy malarza i rzeźbiarza w jednej osobie, nazwiskiem Papież,¹ r. 1476 Jana Wielkiego, który r. 1466 przyjął obywatelstwo krakowskie² i Jacka i Jana Drwala, r. 1489 Jana Gorajskiego, r. 1491 Jana Waligórę, r. 1495 Stanisława Skórkę, r. 1496 Jana Gorayczyka, jeśli nim nie jest Goryski, a także Goray wzmiankowany r. 1497. Była ta rodzina Gorayów rodziną artystów, bo znajdujemy Stanisława Goraya r. 1503. w Ołomuńcu, w którym to mieście przyjęto go za mistrza.³ R. 1498 zapisano nazwisko Wawrzyńca Włodarza.⁴

Adam z Lublina widocznie zamieszkały stałe w Krakowie, skoro nazywają go również Adam de Cracovia, odegrał wybitną rolę. Pojawia się jego nazwisko w aktach od r. 1481 do 1499. Zapewne on wykonał tryptyk w Olkuszu, bo r. 1486 zawiera kontrakt z radcami miasta Olkusza.⁴

W aktach miasta Krakowa zachowały się tu i ówdzie wzmianki o iluminatorach. Najwcześniejsza z tych wzmianek wymienienia pod r. 1427 nazwisko Wacława de Brodak.⁵ Potem pojawia się pod r. 1469 Stanisław Doring de Cracovia.⁶ Od r. 1480—1494 spotykamy często nazwisko iluminatora, Jana. Może nim był Jan Zirniczki, który występuje już z nazwiskiem pod r. 1493,⁷ jako iluminator librorum. Pod r. 1482 zapisano nam iluminatora Bartłomieja ołtarzystę w kościele N. P. Marji w Krakowie. Podejmuje się on nauczyć Jakóba sztuki zdobienia ksiąg złotem i kwiatami.⁸ Dalej pod r. 1490 zapisano nazwisko Macieja de Drogyczyn, iluminatora, który ma sprawę z Wacławem, sekretarzem katedralnym krakowskim i pisarzem. Wyraźnie występują tu pisarz księgi obok drugiej osoby, iluminatora. R. 1493 zapisano imię Piotra iluminatora.⁹ Wreszcie r. 1494 Grzegorza.¹⁰ A zatem ślady te dowodzą silnego ruchu w zakresie zdobnictwa ksiąg, który się jeszcze wzmoże w XVI w. Także w Poznaniu pojawiają się w aktach miejskich iluminatorowie, co prawda, nieliczni. Najstarszy z nich to Knowff, którego ręki są dwie miniatury, przedstawiające królów Dawida i Salomona, zachowane w rękopisie pergaminowym z r. 1422: *Viaticus*, dziś w bibliotece miejskiej we Wrocławiu, ongi własność klasztoru Marji Magdaleny. Podpisał się on na końcu dzieła, wyraźnie podając swe pochodzenie z Poznania. Rękopis posiadał większą ilość miniatur, zostały jednak wycięte. Pozostałe nieodznaczają się wielkim artyzmem, ale mają szczególniejsze znaczenie przez to, że są dziełem najstarszego znanego nam poznańskiego malarza. Dalej zajmuje się malarstwem miniaturowym i handluje księgami Augustyn około r. 1437. Ponadto spotykamy jeszcze w Poznaniu iluminatora ks. Wierzbietę z Dębna.¹²

¹ Tamże, str. 202.

² Tamże, str. 211.

³ Dr. Karel Chytil: *Malirstwo prazské XV i XVI w.* W Praze 1906, str. 46; Tamże str. 389.

⁴ Ptaśnik: op. cit. nr. 1331.

⁵ Ptaśnik: nr. 1105.

⁶ Ptaśnik: op. cit. nr. 260.

⁷ Tamże nr. 586.

⁸ Tamże str. 445.

⁹ Ptaśnik: nr. 816.

¹⁰ Tamże str. 445.

¹¹ Tamże.

¹² K. Kaczmarczyk: *Malarze poznańscy w XV w. i ich cech.* Poznań 1924, str. 10—11.

