

PROF. DR FELIKS KOPERA
DYREKTOR MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

DZIEJE
MALARSTWA W POLSCE

ILUSTROWANE LICZNYMI RYCINAMI W TEKŚCIE,
TABLICAMI BARWNYMI I ROTOGRAWJURAMI

CZĘŚĆ DRUGA:

MALARSTWO W POLSCE
OD XVI DO XVIII WIEKU
(RENEZANS, BAROK, ROKOKO)

KRAKÓW
DRUK I NAKŁAD DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

Nr. 421

PROF. DR FELIKS KOPERA
DYREKTOR MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

MALARSTWO W POLSCE OD XVI DO XVIII WIEKU

II

(RENEZANS, BAROK, ROKOKO)



Z 313 RYCINAMI W TEKŚCIE,
52 TABLICAMI, W TEM BARWNYCH 15
I 26 ROTOGRAWJUR

BIBLIOTEKA
Państwowego Liceum Pedagogicznego
w GLIWICACH
Nr. 421



Kop
Chal
427

75



75(09)

SN 19760

ROZDZIAŁ I.

Rozkwit malarstwa minjaturowego za Olbrachta i Zygmunta I. Wpływy nadreńskie, flandryjskie i włoskie. Dzieło Tomka i Stanisława: gradual króla Jana Olbrachta. Dalsza działalność Stanisława i jego pracowni: pontyfikał Erazma Ciołka, kodeks Baltazara Behema, mszał Erazma Ciołka, modlitewniki Zygmunta I., królowej Bony i kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego. Zamiłowanie do portretów, portrety rodziny Szydłowieckich, portrety arcybiskupów gnieźnieńskich i opatów mogińskich. Ewangeljarz biskupa Tomickiego i modlitewnik biskupa Chojeńskiego. Pracownie klasztorne dominikanów, augustjanów i bernardynów w Krakowie. Początek odrębnych minjatur. Hafty.



Fig. 1. Z pontyfikału Erazma Ciołka w Muzeum I.s. Czartoryskich w Krakowie.
Zwinstowanie N. P. Marji.

Pomimo pojawienia się druku i drzeworytu, malarstwo minjaturowe w Polsce rozwija się coraz to wspanialej. Krakowscy iluminatorowie, którzy zdobili księgi liturgiczne głównie dla krakowskiej katedry i z katedrą tą związanego duchowieństwa, w XVI wieku zdobywają się na świetne dzieła. Zakres pracy ich rozszerza się. W epoce odrodzenia bowiem sztuka wkracza na dwór królów, książąt, magnatów i do siedzib miasteczka z daleko większą pewnością, jak w epoce gotyku, i od-

daje się na usługi ludzi świeckich. Zamiłowanie do sztuki Elżbiety Austriaczki i jej synów, wychowawców Kallimacha, następnie świetność dworu Zygmunta Starego, dały temu malarstwu podłoże, na którym ono tak wspaniale zakwitło, aby wkrótce zniknąć bezpowrotnie. Nie kończy się zatem u nas malarstwo minjaturowe wycieńczeniem i obniżeniem wartości artystycznej, ale wspaniałymi objawami.

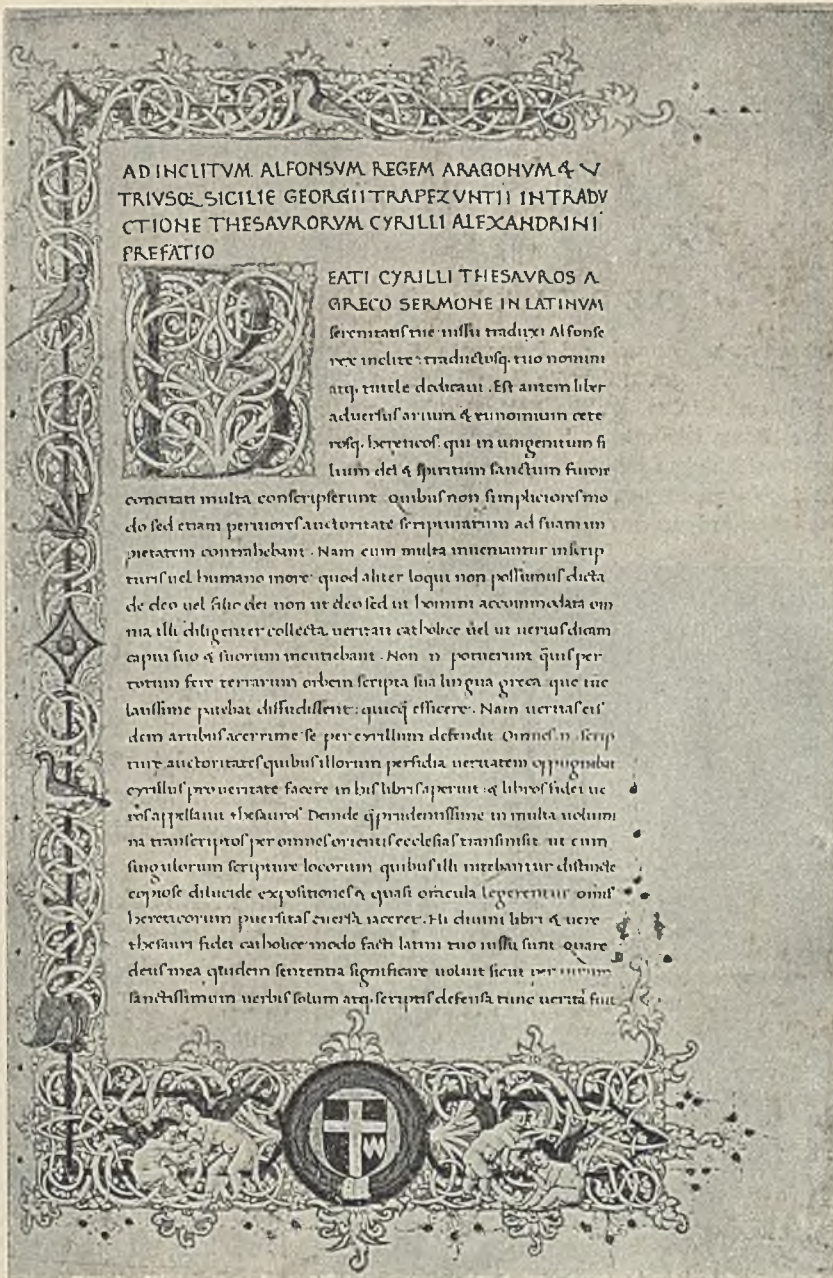


Fig. 2. Z książki pisanej we Włoszech w XV w. a darowanej roku 1471 przez Jakóba z Sienna bursie Jerozolimskiej w Krakowie (obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej).

z Sienna, arcybiskup gnieźnieński, człowiek wielkiej kultury i rozmiłowany w artystycznych przedsięwzięciach, nabywał we Włoszech książki i rozdarowywał je w kraju, to „*Collegium artistarum*“, to bursie Jerozolimskiej w Krakowie. Istnieją dotąd z tego daru w Bibliotece Jagiellońskiej trzy bogato iluminowane rękopisy pochodzenia włoskiego. Dwa z nich wykonano na zamówienie, jak świadczy

Niewątpliwie wpływy flandryjskie i niemieckie, zwłaszcza pod wpływem flandryjskim zostające — nadreńskie, a przede wszystkim włoska sztuka, podsycały ten rozwój. Niemniej jednak nasze minjatury epoki odrodzenia rozwinęły się z malarstwa minjaturowego krakowskiego. Trudno przypuścić, aby rękopisy iluminowane z Włoch, ozdobione malowidłami już w duchu czystego odrodzenia, licznie nie dostawały się w XV w. do Polski. Zwraćaliśmy uwagę omawiając minjatury schyłku XV w., jak motywy renesansu przenikają do tych minjatur. Niewątpliwie owe importowane kodeksy iluminowane oddziaływały na krakowskich artystów. Zachowała się nam wiadomość, że Jakób



Karta z graduatu króla Jana Olbrachta z wyobrażeniem drzewa genealogicznego Chrystusa, w krakowskiej Katedrze

herb arcybiskupa Dębno.¹ Kartę tytułową księgi Cyrylla: *Liber, qui appellatur Thesaurus*, zdobiał arabski z wijących się około prętów gałęzi, a obok herbu igrają renesansowe putta (fig. 2). W r. 1471 trzy te księgi były już w Krakowie, skoro arcybiskup w tym roku je wspomnianym instytucjom darował. Oczywiście im później, tem więcej iluminowanych włoskich rękopisów dostawało się do Polski.

Kodeksy z Flandrii szły również do nas i zdołały biblioteki w Polsce. Oma-wialiśmy już² Ewangeljarz z kościoła parafjalnego z Drzewicy, w publicznej Bibliotece w Petersburgu, niegdyś będący własnością Mikołaja Drzewickiego, proboszcza w Przemyślu. Na karcie tytułowej tej księgi znajdują się z natury studjowane kwiaty, owoce, świtezianka i motyl, do złudzenia odtworzone (fig. 3). Nadto w obrazkach przedstawił malarz Ewangelistów we wnętrzach bardzo dobrze wystudjowanych.³ Otóż te dwa kierunki, włoski i flamandzki, których dzieła do Polski się dostawały, oddziaływały na iluminatorów krakowskich, skupiających się przede-wszystkiem około dworu królewskiego i dworów biskupich i magnackich. Że krakowskie malarstwo końca XV w. wyrabiało się pod wpływem tych importowanych kodeksów iluminowanych, a także rycin, najlepiej świadczy jedna z minjatur trzynomowego graduau, wykonanego dla katedry krakowskiej z rozkazu i na koszt Jana Olbrachta⁴ r. 1496. Widzimy tam prócz minjatur o treści religijnej, także sceny rodzajowe, jak żaków z kantorami śpiewających przed pulpitem i króla siedzącego na majestacie, u stóp zaś tronu grono dworzan królewskich i dygnitarzy (fig. 4 i 5). W minjaturze tej niesłusznie dopatrywano się sceny przedstawiającej poselstwo uciemężonych obywateli ziem pruskich, oddających się w opiekę królowi polskiemu r. 1454, malarz



Fig. 3. Fragment karty tytułowej z Ewangeljarza kościoła parafjalnego w Drzewicy.

¹ Koncewńska: *Zarys historii Biblioteki Jagiellońskiej*, Kraków 1923, str. 39.

² Zob. T. I. str. 71.

³ Tamże str. 74.

⁴ Polkowski: *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej*, Kraków 1884, str. 46 i 47, nr. 42—44.



Fig. 4. Z graduálu króla Jana Olbrachta w archiwum kapitulnem katedry krakowskiej.
Król i jego Rada.

zów. Gdy zostaną opublikowane nasze zabytki, z pewnością wykaże się podobnych zależności wiele.

Twórcami graduálu króla Jana Olbrachta byli Tomek i Stanisław, obaj Polacy. Stanisław pisząc tekst, znaczył nietylko po łacinie, ale także i po polsku uwagi dla Tomka, które ma malować głoski inicjalne i jakimi kolorami. W tytule z namalowanym orłem polskim położyli swe imiona. Na pierwszym miejscu: *Stanislaus scripsit*,

¹ Sokołowski: *Sprawozdania Komisji historii sztuki*, T. VII. str. CLXXI.

² Sokołowski l. c.

bowiem wzorował się na rycinie Franciszka von Bocholt, przedstawiającej „Sąd Salomona“. Jako minjaturzysta zastosował kompozycję i układ do swoich potrzeb, zredukował liczbę osób i uprościł formy,¹ z sądu Salomona uczynił scenę dworską. Franciszek von Bocholt rozwinął działalność jako rytownik w drugiej połowie XV w. (1459—1480).

Za życia Bocholta działał i rytował głównie rytownik i złotnik zarazem Izrael Meckenen (1440 do 1503), uczeń mistrza E. S. i może współnik przez jakiś czas Fr. von Bocholta. Po wyskrobanniu monogramu Bocholta na blasze Meckenen wypuszczał na nowo w świat ryciny ze swoim znakiem. Minjaturzysta krakowski malując inicjał miał przed oczyma wzór ryciny w jednej lub drugiej odbitce.²

Świadczy ten szczegół, jak ryciny rozchodziły się po świecie i jak służyły często za wzory do minjatur i obra-



Karta graduau króla Jana Olbrachta w katedrze krakowskiej



Fig 5. Z graduálu kró'a Jana Olbracht'a w katedrze krakowskiej. Król i jego Rada. (Szczegół z fig. 4).

na drugim: *Thomas complevit notavitque*.¹ W minjaturach widzimy już krajobraz daleki z zabudowaniami, jak zamki i sioła, zmiłowanie do odtwarzania wnętrza, pyszną charakterystykę typów. Artysta starannie rysuje przede wszystkim twarze i nieraz z precyzją, aby wydobyć indywidualność, którą traktuje z realizmem, a często z humorem. Na ten rys szczególniejszy kładziemy nacisk. Zobaczmy go w kodeksie Baltazara Behema. Przyjrzyjmy się karcie, na której malarz przedstawił drzewo genealogiczne Chrystusa (tabl. 1) odtwarzając jego przodków. Jakiś pyszny studja, n. p. popiersie w kapeluszu zsuniętym na oczy. Przypomina się jedna z postaci dzierzących tarczę papierników w kodeksie Baltazara Behema (por. fig. 19). Trudno nie porównywać też tej minjatury z płaskorzeźbą Wita Stwosza w predelli Marjackiego ołtarza. Tu i tam oglądamy typy wzorowane na naturze z dążeniem do prawdy. Niewątpliwie iluminator uczył się na dziele Stwosza.

¹ Polkowski: *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej*, Kraków, 1884 r., nr. 42.

We wnętrzu architektonicznym umie rozwinąć akcję w sposób zręczny, jak to widzimy w scenie zabójstwa św. Stanisława.

Sceny religijne przedstawia tak, jakby one się odbywały współcześnie, a więc postacie jego występują w nowoczesnym, starannie odtworzonym stroju. Weźmy np. scenę zwiastowania N. P. Marji (tabl. 5) a ujrzymy, jak malarz z przepychem oddaje strój Olbracht (tabl. 2 i 3). Przed królem herb państwa, biały orzeł na czerwonym polu tarczy. Przez otwór w tle złotem wydobywa się kawałek krajobrazu. Temperament i werwa życia zaznaczyły się wybornie w literze M drugiego tomu (tab. 4). Literę tę tworzy bujne listowie. Wśród tego listowia przewijają się nagie postacie chłopców realnie przedstawionych i wcale nieupiększanych, w różnorodnych pozach koziołkowania. Na szczycie listery siedzi rozkraczony chłopak w pozie nader nieprzyzwoitej, w której autor wcale się nie krępował w oddaniu natury. Przypomina nam to już owo podkre-

ślenie humoru i nieprzyzwoitości epoki odrodzenia, których przykładu dostarcza między innymi ornamentacja kaplicy Zygmuntońskiej. Ten pierwiastek groteskowy zaznaczył się też w szczegółach, jak n. p. inicjał ze sceną przedstawiającą odprawianie modlitw w domu zmarłego, w komnacie starannie wykreślonej, ozdobił głową błazna.¹ Tu i ówdzie, jak n. p. w scenie Zwiastowania (tabl. 5), wpływ Stwosza na traktowanie draperji jest silny.

Motywy ornamentacyjne są zbliżone do dekoracji kodeksów flamandzkich przy stylizacji tu i ówdzie gotyckiej. Obok wyłącznie roślinnej ornamentacji spotykamy

¹ Publikowany u Biegeleisena: *Ilustrowane dzieje literatury polskiej*, Wiedeń t. II. tabl. przy str. 112.



Fig. 6. Z pontyfikału Erazma Ciołka w Muzeum ks. Czartoryskich. Karta z koronacją króla.

ślonego. Wśród tego listowia przewijają się nagie postacie chłopców realnie przedstawionych i wcale nieupiększanych, w różnorodnych pozach koziołkowania. Na szczycie listery siedzi rozkraczony chłopak w pozie nader nieprzyzwoitej, w której autor wcale się nie krępował w oddaniu natury. Przypomina nam to już owo podkre-



Z graduatu króla Jana Olbrachta w archiwum katedry krakowskiej
KRÓL OLBRACHT U STÓP N. P. MARJI

także bogatą ornamentację, w której pierwiastek odrodzenia przeważa w użyciu szczegółów. Wśród splotów bujnej roślinności oglądamy liczne ptactwo o wyszukanych, pięknych formach. Na uwagę zasługują pawie z rozpostartymi ogonami. Ornament wije się jeszcze po dawnemu, ale wytworność, bogactwo form barwnych, zapowiadają już styl nowy (tabl. 6).

Do niderlandzkiego malarstwa przenika coraz to bardziej świecki żywioł.

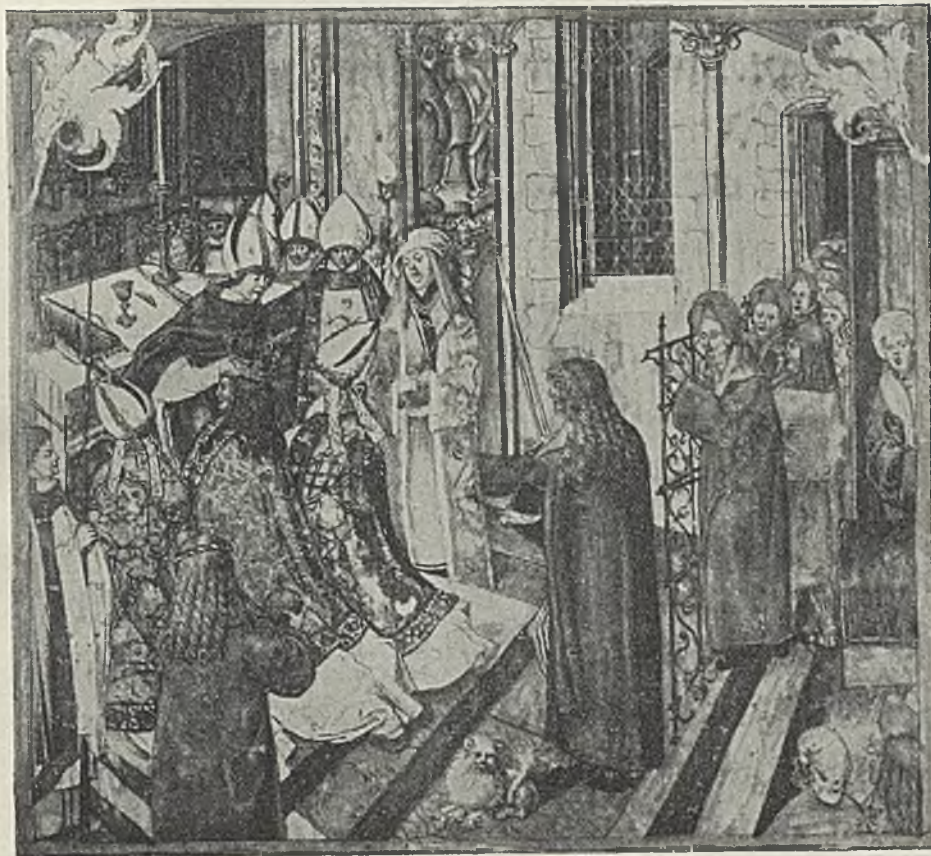


Fig. 7. Z pontyfikatu Erazma Ciolka w Muzeum ks. Czartoryskich. Koronacja króla (szczegół z fig. 6).

Zaznaczyło się to przede wszystkim w rękopisach iluminowanych, które i tu mimo druku dochodzą do świetności. Pisana książka i ozdobiona malowaniami staje się jeszcze bardziej może pożądanym klejnotem, aniżeli w średnich wiekach. O wspaniałe modlitewniki stara się nie tylko cesarz, ale królowie, książęta i dostojnicy duchowni i świeccy.

Świetnym okazem tych dążeń i wysiłku jest arcydzieło minjaturowego malarstwa t. zw. *Breviarium Grimani* w Wenecji. Dzieło wyszło z Flandrii ze szkoły Aleksandra Beninga z Gandawy, pracującego w latach 1469—1519¹, i przy współudziale syna tegoż artysty Pawła i Gerarda Horenbouta także z Gandawy.² A. Bening był

¹ Thieme u. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1909, t. III, str. 326.

² Springer: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Leipzig 1923, Tom IV, str. 23.



Fig. 8. Z pontyfikału Erazma Ciolka w Muzeum ks. Czartoryskich.
Król po koronacji w majestacie.

rolę figurki *Mannequin, qui pisse*, od której to czynności zabarwia się śnieg. Do chaty zbliża się baba chuchając w ręce, świnia szuka żeru a ptactwo chodzi po śniegu, w dali chłop pogania osła. Zwracam uwagę na to odbicie codziennego życia i trak-

¹ Zob. tablicę w dziele: *Pfluk-Hartlung, Ulsteins Weltgeschichte, Mittelalter*, Berlin, przy str. 496.

² *Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig, herausgegeben durch Scato de Vries und S. Morpurgo Leiden — Lipsk.*

jednym z założycieli szkoły gandawsko-brugskiej (*Ecole Ganto-Brugeoise*), której wpływ obejmował nie tylko Flandrję, ale także Anglję i Hiszpanję, a jak widzimy, również Polskę. W Niemczech najlepiej o tem świadczy rękopis o alchemji w norymberskim Muzeum Narodowym, którego minjatury żywo przypominają tak minjatury *Breviarium Grimani*, jakoteż minjatury kodeksu Baltazara Beheima.¹ Znajdujemy tam obrazy będące odbiciem scen z codziennego życia, przyczem pociąga nas wszędzie pogodny pogląd na świat, właściwy tym czasom odrodzenia.² Przyjrzyjmy się scenie, przedstawiającej otwartą chatę wiejską wśród daleko ciągnącego się, śnieżnego krajobrazu. U progu chaty przedstawił nam malarz kobietę przędącą kądziel i dziecko, chłopczyka, które podkasawszy sukienkę wchodzi w



Inicjał z graduatu króla Jana Olbrachta w Katedrze krakowskiej



Fig. 9. Z pontyfikatu Erazma Ciolka w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. Konsekracja biskupa.

towanie go ze świątym, pełnym humoru zmysłem obserwacyjnym. Mimo drastycznych scen nie widać nigdzie brutalności, ale ujmuje nas wytworność mimo realizmu. Pamiętano o tem, że minjatury, zdobiące tak wspaniałą księgę, mają służyć dla estetycznych wrażeń ludzi wykwintnych ze sfer najwyższych.

Zacząto coraz to więcej lubować się w przedstawianiu domów i kompleksów różnorodnych budynków, ulic i placów, wśród których chwymano objawy życia. Miał malarz możność popisywać się znajomością perspektywy, wprowadzać barwy i zjawiska oblane powietrzem jasnym i słońcem. *Breviarium Grimani* i w tym kierunku wykazuje nam świetne przykłady.

A nadto w tych flamandzkich minjaturach przebija wszędzie realizm w charakteryzowaniu typów, artyści malują twarze z precyzją tak, aby charakter człowieka, jego wiek i chwilowe usposobienie, jak najlepiej się uwydatniały.

Zamiłowanie w szczegółowym odtwarzaniu strojów i lubowanie się w piękności i efekcie tego stroju wysuwa się również na pierwszy plan. Nawet w scenach religijnych ten rodzajowy i świecki charakter nadaje ton minjaturom. Widzimy sceny

z życia świętych, rozgrywane się na współczesnych miejskich placach i ulicach, a osoby ubrane są w malownicze współczesne stroje.

A wreszcie podnieść należy pociąg malarzy do odtwarzania scen w dalekiej perspektywie z figurkami w oddali. Wtedy zwykle umieszcza malarz na pierwszym planie wielkie figury i w ten sposób wydobywa nie tylko wrażenie ruchu na bliższej i dalszej przestrzeni, ale uzyskuje także efekt dalekiej głębi.



Fig. 10. Z pontyfikału Erazma Ciołka w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.
Strzyżenie tonzur

Zamiłowanie do scen groteskowych, do wprowadzania nie bez szczerzego komizmu błaznów — oto szczegóły, które urozmaicają tak różnorodne i pełne fantazji kompozycje, pomysły i motywy. Wszędzie widzi się właściwe epoce odrodzenia temperament i życie

Breviarium Grimani w swych świeckich minjaturach, a głównie w ilustracjach kalendarza, daje nam wierne zwierciadło ówczesnego życia i zajęć.

Jak *Breviarium Grimani* odtwarza zajęcia rolnika, tak pontyfikał Erazma Ciołka, w bibliotece ks. Czartoryskich w Krakowie, przedstawia pracę duchowień-

stwa, a bliższy *Breviarium Grimani* kodeks Baltazara Behema, w Bibliotece Jagiellońskiej, odtwarza znów sceny z życia mieszczan. Charakterystyka minjatur *Breviarium Grimani* odnosi się w zasadzie we wszystkim do minjatur zdobiących oba te kodeksy. Jeśli pontyfikał Erazma Ciołka wiąże się jeszcze z pontyfikałami epoki gotyckiej tak u nas jakoteż i zagranicą, to kodeks Baltazara Behema już jest dziełem, w którym spotykamy się prawie wyłącznie z żywiołem świeckim.

Pontyfikał Erazma Ciołka jest ogniwem rozwoju malarstwa minjaturowego w Krakowie między graduałem króla Jana Olbrachta a kodeksem Baltazara Behema. Kodeks ten zawiera opis ceremoniałów kościelnych, a minjaturzysta ilustrując tekst przedstawił nam różne kościelne uroczystości. Na czele spotykamy wielką minjaturę wyobrażającą Chrystusa na krzyżu, z bogatą architekturą i charakterystycznym swojskim płótem (tabl. 7). Zamiłowanie do rodzajowego ujmowania tematu, tak ustalonego tradycją, uwydatniło się w pięknej figurze klęczącej Magdaleny w wytworym,



Z graduātu króla Jana Olbrachta: ZWIASTOWANIE

współczesnym stroju, z modną torebką czerwoną wiszącą u pasa. Św. Jan zaś trzyma w ręce książkę w oprawie w kształcie torebki, motyw, który także wprowadził rzeźbiarz do grupy Ukrzyżowania na kościele św. Marka w Krakowie prawie współcześnie. Podobne Ukrzyżowanie zobaczymy w kodeksie Baltazara Behema.

Do najpiękniejszych minjatur należy scena koronacji króla (fig. 6 i 7), Widzimy ołtarz, przed którym klęczy wśród dwu biskupów przyszły król, zapewne król Aleksander, a przed nim stojący arcybiskup wkłada mu na głowę koronę. Z boku ołtarza asystuje uroczystości znów jeszcze trzech biskupów, dygnitarz świecki trzyma berło, inny jabłko a za królem jeszcze inny dostojnik dzierży miecz. Dalej cały orszak dworzan świetnie przystrójonych; na dywanie przedstawił malarz pieska. Humor artysty zaznaczył się wprowadzeniem do dekoracji ścian katedry



Fig. 11. Z pontyfikału Erazma Ciolka w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. Inicjał z św. Agnieszka.

mały czy diabła z ogonem, stojącego na kapitelu przyściennej kolumny i trzymającego tarczę, gdy dalej umieszczona jest niewiasta. Charakterystyka osób i akcji jest tu równie świetna jak w kodeksie Baltazara Behema. Ale najwspanialszą jest minjatura przedstawiająca pod sklepieniem katedry króla w koronacyjnym stroju, siedzącego na tronie w asyście biskupów i innych kościelnych dygnitarzy (fig. 8). W stalach królewskich stoją i siedzą dostojnicy świeccy i damy. Przed królem widzimy trzech w szkarłatą ubranych paziów, chór śpiewaków i lud. Nie omieszkał malarz wprowadzić trzymające herby postacie, które jeszcze świetniej charakteryzuje później w kodeksie Baltazara Behema, i tu nadał im wiele werwy i ruchu a zarazem ten sam groteskowy powab. Są to dwaj olbrzymi rycerze, którzy zakuci w zbroję stoją na konsolach, tworząc niejako obramienie i straż. Jeden z rycerzy trzyma proporzec czerwony ze srebrnym Orłem, drugi zaś ze srebrną Pogonią; drugą ręką każdy dzierży zamasyżcie buzdygan. Z pod przymkniętych przyłbic widać u jednego rycerza

dziurki od nosa, u drugiego oczy. Obaj stoją śmiało z rozkraczonemi nogami. Postacie z podobną werwą i humorem skomponowane ujrzymy tylko w kodeksie Baltazara Behema. Na tej minjaturze przedstawił malarz w postaci do półfigury, umieszczonej przy tarczy herbowej na spodzie, swój portret z paletą w rękę.

Podobnie odtworzył malarz scenę konsekracji biskupa (fig. 9), ale minjatura nie jest tu tak starannie wykonana, jak minjatury wiążące się z koronacją króla. W tej minjaturze malarz przedstawił znowu śpiewaków zgromadzonych koło pulpitu i kapelmistrza, jak to uczynił był w graduale Olbrachta i w tymże samym ponty-



Fig. 12. Z pontyfikatu Erazma Ciołka w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

fikale w scenie przedstawiającej króla, siedzącego na tronie po koronacji (fig. 8).

I jeszcze jedno. Postacie, trzymające tarcze wśród gwałtownego ruchu, przypominają nam takie same postacie na sarkofagach królów polskich, zwłaszcza na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka, gdzie ruchy są równie gwałtowne i dramatyczne. Rycerze zakuci w zbroję byli ulubionym tematem Stwosza, który temi postaciami ozdobił ołtarz Marjacki i wykonał figury leżących rycerzy, dziś w krakowskim Muzeum Narodowym. Bronzowe nagrobki, sprowadzone z Norymbergi w XVI w. z warsztatów Vischerów, przedstawiały postacie zakute w zbroję. Malarz wprowadzając te motywy pojawił je groteskowo z właściwym sobie

humorem. Świadczy to jednak, że minjatury opisywane wiążą się z całym artystycznym ruchem miejscowym i są ich dalszym ciągiem.

Zamiłowanie do portretowego przedstawiania osób widzi się w mniejszych inicjałach, jak n. p. w scenie strzyżenia tonzur u wyświęcanych księży (fig. 10), — biskup zwłaszcza jest tu świetnie sportretowany, — lub w scenie ukazania się Chrystusa Marji Magdalenie, której twarz i strój namalowano widocznie z modelu, lub w postaci świętej Agnieszki (fig. 11), czy też w Zwiastowaniu N. P. Marji w literze O, wykonanem bardzo drobiazgowo (fig. 1).

Niektóre inicjały pełne są poezji i wdzięku, jak n. p. litera B, w której widzimy Madonnę z Dzieciątkiem w grupie aniołów z palmami i papieża je adorujących (fig. 12).

Jeszcze drobniejsze inicjały są również piękne i żywe. Gdzie tylko mógł, wprowadził malarz rozległy krajobraz, przeważnie pagórkowaty, który się widzi w zachodniej Małopolsce.

I tu nawet w tych drobnych inicjałach lubuje się w szczegółowym odtwarzaniu wnętrza, jak tego najlepiej dowodzi litera O, poczynająca tekst na narodzenie N. P. Marji.



Z graduálu króla Jana Olbrachta w archiwum katedry krakowskiej

Tych figur groteskowych i dekoracyjnych, trzymających proporce, jest więcej, znajdujemy je także w hołdzie oddawanym królowi (fig. 8).

Wnętrze odtwarza artysta świetnie. Najlepszym tego przykładem jest minjatura, w której widzimy ze szczegółami namalowany tryptyk i stalle ozdobione dywanami wschodnimi. Biskup błogosławiący tworzy przepyszną grupę z dwoma djakonami, którzy klęcząc podnoszą jego szatę i dwoma innymi, którzy w takiej samej pozycji trzymają przed nim ewangelję. Mały paż z pieskiem do pół strzyżonym stoi przed ołtarzem między biskupem a ludem. Na szczególniejszą uwagę zasługuje scena poświęcenia budowy kościoła, której asystuje strojny i barwny orszak; piękny krajobraz rozciąga się w głębi (tabl. 8).

W jednej z minjatur zaznaczył się zapewne stosunek malarza do cystersów z Mogiły. Na wspaniałej minjaturze z biskupem i grupą duchownych widzimy opata z pastorałem, zapewne portret mogińskiego opata. (fig. 13).

Strona ornamentacyjna jest również świetna, malarz wzoruje się tu wedle powszechnego zwyczaju na flamandzkich i włoskich minjaturach, ale traktuje ornament szczerzej a nie z tą drobiazgowością francusko-flamandzką.

Dzieło malowane było dla Erazma Ciołka, jednego z najbardziej kulturalnych ludzi w Polsce. Całą wiedzę zdobył ten człowiek własną energią, zdolnościami i pożyteczną ambicją. Po studjach w kraju i we Włoszech wrócił do Polski. Był sekretarzem dla spraw publicznych wielkiego księcia litewskiego Aleksandra, równocześnie będąc proboszczem wileńskim. Gdy Aleksander wstąpił na tron, powołał go na królewskiego sekretarza. Wnet został też kanonikiem krakowskim i posłował w Rzymie na dworze papieża Aleksandra VI, jeździł także z hołdem do papieża Juljusza II. Odtąd odbywał ciągle do Rzymu poselstwa wchodząc w stosunki z najwybitniejszymi ludźmi odrodzenia. Nikt z Polaków może nie miał sposobności być w tym stopniu świadkiem tego wielkiego ruchu artystycznego w Rzymie, jak on. Ile razy trzeba było zabłysnąć na papieskim dworze, lub przed Rzeszą niemiecką, jego posyłano.² Pełno w bibliotekach jest ksiąg z jego herbem, pełno wysokich objawów kultury wiąże się z jego nazwiskiem, a jednym może najpiękniejszym z tych



Fig. 13. Z pontyfikatu Erazma Ciołka w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

¹ K o p e r a: *Spis druków epoki jagiellońskiej* w zbiorze E. hr. H. Czapskiego, Kraków 1910, str. 73.



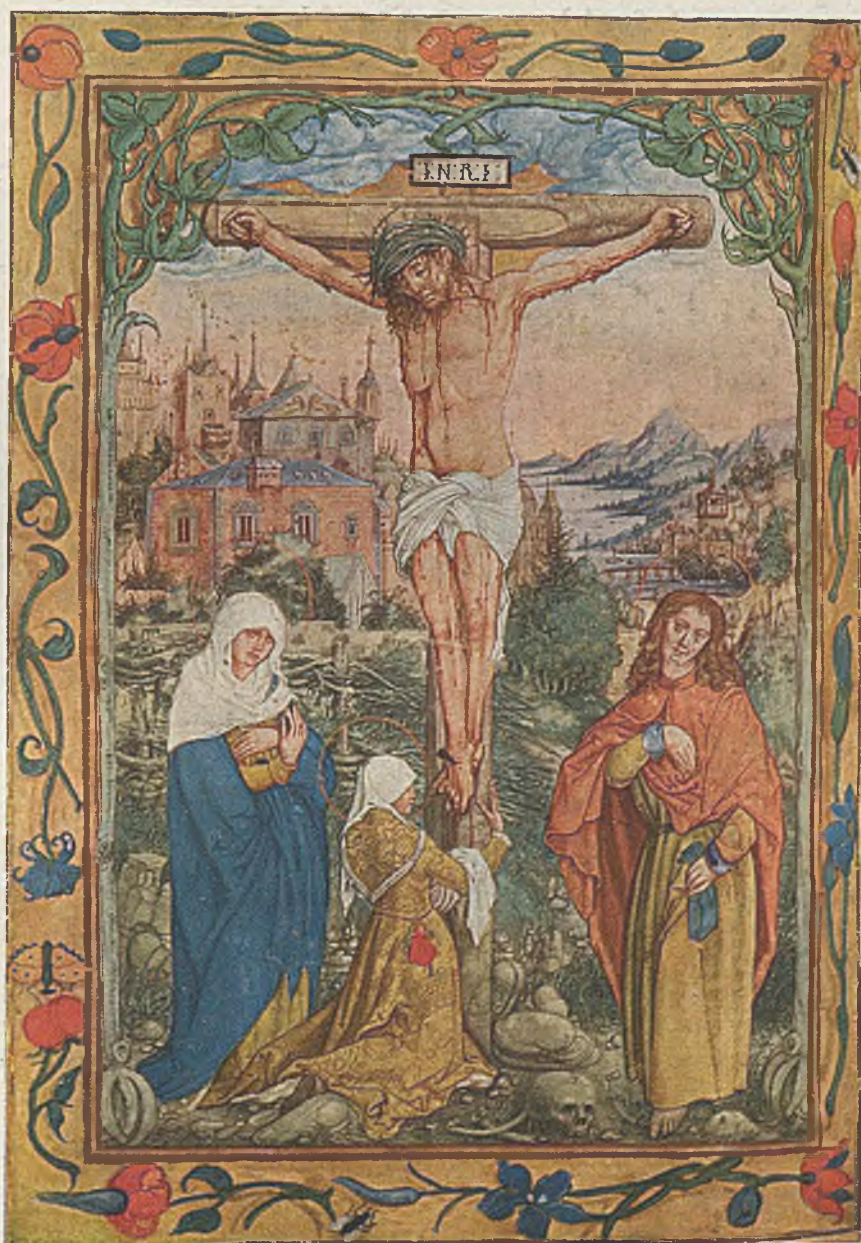
Fig. 14. Z książki: *Glossa in Decretale Gregorii IX*, pochodzącej z biblioteki Erazma Ciołka, obecnie w Bibliotece publicznej w Petersburgu.

scenie poświęcenia dzwonów. Zapewne miał on pomocników, ale wszędzie widzi się ten sam pogląd na świat, tę samą pogodę, humor, fantazję i często groteskowość. Kiedy Stanisław Krakowianin się urodził i gdzie, niewiadomo, wiemy tylko tyle, że należał do grona cystersów mogiłskich, a więc działalność jego wiąże się ściśle z Krakowem. Zatrudniał go dwór królewski, a co zatem szło, otrzymywał zamó-

objawów jest pontyfikał i mszał, o którym później powiemy. Kiedy kodeks powstał, nie trudno dociec, zapewne zaraz po koronacji króla Aleksandra, przed rokiem 1503, skoro nie widzimy na tarczy herbowej Ciołka infuły biskupiej. Tej infuły nie spotykamy także na księgach z jego biblioteki w publicznej Bibliotece w Petersburgu, widocznie ozdobianych we Włoszech (fig. 14 i 15).¹ Minjatury w nich są skromne, bo księgi są pisane na papierze, nie na pergaminie. Widzimy w nich także zamiłowanie do rodzajowego ujęcia tematu, które znajdziemy też w drzeworytach, n. p. w Statutach-Łaskiego. To rozmiłowanie Ciołka w księgach ładnie malowanych i oprawianych zaznaczy się także później, kiedy zostanie plockim biskupem.

Że Pontyfikał jest utworem Stanisława, świadczy napis „*Stanislaus*“ na dzwonie w

¹ Kopera: *Minjatury rękopisów polskiego pochodzenia w publicznej Bibliotece w Petersburgu* Cz. II. *Spr. Kom. hist. szt.* T. VII, str. 563—566.



Minjatura z Pontyfikatù Erazma Ciołka w Bibliotece XX. Czartoryskich
w Krakowie: CHRYSTUS NA KRZYŻU

wienia, podobnie jak inni artyści królewskiego dworu, od dostojników i przyjaciół króla, w pierwszym rzędzie od Erazma Ciołka, biskupa Tomickiego i Krzysztofa Szydłowieckiego. Biskup Tomicki dawał mu prace malarskie do wykonania, jak sam pisze, dlatego, że maluje lepiej i piękniej, niż którykolwiek malarz.¹ Dzieła swoje najczęściej oznaczał literami S. C., inicjałami słów *Stanislaus Claratumbensis*. Umarł około r. 1540.

W każdym razie jeszcze r. 1538, zapewne nie kto inny, tylko on, jak zobaczymy, ozdabiał freskami klasztorną bibliotekę w Mogile.

Tyle tylko wiemy o jego życiu. Dzięki temu, że oznaczał dzieła wspomnianymi inicjałami, możemy zestawić cały szereg cennych i pięknych jego prac z zakresu minjaturowego malarstwa.

Wspomniany już kodeks Baltazara Behema jest więcej rozwiniętym dziełem, ale nietylko duch, który w niem panuje, lecz i forma świadczą o wspólności z pontyfikatem Erazma Ciołka. I tu także na dzwonie w minjaturze: „Ludwisarze“ (tabl. 10) znajdujemy ten sam napis „Stanislaus“. Rękopis mieści dwadzieścia siedm cennych minjatur, każda z nich przedstawia wykonywanie jakiegoś rzemiosła, albo herb cechu.



Fig. 15. Glossa in Decretale Gregorii IX z biblioteki Erazma Ciołka, obecnie w Bibliotece publicznej w Petersburgu.

Tylko minjatura tytułowa ma religijny charakter i przedstawia ukrzyżowanie

¹ Kieszkowski *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, Poznań 1912, str. 149.

² B. Bucher: *Die alten Zunft und Verkehrs Ordnungen der Stadt Krakau*, Wiedeń 1889, str. XII.

Chrystusa, w ramach z ornamentacji roślinnej na flamandzkich minjaturach wzorowanych. Kompozycja jest średniowieczna i składa się tylko z Chrystusa na krzyżu, N. P. Marji i św. Jana, nie biorąc w rachubę zrozpaczonych aniołów, które jako niebieskie ptaki, *uccelli divini*, z wyrazem rozpaczy w ruchach, krążą dookoła krzyża (fig. 16). Za tło służy ciągnący się w dal krajobraz skalisty z miastem na wzgórzu i rozrzuconymi budynkami. Kraj obraz już wskazuje nam nowoczesne poczucie. Pokrewieństwo tej minjatury z Ukrzyżowaniem w pontyfikale Erazma Ciołka jest widoczne (porów. tabl. 7 i fig. 16).

Nie chodziło tu o dramat, ale o spokojne wyobrażenie Ukrzyżowanego jako symbolu odkupienia, o obraz religijny, którego możnaby użyć do przysięgi. Głowy są delikatne i szlachetne, draperje starannie ułożone. Kolory żywe, przede wszystkim niebieski,



Fig. 16. Kodeks Baltazara Behema w Bibliotece Jagiellońskiej.

wartością mają dla nas znaczenie kulturalne, pokazują nam bowiem życie i jego szczegóły w początkach XVI w. w Polsce. I tak wprowadza nas malarz do składu kupca, odbierającego zdaleka nadesłany towar. Na prawo przedstawił alkowę ze stołem i skrzynią do siedzenia, przez szerokie okno izby, służącej na skład, widać daleki, skalisty krajobraz. Na tle okna uwypuklił postać uzbrojonego pachołka o pospolitej twarzy, który wykwintnemu kupcowi ze wschodu oddaje według wykazu powierzone towary.

Na innej mamy przed sobą kram uliczny z towarami spożywczymi, za ladą kupcowa w różowo-czerwonej sukni sięga po towar, którego żąda od niej jakiś przydrożny grajek bosy w błazeńskim stroju z kobzą pod ramieniem (fig. 17).

¹ Bucher: op. cit. str. XIII.

szkarłatny i biały, przytem dyskretnie użyto złota.

Już w tej minjaturze spotykamy się z charakterystycznymi cechami malarza, są to porozrywane skały, błękitna dal górzysta, i modna podówczas, pstra figura landsknechta, z fantazją wprowadzona¹ do obramienia winiety.

Dalsze minjatury wkraczają w życie zawodowe cechów i są nawskróś świeckie. Są to świetne, rodzajowe obrazy i poza wybitną artystyczną war-



Minjatura z Pontyfikatu Erazma Ciołka w Bibliotece XX. Czartoryskich
w Krakowie: BUDOWANIE KOŚCIOŁA



W klatce na prawo widzimy pieska, takiego samego, jakiego umieszczał w minjaturach pontyfikału Ciołka (por. fig. 7 i 8), woddali zaś idą dwaj pielgrzymi, jeszcze dalej w głąb chłopcy bawią się na ulicy, jeden z nich upadł, inni z niego się śmieją. Studnia publiczna, ginachy ze spadzistemi dachami, ludzie w pokoju przy oknie, zegar na domu, wszystko wiernie odtwarza nam epokę i pulsujące życie.

Inna minjatura wprowadza nas do piekarni, w której majster z chłopcem pracuje nad bułkami, a majstrowa niesie w garści widocznie sól, aby ją wrzucić do kotła.

Ciekawa jest minjatura przedstawiająca warsztat krawiecki w wysokiej i obszernej

izbie z dwoma wielkimi oknami, z widokiem na kościół i drzewa (tabl. 9). Na przodzie stoi mieszczka i próbuje sukni, co widać po jej ruchach, bardzo zadowoloną się nie wydaje; obok krawiec coś na niej poprawia, na prawo stół a za nim inny krawiec tnie materję przetykaną złotymi nićmi w liście czy lilje. Na lewo znów siedzi na ławie, służącej za łóżko, czeladnik; odebrał się od roboty i daje z ręki jeść capowi, który wszedł do pracowni.

Na kolanach robotnika leży czerwona materja, na którą spogląda klientka. Cały personal jest strojny. Na ścianie u góry wiszą barwne materje na suknie.

Rzemieniarza przedstawił doskonale w ruchu, kiedy przed domem przyjmuje pachołka wiodącego konia za uzdę; charakterystyka twarzy obu tych ludzi jest świetna, jak zresztą wszędzie. W głębi widok na obwarowania miejskie.

Widzimy w dalszym ciągu sklep złotnika mieszczący się na rogu ulicy; na długim stole wewnątrz ustawiono różne złotnicze wyroby, a równocześnie pracują przy nim czeladnicy. Dwaj patrycjusze stanęli przed ladą, aby czynić zakupy (fig. 18). W głębi na prawo daleki widok na miasto. Na dachu jednego z domów pracuje blacharz. U spodu lady monogram I. J. Z.

Bardzo ciekawe jest wnętrze pracowni łuczników i grotników. Widzimy w niej pracowników i klientów, w głębi przy stole haftującą dziewczynę z rozpuszczonymi włosami, przed którą na oknie stoi doniczka z kwiatem.

Jak świetnie odtwarza typy i akcję, w scenie przedstawiającej podwórko pracowni ludwisarza (tabl. 10), widzimy wychylającego się majstra z warsztatu i zachwalającego jeden z wystawionych na podwórko dzwonów. Fizjonomia jego jest przepyszna. Przed tym spracowanym rękodzielnikiem oglądamy dwu klientów

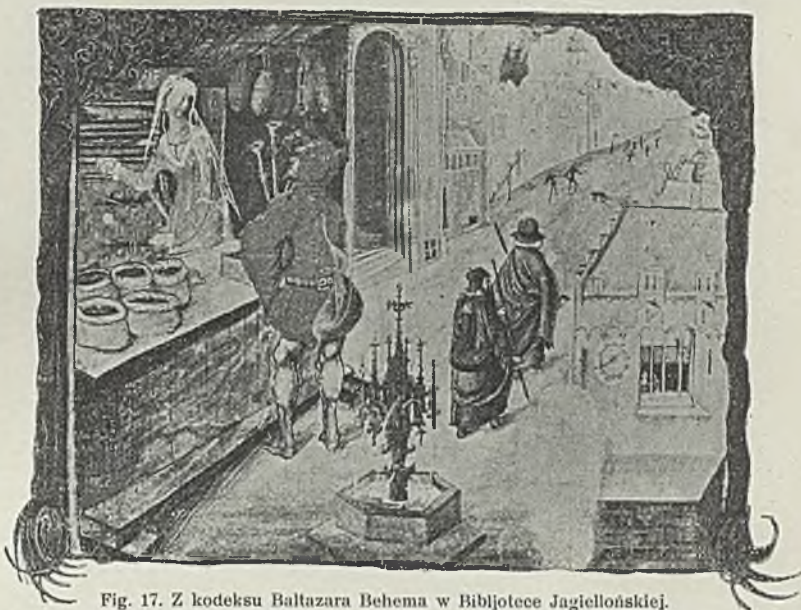


Fig. 17. Z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece Jagiellońskiej.
Sklepek z wiktuałami.



dostatnio ubranych i dobrze odżywionych. Praca obok nie ustaje, czeladnik i dwu chłopców krzątają się, w głębi zaś przez otwarte drzwi widać wozy, a dalej ruch uliczny.

Garbarza namalował także na podwórku z żurawiem zajętego zawodową pracą (tabl. 12). Przy nim na ziemi usiadł jakiś włóczęga i wróżbita, o czym świadczą rozrzucone karty. Poprzez niski murek widać rzekę i przystań, miasteczko u stóp gór i plac obszerny, na którym wojsko się ćwiczy.



Fig. 18. Z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece Jagiellońskiej. Kram i warsztat złotnika.

Nie możemy pominąć malarzy. Minjaturzysta przedstawił nam wysoką komnatę, może na Wawelu, jak o tym świadczyłyby herby Polski i Litwy (tabl. 11). Przy herbach przedstawił pachołków; jedną rękę każdy z nich trzyma na tarczy a drugą zamierza się na towarzysza, pierwszy sztalugą, drugi pędzlem. Jest to widocznie polityczna aluzja do ciągłych waśni między Litwą a Polską. Właśnie dalsze malowidła wykonywa malarz siedzący na skrzyni, postawionej na wysokim stole i maluje postać turka; na środku sali grupa ludzi żywo nad jego dziełem radzi. Na ścianie prócz herbów widzimy alegorie pór roku i pełno wstęg z napisami.

W tym typie są dalsze minjatury, pełne życia i charakterystyki ludzi i zajęć.



Minjatura z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece jagiellońskiej w Krakowie: U KRAWCA



Fig. 19. Z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece Jagiellońskiej. Godło piapierników.

Wszędzie widzi się przytem wiele fantazji. Jak pięknie przedstawił artysta szewcową, którą zręcznie umieścił na przodzie, szewców usuwając nieco w głąb; przędzie ona, u stóp jej dziecko nagie i błazen grający na kobzie. Zasluchana majstrowa nie spostrzegła, że dziecko było niegrzeczne i zachowało się nieprzyzwoicie. Artysta podkreśla to z humorem i zamiłowaniem do obserwowania życia. Przypomina nam ta majstrowa przędąca i to dziecko nieporządne opisaną scenę z Breviarium Grimani.

Humor i fantazję widać na świetnych nieraz i pełnych charakterystyki figurach trzymających tarczę (fig. 19). Przy godle papierników namalował dwu brodatych przedstawicieli tego rzemiosła, obu w popiersiach. Pierwszy jest kopią wizerunku jedne-



Fig. 20. Z mszału Erazma Ciolka w Bibliotece publicznej w Petersburgu.

ciem złota do zaznaczania świateł i stonowanie ich nadają temu dziełu także kolorystyczną wysoką wartość tak, że kodeks Baltazara Behema uważać musimy za pierwszorzędny zabytek.

Zastanawiano się nieraz nad tem, kto był autorem tych pięknych i wielostronnie cennych minjatur? Przypuszczano, że litery I. J. Z. na minjaturze przedstawiającej

go z protoplastów Chrystusa (porów. tabl. 1). Złączone w jeden cech trzy zawody: rękawiczników, rzemieślników wyrabiających sakiewki i innych, którzy robią sznurowadła do trzewików, mają reprezentantów wymalowanych na jednej karcie. Świetna jest charakterystyka tych przedstawicieli stłoczonych w grupę. Majster od sakiewek, w skórzanem ubraniu, jest zamysłony, tarczę właściwych rękawiczników dzierży nie kto inny, tylko błazen, bo ten zbyt kowny towar wymaga wrzasku i reklamy. Błazen opiera znów rękę na ramieniu kobiety trzymającej tarczę ze sznurowadłami i drwiącej z zakłopotanego starego producenta torebek. Gdzieindziej zaś postacie reprezentantów jedną ręką trzymają tarczę a drugą się biją jako zacięci współzawodnicy. Wogóle pełno jest obserwacji życia i pogodnego uśmiechu.

Żywość barw z uży-



Minjatura z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece jagiellońskiej
w Krakowie: U LUDWISARZA

złotników do autora się odnoszą, i że dzieło należy przypisać Janowi Zimmermanowi (Carpentarius zwano go po łacinie) z Iglawy na Morawach.¹ Drzeworytnik i minjaturzysta, który w r. 1496—1501 pracował we Wrocławiu, malarz i snycerz, potem zjawił się w Krakowie i tu rozwija działalność od roku 1501 do końca życia t. j. do roku 1532.² Drugiego minjaturzysty, do któregooby można odnieść inicjały, także nie brak. Jest nim Jan Zirnicki, iluminator librorum, którego wspominają akta w roku 1493.³

Z końcem XV w. jest tych iluminatorów w Krakowie, prócz wymienionego Zirnickiego, jeszcze dwu, Maciej z Droiczyna i Piotr.⁴ W XVI w. musiało ich być znacznie więcej niż w XV w.

Zdaniem naszym, które już wypowiedzieliśmy, autorem minjatur jest Stanisław Krakowianin. Imię swoje najwyraźniej umieścił w minjaturze, przedstawiającej ludwisarzy, na dzwonie w tem miejscu, gdzie na dzwonach bywają litery i napisy. „Stanislaus“ bez najmniejszej wątpliwości czytamy naoryginale minjatury⁵. Jeden kodeks, graduał króla Jana Olbrachta, już znamy, gdzie także potomności przekazał wraz ze swoim współpracownikiem swe imię. Minjatury tego graduału, widocznie początkowe dzieło malarza, zapowiadają ten

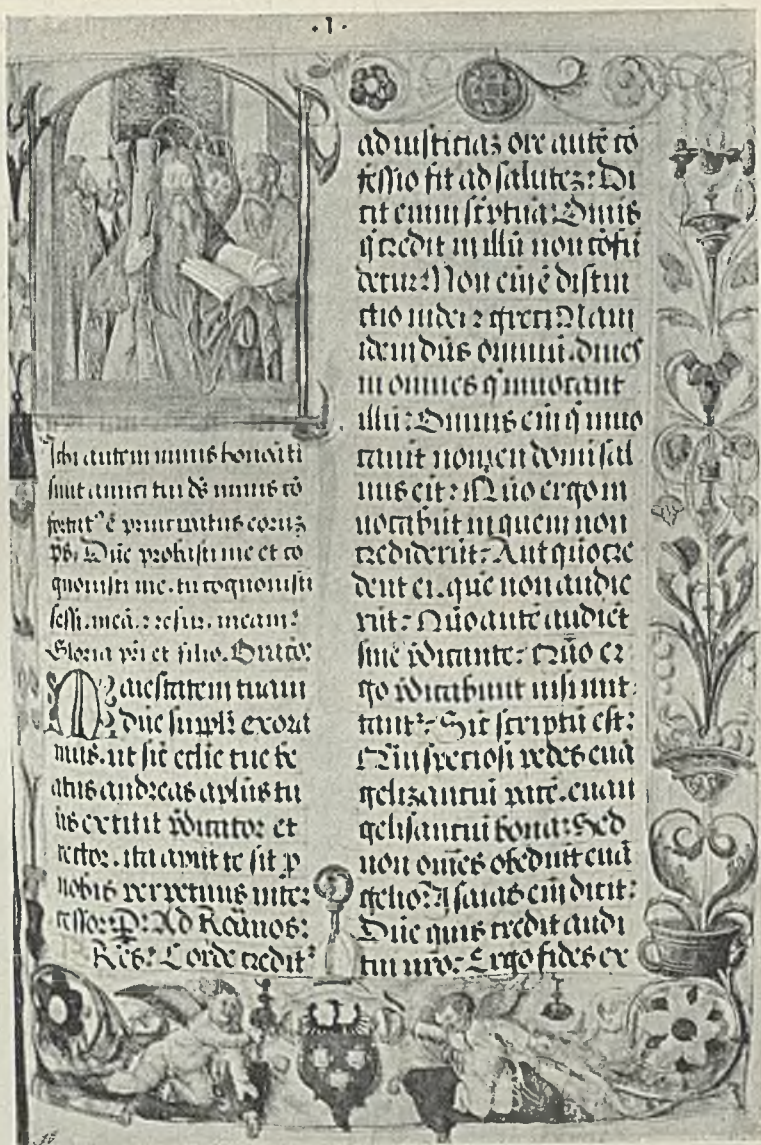


Fig. 21. Z mszału Erazma Ciolka w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Karta z herbem Sulima Erazma Ciolka. Św. Andrzeja.

¹ Lepszy Kraków j. w. str. 213—214.

² Lepszy jak wyż. str. 214.

³ Ptaśnik j. w. str. 345.

⁴ Ptaśnik j. w. 1046, 1126, 1133, 1134, 1138.

⁵ Niestety, w reprodukcji nie dało się tego szczegółu wydobyć.

talent i jego rodzaj, który rozwinął się w kodeksie Baltazara Behema. Odtąd cały szereg bujnych i barwnych minjatur, oznaczanych albo imieniem Stanislaus, albo S. C, t. zn. *Stanislaus Cracoviensis*, przesuwać się będzie przed nami.



Fig. 22. Z mszału Erazma Ciołka w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Król Dawid.

Jemu też przypisać możemy przyozdobienie aktu pergaminowego, zawierającego przywileje dla kolegiaty opatowskiej (tabl. 13). Dokument pochodzi z r. 1519¹ a zatem w tym roku, albo wkrótce potem, przyozdobić go polecił Szydłowiecki malarzowi, który nie tylko wprowadził do niego prześliczną ornamentację roślinną, ale namalował nadto św. Marcina, dzielącego się płaszczem z żebrakiem, i sportretował modlącego się Krzysztofa Szydłowieckiego. Ornament roślinny, w części składający się ze stylizowanej winnej latorośli, ma gotycki jeszcze charakter. Obok tego jednakże znajdujemy nawskróś renesansową groteskę, złożoną z giętej gałęzi, ozdobionej owocami i kwiatami a na jej łodygach kołyszą się dwa ptaki, wzór jakby wzięty z kaplicy Zygmuntowskiej. Tak samo ornament odwrotnej strony dokumentu, złożony z dwu delfinów głowami się stykających, o stylizowanych ogonach, z którymi się łączą dwa kielichy kwiatów oraz rozetka, powstał pod wpływem ornamentacji Jana Ciniego. Wszystkie te ozdoby rysowane z zacięciem i pewnością ręki; barwy: jasno-zielona, czerwono-purpurowa i ciemno-niebieska podnoszą efekt świetnego rysunku.²

Złote tło minjatury pokrywa delikatna, za ledwie dostrzeżalna arabeska, a na takim tle



Fig. 23. Z mszału Erazma Ciołka w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Chrystus w Ogroju.

świetnie przedstawia się św. Marcin, rycerz w maksymiljanowskiej, miejscami złoczonej zbroji, w helmie ze wspaniałymi strusimi piórami, na siwym tradycyjnym koniu, okrytym purpurowym czaprakiem i w świetnej uprzęży, ubranej również

¹ Gerson: *Przywilej opatowski*, Spr. Kom. hist. szt. T. V, str. 194.

² Kieszkowski j. w. str. 481.



Minjatura z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece jagiellońskiej
w Krakowie: MALARZ PRZY PRACY

strusiem piórem. Ruch żebraka jest wyborny, głowa w profilu nieco podniesiona, doskonale narysowana, twarz zaś pełna charakterystyki mimo trudności wywołanych profilem i skróceniem. Plastykę stara się artysta uwydatnić przez zestawienie światła i cieni z pominięciem konturu, którego ciemną obwódkę widać tylko na ciele żebraka.¹ Trudno było artyście poradzić sobie z przestrzenią, co tłumaczy się dążeniem do efektu dekoracyjnego i wypełnienia zakreślonej przestrzeni figurami.

Postać jeźdźca wykazuje wpływy niemieckie. Aby wprowadzić malowniczą i efektowną postać współczesnego rycerza, przybranego w bogatą zbroję i pióra, na koniu podobnie ustrojonym, malarze przedstawiali św. Marcina lub Jerzego i tych świętych rycerzy przybierali w taki nadzwyczaj efektowny rycerski strój XVI w. Hans Burgmair wykonał w ten sposób r. 1509² drzeworyt przedstawiający św. Jerzego a drzeworyt ten był pewnie znany Stanisławowi. Koń na Przywileju przypomina też utwory dürerowskie,³ ale także przede wszystkim konia w kodeksie Baltazara Behema. Hansa Dürera jednak pracą minjatura być nie może, bo zjawia się malarz ten kilka lat później w Krakowie a dzieło niezawodnie w Krakowie powstało. Krzysztof Szydłowiecki w zbroji, miejscami również złoconej, klęczy na tle horyzontu z pasmem zielono-niebieskich gór. Ze zbroją tworzy malowniczy kontrast jasno-czerwona, od piersi spływająca szata. Z szyi zwisa złoty łańcuch a biodra opasuje złocony pas z przyczepionym woreczkiem na wielko-kanclerską pieczęć. Hełm stalowy, częściowo złocony, ozdabiają strusie pióra. Głowa pysznie się modeluje na tle czerwonej materji proporca ozdobionego herbem. U stóp kanclerza jeszcze raz powtórzony herb Odrowąż otoczony smokiem, z którego to przydatku do herbu dumny był Szydłowiecki i wszędzie kazał go malować, rzeźbić i rytować.



Fig. 24. Z mszału Erazma Ciołka w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Zmartwychwstanie.

Rycerzy z proporcem świetnie namalowanych widzieliśmy w pontyfikale Erazma Ciołka, ale tu Szydłowiecki jest przedstawiony daleko ozdobniej, najmniejszy szczegół opracowany jest jak najpiękniej i jak najwykwintniej. W charakterystyce żebraka kulawego z jego szczudełkami w rękach i w tej obserwacji natury i umiarkowanym realizmie widzimy znów podobieństwo z kreacjami Baltazara Behema, to też możemy

¹ Kieszkowski, j. w. str. 483.

² *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Berlin 1925, str. 1

³ Kieszkowski: op. cit. str. 484.

przypuścić, że minjaturę wykonał Stanisław Krakowianin. Widać w niej te same braki. I tu malarz nie zawsze chciał, czy umiał, ustosunkować figury pierwszego i drugiego planu mimo wybornych perspektywicznych studjów głębi i dzielił ten brak z Witem Stwoszem, od którego niezawodnie brał też pogląd na naturę i uczył się obserwować typy ludzi i ich charakter.

Dalszem dziełem Stanisława Krakowianina i jego warsztatu, to mszał Erazma Ciołka. Dzieło to znajduje się w publicznej Bibliotece w Petersburgu, dokąd je zabrano z biblioteki Załuskich.¹ Powstało ono w każdym razie przed r. 1522, t. j. przed



Fig. 25. Z mszału Erazma Ciołka w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Boże Narodzenie.

śmiercią płockiego biskupa, którego herbami jest ozdobione. A może nawet jest wcześniejsze od przywileju opatowskiego. Ozdabiają je minjatury, przedstawiające prześliczne inicjały, wypełnione figurami, po marginesach biegną groteski i tarcza z herbem Ciołka Sulimā, którą jednak trzymają zupełnie w duchu odrodzenia pojęte, rozbawione putta (fig. 20 i 21).² Niekiedy ornamenty żywo przypominają dekorację grobowca króla Jana Olbrachta i kaplicy Zygmuntońskiej.

Inicjały są dziełem dwu a może trzech malarzy, którzy widocznie pracowali u Stanisława. Wśród postaci ożywiających księgę widzimy króla Dawida

(fig. 22),³ klęczącego i w skupieniu grającego na harfie, na tle krajobrazu, jaki się u nas spotyka, z zieloną łąką, szeroką rzeką i kawałkiem urwistego pagórka, nad którego brzegiem rosną ubogie w liście drzewa. Na marginesie groteska z insygnjami biskupimi u wstępu opowiada nam także dla kogo mszał był malowany. Sceny z Męki pańskiej nie wszystkie mają jednaką wartość, obok wytwornie namalowanych są słabsze i te widocznie są dziełem uczniów. Do najpiękniejszych należy postać zatopionego w modlitwie Chrystusa w Ogrojcu, z pochyloną głową i splecionymi kurczowo rękami (fig. 23).³ Mimo nawskróś renesansowej dekoracji figuralne kompozycje powstały pod wpływem miejscowej sztuki, co przedewszystkiem widać w scenie Zmartwychwstania (fig. 24),³ gdzie rozwiany płaszcz Chrystusa żywo przypomina wystudjowane łamanie i wklęsłość draperji Stwosza. Także wyraz twarzy i typów z natury studjowanych (fig. 25, 26, 27)³ wiąże się ze Stwoszem i minjaturami w kodeksie Baltazara Behema. Ten realizm zakradł się nawet do nawskróś stylowych grotesek,

¹ Kopera: *Minjatury, rękopisów polskiego pochodzenia* w Bibliotece publicznej w Petersburgu, Cz. II. *Spr. Kom. hist. szt.* T. VII. str. 565 i nast.

² Tamże str. 571 i nast.

³ Tamże str. 567—574.



Minjatura z kodeksu Baltazara Behema: GARBARZ PRZY PRACY

bo w jednej z nich zamiast wychodzić z klasycznej wazy, groteska wyrasta z doniczki ozdobionej dwoma uchami, który to motyw u nas się przyjmuje i wkroczy do polskiego przemysłu artystycznego jak pasy, aplikacje a nawet do sztuki ludowej, gdzie będzie bardzo pospolity.

Następnie wykonał Stanisław z Krakowa modlitewnik dla Zygmunta I, niewielkich rozmiarów na wzór francuskich, flamandzkich i włoskich modlitewników. Darował go królowi z wyrazami hołdu jako dla pogramcy Moskwy i tatarów i wyraźnie zaznaczył, że czyni to bezinteresownie i nie chce nawet być znany królowi. Podał datę 1524 r. i monogramem S. C. oznaczył dwie z minjatur. Dziełko to, cacko iluminatorskiej sztuki, stało się w istocie książką do nabożeństwa króla i zapewne królowej Bony. Dolepiono do niego kartkę, na której napisano datę urodzin Izabelli i Zygmunta Augusta, przyjazdu Bony do Włoch i jej śmierci. Widocznie Bona zabrała modlitewnik, lecz po matce odziedziczyła go Anna Jagiellonka, po której śmierci wraz z całym skarbem prywatnym Jagiellonów dostał się Rzeczypospolitej i zapewne wszedł do skarbcza koronnego, a stąd z wieloma innymi klejnotami przeszedł w posiadanie prywatne Sobieskich, w końcu zaś do rodziny Stuartów wraz z ks. Marją Klementyną i do rodzin angielskich, poczem go kupiło Brytyjskie Muzeum za 74 funty szterlingów.¹



Fig. 26. Z mszału Erazma Ciolka w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Madonna.

Kodeks ten ma być opublikowany przez Akademię Umiejętności, która posiada rysunki i zdjęcia.²

Minjatury otaczają ramki arabeskowe i groteskowe, złożone ze splotów stylizowanych liści, kwiatów i puttów (fig. 28, 29, 30). Najpiękniejsza z nich przedstawia szczególnie czczonego podówczas św. Hieronima (fig. 30), jest arcydziełem dokładnej roboty, ozdoby zbliżone do ornamentów kaplicy Zygmuntońskiej.³ U spodu pomieścił malarz herb Polski na tarczy, trzymanej przez dwa putta w zbrojach i szyszakach i na tej minjaturze położył swój monogram. Dalej widzimy Zygmunta I. na klęczkach przed nagim Chrystusem w cierniowej koronie i z Jego rąk odbierającego Komunię (tabl. 14). I tu także spostrzegamy tarczę z herbem Polski wśród rogów obfitości. Na innej karcie znów wśród arabesek spotykamy herb Litwy Pogoń, zamiast puttów trzymają tarczę dwaj ludzie, jeden przy szabli, drugi z łukiem (fig. 30 i 59), jakby typy z Litwy. Poznajemy autora postaci trzymających tarcze z godłami cechów w kodeksie Baltazara Behema.

¹ Kallenbach: *Sprawozdania*, T. IV, str. LV.

² Ze zdjęć udało nam się uzyskać niektóre tylko.

³ Kallenbach j. w., Kieszkowski j. w. str. 140.

Portret Zygmunta Starego jest nadzwyczaj staranny. Król w świetnym ubiorze tworzy kontrast z umęczonym i skrwawionym Chrystusem, królem w cierniowej koronie. Klęczy bez korony, ale w czerwono-złotym czepcu, w purpurowym płaszczu, obszytym szerokim futrzanym kołnierzem, na którego włosie układa się złoty łańcuch. Z pod odchylonego płaszcza z otworów przy rękach przegląda jasno-fioletowa suknia. Komunja odbywa się na tle pejzażu z murawą i jeziorem w głębi, ujętem w górzyste



Fig. 27. Z mszału Erazma Ciołka w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Zesłanie Ducha świętego.

brzezi, z wysepką i zamkiem. Chór aniołów w popiersiach trzyma czerwony zwój z napisem.

Trzecia wreszcie minjatura przedstawia NPMariję stojącą na półksiężycu z dzieciątkiem Jezus (tabl. 15). Dziecię się garnie i chwyta za jabłko, które matka trzyma w ręku. Z pod jej korony spływają długie loki rozwiane. Grupa aniołów ją otacza a dwaj inni podtrzymują koronę. Klęczy przed Nią Zygmunt I. złożwszy swoją koronę u Jej stóp.

Typ Madonny dürerowskiej jest pełen wdzięku a narysował go artysta z wielką pewnością. Fałdy płaszcza spływają miękko.

Malarz tu i ówdzie silił się, aby ornamentyce dać charakter ornamentyki włoskiej, jak to widzimy w minjaturach (fig. 28—29). Wyglądają tutaj arabeskowe obramienia minjatur wraz z półfigurami świętych, umieszczonych na tłach okrągłych, lub

różnie wykrojonych, z licznymi puttami, jakby skopjowanymi z włoskich minjatur.

Z r. 1527 pochodzi datowany modlitewnik królowej Bony, znajdujący się także w Anglii w Bodlejanie oksfordzkiej.⁴ Ozdobił go artysta oprócz kompozycji figuralnych arabeskami, herbami państwa i Sforzów.

Widzimy tam minjatury religijne, ale ze świeckim dodatkiem, jak n. p. Nawiedzenie (fig. 35), któremu przygląda się we drzwiach stojąca najmodniej ubrana dama w kapeluszu zdobnym piórami, niewątpliwie portret, może nawet królowej Bony. W obramieniu tej sceny u dołu putta trzymają herb Sforzów. Inna minjatura przedstawia nam znów Hołd Trzech Króli (fig. 36) na tle wspaniałej ruiny o gotyckim sklepieniu z żebrami i zwornikiem. Zdjęcie z krzyża namalowane jest znów na tle krajobrazu z widokiem rozległego zamku w głębi, postacie otaczające Matkę Boską są oddane z realizmem i jakby portretowane (fig. 38).

⁴ Kieszkowski, j. w. str. 143.



Stanisław Krakowianin. Minjatura z portretem klęczącego kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego, zdobiąca Przywilej dla kościoła w Opatowie w tymże kościele

W obramieniu z wijącej się gałęzi widzimy motywy groteskowe; gałęzie w splotach kończą się też charakterystycznymi groteskami. Ciekawa jest miniatura przedstawiająca anioła wydobywającego z czyśca dusze, czemu przygląda się w niebiosach Bóg Ojciec, Madonna z Dzieciąciem i św. Jan czy Michał Archanioł (fig. 37). Niestety, opracowanie a zwłaszcza zdjęcia modlitewników Zygmunta I, królowej Bony i wreszcie modlitewnika Krzysztofa Szydłowieckiego, który z kolei omawiać będziemy, czekają na wydanie Komisji historii sztuki Akademii Umiejętności już parę dziesiątek lat i tem samym nie mogą wejść w obrót naukowy i dokładniej, jakby należało, nie mogą być uwzględnione.

Trzecim modlitewnikiem, który wyszedł z tej samej pracowni Stanisława Krakowianina, jest modlitewnik Krzysztofa Szydłowieckiego, znajdujący się w medjolańskiej Ambrozjanie. Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki, podobnie jak król, był miłośnikiem sztuki i lubował się w artystycznych przedsięwzięciach. Gdy Stanisław Krakowianin wykonał modlitewniki dla króla i królowej, nie mogło być, aby kanclerz Szydłowiecki u niego modlitewnika nie zamówił, tembardziej, że w barwnych kodeksach się lubował, jak świadczy zachowana dotąd *Legenda Aurea* z pięknymi włoskimi minjaturami, znajdująca się w bibliotece ordynacji Zamoyskich.

Minjatury w modlitewniku Szydłowieckiego są liczne. Malarz w obrazy wprowadził tu wiele figur w ruchu i dramatycznym ujęciu.¹

O charakterze tych minjatur poucza scena, która wyobraża Jezusa w świątyni (fig. 39). Malarz odtworzył typy z modelu; przypominają nam one ludzi z obrazów

¹ Niestety, fotograficzne zdjęcia tego pięknego kodeksu, znajdujące się w zbiorach Komisji historii sztuki jako materiał ilustracyjny do niewydanej pracy prof. Marjana Sokołowskiego, nie zostały dotąd reprodukowane, aczkolwiek nawet cynkotypowe klisze z nich sporządzono. Dzięki uprzejmości Akademii Umiejętn. udało nam się dwie z tych klisz uzyskać (fig. 38 i 39).

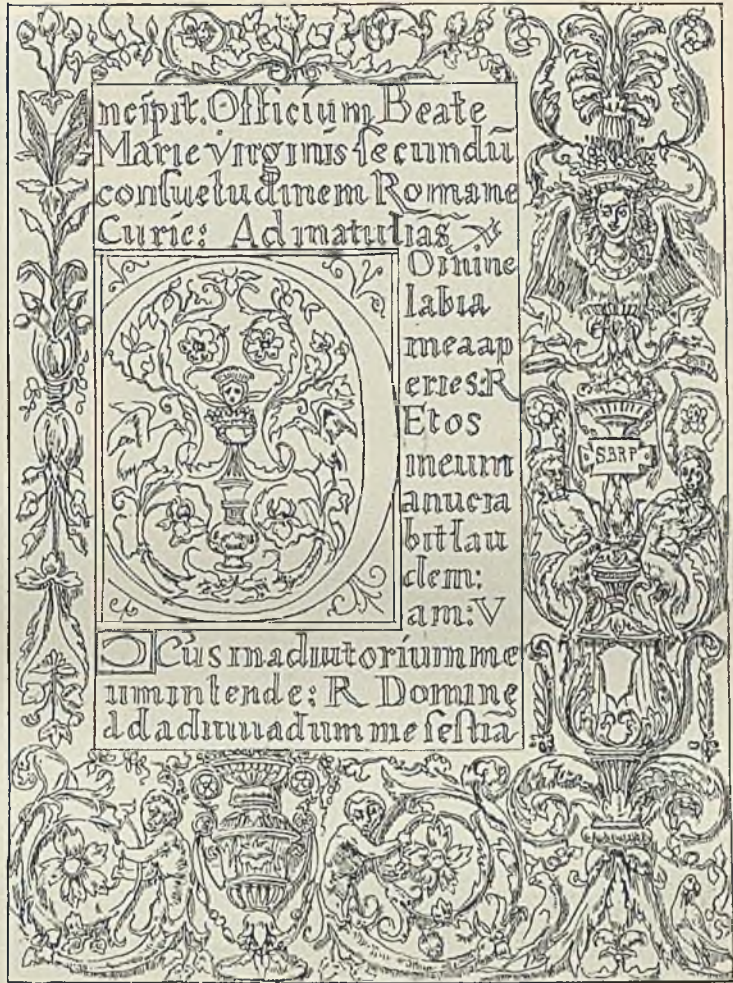


Fig. 23. Z modlitewnika Zygmunta I. w British Museum w Londynie.



Fig. 20. Z modlitewnika Zygmunta I. w British Museum w Londynie.

Hansa Suesa z Kulmbachu. Wyborna jest postać świętego Józefa zaczytanego w książce.

Obramienia są różnorodne, niekiedy ozdabia je motyw czysto roślinny w duchu zupełnego odrodzenia, to znów wchodzi jako dekoracyjne motywy putta i formy zwierzęce, bardzo pięknie skomponowane. Szczególnie zwraca uwagę motyw łabędzi, które na jednej z kart u spodu symetrycznie i pięknie ułożył malarz po bokach tarczy herbowej.

Gdzie indziej znów widzi się łabędzia w locie. Najczęściej ornament marginesów układa się osiowo. Aniołki odgrywają w dekoracji wybitną rolę, użyto ich często także do inicjałów

(fig. 40). Dzieło powstało w każdym razie przed r. 1532 t. j. przed śmiercią Szydłowieckiego, najprawdopodobniej jednak zaraz po modlitewnikach króla i królowej, a więc zapewne niedługo po r. 1524.

Bardzo pięknym i cennym zabytkiem malarstwa miniaturowego jest ukończony w r. 1532 kodeks, opisujący dzieje domu Szydłowieckich: *Liber geneleos illustrissimae familiae Schidloviciae*, z którego zachowały się w bibliotece Kórnickiej



Stanisław Krakowianin. Król Zygmunt Stary modli się do Umęczonego Chrystusa. Minjatura w modlitewniku króla Zygmunta Starego w British Museum w Londynie

w Poznaniu minjatury nie bez braków.¹ Już kodeks Baltazara Behema i jego minjatury poświęcony był wyłącznie życiu cechów i ich uświetnieniu, a zatem było to wielkie przedsięwzięcie świeckie. Takim świeckim przedsięwzięciem, ale poświęconem chwale magnackiej, jest kodeks Kórnicki. Pierwsza z minjatur wyobraża fantastyczną scenę nadania herbu rodowi Szydłowieckich, następnym jedenaście przedstawia członków tego domu.

Widzimy tu znów zamiłowanie do portretowania nie tylko osób współczesnych, ale także do tworzenia portretów osobistości historycznych. Zamiłowanie to wyszło, co prawda, nie od artysty, ale od Krzysztofa Szydłowieckiego i jego próżności na punkcie splendoru rodziny.

Szereg tych wizerunków odznacza się ozdobnością a przede wszystkim barwnością. Wspaniałe są ramy utworzone z arabesk renesansowych i rozet na ciemnoczerwonym tle, strój jest bogaty. Tło z zawieszanej od połowy wzorzystej materji, albo też z krajobrazu; raz pejzaż ten w dolnej części przedstawia łąn,

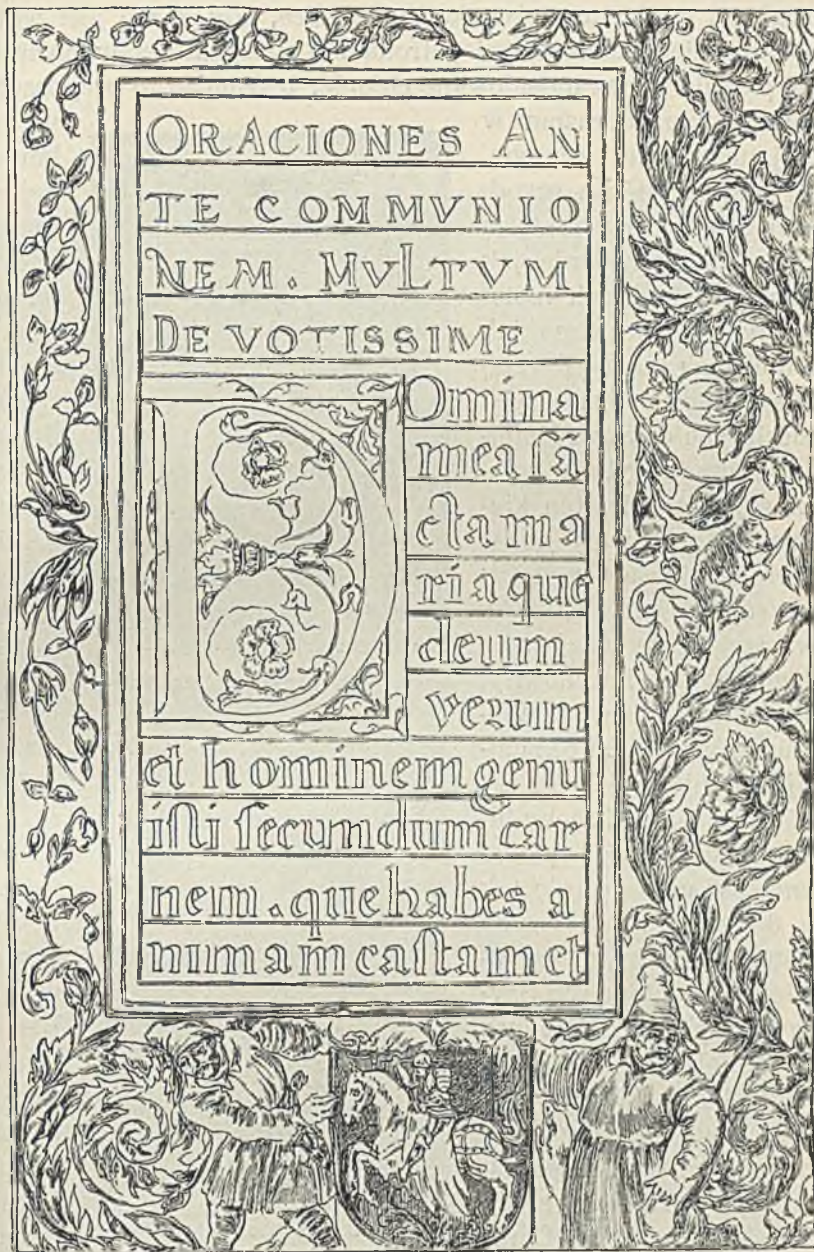


Fig. 30. Z modlitewnika Zygmunta I. w British Museum w Londynie.

¹ Wydał je J. Kieszkowski w barwnych tablicach w dziele: „Kancelarz Krzysztof Szydłowiecki“, Poznań 1912.

drugi raz ogród, to znów skalistą okolicę, gdy górna jest wolna i ozdabia ją tylko z boku umieszczona postać patrona lub patronki osoby portretowanej. Za rycerzem stoi pięknie nieraz namalowane chłopię, trzymając to proporzec, to hełm. Pierwszym historycznym obrazem w minjaturze nam znanym, jest nadanie herbu przodkowi Odrowążów. Historję pojęto tu tak naiwnie, jak później w śpiewach historycznych Niemcewicza, jak w obrazach szkoły Bacciarellego i jak w pierwszych dziecięcych dziełach Matejki. W drzeworytach pojawił się wcześniej ten kierunek. Znajdujemy go w dziele Decjusza z r. 1521: *Contenta de vetustatibus Polonorum* i w wydanej przez niego kronice Miechowity, razem drukowanej u Vietora w Krakowie. I tu znajdujemy fikcyjne portrety królów polskich i sceny historyczne.¹ Księga „*Liber geneleos*“ niewątpliwie tak co do tekstu, jak co do ilustracji, miała za cel uświetnić podobnie ród Szydłowieckich, jak Decyusz uświetniał ród królewski. Jak w historii Miechowity z polecenia Decjusza wykonano drzeworyt przedstawiający chwilę, kiedy Otto III. koronuje Chrobrego, tak tu znów cesarz

„Poczet gnieźnieńskich arcybiskupów i żywoty krakowskich biskupów“ w bibliotece hr. Zamoyskich w Warszawie jest dalszym dziełem, na którym malarz położył swoje inicjały. Zbliży się to dzieło przez swe zadanie do *Liber geneleos*. Jak tam portrety rodziny Szydłowieckich, tak tu portrety biskupów gnieźnieńskich miał przedstawić artysta. Kodeks ten zdoła nadto wspaniała minjatura z sceną hołdu, który św. Stanisławowi składają Zygmunt I., biskup Tomicki i inni dygnitarze, klęcząc u stóp świętego (tabl. 16). Jeden z aniołów podtrzymuje płaszcz świętego i niesie palmę męczeńską,



Fig. 31 i 32. Z modlitewnika królowej Bony w Willanowie.

w habsbursko - cesarskiej koronie wysoko zasklepionej nadaje herb rycerzowi. Cesarza otacza orszak dworzan i dygnitarzy różnych narodowości, przyczem nie brak w głębi na drugim planie polskiego żupana. Z tem wszystkim jednak doskonale harmonizuje błazen bawiący się z pieskiem, choć satyry oczywiście w tem dopatrywać się bezwarunkowo nie można. Jak daleko stoi dzieło to poza mieszczańskim kodeksem, w którym z pogodą i zamknięciem malarz odtwarzał pracę cechów! I pod względem rysunkowym minjatury są znacznie słabsze, choć artysta starał się w tej galerji portretów wprowadzić rozmaitość, nie wiele jednak miał ku temu sposobności. Barwy: czerwona, lazurowa i złota zwracają uwagę przede wszystkim, a zwłaszcza użycie najkosztowniejszego barwika lapis lazuli dowodzi, że nie liczone się z kosztami.

Piękny, bogato ozdobiony

¹ Kopera: *Spis druków*, j. w. str. 86 nast.



Stanisław Krakowianin. Król Zygmunt Stary modli się do N. P. Marji.
Minjatura w modlitewniku króla Zygmunta Starego w British
Museum w Londynie

drugi zaś dzierży proporzec państwa z orłem Zygmunto-
wskim. I tu także nie brak
małego pieska, wyglądającego z pod królewskiego płaszcza. Ramy tej kompozycji
są bardzo piękne i składają się ze splotów stylizowanych liści, przypominających
dekorację kaplicy Zygmun-
towskiej. Minjatura ta pow-
stała zapewne najpóźniej
w r. 1532, skoro wśród
dygnitarzy widzimy także
Krzysztofa Szydłowieckie-
go, który umarł z końcem
tego roku. Portrety bisku-
pów oczywiście są prze-
ważnie idealne, ale malarz
starał się dać każdej pos-
taci indywidualny wyraz
(fig. 41 i 42). Tło urozmai-
cał, a niekiedy umiał poza
tronem roztoczyć wspa-
niały krajobraz. Całe dzieło
ukończone 1535 roku, jak
świadczy data na jednej
z minjatur.¹

Z innych obrazów zwraca
uwagę przez swą kompo-
zycję i subtelną charakte-
rystyką twarzy świętego
w ekstazie wizerunek św.
Jana na wyspie Patmos,
z orłem i figurą N. P. Marii
w obłokach w głębi (fig.
43). Gdziekolwiek deko-
racja jest tak wybujała, że
przypomina najpóźniejszy
renesans, a nawet barok.
Barokowo pojętym jest tron
biskupa pełen rozbujanych
form.

pracował Stanisław nie sam, ale przy tak licznych zamówieniach miał pomocników.
Fałdy są szerokie, a przytem dość szablonowe. Ustawianie figur w przestrzeni
jest bez zarzutu. Znać tu ciągle rękę autora kodeksu Baltazara Behema, umiejącą
postacie przedstawiać na wolnym powietrzu, oraz wybornie oddawać pierwsze i dalsze
plany i uzyskiwać w ten sposób istotną linearną głębię.³

¹ Kieszkowski op. cit. str. 134.

² Tamże, str. 145.

³ Tamże, str. 130.



Fig. 33 i 34. Z modlitewnika królowej
Bony w Willanowie.

Ewangeliarz biskupa To-
mickiego z r. 1534, w archi-
wum kapituły krakowskiej,
jest także dziełem Stanisła-
wa, znaczone jego lite-
rami S. C.² Znajdujemy tu
małe obrazki, użyte w
miejscu inicjałów, dla zwró-
cenia uwagi na treść tekstu
(fig. 44). Prócz tego mamy
inicjały, które zdobią nie
tylko ornamenty arabesko-
we i roślinne, ale także fi-
gury, n. p. inicjał z damą
w najmodniejszym stroju
współczesnym, przedsta-
wiającą św. Magdalenę, al-
bo też ze starszym broda-
tym, wytwornie ubranym
mężczyzną, który wyobraża
św. Jakóba. Twarze prze-
ważnie z realizmem przed-
stawione, szerokie, o silnym
kościółskładzie. Głowa św.
Jana na misie, wycięta z
tego ewangeljarza a znaj-
dująca się w prywatnych
zbiorach, najlepiej o tem
świadczy (fig. 45). Rysunek
jest często niemal dosko-
nały, niekiedy jednak słab-
szy, raz n. p. ręce są świet-
nie narysowane, to znów
nieudolnie. Widocznie pra-

Krajobraz pagórkowaty jak zwykle. Drzewa, liście i kwiaty studjowane z natury. Także obramienia kart i zdobiące je listwy wypełniają kwiaty, owoce a czasem medaljon ze sceną z Nowego Testamentu, to znów ptaki siedzące na gałęziach, bogate wazony z owocami i kwiatami, maszkarony i herbowe tarcze.¹ W ornamentacji tej przeważa renesans niemiecki a ozdoby rysowała śmiała i pewna siebie ręka. Koloryt tych ozdób jest niezmiernie żywy, soczysty, często podtrzymany złotem, całość wogóle jest bardzo dekoracyjna i świetna.

Z warsztatu Stanisława wyszedł wtedy kodeks kapituły krakowskiej: *Ordo in feria quinta*, oraz pontyfikał biskupa Tomickiego, ozdobiony minjaturami skromniejszemi i pobieżniejszemi, a mimo to oznaczony literami artysty.²

Ale modlitewniki pociągały artystę, a może tak się podo- bały, że malarz u schyłku swej działalności do nich wrócił.

minjatury o podobnym wątku z modlitewnika Krzysztofa Szydłowieckiego w medjolańskiej Ambrozjanie. Wzorowana jest ona na obrazie Hansa Suesa z Kulmbachu



Fig. 35. Z modlitewnika królowej Bony w oksfordzkiej Bodlejanie. Nawiedzenie.



Fig. 36 Z modlitewnika królowej Bony w oksfordzkiej Bodlejanie. Pokłon Trzech Króli.

Ozdobił on minjaturami modlitewnik kanclerza Jana Chojeńskiego, obecnie w zbiorach monachijskiego Muzeum Narodowego. Wśród minjatur widzimy tam „Hołd Trzech Króli“, jeden w postaci Zygmunta Starego zbliża się z kosztownym pucharem do Bogarodzicy (fig. 46). Pachołek podtrzymuje nad nim koronę. Zasługuje na uwagę Zwiastowanie N. P. Marji, przed którą na posadzce stoi wazon z kwiatami, a na przodzie kot goniący za myszą; wszystko dzieje się we wspaniałej renesansowej komnacie, której beczkowy sufit ozdabiają arabeski, a okno ujmujące wspaniała rama. Z dalszych minjatur wymieniamy: Ofiarowanie Chrystusa; Nawiedzenie N. P. Marji, św. Hieronima, Chrystusa do kolan w sarkofagu, którego podtrzymuje N. P. Marja i anioł a kanclerz Chojeński klęczy i modli się. Nie możemy pominąć dwu ciekawych minjatur, z których jedna przedstawiająca ucieczkę do Egiptu (fig. 47), zbliżona jest do

¹ Kieszkowski j. w. str. 129.

² Tamże, str. 131 i 144.



Minjatura z Żywotów arcybiskupów Gnieźnieńskich w bibliotece Ordynacji Zamoyskich. Św. Stanisławowi składają hołd Zygmunt I, biskup Tomicki i kanclerz Krzysztof Szydłowiecki

u paulinów na Skałce w Krakowie, przyczem roślinność egzotyczną w podobny sposób przedstawił artysta.

Druga minjatura wyobraża scenę ukazania się anioła śpiącym pastuszkom. Ciekawy jest tu szczególnie mężczyzna z długimi, obwisłymi wąsami. Na ostatnich przedstawił św. Mikołaja, dalej św. Wojciecha z klęczącym u jego stóp biskupem Chojeńskim. Niektóre ozdoby na marginesach odznaczają się naturalizmem w odtworzeniu kwiatów, owoców i motyli na sposób flamandzki (fig. 46).

Arabeski i groteschi, a także inicjały, są dość pobieżne. Ujmuje nas to, że otaczają częstokroć tekst w polskim języku (fig. 48). Modlitewnik ten powstał w latach 1533—1537. Owocem pracowitości Stanisława Krakowianina zdaje się być także niedawno wykryty kodeks w bibl. paulinów w Częstochowie, licznymi minjaturami ozdobiony. Nie tylko minjatury malował Sta-



Fig. 38. Z Modlitewnika królowej Bony w okstorażkiej Bodlejanie. Zdjęcie z krzyża.

przestrzeni jest dobre. Perspektywa we wcześniejszych pracach: pontyfikale Erazma Ciołka i kodeksie Behema, nieraz bez zarzutu. Zwierzęta malował artysta z pamięci



Fig. 37. Z modlitewnika królowej Bony w oksfordzkiej Bodlejanie. Czyścicie.

niślaw, ozdabiał księgi także rysunkami. W Muzeum ks. Czartoryskich zachowała się księga z r. 1505 przedstawiająca piórkowe portrety opatów w Mogile (fig. 49—52).¹ Malarz jednak tylko twarze narysował starannie, resztę zaś zaznaczył konturami. Widzimy, że go pociągała głównie charakterystyka postaci a szczególnie fizjognomji. Obok serji wizerunków rodziny Szydłowieckich i arcybiskupów gnieźnieńskich, należy wymienić i tę serję portretów.

Spójrzmy na całość działalności Stanisława Krakowianina.

W rysowaniu figur spotyka się nieraz błędy, jak w *Liber Geneseos* n. p. w nieudolnym często traktowaniu rąk, a nierównomierność ta świadczy o warsztacie złożonym z pomocników, pracujących przy mistrzu.² Draperje także nie mają gotyckich załamań, a suknie układają się w szerokie, choć w dość szablonowe fałdy.

Ustawienie figur w

¹ Z niepublikowanych klisz Akademii Umiejętności łaskawie nam użyczonych.

² Kieszowski j. w. str. 130.

i dość nieudolnie, najlepiej traktował ptaki. Krajobraz, to zwykle pagórki lub wzgórza z zabudowaniami. Drzewa, liście i kwiaty świadczą o studjach z natury.

Malarzowi chodzi o świetność barw, o różnorodność linii, o coraz to nowe warjanty arabesek i inicjałów. Figury tworzą z ornamentacją jedną całość, zwykle nie wydo-



Fig. 39. Z modlitewnika Krzysztofa Szydłowieckiego w medjołańskiej Ambrozjanie. Ofiarowanie Chrystusa w świątyni.

bywając się na pierwszy plan; rzadko pojawiają się kompozycje obrazowe. Artysta jest minjaturzystą-dekoratorem przedewszystkiem. Średniowieczne pojęcia malarstwa minjaturowego, aby z kart księgi barwnej obrazki śmiały się do czytelników, jak to trafnie określił Dante, doprowadził on w XVI w. Polsce do największego efektu. Oddziaływały na Stanisława flamandzkie minjatury, których wpływ w wysokim stopniu zaznaczył się także w inicjałach, ale wykształcił się on zapewne w krakowskiej pracowni przy katedrze, od Stwosza i z flamandzkiej sztuki niezawodnie wzięły zamilowanie do charakterystyki postaci wydających się przedewszystkiem w twarzy. Czerpał też z ornamentacyjnych wzorów Giovanniego Ciniego w kaplicy Zygmuntowskiej i zanu na Wawelu a także oczywiście z flamandzkich i włoskich kodeksów minjaturowych. Wpływ Albrechta Dürera

¹ Kieszkowski, str. 136 i nast.

kartami kodeksów malowanych przez Stanisława jest widoczne. A posiadał takie kodeksy włoskie biskup Ciołek w swoich zbiorach i królewska biblioteka. Stanisław Krakowianin umarł jak to już wspominaliśmy około r. 1540.¹

Bliższych szczegółów z jego życia nie znamy. Działalność rozpoczął malując graduał, fundowany dla katedry krakowskiej przez Jana Olbrachta, i to nie sam, tylko z malarzem Tomkiem. Wtedy, t. j. 1496 r., miał najmniej 20 lat, przypuszczać więc należy, że urodził się około r. 1476. Umarł około r. 1540 a zatem żyłby mniej więcej lat 64. Zapewne był za granicą. Przed r. 1503 widocznie wszedł w służbę Erazma Ciołka i malował dla niego Pontyfikał. Ten znawca sztuki zapewne zapoznał artystę z malarstwem miniaturowym zagranicznym a może zabrał go z sobą jako towarzysza licznych swych podróży do Włoch. Wróciwszy pod wpływem oglądanych dzieł sztuki włoskiej, a zwłaszcza flamandzkich, które były także rozpowszechnione we Włoszech, wykonał swoje najlepsze dzieło, miniatury w kodeksie Baltazara Behema. Praca ta zyskała mu wielkie uznanie i liczne zamówienia. Dziełami jego zajął się król, Zygmunt I., królowa Bona, Krzysztof Sztydlowiecki, biskup Tomicki i biskup Chojęński. Dzięki poparciu duchowieństwa, najwygodniej może dla swej działalności, umieścił się u cystersów w Mogile. W klasztorze tym był podówczas opatem świątły człowiek i miłośnik sztuki opat Erazm, który utrzymywał stosunki z Erazmem z Rotterdamu. O smaku opata świadczy pięknymi grawirunkami ozdobiony sztuciec, który temu uczonemu posłał do Bazylei.² W klasztorze Stanisław zaciśniewnie pracował odosobniony i zdaleka od dworu, skoro król Zygmunt I. go nie znał przynajmniej do r. 1524. Że był Polakiem, świadczy nie tylko imię, nie tylko notatki w polskim języku czynione w graduale Olbrachta, ale także patriotyzm. Dedykuje on bowiem Zygmuntowi

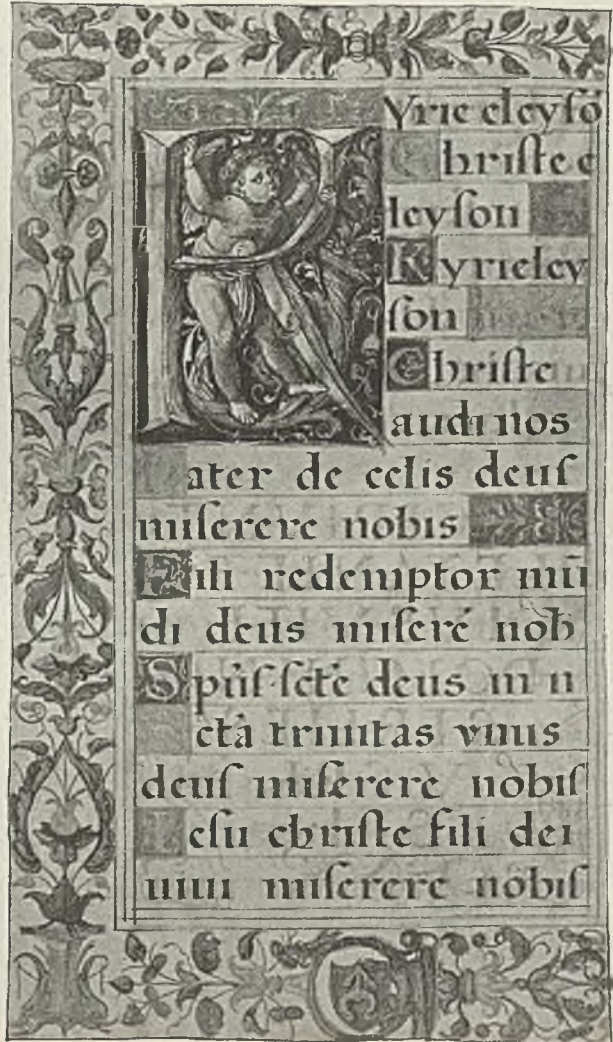


Fig. 40. Z modlitewnika Krzysztofa Sztydlowieckiego w medjolańskiej Ambrozjanie.

¹ Tamże str. 29.