W Poznaniu rozwijało się malarstwo sztalugowe w XV stuleciu, ale nie wiele zachowało się w tem mieście obrazów średniowiecznych. Natomiast w okolicznych kościołach doszły nas obrazy, które zapewne z poznańskich warsztatów pochodziły. Nie są one opublikowane i opracowane, to też dziś niepodobna ich wciągnąć do historii malarstwa. W muzeach zaś wielkopolskich jest tak nieznaczna ilość zabytków malarstwa z tych czasów, że za mało daje ona materiału badaczowi. Jestto tem dziwniejsze, że piśmienne źródła dowodzą wcale wybitnego artystycznego ruchu w Poznaniu.

Pierwszą wprawdzie wzmiankę o organizacji malarzy w Poznaniu mamy dopiero z r. 1489, ale prawdopodobnie malarze przedtem przy cechu złotników byli zorganizowani.¹ Najstarszym znanym nam malarzem, żyjącym w Poznaniu i pochodzącym z tego miasta, jest miniaturzysta już wspomniany, Piotr Knowff.

W r. 1430 pojawia się w aktach miasta Poznania imię malarza Jana z Piasku. Miał on malować jedną z kaplic kościoła parafjalnego w Kościanie i dostarczyć obrazów. Obok niego występuje równocześnie mistrz Augustyn, mieszkający również na Piasku i sąsiadujący z malarzem Witem i pergaministą Jakóbem. Pierwsza o nim wiadomość pochodzi z r. 1431. Prócz obrazów malował on także miniatury, trudnił się sprzedażą rękopisów, wyjeżdżając z nimi na jarmark,² żył jeszcze w r. 1454. R. 1445 pojawia się malarz Wincenty. O malarzu Piotrze mamy nieco więcej wiadomości z r. 1452 i następnych. Malował on obrazy do kościoła parafjalnego w Pempowie, z których nie zostało tam ani śladu. Wybitniejszym malarzem był Wawrzyniec Stuler, zwany Lorynczem. Bierze on znaczne wynagrodzenie za wykonanie obrazów do Bydgoszczy, bo 80 złotych węgierskich, gdy Dürer u szczytu sławy r. 1508 wziął od biskupa wrocławskiego 72 złotych węgierskich.³ Niestety, żadne dzieła Stulera nas nie doszły. W Bydgoszczy napróżno go szukano. Może się chyba odnaleźć w jakim ubogim kościółku wiejskim, dokąd z większych kościołów w późniejszych czasach stare zabytki przenoszono, aby zrobić miejsce innym.

O malarzu Andrzeju Prewsche mamy nic nieznaczącą wzmiankę z r. 1454. Wierzbęta z Dębna był iluminatorem.⁴ Imię jego pojawia się w latach 1456—1473. Inne nazwiska to Jan, Andrzej, (któremu polecono malować ołtarz w kościele w Obornikach r. 1472), Maciej Keyllar (r. 1479—1481). Jan Schilling, którego kolebką było miasto Weissenburg w Alzacji,⁵ należy do najwybitniejszych postaci Poznania tej epoki. R. 1483 opuszcza Kraków i osiada w Poznaniu, gdzie do r. 1514 rozwija żywą działalność. W r. 1497 przyjął na naukę Adama z Sierakowa na 3 lata i Macieja z Pniewa na lat 5, zaś r. 1501 Stanisława z Otorowa na 4 lata do terminu. Wśród malarzy miał wielkie poszanowanie i uznanie. W ciągu dwudziestu lat t. j. od r. 1492—1511, był aż 14 razy starszym cechu. Dorobił się poza malarstwem, prowadząc rozległe interesy wielkiego majątku. Malarz Klemens maluje r. 1484 obrazy do kościoła dominikanów w Kościanie,⁶ a r. 1501 do kościoła klasztorowego w Lubieniu. Zmarł 1503 r. Dalsze nazwiska to: mistrz Jakób (r. 1494—1500), Szymon Hantzel (r. 1491), Stanisław (r. 1493), u którego kształcą się uczniowie

¹ K. Kaczmarezyk: *Malarze poznańscy w XV w. i ich cech*. Poznań 1924, str. 5.

² Tamże str. 11.

³ Tamże str. 14 i 15.

⁴ Tamże str. 15.

⁵ Kopera: *O emigracji Niemców z Weissenburga i Landau do Polski w XV i XVI w.*; *Spr. Kom. hist. szt.* T. VII. str. CLXXII—CLXXXVI.

⁶ K. Kaczmarezyk: j. w. str. 24.

Jan Królik z Nowego Miasta, Jan ze Lwówka i Marcin z Ostroroga i inni. Stanisław malował około r. 1500 obrazy do kościoła Bernardynów w Kobylinie i miał poważanie. Wymieniamy ponadto nazwiska: Maciej Stolek (r. 1492), Jakób Kos (r. 1492—1499).