² Kopera: *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu. Spr. Kom. hist. szt.* T. VI. str. 128 i nast.

modlitewnik nie pragnąc wcale, aby malarza król poznał, tylko to czyni w hołdzie za zwycięstwa nad Moskwą i tatarami. W jednej z jego minjatur, jak wiemy, znalazł wyraz spór między Koroną a Litwą.

Tomicki, niepospolity miłośnik sztuki, zaciągnął go do swych usług i to, jak zobaczymy, nie jedynie w dziedzinie malarstwa minjaturowego. Bo, jak będziemy starali się dowieść w następnych rozdziałach, Stanisław był nie tylko iluminatorem, ale malował także freski a nawet obrazy sztalugowe, dawał projekty do dzieł przemysłu artystycznego, które posyłano dla wykonania Vischerowi do Norymbergi.¹ Zamówienia te otrzymywał, ponieważ maluje lepiej i piękniej, niż którykolwiek malarz. To świadectwo Tomickiego wymownie świadczy o zdolnościach Stanisława.

Jakie zajmował stanowisko w hierarchji kościelnej? Tomicki w swych listach nazywa go *Frater Stanislaus de Mogila*. Był więc księdzem cystersiem.² Zapewne został przeorem Stanisławem, którego wymienia kronika klasztoru w Mogile. Ten przeor Stanisław Krakowianin został później powołany na opata szczyrzyckiego. Przy poparciu Tomickiego i uznaniu innych dostojników kościelnych ceniony arty-

sta-ksiądz godność tą bez trudu uzyskał. Jego inicjały S. C. oznaczają *Stanislaus Cracoviensis*. Litery C. bowiem używa się w tem znaczeniu stale i sam malarz skraca często *Cracoviensis episcopus*: C. E.

Oto wszystko co da się wysnuć z dzieł i skąpych zapisek o tym niepospolitym i wszechstronnym malarzu.

Świetność minjatur Stanisława Krakowianina dostraja się do polichromji rezy-

¹ Kieszkowski: op. cit. 149.

² Tamże str. 151.

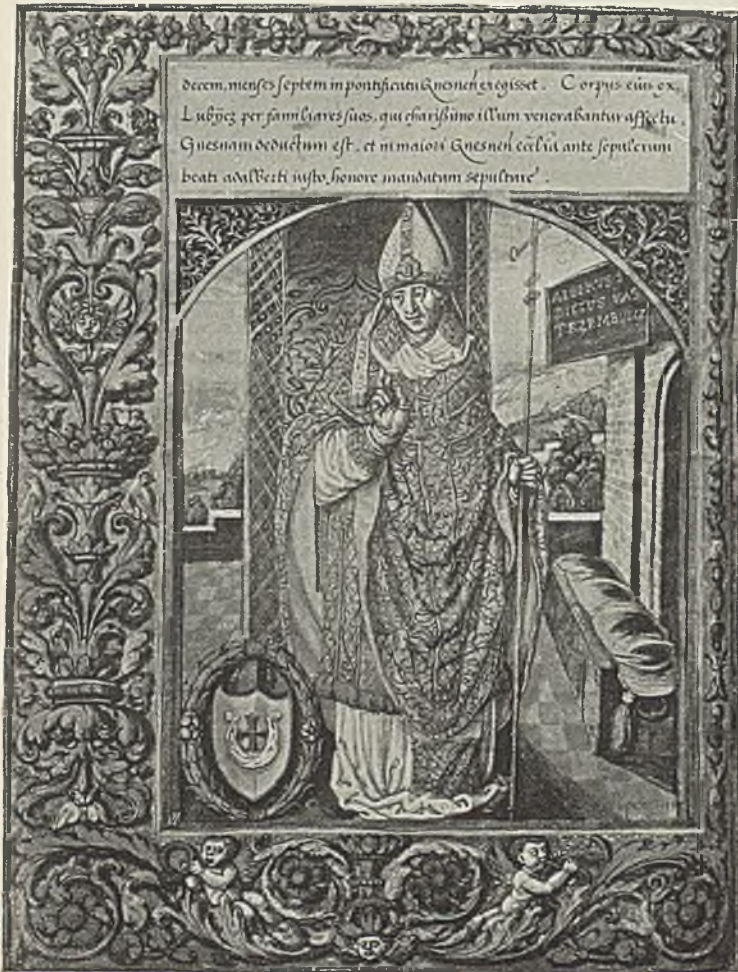


Fig. 41. Z żywotów arcybiskupów gnieźnieńskich w Bibliotece ordynacji Zamoyskich.

dencji, królewskiej na Wawelu, oraz rezydencji biskupów i magnatów a zarazem do świetności dekoracji rzeźbiarskiej. Minjatury stały się ulubioną dekoracją rękopisów, przeznaczonych nie tylko dla kościelnego, ale i świeckiego użytku. Pociągnęło to za sobą pojawienie się kilku pracowni iluminatorskich w samym Krakowie. Podobnie jak przy katedrze, czy w Mogile pod Krakowem, pracowali w innych klasztorach minjaturzyści, a więc u dominikanów, bernardynów i augustjanów w Krakowie, co tem łatwiej przyszło, że przecież w XV w. powstały, jak widzieliśmy, po klasztorach pracownie dla malowania rękopisów.

Badania wykażą niezawodnie, jakie były te szkoły.

Zakon dominikanów w Krakowie miał pracownię, w której pisano i ozdabiano minjaturami

księgi. Pracował w niej Abraham, który w latach 1505—1506 wykończył czterotomowy antyfonarz gnieźnieński.¹ O ile był także malarzem, musiał rozwinąć się pod wpływem dzieł Stanisława i ich stylu już nawskróś renesansowego.

Wspomniany antyfonarz gnieźnieński powstał w Krakowie, a zamówił go Mikołaj Tuliszek, kanonik z Gniezna. Ornamentacja w nim jest w części gotycka, w części zaś osiowa w stylu odrodzenia. Już w drugim tomie dzieła widzi się nowe motywy z kodeksów flamandzkich zaczerpnięte, jak owoce, zwłaszcza truskawki i jagody.² Poczyna się zjawiać świat zwierzęcy, w którym grają rolę mieszkańcy naszych sadów, pól i łągów. Widocznie malarz obserwując naturę, zrywa z fantastycznymi



Fig. 42. Z żywotów arcybiskupów gnieźnieńskich w Bibliotece ordynacji Zamoyskich.

¹ Zob. T. I, str. 72.

² Trzeciński: *Minjatury z antyfonarza katedry gnieźnieńskiej*, Warszawa 1906. str. 17.

zwierzętami średniowiecza. Zamiłowanie do krajobrazu, który malarz wprowadza jako tło scen religijnych, też o nowym stylu świadczy. Figuralne kompozycje wzorowane są na średniowiecznych tradycjach, ale malarz wprowadza w pojęciu typów i szczegółów nowe poglądy na wzór flamandzkich. Twarze są jakby dokładnym studjum z natury, jakby portretowane ze współczesnych artyście postaci. Także groteskowy motyw, głowa błazna w czapce z oślemi uszami, wynurzająca się z kwecia, świadczą o znajomości malarza flamandzkich minjatur i prac Stanisława.

Czy Abraham był iluminatorem ksiąg, czy tylko pisał tekst i nuty, *scripsit et*



Fig. 43. Z żywotów arcybiskupów gnieźnieńskich w Bibliotece ordynacji Zamoyskich. Św. Jan na wyspie Palmos.

notavit, trudno dziś dociec. Działalność Abrahama trwa co najmniej do roku 1522. Wykonał on wspólnie z Mateuszem dla dominikanów antyfonarz,¹ którego tom pierwszy powstał w 1515, drugi 1522 r., trzy zaś inne tomy nie są datowane. Między antyfonarzem gnieźnieńskim a krakowskim dominikanów zachodzi tak silne podobieństwo, że niewątpliwą jest rzeczą tożsamość pracowni.²

Widocznie po Abrahamie objął kierownictwo pracowni dominikanin Wiktoryn. Był on bakałarzem, dlatego zapisano go w aktach jako *Victorinus Baccalaureus*. Podpisał się on na graduale z roku 1505. Umarł roku 1543.³ Minjatury jego figu-

¹ Bersohn: *O iluminowanych kodeksach*, str. 58—59, 67—68.

² Trzeciński: *op. cit.* str. 29—30.

³ Z. Krassowski: *Spr. Kom. hist. szt.*, T. VI, str. XI.

ralne są słabe w rysunku, dekoracja natomiast odznacza się żywością barw. Na jednym z kodeksów antyfonarza z r. 1536 pozostawił swój podpis: *1536 Frater Victorinus Baccalaureus pro conventu Cracoviensi scripsit.*²

Ograniczamy się tylko do wspomnienia o szkole przy kościele św. Katarzyny w Krakowie, w której rozwinął działalność malarz podpisujący się inicjałami: A. P. Oddziaływał na niego niewątpliwie Stanisław Krakowianin, ale mimo to miniaturowy obraz jego graduatu, pochodzącego z kościoła św. Katarzyny, ukończonego w 1528 r., znajdującego się w publicznej bibliotece w Petersburgu, wykazują odrębne cechy.² Wpływy flamandzkie są tu silniejsze a mniej za to wzorów ornamentacji sienejsko-włoskiej; malarz widocznie nie ulegał w tym stopniu wpływowi rzeźbiarzy pracujących na Wawelu. Ornamentacja jego jest bardzo wykwintna, a cechuje ją szczególniejsze zamiłowanie do rogów obfitości, wypełnianych kwiatami (fig. 53 i 54). Postacie zdobiące inicjały odznaczają się nadzwyczajną wykwintnością. Takimi starannie skomponowanymi figurami są św. Katarzyna (fig. 55), św. Jan Chrzciciel (fig. 56) na tle krajobrazu z drzewkami i św. Mikołaj z Tolentinu, trzymający lilję w ręku i stojący przed nyzą, obitą materją z francuskimi liljami heraldycznymi (fig. 54).



Fig. 45. Głowa św. Jana, miniaturowy rysunek wycięty z ewangeljarza Tomickiego, obecnie w prywatem posiadaniu.

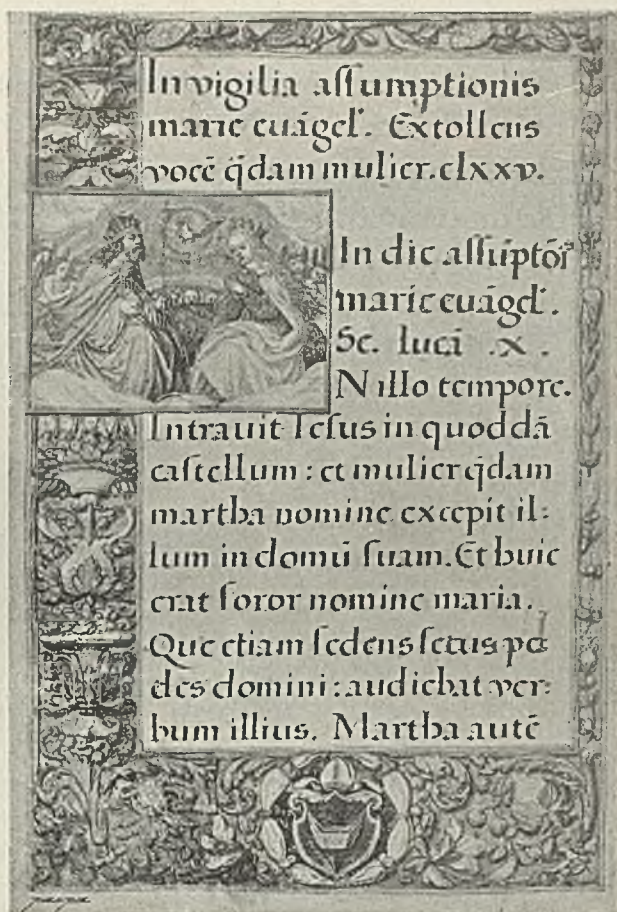


Fig. 44. Z ewangeljarza biskupa Piotra Tomickiego w archiwum kapitulnym krakowskiej katedry.

Śliczne jest popiersie N. P. Marji, na wprost widza, z rozpuszczonymi włosami i z rękami skrzyżowanymi na piersi u leżącego dzieciątka Jezus (fig. 57). W łamaniu draperji znać jeszcze wicki średnie.

Dzieło pisał Jan, braciszek klasztoru augustjanów. Kto jest malarzem,

¹ Bersohn: op. cit. str. 92.

² Kopera: *Minjatury*, j. w. str. 571.

który za wzorem Stanisława położył wspomniane swoje litery na listku kwiatu jednego z inicjałów, nie wiemy.

W klasztorze bernardynów w Krakowie była pracownia minjatur w tym samym czasie.¹ Niestety z kodeksów, które się zachowały w tym klasztorze, powycinano największą część minjatur.



Fig. 64. Z modlitewnika biskupa Chojeńskiego w monachijskim Muzeum Narodowym. Hold Trzech Króli, jeden z nich, z puhaem, ma postać Zygmunta I.

Ale te, które ocalały, świadczą, że malarz stał na równi ze Stanisławem Krakowianinem. Śliczną jest minjatura przedstawiająca św. Franciszka, który rękami objął w ekstazie krzyż i emblematy Męki Pańskiej, u stóp jego rzucona księga, otacza go rozległy krajobraz. Podobną minjaturę namalował również Stanisław Krakowianin w pontyfikalie Erazma Ciołka. Starannie ugrupowana jest scena zesłania Ducha św. Draperje są niespokojnie łamane i przypominają minjatury monogramisty A. P. a zwłaszcza tem więcej, że minjatura jednego z graduatów,² przedstawiająca N. P. Marię adorującą dziecię Jezus, zbliża się do Madonny z graduatu kościoła św. Katarzyny. Wszystkie minjatury pochodzą z lat 1520—1530 i wszystkie odznacza subtelność i wykwintność cechujące malarza A. P. przy niespo-

kojnie pojętych i pomiętych szatach. Na jednej z ksiąg antyfonarza z r. 1526 pisarz podał do wiadomości, że księgę wykonał: „*Joseph cum caeteris*”³ Również na graduale z r. 1524 podano: *audi et intellige totum, quod vides, labor est fratrum totumque eorum cura consumatum... unus etiam horum frater Josephus singulariter et humiliter*

¹ M. Bersohn: op. cit. str. 115 i nast.

² Tamże, tabl. 13.

³ Tamże, str. 117.

se recommendat orationibus paternitatum vestrorum“: „Słysz i zrozumiej, że wszystko, co widzisz, jest pracą braci i wszystko ich staraniem wykonano... jeden nadto z nich brat Józef szczególnie i uniżenie poleca się modłom waszym, ojcowie“.¹ Jak wielkie jest zaniedbanie badań na polu historii sztuki w Polsce, świadczą te minjatury w przeważnej części nieopisane i nieopublikowane, a przecież tak piękne i tak uzupełniające świetność epoki Zygmuntowskiej.

Zagadkowym dziełem jest dla nas modlitewnik królowej Bony, znajdujący się w Willanowie.² Oprawa filigranowa srebrna i opatrzona łańcuszkiem nadaje modlitewnikowi cechę wykwintnego przedmiotu służącego nie tylko do użytku ale także jako klejnot, który należał do wytwornego stroju i strój ten bogaty uzupełniał. Noszono taki modlitewnik dokościoła jako ozdobę.

Rozmiary małe i styl książki wskazują, że był to modlitewnik w rodzaju *Livret d'heures* t. j. *Godzin do modlitw*, jakie w XV i w początkach XVI w. były bardzo modne.

Książka dostała się w posiadanie królów polskich, z których Jan Kazimierz miał ją darować księżnie de Lavalère (późniejszej karmelitanice Ludwice de la Misericorde), która znów 1679 roku oddała ją swej córce księżnej de Conti.

Później z bibliotek książęcych poszedł ten zabytek na sprzedaż publiczną i wtedy kupił go Stanisław hr. Potocki.³

Jeśli porównamy minjatury tego modlitewnika z minjaturami modlitewnika Zygmunta I., Bony, Krzysztofa Szydłowieckiego i biskupa Chojeńskiego, widzimy



Fig. 47. Z modlitewnika biskupa Chojeńskiego w monachiskim Muzeum Narodowym. Ucieczka Do Egiptu.

¹ Bersohn, op. cit. str. 120.

² Willanów. *Album widoków i pamiątek z dodaniem opisów dra Skimbrowicza i W. Gersona*, Warszawa 1877, str. 98 i 109.

³ Tamże.

wielką różnicę (porów. fig. 31—34 z fig. 28—30 i 35—40 oraz fig. 46—47). Panuje w nim wszędzie styl włoskiego malarstwa minjaturowego i to tak w kompozycjach figuralnych, jakoteż dekoracji obramień. Przyjrzyjmy się tym minjaturom. Książka rozpoczyna się modlitwami do N. P. Marji i obrazem Zwiastowania (fig. 31) i ma styl włoskich minjatur i obrazów XVI w. Scena odbywa się we wspa-



Fig. 48. Z modlitewnika biskupa Chojeńskiego w monachijskiem Muzeum Narodowem. Karta z polską modlitwą.

niałej, wysokiej komnacie, ze stropem ozdobionym kasetonowaniem, takiej w jakich żyła królowa Bona na Wawelu. Na ornamentację obramienia składają się po bokach medaljony z popiersiami świętych, pomiędzy którymi igrają putta na tle roślinnych arabesek. U góry medaljon, unoszą putta w locie, u spodu zaś cztery także putta podtrzymują wieniec laurowy z orłem na renesansowej tarczy.

Obok na drugiej karcie inicjał D, w nim widzimy N. P. Marję z dziećciem Jezus stojącą, do kolan (fig. 32). Ramki podobne jak w poprzednio opisanej minjaturze, u dołu jednak znajdujemy na tarczy już nie orła, ale na dwu polach Pogoń i Węża Sforzów.

Część modlitewnika zawierająca psalmy pokutne zdobią odpowiednie minjatury. A zatem widzimy Dawida z uciętą głową Goliata a obok na drugiej karcie w literze D Dawida z arfą i znów na dole wpośród ornamentów małą postać tegoż Dawida z głową Goliata.

Modlitwę: „*Incipit officium mortuorum*“ ozdabia minjatura wyobra-

żająca na tle krajobrazu otwarte trumny ze szkieletami, z których jeden podniósł się i usiadł, nad trumnami modli się pustelnik i dziwuje grono osób (fig. 33). A obok na drugiej karcie w literze D śmierć z kosą zgładza wszystkich, między świętymi leży także biskup w infule.

Modlitwę do krzyża świętego zdbi na stronicy prawej Chrystus na krzyżu, przy którym stoją N. P. Marja i św. Jan a na stronicy prawej w inicjale D zdjęcie z krzyża (fig. 34). Chrystusa przedstawił malarz jako silną, dobrze zbudowaną postać, prawie atletycznej budowy, jakby pod wpływem Michała Anioła namalowaną.

Dalej na lewej stronicy przedstawił artysta Chrystusa w Ogroju i trzech śpiących apostołów, na prawej Chrystus upada pod krzyżem.

Modlitwę „*Incipit officium S. Spiritus*“ ozdabia w literze D grupa, złożona z N. P. Marji i trzech apostołów z językami złotymi nad głową.

Wszystkie minjatury mają ten sam typ obramienia.

Zastanawiającą jest okoliczność, że obramienia bardzo zbliżone, z podobnie przedstawionymi popiersiami i podobnym wieńcem laurowym, podtrzymywanym w dolnej ramce przez czterech aniołków, znajdujemy w rękopisie Biblioteki publicznej w Petersburgu.¹ Rękopis ten, zabrany z Polski, był pierwotnie własnością króla Stefana Batorego, który dostał go niewiadomą drogą z rozprószonej biblioteki króla węgierskiego Macieja Korwina, dla którego był iluminowany. Księga ma tytuł: *Opera Sancti Johannis Chrysostomi...* Styl iluminowanej karty jest stylem znakomitego włoskiego minjaturzysty Attavante degli Attavanti (ur. 1452 zm. około r. 1517). Czy kartę tą ozdabiał Attavanti, czy też jest ona kopią jego dzieła, sprawa nie została rozstrzygnięta.²

Obecność w Polsce w XVI w. w bibliotece królewskiej księgi pochodzącej z biblioteki króla węgierskiego Macieja Korwina, a iluminowanej przez Attavante'go, lub też jego warsztat, a obok niego istnienie modlitewnika, który ma ten sam styl ornamentacji, co dzieło pracowni Attavante'go, naprowadzają na domysł, czy wobec



Fig. 49. Portrety opatów mogiłskich, rysunek w Muzeum ks. Czarloryskich w Krakowie.

¹ J. Korzeniowski: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. VIII. str. CCCCXXX.

² Tamże.



Fig. 50. Portrety opatów mogiiskich. Rysunek z rękopisu Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.



Fig. 51—52. Portrety opatów mogińskich z rękopisu w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

stosunków Polski z Węgrami modlitewnik Bony nie był wykonany na Węgrzech, albo też, czy współpracownik Attavantego nie pracował w Polsce. Do wpływów sztuki odrodzenia z Węgier idących do Polski z początkiem XVI w., które zaznaczyły się w architekturze i rzeźbie, przybyły wpływy z zakresu minjaturowego malarstwa.

Czy jednak te wpływy pracowni Attavantego miały głębsze znaczenie?

Miłośnicy książki w XVI stuleciu, Medyceusze, Maciej Korwin, książę z Urbino i inni licytowali się wzajemnie, aby nabyć kodeks ozdobiony minjaturami wykonanymi we florenckim warsztacie Attavantego. R. 1485 iluminował Attavante dla Macieja Korwina mszał, który następnie dostał się do Brukselli i dotąd dochował w tamtejszej królewskiej bibliotece. Jak artysta powtarzał swe pomysły, najlepiej świadczy fakt, że mszał dla Korwina podobny jest do mszału, który dwa lata przedtem Attavante wykonał, a który obecnie znajduje się w lyońskiej katedrze.¹

Powtarzając się malarz replikę wykonywał niedbalej i z pewnym znużeniem. Oba dzieła i cały szereg innych mistrzowskich prac, pełnych wytworności i wdzięku, opatrzył swym podpisem.

Kilka z tych sygnowanych ksiąg ozdabiał dla Macieja Korwina i te dostały się do zbiorów esteńskich w Modenie.

Attavante w przeciwstawieniu do innych minjaturzystów włoskich trzymał się ściśle florenckich wielkich mistrzów końca XV wieku i nie poddał się zagranicznym wpływom. Widzimy to w dekoracji tak dzieła z biblioteki Stefana Batorego, jakoteż w modlitewniku Bony. Trzymanie się ściśle ustalonych form i prawie że naśladowanie dekoracji, już poprzednio wykonanej, spostrzegamy w ornamentacji obu kodeksów.

Jakże różne są te dzieła od prac Stanisława Krakowianina. Niema w nich swobody,

¹ N h i e m e u. Becker: op. cit. T. II. str. 215.

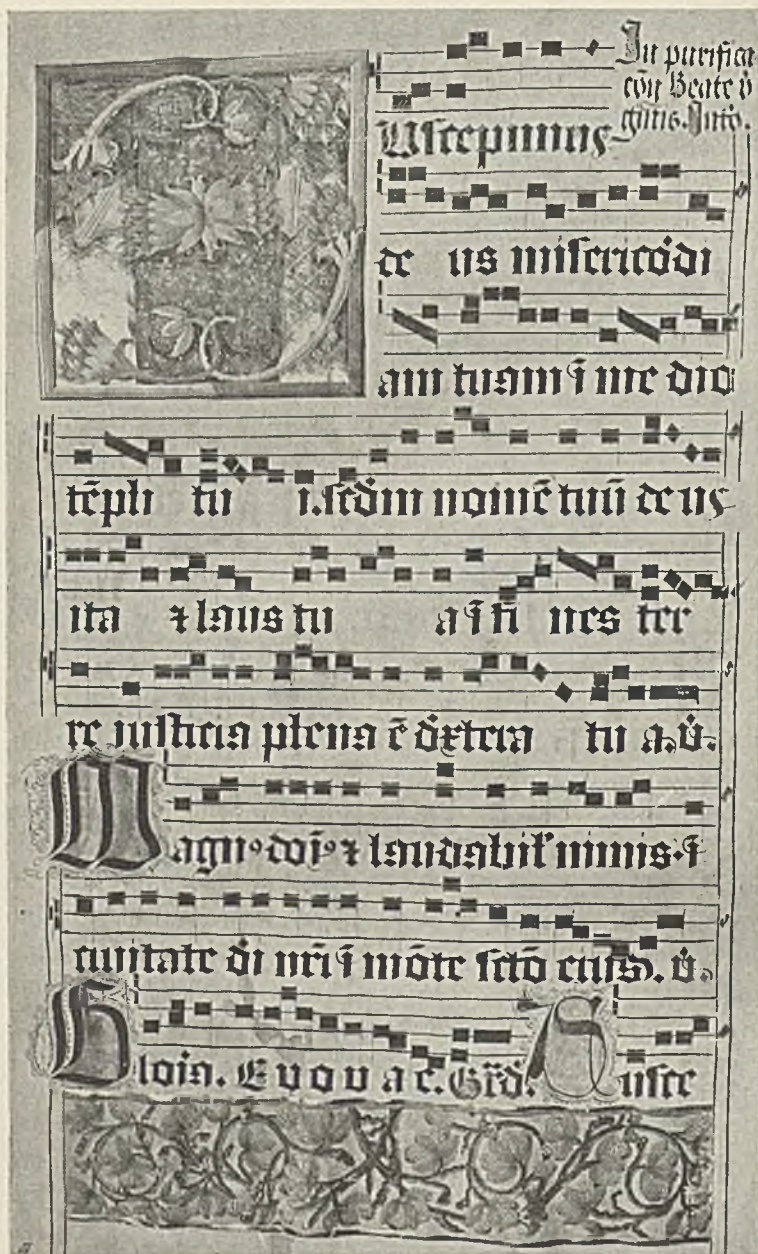


Fig. 53. Z graduału klasztoru augustjanów w Krakowie z r. 1528, obecnie w Bibliotece publicznej w Petersburgu.

werwy i humoru. Attavante w swych pracach nie wychodzi poza styl florenckiej sztuki i nie pozwala sobie na żadną niestylowość.

Modlitewnik Bony wykonano już po śmierci Attavante, może na wzór innego modlitewnika, który sam Attavante ozdabiał na zamówienie Macieja Korwina zapewne dla królowej Beatryczy Aragońskiej. W miejsce herbów węgiersko-aragońskich dano herby polskie i Sforzów. Taką samą zapewne kopją książki z biblioteki Korwina i jej ornamentacji jest kodeks z biblioteki Stefana Batorego.

Zabiegi rodzin panujących o pozyskanie dzieła u tak wziętego artysty musiały obudzić pożądanie jego pracy. To też taki klejnot, jak mały modlitewnik w pięknej oprawie, pochodzący z pracowni, lub choćby rodzinnego miasta Attavante, dla królowej Bony tak chciwej biżuterji, pięknych strojów i cacek musiał być bardzo pożądanym.

Modlitewnik zapewne

powstał zaraz po roku 1518 t. j., po ślubie Zymunta I. i Bony.

W zestawieniu obu zabytków florenckiego malarstwa uwydatnia się naocześnie styl Stanisława Krakowianina. Przekonywamy się, że malarstwo minjaturowe krakowskie nie poddało się wpływowi Attavante, aczkolwiek czerpało ono w całej pełni ze skarbcza ornamentów włoskiej sztuki nie tylko czerpiąc je z kodeksów iluminowanych do Polski przywożonych, ale także z dekoracji rzeźbiarskiej tej epoki.

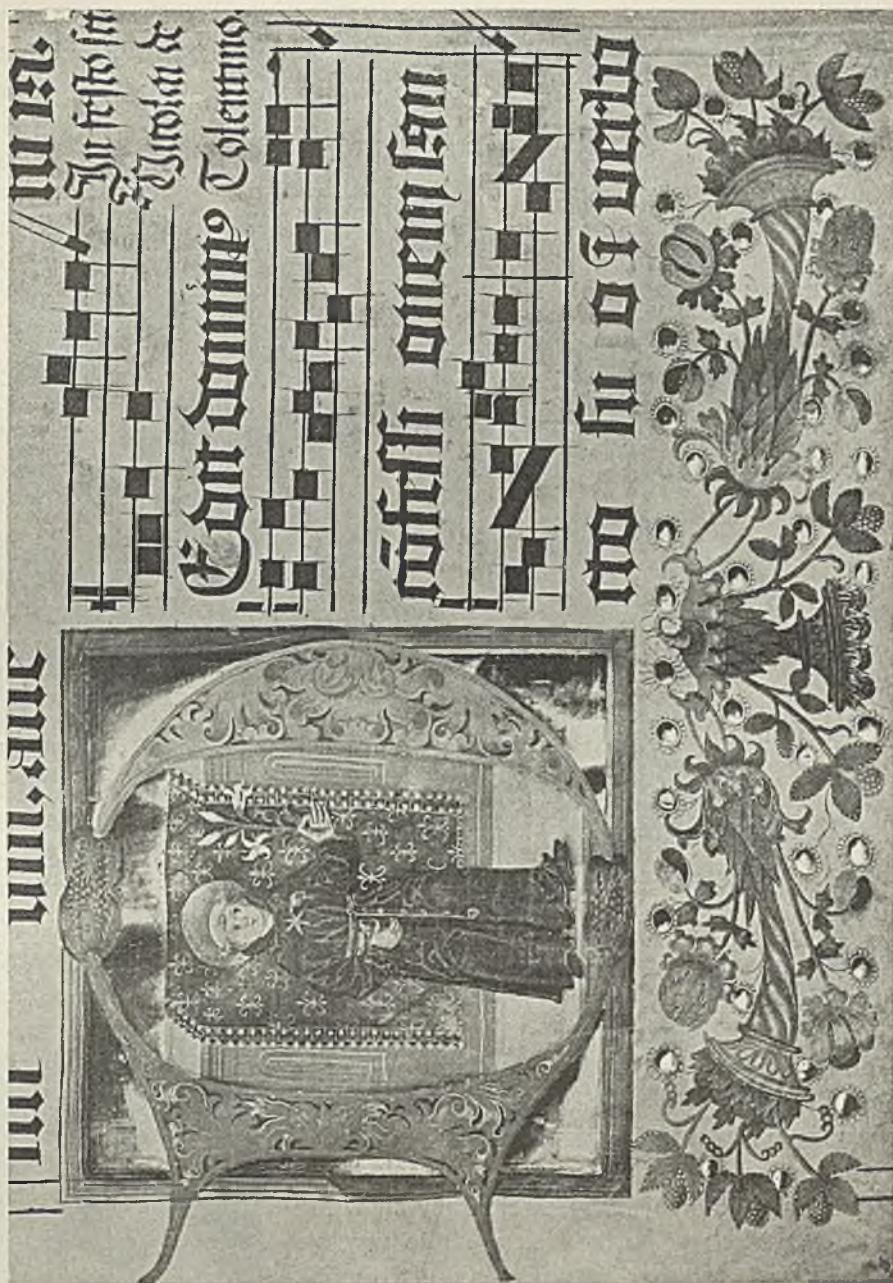


Fig. 54. Z graduału klasztoru augustynianów w Krakowie wykonanego r. 1528, obecnie w Bibl. publicznej w Petersburgu. Św. Mikołaj z Tolentyna.

Korzystali nasi malarze nadto z kodeksów flamandzkich. I oni mieli tę ambicję, aby na kartach ksiąg przedstawiać świat roślinny i zwierzęcy, zwłaszcza owady i ptaki z natury. Stanisław Krakowianin obok pięknych arabesk w stylu włoskiego renesansu, rywalizując zwłaszcza we wczesnym okresie swej działalności, przedstawia w obramieniu Ukrzyżowania Pontyfikału Erazma Ciołka muchę tak wiernie, że w pierwszej chwili widz uważa ją za żywą i chciałby ją spędzić z karty księgi (zob. tabl. 7).



Fig. 55. Z graduału klasztoru augustjanów w Krakowie wykonanego r. 1528, w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Św. Katarzyna.

pociągnęło za sobą także rozwój wolnej minjatury, przeznaczonej do ozdobnych ramek ze szlachetnego metalu i kamieni, umieszczanej na stoliku albo ścianie, lub wreszcie noszonej na piersi. Za pierwszą taką minjaturę, przedstawiającą nam portret, uważać należy, jak dotąd, wizerunek do kolan królowej Bony, znajdujący się w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, w silnie wyciętej różowej szacie, z ręką opartą na pasku sukni (fig. 58).¹ Na dekolcie sznur pereł z jakąś kameą otoczona perłami. Rysy królowej podobne są do drzeworytu z r. 1521 w dziele wydanym w tym roku przez Decjusza „*Contenta de vetustatibus Polonorum liber*“.²

Kto minjaturę tę królowej wykonał, trudno dociec. Zapewne namalowano ją około r. 1524 w młodym jeszcze

Stanisław Krakowianin i iluminatorowie krakowscy czerpią obficie motywy z kompozycji figuralnych obcych malarzy tak włoskich, jak niemieckich, a nadewszystko niderlandzkich. Pod tym względem idą oni za przykładem innych malarzy wszystkich narodowości. Sam Attavante kopiuje Verrocchia, Ghirlandaja i innych malarzy florenckich. Pod tym względem daleko więcej fantazji i twórczej siły znajdujemy u Stanisława z Krakowa.

Pierwszy raz w tej epocepostrzegamy minjaturę nie związaną z tekstem. Zamiłowanie do biżuterji, wyrobów drobnego przemysłu, medaljonów z portretami bliskich osób,



Fig. 56. Z graduału klasztoru augustjanów w Krakowie z r. 1528, św. Jan Chrzciciel. Monogramista A. P.

¹ Kopera, Pagaczewski: *Polskie Muzeum*, j. w. tablica 55.

² Kopera: *Spis druków*, str. 90.

wieku królowej. Może być, że wykonano ją współcześnie z portretami króla Zygmunta I. i Ludwika Węgierskiego, które omawiać będziemy w rozdziale o obrazach sztalugowych tej epoki. Aczkolwiek przedstawił malarz królową na pergaminie akwarelą, to jednak jej portret zbliża się tu więcej do obrazów sztalugowych, niż do minjatur i wygląda raczej jak minjaturowy sztalugowy obraz.

Nie brak w Polsce haftów początku XIV w., które powstały pod wpływem



Fig. 57. Z graduatu klasztoru augustjanów w Krakowie z r. 1528, w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Adoracja Dzieciątkła Jezus przez N. P. Marię.

malarstwa minjaturowego. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się ornat i dwie dalmatyki ozdobione haftowanymi obrazami.¹ Wiele mają pokrewieństwa nasze hafty z minjaturami flandryjskimi, ale może więcej jeszcze z minjaturami naszych kodeksów pierwszej połowy XVI w. Weźmy np. kodeks Baltazara Behema, w którym przedstawiono w sposób rodzajowy czynności różnych cechów, albo Pontyfikał Erazma Ciołka, w którym znów namalował artysta zajęcia zawodowe duchowieństwa i porównajmy go z haftami. Zobaczmy, że wyhaftował nam malarz czynności duchowieństwa związane z udzielaniem Św. Sakramentów.

¹ Zob. Feliks Kopera: *Muzeum Narodowe w Krakowie*. Kraków 1923. Nr. 28—31, gdzie publikowano omawiane zabytki.

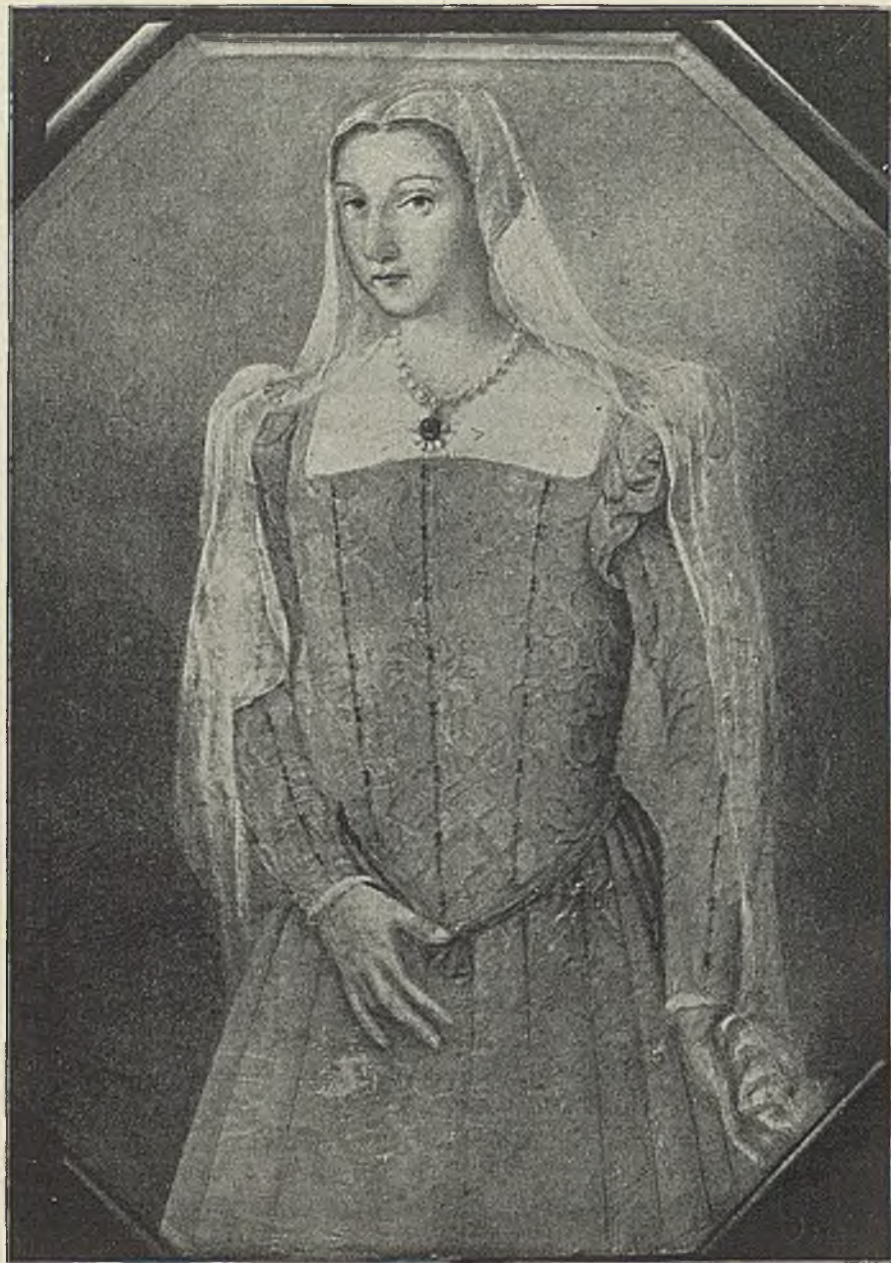


Fig. 58. Portret miniaturowy królowej Bony w Muzeum ks. Czartoryskich.

Przyjrzyjmy się dokładnie tym haftowanym obrazom. Na szerokich polach krzyża przedstawił malarz trzy obrazy. Największy z nich wyobraził wspaniałą scenę wiążącą się z odprawianiem Mszy św. i Wieczerzę Pańską. Około stołu zasiadło dwunastu apostołów. Co za wspaniałe typy! Jacy są prawdziwi w ruchach! Wszyscy we współczesnych haftowanych strojach i to równie wytwornych, jak w minjaturach Stanisława z Krakowa, w obrazach Hansa Kulmbacha czy też na

nagrobkach brązowych np. Piotra Kmity i Salomonów. A służba obsługująca — to obrazy rodzajowe: jeden nalewa do misy jakąś polewkę z dzbana, inny niesie półmisek z rybami! A twarze i ich charakterystyka, to znów studja portretowe z natury. Jakie w twarzach zaciekawienie, jaka gra fizjognomji. A przecie wszystko to wyrażono nitką i igłą! Nigdy haft nie oddawał z większym artyzmem natury, jak ten płaski haft zdobiący omawiany ornat i dalmatyki. Także i tu spotykamy ulubiony motyw pokojowego pieska podobnie jak w minjaturach Erazma Ciołka. Zamiłowanie do architektury wewnątrz i bogatego jej rozczłonkowania zaznaczyło się i tutaj.

Czy to przyglądać się będziemy scenie Chrztu czy Bierzmowania na tym samym ornacie lub Spowiedzi na jednej z dalmatyk, wszędzie znajdujemy obrazy rodzajowe, ale pojęte i wykonane wykwintnie nie z tym brutalnym realizmem, w którym częstokroć lubował się wiek XV.

Albo jak pięknie pojętą i skomponowaną jest scena przystępowania do Komunji św. z tą postacią kobiecą chylącą kornie głowę!

Cały szereg świętych stojących w nyzach gotyckich na tle jednak perspektywicznych wewnątrz, czy też opon, to przecież jakby portretowe studja. Postać świętego, który przez okulary współczesne patrzy przed siebie, humorem i zamiłowaniem do charakterystyki żywo przypomina nam rysunki opatów mogińskich.

Żeby hafciarz sam projektował te wspaniałe kompozycje, o tem chyba nie może być mowy. Rysunek hafciarzowi dał artysta, który z fantazją, werwą i zmysłem obserwacyjnym lubiał obrazowo przedstawiać akcją.

O ile zatem hafty zostały wykonane w Krakowie przez naszych hafciarzy, częstokroć wspomnianych w aktach, to jedyny artysta, który mógłby dać rysunki do tych pięknych dzieł przemysłu artystycznego, to tylko Stanisław z Krakowa. Że rysunków do dzieł przemysłu artystycznego dostarczał, wiemy już i wiemy, że rysunki te posyłało do wykonania nawet do Norymbergi.

Że Stanisław z Krakowa był dobrym i pełnym fantazji oraz pomysłowości dekoratorem i nadzwyczaj pomysłowym świadczy jeden szczegół. W Modlitewniku Zygmunta I. znajdujemy tarczę skomponowaną przez Stanisława z Krakowa i podpisaną jego inicjałami S. C. Na tarczy tej czytamy jej objaśnienie: *Clipeus spiritalis contra insidias inimicorum et ad victoriam obtinendam*. A zatem ma to być tarcza przeciw zasadzkom a do osiągnięcia zwycięstwa. Tarcza ta jest tak oryginalnie skomponowana na owe czasy a tak w duchu baroka przechodzącego w rokoko, że zdumiewa się badacz, jak mógł malarz końca XV i początku XVI stulecia skomponować barokowo-rokokowy kartusz i to tak stylowy!



Fig. 59. Z modlitewnika Zygmunta I. w brytyjskiem Muzeum w Londynie.

R O Z D Z I A Ł II.

Drzeworyty pierwszej połowy XVI wieku. Współczesne historyczne zdarzenia jako wątek drzeworytów. Drzeworyty krakowskie i niemieckie. Hans Baldung Grien ozdabia mszał krakowski drukowany w Augsburgu. Renesansowy ornament kart tytułowych krakowskich druków. Portrety i tematy historyczne i religijne w drzeworycie. Miedzioryty.



rytm wkracza także do drukowanej księgi.

Czem była minjatura dla ozdoby rękopisu, tem drzeworyt był dla drukowanej księgi. Jak pierwsze drukowane książki wzorowano na rękopisach, naśladowując pisane kodeksy, tak drzeworyty wykonywano na wzór minjatur, niejednokrotnie nawet na nich kładąc kolory. Stąd najstarsze drzeworyty mają wyjątkowe dla dziejów malarstwa znaczenie.

Ten ważny rozsądnik artystycznych zdobyczy pojawił się w drugiej połowie XV w. i odgrywać będzie wybitną rolę wszędzie. Za pomocą drzeworytów zdobiących drukowane księgi rozpowszechniać się będą pomysły i różne wzory. Obok tego grają wielką i samodzielną rolę miedzioryty, często nawskróś artystyczne i starannie wykończone dzieła. A wykonywano je także jako wzory dla malarzy nie tęgich w kompozycji, dla rzeźbiarzy i złotników. Na jarmarkach sprzedawano księgi i ryciny i tak przenoszono łatwo pomysł z jednego kraju do drugiego. Pierwsze drzeworyty związane z polskim imieniem zdobią książki Stanisława Polaka, drukowane z Meynardem Ungutem, Niemcem, w Sewili r. 1494.¹ Obok fantastycznych zwierząt, niby krokodyla i ptaka skubiącego kwiat, zaczerpniętych ze średniowiecznych form, widzimy kształt liter renesansowy, którymi wypisano słowo POLONUS (fig. 60). Fioł w cerkiewnych swoich księgach w Krakowie drukowanych około r. 1491 stylizuje inicjały w sposób ornamentyce ruskiej właściwy. Do najstarszych drzeworytów w Polsce wykonanych należy drzeworyt przedstawiający rozbiecie się rokowań między duchowieństwem łacińskim a ruskiem, gdzie widzimy papieża w tjarze na tronie siedzącego i zwracającego się do grupy duchowieństwa rzymskiego z błogosławieństwem,



Fig. 60. Znak drukarski Stanisława Polaka w Sewilli z r. 1494.

¹ Kopera: *Spis druków epoki Jagiellońskiej*, Kraków 1900, str. 11—14.

gdy ruscy duchowni w wysokich tjarach odchodzą (fig. 61). Drzeworyt ten zdobi dziełko Jana z Oświęcimia z końca XV w.: *Elucidarius errorum ritus Ruthenici*.¹

Ale rycina ta, acz pełna charakterystyki dramatycznej chwili, jest przecie prymitywna. Ciekawą jest ona jako ilustracja faktu, jako pierwszy objaw pomysłów historycznych w sztuce. Oddziaływać mogły na nią freski krakowskie, co widać w postaci siedzącego na tronie papieża, do którego nie brakło wzorów w Krakowie. Późniejsze drzeworyty natomiast mogły być rozsądnymi form renesansowych. Już do epoki odrodzenia należy zaliczyć drzeworyt przedstawiający scenę, kiedy królowi Aleksandrowi kanclerz Łaski przedkłada statuta,

w komnacie o starannie wykreślonej perspektywie i z oknami otwartymi na krajobraz. Drzeworyt ten odbito w książce Jana Łaskiego p. t. *Commune incliti Poloniae Regni privilegium*, drukowanej r. 1506 w Krakowie² (fig. 62). Sejm polski, także

Elucidarius errorum ritus Ruthenici



Fig. 61. Drzeworyt przedstawiający rozbić się rokowań między duchowieństwem łacińskim a ruskiem z dzieła Jana z Oświęcimia. *Elucidarius errorum ritus Ruthenici*.

¹ Kopera j. w. str. 15—16.

² Tamże str. 24 i nast.

w tej książce przedstawiony z królem Aleksandrem otoczonym tłumem dygnitarzy, to już jest temat narodowy i traktowany na sposób odrodzenia (fig. 63). Tak samo renesansowy zakrój ma grupa polskich patronów. Obok tego w tej samej książce znajdujemy znak drukarni Hallera z ornamentacją roślinną taką, jaką widzieliśmy w gotyckich minjaturach: wśród gąszczy gałęzi przewijają się ptaki, między nimi sowa i małpa.¹ Ale głównie oddziaływały zapewne książki obce, które dostawały się do nas z Niemiec i wpływały również na miejscowe drzeworytnictwo. Niektóre



Fig. 62. Drzeworyt przedstawiający króla Aleksandra i kanclerza Łaskiego z dzieła *Commune Incliti Poloniae Regni privilegium* z r. 1506.

z tych ksiąg drukowano umyślnie dla Polski. I tak w książce Pawła z Krosna, drukowanej r. 1509 w Wiedniu, *Panegirici ad divum Ladislaum et sanctum Stanislaum*, widzimy na koniu św. Władysława jako rycerza, któremu ukazuje się Madonna z Dziecięciem w obłokach i anioł niosący koronę, kompozycję w duchu odrodzenia przypominającą Dürera.² Najpiękniejsze jednak drzeworyty zdobią mszał krakowski z r. 1510, drukowany dla duchowieństwa diecezji krakowskiej w Strasburgu³ kosztem Mikołaja Schickewicka, obywatela i księgarza krakowskiego. Są one dziełem znakomitego niemieckiego malarza i drzeworytnika Hansa Baldunga Griena. Widać

¹ Kopera op. cit. str. 34.

² Tamże str. 37.

³ Tamże str. 39 i nast.

w nich staranną kompozycję i plastykę, z jaką dobywał postacie z malowniczo traktowanego tła. Znakomitem dziełem nawskróś nowoczesnym jest Ukrzyżowanie w tym mszale (fig. 64). Artysta odtworzył w układzie postaci i wyrazie twarzy głębokie uczucia. Ten wyraz zaznaczył malarz zaledwie paru rysami i spotęgował wrażenie bólu. W twarzy Chrystusa, zwróconej ku św. Janowi, czytać można obok



Fig. 63. Sejm polski z królem Aleksandrem z dzieła *Commune Incliti regni Poloniae privilegium*.

cierpień spokój, z jakim wypowiedział: „*Consumatum est*“. Artysta wprowadził efekt kolorystyczny wyzyskując białą barwę papieru, aby stworzyć wielkie powierzchnie draperji kontrastującej z drobnymi łamaniami fałdów.¹ Widocznie Grien wybrał moment oświetlenia popołudniowym słońcem i chciał grę światła i cieni przedstawić przez kontrast, jaki od razu nas uderza między białymi, nietkniętymi farbą powierzchniami a silnie uwytłaczonymi cieniami fałdów. To samo można powiedzieć o drzeworycie przedstawiającym św. Stanisława i św. Florjana. Wszystkie te problemy wraz

¹ Kopera: *Hans Baldung Grien w mszale krakowskim z r. 1510. Wiadomości Numizmatyczno-Archeol.* T. IV. str. 242 i nast.