Z Poznania przybywa do Krakowa r. 1460 malarz Jakób¹. Mikołaja, malarza z Poznania sprowadza biskup Erazm Ciołek do Płocka,² aby polichromował rzeźbę, dłuta Jana z Kiczek (Kiczky), sprowadzonego z Frankonji, przedstawiającą Chrystusa na krzyżu z N. P. Marją i św. Janem. Z Krakowa przybył i osiadł w Poznaniu Stanisław Skórka. Opuścił Kraków po trudnościach finansowych, gdzie je miał w latach 1494—1495.

Malarz Benedykt w samym końcu XV w. sprzedaje obraz wieczerzę Pańską proboszczowi z Ptaszkowic koło Grodziska, maluje obrazy do klasztoru w Łubieniu.³

Widzimy, że malarstwo w Poznaniu rozwijało się znacznie i dziwić się należy brakowi zabytków malarstwa w tem mieście. Należałoby zwrócić większą uwagę na prowincję, dokąd dzieła XV w., w epoce baroka rugowano, jak to się działo w Małopolsce, ale nie w tym stopniu.

Nie brakło także i w tej epoce malarek, *pictrices*. R. 1492 dostało się do akt miasta Krakowa nazwisko malarki Katarzyny Janowej.⁴ Występują potem na widowni zatargów i sporów i w ten sposób przekazują swoją pamięć malarki: Magdalena, Anna, Barbara, Dorota, żona Filipa, Małgorzata czyli Marusza Łukaszowa, która od r. 1493 do r. 1497 często sławała w urzędzie gminnym⁵.

Co do narodowości, trudno wyprowadzać wnioski, nie tu nie mówi język zapisek w księgach cechowych, prowadzonych przeważnie po niemiecku, rzadziej po łacinie. Pochodzi zaś to stąd, że starszymi byli przeważnie Niemcy. Tylko imiona i nazwiska mogą dać pewną podstawę do wniosków. Ale tu także należy brać w rachubę okoliczność, że wielu mieszczan krakowskich w końcu XV w. z niemieckiem nazwiskiem już nie różniło się niczem od mieszczan, noszących polskie nazwiska. A zatem trzeba jeszcze na korzyść narodowości polskiej malarzy policzyć więcej pierwiastku polskiego, niż przekazuje go nam polskie brzmienie nazwisk.

Spis tych nazwisk tak licznych o brzmieniu czysto polskiem dowodzi, że omawiane obrazy są w znacznej części dziełami Polaków i nie można utrzymywać, aby to były dzieła niemieckich kolonistów. Raczej obrazy te należy nazwać dziełami polskiego malarstwa cechowego, bo przecież nawet dzieła niemieckich malarzy musiały odpowiadać miejscowym upodobaniom, skoro wykonywano je na zamówienia głównie polskich proboszczów i polskiego ludu. Ogólny styl, który ogarniał Czechy i Niemcy, ogarnął także i Polskę, ale indywidualnego piętna doszuka się niezawodnie kiedyś nauka, gdy pilnie i skrzętnie rozpatrywać pocznie obrazy naszych kościołów i muzeów, tak ujmujące i pociągające, a tak opuszczone i zapoznane przez ogół.

Możemy tylko wyobrazić sobie życie takiego malarza. Chodził chłopcem do warsztatu jako uczeń, a potem wyzwoliwszy się, siedł w świat. Daleki ten świat

¹ Ptasznik: op. cit. nr. 527.

² Tamże str. 29.

³ Tamże str. 33.

⁴ Ptasznik: op. cit. nr. 819.

⁵ Tamże nr. 461.

zwykle nie był, czasem jednak w ten sposób niejeden daleko zaszedł i osiadł na obczyźnie, jak Jan Polak, który wybił się w Monachjum, jak Stanisław Polonus, który wspólnie z Maynardem Augustem, Niemcem, miał drukarnię w Sewili w Hiszpanji¹ i drukował piękne książki z ładnymi drzeworytami około 1494 r. Wróciwszy, żenił się, zakładał warsztat i pracował jako rękodzielnik, biorąc udział jako mieszczanin w życiu miejskim. Celem jego życia jako pracownika było, wykonywać obrazy solidnie i starannie, aby były piękne i aby zamawiający był rad i aby zamówień przybywało. O artystyczne ambicje, o nieśmiertelność ludziom tym nie chodziło. Ambicje te rozbudzi odrodzenie, malarze zaczną marzyć o sławie artystów greckich i ich nieśmiertelności, humaniści będą ich porównywać z Apellesem i Zeuksisem — ambicje i rozgłos pociągną za sobą podpisywanie dzieł.