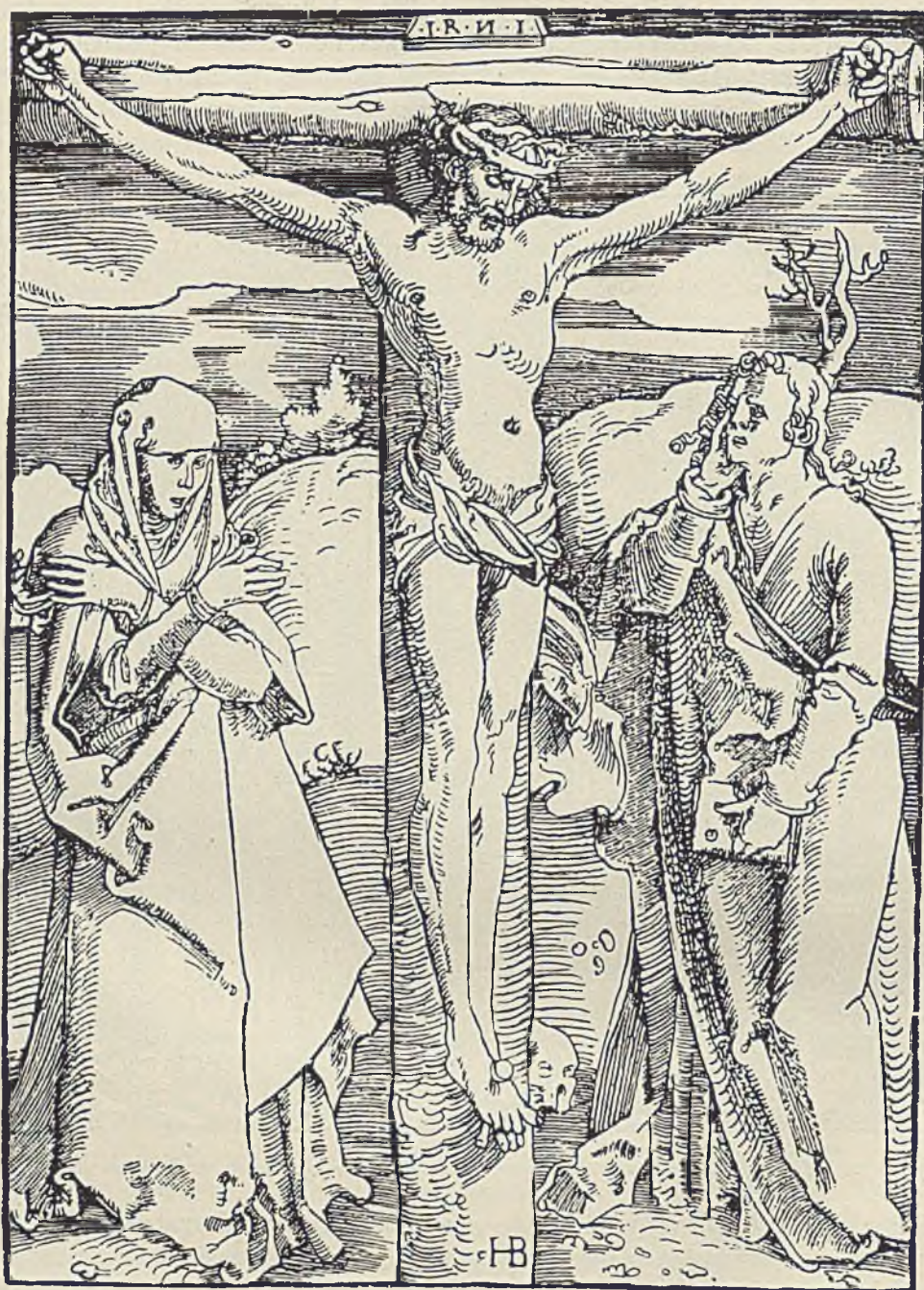


Fig. 64. Drzeworyt Hansa Baldunga Griena wykonany do mszału krakowskiego z r. 1510.

dostały się oczywiście do Polski. Ślicznym jest inicjał tego mszału, gdzie wśród kształtu litery S przewijają się procesja ludzi ze świecami.¹

¹ Kopera: *Spis druków*, str. 39.

Pojawienie się dzieł Griena daje początek posługiwaniu się w Polsce twórczością artystyczną lepszych niemieckich mistrzów i poprzedza przybycie Hansa Suesa z Kulmbachu i Hansa Dürera.

Późniejsze drzeworyty, jak n. p. winieta karty tytułowej dziełka Arystotelesa *De anima*,¹ drukowanego 1512 i 1513 r. w Krakowie u Unglera (fig. 65), przypomina nam ornamentację, którą zobaczymy w polichromji Kruźlowej i Libuszy. Spostrzegamy tu wazony, które ciągle oglądać będziemy w przemyśle artystycznym naszym, jak aplikacje, pasy, a wreszcie wyroby ludowe. W tym roku i w następnych ornament ma dekorację niemal zupełnie renesansową, a ornamentacja tego renesansu różni się mimo ogólnego podobieństwa od ornamentacji włoskiej. Arabeski mają tu niekiedy jakiś swojski charakter, który wkroczył potem do dzieł rzeźbiarzy zdobiących pałac królewski na Wawelu i dał mu piętno miejscowej twórczości mimo, że

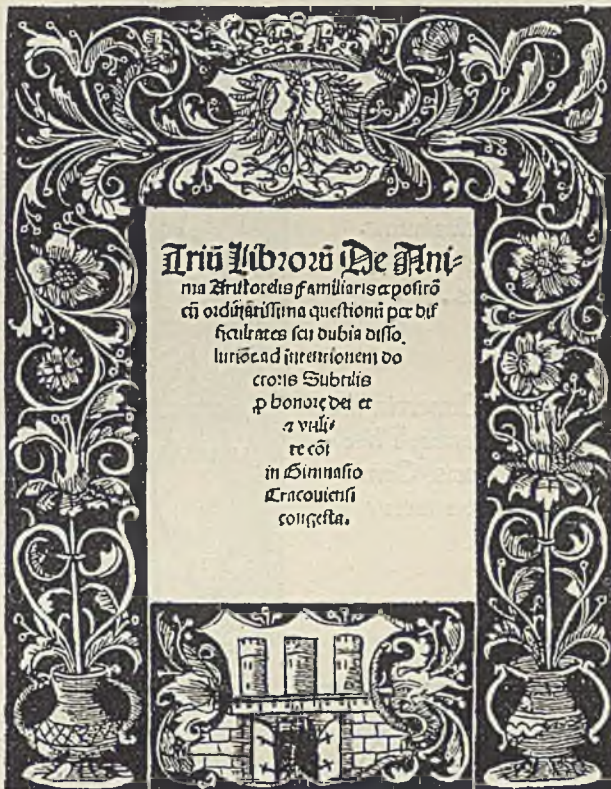


Fig. 65. Drzeworyt zdobiący kartę tytułową krakowskiego druku z r. 1512.

gotyckiego napisu uwydatnia się renesans w całej pełni i to w latach 1513—1514 (fig. 68). Również w r. 1513 widzimy putta nawskróś renesansowe: jedno z nich dmie w trąbę a drugie słuca (fig 71).

Książki te wyszły w Krakowie z drukarni Unglera.

R. 1516 pojawiają się jako motyw ornamentacyjny: portal renesansowy, rogi obfitości (fig. 72), od r. 1518 harpie, łby końskie (fig. 73) i fantastyczne postacie, stylizowane w duchu odrodzenia a przytem także napis tytułu jest nie gotycki, ale renesansowy, występuje w całej pełni groteska (fig. 74). Obok Unglera krakowscy drukarze Haler i Vietor współzawodniczą w dekoracji renesansowej książek.

¹ Kopera: *Spis druków*, str. 48.

² Ptaśnik: *Cracovia artificum*, Kraków 1917, str. 191.

przecież były to dzieła Włochów. Te paciorki nанизane na sznury (fig. 66 i 67), te kółka i centki, to zdobnictwo rękopisów właściwe czeskim i polskim minjaturom, dostaną się do ornamentacji rzeźbiarskiej. Artyści posiadają u siebie księgi i niezawodnie z nich korzystają.² Takie są pierwsze objawy renesansu w drzeworytnictwie do r. 1521.

Wkraczają kolumny ozdobione motywami roślinnymi i w dekoracji tej mimo

W jakim stopniu dalsza dekoracja marginesów przypomina ornamentację naszych inicjałów, świadczą ozdoby w książce: *Stefan Monetarius: Epitoma utriusque*

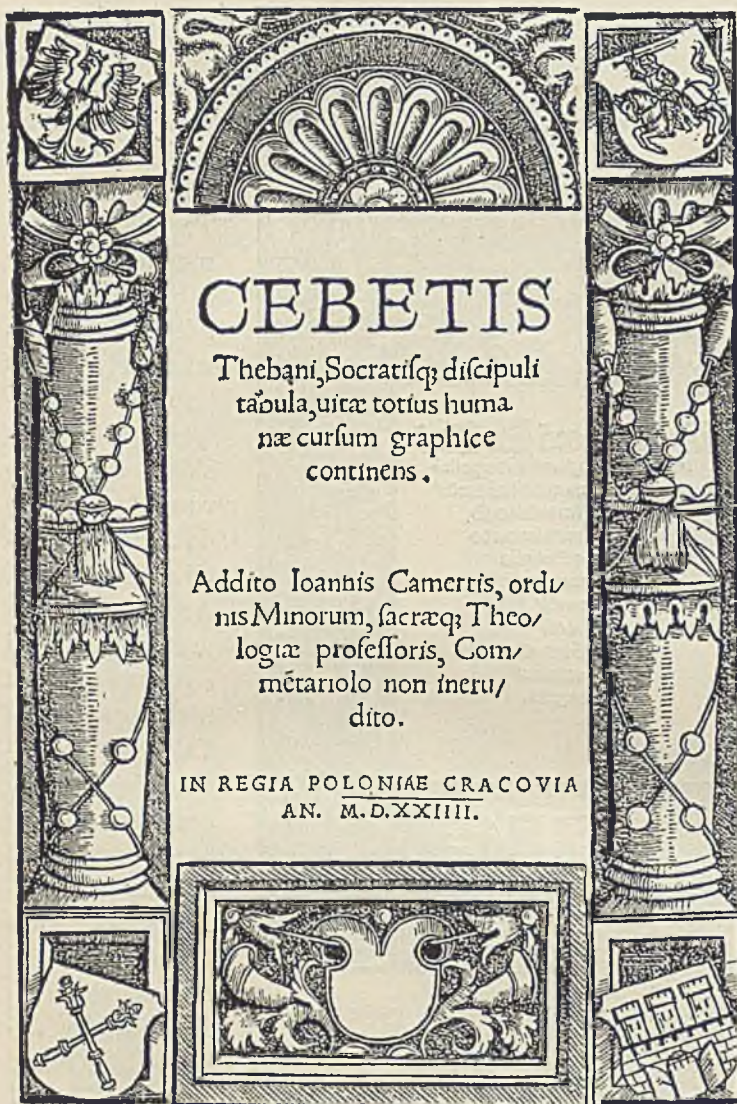


Fig. 66. Karta tytułowa łrakowskiego druku z r. 1524.

ozdobionym herbem Erazma Ciołka, w drukarni Unglera odbitym, widzimy motyw kolumny taki, jaki powtarzać się będzie przez cały renesans.⁴

A zatem widzimy rogi obfitości, wieńce laurowe, delfiny, zanim one na większą skalę pojawią się w kaplicy Zygmuntońskiej. Już w latach 1513–1514 zaznaczył

musices, wydanej w Krakowie około r. 1517.¹ Co więcej grupa ludzi w renesansowej ramie, śpiewająca z nut,² charakterystyką postaci przypomina nam żywo figury i typy rękodzielników w kodeksie Baltazara Behema.

Także nazwisko i herb Erazma Ciołka spotykamy wśród tych renesansowych drzeworytów raz w r. 1514 drugi raz (w druku augsburskim) w r. 1518³ (fig. 70).

Herby Polski i Litwy, obok herbów dygnitarzy, pojawiają się coraz to częściej, podobnie jak w kodeksach iluminowanych (fig. 62, 63, 65, 66, 70, 75, 77, 79, 84).

Drzeworytnictwo zatem za czasów Zygmunta I. rozwijało się świetnie i równoległe z malarstwem minjaturowym.

W miarę posuwania się głębiej w w. XVI widzimy coraz to więcej ozdób wzorowanych na kodeksach minjaturowych. Nic dziwnego, druk chciał rywalizować z rękopisem iluminowanym. W druku z r. 1514,

¹ Józef Reiss: *Książki o muzyce od XV do XVII w. Exlibris VI* r. 1924. Tabl. XLVIII–XLIX.

² Tamże, tabl. XLVII.

³ Kopera: *Spis* j. w. str. 55 i 71.

⁴ Kopera l. c.

się renesans w całej pełni w przyozdabianiu książki (fig. 75).

Drukowano polskie księgi także zagranicą, w Wiedniu, Strasburgu i Augsburgu i z nimi wchodziły nowe artystyczne formy do Polski. Tak w drzeworycie zdobiącym kartę tytułową dzieła Kalimacha: *Historia de Rege Vladislao*, drukowanego r. 1518 w Augsburgu, widzimy bardzo rozwiniętą renesansową formę, wzorowaną na rzymskim łuku tryumfalnym, znanym u nas zresztą już od lat 10 i zastosowaną do nędzy grobowej króla Jana Olbrachta, ale tu w całej okazałości ozdobioną w duchu renesansu niemieckiego (fig. 76). I tą drogą dostały się wpływy zdobnictwa rozwinięte w południowych Niemczech i zetknęły się ze zdobnictwem czysto włoskim, wprowadzonym przez rzeźbiarzy. Takie portale pojawiają się też wnet w drukarniach krakowskich, a najbardziej stylowy jest portal z r. 1522, zdobiący wydanie dzieł Horacego.¹ Również znanego nam z obrazów, minjatur i rzeźb herbu ze smokiem Krzysztofa Szydłowieckiego nie brak w drzeworytach (fig. 77). Drukowane w Krakowie drzeworyty nieraz przypominają nam dzieła Stanisława Krakowianina i jego warsztatu, jak n. p. karta tytułowa ze św. Stanisławem na tle pejzażu, druku z r. 1519 z oficyny Vietora, albo inicjał z popiersiem wykwintnie ubranej świętej w innym druku tego samego roku i teź samej drukarni.²

Już widzieliśmy wśród drzeworytów końca XV i początku XVI w., drzeworyty ilustrują zdarzenia współczesne, jak rozłam w kościele, oraz przedstawiają współczesnych ludzi, jak króla Aleksandra i kanclerza Łaskiego. R. 1521 pojawiają się drzeworyty wyobrażające nam narodowe wypadki historyczne, jak bitwę Polaków z Tatarami (fig. 78), koronację Bolesława Chrobrego przez Ottona III., ilustrację legendy o wyścigu Leszka o koronę (fig. 69) i t. d., a przytem portrety królów i książąt polskich, nie wyłączając Zygmunta Starego, Bony (fig. 79) i młodocianego Zygmunta Augusta w wspaniałym obramieniu z igrających puttów i splotów roślinnych.³ Taki portret odbijano osobno na pergaminie, uzupełniano go barwami, a wtedy za-



Fig. 69. Drzeworyt z krakowskiego druku z r. 1521. Wyścig Leszka dla osiągnięcia korony.



Fig. 67. Drzeworyt z druku krak. z r. 1519



Fig. 70. Herb Erazma Ciolka, drzeworyt z karty tytułowej druku augsburskiego z r. 1518



Fig. 68. Drzeworyt z druku krak. z r. 1514.

¹ Kopera op. cit. str. 39. ² Kopera op. cit. str. 79. ³ Kopera op. cit. str. 85 i nast.



Fig. 71. Drzeworyt z druku krakowskiego z r. 1513.

bią nie tylko putta, ale Adam i Ewa o nagości tak artystycznie wykonanej, jak dotąd nagość u nas wyjątkowo się spotyka (fig. 81). Drzeworyt ten należy niewątpliwie do wybitniejszych produktów sztuki odrodzenia w Polsce.³

Drzeworyt, zdobiący jedną z ksiąg wydrukowanych u wdowy Vietora r. 1548, odznacza się dekoracją rozwiniętego renesansu i odmienną techniką: ornamentacja występuje tu z tła czarnego (fig. 82). Wspomniane drzeworyty zdobią łacińskie dzieła. Ale i po polsku pisane księgi nie są pozbawione drzeworytów. W tych polskich książkach widzimy drzeworyty dość pobieżne, chodziło w nich

¹ Kopera: *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu, Sprawozdanie Kom. Hist. Szt.* T. VI. str. 132.

² Kopera: *Spis druków*, str. 135.

³ Kopera: tamże, str. 144.

stępował on minjaturę; tak n. p. Jan Łaski posłał do Bazylei taki portret króla Zygmunta I.¹

W drzeworytach nie brak także tematów, które znajdujemy na ścianach i na obrazach. Tu w pierwszym rzędzie należy wymienić „Ukrzyżowanie” z r. 1537, zdobiące książkę o Męce Pańskiej, napisaną przez Jana Leopolię po łacinie i drukowaną u Unglera w Krakowie² (fig. 80). Widzimy Chrystusa na krzyżu zwróconego ku grupie ze św. Janem, podtrzymującym płaczącą N. P. Marię, u stóp klęczy obejmując krzyż Marija Magdalena w najmodniejszej współczesnej sukni takiej, jaką na obrazach kobiety przedstawiał Kulmbach. W r. 1540 drukuje Scharfenberg w Krakowie bardzo ładną i ozdobną książkę *Alberti Magni Philosophiae naturalis isagoge* z prześliczną kartą tytułową w duchu najczystszej późnego odrodzenia. Kartę tę zdo-

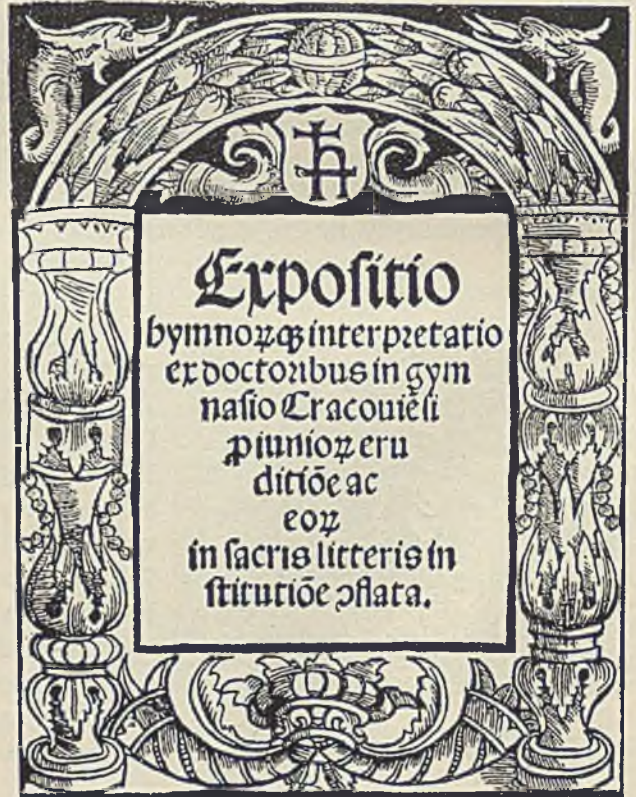


Fig. 72. Drzeworyt z druku krakowskiego z r. 1516.

o objaśnienie tekstu i tu mają one nieraz charakter ludowej sztuki. Najciekawszą z tych książek jest: „Rozmowy, które miał Salomon mądry z Marchołem grubym a sprośnym“, drukowana w Krakowie 1521 r.¹ Mimo szczegółów renesansowych jak architektura, widać w figurach i układzie scen charakter średniowieczny. Te drzeworyty powtarzają się w dalszych wydaniach z XVI w. Wszędzie akcję ogranicza drzeworytnik do paru osób, którym stara się nadać charakterystykę zgodną z tekstem.

W r. 1522 wyszło dzieło Opecia daleko staranniej i bogaciej ilustrowane: „Żywot Jezu Krysta“. Jest to bogata skarbnica form i scen, które już w obrazach zginęły. Przytem jednakże drzeworytnik wprowadza bardzo ciekawe inicjały, pełne charakterystyki i realizmu, jak to zresztą i w łacińskich książkach się spo-

koronie gwieździstej i z berłem, trzymającą na ręku Dziecię, które na ramieniu dźwiga krucyfiks a wąż o ludzkiej głowie i tułowiu wznosi się obok, uważać można za utwór odrodzenia. Tak w tej literaturze polskiej, głównie dla nieznaających łaciny przeznaczonej, panuje w r. 1522 prawie wszechwładnie gotyk.

Daleko większy musiał być wpływ miedziorytów, wykonanych jako wzory dla artystów głównie. Sprzedawano je na jarmarkach a w warsztatach naklejano je na deski, kształcono się na nich i naśladowano je tak w malarstwie, jakoteż w rzeźbie i rytownictwie. Pierwszy, o ile wiemy, rytuje u nas Wit Stwosz w Krakowie około r. 1485.

¹ Wydał dziełko to wybornie Ludwik Bernacki, Haarlem 1913 r.

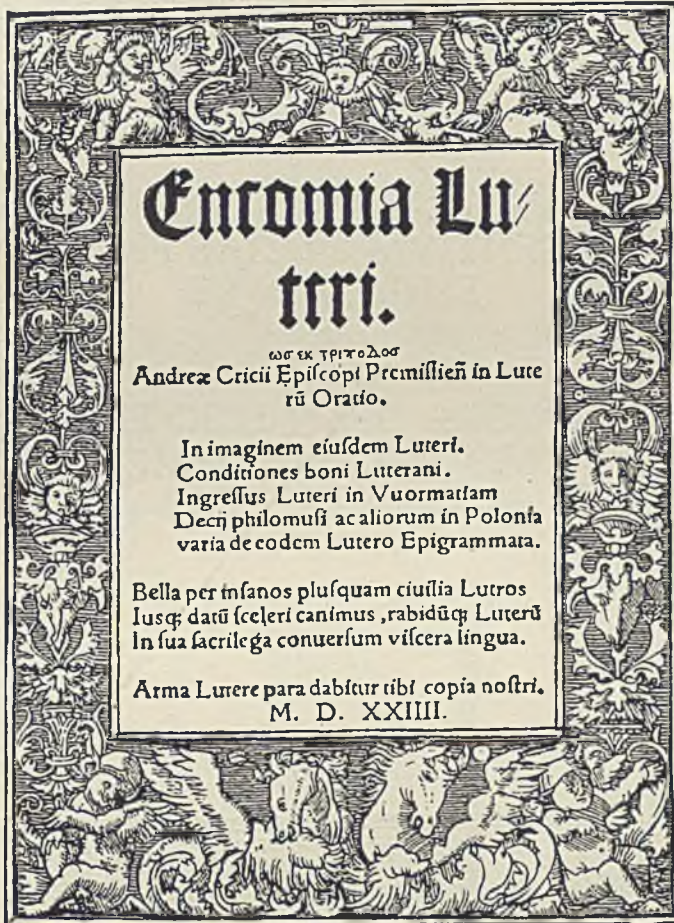


Fig. 73. Drzeworyt z krakowskiego druku z r. 1524.

tyka. W ilustracjach tekstu przebija wszędzie zespół dwu równorzędnie rozwijających się stylów: gotyckiego i odrodzenia. Sceny odbywają się nieraz pod gotyckimi łukami, powyginanymi jak na sarkofagu Kazimierza Jagiellończyka, draperje niespokojne, lecz tło rzadko ma charakter współczesnych minjatur renesansowych. Tylko jeden drzeworyt przedstawiający N. P. Marję w popiersiu, w

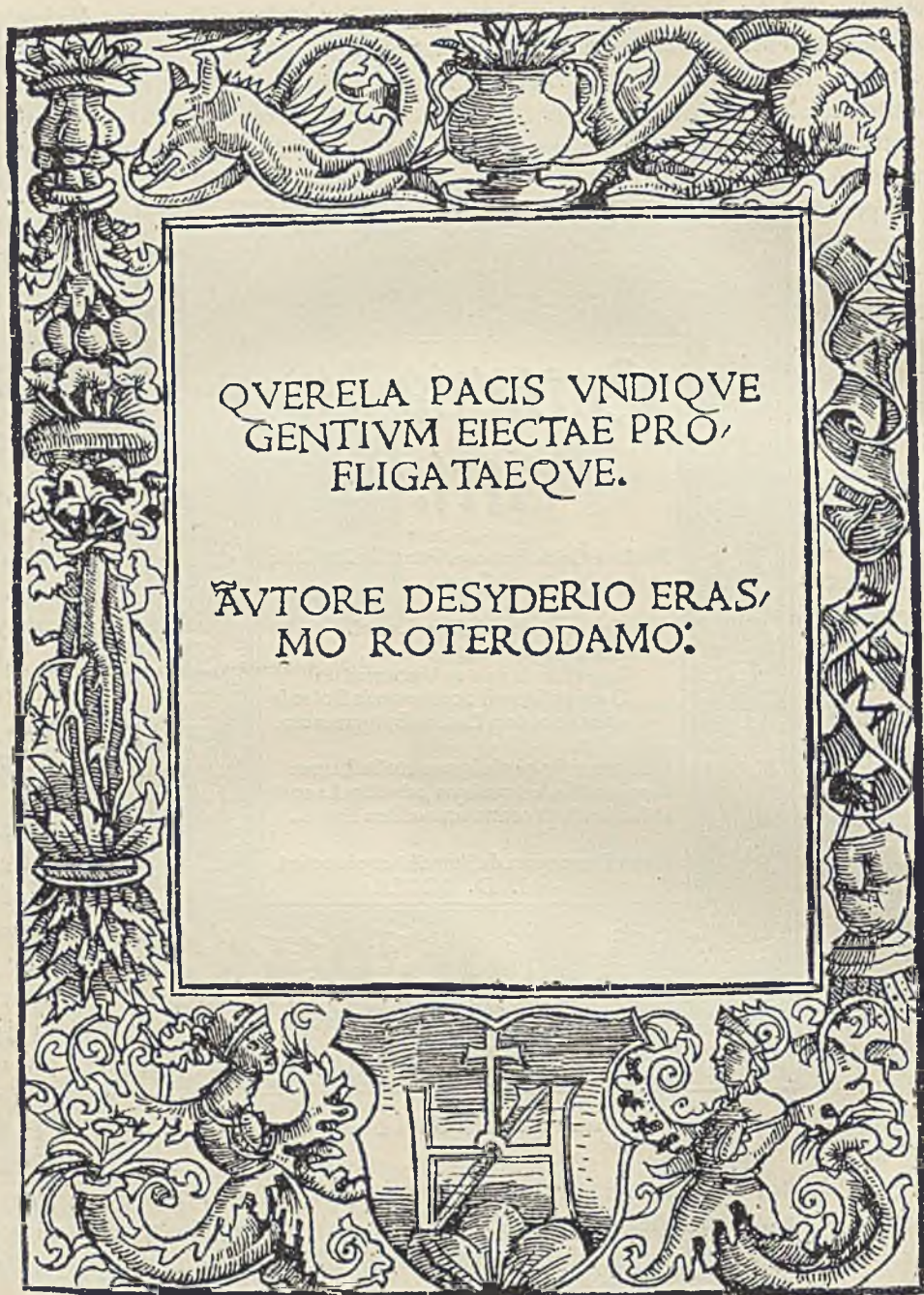


Fig. 74. Drzeworyt z krakowskiego druku z r. 1518.

Artysta ten wykonał ryciny w części jako wzory dla rzeźby, w części zaś z własnego upodobania. Zdaje się, że miedzioryty jego powstały w Krakowie; nie tylko motywy z nich znajdujemy w zabytkach polskich, ale także znak wodny



Fig. 75. Drzeworyt z krakowskiego druku z r. 1513—1514.

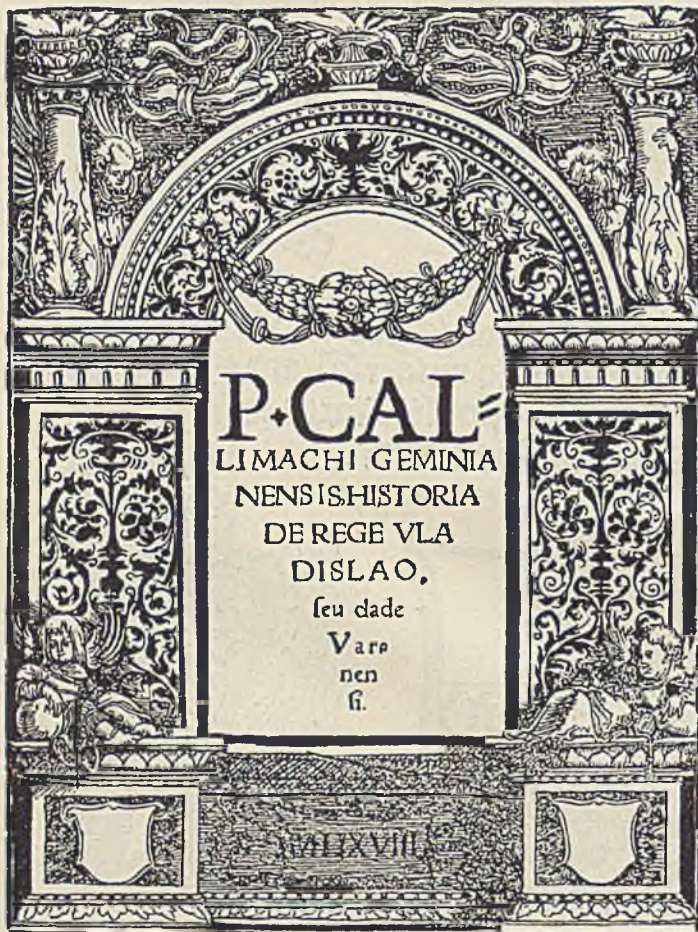
papierni za tem zdaje się przemawiać. Nie odznaczają się one tym talentem, co rzeźbiarskie dzieła Stwosza, ale są wcale poprawne.¹

Stwosz naśladował ryciny Schongauera, mimo, że Schongauer był kilkanaście lat młodszy od niego. Aczkolwiek był przede wszystkim rzeźbiarzem, rzucił się na

¹ (Zob. tom I, str. 205—206. Ze względu, że Stwosz należy do dwu epok, średniowiecznej i nowoczesnej, poświęcamy tutaj jego działalność jako miedziorytnika szkic ogólny.

tak nowe pole artystycznej działalności, jakim było podówczas rytownictwo. Pracował jednak raczej jako dyletant. Przez kilkanaście lat uprawiał tę sztukę, potem ją zarzucił.

Ogółem znamy zaledwie dziesięć pewnych rycin Stwosza i opatrzonych jego monogramem. Monogram ten składa się z dwu liter: F. S., przedzielonych zwykłym gmerkiem artysty. Sam układ monogramu przypomina monogram Schongauera.



Cum privilegio Imperiali.

Fig. 76. Drzeworyt z druku augsburskiego z r. 1518 drukowanego dla Polski.

Wogóle ryciny te można podzielić pod względem kompozycji i prowadzenia rylca na dwie grupy, pierwsza złożona z wcześniejszych prac, wzorowanych na Schongauerze, i te mają średniowieczny charakter, a druga z prac samodzielnych o bardzo indywidualnym piętnie.

Z najwcześniejszych rycin pierwszej grupy wymieniamy miedzioryt, przedstawiający św. Genowefę. W użyciu techniki, w spokoju i sentymencie rycina zbliża się do dzieł Schongauera, a pokrewieństwo to uwydatnia się, gdy zestawimy rycinę tę z ryciną tegoż artysty, wyobrażającą naprzód św. Agnieszkę, ale obok tego widzimy cechy Stwoszowi właściwe, kunsztowny układ rąk i jemu właściwy układ draperji. Dalej zasługuje na uwagę z tej grupy N. P. Marja z Dzieciątkiem jako wzór do posążku, N. P. Marja w alkwie, ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Kapitel gotycki za-

myka tę pierwszą grupę, którą cechuje spokój kompozycji a nawet sentyment, tak właściwy Schongauerowi, przy pewnej nieśmiałości w prowadzeniu rylca.

Do drugiej grupy zaliczamy ścięcie św. Pawła, św. Rodzinę (zob. T. I, fig. 175), Zdjęcie z krzyża (zob. T. I, fig. 176). Te jeszcze łączą się z gotycką sztuką, ale pojawiają się przytem cechy nowej sztuki i talentowi Stwosza właściwe. Studium anatomji ciała Chrystusa jest już objawem nowych prądów.

Co do techniki zaś, regularność kresek ustępuje tu miejsca niecierpliwemu traktowaniu miedziorytniczej płyty. Otrzymuje się wrażenie, jakoby rytownik dłu-

tem a nie rylcem dobywał efekty zagłębień draperji. We „Wskrzeszeniu Łazarza“ widzimy już bogatszą kompozycję, złożoną z kilkunastu figur i architektury. Nadto artysta dom rysuje ze znajomością perspektywy, a także grupy osób są dobrze skomponowane. Posługuje się tu rylcem swobodnie i kładzie kreski bez szablonu, owszem, jaknajróżnorodniej.

W rycinie przedstawiającej Chrystusa i jawnoгрzesznicę posunął się on jeszcze dalej.

Ryciny Stwosza uczą przedstawiania plastycznego kształtów, opracowania draperji i studjowania jej na modelu, kreślenia perspektywicznego wnętrza izby z dokładnie wyrysowanym gwiaździstym sklepieniem, albo też ustosunkowania grupy ludzi do przestrzeni zamkniętej budynkami. Taki jest n. p. miedzioryt przedstawiający wskrzeszenie Łazarza. Scena ta odbywa się na cmentarzu, otoczonym na prawo domem bardzo rozczłonkowanym, z człowiekiem w bramie, dalej w głębi mur z bramką, przez którą wszedł człowiek inny, a w końcu skrzydło klasztoru; do wnętrza możemy zaglądać i widzieć żebra sklepienia (fig. 83). Wszystko to — to malowniczość nowoczesnej sztuki. Stwosz próbował tu

prawić perspektywy przed Dürerem jeszcze, a chociaż figury na przodzie są mniejsze od stojących dalej figur, to jednak skrócenia na dalszym planie są trafne a usiłowania rozwiązania problemów są dążeniami artysty nawskróś nowoczesnego, mimo ogólnego średniowiecznego stylu. Nie wahamy się więc zaliczyć tych usiłowań do prac geniuszu ludzkiego z epoki poczynającego się odrodzenia. Że te usiłowania nie pozostały bez oddźwięku, widzieliśmy w malarstwie sztalugowem. Spotykaliśmy tam wnętrza izb, perspektywę, krajobraz i figurki w dali odpowiednio skrócone. Zwłaszcza w scenie pojmania Chrystusa temat kroczących żołnierzy z głębi przez bramę rozwiązywano podobnie, jak to uczynił Stwosz w znanym swym „Ogrojcu“.

Tak samo jak księgi, przywożą zagraniczni kupcy na nasze targi ryciny, z któ-



Fig. 77. Drzeworyt z herbem Krzysztofa Szydłowieckiego z r. 1526.

rych korzystają malarze, zwłaszcza minjaturzyści. Stwierdzić to udało się niezbitnie w jednym przypadku, w minjaturze gradułu króla Olbrachta, przedstawiającej króla na tronie a u stóp tronu dwie grupy dworzan. Minjatura ta jest kopją wolną i uproszczoną ryciny Franciszka z Bocholtu lub Izraela von Meckenen, rytowników nadreńskich, pracujących w drugiej połowie XV w., o czym już mówiliśmy.

Z tych zatem rycin obok kodeksów minjaturowych malarze czerpali wiadomości o postępie malarstwa, a także niewątpliwie oglądali sprowadzane do kościołów



Fig. 78. Drzeworyt z r. 1521 przedstawiający bitwę Polaków z tatarami.

obrazy flamandzkie, bo jeśli z Flandrii można było sprowadzić ciężkie płyty grobowcowe, tem łatwiej dostać się mogły obrazy. W późniejszych latach traci drzeworyt tę świeżość ornamentacji, którą w głównej części zawdzięczał minjaturowemu malarstwu, a stanie się on wzorkiem do rozpowszechniania znanych obrazów, głównie figuralnych.

Drzeworytnicy będą reprodukować cudze dzieła, przekształcając je mniej lub więcej, a twórczość ich ograniczać się będzie przeważnie do winjet, inicjałów i ozdób drukarskich. Stąd to drzeworyty późniejszych epok już nas tak nie pociągają, jak drzeworyty najwcześniejsze. Drzeworyt w XVII w. stracił na znaczeniu wobec miedziorytu.

Nie znamy, niestety, nazwisk naszych rytowników. Zatrudniali ich drukarze, którzy przybyli z Niemiec i w Krakowie założyli drukarnie. Pierwsze znane nam datowane dzieło, opatrzone drzeworytami, to *Lectura veteris artis* z r. 1503, a wyszło z drukarni Hochfedera (fig. 84). Drzeworyt wyobraża tu jedynie na karcie tytułowej herby Polski: Orła i Pogoń, oraz herb Krakowa; dwa pierwsze herby podtrzymuje lew i jednorożec. Znak ten przejęła później drukarnia Halera.

Haler pierwszy znów wprowadził na większą skalę drzeworyt do książki. Druk jego z r. 1506: Jana Łaskiego *Commune incliti Regni privilegium...* odznacza się

pięknymi ornamentami i opisanemi powyżej wspaniałemi drzeworytami, jak rycina przedstawiająca króla Aleksandra i kanclerza Łaskiego (fig. 62) i Sejm polski (fig. 63). Późniejsze druki jego wyróżniają się też pięknymi drzeworytami (zob. fig. 72). W okazach zbyt kownych tego dzieła inicjały tu i ówdzie malowano czerwoną i niebieską barwą.

Haler nie mógł podołać nawałowi pracy i wezwał w r. 1511 z Czech Florjana Unglera, który następnie założył własną drukarnię. Druki, które wychodziły z tej oficyny, zasłynęły wkrótce nie tylko w całej Polsce, ale także na Węgrzech, skąd mu dzieła do drukowania przysyłano. Dbał Ungler o drzeworyt, a miał zamiłowanie do ornamentacji renesansowej (zob. fig. 65, 68, 71, 75 i 80). Wśród druków Unglera są takie, które pod każdym względem przewyższają owoczesne paryskie druki.

Ungler był przytem światłym człowiekiem. Pisał sam dzieła z zakresu astronomji. Żył w najściślejszych stosunkach z najuczciwszymi ludźmi, był przyjacielem Klemensa Janickiego, która to przyjaźń utrwaliła się w jednym z wierszy poety. Umarł r. 1543.

Z rycin, które opisaliśmy (fig. 64, 69, 74, 77—79, 82), część wyszła z drukarni



Fig. 79. Drzeworyt z r. 1521 przedstawiający portret królowej Bony.

innego krakowskiego drukarza, Hieronima Vietora, rodem z Liebenthal na Śląsku. Założył on naprzód w spółce z Janem Singreinerem w Wiedniu drukarnię, w której już od r. 1510 drukował dzieła dla Polski, r. 1518 przeniósł się do Krakowa i był do r. 1519 współnikiem Marka Scharfenberga, a potem chwilowo pracował w r. 1522 z Florjanem Unglerem, wkońcu sam własną założył drukarnię, w której miał piękne czcionki. Wydawał najwięcej dzieł w polskim języku, posługując się przytem licznymi i pięknymi drzeworytami.

Jeszcze jeden drukarz wprowadzał piękne drzeworyty w stylu odrodzenia (zob. fig. 81) — Marek Scharfenberger ze Śląska, krewny Vietora. Pracował on w Polsce

przynajmniej od r. 1519, a następnie potomkowie prowadzili jego drukarnię, zmieniający w końcu nazwisko na Ostrogórkich.

Oto ważniejsi pionierzy odrodzenia w książce a zarazem drzeworytu tej epoki. Jakich drzeworytników używali ci drukarze?

Niestety, nie dochowały się nam ich nazwiska. Trudno dziś wiedzieć nawet, jakiej byli narodowości. Czy byli rytownikami i rysownikami zarazem, czy też

wykonywali pomysły rysowników i malarzy? Zapewne niejeden drzeworyt dostawał się do nas z zagranicy, zamówiony przez drukarzy. Ale drzeworyty ze scenami z dziejów Polski niewątpliwie były wykonane w kraju, a skoro tak trudne prace można było u nas wykonać, zapewne i inne mogły powstać także na miejscu.

Tu i ówdzie dostrzeżony monogram niewiele nam mówi. Dodać trzeba przytem, że klocki drzeworytnicze bywają używane przez lat dziesiątki i że drzeworyty n. p. z r. 1539 przedstawiające sceny z życia N. P. Marji i Chrystusa odbito w dziele: *Żywot Pana Jezusów* z r. 1592, wydanem w krakowskiej drukarni u Siebeneychera. Na portrecie króla Zygmunta Starego, odbitym w statutach z r. 1524,¹ znajdujemy litery I. S., które się nieraz powtarzają, a przytem monogram H. R. Widocznie jeden monogram odnosi się do artysty, drugi do rytownika.

Ale drzeworytnictwo znalazło sobie drogę do ozdabiania nie tylko książki i nie tylko mieszkań bied-

niejszych ludzi, gdzie jako drzeworyt ludowy, zastępowało miejsce sztalugowych obrazów, ale także zastosowano drzeworyt w miejsce polichromji.

Działo się to w ten sposób, że na arkuszach papieru odbijano klockiem drzeworytniczym ornament i następnie papierem tym wyklejano ściany. A zatem drzeworyty te zastępowały dzisiejsze tapety. Często ornament wykonywano techniką drzeworytniczą bardzo starannie i nie kolorowano go potem wcale, pozostawiając drzeworyt nietknięty i poprzestając na jego efekcie, jak to widzimy na odbiciu papierowem z XVI w., będącem własnością gabinetu archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ Kopera: *Spis druków* fig. 42.



Fig. 80. Drzeworyt z druku krakowskiego z r. 1537.

Na czarnem tle występuje tu ornament podobnie jak to oglądaliśmy w książkach (zob. fig. 81 i 82). Rozety i główki aniołków uzupełniały tutaj ornamentację z krzyżujących się pasów, celową i efektowną. Obicie to zapewne pochodzi z drugiej połowy XVI w.¹ Ale rzuca ono światło na epokę wcześniejszą. Że w początkach XVI w. tę technikę znano i stosowano, zwłaszcza w kościołach drewnianych, świadczą resztki takich obić w kościele w Dębnie. Drzeworyt dostraja się z małymi zmianami do ornamentacji polichromowanej.

Niekiedy drzeworyty te były podobnie, jak to widzieliśmy w książkach kolorowane, tylko kolorowano je zwykle patronami. W jednej z sal Collegium Juridicum w Krakowie znajduje się taki patronami kolorowany drzeworyt o bardzo pięknym wzorze z czerwonych wieńców, okalających niebieskie bławatki.² Na wieńcach widzimy korony. Daje nam ten wzór pojęcie o artystycznej wartości takiej dekoracji tak pod względem wytworności renesansowego ornamentu, jakoteż jego kolorytu.

Tego rodzaju obicia nazywano kołtrynami i tak je dotąd lud nazywa. Pochodzenie tej nazwy jest włoskie od wyrazu *coltrone*, pokrycie, kołdra i t. p. Widocznie w epoce odrodzenia także do okazałych sal, jak n. p. we wspomnianem Collegium Juridicum, wprowadzano tego rodzaju obicia, a zapewne posługiwali się u nas niemi Włosi i oni je zaprowadzali, stąd nazwa włoska się przyjęła i u ludu zachowała.

Malarstwo odrodzenia, podobnie jak rzeźba tej epoki, dąży za ogólnym prądem do utrwalenia pamięci i indywidualności człowieka. Królowie i książęta oraz inni dostojnicy duchowni i świeccy stawiają sobie za życia grobowce, aby dopilnować staranności ich wykonania. Zygmunt I także jeszcze za życia grobowiec sobie

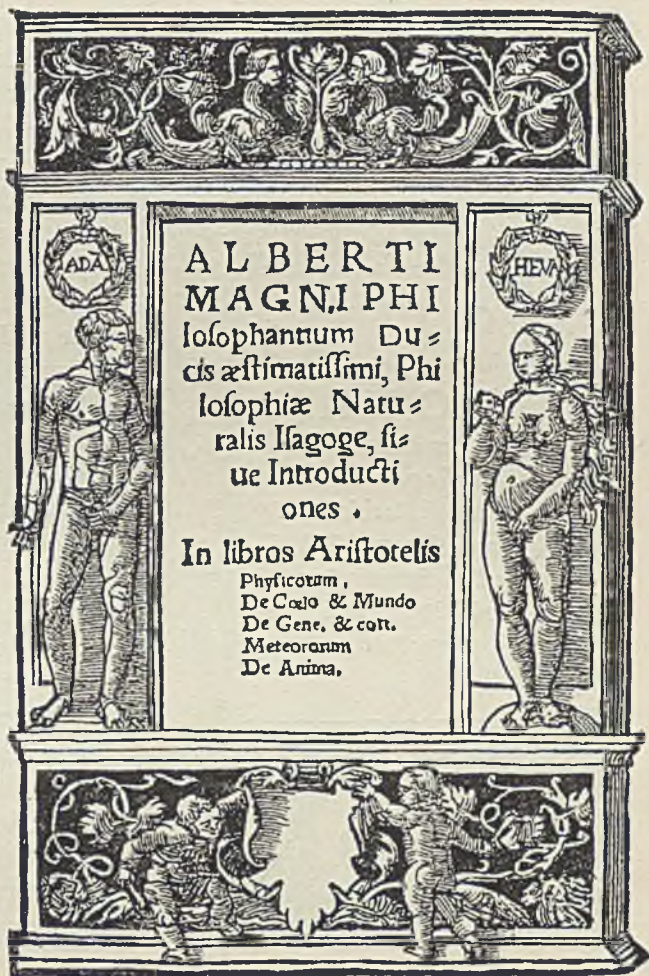


Fig. 81. Drzeworyt z druku krakowskiego z r. 1540.

¹ Publikował go M. Sokołowski w *Spr. Kom. hist. szt.* T. VII, str. 479.

² Publikowały go barwnie *Przemysł, rzemiosło i sztuka*, organ miejskiego Muzeum przemysłowego w Krakowie. R. II nr. 2, z artykułem M. N. Dobrowolskiego.

postawić kazał. To też malarstwo portretowe rozwijać się poczyna u nas z początkiem XVI w. w całej pełni.

W XIV i XV stuleciu oglądaliśmy w księgach iluminowanych portrety w malutkich rozmiarach fundatorów a niekiedy autorów księgi, klęczących przed Chrystusem, N. P. Marją lub świętymi, oglądaliśmy te korne figurki na freskach w obrazach sztalugowych. Portrety biskupów krakowskich na krążgankach franciszkanów

w Krakowie tworzą wyjątek. W XVI w. Stanisław z Krakowa mając szczególne upodobanie w charakterystyce osób czy to pod wpływem rzeźb Stwosza i jego szkoły, czy też pod wpływem flamandzkiego malarstwa, chętnie przedstawiał portrety. Widzieliśmy już, jak Krzysztof Szydłowiecki w całej wspaniałości swojej klęczy przed św. Marcinem. Jak daleki jest on od tych niepokąźnych figurek średniowiecza. Malując portrety członków rodziny Szydłowieckich, maluje je już jako wizerunki same dla siebie. Wizerunki biskupów gnieźnieńskich — to także szereg portretów, każdy portret istnieje tu dla siebie. A wreszcie rysowane piórkim wizerunki opatów mogińskich zdobiące kronikę klasztoru mogińskiego, to przecie przeważnie studja postaci i typów. Na tych rysunkach widzi każdy, że malarz brał typy z nagrobków odtwarzając postacie (poznać to można po pewnym pochyleniu głowy tak, jakby rysownik miał przed sobą leżącą figurę), a żywych studjował. Choć portrety nierówną mają wartość, uderza wszędzie brak szablonowości, natomiast jest wiele indywidualnego piętna a niekiedy nawet jakby swawolna, humorystyczna intencja.¹

Tak już w r. 1505 na nowe tory wprowadził Stanisław z Krakowa portret.

W epoce tej w ogóle szablon znika a pierwiastek indywidualności wstępuje na jego miejsce. Realizm był upodobaniem tej epoki. Wkroczył on do kościoła. Nawet postać Boga Ojca, Chrystusa i Madonny oddycha ludzkim życiem. Obok świętych widzimy na obrazach portrety ludzi współczesnych i to zwykłe, bez tej unizonej pokory, jak w XV w. Pojawiają się oni w bogatych strojach i pełni życia. Wykwintność stroju portretowanych ludzi tej epoki leży w duchu odrodzenia. Barwność ubioru łączy się z efektem klejnotów, co zwykle ma miejsce wtedy, gdy obraz powstał pod wpływem sztuki flamandzkiej. Zaznaczyło się to naprzód w miniaturach i drzeworytach.

¹ W. Kętrzyński: *Spr. Kom. hist. szt.* T. V, str. LXIII.



Fig. 82. Drzeworyt do książki drukowanej w Krakowie w r. 1548.

Portret włoski Quattrocenta nie oddział, jak się zdaje, na sztukę w Polsce. Portret niemiecki, tak, jak go Wohlgemuth pojmował, mimo silnych norymberskich wpływów w XV w. nie zaznaczył się także w naszym malarstwie, przynajmniej nie świadczy o tem żaden zabytek. Piękne flamandzkie portrety w XV i w początkach XVI wieku nie wywarły, zdaje się, wpływu na naszych malarzy sztalugowych, aczkolwiek wpływ malarstwa flamandzkiego był, jak wiemy, w tych czasach bardzo silny. Tylko zatem malarstwo portretowe u nas z końcem XV i pierwszych dziesiątkach XVI w. rozwija się głównie w malarstwie minjaturowem i drzeworycie.

Hans Kulmbach był właśnie, jak to zobaczymy, tym malarzem, który przybywszy z Niemiec do Polski wprowadził wykwintne po-



Fig. 83. Wit Stwosz. Wskrzeszenie Łazarza Drzeworyt.

stacie współczesne do religijnych obrazów w charakterze widzów a nawet nieraz z nich brał modele do postaci świętych.

Hans Dürer, jak o tem powiemy później, malował portret dla samego portretu, ale dla krąganków kościoła OO. Franciszkanów; uzupełniał ich galerję zaczęta w średnich wiekach, tylko już nie na ścianach klasztoru, ale osobno jako obraz sztalugowy. Wywołało to niewątpliwie pożądanie portretu w Polsce i po r. 1530 w istocie portrety u nas coraz to częściej ukazywać się będą.

Ale rozwój indywidualności w XVI w., zamiłowanie do oglądania swej postaci przedstawionej bądź to pędzlem bądź dłutem pociągnął za sobą rozwój pierwiastku narodowego w sztuce. Już w dziełach Stanisława z Krakowa zaznaczył się ten naro-

dowy pierwiastek. Widzimy coraz to więcej herbów polskich na kartach ksiąg tak ręką pisanych, jako też drukowanych. Coraz to więcej ukazują się typowe postacie swojskie z otoczenia artysty aż nareszcie zjawiają się historyczne postacie i historyczne zdarzenia. W drzeworytach widzieliśmy portrety władców Polski. Za tem pójdzie chęć odtwarzania świetnych chwil z dziejów Polski, tryumfy jej nad tatarami współczesne a także odtwarzanie zdarzeń z legend i z dziejów Polski.

Tak powoli sztuka kościelna ustępuje coraz to więcej miejsca pierwiastkowi narodowemu.

Zjawiska te idą w

parze ze zjawiskami w dziedzinie piśmiennictwa. Łacina trzyma się silnie, ale powoli wkracza do literatury polskiej język polski.

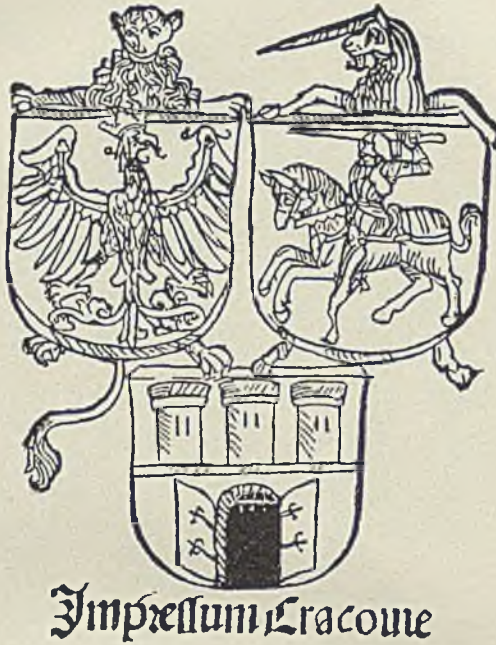


Fig. 84. Znak drukarni Hochfedera z r. 1503.

R O Z D Z I A Ł III.

Malowidła ściennie pierwszej połowy XVI w. w kościołach franciszkanów, dominikanów i augustjanów w Krakowie, w klasztorze cystersów w Mogile, w pałacu na Wawelu oraz polichromja drewnianych kościołów w Kozach, Kruźlowej, Libuszy i Jeleśni.



Fig. 85. Zwiastowanie N. P. Marji, fresk na krużgankach klasztoru dominikanów nieistniejący dzisiaj (wedł. szk. Z. Hendla).

Na malarstwo ściennie czasów Zygmunta I. wywarło wielki wpływ malarstwo minjaturowe, jego zdobność, oraz ten ton i kierunek, który wprowadził król w dekoracji swego pałacu na Wawelu. Co więcej, minjaturzyści, jak sądzimy, tu i ówdzie w klasztorach próbowali sił swoich w malarstwie ściennem pokrywając obrazami i ornamentami ściany krużganków, refektarzy i bibliotek.

Klasztor franciszkanów w Krakowie zajął w tym kierunku także w XVI wieku pierwsze miejsce.

Zwracaliśmy już uwagę,¹ że freski przedstawiające tam stygmatyzację św. Franciszka, Zwiastowanie N. P. Marji i Chrystusa w łoczni mistycznej, mimo średnio-wiecznego charakteru powstały pod wpływem odrodzenia. W stygmatyzacji św.

¹ Zob. t. I. str. 114 i 115.



Fig. 86. Fresk na krużgankach franciszkańców w Krakowie malowany r. 1523.

Franciszka widzimy rozległy krajobraz, którego wcale niema we wzorze do tego obrazu: w dziele Giotta; w „Zwiastowaniu“ zaś widzimy lekką renesansową architekturę. Nawet w najbardziej średniowiecznej kompozycji: „Chrystus w tłoczni“ widać pewną swobodę i rozmach w przestrzeni, właściwy sztuce odrodzenia. Dodajmy do tego dekorację roślinną bardzo piękną, którą zdradza się malarz minjatur, a możemy mieć wątpliwość, czy fresków tych nie należy raczej zaliczyć do malarstwa epoki odrodzenia. W każdym razie są one dziełem przełomowym. Czy nie wykonał ich Stanisław Krakowianin w młodszym wieku, wróciwszy może ze szkolnej podróży z Włoch?

Malowidła te bezwątpienia są wcześniejsze od fresku, który przedstawia stojącą



Fig. 87. Chrystus na krzyżu, po bokach św. Dominik i św. Katarzyna Sjenejska, fresk w refektarzu klasztoru dominikanów w Krakowie.

Madonnę z dziećciem, a który już za czasów Zygmunta Starego powstał. Około r. 1523 franciszkańskie krużganki odnawiano i ornamentacją ozdabiano. Świadczy o tem ta data, umieszczona na jednym z łuków przęsła. Wtedy też wymalowano fresk trójdzielny, przypominający średniowieczne tryptyki (fig. 86). W polu środkowym stoi wspomniana Madonna naturalnej wielkości w malowanej ramie, z którą łączą się ramy pól bocznych. Rysunek tych ram zachował jeszcze wygięcia gotyckich półłuków. U stóp N. P. Marji widać księżyc a otaczają ją chmury i promienie bijące od postaci. Na tak gorącym tle dwaj aniołowie trzymają nad Madonną koronę z liljami. Długie, ciemne, rozpuszczone włosy spadają jej na ramiona. Układ figury jeszcze gotycki z biodrami nieco wychylonemi, suknia złotolita z dekoltem, ozdobiona wzorem granatu, jedna ze stóp ubrana w czerwony pantofelek, drugą zakrywa długa suknia przysłaniająca równocześnie księżyc. Płaszcz N. P. Marji niebieski. Chrystus w sukience, trzyma wielką kulę i błogosławi. Ręce Madonny bardzo dobre w rysunku mają szlachetny układ pozujący. Tło tworzy świetlana mandorla z żółtych i czerwonych promieni. Niestety, jedna z bocznych kompozycji znikła już; druga przedstawia św. Annę z Matką Boską jako dziećciem, polecającą fundatora klęczącego, który modli się do niej słowami umieszczonemi na wstępie: *O! Mater Dei (miserere mei)!..*¹ Przestrzeń nad skrzydłami wypełniają skręty roślinne, górą zaś pod łukiem biegnie renesansowa arabeska z gotycką wstęgą, na której napis: „*Ecce Virgo concipiet et pariet filium, ave Maria, genuit nobis Salvatore*“.

Malowidło, w którego silnie zaznaczonych konturach oraz w zamięłowaniu do ornamentacji widać iluminatora, dalej dążność do charakterystyki twarzy i ogólny styl świadczą, że dzieło to wykonał Stanisław Krakowianin.

W tym fresku, podobnie jak w minjaturach tego czasu, uwydatnił się zespół

¹ Tych dwu słów brak..

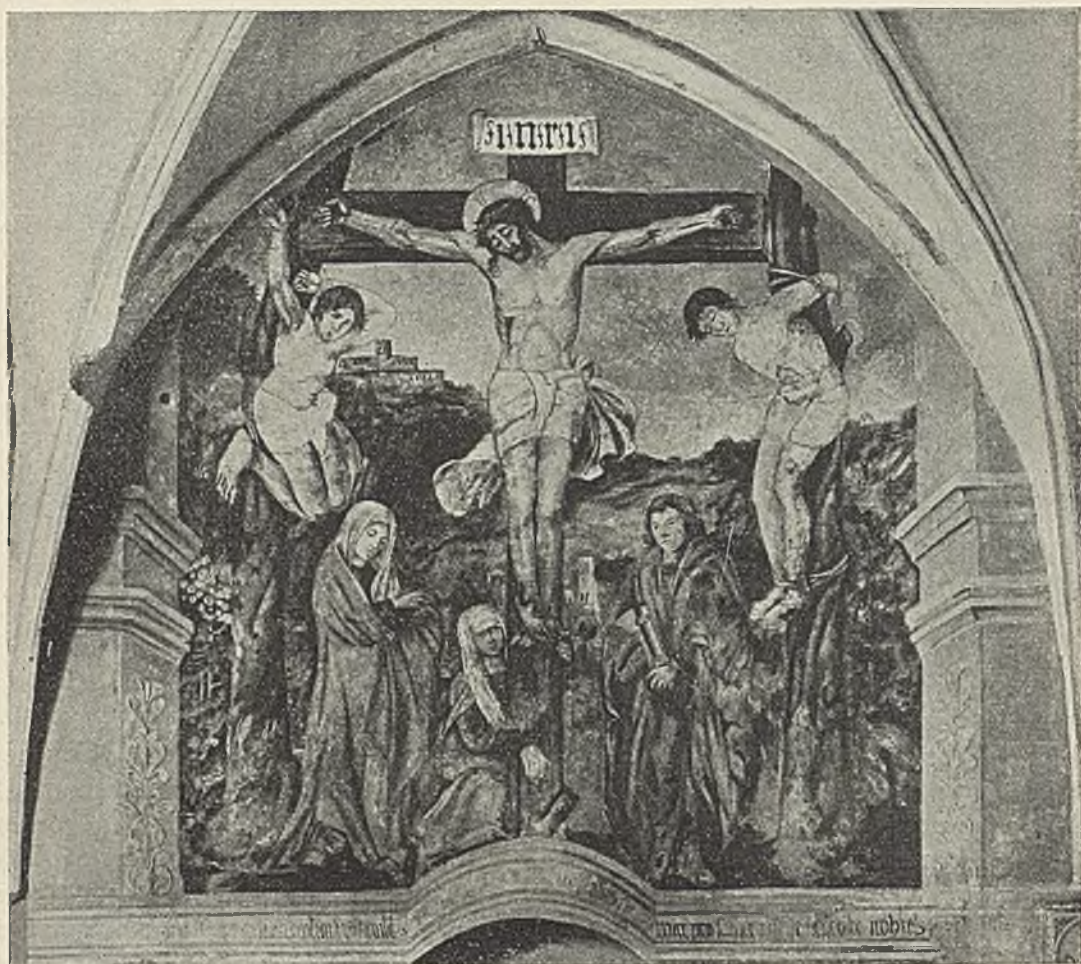


Fig. 88. Chrystus na krzyżu, fresk na krużgankach klasztoru augustjanów w Krakowie.

miejscowych gotyckich tradycji i gotyckiego stylu z renesansem i jego szlachetnością. Malarstwo idzie tu w parze z architekturą, również opierającą się o gotyk.

Nie brakło na krużgankach franciszkańskiego klasztoru także obrazu o świeckiej treści, zbyt luźnie tylko z kultem św. Witalisa związanej. Upamiętniono tam freskiem walne zwycięstwo r. 1512 odniesione przez Polskę nad tatarami pod Wiśniowcem, freskiem, który wymalować kazał kanclerz Krzysztof Szydłowiecki.¹ Niestety dzieło nas nie doszło a pewnie namalowano je w ten sposób, jak obraz sztalugowy przedstawiający bitwę pod Orszą, o którym później powiemy, i może jeden malarz wykonał obie bitwy. Zaznacza się tu to samo zamiłowanie do utrwalenia w sztuce dziejowych zdarzeń, tak dawnych jak współczesnych, jakie widzieliśmy w minjaturach malarstwa i w drzeworytach.

Także klasztor dominikanów ozdabiały freski. Niestety, fresk z gotyckim portalem, przedstawiający Zwiastowanie N. P. Marji choć już malowany w stylu odrodzenia, nie istnieje. Znajdował się on na krużgankach, przy wybijaniu drzwi z murem

¹ Kieszkowski: *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, str. 467.



Fig. 80. Fragment fryzu zdobiącego niegdyś krużganki i komnaty na Wawelu.

wyjęty, skutkiem nieumiejętnego obchodzenia się zniszczył się zupełnie. Zachował się tylko rysunek p. Z. Handla (fig. 85). Dotrwał jedynie z tych czasów w refektarzu obraz Ukrzyżowania z lat około 1526 (fig. 87). W postaci Chrystusa znać

dążność do anatomji, ale bez wielkiego zrozumienia. U stóp krzyża po prawej stronie widzimy już dobrze skomponowaną grupę, przedstawiającą N. P. Marję i św. Jana, oraz dwie Marje. Znać zrozumienie akcji i opracowanie grupy jako takiej. Dla kontrastu z tą grupą wprowadził malarz żołnierza wbijającego włócznię w bok Chrystusa. Druga grupa po lewej stronie przedstawia trzech ludzi zajętych dyskusją. Gdy tamtą grupę owładnęło uczucie, ta kieruje się rozumem. Za tą grupą stanął żołnierz z czerwonym proporcem, owijającym się końcami około drzewa, i z wielką, opartą o ziemię tarczą. Jeden z grupy trzyma wstęgę z gotyckim napisem. U stóp krzyża klęczy mała figurka dominikanina, a z jego warg wychodzi wstęga z napisem:

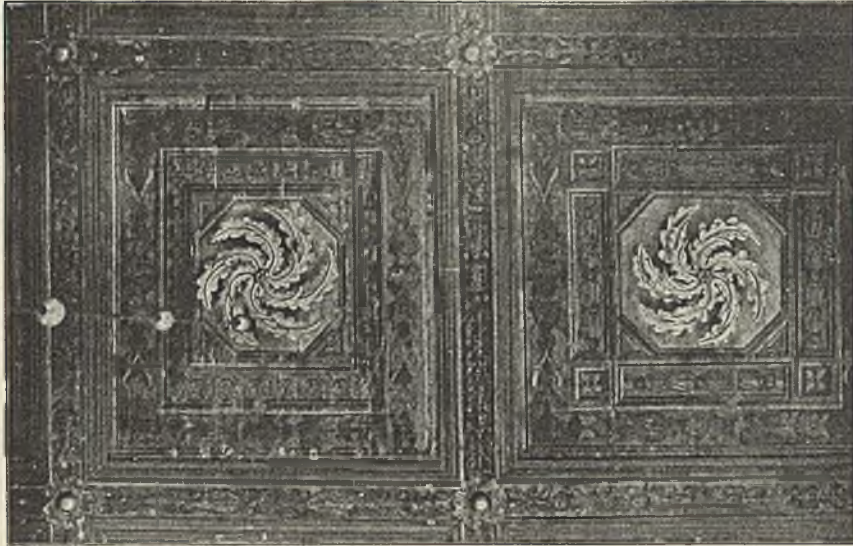


Fig. 90. Z polichromji stropu presbiterjum kościoła drewnianego w Krużlowej.

„*Miserere mei Deus*“. Dwa małe aniołki w locie zbliżają się ku Chrystusowi, jeden podsuwa czarę pod krew płynącą z boku, drugi z przeciwnej strony ręce skrzyżował z adoracją.

U boku tego obrazu klęczy z jednej strony św. Dominik, z drugiej zapewne św. Katarzyna Sieniejska.

Główną zaletą jest w tem dziele

ugrupowanie figur i ożywienie ich akcją, wiążącą postacie w jedną całość na tle zieleni górskiego pejzażu i Jerozolimy w głębi.

Obraz robi wrażenie raczej arrasu, do czego przyczynia się koloryt bogaty z wydatnem użyciem barwy czerwonej, niebieskiej, zielonej i żółtej, niekiedy pomarańczowej.

Zdaje się, że autorem Ukrzyżowania, a także Zwiastowania, był dominikanin Wiktoryn a klęczący mnich byłby jego portretem. Że minjaturzysta fresk też malował, przemawia za tem zamiłowanie do ornamentacji, że zaś Wiktoryn jest jego twórcą, dowodziłaby pewna niezręczność w przedstawieniu figur, ich krótkość, co przebija się w grupie z bolejącą Madonną, a przytem zamiłowanie do barwności.

Z tej samej epoki pochodzą niezawodnie freski zdobiące krużganki klasztoru augustjanów (fig. 88), których malowanie, jak wiemy, zaczęto w XIV w. I tu znowu tak nieodzowne Ukrzyżowanie zasługuje na uwagę. Chrystus ma głowę ascety, ale torso pięknie rozwinięte. Krzyż obejmuje klęcząca Marja Magdalena a twarz ukazuje widzowi. Z jednej strony stoi ubrana w niebieski płaszcz i czerwoną suknię z załamanymi rękami N. P. Marja, z drugiej św. Jan ewangelista w zielonej sukni i niebieskim



Fig. 91. Z polichromji kościoła drewnianego w Libuszy. N. P. Marja adoru ąca dziecię Jezus.

płaszczu, trzymając przez płaszcz księgę. Dalej wiszą przywiązani łotrowie. Wszystko dzieje się na tle krajobrazu i średniowiecznego zamku z basztą. Całość ujmują renesansowa architektura, jakby portal z arabeskami a zamyka ją u spodu belka z gotyckim, zniszczonym napisem, czyta się jednak wyrazy: „Anno Christi Mille-



Fig. 92. Z ponicromji kościoła drewnianego w Libuszy. Sw. Anna Samotrzecia.

simo 5...“. Niestety, ostatnie dwie cyfry przepadły. Kompozycja pojęta jest szablonowo, ma jednak koloryt żywy. Zwraca i tu uwagę zamiłowanie do ornamentu; dekoracyjne znaczenie mają z boku umieszczone dolne części arkady, ozdo-



Fig. 93. Z polichromji kościoła drewnianego w Libuszy. Biczowanie Chrystusa.

bionej osiowemi ornamentami i odcięte łukiem sklepienia. Może być, że i ten fresk jest dziełem jednego z iluminatorów pracujących w klasztorze augustjanów, z których już znamy iluminatora monogramistę A. P. Pod freskiem stał widocznie ołtarz.



Fig. 94. Z polichromji kościoła drewnianego w Libuszy. Św. Stanisław i św. Wojciech.

Dalej widzi się na murze ślad bardzo ładnej postaci N. P. Marji w całej figurze, modlącej się ze złożonymi rękami, jeszcze dalej św. Katarzynę z kołem.

Warsztat malarstwa minjaturowego pod kierunkiem Stanisława Krakowianina dekorował krużganki i sale klasztorne w Mogile. Zachowały się resztki i te mają dekoracyjny charakter i łączność ich z minjaturami jest widoczna. Malarze pokryli żebra gotyckie nawskróś renesansowymi motywami: perełki z architrawów stosowali na profilach żeber a arabeskami wypełniali pola sklepienne. Od żeber wychodzą gałązki z kwiatami; jednym słowem widzimy wszędzie zasób form znany nam z minjatur Stanisława. Dochowana data malowania krużganków, r. 1538, wypada na schyłek działalności tego minjaturzysty.

Ale także i figuralna kompozycja zachowała się. Jest to Ukrzyżowanie na krużgankach (tabl. 17). Na ścianie pod łukiem umieścił Stanisław Chrystusa na krzyżu już po śmierci, ciało wcale nieskatowane jest piękne i ze znajomością anatomji przedstawione; perizonium lekko porusza wiatr. N. P. Marja ze złożonymi na piersiach rękami stoi zrezygnowana pochyliwszy głowę. Resztę przestrzeni wypełniają aniołowie.



Stanisław Krakowianin. Fresk w klasztorze cystersów
w Mogile pod Krakowem



Fig. 95. Z polichromji kościoła drewnianego w Libuszy. Św. Marcin.

W tem starannem wypełnieniu przestrzeni widzimy minjaturzystę. Jeden anioł zawisł z rozwartymi skrzydłami u stóp Chrystusa i obejmuje jedną ręką krzyż a drugą nadstawia kielich pod krew ze stóp się sącząca. Dwaj inni unoszą się przy rękach i nadstawiają kielichy pod dłonie przebite i bok. Fałdy są drobne, gdzieś zmięte w kłęby, jakby reminiscencja dawnych fałdów Stwosza. Spód ramy jest

bardzo ozdobny, ale nieprzeładowany. Namalował artysta gzyms renesansowy wydatnie rozprofilowany a na nim nagie putta, spuszczone na sznurach bukiety kwiatów i festony, które się łączą w bogatą, roślinną arabeskę pod gzymsem przeprowadzoną i zamykającą całość.

Dekoracja królewskiego zamku na Wawelu prowadzona przez Hansa Dürera ograniczała się do ornamentacji, w której medaliony z popiersiami wybitnych osobistości i alegorie główną odgrywały rolę. Resztki tych malowań ściennych dochowały się w kilku izbach pierwszego piętra, dalej znaczny kawał fryzu na ścianie południowego i wschodniego ramienia krużganku drugiego piętra. Renesans rozwinął się tu w całej pełni. Strój wszędzie zaczerpnięto z antyku, motywy i figury wzorowano pośrednio lub bezpośrednio na zabytkach sztuki klasycznej (zob. fig. 89).

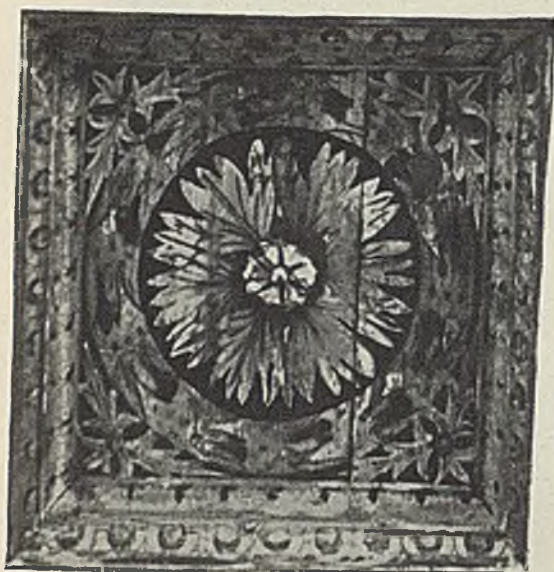


Fig. 96. Malowane kasetony i rozety na suficie chóru w kościele parafialnym w Szydłowcu.

Obok zamku na Wawelu dekoracja malarska odrodzenia wkroczyła do komnat innych królewskich rezydencji. I tak r. 1529 malarz Mikołaj polichromował pokoje w niepołomickim zamku.¹ Inny znów malarz Błażej r. 1525 polichromował malowidłami komnaty zamku w Lublinie. Zakupowano dla niego z polecenia króla różnorodne farby.² Śmiało można twierdzić, że tak wspaniałe rezydencje jak Szydłowieckich w Szydłowcu, Tenczyńskich w Tenczynie, Tomickiego w Siewierzu, ozdobione były na wzór Wawelu malowidłami.

W rezydencji Bonerów w Ogródzieńcu do niedawna na ścianach ruin można było oglądać ślady polichromji.

Motywy te stylem dostrajają się do wysokiego poziomu pięknej architektury i jej podporządkowują się w zupełności. Zasób zaś tych motywów jest pokrewny znacznej części ornamentacji, którą widzieliśmy w kodeksach iluminowanych i drzeworytach.

Obok Hansa Dürera pracował nad dekoracją malarską zamku Dyonizy Stuba. Malarz ten przybył do Krakowa około r. 1534 i tu się osiedlił. Miał posiadłość pod Krakowem, na Kawiorach, którą w aktach współczesnych nazywają *Area Dionisii Stubae, pictoris in Caviori*. Ma on tytuł *pictor regius*. Wspominają go księgi w latach 1549 i 1559. Grunt na Kawiorach posiadał do r. 1571, prócz tego miał w r. 1551 dom przy ul. Grodzkiej. Na starość został księdzem. Od r. 1559 nazywają go zapiski „*Dionisius pictor sacerdos*“.³ Widocznie był to malarz wykształcony i niepośledni.

Także domy kanoników i mieszczan ozdabiali malowania. W domach przy ulicy Kanonicznej i Małym Rynku w Krakowie widziałem, niestety, usunięte już

¹ Rastawiecki: op. cit. T. II., str. 43.

² *Rachunki Seweryna Bonera. Spr. kom. hist. szt.* T. I. str. 72.

³ Tomkowicz: *Wawel, Teką grona kons. Gal. zachod.* T. IV., cz. I., str. 273.



Z polichromji kościoła w Krużlowej Wyznej
(według rysunku K. Wawrosza)

ślady polichromji, o bardzo ładnych motywach dekoracyjnych, wśród których były nieraz rzadkie formy, jak n. p. okręt. Dekoracja ta pochodziła niezawodnie z pierwszej połowy XVI wieku.

Podobnie jak w budownictwie drewnianem XVI a nawet XVII stulecia motywy gotyckie żyją jeszcze obok nowych form odrodzenia, tak w polichromji kościołów drewnianych stare formy ożywia duch nowy.

Nieistniejący już dzisiaj kościół drewniany w Kozach na granicy Małopolski i Śląska ozdabiała także polichromja. Niestety, kościół zwalono, ocalał tylko jego strop i znajduje się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego. Wśród bujnych i żywych skrętów roślinnych, szeroko traktowanych, widzimy postacie zwierzęce. W tej gąszczu zwraca naszą uwagę dwugłowy orzeł, bez korony, jako motyw dekoracyjny. Na tle uwydatniają się stojące postacie świętych. Całość musiała być niegdyś bardzo barwna. Tętno życia i werwa w komponowaniu form to już znamiona odrodzenia.

Podobne stylowo, choć bardziej rozwinięte, są malowidła ściennie w Kruźlowej i Libuszy.¹

Polichromja kościoła w Kruźlowej zachowała się natomiast na miejscu i wraz z dobrze dochowaną polichromją w Libuszy jest pięknym i zajmującym zabytkiem. Malowidła powstały r. 1520, a zatem wkraczają w epokę, gdy w architekturze i rzeźbie

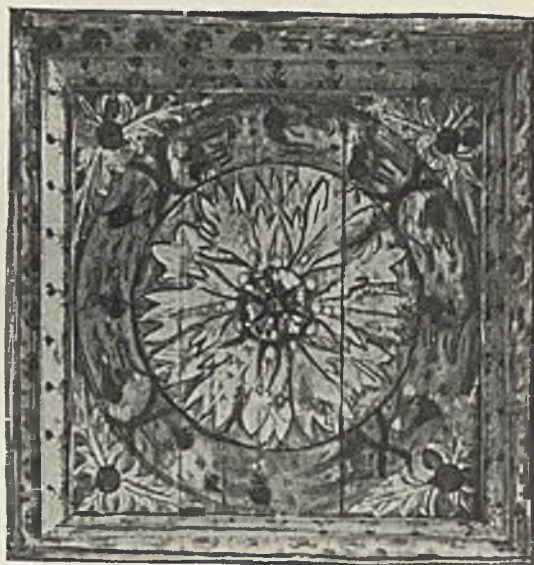


Fig. 97. Malowane kasetony i rozety na suficie chóru w kościele parafjalnym w Szydłowcu.

na Wawelu zapanowało wszechwładnie odrodzenie. I tu obok renesansowych motywów, które dotrzeć zdołały do tych kościołów, znajdujemy formy gotyckiej epoki.

Zacznijmy od polichromji kościoła w Kruźlowej (tabl. 18 i 19). Znajdujemy tam podobne skręty bujnej roślinności jak w polichromii z Kóz, tylko bogatszej w kwiaty a bez motywów ludzkich i zwierzęcych. Stylizacja tych skrętów, zresztą podobnie jak tam, jest gotycką. Figuralne kompozycje religijne pomieszczono tutaj już w kolistych ramach, otoczonych wspaniałą roślinną dekoracją, występującą na czerwonym tle. W jednej z ram przedstawiono Zwiastowanie, Madonna klęczy przy pulpicie, anioł zleciawszy przyklęknął; niesie on w ręku laskę okręconą banderolą z napisem: „*Ave Maria Gratia plena*“ (tabl. 18). Odrazu widzimy znane nam wzory a nawet w rozwianym płaszczu, z łamanymi draperjami, dostrzeżemy wpływy Stwosza.

W drugich ramach obok przedstawiono św. Annę Samotrzecią tak, jak ten temat malowali cechowi artyści. Prześliczną i odrębną jest polichromja presbiterjum, jakby wzorowana na sufitach pałacu na Wawelu i ich kasetonach i rozetach (tabl. 18 i fig. 90), podobnych do tych jakie zobaczymy w Szydłowcu. Kasetony ozdabiają malowane, jak na zamku królewskim, arabeski w żywych i pogodnych, ale zestrojonych barwach.

¹ Kopera-Lepszy: *Kościoty drewniane*, str. 109.

Grotesków, t. j. ornamentów roślinnych przechodzących w figuralne motywy, jak głowy, ptaki i t. p., nie widzimy jeszcze. Tu i ówdzie znajdujemy motywy paciorków nanizanych, kielichów poprzedzielanych kulami, co wszystko przypomina nam znów ornamentację minjatur i drzeworytniczą naszych druków z drugiego dziesiątka XVI wieku. Ta ornamentacja jest już nawskróś renesansową. Zdaje się ona być dziełem malarza sprowadzonego z Krakowa z pośród malarzy patrzących na dekorację pałacu na Wawelu.

Malowania w Libuszy pod Bieczem pochodzą z r. 1523 i tej renesansowej dekoracji nie mają, choć są one zupełnie pokrewne malowidłom w Krużlowej.

Bogactwo kwiatów przy tej samej stylizacji jest daleko większe.¹ W dekorację tę roślinno-kwiatową wprowadzono sceny z życia N. P. Marji i Męki Chrystusa (fig. 91—93), oraz parami pomieszczono w niej świętych i święte otaczanych największą czcią, jak św. Stanisława i Wojciecha (fig. 94), św. Katarzynę i św. Barbarę a nadto świętych rycerzy, św. Jerzego i św. Marcina (fig. 95). Styl tych figuralnych kompozycji jest taki jak w Krużlowej. Są one zatem nawskróś gotyckie i również wzorowane na formach znanych nam z malarstwa sztalugowego.

Polichromja tych trzech kościołów, a także resztki malowideł dochowanych w Jeleśni w Zachodniej Małopolsce, jest pełna niewyczerpanego bogactwa motywów i pomysłów ornamentacyjnych a zarazem szeroko i swobodnie wypełnia pola. Różni się ona od polichromji w Dębnie tą właśnie swobodą dekoracji i rozmachem, gdy tam jest ona drobiazgową, bardzo rozczłonkowaną jakby składała się z kafelków z których każdy tworzy dla siebie całość.

Widzieliśmy już w polichromji drewnianego kościoła w Krużlowej malowane arabskie, kasetony i rozety wpośród polichromji średniowiecznej. Podobna dekoracja zdobiła kościół parafjalny w Szy-



Fig. 98. Malowany kaseton z rozetą na suficie chóru w kościele parafjalnym w Szydłowcu.

łowcu pod wezwaniem św. Zygmunta, o czym świadczą dochowane kasetony z rozetami, namalowane na chórze śpiewaków (fig. 97 i 98).²

Podobnie jak na Wawelu, ozdabiała polichromja w Szydłowieckim zamku rozety i kasetony.³

¹ Tomkowicz j. w. str. 260, Kopera, Lepszy j. w. str. 121 i nast.

² Kieszkowski: *Kanclerz Szydłowiecki*, j. w. str. 44, 51, 55, tabl. XXIV.

³ Tamże tabl. XXII.



Z polichromji kościoła w Krużlowej Wyżnej
(podług rysunku K. Wawrosza)

ROZDZIAŁ IV.

Pierwsze objawy nowoczesnego sztalugowego malarstwa. Obrazy przedstawiające męczeństwo św. Stanisława. Tryptyk św. Jana Jaluźnika w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Flamandzcy artyści. Malarze z Niemiec: Hans Sues von Kulmbach i Hans Dürer. Ich wpływy.

Obok wpływów włoskich dostawały się wpływy z Flandrii do naszego malarstwa zwolna, ale stale, i oddziaływały na jego rozwój. Widzieliśmy to w dążeniach do odtwarzania natury, a zatem krajobrazu: drzew i kwiatów, łąk, na których chętnie przedstawiano szczegółowo martwą naturę, sprzętów, dalej materji, szat i ich wzorzystości. Obrazy stają się często studjami perspektywy i wnętrza. Za tem poszła troskliwość o ustosunkowanie człowieka. Najpóźniej zaś zaznaczyła się dążność do studjowania anatomji. Ale choć sporadycznie i tu pojawiają się także anatomiczne studja od niechcenia rzucone, jakby świadectwo, że malarz wiedział o tem, co się dzieje we Włoszech i słyszał o najnowszych kierunkach.

Uwydatnia się coraz to większa troskliwość w oddawaniu rysów twarzy i opracowaniu ręki.



Fig. 99. Z tryptyku św. Stanisława. Okrucieństwo Bolesława Śmiałego.
Ze zbiorów Pawlikowskich we Lwowie.

Nowoczesne zatem usiłowania artystyczne na polu malarstwa dostawały się naprzód z malarstwem włoskim i flamandzkim do nas, a potem z końcem XV i XVI w. szły dopiero wpływy niemieckie. Spotykamy w Krakowie n. p. r. 1520 malarza Sebolda Singera z Norymbergi. Ale bez porównania większa część malarzy w Krakowie pochodzi



Fig. 100, Kanonizacja św. Stanisława.
Obraz z tryptyku w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie.

z prowincji i ma przeważnie polskie nazwiska jak: Jan Wielowiejski (r. 1502), Jakób z Jędrzejowa (r. 1503), Jerzy z Krzywego (1509), Jan ze Słomnik (1510), Walenty z Biecza (1512), Marcin z Krasnego Stawu (r. 1513), Stanisław Grabowski (1520).¹

Pierwszym znanym nam wybitnym artystą zachodnim, który zawiątał do Krakowa, był znakomity malarz flamandzki Jan Gossaert zwany Mabuse.² Mabuse r. 1494 przybył do Polski z polecenia Fryderyka Mądrego, króla saskiego, u którego był w służbie. Fryderyk Mądry, zatrudniał dla siebie nie tylko jego, ale także Łukasza Kranacha, Jakóba dei Barbari i Albrechta Dürera. Mabuse bawił w Polsce zaledwie miesiąc, a potem pojechał do Wenecji. Zapewne chodziło o wykonanie portretu najmłodszej córki Kazimierza Jagiellończyka,

Barbary, dla Jerzego, księcia saskiego, który zamierzał ją pojąć za żonę i pojął r. 1496.

Pod wpływem tych coraz to intensywniej oddziaływających wpływów sztuki flamandzkiej, a zarazem dzięki coraz to większej kulturze artystycznej, powstały

¹ Grabowski j. w. str. 42.

² Sokołowski: *Spraw. Kom. hist. szt.* T, VIII, str. XXXI.

w Krakowie z każdym rokiem większe ołtarzowe przedsięwzięcia. Do takich wstecznych przedsięwzięć, a przecie już przejętych duchem odrodzenia mimo cechowego charakteru, należą dwa ołtarze, jeden przeznaczony, jak się zdaje, do kościoła paulinów na Skalce ze scenami z życia św. Stanisława,¹ z którego cztery obrazy mocno przemalowane znajdują się w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie, oraz drugi wielki tryptyk w kościele św. Katarzyny, opowiadający nam życie św. Jana Jałmużnika.

Wspominaliśmy, że żywot św. Stanisława nadawał się do swobodnego traktowania, bo artystę nie krępowały wzory uświęcone przez tradycję i wymagania kultu. W XVI w. na progu odrodzenia, kiedy flamandzcy artyści zdobywali się na całe cykle, opowiadające dzieje świętych, swoboda jest jeszcze większa.

Wspomniane obrazy w zbiorze Pawlikowskich są resztkami tryptyku i przedstawiają cztery sceny. Jedna z nich wyobraża okrucieństwa Bolesława Śmiałego (fig. 99). Widzimy króla o groźnym wejrzeniu i z ręką na mieczu, berłem wskazującego ofiary. Ofiarami temi są niewierne żony i matki, którym do piersi przykładają kaze król szczenięta. Obok w turbanie stoi doradca. Z drugiej strony nadchodzi św. Stanisław i strofuje króla.

Wiele wyrazu jest w twarzy Bolesława a zwłaszcza w oczach. Zestawienie tych dwóch ludzi, ruch orszaku królewskiego, wprowadzenie kobiet biegnących w przerażeniu z podniesionymi rękami, wszystko to składa się na obraz nawskróś dramatyczny w takim stopniu, jakiego dotąd nie widzieliśmy. A także tło jest rozwinięte i przedstawia nam przestrzeń, ulicę idącą w głąb z domami po obu stronach, bardzo malowniczymi, o spadzistych dachach, z basztą widniejącą w dali, ze studnią z żórawiem w pośrodku, z której człowiek czerpie wodę. Przypomina nam ten szczegół Marjański ołtarz, gdzie Stwosz wprowadził do krajobrazu także studnię z żórawiem, a również

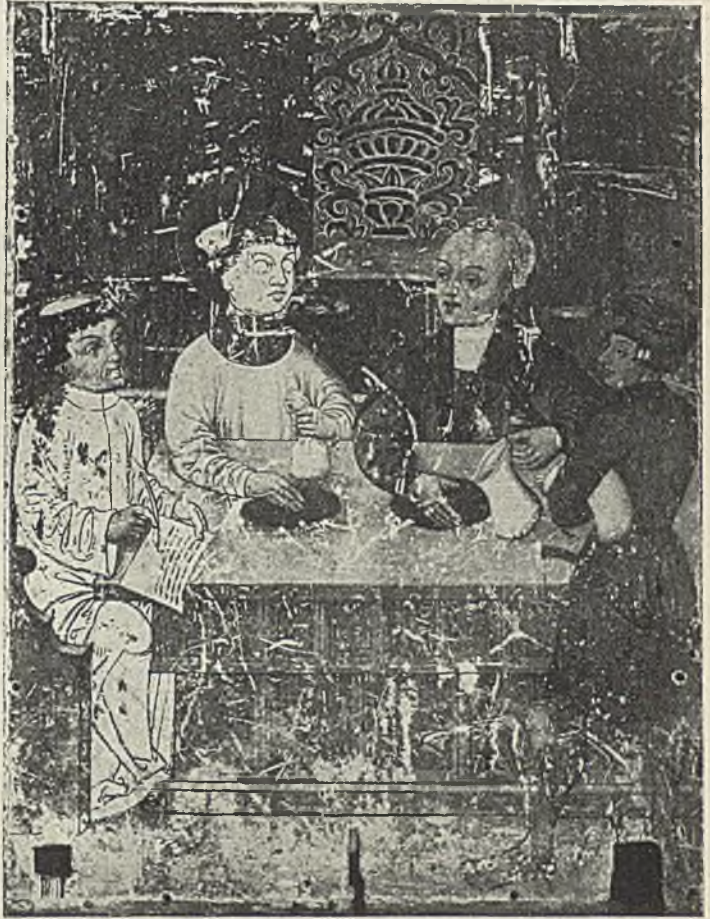


Fig. 101. Z cyklu „Żywot św. Stanisława“ w tryptyku Muzeum Narodowego w Krakowie. Scena kupna wsi.

¹ Sokołowski-Łuszczkiewicz: w *Sprawozdaniach*, T. VI, str. LXVI—LXVII.

tryptyki w Olkuszu¹ i minjatury Stanisława Krakowianina. W ogólnej kompozycji ma ten obraz wiele podobieństwa z obrazem w galerji ks. Lichtensteinów w Wiedniu, przedstawiającym męczeństwo jakiegoś nieznanego nam bliżej biskupa a przypisywanym alzackiej szkole. Niemniej jednak nasz obraz jest dziełem polskiego artysty.

Dalsza scena wyobraża rozsiekanie świętego, nad którym unoszą się orły, trzecia złożenie świętego do grobu, a czwarta kanonizację pod przewodnictwem papieża



Fig. 102. Z cyklu: „Żywot św. Stanisława“ Z tryptyku Muzeum Narodowego w Krakowie. Scena Sądu królewskiego.

(fig. 100). W tej ostatniej scenie nie widzimy już wcale gotyckiej architektury, ale wewnątrz sali tworzą kolumny dźwigające architrav, na którym wspiera się pułap. Przy okrągłym stole siedzi papież, większy rozmiarami od siedzących dokoła stołu kardynałów. Widać ożywioną dyskusję i charakterystykę osób. Nowoczesne jest już ugrupowanie i traktowanie figur na pierwszym planie widzianych od tyłu, gdzie malarz nie dbał o pokazanie twarzy, ale śmiało przedstawił płaskie kardynalskie kapelusze z szerokim rondem.

Z tego samego czasu, a może i warsztatu, wyszedł tryptyk ze scenami z życia św. Stanisława, znajdujący się w Starem Bielsku na Śląsku. Żywo przypomina nam on obrazy w zbiorach Pawlikowskich, jest jednak traktowany pobeźniej i nie ma tego szerokiego zakresu i swobody kompozycji.

Pod względem charakterystyki typów dzieła te możemy zestawić z obrazami przedstawiającymi sceny z życia św. Stanisława na jednym z tryptyków w krakowskim Muzeum Narodowym. Scena z porąbanymi zwłokami jest wprawdzie nieudolna, ale inne sceny, jak scena kupna wsi (fig. 101) albo sądu Bolesława Chrobrego (fig. 102), są pod względem ujęcia dramatycznego i wprowadzenia typów wyborne. Twarze przypominają sposobem malowania i przedstawienia twarze czterech świętych na obrazie w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Tło widzimy jeszcze złote wprawdzie, ale ornament na niem już nawskróś renesansowy Kolo-

¹ Zob. tom I, str. 218.

ryt jest wyjątkowy, odznacza się on żywością przeważnie jasnych farb, przez co podnosi wartość obrazów.

To samo odnosi się też do wspomnianego obrazu w kościele św. Katarzyny, do którego jeszcze wrócimy przedstawiającego czterech świętych, św. Bonawenturę, Bernarda, Franciszka i Augustyna, gdzie także widzimy szczególną dążność do przedstawienia wyrazu oczu i spojrzenia. Draperje układają się już nie w niespokojnych późno gotyckich rzutach, ale fałdy są tu spokojne i przypominają układ szat figur Albrechta Dürera. Także piękny obraz z predelli w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający w popiersiu figury dwu świętych i jednej świętej, na złotym tle jeszcze, ale z szeroko traktowanym i swobodnym ornamentem, — do tej grupy zaliczyć należy.

Najpóźniejszym, najdoskonalszym dziełem tego samego mistrza, czy tej samej szkoły, jest szafiasty ołtarz w kościele św. Katarzyny, poświęcony żywotowi św. Jana Jałmużnika (fig. 103). Dzieło to pochodzi, jak się zdaje, z r. 1504.¹ Wprowadza

¹ Lepszy w zbiorowej książce: *Kraków jego kultura i sztuka*, Rocznik Krakowski, Tom VI, 1904, str. 212.

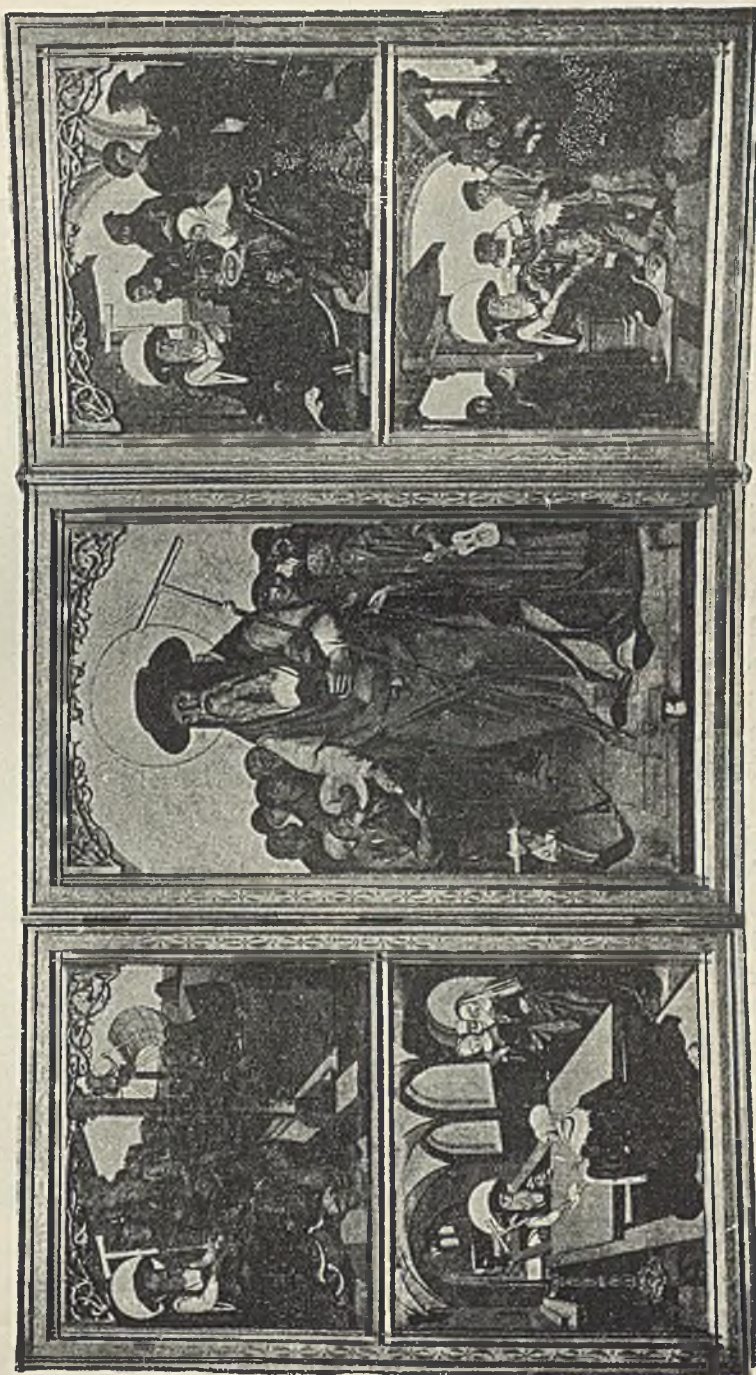


Fig. 103. Tryptyk św. Jana Jałmużnika w kościele św. Katarzyny w Krakowie.

nas ono samym swym tematem w sferę innych wpływów, węgierskich, i to także wiąże się z epoką odrodzenia. W epoce bowiem gotyckiej polska kultura oddziaływała silniej na węgierską, tymczasem z początkiem XVI w. kultura czasów Macieja Korwina dostaje się do Polski i te wpływy węgierskie nie tylko powołują do życia renesans, ale dłuższy czas trwają.¹

W zakresie rzeźby pierwszym dziełem renesansu jest grobowiec Olbrachta w katedrze na Wawelu i wiąże się z wpływami węgierskimi. W zakresie malarstwa zapierwsze dzieło już renesansowe możemy uważać omawiany tryptyk. W Krakowie bawią malarze z Węgier np. Jan z Twardoszyna w powiecie orawskim, zapisany w aktach z roku 1511.² Jak pierwsze objawy renesansu w Polsce w zakresie rzeźby i architektury łączą się z pobytem Zygmunta Starego jako księcia na dworze węgier-



Fig. 104. Św. Jan Jałmużnik rozdający jałmużę.
Z tryptyku w kościele św. Katarzyny w Krakowie.

niał u nas w drugiej połowie XV w., jak świadczy pisany w Polsce mszał w archiwum katedry krakowskiej,⁴ w którym umieszczono do tego świętego modlitwę. Żywoć jego znajduje się również w tem samym archiwum, a poprzedza go list

renesanskim, tak samo ten ołtarz ma związek z poselstwem Mikołaja Lanckorońskiego do Budy na dwór Macieja Korwina, który relikwie patriarchy aleksandryjskiego otrzymał od sułtana w darze i przewieźć je kazał do Węgier.³

Prawie wszyscy święci przedstawieni na tym tryptyku są wschodniego pochodzenia i używają czci szczególnej we wschodnim kościele. Są to św. Jan Jałmużnik, św. Onufry, Symeon Stylita, Hilarion, Paweł eremita, tudzież św. Magdalena Egipska.

Kult św. Jana Jałmużnika ist-

¹ Kopera: *Grobowiec króla Jana Olbrachta*. Odbitka z Przeglądu Polskiego z r. 1895.

² Grabowski: *Skarbniczka*, str. 42.

³ Sokołowski: w *Sprawozdaniach Kom. hist. szt.* T. VI, str. XXIII. i T. VII, str. XXXV.

⁴ Polkowski op. cit. str. 28.

biskupa Konarskiego z r. 1504, naznaczający odpust dla tych, co czytać ten żywot będą.¹ Herby Habdank i Zadora umieszczono wśród ornamentacji pierwszej strony kodeksu.

W głównym obrazie (fig. 104) widzimy św. Jana Jałmużnika rozdającego jałmużnę biednym. Świętego przedstawił malarz w większych rozmiarach, aniżeli otaczające go postacie. Nie umiał jeszcze tak odtworzyć figur, jak to uczynił Masaccio, by duchowa przewaga wyróżniała człowieka mimo tych samych rozmiarów. Natomiast świetną jest charakterystyka osób. Św. Jan pełen skupienia duchowego idzie i machinalnie rozdaje pieniądze tłoczącej się ku niemu grupie żebraków. Twarze, to studia typów z natury, godne holenderskich malarzy. Także i tu posługiwał się artysta wyrazem oczu do scharakteryzowania twarzy. Najlepsze są dwa typy: kaleki na szudłach, który wyciąga talerzyk po pieniądze, a wyraz jego ucieszonego i naiwnego oblicza jest doskonale odczuty i oddany oraz skrzyppka, który stoi z drugiej strony i rękę



Fig. 105. Kazimierz Jagiellończyk klęczący przed św. Symeonem. Z tryptyku w kościele św. Katarzyny w Krakowie.

z jękiem błagalnym po pieniądze wyciąga. Poza nim z boku widzimy głowę jakiegoś żebraka o wyrazie opryszka zarazem. Realizmu w tym stopniu nie spotkaliśmy dotąd w naszym malarstwie, bodaj czy nie jest on tutaj silniejszy niż u Stwosza, który mógł dla malarza być mistrzem.