Fig. 211. Włtaż w klasztorze dominikanów w Krakowie.
Św. Augustyn (podług rysunku St. Wyspiańskiego).



¹ Kopera: *Spis druków epoki jagiellońskiej*, Kraków 1909, str. 10 i 11.

U Z U P E Ł N I E N I A

W ciągu druku niniejszej książki uzyskałem wiadomości, których już na właściwym miejscu nie można było uwzględnić.

Pierwsza wiadomość odnosi się do zagadkowego fresku w kościele augustjanów w Krakowie, przedstawiającego biskupa w infule, z romańskim pastorałem w ręce i małego człowieka klęczącego u jego stóp i dzierżącego oburącz rybę. Obie postacie były zagadkowe. Według wszelkiego prawdopodobieństwa biskup przedstawia św. Ulrycha a człowiek z rybą jest postacią z legendy i opowieści o cudzie tego świętego. Św. Ulrych czczony był w południowych Niemczech a w szczególności w Augsburgu, jego kult w Polsce byłby jednym dowodem więcej wpływów idących do nas z tej części Niemiec. PP. Dr. Ameisenowa i Dr. K. Dobrowolski, którym zawdzięczam niniejsze wyjaśnienie, zamierzają szerzej omówić ten ciekawy szczegół w Roczniku Krakowskim.

Druga wiadomość odnosi się do odkrycia śladów polichromji w kościele w Szadku pod Łęczycą, dokonanej przez p. Juljana Makarewicz. Z malowideł średniowiecznych już tylko pozostały szczątki, bo kościół wytynkowano. Informuje mnie o tych nikłych zabytkach p. Makarewicz: „widnieją tylko trzy małe malowidła ściennie, razem jedno nad drugim umieszczone. Obrazki te czworoboczne około 60 cm. szerokie a 70 cm. wysokie otoczone są ornamentem około 12 cm. szerokim, tworzącym jakoby ramy o motywie symetrycznym, wijącym się, roślinnym... Malowidła te wykonane są na wyprawie około 1 cm. grubej, wprost na mur ceglany narzuconej, jako *al fresco secco*. Malowidło górne przedstawia: Chrystusa na krzyżu, obok stoi N. P. Marja z jednej a św. Jan z drugiej strony... Tak ten jak i dwa następne obrazki traktowane są graficznie. Figury i fałdy draperji znaczony są konturem czarnej, płynnej, falistej linii na tle jasnym. Niektóre draperje są jednym tonem płasko założone. Barw użyto nie wielu: ograniczył się malarz do czerwonej, żółtej, niebieskiej i jasno zielonej... W drugim obrazie umieścił artysta św. Franciszka z Asyżu, klęczącego z podniesionymi rękami i odbierającego stygmaty od Chrystusa ukrzyżowanego, unoszącego się w powietrzu ukośnie na czterech skrzydłach cherubowych. Skrzydła Chrystusa niezwykle artystycznie skomponowane nadają całości wiele uroku...”

„Trzeci obraz jest w kompozycji najbogatszym. Widzimy na nim na tle dwu kolumn, symetrycznie w środku umieszczonych, i na tle draperji u kolumn rozpiętej, N. P. Marię z dzieciątkiem na tronie siedzącą, w asyście dwu świętych. Kolumny podtrzymują wachlarzowate gotyckie sklepienie... Jeden ze świętych w rycerskim ubraniu, prawdopodobnie św. Michał, ma żółty płaszcz i szaty zielone, wszyscy zaś, co bardzo jest niezwykle, trzymają w ręku miecz (także Matka Boska i Chrystus).

Obrazy te są niezmiernie charakterystyczne i dekoracyjne... Kroniki kościoła w Szadku, z których czerpał Alf. Parczewski wiadomości do monografii Szadka, wydanej w r. 1872, podają że w r. 1451 Damian, burmistrz, rajcowie i pospólstwo prosili Jana Niemca z Wrocławia, ażeby kościół w Szadku pomalował im tak jak tum Łęczycki...“ A zatem i Łęczyca także była polichromowana a malowidła zapewne są do wydobywania z pod tynku i powinny być odkryte.

Trzecią wiadomość zawdzięczamy również p. Juljanowi Makarewiczowi, który nam zwrócił uwagę, że w jego pracowni znajdują się obrazy podobne, jak w Muzeum Narodowym i pochodzące również z kościoła św. Idziego w Krakowie. Jest ich dziesięć na pięciu deskach i przedstawiają Zwiastowanie N. P. Marji i Wieczery Pańską, Narodzenie Chrystusa i Pocałunek Judasza, Pokłon Trzech Króli i Biczowanie Chrystusa, Ofiarowanie N. P. Marji i Chrystusa przed Piłatem, wreszcie Zaśnięcie N. P. Marji i Zmartwychwstanie. A zatem obrazy po jednej stronie przedstawiały sceny z życia N. P. Marji, po drugiej z życia Chrystusa.

S P R O S T O W A N I A

Str. 46	fig. 37	w podpisie <i>zamiast:</i> Isidirus	<i>ma być:</i> Isidorus
„ 91	wiersz 4	od dołu	„ XVI „ „ XIV
„ 92	„ 6	od góry	„ renesansowy „ „ romański
„ 140	„ 13 i 14	„ „	„ tożsamo odnosi się do Wieczery Pańskiej, sceny mycia nóg (fig. 125)
			<i>ma być:</i> tożsamo odnosi się do sceny mycia nóg fig. 125 i do Wieczery Pańskiej (tabl. 12)
„ 142	fig. 128:	inicjał ruski został odbity odwrotnie.	



SPIS RZECZY

	Str.
ROZDZIAŁ I.: Pierwsze objawy malarstwa w Polsce przed reakcją pogaństwa. Minjatura listu księżniczki saskiej Matyldy do króla Mieszka II. z r. 1027. Minjatury w Polsce po przywróceniu chrześcijańskiej kultury. Wpływy krajów nadreńskich, Ratyzbony i Czech, oraz wpływy Francji. Kraków, Gniezno, Kruszwica, Płock i kultura dworska za Władysława Hermana, Bolesława Krzywoustego i Bolesława Kędzierzawego. Czy mamy podówczas rodzime uśiłowania w zakresie malarstwa minjaturowego? O malarstwie sztalugowym w Polsce w XI i XII w.	1
ROZDZIAŁ II.: Cystersi i pierwsze ślady polichromji w Jędrzejowie i Sulejowie. Minjatury pod wpływem reform cystersów i minjatury dawnego kierunku z nowoczesnemi uśiłowaniami artystycznymi. Zwiększanie się liczby obrazów sztalugowych. Obraz mozaikowy w klasztorze św. Andrzeja w Krakowie	23
ROZDZIAŁ III.: Wpływy Włoch i Francji, a w szczególności dworu papieskiego w Avignonie na malarstwo minjaturowe w Czechach i w Polsce. Uśiłowania Przemysława, Łokietka i Kazimierza W. około dźwignięcia sztuki w Polsce. Malarstwo minjaturowe w XIV i XV w. i polscy iluminatorowie tej epoki	33
ROZDZIAŁ IV.: Malarstwo ściennie w Polsce w XIV i XV w. Malowidła czasów Kazimierza W. i końca XIV w. na Wawelu, w Niepołomicach, w Wiślicy, we Czehowie, w Gnieźnie, oraz malowidła w kościele OO. augustjanów w Krakowie, cystersów w Łądzie, w kościele OO. franciszkanów w Krakowie	75
ROZDZIAŁ V.: Malarstwo ściennie ruskie	126
ROZDZIAŁ VI.: Malarstwo sztalugowe XIV i XV w. Włoskie trecento w Polsce, wpływy czeskie i węgierskie. Wizerunki N. P. Marji, Ukrzyżowanie z Korzenny i obrazy pokrewne. Obraz nagrobny z Ruszczy i obrazy dające się ugrupować około niego. Pojawienie się tryptyków	143
ROZDZIAŁ VII.: Dalszy rozwój sztalugowego malarstwa, wpływy kolońskie na dawny kierunek. Tryptyk z Wołowca. Dążenie do okazałości tryptyków. Tryptyk z Tuchowa i jego grupa	161
ROZDZIAŁ VIII.: Obrazy z drugiej połowy XV w. Obrazy o religijnym nastroju i idealistycznym kierunku i obrazy traktowane realistycznie. Obraz ze Szczepanowa, Dobczyc, Szańca, Tymowy i im pokrewne. Obraz wotywny przeworskiej fary i jego grupa. Obrazy z przewijającemi się napisami	171
ROZDZIAŁ IX.: Malarstwo sztalugowe z przewagą realizmu i pierwiastku epicznego. Obrazy z kościoła św. Idziego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Ołtarz św. Trójcy w katedrze na Wawelu. Obrazy w kościele św. Katarzyny w Krakowie i ołtarz N. P. Marji Bolesnej w katedrze na Wawelu. Wit Stwosz jako malarz. Jan Polak	188
ROZDZIAŁ X.: Dalszy rozwój form XV wieku w XVI stuleciu. Tryptyk z Lipnicy Murowanej i Dębna. Tryptyk z kościoła św. Mikołaja i Stanisław Skórka jego twórca. Tryptyk z Olkusza, dzieło Adama z Lublina. Tryptyki z Szydłowca i Bodzentyna. Barok gotycki. Ruskie malarstwo sztalugowe	207
ROZDZIAŁ XI.: Różne działy stosowanego malarstwa: obrazy haftowane, witraże, drzeworyty	233
ROZDZIAŁ XII.: Wiadomości o malarzach XIV i XV w. w aktach dawnych i ogólne o nich uwagi	242
Uzupełnienia	249
Sprostowania	250