Na skrzydłach tryptyku spostrzegamy dalej świętego Jana, przed nim klęczy kupiec, którego zrujnowały nieszczęścia na morzu. Święty daje mu pieniądze i swoje okręty. Jeden taki okręt z załogą widzimy w oddali, a święty unoszący się ponad statkiem popycha go laską patriarchy i kieruje nim wśród skał.

Poniżej scena przedstawiająca nam św. Jana, który z sarkofagu, gdzie go pochowano między dwoma biskupami, podnosi się, aby wręczyć prześladowanej kobiecie dokument świadczący o jej niewinności. Kobieta w płaszczu podbitym gronostajami, we wspaniałym czepcu przyklekła i wyciąga rękę po pismo, a trzy jej towarzyszyki, wybornie ugrupowane i starannie narysowane, modlą się i dziwią. Wszystko odbywa się w krypcie, w której głębi widać ołtarz z tryptykiem i modlącą się przed nim kobietę. Cały ten obraz jest nawskróś w duchu odrodzenia. Trzecia scena przedstawia znów kobietę, która przyklekła przed siedzącym na tronie patriarchą i na talerzu podaje mu owoce, przy niej klęczy małe chłopię i modli się. Wyborne

¹ Polkowski op. cit. str. 52

są cztery figury mężczyzn zajętych żywo tem, co się dzieje; zapowiadają nam one postacie Hansa Suesa z Kulmbachu.

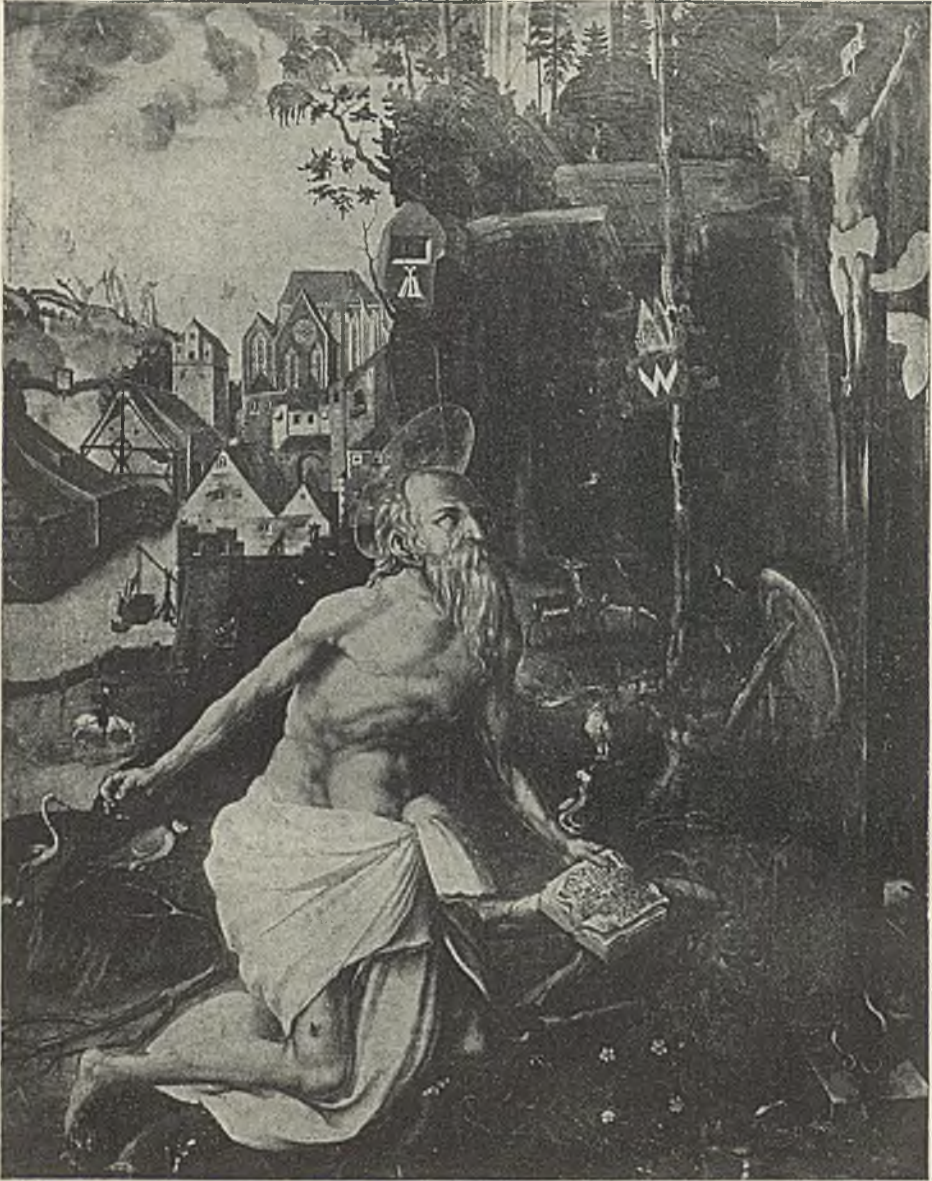


Fig. 106. Lenz z Kitzingen. Św. Hjeronim. Obraz w katedrze poznańskiej.

W czwartym obrazie święty wyposaża biedne chłopię, którego ojciec stracił na ubogich cały majątek. Tu znowu świetny jest orszak towarzyszący aktowi wyposażenia.

Główny obraz można zasłonić środkowym skrzydłem, na którym namalował malarz świetnie dwa szersze obrazy. Na jednym kłęczą św. Jan z orszakiem; dwaj kupcy, wynoszący z alkierza skrzynie z pieniędzmi, są znakomici w ruchu. Alkierz

odtworzony szczegółowo, widzimy w nim łoże, dalej okno, przy którym murowane ławeczki, nie brak nawet firanki. Na drugim pojawia się św. Jan ze świetnie scha-



Fig. 107. Lenz z Kitzingen: Śmierć N. P. Marji. Obraz w kościele św. Wojciecha w Kielcach.

rakteryzowanymi dwoma towarzyszami i znów dalej dwaj ludzie niosą na drążku ciężkie metalowe flasze; na skrzydłach bocznych tego drugiego środka wymalowano świętych pustelników. Najpiękniejszy może z tych obrazów przedstawia Komunię świętego pustelnika, którą w ekstazie przyjmuje od anioła, — w głębi rozległy krajobraz. Inny obraz wyobraża króla Kazimierza Jagiellończyka, klęczącego przed

św. Symeonem (fig. 105). Niewątpliwie odszukaćby można wiele portretów współczesnych osobistości wśród licznych figur ołtarza a między nimi także portret królowej Elżbiety Austriaczki (w habitie franciszkańskim, w grupie kobiet w krypcie).



Fig. 108. Lenz z Kitzingen. Nawrócenie św. Pawła. Obraz w kościele N. P. Marii w Krakowie.

Obrazy, ukazujące się po zamknięciu tych drugich skrzydeł, przedstawiają pokusy pustelników, są przemalowane i pobieżne, jak zwykle, ale pejzaż musiał być ładny i nawskróś nowoczesny. Herb Zadora wskazuje nam, że fundatorem dzieła był Mikołaj Lanckoroński.

Zestawiwszy raz jeszcze ten wieloskrzydły tryptyk św. Jana z częściami tryptyku św. Stanisława w zbiorach Pawlikowskich i Muzeum Narodowego w Krakowie, widzimy, że tu i tam walczy tło złote z pejzażem lub architekturą do tego stopnia, że na głównym nawet obrazie część tła jest złota, a część nowoczesna. Zamiłowanie



Fig. 109. Lenz z Kitzingen(?): Ukrzyżowanie. Obraz niegdyś będący we Lwowie.

do charakterystyki osób i wybitne zdolności w tym kierunku już podnosiliśmy, a dodamy, że omawiane obrazy odznacza pociąg do draperji mieniących się, o innej barwie w świetle, a innej w cieniach.¹ Tryptyk św. Jana Jałmuźnika jest daleko

¹ Sokołowski: *Sprawozdania Kom. hist. szt.* T. VI, str. LXVI.

lepszy. Być może, że Lanckoroński wysłał malarza, aby obejrzał podobne dzieło na Węgrzech i dzieło to, nam bliżej nieznanne, wpłynęło na rozwój artystyczny. Być

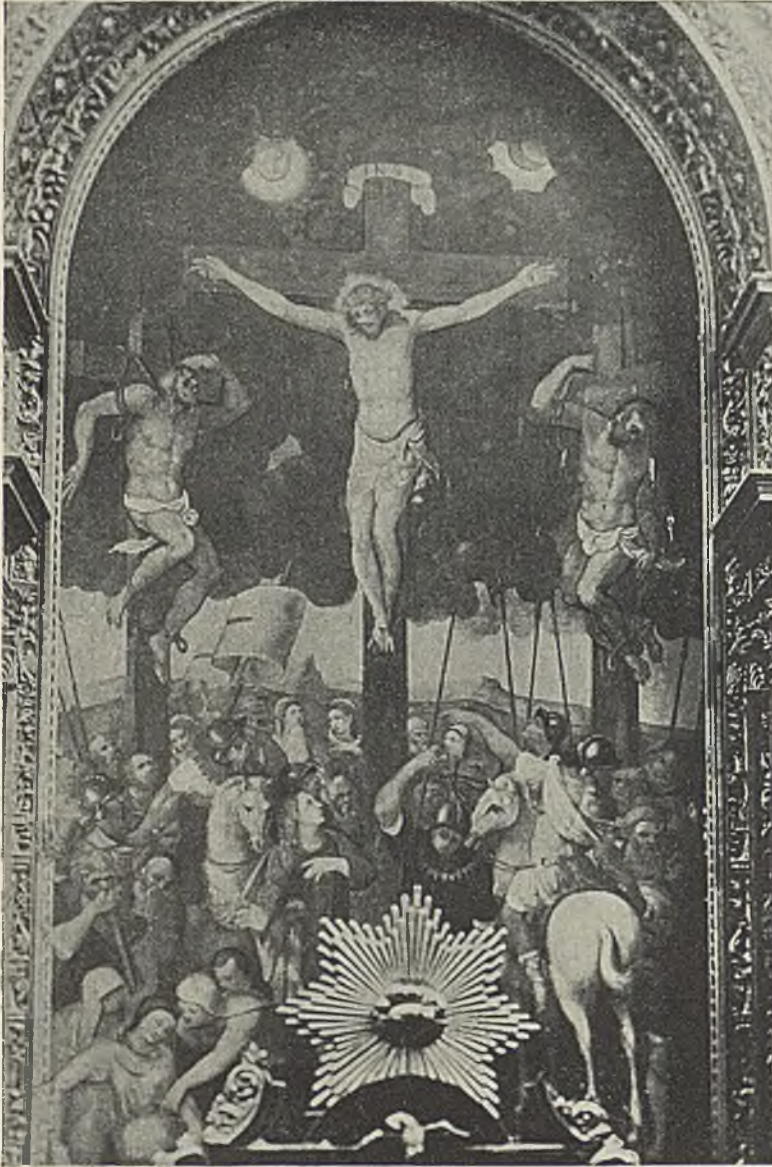


Fig. 110. Obraz ołtarzowy w Bodzentynie.

odwiedził Mabuse, a zapewne także Albrecht Dürer. Zajmował wybitne stanowisko w Krakowie, r. 1513 został starszym cechu, a wybór jego ponawiano do r. 1520. Malował obrazy do kościoła N. P. Marji i do kościoła augustjanów. Posiadał dom

także może, że obraz był drożej zapłacony i że malarz wielkich starań dołożył, aby wywiązać się z zadania jak najlepiej. Że nie żałowano pracy i środków, wyraźnie świadczy ilość skrzydeł, ilość piętnastu obrazów, z których tryptyk się składa. Wszystkie zaś obrazy malowano na drzewie i podkładzie kredowym, ale olejnymi farbami. W kolorystycznej stronie dzieła dopatrzyć się można wpływów malarza Jakóba dei Barbari, który bawiąc we Włoszech przejął się kolorytem weneckim i w tym kierunku próbował w Niemczech sił, oddziaływając przedewszystkiem na Hansa Suesa z Kulmbachu.

Kto był autorem ołtarza, dociec trudno. Mógł być nim malarz Joachim Libman z Drossen w Nowej Marchji, mieszczanin krakowski.¹ Przybył on do Polski zapewne przed r. 1494, może właśnie wtedy, gdy Kraków

¹ Lepsi, Kraków j. w. str. 212. Ptaśnik: op. cit. str. 380.

w Krakowie przy ulicy Grodzkiej. Umarł r. 1526. A był tak znany, że go po polowie XVI w. pamiętano.¹

W tym czasie pojawia się też Michał Lenz z Kitzingen i już podpisuje dzieła monogramem M. L. Był on na usługach biskupa krakowskiego Konarskiego, który wysoko ceniąc artystyczne zasługi króla Zygmunta Starego usiłował go naśladować. Bawiąc we Włoszech nauczył się cenić sztukę. Stawiał za wzorem króla kaplice na Wawelu, odnawiał zamki, przekształcił rezydencję w Kielcach, a przytem wystawił w tem mieście zakrystę z kwadratowego ciosu, budował kościoły w Konarach, katedrze darował szpalery i wogóle hojnie obdarowywał kościoły a zwłaszcza obrazami swego nadwornego malarza, którym był właśnie Lenz z Kitzingen.²

Zachowały się nam następujące obrazy Lenza: jeden w Poznaniu w kapitułarzu katedry z r. 1507, malowany na drzewie, przedstawiający św. Hjeronima na pustyni przed Chrystusem na krzyżu (fig. 106). Obok niego leży lew, na prawo skaliste mieszkanie świętego, na lewo zaś zabudowania z kościołem, studnia z żórawiem, rzeka, w której jeździec poi konia. — Dodajmy do tego różne zwierzęta, które artysta wprowadza, — między niemi muchę na udzie świętego traktuje świetnie z natury, — a będziemy mieli różnorodne studja. Sam święty Hjeronim jest także studjum aktu w duchu odrodzenia, nawet taki szczegół, jak litery w księdze są renesansowe. Na odłamie skały data 1507 i monogram z liter M L., na pnju zaś herb Habdank i mitra biskupa Konarskiego.³

Jest to zatem pierwszy obraz u nas z monogramem i datą na sposób obrazów odrodzenia i nawskróś malowany w nowym stylu. Że malował go artysta w Krakowie, świadczyłaby zapiska archiwalna,



Fig. 111. Scena środkowa tryptyku w krakowskim Muzeum Narodowym.

¹ Grabowski: *Skarbniczka*, str. 42. Rastawiecki: *Słownik malarzów polskich*, T. III. Warszawa 1857, str. 248—249.

² Cercha-Kopera: *Giovanni Cini z Sienny*, Kraków, str. 76.

³ Łuszczkiewicz: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. IV, str. XII.

w której czytamy, że r. 1507 został malarz ten przyjęty do krakowskiego obywatelstwa za poręką starszych cechu malarzy.¹

Św. Hjeronima namalował Lenz pod wpływem Dürera, za czem przemawia choćby studjum figury, jej charakterystyka i pejzaż.

Dalszem dziełem artysty jest obraz, darowany przez Konarskiego kościołowi św. Wojciecha w Kielcach, w którym to mieście, jak wiemy, biskup miał pałac. Obraz przedstawia zaśnięcie N. P. Marji, lecz jest przemalowany (fig. 107). Część tła jest złota z ornamentem na sposób średniowieczny, część zaś przedstawia łoże



Fig. 112. Pilat umywa ręce. Szczegół z tryptyku w krakowskim Muzeum Narodowym.

i szczegóły wnętrza pokoju. Kotara baldachimu zawinięta w węzeł, aby można było widzieć leżącą N. P. Marję i umierającą, której św. Jan podaje gromnicę. Z obu stron łoża stoją apostołowie, twarze ich wyrażają różny stan duszy, są jednak spokojne; dwu na przodzie klęczy i czyta z księgi modlitwy, przyczem jeden z nich posługuje się okularami. W samym kącie na lewo klęczy biskup Konarski, obok swej tarczy herbowej. Draperje są podporządkowane ruchowi figur, a cała siła obrazu leży zapewne w charakterystyce postaci, składających się na akcję jasną i zrozumiałą. Obraz ze względu na kompozycję i ugrupowanie figur jest istotnie dziełem renesansu, a z gotyckiej epoki pozostał tylko ślad w części złoconego tła.

¹ Grabowski: *Skarbniczka*, str. 43.



MISERICORDIA. obraz ołtarzowy w kościele w Kurozwękach,
po zdjęciu przemalowań

Wreszcie mamy jeszcze jeden obraz Lenza z monogramem i datowany. Jest to obraz w kościele N. P. Marji w Krakowie, przedstawiający nawrócenie św. Pawła (fig. 108). Malarz chciał ująć motyw nawskrós dramatycznie, i przedstawić chwilę, gdy św. Paweł jadący wśród skalistego krajobrazu słyszy głos: „*Paule, quid me persequeris?*”, Pawle, czemu mnie prześladujesz?“ i pada rażony, a towarzysze go ratują, on zaś zdaje się nic innego nie czuć, tylko przejęty zjawiskiem woła: „*Domine, quid me iubes facere?*”, Co chcesz, abym uczynił Panie?“

W obrazie tym wyborny jest tylko wyraz bezwładności fizycznej i umysłowego i duchowego natężenia św. Pawła. Akcja, zresztą dramatycznie pojęta, jest nieudolnie przeprowadzona, konie malowane są naiwnie. Szczegóły jednak niektóre, jak widok miasta w głębi u stóp skały, części kostjumów i zbroi, odtworzył malarz starannie z troską o efekta oświetlenia, tak samo szczyty gór i pejzaż wogóle starał się oświetlić i uwzględnić blask, który wystrzelił z poza chmur. Widać w tem wszystkim usiłowania kolorystyczne, mające źródło w zależności Lenza od Jakóba dei Barbari. Obraz pochodzi z pierwszej epoki, bo z r. 1522, i jeszcze artysta nie mógł się obyć bez średniowiecznych banderoli z napisem, tłumaczącym wymianę myśli.

Obraz znajdujący się w Muzeum wrocławskim „Bitwa pod Orszą“, malowany olejno na drzewie, zachował się tylko częściowo, obcięto mu bowiem znaczną część deski od góry. Dzieło to pochodzi z Polski, a powstało niezawodnie r. 1514 pod wpływem obrazu niemieckiego malarza Preu'a i twórcy obrazu bitwy pod Zamą.

Jedynym współcześnie bawiącym w Polsce malarzem, który obraz ten mógł



113. Obraz wotywny w kościele parafjalnym w Kurozwękach.

malować, był Lenz z Kitzingen, twórca obrazu nawrócenia św. Pawła, z jego lanc-
knechtami, końmi i wojskowym charakterem. Artysta namalował zastępy moskiew-
skie po prawej stronie, po lewej zaś połączone wojska hetmana Tarnowskiego



Fig. 114. Hans Kutmbach: Portret Zofji Jagiellonki, córki Kazimierza Jagiellończyka,
żony Fryderyka Brandenburskiego. Własność p. J. Schall w Baden-Baden.

na obrazie poprzednio opisanym. Chrystus wisi na krzyżu wśród łotrów. Na dole stoi
N. P. Marja z rękami skrzyżowanymi na piersiach i modlący się św. Jan, w głębi
idzie żołnierz z włócznią, obok jakiś podróżny na koniu, a ku bramie miasta zdą-

¹ Kieszkowski: *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, str. 716.

² Kopera: *Spis druków* l. c. str. 86.

³ Obrazu tego obecnie nie udało się mi we Lwowie odszukać, mimo iż zwracałem się w tej
sprawie do wybitnych znawców lwowskich zabytków. Około r. 1913 był on w tem mieście i wtedy
sfotografował go lwowski fotograf Trzemeski.

i ks. K. Ostrowskiego
i pragnął przedstawić
całość walki. Chodziło
o ustawienie mas ludzi
w perspektywnym od-
daleniu i w porządku
odpowiadającym rzeczy-
wistości; z perspekty-
wą poradził sobie mar-
larz w ten sposób, że
ustawiał wojska nie po-
za sobą lecz nad sobą.
Obraz zamawiał zapew-
ne Decyusz,¹ który tak
dbał o zachowanie pa-
mięci swoich czasów i
który w drzeworycie
pierwszy kazał przed-
stawić bitwy polaków
z tatarami, umieszczo-
nym w opisie dziejów
Zygmunta I.²

Wszystkie cechy Len-
za z Kitzingen ma obraz
niegdyś znajdujący się
we Lwowie,³ przedsta-
wiający Ukrzyżowanie
na tle architektury mia-
sta znajdującego się tuż
w pobliżu, z wielką ko-
pułą płaską, z latarnią,
na której stoi figura (fig.
109). Dalej widzimy pej-
aż skalisty, taki sam jak

żają inni halabardnicy. Widzimy podobieństwo z Nawróceniem św. Pawła w charakterystyce osób, w oświetleniu, w szczegółach takich jak traktowanie rąk o dość krótkich i grubych palcach; figurka żołnierza w głębi przypomina skróceniem i traktowaniem postacie żołnierzy w „Nawróceniu“.

Jeśli zestawimy obrazy Lenza z ołtarzem św. Jana Jałmużnika, to widzimy wspólne cechy. Obaj malarze dbali o silną charakterystykę postaci i uwydatniali ją w ruchu, w wyrazie twarzy i oczu. Tak jeden jak drugi dążył do złączenia osób w ożywioną grupę. Lenz jednak jest daleko ruchliwszy, to co w ołtarzu św. Jana Jałmużnika widzi się w pierwszych stadiach rozwoju, tu już występuje na widownię z całą swobodą mimo, że swobodzie tej nie odpowiada zdolność opanowania form. Lenz wprowadził na większą skalę problem oświetlenia, jakby pod wpływem Hansa Baldunga Griena. W popiersiu Madonny tego artysty w znanym nam drzeworycie Ukrzyżowania z r. 1510, a popiersiu Madonny na lwowskim obrazie, można się dopatrzeć ogólnego podobieństwa typu, stroju i wyrazu bólu, nie mówię już traktowaniu torsa



Fig. 115. Hans Kulmbach. Portret Fryderyka Brandenburskiego, męża Zofji Jagiellonki. Własność p. J. Schall w Baden-Baden

Chrystusa, rąk i nóg, które malarz przedstawia na sposób odrodzenia.

Jak wytłómaczyć ten stosunek dzieł? Wygląda to, jakby Lenz wyszedł z pracowni autora polptyku w kościele św. Katarzyny i wykształcenie rozwinął w szkole Dürera i Hansa Baldunga Griena. Jeśli w istocie malarzem obrazów z życia św. Jana Jałmużnika był Joachim Liebmann z Drossen, bawiący w Krakowie w latach

1494—1526, to jak wytłumaczyć przynależność do jego warsztatu Lenza, który r. 1507 przyjmuje obywatelstwo krakowskie jako wybitny malarz. Czyżby obydwaj wyszli z jednej wspólnej pracowni poza Krakowem, gdzieś w Niemczech? To są



Fig. 116. Hans Sues z Kulmbachu: Z cyklu żywota św. Jana. Grupa patryjuszek krakowskich w obrazie: wstąpienia św. Jana do grobu w kościele N. P. Marji w Krakowie.

zagadki, których tu taj rozstrzygać nie miejsce, powinny one być tematem prac osobnych.

Jako dalsze rozwinięcie kierunku, którego przedstawicielem jest u nas Lenz, ale jednak już z wpływami rozwijającego się w Polsce odrodzenia przytoczyć należy obraz w wielkim ołtarzu w Bodzentynie (fig. 110).¹ Ołtarz ten pierwotnie znajdował się jednak w katedrze krakowskiej, gdzie również zajmował główne miejsce w prezbiterjum. Wspaniale wykonane z drzewa i ozdobione ornamentacją renesansową, będącą dziełem Giovanniego Cini z Sieny,² mieścił obraz przedstawiający Chrystusa na krzyżu, patrona katedry. Usunęła go z pierwotnego miejsca wraz ze

wspaniałym ołtarzem epoka baroka. Biskup krakowski przeniósł cały główny ołtarz z katedry krakowskiej do swej rezydencji w Bodzentynie.

Artysta obok ukrzyżowanego Chrystusa przedstawił łotrów a pod trzema ukrzyżowanymi rozwinął niespokojną akcję, w której widzimy mnóstwo ludzi, konie i mdlejącą Matkę Bożą na rękach niewiast. Św. Jan z patetycznym ruchem patrzy ku twarzy Mistrza. Ciała łotrów skrzyżowane torturą podnoszą jeszcze ogólny patos. Jeśli porównamy ten obraz z obrazem Lenza: Nawrócenie św. Pawła, to widzimy

¹ Szyszko-Bohusz i Sokołowski: *Spr. Kom. hist. Szl.* t. IX, str. 61.

² Cercha-Kopera: *Giovanni Cini z Sieny*. Kraków, str. 61.

podobny, tylko nie tak rozwinięty ruch i dramat. Niema tu ani śladu dążenia do pięknych ugrupowań i układu, właściwych artystom tej epoki we Włoszech. Malarz przedstawił akcję tak, jak sobie ją wyobrażał, i nie szukał artystycznych problemów. Ten sam brak ustosunkowania figur pierwszego planu do figur na dalszym planie znajdujemy w obu obrazach. A przecież w kodeksie Baltazara Behema tak wybornie i różnorodnie problem ten został rozwiązany. Wpływy odrodzenia zaznaczyły się tylko w szczegółach, jak głowy niewiast w głębi, w układzie żołnierzy, traktowaniu nagich torsów i t. p.

Do tej grupy zaliczyć musimy Ukrzyżowanie w krakowskim Muzeum Narodowym. Postać Chrystusa i łotrów mają podobieństwo w traktowaniu ciała i torturą skrzywionych figur (fig. 111). U osób, stojących pod krzyżem, widzimy też silny akcent bólu i realizm. Niestety, małe figurki siedmiu kłęczących członków rodziny fundatora uległy zniszczeniu.

Ten realizm bezwzględny, przypominający nam sceny Męki Pańskiej wieków średnich, uwydatnił się na skrzydłach do tego Ukrzyżowania najwidoczniej zaś na obrazie przedstawiającym Mycie rąk (fig. 112). Uwydatnił się on także na obrazie z Kurozwek pod Staszowem, przedstawiającym Chrystusa Bolesciwego między N. P. Marją a św. Janem. I tu widzimy ten średniowieczny realizm przy niespokojnie pofałdowanej draperji. Chrystusa przedstawił malarz obnażonego z opaską na biodrach, ale w płaszczu królewskim spiętym gotycko renesansową kłamrą na ramionach,



Fig. 117. Hans Sues z Kulmbachu: Pokłon Trzech Króli.
W Muzeum ces. Fryderyka w Berlinie.

jak ukazuje jedną ręką ranę na piersiach a drugą rękę przebitą wyciąga. Obie ręce i twarz wykonane starannie, włosy w lokach spadają na ramiona. Zarost wymalował artysta drobiazgowo a nogi z uwzględnieniem draperji. Chrystus ma wyraz poważny, ale piękny nie jest wcale. U stóp jego klęczy dominikanin fundator, którego popiera patron. N. P. Marię okrywa bogaty płaszcz niebieski, z pod którego na piersiach wydobywa się niebieska suknia i na głowie biała chusta. Św. Jan w czerwonym płaszczu i zielonej sukni zwraca się ku Chrystusowi, oczy jego niebieskie, podniesione ku górze, włosy starannie trefione. Tłó jest srebrzyste, a aureole złote. W górze aniołki w locie. Te szczegóły wydobyło odnowienie obrazu. Z załączonych reprodukcji (fig. 113) przemalowanego i odnową przywróconego do dawnej świetności zabytku (tab. 20) widzimy, o ile stan znacznej części obrazów XIV—XVI w. przedstawiałby się korzystniej, gdyby usunąć późniejsze przemalowania i oszpeccenia.



Fig. 118. Kopja z obrazu Hansa Suesa: Pokłon Trzech Króli w muzeum djecezjalnem w Sandomierzu.

się w XVI w. pod dalszym wpływem niemieckiej sztuki, zaznaczył się silnie w grupie wybitnych dzieł, z których jedno zajęło miejsce w renesansowym nawskroś ołtarzu krakowskiej katedry a inne zajęły też niepoślednie miejsca w kościołach.

Artyzm epoki odrodzenia i wyszkolenie, podejmowanie zadań tych, które zajmują artystów włoskich XV i XVI w., wprowadzają do malarstwa sztalugowego w Polsce

Ten realizm, przeżytek XV w. rozwijający



Fig. 119. Hans Sues z Kulmbachu: Przedstawienie Dzieciątka Jezus w świątyni Jerozolimskiej.
W Galerii Potockich w Krakowie.

dwaj artyści niemieccy, których dzieła zawdzięczają swój poziom kulturze odrodzenia w Niemczech, to Hans Sues von Kulmbach i Hans Dürer. U nich widzimy obmyślaną kompozycję ze starannem ugrupowaniem osób, plastykę figur, rozwiniętą



Fig. 120. Hans Kulmbach: Św. Barbara.
Fragment z tryptyku w klasztorze paulinów na Skalce w Krakowie.

perspektywę, troskę o wysoki poziom artystyczny i wszystkie te zadania, które stawiali sobie włoscy artyści. Realizm u nich istnieje i ten sam, co w omawianej grupie z Lenzem na czele, ale realizm ten nie jest bezwzględny. Malarz dba o piękno, niejedna scena mimo studjum z natury jest pełna poezji i wdzięku.

Hans Sues z Kulmbachu urodził się około r. 1476, do Krakowa przybył r. 1514 i pracuje tu do r. 1518, umarł r. 1522, wykonał na naszej ziemi kilkanaście cennych obrazów.¹ W Krakowie pracował dla Bonerów nad wielkim tryptykiem, czy polipytykiem do kaplicy kościoła N. P. Marii, przedstawiającym życie św. Katarzyny i św. Jana ewangelisty, tych dwu ulubionych świętych średniowiecza, a zarazem wykonał szereg innych dzieł.

Nie tylko to. Działalność jego, podobnie jak działalność Stwosza w XVI w., wywarła wpływ

¹ Koelitz-Hans Sues v. Kulmbach: Lipsk 1891 str. 6.

Dlatego postaci tej musimy się przyjrzeć, wprowadza nas ona bowiem w nowy świat, świat zupełnie rozwiniętej sztuki i kultury epoki odrodzenia¹.

Artysta niewątpliwie był Niemcem i obywatelem norymberskim, jak z dumą się podpisał na jednym z obrazów w Krakowie. Dzieła swe zaznaczał, podobnie jak Lenz, za przykładem uświadomionych artystów epoki odrodzenia, monogramem a także nazwiskiem. W latach 1490—1494 kształcił się niezawodnie u Wohlgemutha w Norymberdze i był pod wpływem jego najpiękniejszych dzieł, właśnie w tym czasie wykonywanych. Nauczył się u niego głębokiego, silnego i błyszczącego zestroju barwy. Kontury figur szczególnie oznacza dość szerokimi, brunatnymi liniami. Fałdy mniej ostro. Twarze są podłużne i mają u kobiet wyraz skromności, pokrewny twarzom kobiecym Schonganera, podobnie i kształty, które w proporcjach są delikatne i wiotkie z zachowaniem cechującego gotyk wysunięcia bioder ku przodowi. Typy męskie mają więcej indywidualności od kobiecych. Artysta rozumie i umie je przeprowadzić. A mimo to nie potrafił się on wyzwolić z typowej średniowiecznej nieśmiałości.

Kiedy na taką indywidualność oddziaływać począł Jacopo de Barbari, malarz napół niemiecki a napół włoski, dawne wykształcenie z pracowni Wohlgemutha wyniesione zaczęło się uzupełniać i artysta przejął niejedno z weneckiej sztuki tą pośrednią drogą. Przedewszystkiem nauczył się pojmować i przedstawiać temat delikatniej, miękce, a zarazem z większą wrażliwością, zwłaszcza postacie kobiece.

W zakresie techniki przyswoił sobie Jan z Kulmbachu lekkość nakładania farb, ich blask i płynność, ciepły harmonijny ton z bogatym zastosowaniem laserunków. Cienie począł kłaść tak, aby były przejrzyste i delikatnie kreskował je, raczej w sposób rysowniczy aniżeli malarski. Stał się Kulmbach wybornym kolorystą przy wszystkich cechach artysty norymberskiej szkoły. Wystąpiło to zwłaszcza w oddaniu ciała i jego modelunku.

Ta sama różnica twórczości Kulmbacha zaznaczyła się wogóle w sztuce nie-

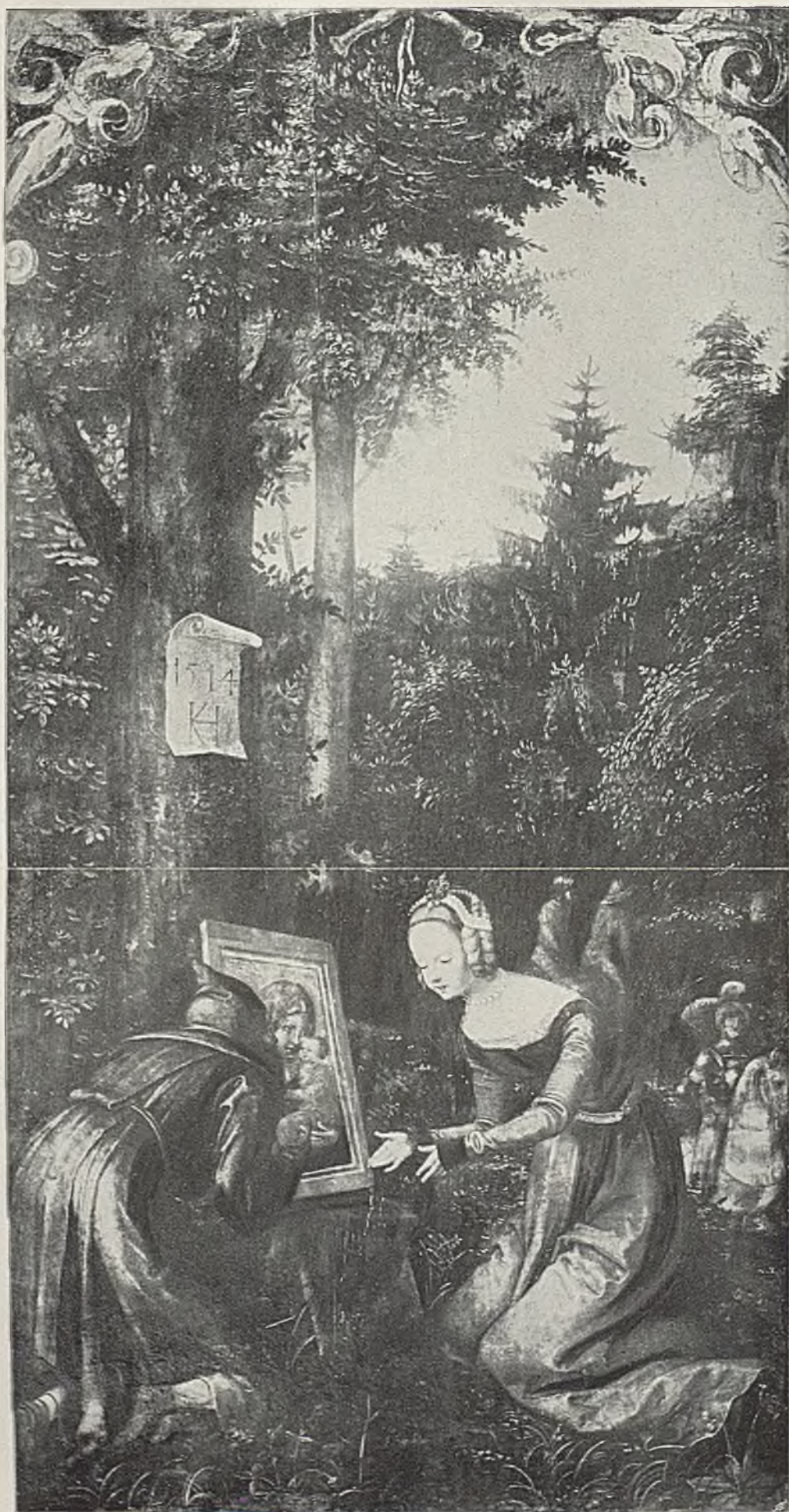


Fig. 121. Hans Sues z Kulmbachu: Św. Katarzyna. Fragment z tryptyku w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

¹ Sokołowski: *Hans Sues von Kulmbach. Spraw. Kom. hist. szt.* t. II. p. 55—119. Koelitz: *Hans Sues von Kulmbach und seine Werke*. Lipsk 1891.



Fig. 122. Śmierć N. P. Marji. Obraz w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.



Hans Sues z Kulmbachu. Z legendy o św. Katarzynie Aleksandryjskiej. Święta u pustelnika. Obraz w kościele N. P. Marji w Krakowie

mieckiej, a także w Polsce pod wpływem oddziaływania włoskiego renesansu na cechową sztukę tych ziem.

Zanim Kulmbach do Polski przybył już miał styczność z Jagiellonami o tyle, że portretował Zofję córkę Kazimierza Jagiellończyka a siostrę Zygmunta I oraz jej męża Fryderyka Brandenburskiego (zob. fig. 114 i 115).¹ Przedstawił obie postacie do kolan, co było podówczas dość niezwykłym ujęciem portretu. Jagiellonka w modnym podówczas czepcu ma na szyji łańcuch ze zwisającymi klejnotami, jeden przedstawia N. P. Marię w promienistej aureoli, drugi order Łabędzia. Taki sam łańcuch zdobi pierś jej męża.

Obrazy tworzące niegdyś wielki i wielokrotnie składany tryptyk, dla którego Bonerowie sprowadzili Kulmbacha, już od dawna usunięto z bonerowskiej kaplicy w kościele N. P. Marji w Krakowie i część z nich oddano do kościoła św. Florjana, część zaś pozostała w kościele N. P. Marji w tym mieście, w którym je artysta stworzył!

Cykl obrazów przedstawiający legendę z życia św. Katarzyny jest starszy i w całości zachował się w Marjackim kościele. Obrazy wszystkie malowano olejno na drzewie, na cienkiej warstwie kredowej. W górnej części zamyka kompozycję łuk z ornamentem w stylu gotyku.

Pierwszy z obrazów przedstawia św. Katarzynę i pustelnika klęczących przed obrazem N. P. Marji,² tło tej sceny tworzy wnętrze lasu z wielkimi szpilkowcami i liściastymi drzewami, których gąszcz zakrywa częściowo widnokrąg (tabl. 21). Na lewo nad wierzchołkami jodeł wznoszą się zarosłe krzewami skały. Nad lasem widać



Fig. 123. Zaślubiny św. Katarzyny z Chrystusem i św. Mikołaj.
Obraz w Przydowicy.

¹ *Spraw. Kom. hist. szt.* T. VIII., str. XII—X.

² Kopera: *Pomniki Krakowa Maksymiljana i Stanisława Cerchów*, Kraków-Warszawa 1904. str. 100 i nast. oraz Kopera, Pagaczewski: *Polskie Muzeum*.

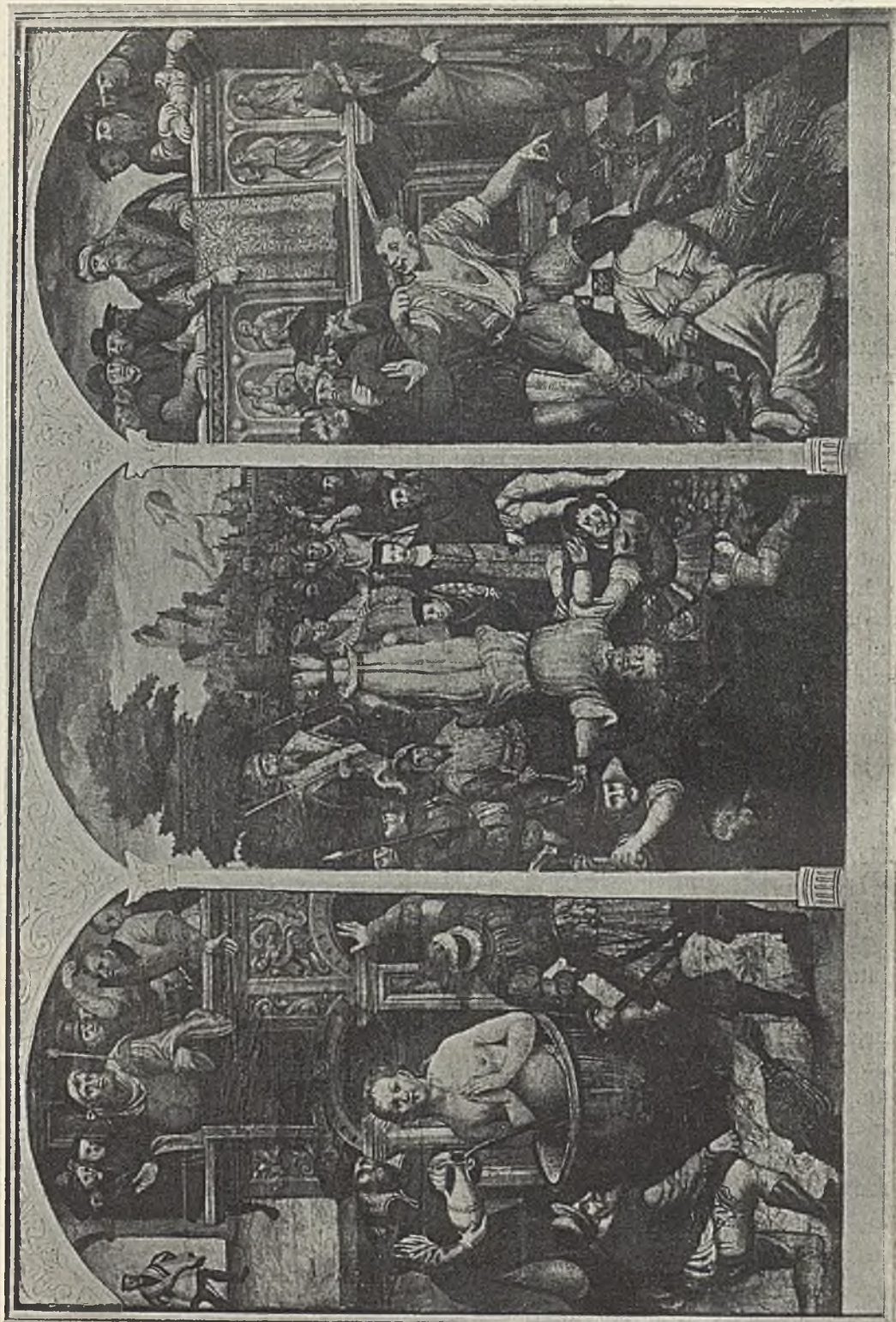


Fig. 124. Obraz w kościele św. Katarzyny w Krakowie przedstawiający sceny męczeństwa trzech apostołów: św. Jana, Piotra i Pawła.



Hans Sues z Kulmbachu. Z legendy o św. Katarzynie Aleksandryjskiej. Święta w więzieniu nawraca cesarzową. Obraz w kościele N. P. Marji w Krakowie

jasne, pogodne, ciemniejsze ku zenitowi niebo, takie, jakie najczęściej widzimy przy wschodzie lub zachodzie słońca. Na pierwszym planie przedstawił artysta roślinność bujną, wykonaną drobiazgowo, starannie opracowując łodygi, szypułki, liście i kielichy kwiatów. Zielen tego podszycia lasu podnosi purpurę szaty świętej i uwydatnia jej ładną postać. Święta i pustelnik ubrani w kostjumy z początku XVI w. Św. Katarzyna z głębokim dekoltażem i sznurem pereł na szyi, w starannej fryzurze, o twarzyczce pełnej skromnego wdzięku, jest pierwszą u nas w sztalugowym obrazie kobiecą postacią po świecku odczuta mimo całego religijnego nastroju, tak jak po raz pierwszy spotykamy się z akcją wśród drzew i krzewów, odtworzonych dla siebie, a nie jako dalekie tło. Jak naturę studjował Kulmbach na miejscu i w okolicach Krakowa, może w pobliżu Bonerowskich Balic, tak za model wziął dziewczę z mieszczańskiej rodziny. Całą scenę ożywił postaciami jeźdźców, a między nimi rycerza w pełnej zbroi i z pióropuszem na hełmie. Na wzór weneckich obrazów namalowana, na pniu drzewa wisi przybita karta z inicjałami artysty H. K. i data 1514.

Drugi obraz odtwarza nam wnętrze królewskiego pałacu i dysputę świętych z uczonymi. Tło tworzy jasna ściana sali z wielkim oknem, ozdobionem witrażem, przedstawiającem N. P. Marję z Dzieciątkiem Jezus i herb Seweryna Bonera. Na tronie ozdobionym wzorzystą materją siedzi cesarz Maksymiljan w ubiorze tureckim i słucha dysputy, w której główny udział bierze święta Katarzyna; stojąc na stopniu tronu zajmuje ona prawie cały środek obrazu. Nie brak i pieska w otoczeniu.

Na trzecim obrazie widzimy męczeńską śmierć nawróconych. Znowu najpiękniejszą postacią jest tu święta. Widz ma przed sobą tylko profil jej twarzy. Pociesza ona męczenników i koi tortury, na prawo kat prowadzi brutalnie nową ofiarę. Przyszła wreszcie kolej męczeństwa na świętą. Na dalszym obrazie widzimy ją na



Fig. 125. Hans Dürer. Portret biskupa krakowskiego Piotra Tomickiego na krużgankach kościoła franciszkanów w Krakowie.

miejscu tortur za miastem, klęczy przy kole do łamania zbrodniarzy. Kat wiąże jej ręce i łączy je z żelaznym pasem, a drugą czyni gest rubaszny, trupy świadczą o jego pracy. Trupy te przedstawił artysta w różnych pozach i skróceniach z zamiłowaniem Mantegni. Na dalszym planie jakąś kobietę

zemdloną jezdny wziął na koń, a pieszy im towarzyszy. Tortura świętej jednak nie doszła do skutku, piorun strzaskał koło. Tło tej dramatycznej sceny — to śliczny krajobraz z miastami warownymi w oddali, a jeszcze głębiej zielone wzgórza i skała; ten spokój tła tworzy kontrast z ponurem miejscem kaźni.

Świętą zamknięto w więzieniu (tabl. 22). Widać okratowane okno, przez nie rozmawia ona z klęczącą w więziennym przedsionku cesarzową, którą z zamknięcia zdołała nawrócić wraz z wysokim dygnitarzem Pofiryuszem. Cesarzowa ma wspaniały strój i kosztowną jasno niebieską suknię. I ta postać dojrzałej kobiety pociągała artystę i odtworzył ją ze szczególną starannością. Za cesarzową stoi Pofiryusz w długiej dełji, w futrzanym kołnierzu, na którym układa się łańcuch złoty. Zapewne oboje — to portrety Bonerów, fundatorów.

W szóstym obrazie mamy przed sobą miejsce strace-

nia, gdzie ma zginąć cesarzowa. Klęczy ona, ramiona ma obnażone pod miecz kata. Na twarzy jej znać przestraw, lecz zjawia się przed nią święta i pociesza ją gestykulując drobnymi rękoma. Za cesarzową stanął kat przysłuchując się ciekawie i pobłażliwie rozmowie i zezwalając na krótki czas zwłoki, dokoła leżą trupy. Nad świętą roztaczają konary wyniosłe drzewa, a w głębi widać bramy miasta z ciężką gotycką rzeźbą, mury i zębate szczyty domów. Z miasta wychodzą mieszkańcy, a jeden w zawoju przypatruje się scenie. Nad tem wszystkim jaśnieje pogodne niebo.

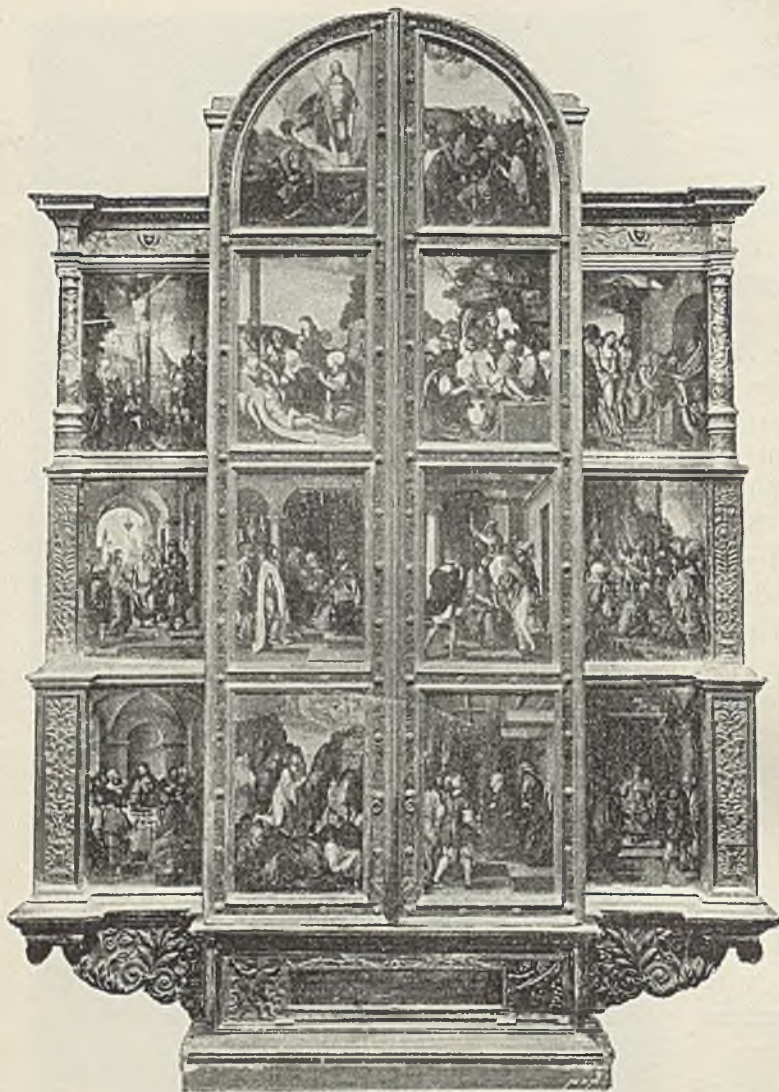


Fig. 126. Oltarz w kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze na Wawelu.