SPIS TABLIC

Tablica 1: Minjatura z Sacramentarium tynieckiego w Bibliotece Zamoyskich w Warszawie — Chrystus w Majestacie — wiek XI.	4
Tablica 2: Minjatura z Sacramentarium tynieckiego w Bibliotece Zamoyskich w Warszawie — Inicjał „V” — wiek XI.	5

Tablica 3: Karta z Ewangeljarza płockiego — Z Muzeum XX. Czartoryskich — wiek XI.	5
Tablica 4: Karta z Ewangeljarza płockiego w Muzeum XX. Czartoryskich z minjaturą przedstawiającą pokłon Trzech Króli	15
Tablica 5: Inicjał „P“ z gradułu klarysek w Krakowie	27
Tablica 6: Inicjał „IN“ z rysunkami scen z Księgi rodzaju — w Bibliotece publicznej w Petersburgu — wiek XIII.	29
Tablica 7: Minjatura zdobiąca księgę pisaną dla Władysława Warneńczyka, z portretem króla i herbem Państwa	60
Tablica 8: Szczegół polichromji we Czehowie, wiek XIV—XV.	77
Tablica 9: Z polichromji kościoła parafjalnego we Czehowie. Apoteoza Św. Trójcy (?) Wiek XIV—XV	79
Tablica 10: Z polichromji kościoła brygitek w Lublinie	107
Tablica 11: Z polichromji kościoła brygitek w Lublinie	107
Tablica 12: Z polichromji kaplicy Św. Trójcy w katedrze krakowskiej — Ostatnia Wierzerza	140
Tablica 13: N. P. Marja — obraz z XV wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie	143
Tablica 14: N. P. Marja — w kościele Bożego Ciała w Krakowie — wiek XIV—XV.	152
Tablica 15: Z tryptyku Matki Boskiej Bolesnej w katedrze krakowskiej — Chrystus między uczonymi	203
Tablica 16: Tryptyk w kościele św. Mikołaja w Krakowie	212
Tablica 17: Z tryptyku w Olkuszu — Narodziny N. P. Marji	214
Tablica 18: Z tryptyku w Olkuszu — Zwiastowanie	214
Tablica 19: Z tryptyku w Olkuszu — Śmierć N. P. Marji	214
Tablica 20: Z tryptyku w Bodzentynie — część środkowa — Zaśnięcie N. P. Marji	221
Tablica 21: Szczegół z predelli tryptyku w Bodzentynie	221
Tablica 22: Chrystus zwleka szatę i przed ukrzyżowaniem daje ją żołnierzom. Scena z antependjum zdobiącego niegdyś ołtarz nagrobny króla Jana Olbrachta w katedrze na Wawelu (obecnie znajduje się w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie)	234
Tablica 23: Witraż w klasztorze dominikanów w Krakowie — Św. Stanisław	238
Tablica 24: Witraż w klasztorze dominikanów w Krakowie — N. P. Marja	238



BIBLIOTEKA
Państwowej Szkoły Pedagogicznej
w GLIWCU