Hans Sues z Kulmbachu. Z legendy o św. Katarzynie Aleksandryjskiej. Apoteoza świętej. Obraz w kościele N. P. Marji w Krakowie

Siódmy obraz przedstawia nam świętą leżącą na miejscu kaźni po dokonanej egzekucji. Głowa jej z twarzą zwróconą ku niebu wyraża cierpienie, a z szyi stosownie do legendy tryska nie krew, ale biały prąd mleka. Zdumiony patrzy na ten cud oprawca. W półkolu stoją świadkowie męczeństwa, na lewo dwie męskie postacie, z których jedna spogląda na widza. Dwaj jeźdźcy zbliżają się, jest to cesarz Maksencyusz w towarzystwie sługi. Ten ostatni godzien szczególnej uwagi ze względu na typ, który tylko w Polsce mógł artysta oglądać. Znowu widzimy drzewo rozłożyste o starannie wykonanych liściach i wspaniały krajobraz z urodzajnymi wzgórzami, ożywionymi grupami drzew i górami w dali o śnieżystych wierzchołkach, oblanych słońcem.

Ósmy obraz kończy cykl i zawiera apoteozę świętej, będącą zarazem pogrzebem (tabl. 23). Anieli przez przestworza przynieśli na białym całunie ciało męczennicy ubranej w purpurę na miejsce wiecznego spoczynku i unoszą się z niem ponad sarkofagiem, w którym inni dwaj aniołowie gotują łożę, a jeden oczekuje przybycia orszaku. Z niebios wynurza się inna grupa aniołów z palmą męczeńską, w głębi zaś główki skrzydlate patrzą na ten pogrzeb. Scenę napowietrzną świetnie umiał złączyć malarz z ziemską, wprowadzając krajobraz o odpowiednim nastroju, jako godne otoczenie grobowca. Widzimy dzikie, skaliste wierzchołki śnieżystych skał, a jeszcze dalej góry znikające we mgle. Koloryt jest srebrzysty i rozjaśniony tęczowemi blaskami i barwnością skrzydeł aniołków. Cały obraz jest pełen lirycznego na-



Fig. 127. Predella z ołtarza w kaplicy Zygmuntowskiej, obecnie w skarbcu katedry krakowskiej.

stroju i głębokiej poezji, a wszystkie razem tworzą jeden z najwdzięczniejszych cykli, na które złożyły się średniowieczna wiara i nowoczesny, nieśmiały jeszcze postęp wyzwalającej się z pod wyłącznych wpływów kościoła artystycznej kultury.

Na tym ostatnim obrazie cyklu umieścił malarz na pniu drzewa tabliczkę z napisem: *Hanc divae virgnis Katherinae historiam Joannes norimbergensis civis faciebat Anno dui 1515.*, a niżej dał ponadto monogram z liter H. K. Zaczął więc malować, jak to wypisał na obrazie, historię św. Katarzyny w r. 1514 a skończył r. 1515.

Drugi cykl przedstawia legendę o św. Janie ewangelistcie. Składa się ona z pięciu obrazów. Czy te obrazy wiążą się w jeden wieloskrzydły tryptyk z poprzednimi, czy składają się na osobny ołtarz, dociec trudno i mniejsza o to. Cztery z obrazów, przemalowane i zniszczone a obecnie odnowione, znajdują się w kościele św. Florjana w Krakowie, przeniesione z kościoła N. P. Marji, piąty pozostał na swem pierwotnem miejscu, w kaplicy Bonerów.

Cykl rozpoczyna Wieczerza Pańska, starannie skomponowana. Szlachetną jest głowa Chrystusa i świetnie z mistrzowską dokładnością namalował Kulmbach twarze apostołów. — Dajemy tutaj nietkniętą przemalowaniem partję tego pięknego obrazu (tablica 24).¹ Potem następuje męczeństwo św. Jana w kotle z wrzącym olejem. Tło tworzy piękna renesansowa już architektura. Na jej murach widać prostokątne płaskorzeźby, malowane farbą czarną i białą, en camaieu, o tematach zaczerpniętych z mitologii, na jednej z nich oglądamy napół nagiego Wulkana, kującego coś młotem na kowadlu. Skrzydlaty geniusz z zapaloną pochodnią ucieka oglądając się za siebie. Z balkonu przypatruje się męczeństwu Domicjan w tureckim stroju i z berłem w ręku. Twarz św. Jana jest bardzo ujmująca, włosy jasne, rozpuszczone, głowę nieco przechylił, tors obnażony jest już dziełem artysty odrodzenia, który uwzględniał z zamiłowaniem anatomję. O strojach klasycznych i o znajomości świata klasycznego artysta jeszcze nie miał wyobrażenia, bo także orszak Domicjana przedstawił jako turków.

W trzecim obrazie główne miejsce zajmuje arcykapłan pod baldachimem na tronie. Służący przed nim dzierży godło urzędu, drzewce wysokie, zakończone posążkiem króla Dawida grającego na harfie. Na stopniach tronu widać przejrzystą, odbijającą refleksy światła szklanekę z płynną trucizną. Dokoła trupy otrutych. Jeden z dwu ludzi nachyla się i pokazuje arcykapłanowi straszny skutek trucizny. Święty Jan w czerwonym płaszczu, ze złotym kielichem w ręku, stoi spokojnie i błogosławieństwem usuwa jad z zatrutego wina. Znowu i tu znajdujemy problem leżących trupów, przedstawionych w skróceniu, tylko trupy o napuchłych nogach i wzdętych brzuchach, z nadzwyczajnym realizmem przedstawione, są w stanie rozkładu i przypominają tę dążność do odtwarzania prawdy bez względu na temat, jaką n. p. widzimy w lekcji anatomji Rembrandta.

W następnym obrazie święty znajduje się już na wyspie Patmos. Wśród bujnej roślinności malowniczej ustroni leśnej ukląkł i ma wizję apokaliptyczną. Na sierpie księżyca ukazuje się mu N. P. Marja wśród aniołów z Dzieciątkiem na ręce.

Piąty i ostatni obraz tworzył predellę ołtarza i przedstawia pogrzeb świętego (tabl. 25). Święty odprawił mszę ostatnią i ma położyć się w otwarty grób na

¹ Dzięki uprzejmości prof. W. Zarzyckiego, mogliśmy w toku odnawiania przezeń poczynić to zdjęcie.



Hans Sues z Kulmbachu. Fragment z Wieczery Pańskiej w kościele św. Florjana w Krakowie, po usunięciu przemalowań

wieczny spoczynek wobec licznie zebranych wiernych. Wszystkie szczegóły odtworzył artysta sumiennie z zamięłowaniem do studjów z natury. Widzimy wewnątrz prezbiterjum kościoła tuż przed głównym ołtarzem, na którym stoi relikwiarz, kielich i otwarty ewangeliarz, świece płoną jeszcze. Św. Jan ubrany w ornat klęczy u stóp ołtarza nad otwartym grobem. Godną Ghirlandaja jest grupa patrycjuszek, ubranych we współczesne stroje (fig. 116). Na czele ich widzimy znów patrycjuszkę, która pozowała do cesarzowej w cyklu św. Katarzyny, zapewne Bonerowa. Całą kompozycję ujmują po bokach postumenty ozdobione ornamentacją. Tak samo jak w ostatnim obrazie cyklu św. Katarzyny znajdujemy i tu analogiczny napis, monogram i datę 1516.

Oba cykle dziwnie łączą się z tem artystycznym życiem Polski, w pierwszych dziesiątkach lat XVI wieku nawpół gotyckiem, a nawpół renesansowem, gdzie motywy gotyckiego stylu wiążą się w piękną, harmonijną całość z motywami renesansu.

Nie tylko te najpiękniejsze dzieła swego życia pozostawił Kulmbach w Krakowie, znajdujemy tu więcej jego prac. Zapewne w Polsce znajdowało się jego dzieło: „Pokłon trzech Króli“ z r. 1511 obecnie w berlińskim Muzeum Fryderyka (fig. 117). Przemawiałaby za tem ta okoliczność, że w sandomierskiej katedrze znajdujemy replikę tego dzieła¹ (fig. 118) mniej więcej współczesną, a zatem obraz był w Polsce, skoro go skopjowano. Epoka ta chętnie posługuje się kopjami ulubionych dzieł, widzimy to n. p. na grobowcach, gdzie w tym samym kościele znajdują się dwa do siebie podobne pomniki, Tomickiego i Gamrata. Ale mimo to artysta wprowadził zmiany, które spostrzegamy w sandomierskim obrazie. Scena pokłonu wygląda tak, jakby odbywała się w patrycjuszowskiej rezydencji, wpośród dostojników i przyjaciół rodziny. Później w ten sposób obrazy religijne przedstawiać będzie Rubens. Całość berlińskiego obrazu jest pełna wdzięku, prostoty i świeżości, bez tej manieri, jaka wyróżnia wiek XVII. Należy to dzieło do najpiękniejszych obrazów Kulmbacha i stanąć może godnie obok cyklu św. Katarzyny. Obraz pochodzić ma podobno z Karyntji, dokąd dostał się z Wiednia, ale czy nie zabrano go z Polski? Podobieństwo osób przedstawionych na obrazie z historycznymi postaciami w Krakowie w r. 1511, najlepiejby świadczyło o polskim pochodzeniu obrazu. Możliwoby się n. p. dopatrzeć podobieństwa postaci stojącego króla z kielichem z postacią Jana Bonera. Rysy twarzy są tu takie jak na medaljonie z królem Dawidem w kaplicy Zygmuntońskiej, nieco późniejszym.²

Kto wie, czy obraz ten nie ma związku z tryptykiem, czy wieloskrzydłym ołtarzem, poświęconym życiu N. P. Marji, który Kulmbach wykonał dla kościoła N. P. Marji, lub też Paulinów na Skalce. Fragmenty tego tryptyku nas doszły. Jeden z nich znajduje się w zbiorze hr. Potockich w Krakowie, ma na stronie głównej „Przedstawienie Dzieciątka Jezus w świątyni Jerozolimskiej“³ (fig. 119). Scena odbywa się we wnętrzu świątyni, która z kolumnami, filarami i oknem w głębi tworzy tło wybornie uplastyczniające grupę ludzi, a przedewszystkiem piękną postać N. P. Marji w muślinowym welonie i w powłóczystym niebieskim płaszczu, z pod którego wygląda

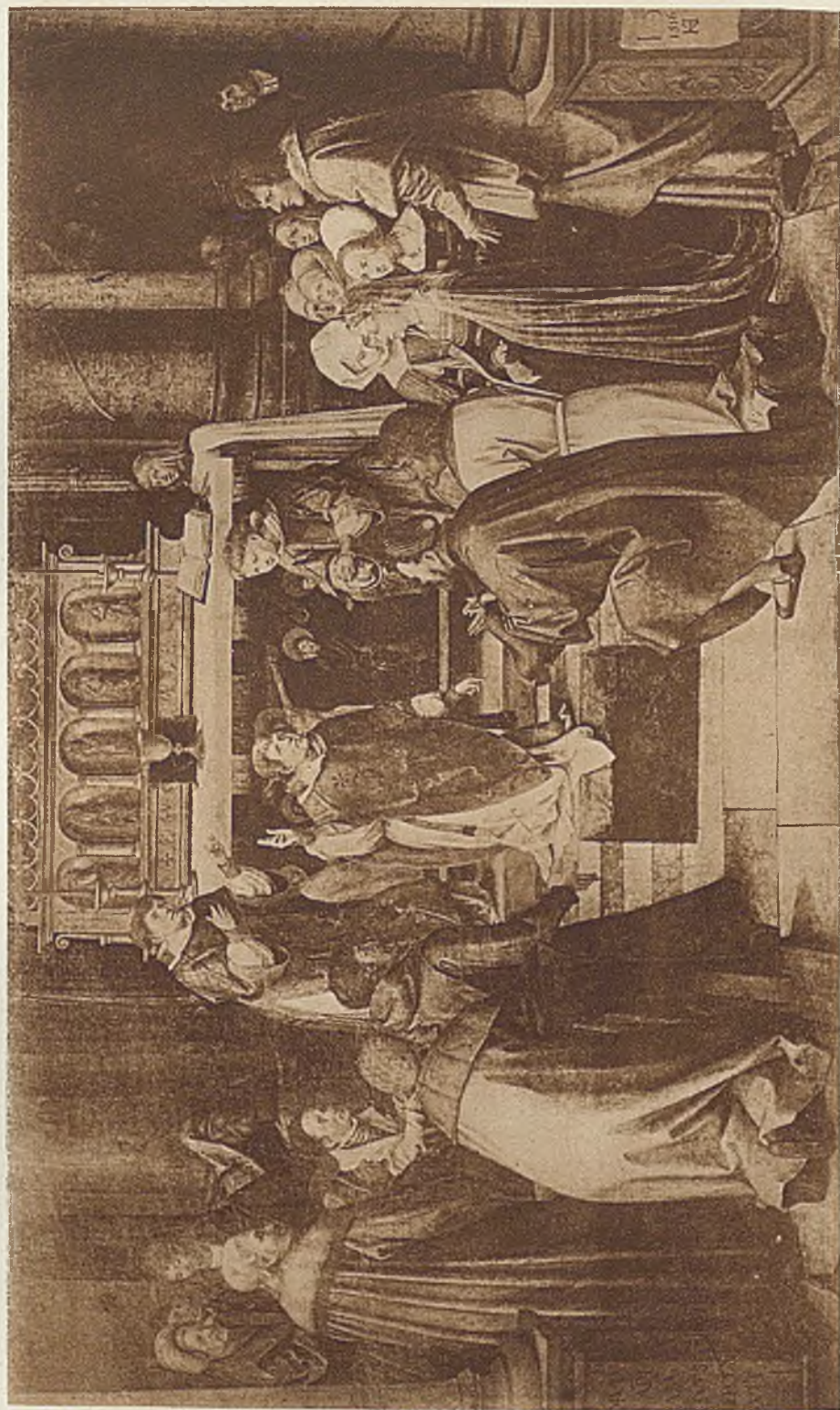
¹ Sokołowski: *Komunikat w Spraw. Kom. hist. sztuki*, Tom VIII, str. IV.

² Cercha Kopera: *Giovanni Cini j. w.* str. 43.

³ Lepszy: *Kultura epoki Jagiellońskiej. Wiadomości numizmatyczno archeologiczne*. T. IV, str. 462.



Fig. 128. Hans Dürer: Św. Hjeronim, obraz w krakowsklem Muzeum Narodowem,



Hans Sues z Kulmbachu. ZSTĄPIENIE ŚW. JANA DO GROBU,
predella z ołtarza w kościele N. P. Marji w Krakowie

u piersi rąbek czerwonej sukni. Na Jej jasnych, rozpuszczonych włosach, widać opaskę pod welonem. Traktowanie tak przystrojonej głowy, z przebijającymi z pod welonu kształtami i szczegółami, jest mistrzowskie. Madonna ta podobna do Madonny na berlińskim obrazie. Na białej chuście niesie ona dziecko Jezus, pojęte realistycznie i podobne do dziecka w Pokłonie Trzech Króli. Ceremoniałowi asystują św. Anna i św. Józef z jarzącymi świecami woskowymi, święty niesie przytem w klatce dwa gołębie. Symeon i orszak wypełniają całkowicie przestrzeń a każda z postaci wiąże się w żywą akcję



Fig. 129. Hans Dürer(?): Zwiastowanie N. P. Marji. Obraz w Muzeum XX, Czartoryskich.

z resztą figur. Pod tym obrazem wymalował Kulmbach „Uciezkę do Egiptu“. Oba te obrazy tworzyły prawe skrzydło.¹ „Ucieczka do Egiptu“ zachowała się dotąd w kościele paulinów na Skałce w Krakowie. Jako tło przedstawił malarz podzwrotnikową roślinność. N. P. Marja siedzi na osiołku, który idąc zwolna skubie chwasty przy-

¹ Stębowska: *Sprawozdanie Kom. do bad. hist. sztuki* T. VIII. str. XIX i nast.

drożne. Orszak mija palmę daktylową, aniołki uchylają gałęzie a święty Józef zrywa owoce.

Niestety, obraz jest przemalowany. Na odwrotnej stronie znajdowała się postać św. Barbary (fig. 120). Jest to jedna z piękniejszych kreacyj Kulmbacha w Krakowie i przypomina harmonią i głębokością barw dzieła mistrzów weneckich. Święta wychodzi z wieży, w której ją zamknął srogi ojciec. Z pod marmurowej arkady zamkowej rozlega się daleki krajobraz z niebieskimi górami i kawałkiem chmurnego nieba.¹ Przepaska niebieska zdołała czoło świętej a włosy ujmuje czepiec i djadem złoty, wysadzany perłami. Dekolt dość głęboki przykrywają na karku i ramionach włosy podnoszące efekt obnażonego ciała, stanik i suknia są niebieskie, obramowane wiśniowym aksamitem, płaszcz biały, sukienny, podszyty jest karmazynem. W rękę trzyma święta kielich z Hostją.

Jako pendent do tej postaci wymalował Kulmbach na lewym skrzydle św. Katarzynę (fig. 121), te dwie święte razem zestawia bowiem średniowieczna sztuka, a długi czas także sztuka odrodzenia. Jak św. Barbara była uosobieniem wiary, tak św. Katarzyna nauki, tę wiarę umacniającej. W Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie zachowała się tylko górna część postaci. I tu święta wychodzi z portalu ciosowego, z którego roztacza się krajobraz z płynącą napoprzek rzeką z zadrzewioną wysepką, a z poza rzeki wylaniają się mury zamku, dalej podgórska przestrzeń, rzadko drzewami porośła, wreszcie strome stoki gór². Mała okrągła twarzyczka świętej spogląda oczami niebieskimi z wyrazem naiwnej ufności. Na jasnych, rozpuszczonych włosach widzimy koronę, a nad czołem dwa sznurki pereł, suknia jest ciemno różowa, pelerynka podszyta popielatym futrem mieni się w kolor różowo-niebieski. Pelerynki takie zwały się goller i panie ówczesne używały ich do przyśłaniania głęboko wyciętych dekoltów.³ Wykonanie obrazu jest nadzwyczaj staranne. Niestety, z lewego skrzydła tego tryptyku nic nas więcej nie doszło.

A teraz zważmy rozmiary składające prawe skrzydło. Obrazy „Przedstawienie w świątyni“ i „Ucieczka do Egiptu“ mają wys. 75 i szer. 50 cm. Wysokość skrzydeł musiała się równać sumie wysokości obu tych obrazów razem wziętych, do czego dodać należy parę centymetrów, które z powodu przepiłowania skrzydła na dwie części i wyrównania obrazów w ten sposób uzyskanych z całej wysokości ujęto, a wtedy będziemy mieli wysokość tę samą, co wysokość obrazu berlińskiego. Szerokość zaś dwu skrzydeł razem wziętych o tyle jest trudniejsza do odtworzenia, że składa się na nią rama, której podwójną szerokość należy dodać do szerokości obrazu środkowego. Nie tylko bowiem skrzydła zakrywały środek, ale skrajne pionowe części ramy kładły się na niego także, gdy zewnętrzne ramy schodziły się z ramami środkowej części, a zatem trzeba liczyć na te ramy 9 cm. Uzyskamy tedy szerokość środkowego obrazu 1'18 m a taką prawie szerokość ma obecnie „Pokłon Trzech Króli“ t. j. 110 cm. Dawniej był on większy niezawodnie o kilka cm, które zostawiono dla ramy. Po wyjęciu obrazu i wyrównaniu brzegów tych kilka centymetrów ubyło.

Malował Kulmbach ponadto skrzydła do rzeźbionego tryptyku w Pławnie (tabl. 26).

¹ Lepszy: op. cit. str. 462.

² Stębowska: op. cit. str. XX.

³ Tamże.



Hans Sues z Kulmbachu. Malowidła tryptyku w Pławnie

Gdy tryptyk jest zamknięty znikają rzeźby a pojawia się obraz błogosławiącego Chrystusa o jasnych włosach stojącego w całej postaci z kulą świata w ręku w płaszczu szkarłatnym, w tunice stalowego koloru w cesarskiej koronie na głowie. Obok modli się N. P. Marja ubrana w białą chustę, owinięta ciemno niebieskim płaszczem. Obie postacie uwypukla jeszcze tło ze złotej, ozdobionej frendzlami zasłony. Koloryt obrazu zlewa się w jedną harmonijną całość. Olejnemi laserunkami umiał artysta nadać blask barwom i emaljową przejrzystą powłokę. Postacie jak zwykle u Kulmbacha, są smukłe i wiotkie i mają one ten sam styl miękki i chwiejny a pełen wdzięku.¹

Kulmbacha wpływ na krakowskich malarzy był wielki. Świadczą o tem rozrzucone dzieła po muzeach i kościołach. Przedewszystkiem wymienić należy wspomnianą kopję obrazu berlińskiego, wykonaną niezawodnie przez warsztat, znajdującą się obecnie w zbiorach katedry sandomierskiej (fig. 118), dalej obraz środkowy tryptyku poświęconego N. P. Marji, niegdyś w kościele św. Michała na Wawelu, obecnie w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.² Malarz przedstawił N. P. Marję na łożu, w otoczeniu apostołów, a rzecz dzieje się w alkowie o wyniosłym renesansowym stropie (fig. 122). Część tła wypełnia renesansowa arabeska. Cała kompozycja a nawet szczegóły są w stylu Kulmbacha. U spodu klęczą małe figurki donatorów i herb Rawicz.

Analogje z tym obrazem ma obraz Zaśnięcia N. P. Marji w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu oznaczony gmerkiem A i liściem koniczyzny.³ Wzorował się malarz na znanej rycinie Schongauera, ale obraz w kościele św. Michała na Wawelu też na niego oddziaływał.

Z warsztatu Kulmbacha wyszedł pewnie tryptyk św. Mikołaja w Lipnicy Murowanej, przedstawiający w głównym obrazie trzy dziewczęta śpiące i św. Mikołaja pukającego do okna. Renesansowa architektura i pejzaż jak również postacie świętych są w stylu tego mistrza.

Tu także wymienić należy skrzydła tryptyku ze Zbyszyc znajdujące się w muzeum djecezjalnem w Tarnowie.⁴ Św. Stanisława przedstawił tu malarz na wzór portretu biskupa Tomickiego a św. Katarzynę wyobraził w stroju modnej damy tak jak Kulmbach. Na głowie bowiem ma święta wielki czepiec złocisty, ubrana jest w suknię czerwoną i gorset zielony; w prawej ręce trzyma miecz wsparty na złamanem kole, w lewej zaś pierścień jako mistyczna oblubienica Chrystusa. Przytem wszystkim tło w górnej części jest złote, w dolnej tworzy je wymalowana draperja według wzorów schyłku XV i XVI w.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje piękny tryptyk w kościele przydonickim w powiecie sądeckim.⁵ Środkowy obraz przedstawia N. P. Marję między św. Katarzyną a św. Mikołajem (fig. 123). Madonna stoi na księżycu na tle mandorli i krzewu. Postać to miłego dziewczęcia o polskim typie. Dziecię z jej rąk zwraca się ku św. Katarzynie i wkłada jej pierścień na palec. Z drugiej strony św. Mikołaj przygląda się tej scenie. U stóp Madonny klęczy ksiądz fundator.

¹ Sokołowski: *Studja do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Spraw. Kom. hist. sztuki* T. VII. str. 198.

² Stębowska: *Sprawozdania* j. w. str. XXIII.

³ Pajzderski: Kraków—Lwów 1922, str. 35.

⁴ Lepszy: *Muzeum djecezjalne w Tarnowie. Teki grona Kons. Gal. zach.* T. II. str. 331.

⁵ Stębowska: w *Pracach Komisji hist. szt.* T. I. str. 131.

I tu znajdujemy kostjumy współczesne, z czasów Kulmbacha. Św. Katarzyna ma na ramionach futrem podbitą pelerynę, goller. Postać tej świętej przypomina nieco św. Katarzynę Kulmbacha w Muzeum ks. Czartoryskich.¹ Do Madonny brał malarz wzór z miedziorytu Dürera: *Maria mit der Sternenkron*e z r. 1516, zmienił jednak ruch dziecka i typ N. P. Marji, który spolszczył a przytem namalował koronę niższą.

Ornamenty są renesansowe. Koloryt stracił głębokie tony, ale widać, że malarz postąpił się własną skalą.

Skrzydła przedstawiają sceny z życia św. Katarzyny. Sprawność techniczna jest dość znaczna, ładna głowa N. P. Marji i piękny wzór ornamentu świadczą, że tryptyk jest dziełem niepośledniego malarza.

Reminiscencje Kulmbacha, szczególnie w kolorycie i tle krajobrazowem, spostrzega się w wielu krakowskich obrazach z XVI w. a przykłady znaleźć można w krakowskim Muzeum Narodowem. Przedewszystkiem typowy jest pod tym względem obraz w kościele św. Katarzyny w Krakowie (fig. 124), przedstawiający sceny męczeństw trzech apostołów, Jana, Piotra i Pawła,² pomimo, że obraz wykonano nawet z początkiem drugiej połowy XVI w. Malarz całą część obrazu z kaplicy bonerowskiej niemal skopjował. Jak dzieła Wita Stwosza służyły za wzór snyce-
rzom XVI i XVII stulecia, tak samo czerpano wzory z obrazów Kulmbacha.

Jak Hans Kulmbach pracował dla Bonerów, tak Hans Dürer był malarzem króla Zygmunta I. Czemu ten znakomity miłośnik sztuki nie zwrócił się do Włoch po malarzy, gdy brał stamtąd architektów i rzeźbiarskie siły, nie wiemy. Stało się to zapewne dlatego, że malarstwo w Norymberdze z Dürerem na czele rozwijało się świetnie a do tego Boner polecał królowi artystów niemieckich, zapewne swoich znajomych, albo nawet spowinowaconych. Zygmunt I. malarstwo widocznie mniej cenil i podporządkowywał je architekturze.

Hans Dürer ur. 1490 r., był młodszym bratem Albrechta i jego pomocnikiem, przyjął on od niego zewnętrzną formę i pogląd na świat.³ Nauczył się u brata ścisłego rysunku, przejął się duchową atmosferą warsztatu tego wielkiego artysty i jego miłością do żywej natury. Od innego malarza, Altdorfera, a także od Kulmbacha wziął znów zamiłowanie do efektownych opowiadań w swych obrazach nawet kosztem formy.

Działalność Hansa Dürera przed przybyciem do Polski jest ciągle jeszcze zagadkowa. Wiemy, że pracował on z bratem Albrechtem nad przyozdobieniem modelitewnika cesarza Maksymiljana, brał udział w pracy nad Hellerowskim ołtarzem we Frankfurcie, jego dziełem było 32 drzeworytów w zbiorowej pracy drzeworytniczej, przedstawiającej triumfalny pochód cesarza Maksymiljana.⁴

Na dworze Zygmunta I pojawia się Hans Dürer dopiero r. 1529. Współczesne zabytki podają nam jako okres pobytu Dürera w Krakowie w służbie królewskiej lata 1529—1534. Ozdabia on malowidłami pałac na Wawelu,⁵ maluje na stropach

¹ Tamże str. 132.

² Stępowaska: *Sprawozdania* j. w. str. XXVIII.

³ Dr. Ign. Bett: *Hans Dürer und Silberaltar in der Jagiellonischen Kapelle zu Krakau. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXXI B., Berlin 1910 str. 79 i nast.

⁴ Dr. Ig. Bett j. w.

⁵ A. Chmiel: *Wawel cz. V. Teka grona konserw. Galicji zach.* T. V. Kraków 1913. str. 812.

motywy roślinne i groteski. Umiał uzupełniać drewniane renesansowe kasetony z rozetami barwą i złoceniem. Brał wzory z klasycznych motywów dostrajając się doskonale do stylu architektury. Maluje roku 1534 fryzy czyli krańce (jak nazywają współczesne źródła), z których dochowały się ślady; przedstawia one tu i tam popiersia głośnych ludzi, wzorowane na greckich monetach i medaljonach klasycznego świata, a między nimi cesarów i cesarzy. Przypominają nam te malowania przez swój charakter archeologiczny wóz tryumfalny Maksymiljana A. Dürera. Posługiwał się niewątpliwie Hans



Fig. 130. Obraz w kościele Bożego Ciała w Krakowie.

miejscowymi polskimi malarzami, jednego z nich wymieniają nam akta, jest to Djonizy Stuba, mieszkaniec Kawiorów pod Krakowem i właściciel domu w Krakowie.¹ Musiał ten pomocnik być dobrym pracownikiem w duchu odrodzenia, bo zostaje malarzem królewskim a następnie księdzem, od roku 1559 zapiski nazywają go *Dionisius pictor sacerdos*. Jego to dziełem jest fresk na drugim piętrze krużganku wawelskiego widocznie malowany pod kierunkiem Dürera.² Maluje jeszcze r. 1545 w zamku.³

¹ Tomkowicz: *Wawel, Teka grona konserwatorów Galicji zachodniej*. T. IV. Kraków 1907, str. 273.

² Tomkowicz: j. w. str. 273.

³ Tomkowicz: j. w. str. 321.

Wymalował ponadto Hans Dürer, biorąc za wzór wspaniały drzeworyt Josta de Necker, który tenże wykonał podług rysunku Burgmaira (1518), św. Jerzego po zwycięstwie nad smokiem. Dzieło to znajduje się w skarbcu katedralnym na Wawelu.¹ Widzimy rycerza odzianego w maksymiljanowską zbroję, wspaniale przyozdobioną. Na szyszaku ma on godło z krzyżem a w rękę trzyma miecz i spogląda na klęczącą dziewczynę, smok zaś dogorywa pod kopytami konia. Z boku ukazuje się część wspaniałej renesansowej arkady, a w głębi na skale zamek. W stosunku do wzoru cechuje ten obraz Dürera zamiłowanie do dekoracji i upiększenie pomysłu Burgmaira względnie Josta de Necker ozdobami jak perły, palmety i t. p. Św. Jerzego przedstawił malarz jako patrona rycerstwa. Odznacza się obraz wybornym kolorytem, który widzimy również w dekoracyjnych pracach na Wawelu; składa się na niego różnorodność świetnie zestrojonych żywych barw, jak karminowoczerwone, cytrynowa, oliwkowo-zielona.

Podobnie jak Padovana, królewskiego rzeźbiarza, tak samo królewskiego malarza używał do swoich artystycznych przedsięwzięć biskup Tomicki. Portret Tomickiego (fig. 125) na krążgankach kościoła franciszkanów przypisywali niemieccy uczeni, Burkhard i Janitschek, Hansowi Dürerowi.² Piękne to dzieło jest bardzo staranne, odznacza się charakterystyką postaci i wykwiutnością form. Z zamiłowaniem odzwierciedla malarz draperję i umie wprowadzić różnorodność przez kontrast drobnych, pomiętych fałdów cienkiego humerału z wielkimi fałdami sztywnego ornatu. Wyzyskać umiał dekoracyjność kurwatury pastorału do ożywienia złotego tła.³ Kolumny ujmujące obraz, uwieńczone puttami, wykazują wpływ włoskiego renesansu.

Największym dziełem malarskim poza dekoracyjnymi jego pracami w królewskim pałacu jest srebrny ołtarzyk z malowanymi skrzydłami w kaplicy Zygmuntońskiej. Do srebrnej części Hans Dürer dostarczył rysunków w r. 1535, poczem rysunki odesłano do Norymbergi, gdzie Peter Flötner według nich wykuł ją w srebrze.

Dürer skomponował ołtarz jako tryptyk (fig. 126 i tab. 27), ale tylko pozornie, w istocie wprowadził jego trójdzielność, odpowiadającą trójdzielnemu podziałowi ścian kaplicy. Obramienie z kolumn i architrawów ozdobnych arabeskami jest nawskróś renesansowe. Gdy tryptyk srebrny się zamknie, ukazuje się malowany tryptyk z nieruchomymi bocznymi skrzydłami i ten tryptyk zewnętrzny składa się z obrazów Hansa Dürera. Środek ołtarza zamyka półkole, a ramy dzielą go na — ośm pól wypełnionych obrazami, każde skrzydło zaś zdobią trzy obrazy, mamy więc razem czternaście scen z życia Chrystusa i predellę, którą wyjęto i pomieszczono w zakrystji.

Obrazy przedstawiają Mękę Pańską. Wieczerzę Pańską wyobraził Dürer na tle architektury, której nyża, podobnie jak u Bartolomea, uwypukla Chrystusa i daje tej postaci główny akcent. Chrystus na Górze oliwnej klęczy wśród skał na tle wąwozu, anioł zlatuje niosąc krzyż. Trzech apostołów śpi obok, w głębi nieodzowna bramka i żołnierze, którzy się przez nią cisną. Zasluguje na uwagę modelunek postaci i efektu oświetlenia. Obraz „Chrystus przed Anaszem“ odznacza się starannie obmyślaną kompozycją i rozkładem umiejętnie połączonych grup, a w obrazie „Chry-

¹ Kieszkowski op. cit. 108.

² Bett j. w. str. 93.

³ Bett j. w.



Hans Dürer. Z ołtarza w kaplicy Zygmuntowskiej w krakowskiej katedrze:
CHRYSTUS U BRAM PIEKIELNYCH

stus przed Kajfaszem“ dla efektów kolorystycznych nie waha się Dürer wprowadzić suknię jasno różową, w którą ubrał Kajfasza umieszczonego w środku. Kiedy znów przedstawia Chrystusa przed Piłatem, odcina jego postać wprowadzając przytem układ profilu. Piłat w czerwonym płaszczu, w niebieskim kaftanie, ubrany przytem w żółty turban i pas, u którego wisi karabela, wygląda jak współczesny dygnitarz wschodni.

Najpiękniej przedstawia się postać Chrystusa, na tle renesansowej kolumny stojąca przed Herodem. Cierniem koronowanie odbywa się spokojnie bez zaciekłości średniowiecznych obrazów. Dźwiganie krzyża przypomina wielką pasję Dürera, twarz



Fig. 131. Tryptyk w kościele parafjalnym w Libuszy.

Chrystusa nie ma silnego wyrazu. Ukrzyżowanie namalował artysta według przyjętego podówczas układu: po jednej stronie namalował Longinusa i Nikodema, u stóp zaś obejmującą krzyż Magdalenę. Kolory wprowadził malarz zimne.

Opłakiwanie Chrystusa przypomina podobny obraz A. Dürera, tylko wpływ włoskiego odrodzenia na obrazie Hansa zaznaczył się silnie. Złożenie do grobu jest równie spokojnie i pięknie skomponowane. Skrótami figur chciał malarz dowieść swej technicznej biegłości. Chrystusa u wrót piekieł przedstawił ze szczególniejszą starannością i troską o delikatne szczegóły. Zwłaszcza starał się pięknie i z wdziękiem odtworzyć nagie kształty Ewy (tabl. 26). Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Chrystusa przedstawił wzorując się na dziełach brata.

Najpiękniejszym z obrazów jest predella (fig. 127). Jej kształt doskonale nadawał się do przedstawienia wjazdu Chrystusa do Jerozolimy. Artysta umiał tu swobodnie namalować szereg pięknych postaci, z których każdą z osobna opracował z nadzwyczajną subtelnością. Krajobraz odczuł i odtworzył z finezją a w pojmowaniu tem krajobrazu zaznaczył się wpływ Altdorfera. Jest to najbardziej do włoskiego malarstwa zbliżone dzieło. Wpływ włoski końca XV. i początku XVI. w.

widać w zastosowaniu *posto* i *contra posto*, t. j. w urozmaicaniu kształtów przez to, że malarz każe figurze zwracać n. p. ramiona w innym kierunku niż maluje nogi, poprostu skręca i wygina ciało, aby znajomością proporcji i anatomji się popisać i uzyskać piękny układ linii i łagodnego wyginania powierzchni. Dalej grupuje on figury i łączy je bądź to przez tło, bądź też wprowadzając figurę pośrednią. Stosuje wszędzie umiejętną i obmyślaną kompozycję na wzór włoski. Że Hans Dürer pracował nad tematami i przemyślał kompozycję, świadczą rysunki znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego, a zawierające warjanty i pierwotne pomysły.

Dzieło odznacza się świetnym kolorytem, który w całej pełni wystąpił r. 1925, kiedy obraz obmyto z brudu. Umiejętna odnowa tryptyku dokonana, przez p. Pochwalskiego, ukazuje nam Hansa Dürera jako dobrego kolorystę, co jest rzeczą naturalną wobec jego działalności jako dekoratora zamku, w którym rozwija walory kolorystyczne.

Przypisano Hansowi Dürerowi obraz przedstawiający św. Hieronima na puszczy wśród wielkich i gęstych krzewów, skoro na obrazie tym znajdujemy litery H. D. i rok 1526 (fig. 128). Postać św. Hieronima w stosunku do krajobrazu jest drobna. Na tym obrazie spostrzegamy jak powoli krajobraz nabiera znaczenia a figury przytem maleją, aż zejda do roli dekoracyjnej, uzupełniającej krajobraz, gdy dawniej bywało przeciwnie. Zbliżył się malarz bardziej do Altdorfera niż do A. Dürera. Całość namalował starannie, choć św. Hieronima przedstawił raczej jakby się modlił nie klęcząc ale podnosząc ku przestworzu.¹ Nie mniej jednak umiał odtworzyć wyraz ekstazy świętego i gest ręki przyciskającej z siłą krzyż do piersi. Właściwej Hansowi Dürerowi ozdobności nie widzimy tu wcale. Czy jednak obraz ten powstał w Polsce, nie wiemy, zakupiono go do Muzeum od właściciela, który mógł go mieć nie koniecznie z Polski.

Dziełem zbliżonem do prac Hansa Dürera zdaje się być także obraz w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, przedstawiający Zwiastowanie N. P. Marji, pochodzący z kościoła św. Michała na Wawelu, dziś już nie istniejącego. Tak jak do kościoła św. Jerzego fundowano obraz św. Jerzego, tak do stojącego obok kościoła św. Michała sprawiono ten obraz (fig. 129). Przedstawił artysta N. P. Marję w czerwonej sukni i niebieskim płaszczu klęczącą przy pulpicie, obok niej stoi wazon z lilją. Anioł przedstawiony z realizmem, o twarzy pospolitej, w ornacie uroczystym zbliża się ku N. P. Marji i zwiastuje. Przed jego głową tabliczka z napisem nawskróś renesansowym: „*Ave Gratia plena Dominus tecum*“. Paliusz anioła ozdabia także napis renesansowy, naszywany perłami. U stóp anioła klęczy drobna figurka księdza fundatora, o żywych, ciemnych oczach. Tło jest u góry złoczone i ozdobione wyciśkanym ornamentem z gałęzi i winnych gron, u spodu jednak widzimy górzysty krajobraz z drzewami, zamkiem i prowadzącą w dal drogą, a na niej ludzie, jeden na koniu, drugi pieszy. Drobnych tych szczegółów nie widać w reprodukcji. Bogate arkadowania z renesansową kolumną rozdzielają tło. Wszelkie szczegóły, jak barwna posadzka, mała klepsydra, lilja, są wybornie odtworzone. Główny efekt jednak to barwność. Malarz był przede wszystkim dekoratorem i kolorystą dążącym do żywej barwy. Porównanie obrazu, głównie ze św. Jerzym, wykazuje pokrewieństwo stylu obu dzieł. Widać to zwłaszcza w barwności, ornamentacji n. p. z naszywanych

¹ Bett: j. w. str. 92.

pereł, draperji, krajobrazie i architekturze renesansowej, fragmentarycznie wprowadzonej. Zamiłowanie do perspektywicznego traktowania głębi z małymi figurkami w przypadkowym ruchu idzie w parze z tem samym upodobaniem w kodeksie Baltazara Behma. Flamandzkie wpływy też się niewątpliwie zaznaczyły.

Kto jest autorem dzieła, niewiadomo. Data z r. 1517 w środku obrazu na górze i gmerk pracowni malarskiej, dwa haki na krzyż z literą G pod spodem na tarczy są zagadką.

Obraz przedstawiający Tróję świętą, w Muzeum Narodowem, z klęczącą liczną rodziną fundatora przypomina żywo styl Hansa Dürera mimo flamandzkich wpływów. Twarz Boga Ojca, spokojna i uważna, zbliża się w tonie do Dürerowskich głów.¹ Wyciskane zaś tło i grupy aniołków łączą się z innymi cechami obrazami z XV w.

Hansowi Dürerowi też przypisać zapewne należy N. P. Marię w popiersiu z Dzieciątkiem Jezus, na ręce w kościele Bożego Ciała w Krakowie. Madonna trzyma owoc granatu w dłoni. Tło jest złożone i ozdobione wyciskanymi arabeskami (fig. 130). Typ Dürerowski Madonny, sposób modelowania głowy i traktowanie włosów żywo przypomina typ Trójcy św. w Muzeum Narodowem tak, że są to dzieła jednego artysty, którym był zapewne Hans Dürer.

Obraz wycięty z większej całości, a przedstawiający koronację N. P. Marii w klasztorze dominikanów w Krakowie ma wyraźne cechy dürerowskiej szkoły.² Widać w nim i pokrewieństwo z Tróją św. w krakowskim Muzeum Narodowem. Chrystus jest nagi i przykryty częściowo tylko płaszczem czerwonym. Obok tego kolor sukni N. P. Marii dawniej niebieski, obecnie skutkiem utlenienia iazuru zielony, musiał podnosić jeszcze silny efekt barwności obrazu. O ile dzieło to zostało wykonane w Polsce, możnaby je przypisać tylko Hansowi Dürerowi.

Hans Dürer umarł r. 1538 w Krakowie, gdzie osiedlił się na stałe. Nie był on wybitnym artystą, był głównie rozmiłowanym w barwach dekoratorem. Zaslugi w Polsce położył jako pośrednik między wielką sztuką brata i Burgmaira a polską. Jego dekoracyjne prace na Wawelu wywarły wpływ na polichromję kościołów i krużganków klasztornych. Zaznaczył się także wpływ jego dzieł w malarstwie minjaturowem XVI w. tak barwnem i tak dekoracyjnem. Jego portret Tomickiego był wzorem dla dalszych portretów krakowskich biskupów,³ jak Latalskiego (1537—1538) i Piotra Gamrata (1538—1545 r.). W zakresie drzeworytnictwa wpływy Hansa Dürera nie miały pola działania u nas, bo kilkanaście lat przed nim zapanowała tam wszechwładnie renesansowa dekoracja.

Jakże wobec tych malarzy z Niemiec zachowali się miejscowi cechowi malarze, którzy przeżyli wiek XV i ich uczniowie?

Tu możemy rozróżnić dwa kierunki, jeden konserwatywny a drugi postępowy.

Konserwatywni malarze pracują dalej według tradycji; nie obeszło się jednak bez tego, aby i oni nie ulegli w szczegółach wpływom odrodzenia. Tu zaliczyć należy fragment obrazu w Muzeum Narodowem, przedstawiający N. P. Marię z Dzieciątkiem, stojącą na księżycu i obraz stojącego biskupa z lilją, w której mieści się

¹ Lepszy: Kraków j. w. str. 217.

² Lepszy i Tomkowicz: *Zabytki sztuki w Polsce I. Kraków i kościół dominikanów*. Kraków 1924, str. 101.

³ Kieszkowski: op. cit. str. 115.

uagie dziecię. Renesans zaznaczył się tu zaledwie w ornamentacji tła, w którym obok motywu rozety w skośnej kratce przesuwa się ornament swobodny epoki odrodzenia. Szaty Madonny układają się nadal w sposób zupełnie średniowieczny.

Tryptyk w Libuszy (fig 131) ujmują ramy ozdobione pięknymi renesansowymi ornamentami, ale maswerki każdego z obrazów są gotyckie. Madonna stojąca na księżycu ma już pełne kształty. Święci obok niej odziani są w szaty, które się drapują w fałdy renesansowe. Tryptyk w Libuszy zdobi kościółek drewniany, w którym polichromja także napoły gotycka napoły renesansowa wraz z ołtarzami dostrajała się do miejscowej architektury napoły gotyckiej napoły renesansowej a w gruncie rzeczy swojskiej. Ale do tych utworów swojskich malarzy, zwłaszcza na prowincji pracujących, powrócimy, przedtem bowiem musimy omówić działalność w zakresie sztalugowego malarstwa artysty, do którego jeszcze raz nam wrócić należy — Stanisława Krakowianina.



Z polichromji w Szydłowieu.

ROZDZIAŁ V.

Obrazy miejscowych malarzy. Stanisław Krakowianin jako malarz obrazów sztalugowych i jego wpływy.

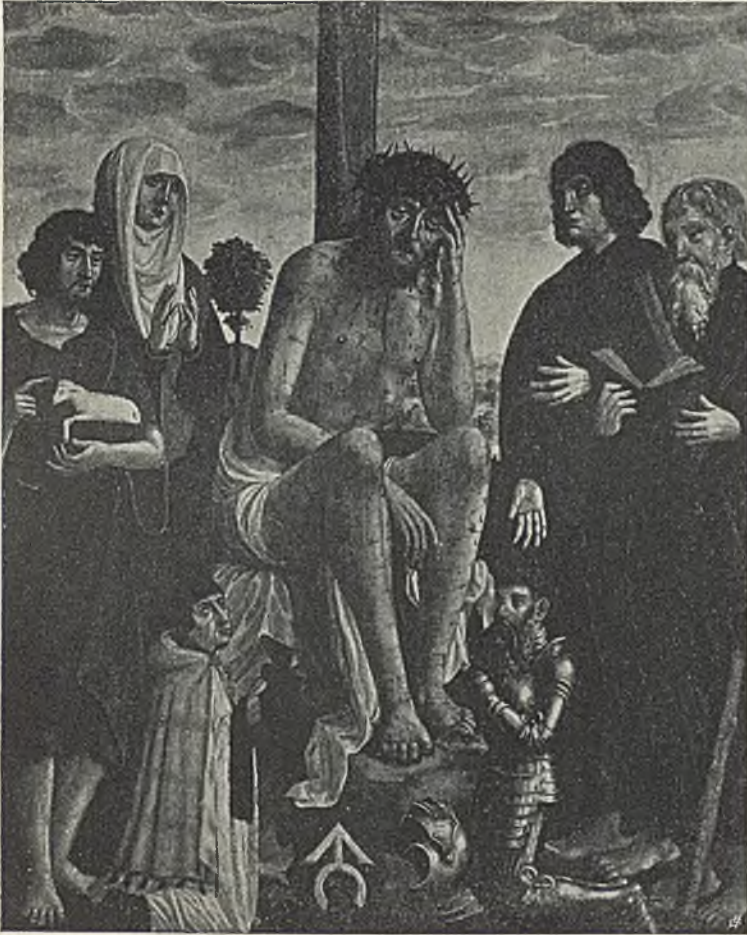


Fig 132. Obraz wotywny w klasztorze cystersów w Szczyrzycu.

rzycu, przedstawiający Chrystusa w cierniowej koronie siedzącego między N. P. Marją i świętym Janem oraz św. Andrzejem, malowany na desce temperą i olejno² (fig. 132).

¹ Kieszkowski: *Spraw. Kom. do bad. hist. szt.* T. VII., str. CCXCI.

² Kopera: *Muzeum Narodowe w Krakowie*, T. I. Kraków 1923, nr. 36.



Fig. 133. Św. Anna Samotrzecia, z kłęczącym Krzysztofem Szydłowieckim, obraz wotywny w galerji Zdzisława hr. Tarnowskiego w Krakowie.

U stóp Chrystusa modlą się dwie małe figurki, kanonik w popielicy i rycerz w zbroi, obaj herbu Ogończyk — fundatorowie obrazu. Dzieło odznacza się żywością barw z przewagą koloru czerwonego i niebieskiego. Tła złotego nie widzimy już zupełnie, lecz z poza figur przegląda krajobraz i szeroko traktowane niebo i chmury. Wogóle widać, że obraz malował minjaturzysta. Dodajmy do tego, że dzieło jest własnością cystersów, do których zakonu Stanisław należał i z którymi był tak związany, a będziemy mieli jeszcze więcej danych przemawiających za przypisaniem obrazu Stanisławowi Krakowianinowi.

Starszym jest obraz przedstawiający św. Annę Samotrzecią z kłęczącym Krzysztofem Szydłowieckim, w galerji Zdzisława hr. Tarnowskiego w Krakowie (fig. 133). Tło odpadło, starym zwyczajem było ono zapewne złoczone. Dzieło pochodzi z r. 1519, jak świadczy napis umieszczony na obrazie literami renesansowemi. W kompozycji

niema ani śladu usiłowań stworzenia związanej z sobą grupy idącej w głąb, jak ją obmyślił Leonardo da Vinci. Ale obraz różni się od tego rodzaju kompozycji średnio-wiecznych. Obie postacie siedzą swobodnie obok siebie na ławie we wgłębieniu nyzży. Matka trzyma dziecię nagie, które po jej kolanach przechodzi do babki. Malarz starał się plastycznie namalować kształty posługując się mode-
lunkiem wydobytym umiejętnie przez grę światła i cieni.¹ Twarz Madonny pełna sentymentu, ale narysowana z realizmem i skrzywieniem ust, które tak chętnie do charakterystyki wprowadza Stanisław. Pier-si Madonny wyraźnie uwytatnił malarz pod draperją. Także twarz św. Anny przypomina zamięłowanie tego artysty do charakterystyki typów n. p. w portretach opatów w Mogile. A już postać Szydłowieckiego zbliża się do portretu kanclerza na minjaturze opatowskiego przy-wileju. Całe dzieło



Fig. 134. Ecce homo. Obraz w kościele kamedułów na Bielanach pod Krakowem.

jest nawskróś renesansowe. — W obrazie uderza nas strona kolorystyczna — ta

¹ Kieszkowski: op. cit str. 475.



Fig. 135. Portret Zygmunta I. w katedrze krakowskiej.

barwność, którą podziwiamy w kodeksach miniaturowych. W świetle farby się mienia, jasnozielona podszywka przybiera w cieniach barwę ciemno-czerwoną, biała zasłona ton — zielonkawo-niebieski.¹ Może być, że są to wpływy Hansa Kulmbacha i artystów włoskich. Włoskie obrazy coraz to więcej dostawały się do kraju i były w posiadaniu Szydłowieckiego, dla którego malarz pracował i mógł je oglądać, skoro ten miłośnik sztuki dzieła widocznie z Włoch sprowadzał.² Podpis pod obrazem jest nawskróśrenesansowy. Zapewne podobnie malowany był ołtarz szafiasty z obrazami św. Filipa i Jakóba z r. 1529 w katedrze na Wawelu fundacji Krzysztofa Szy-

¹ Tamże. ² Kieszkowski: op. cit. str 476.

dłowieckiego.¹ Ale przecież barwność tę można także odnieść do wyszkolenia minjaturzysty i łączyć ją z dziełami Stanisława Krakowianina, który tem łatwiej mógł w zakresie malarstwa cechowego poddać się wpływom włoskim.

Pięknym musiał być kiedyś obraz św. Anny Samotrzeciej, znajdujący się w kościele parafjalnym w Łapanowie pod Bochnią, niestety, przemalowany zupełnie. I tu widzimy dziecię, które łączy postacie matki i córki. Fałdy sztywnej, prawie skórzanej, materji łamią się w sposób średniowieczny, lecz tło tworzy ława o konsolach renesansowych.

Dalsze dzieło, które da się tu dołączyć, to tryptyk w kościele farnym w Szamotułach. Przedstawia on na głównem miejscu próżny sarkofag otoczony apostołami i N. P. Marję w niebiosach. Jest to scena Wniebowzięcia. Apostołowie to stoją i patrzą ku niebu, to klęczą i modlą się; tło tworzy pagórkowaty krajobraz. Na skrzydłach święci: św. Stanisław i św. Marcin. W obłokach nad nimi unoszą się postacie proroków z wstęgami o napisach gotyckich. Na obrazie znajduje się data: 1521. A zatem widzimy, że obraz



Fig. 136. Św. Bonawentura Bernard, Franciszek i Augustyn w klasztorze augustjanów w Krakowie.

pochodzi z tych lat, co obrazy wyżej wymienione. Kohte² nazywa go dziełem o wielkiej piękności. Obraz nie wykazuje ani wpływów Kulmbacha ani Dürera, natomiast fantazją w kompozycji, dekoracyjnością, charakterystyką typów, przypomina minjatury Stanisława Krakowianina.

Predella do tego obrazu, znajdująca się w Muzeum Wielkopolskiem,³ przedstawia

¹ Kieszkowski j. w. str. 469 i 470.

² *Verzeichniss der Kunstdenkmale der Provinz Posen*, Berlin 1896, T. III., str. 52.

³ Gumowski: *Muzeum Wielkopolskie*, z serji: *Muzea polskie*, T. II. Kraków 1924 nr. 157.

pokłon Trzech Króli. Artysta wymalował architekturę kamienną niedokończonego gmachu, z poza której przegląda krajobraz ze świerkiem i brzoźką, oraz zabudowaniami na pochyłości wzgórza. Na tem tle i na tle jasnego nieba rozwinął scenę hołdu. Widzimy tu tę samą swobodę, charakterystykę typów i zamiłowanie do barwnych szczegółów ornamentacyjnych, jaką znajdujemy w dziełach Stanisława Krakowianina.



Fig. 137. Epitafium z kościoła katedralnego na Wawelu w domu misjonarzy na Stradomiu w Krakowie.

galerji w Kurniku.² Madonna, przed bogato ozdobionym renesansowemi rzeźbami pulpitem, ze skrzyżowanemi na piersiach rękami, układem przypomina znaną nam miniatyrę z klasztoru augustjanów w Krakowie, obecnie w petersburskiej Bibliotece publicznej. Anioł stojący przed N. P. Marią ma kapę zupełnie w stylu Stwosza pofałdowaną. Ale brzeżek kapy, podobnie jakoteż sukni, ozdabia renesansowa arabeska. Fryzura anioła, cała ze starannie ułożonych i nad czołem równo układających się loków, zwraca uwagę. Zamiłowanie do ornamentacji z liter, jak to ma miejsce w aureoli Madonny w kościele św. Mikołaja w Krakowie, tu dochodzi do ostateczności.

¹ Gumowski j. w. nr. 156.

² Zwrócił nam na ten obraz uwagę Dr. Marjau Gumowski.

Ale więcej jeszcze cech podobnych spostrzeżać się w innym obrazie pochodzącym z Szamotuł, a mieszczącym się obecnie w Muzeum Wielkopolskiem.¹ Namalował artysta św. Annę Samotrzecią wraz z św. Andrzejem i św. Hieronimem. U stóp świętego Andrzeja klęczy i tu mała figurka Andrzeja Szamotulskiego, wojewody poznańskiego, jak świadczą herby Nałęcz i Sulima. Tło tworzy, podobnie jak w obrazie ze Szczyrzyca, błękitne niebo z lekkimi chmurami. Dzieło odznacza się wyborną charakterystyką osób i jest wraz z obrazem w Szczyrzycu zespołem dawnego typu *santa conversazione* z rodzajowem ujęciem tematu.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje obraz przedstawiający Zwiastowanie N. P. Marji z małą figurką strojnego Górki, przed którym umieścił malarz jeszcze strojnziej i okazałej jego herb. Dzieło to jest perłą

Napisy biegną po fryzjach architektury i po baldachimie. Rzeźba pulpitu składa się z osób trzymających wstęgi z napisami.

W głębi scena Nawiedzenia i krajobraz.

Ma się wrażenie, że chodziło tu o wykwinność przede wszystkim. Obraz w Kurniku jest typowym dla całego szeregu obrazów.

W związku z kultem Chrystusa Bolejącego, którego wyobrażeń tyle zachowało się z pierwszych dziesiątek lat XVI w., i którego przedstawia w kodeksach minjaturowych Stanisław Krakowianin, jest *Ecce Homo* w kościele kamedułów na Bielanych pod Krakowem (fig. 134). W środku wyobraził malarz Chrystusa krwią zbroczonego z wyrazem smutku, znękania i spokoju bez tej głębokiej tragedji, którą umiał od-



Fig. 138. Szczegół z obrazu: Zmartwychwstanie Chrystusa w domu jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie (zob. tabl. 28).

tworzyć Stwosz w ko-

ściele Marjackim. Ręce jego podtrzymują dwaj aniołowie. Nie są to małe figurki, ale postacie tego wzrostu, co Chrystus; jeden przycisnął nawet rękę Zbawiciela do swej piersi i równocześnie złożył ręce do modlitwy. Układ tych trzech figur jest trudny ale ładny. Na twarzy widać uczucie serdecznego wysiłku. Włosy blond łączą się harmonijnie z jasno-różowymi sukniami i niebieskimi skrzydłami o zielonym tonie. Szczególnie na uznanie zasługują rysunek rąk, wyraz miłości i współczucia na twarzach aniołów, które to zalety nagradzają usterki w proporcjach i anatomji. Czystość rysunku, ostrość i wydatność konturu zwracają uwagę. Włosy są raczej rysowane niż malowane. „Z pedanterją właściwą minjaturzyście wykonał cierniową koronę Chrystusa i skrzydełka aniołów“.¹ Koloryt jest jasny

¹ Pagaczewski: *Sprawozdania Kom. hist. szt.* T. VII. str. CCXCIV.

i delikatny, a tło obrazu złote i gładkie. Obramienie, to arabski nawskróś renesansowe jakby wzorowane na płaskich ornamentacjach płyt grobowych. Zapewne obraz jest dziełem Stanisława Krakowianina. Kompozycja przypomina w ogólnym charakterze jego „*Ecce Homo*“ w modlitewnikach. To też jemu raczej lub jego uczniowi przypisywać należałoby to piękne dzieło. W jaki sposób obraz się dostał



Fig. 139. Obraz wotywny w domu jezuitów w Krakowie pochodzący z kościoła św. Barbary.

do późniejszego klasztoru kamедуłów, nie wiadomo.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje portret Zygmunta I. znajdujący się nad wejściem do kaplicy Zyguntowskiej a pochodzący z r. 1547 (fig. 135). Przedstawia króla naturalnej wielkości z brodą, którą u schyłku życia zapuścił. Zygmunt Stary trzyma w ręku cacko epoki, zegarek. Portret jest dekoracyjny. Ten wzgląd i biegnąca ze wszystkich stron dekoracja arabskowa, przypominająca arabski na marginesach minjatur, przemawia za związkiem tego portretu z działalnością Stanisława z Mogiły.¹

Pod wpływem opisanych większych swojskich obrazów oraz Hansa Suesa z Kulmbachu i Hansa Dürera miejscowi inni malarze ożywiali grupy świętych, dawne *Sante Conversationi*, dramatycznym wyrazem (zob. 135) i dawali im krajobraz z drzewami bliskimi

pierwszego planu i o dalekiej głębi. Ramy gotyckie znikły a natomiast weszły renesansowe. Obraz Matki Boskiej w kościele dominikanów w Dzikowie, przemalowany gruntownie, ze względu na taki krajobraz tu zaliczyć należy, a również epitafium, w Muzeum Narodowym w Krakowie, malowane na drzewie r. 1532. Przedstawił tu artysta Chrystusa ze związanymi ku przodowi rękami a po jego bokach modlącą się Madonnę i św. Szczepana; u stóp ich leży zamordowany nożownik Grzegorz, u jego głowy modlącą się żona a u nóg zaś modli się syn. Krajobraz w głębi górzysty, z zaroślami tworzy tło. Takie traktowanie ciała umęczonego Chrystusa i twarzy

¹ Prof. Mycielski w publikacji: „*Portrety polskie*“ sądzi, że portret powstał w r. 1547 wprawdzie, ale jest kopją z r. 1515.



ZMARTWYCHWSTANIE,
obraz w posiadaniu oo. jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie

należą już do objawów nowej sztuki. Na renesansowym kartuszu napis gotycki. Obraz wymalowany został r. 1532, jak świadczy podana na nim data.

Toż samo powiedzieć można o epitafium w posiadaniu misjonarzy na Stradomiu. Malarz na tle krajobrazu przedstawił Chrystusa, jako *Ecce homo* i św. Stanisława, który popiera klęczącego kanonika (fig. 137).

Inne tego samego rodzaju dzieło, bardziej jednak rozwinięte, to epitafium również będące w posiadaniu misjonarzy w Krakowie na Stradomiu. Wymalowano je ku pamięci Jana Sakrana, kanonika katedralnego zmarłego roku 1527, i umieszczono pierwotnie w katedrze na Wawelu. W renesansowych i ładnie skomponowanych ramach, ozdobionych arabeskami na wzór dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej, widzimy Chrystusa, którego podtrzymuje św. Jan ewangelista, i przed którym boleje N. P. Marja, — to jedna grupa. Drugą grupę tworzy św. Jan Jałmużnik ze św. Janem Chrzcicielem, który dramatycznym ruchem wskazuje palcem klęczącego u stóp w popielicy modlącego się kanonika. Obok tarcza z jego herbem. Pejzaż z wielkimi drzewami tuż przy figurach przypomina nam obrazy Kulmbacha, traktowanie zaś pomiętej i niespokojnej draperji — to reminiscencja Stwosza.



Fig. 140. Św. Anna Samożreca.
Obraz w krakowskim Muzeum Narodowym.

Ale najciekawszym ze wszech miar zjawiskiem jest obraz z kościoła św. Barbary w Krakowie, przechowywany w domu jezuitów przy tymże kościele. Malowany na drzewie przedstawia Zmartwychwstanie Chrystusa (tabl. 28).¹ Widzimy nieco z boku wielki sarkofag a koło niego żołdaków w gwałtownych ruchach, jeden tylko z nich nie ocknął się ze snu. Stroje ich różnorodne, widocznie malarz przedstawił żołnierzy różnych narodowości, widzimy więc na przodzie turka w turbanie a dalej w czapie spiczastej jakby moskala, wreszcie niemieckiego lancknechta, to znów żołnierzy w pancierzach i hełmach. W górze w jasno-żółtej przestrzeni unosi się Chrystus w narzuconym czerwonym płaszczu, na którego tle uwydatnia się nagie ciało.

Z boku rozciągają się zabudowania i krajobraz w dali (fig. 138). Przyglądając się bliżej nabieramy wrażenia, że malarz gdzieś z okolic przedmieścia Kleparza z jego drewnianymi zabudowaniami, stawianymi na zrąb, patrzył na kościół św. Barbary, który przysłania jedna z baszt fortecznych miasta, a dalej na wieżę kościoła N. P. Marji.

¹ Obraz ma 1·20 m wys. a 0·82 m szer. i jest wybornie zachowany. O ile wiemy, nigdzie nie był omawiany, a tem mniej publikowany.

W każdym razie nie ulega wątpliwości, że nie siląc się na studjum z natury, lecz dając widok z fantazji, do szczegółów wciągnął jednak miejscowe motywy. Kiedy Michał Lenz w swoim św. Hieronimie maluje zabudowana drewniane, daje budowle wznoszone na słup, tu zaś widzimy drewniane budowle polskie, stawiane na zrąb. Wieże kościoła Marjackiego, tak charakterystyczna wyższa i niższa, uwydatniają się najwyraźniej. W głębi majaczy jakby kościół św. Salwatora na wzgórzu i rozciąga się dalszy pagórkowaty krajobraz.

Na tle otwartej bramy ogrodzenia widzimy trzy Marje z maściami bardzo dobre w ruchu.

Kto był malarzem tego wyborczego i w kolorze świetnego obrazu, trudno dociec. W każdym razie był on znakomitym kolorystą. Umiał odtworzyć daleki pejzaż równie dobrze jak odtwarzać mury omszałe. Wydobywał drzewa doskonale przedstawiając świetnie w masie ich korony. Głowy figur malował z poczuciem plastyki. Operował plamami podporządkowując im rysunek.

Odznacza się wogóle obraz wielką żywością barw. A więc gorące jasno-żółte tło, płaszcz czerwony, turban żółty, stal z błyskami; to wszystko świadczy o niepospolitym artyście, który umiał udczuwać przytem malowniczość starych budynków.

Zestawiając dzieło to ze znanymi nam obrazami, widzimy, że gwałtowne ruchy figur i realizm w przedstawianiu twarzy mają podobieństwo z obrazem Lenza: Nawrócenie św. Pawła, tylko nasz obraz stoi znacznie wyżej. Przypomina się także Hans Sues z Kulmbachu przez siłę kolorytu i krajobraz. Wspominaliśmy, że i Lenz lubuje się w malowaniu budynków i krajobrazów w głębi. O ile zatem figury żołnierzy i krajobraz a przedewszystkiem kompozycję możnaby odnieść do niemieckich wpływów, to postać Chrystusa niewątpliwie zestawie się da tylko z dziełami sztuki flamandzkiej XVI w. i nawet wygląda, jakby była wzorowana na flamandzkim obrazie i wciągnięta do pozostałej części kompozycji, z którą słabo się łączy.

Ciekawy jest inny szczegół. Oto jedna z drobnych figurek trzech Marji ubrana jest w strój żywo przypominający nam kostjum włoskich figur, zwłaszcza na obrazach Palmy Starszego, druga zaś wygląda jak matrony malowane w Krakowie na obrazach. Rozważając te szczegóły sądzymy, że obraz powstał w Krakowie zapewne w latach 1530—1540, ale ugrupować około niego nie jesteśmy w stanie żadnych innych zabytków.

W dziele tem zaznaczyły się więc podobnie jak w minjaturach i obrazach Stanisława Krakowianina wszelkie wpływy, a więc niemiecki, flamandzki a nawet, choć nieznacznie, włoski. Pod tym względem obraz wiąże się z całą grupą zabytków w Polsce. Twórcami nie są tu eklektycy bezduszni, dzieła ich bowiem mają wiele werwy i życia, wiele nieraz uroku i nastroju.

Zamiłowanie do jasnego i efektownego kolorytu i do szczegółów dekoracyjnych, w czem tak lubował się Stanisław Krakowianin, jest także wspólne Hansowi Dürerowi. Tłómaczy się ten fakt tem, że również Hans Dürer rozwinąć mógł talent dekoracyjny pracując nad przyozdobieniem rysunkami modlitewnika cesarza Maksymiljana, w której to pracy fantazja i ornamentacja główną grały rolę. Zbliżyło to Hansa Dürera do Stanisława Krakowianina, który w swych dziełach iluminatorskich przepych dekoracji świetnie rozwinął, a potem podobnie jak Dürer zastosował go do fresków.

Tylko z nazwiska znamy malarza nadwornego Melsztyńskich Marcina z Lublina.

Wiemy jedynie, że pracował w latach 1536 do 1545. Panowie na Melsztynie podobnie jak Szydłowieccy, Tomicki lub Kmitowie starali się popierać sztukę i zdobili jej dziełami swe rezydencje i kościoły, które protegowali. Jadąc do Włoch zaopatrzywali się w dzieła sztuki. Tak do Caldoro, kąpiel koło Werony, jeździł Wawrzyniec Spytek Jordan z Zakliczyna, pan na Melsztynie, i tam zaprzyjaźnił się z malarzem Franciszkiem Carotto (zm. 1547), mistrzem Pawła Veronesa i obraz jego „Zdjęcie z krzyża“ otrzymał później od sukcesorów.¹

Obok tych dzieł malarzy, którzy szli w nowym kierunku, widzimy dzieła malarzy wykonane niemal tak samo, jak je wykonywano w wiekach średnich, ale wpływ XVI w. ukryć się nie da. I tu mamy całą gamę odcieni.

I tak w domu jezuitów przy kościele św. Barbary znajduje się z tego kościoła pochodzący obraz, który przedstawia Chrystusa i niewiernego Tomasza. Chrystus zatrzymał się w chodzie, ujął rękę wąpiącego i kieruje ją do swej rany w piersiach, aby go dotykalnie przekonać. Apostołów jedynastu stoi na posadzce kamiennej (bez Judasza) (fig. 139). U stóp modli się fundator słowami



Fig. 141. Epitafium nagrobne w Krużlowej.

wypisanymi na wstędze. Przedstawienie grupy proste podobne jak w bizantyńskim malarstwie a także często i w gotyckim. Kawałki nimbów oznaczają postacie w głębi. Ale widzimy już, że choć malarz brał stare i konwencjonalne typy z obrazów dawnych w Krakowie malowanych, to już dawał im efekt kolorystyczny na wzór flamandzkich malarzy. Koloryt ten jest dość ciemny, przeważają tony oliwkowy i ciemno czerwony. Tło złożone z rytym ornamentem z liści. Fałdy draperji mają rąbki na stary sposób, ale plastyka fałdów już należy do XVI w. Także opracowanie ciała zmarłychwstającego Chrystusa przypomina nam flamandzkie obrazy. Dla nagości może i pogodnego tematu tych obu czynników, tak miłych renesansowi, chętnie malują i rzeźbią artyści Chrystusa, który zmarłychwstaje i zwycięski ukazuje się po zmarłychwstaniu. Nic dziwnego, że w epoce zmarłychwstającej klasycznej sztuki,

¹ Lepszy: *Rocz. krak.* t. VI. str. 218.

Chrystus ukazujący się po śmierci szczególnie był ujmującym dla artystów i humanistów tematem.¹

Także prowincjonalni malarze mimo prymitywnej swej twórczości wprowadzają motywy sztuki odrodzenia. Jako przykład podajemy obraz w Muzeum Narodowym św. Anna Samotrzecia, pochodzący z kościoła djecezji krakowskiej (fig 140). Widzimy na nim tło w kratkę i rozety, jak w XV w., typy postaci także, takie jak w epoce gotyckiej: nagiemu dziecięciu dał malarz korale czerwone na szyję. Jednak renesansowy już jest cały ornament tronu i podnóżka. Koloryt w tonie jest ładny, pełen gry jasnych barw, ale przy zacołaniu malarza ta nowość nas dziwi.

Nie brak także malarzy, którzy umieli skorzystać z dzieł niemieckich artystów bawiących w Polsce, nieporzucając dawnego średniowiecznego nastroju i średniowiecznych tradycji. Wymownym przykładem jest obraz znajdujący się w kościele św. Mikołaja w Krakowie i niegdyś zdobiący tam nawet ołtarz główny. Przedstawia on pogrążonych w świętej rozmowie N. P. Marję, św. Mikołaja i św. Stanisława.² Głowę Madonny otacza złoty nimbus z wyciśniętym renesansowemi literami napisem: AVE SANCTISSIMA MARIA. Matka podaje dziecięciu kiść winogron. Kolory szat mienia się, ciemno-niebieski płaszcz N. P. Marji podszyty jest materją mieniającą się: czerwoną w światłach a zieloną w cieniach. Dziecię okrywa koszulka z przejrzystej gazy, ma ono na szyji sznureczek z koralami i z nich także branzoletkę na prawej ręczce. W głębi roztacza się malowniczy krajobraz, wśród zielonych pól wije się srebrzysta Wisła, a w perspektywie — jakby przez mgłę — widać łańcuch skalistych gór (niezawodnie Tatry). Za św. Stanisławem rysuje się niewyraźnie sylwetka jakby Skałki.³ Cały obraz oddycha swojskością. Postać św. Mikołaja przypomina w układzie i traktowaniu draperji portret biskupa Tomickiego na krążgankach kościoła franciszkanów. Technika jest tu pośrednia pomiędzy olejną a alla temperą. Rysunek z małemi wyjątkami poprawny, nakładanie farb delikatne, zwłaszcza w karnacjach.

Żywo przypomina nam Albrechta Dürera obraz w kościele Bożego Ciała przedstawiający N. P. Marję trzymającą dziecię jedną ręką a drugą owoc (fig. 130). Tło jest tu złote jeszcze ale traktowano je jako oponę, którą za N. P. Marję założyli aniołowie. Obraz aczkolwiek przypomina nam obraz Trójcy św. w krakowskim Muzeum Narodowym, pochodzący z Dębna, to jednak równie dobrze może być dziełem krakowskiego malarza wyzyskującego dzieła Albrechta i Hansa Dürera.

Na wspomnienie zasługują innego znów rodzaju obrazy malarzy mniejszych miast i wsi nawet. Pełne sentymentu są owe wotywnne pomniki, tak niszczące po kościółkach i traktowane nieraz jako pług nieudolności malarza. Prawda! Wadliwy jest rysunek licznych epitafiów, ale widać w nich odbłask ówczesnego życia i jego głębokiej wiary, głębszej niż się widzi nieraz w obrazach większych artystów. Weźmy

¹ Obraz pochodzi z kaplicy kościoła św. Barbary jak świadczą piszczele na tarczy, które widzimy na kaplicy i na obrazie. Ramy obrazu są stare i pochodzą z kościoła Augustjanów i doskonale się nadały. Są one w wypukłościach złożone, we wklęsłych partjach malowane farbą niebieską. Rozmiary obrazu 1·17×0·94 m.

² Sokołowski: *Spr. Kom. hist. szt.* t. IV. str. LX, Pagaczewski: *Teka Grona konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. I. str. 64. Publikował zaś obraz M. Skrudlik w pracy: *W sprawie twórcy obrazu N. Marji Panny ostrobramskiej*, Wilno 1924.

³ Pagaczewski: op. cit.

n. p. epitafium w Kruźlowej,¹ które wymalować kazał Krzysztof Pieniążek, *haeres in Cruźlowa, miles Jerosolimitanus*, dla swego długoletniego proboszcza, również pielgrzyma do Ziemi świętej. Widzimy Chrystusa (fig. 141) rozpiętego na krzyżu a zarazem zwracającego się do proboszcza klęczącego i modlącego się wyrażonemi na wstędze słowa: *Misericordiam Domini in aeternum cantabo...* Na tle rozsiane gwiazdy. U stóp proboszcza krzyż jerozolimski. Niestety, z daty doszły nas tylko cyfry MD... Zapewne epitafium powstało w pierwszej połowie XVI w. Ilekroć takich epitafiów rozsypane są po kościołach a dla tego ich sentymentu i nastroju — naprawdę ich szkoda. Nie zapominaj-



Fig. 142 a. Obraz w Bodzentynie.

my, że obraz ma nie tylko formę ale także odbija się w nim bardzo często duch epoki i dusze ludzi...

¹ Kopera, Lepszy: *Kościół drewniany Galicji zachodniej*, str. 110.

ROZDZIAŁ VI.

Malarstwo czasów Zygmunta' Augusta. Jego zamiłowanie do arrasów. Drzeworytnictwo drugiej połowy XVI w.

Wpływy Hansa Suesa von Kulmbach i Hansa Dürera, jak widzieliśmy, oddziaływały żywo na miejscowe malarstwo cechowe, pozostające u schyłku XV w. pod wpływem

flamandzkim w pierwszym rzędzie i w dalszym pod wpływem niemieckiego cechowego malarstwa, idącego głównie z Norymbergi. I tak n. p. portret biskupa Tomickiego, pendzla Hansa Dürera, był wzorem dla portretu biskupa Latalskiego i Gamrata na krążgankach kościoła franciszkańców w Krakowie.¹

Piękny jest także obraz w Krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający trzy Marje, niewątpliwie pod wpływem Kulmbacha malowany, mimo wybitnego średnio-wiecznego charakteru. Jest to fragment wielkiej kompozycji: „Zmartwychwstanie”.² Staranność wykonania, rysunkowe zalety i artyzm każą go odnieść do obrazów cechowych pierwszych dziesiątek XVI w. pod wpływem renesansu malowanych.

Flamandzkie wpływy coraz to silniej się zaznaczały obok wpływów niemieckich i oddziaływały na naszych malarzy. Nabywano obrazy we Flandrii; wiemy, że kanclerz



Fig. 142 b. Pieta, kopia współczesna w skarbcu katedry krakowskiej.

Szydłowiecki sprowadził stamtąd obraz N. P. Marji do kościoła w Szydłowcu.³ Używał on pośrednictwa biskupa warmińskiego Fabjana Ferbera, który przez Gdańsk

¹ Tomkowicz: *Galerja portretów biskupów krakowskich*. Biblioteka Krakowska 28. W Krakowie 1905. str. 24.

² Kopera: *Muzeum Narodowe w Krakowie* T. I. nr. 13.

³ Kieszkowski: *Kanclerz Szydłowiecki* j. w. str. 22.

posyłał mu dzieła flamandzkich mistrzów.¹ Świadectwem tych wpływów są do dziś dnia jeszcze zachowane obrazy, jak Quentina Metsysa (ur. 1466, zm. 1530): Pieta w skarbcu krakowskiej katedry (fig. 142 b) i jej kopia miejscowa w krakowskim Muzeum Narodowym, dalej obraz w kościele w Bodzentynie² (fig. 142 a). Obrazów tych musiało być wiele.

Takie prądy i kierunki rozwijały się do końca panowania Zygmunta I. Jednak u schyłku życia

tego króla poczęło malarstwo w Polsce widocznie upadać. Złożyło się na to kilka przyczyn. Pierwszą z nich była ta sama, która spowodowała upadek miejscowych szkół we Włoszech. Gdy mianowicie wybitnych malarzy włoskich wezwali papież na swój dwór i kiedy anonimową sztukę zastąpiły głośne firmy, zgłaszać się poczęto do sławnych malarzy o dzieła. Ponieważ ci nie byli w stanie podołać zamówieniom,



Fig. 143. Drzeworyt z krakowskiego druku z r. 1558 przedstawiający igraszki satyrów.



Fig. 144. Nimfy kąpiące się w rzece i zaskoczone przez króla i rycerzy.

¹ Kieszkowski j. w. str. 124.

² Tamże

otaczali się uczniami, którzy pomagając mistrzom stawali się tych gwiazd satelitami i szli w ich kierunku. Miejscowi malarze wobec takiego stanu rzeczy zagranicą tracą na znaczeniu. Polska bowiem sprowadzać poczyną obrazy z zagranicy albo też malarze polscy ulegają słynnym mistrzom obcym. Zaczyna brakować pola dla rozwoju miejscowych indywidualności. A drugą przyczyną ważną była zmiana kierunku artystycznego na dworze. Syn Zygmunta I i Bony przejął po ojcu za-



Fig. 145. Drzeworyt z krakowskiego druku z r. 1558.

mniejsze arrasy z herbami Polski i Litwy oraz z cyfrą królewską S. A. (*Sigismundus Augustus*) i jego żony Katarzyny ozdobione wspaniałą ornamentacją z motywów roślinnych i zwierzęcych. Śliczna ornamentacja ozdabiała także figuralne kompozycje, tworząc ich obramienie.² Zygmunt August zamówił tę wspaniałą ozdobę ścian swej rezydencji we Flandrii. Niewątpliwie kompozycje fresków Rafaela, przedstawiających w loggiach watykańskich sceny z Biblii i ornamentacja tychże loggij oraz kartony do arrasów oddziały na artystów dostarczających rysunków dla tkaczy. Podobne sceny biblijne będą odtąd powtarzać się na obrazach i rycinach nie tylko u nas, ale wszędzie, gdzie wpływ włoskiej sztuki dosięgnie.

Arrasy rozwieszane po ścianach niewiele zostawiały miejsca obrazom.

Równie jak arrasy pożądane były emalje. I one wyobrażały całe sceny i kompozycje, w miejsce zaś rzeźb rozkoszował się król gemmami, kameami i medalami, do których sprowadzał biegłych artystów jak Caraglio i Domenico z Wenecji; Caraglio był przytem rytownikiem. Doszły nas jego mitologiczne kompozycje, zapewne wykonane w czasie pobytu we Włoszech.

¹ Kopera: *Dzieje skarbcza koronnego*. Kraków 1904. str. 59 i nast.

² Zob. M. Morelowskiego osobne studium w „Sztukach Pięknych“, R. 1925.

miłowanie do sztuki, lecz po matce wziął pożądanie skarbów, klejnotów, drogich kamieni, co razem złożyło się na zamiłowanie do przemysłu artystycznego. W tym kierunku nagromadził on tak wielkie zasoby, że nikt go z ówczesnych nie przewyższył.¹ W miejsce obrazów skupował złotem przetykane arrasy.

Miał tych arrasów najmniej około dwustu. Rozwieszane na ścianach zdobiły one komnaty królewskiego pałacu na Wawelu. Po różnych kolejach losu zostały z końcem XVIII w. wywiezione z Polski do Rosji i obecnie w części wróciły na Wawel. Między niemi była cała serja złożona ze sztuk wielkich, przedstawiających sceny ze Starego Testamentu (zob. tabl. 29); najwięcej budził podziwu arras, przedstawiający Potop. Prócz tego należały do tej serji



Fig. 146. Fragment drzeworytu z r. 1563 (z Biblii Radziwiłłowskiej).



Aras z XVI w. z serii arasów wykonanych w Brukseli dla Zygmunta Augusta do komnat na Wawelu



Fig. 147. Hans Sauerdumm: Portret Zygmunta Augusta. Drzeworyt z r. 1555

Upadek mieszczaństwa przyczynił się także do upadku malarstwa: Decyuszów i Bonerów nie miał kto zastąpić.

To zamiłowanie do drobnej sztuki zaznaczyło się również w malarstwie. Malutki ołtarzyk z dwu skrzydeł, w Muzeum XX. Czartoryskich, przedstawia nam sześć obrazków objętych szerokim łukiem z ornamentem wyciskany w wnękach. Widzimy świętą Rodzinę na tle pejzażu, Hołd Trzech Króli, Chrystusa w Ogroju, Ecce Homo, Chry-

Kan z nemeńskich rostkoszy.

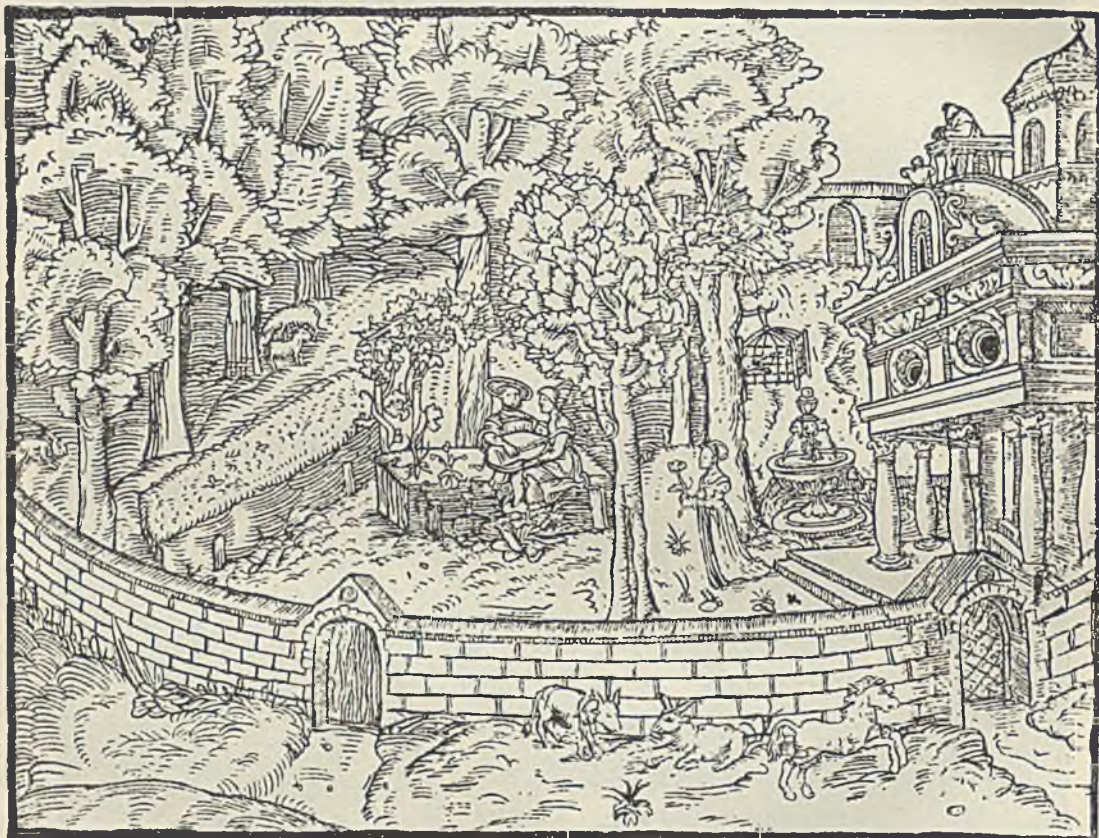


Fig. 148. Drzeworyt z kroniki Bielskiego z r. 1551.

stusa pod krzyżem i Zmartwychwstanie. Znać w tych obrazkach nie tylko wpływ minjatur, ale także daleki wpływ Kulmbacha. Tło jest częściowo złote zwyczajem dawnych szkół cechowych, a w części widać starannie wykonane drzewa i architekturę. Przy tem wszystkiem uderza realizm i charakterystyka typów.

To też rozwija się coraz to więcej malarstwo portretowe. Zamiłowanie do strojów i klejnotów uwydatniło się w niem w całej pełni. Moznaby powiedzieć nieraz, że chodziło więcej o hafty i wzorzystość stroju i klejnoty, niż o indywidualność portretowanej osoby.

Czasy Zygmunta Augusta, jak wspominaliśmy, wprowadziły zamiłowanie do przemysłu artystycznego, do kamei i gemm i do wyobrażeń mitologicznych. Sceny te zresztą wogóle w tej epoce stają się ulubione i stosowane zwłaszcza w przemyśle artystycznym przy emaljach, srebrach, zbrojach i t. p. Ten kierunek reprezentuje także Caraglio, nadworny artysta Zygmunta I a następnie Zygmunta Augusta i uczeń Marcantonio. Wyraz zamiłowania do tych mitologicznych scen w drzeworycie,



Fig. 149. Sejn. Drzeworyt z r. 1670 w krakowskim druku z r. 1670.

a może także wpływu Caraglia, znajdujemy w bardzo ciekawej książeczce wydrukowanej r. 1558 w Krakowie, w Epigramatach łacińskich Kobyleńskiego. Spotykamy tam pomysł mitologiczny, ale lekki i pogodny; widzimy grającego na wiolonczeli człowieka, na przeciwko którego stoi satyr i dmie w róg (fig. 143). Z za drzew temu koncertowi przyglądają się inne satyry, niektóre gwałtownie gestykują i zwracają się w namiętnych ruchach do grającego kolegi. Pomysł bardzo ładny i pełen ruchu, fantazji i humoru.¹ Drugim podobnym tematem są nimfy, kąpiące się w rzece i zaskoczone przez króla i rycerzy (fig. 144). Jeśli ten temat przypomina nam włoskie mitologiczne kompozycje, to inny znów uderza w strunę niemieckiej kompozycji Kleinmeistrów. Jest to drzeworyt przedstawiający śmierć jako nieproszonego gościa, która w cichej uliczce wali młotem w drzwi, ponad niemi ukazuje się głowa

¹ Kopera: *Spis druków j. w.* str. 175.

gospodarza z przerażeniem spostrzegającego, że gościem tym jest śmierć-szkielet. Scena ta ma związek niezawodnie z temi tańcami śmierci, które przedstawiali niemieccy artyści w XVI w., a które u nas rozwinęły się w XVII w. Postacie kobiet w modnych strojach, z kwiatem w ręku i nutami jakiejś piosenki obok na tle, albo też z rozpuszczonymi włosami i z wieńcem na głowie, uzupełniają ten zakres tematów i form tak pełen wdzięku i pociągają w tej drobnej książeczce (fig. 145).

Obcy rytownicy biorą udział w ruchu drzeworytniczym dla Polski. Do książki Kromera „*De origine et rebus gestis Polonorum*“, drukowanej r. 1555 w Bazylei, dostarcza pięknego rysunku, według którego sporządzono drzeworyt (fig. 147), Hans Sauerdumm, malarz portretów.¹ Portret przedstawia króla w trzydziestym piątym roku życia, w pełnym popiersiu, na tle kotary i herbów państwa. Rytownik prostymi środkami, do których ograniczać się musi drzeworytnik, umiał przedstawić z artyzmem portret króla i odtworzyć szczegóły, co uwydatniło się zwłaszcza w pięknym i trudnym układzie ręki.

Także wspomniane dzieło Kobyłeńskiego mieści ładny portret Zygmunta Augusta w całej postaci, we współczesnym hiszpańskim stroju, w koronie, z jabłkiem i berłem. Z późniejszych przedsięwzięć drzeworytniczych wspomnieć należy wspólną kartę tytułową Radziwiłłowskiej biblij, wydanej w Brześciu Litewskim w r. 1563, ozdobioną szeregiem scen ze Starego i Nowego Testamentu a między nimi piękną scenę Adama i Ewy w raju² (fig. 146).

Prócz mitologii, kompozycji religijnych i portretów, spotykamy tematy odtwarzające nam sceny niby dawne, ale wzorowane na życiu współczesnym, jak to widzimy n. p. w drzeworycie zatytułowanym: „Raj ziemskich rozkoszy“, zdobiącym Kronikę Bielskiego z r. 1551 (fig. 148), lub zdarzenia aktualne jak: Sejm polski, drzeworyt odbity w książce Herburta: Statuta, drukowanej w Krakowie r. 1570. Na tronie Zygmunt August, a przed nim siedzą dostojnicy, po bokach zaś stojąc grupują się posłowie (fig. 149). Porównyując drzeworyt ten z drzeworytem znanym nam ze statutow Łaskiego z początkiem XVI w. widzimy jak drzeworyt staje się coraz bardziej drobiazgowy i wkracza w rolę miedziorytu.

Kiedy język polski staje się językiem literackim i kiedy Marcin Bielski wydaje swoją Kronikę wszystkiego świata r. 1551 w Krakowie, dba o to, aby ilustracje były niezłe. Najciekawsza i pełna fantazji jest wspomniana ilustracja „Raju ziemskich rozkoszy“. Kompozycja ta w stylu odrodzenia przedstawia nam pałac ogrodzony murem o architekturze tatarsko-renesansowej, położony wśród ogrodów i przypominający Baczysaraj i jego okolice. Nawet na boku widzimy szemrzącą fontannę wolno stojącą. Jedna z kobiet, w dekoltowanej sukni współczesnego stroju, siedzi bardzo blisko towarzysza w pięknym współczesnym kapeluszu landsknechtów, grającego na gitarze, a druga także w modnej sukni zbliża się do tej pary z kwiatkiem.³ Na drzewie wisi klatka z papugą, dokoła chodzą domowe zwierzęta.

Fantazja i talent rysownika i rytownika zaznacza się też w pięknie skomponowanych znakach drukarskich. Zrazu znakiem tym bywa herb Polski i miasta

¹ Kopera op. cit. str. 180. Kopera, Pagaczewski: *Polskie Muzeum*, str. 2.

² Kopera op. cit. str. 199.

³ Kopera op. cit. str. 159.

Krakowa albo też gmerk drukarza wśród ornamentacji. Takich znaków używał Haller. Następnie pojawiają się symboliczne godła. Ładny n. p. jest znak krakowskiej drukarni Andrzeja Łazarza (fig. 150), przedstawiający w wieńcu laurowym ramię trzymające świecą latarnię. Drukacz obrał sobie więc za godło swoje symbol szerzenia oświaty, którą niesie jego spracowana ręka. Z tych znaków drukarskich rozwinie się *ex libris*, znak właściciela książki.

W ornamentacji inicjałów i w zdobniczych motywach powoli fantazja, świeżość i pomysłowość ustępuje miejsca wymuszonemu zdobnictwu i szablonowi. Artyści przenoszą motywy z dekoracji innych technik do drzeworytu i podobnie jak rzeźbiarze chętnie posługują się wzorami zaczerpniętymi od złotników i ślusarzy i w ogóle głównie stosowanymi w metalu, jak blaszane kartusze. I tu zatem zaznaczyło się odłącze



nie form od technik i stosowanie ich dowolne, które jest tak charakterystyczne dla sztuki późniejszego odrodzenia i baroka.

Fig. 150. Znak drukarni krakowskiej Andrzeja Łazarza.

R O Z D Z I A Ł VII.

Malarstwo portretowe XVI. w. Koeber. Polichromja drugiej połowy XVI wieku, Sgraffito i obrazy cechowe końca XVI. w. Ziarnko i Erazm Kamyn.



Fig. 151. Portret królowej Izabell najstarszej córki Zygmunta i Bony ze zbiorów Adama ks. Sapiehy w Krasieczynie.

Portrety spotykaliśmy w średniowiecznym malarstwie w podrzędnej roli, podobnie jak krajobraz. Portretowano fundatorów w drobnych figurkach u stóp świętych, albo też przedstawiano żyjące osoby w minjaturowym malarstwie. W XVI w. zwyczaj ten się zachował, a nadto wśród osób, grających rolę w obrazach religijnych, znajdujemy portrety. Obok portretów fundatorów starym zwyczajem malowanych, widzimy u Kulmbacha portret w całym tego słowa znaczeniu równorzędny z innymi figurami. Wprowadza Kulmbach współczesne sobie postacie jako uczestników akcji do obrazu, jak n. p. w scenie zstąpienia do grobu św. Jana ewangelisty. Jak u Kulmbacha krajobraz wybija się na pierwszy plan, tak samo sztuka jego umie w ten sposób wprowadzić w kompozycję wzorem włochów XV w. portrety żyjących postaci. W malarstwie minjaturowym w „*Liber geneleos*“ znajdujemy idealne portrety członków rodziny Szydłowieckich, potem widzieliśmy minjaturę Bony, w drzeworytach zaś w dziele Miechowity *De Sigismundi regis temporibus* podobizny Zygmunta I. w sile wieku i jako chłopca i Bony. Ruch ten rozwija się

równoległe z rzeźbą, a zwłaszcza medaljarstwem. To wszystko były początki malarstwa portretowego, które w połowie XVI. wieku zdobywa się na odrębne i samodzielne sztalugowe wizerunki. Pomijamy dwa zagadkowe obrazy, znajdujące się w zbiorach

Leona hr. Pinińskiego, a przedstawiające króla Zygmunta I. (fig. 152) i Ludwika Węgierskiego obu w popiersiu i w profilu, malowane na płótnie po r. 1524 i widocznie nie z natury¹.

Zdaje się jednak, że portret najstarszej córki Zygmunta I. i Bony, Izabelli, w wieku dziecięcym, lat może ośmiu, a więc malowany przez malarza około roku 1527 (fig. 151) jest dziełem tego samego portrecisty, co ostatnio wspomniane portrety. I ten obraz malowano już na płótnie. Domyślać się można, że wszystkie trzy obrazy pochodzą z pałacu królewskiego na Wawelu. Jeśli portrety Zygmunta I. i Ludwika Węgierskiego nie były wykonane z natury, to portret Izabelli malował artysta niewątpliwie mając przed sobą królową. Przedstawił ją w całej postaci, w czarnej wolno opadającej aksamitnej sukni, bez wcięcia w pasie a szczerwie obciskającej szyję. Jedną ręką ujmując sznur pereł na piersi a drugą trzymając chusteczkę wenecką koronką obszytą.²

Zamiłowanie do serji portretów sztalugowych, w tym przypadku do serji portretów rodziny Zygmunta Starego, zaznacza się tu może poraz pierwszy. W medaljerstwie widzimy je również: Padovano wykonał bowiem serję medali z portretami Zygmunta I., Bony, Zygmunta Augusta, oraz Izabelli, którą to serję widocznie wykonano jako podarek dla jednej z włoskich książęcych rodzin, zapewne dla rodziny d'Este, skoro



Fig. 152. Portret Zygmunta Starego ze zbiorów Leona hr. Pinińskiego.

¹ Lepszy: *Kultura epoki jagiellońskiej. Wiadomości numizm.-arch.* T. IV. str. 456.

² Lepszy j. w. str. 464 i 465.



Fig. 153. Portret Benedykta z Koźmina w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego.

że poza nią z boku widać rozległy, górzysty krajobraz. Czy dzieło wykonano w Polsce, nie wiemy; być może że tak, skoro w tym czasie pojawia się szereg portretów w Krakowie. Może być nawet, że portret Benedykta z Koźmina malował ten sam artysta, który wykonał wizerunki Zygmunta, I. Ludwika Węgierskiego i Izabelli.

Czy portret Elżbiety Austriaczki (fig. 154),² pierwszej żony Zygmunta Augusta, przedstawiającej ją w całej postaci, zapewne przed ślubem wykonano w Polsce, czy też w Niemczech, nie wiemy. Obraz znajduje się w norymberskim Muzeum Narodowym. Jeśli nie pochodzi on z Polski, to pewnie w Polsce na Wawelu musiała się znajdować jego replika, o ile i ten obraz z Wawelu do Niemiec się nie dostał, jak niejeden z wizerunków królewskich. Elżbietę przedstawił malarz w pięknym

w zbiorach tej rodziny w Modenie do dziś dnia serja ta się znajduje.¹

Zamiłowanie to do serji portretów zaznaczy się także parę dziesiątek lat później.

Za jeden z najstarszych portretów w całym tego słowa znaczeniu należy uważać piękny portret humanisty Benedykta z Koźmina (fig. 153), dobrodzieja biblioteki jagiellońskiej, ur. 1497 r. a malowanego niewątpliwie z natury około 40 r. życia, zatem wykonany około 1537 r. Malarz, widocznie znający Holbeina, przedstawił uczonego w todze, w pozycji stojącej, powyżej kolan, z książką w jednej ręce, gdy drugą opiera o stół, na którym widzimy wazon, w nim doniczkę z kwitnącymi goździkami, a dalej klepsydrę. Twarz pełna wyrazu i charakteru odbija plastycznie od draperji rzuconej jako tło tak,

¹ Kopera: *Wiadomości num.-arch.* T. IV. str. 117.

² Mycielski: *Portrety polskie.*

modnym ubiorze. Znamy już z drzeworytu portret królowej Bony w efektownym i wykwintnym stroju, tu zaś oglądamy obraz sztalugowy, w którym kostjum starannie malarz odtworzył. Co prawda, znamy też podobnie pojęte portrety, portret Zofji Jagiellonki i jej męża Fryderyka Brandenburskiego (fig. 114 i 115), są one jednak malowane do kolan, tu zaś ukazuje się nam cała postać osoby portretowanej podobnie jak na portrecie Izabelli córki Zygmunta I. Tylko w tym ostatnim portrecie ubiór podporządkował artysta twarzy. Odtąd przesuwać się będzie przed nami cały szereg tego typu portretów a przede wszystkim portret królowej Anny Jagiellonki.

Podobny w ogólnym charakterze wizerunek w popiersiu, minjatura prawie, królowej Bony, w zbiorach ks. Czartoryskich w Krakowie, wykonany został zaraz po śmierci Zygmunta I., jak świadczy strój wdowi. I tu szczegóły kostjumu pominięto, tak że twarz odbija się tem wyraźniej. Obie prace są niezawodnie dziełem krakowskiego malarza i wykazują niemieckie wpływy.

Mamy jeszcze portrecik Bony, pendzla niemieckiego artysty, pochodzący z pracowni Łukasza Kranacha młodszego; należy on do cyklu portrecików rodziny królewskiej, znajdującego się w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. Cały ten cykl złożony z dziesięciu obrazów podobnie traktowany jak portret Bony, świadczy

o stałym wpływie malarstwa niemieckiego na polskie na dworze Zygmunta Starego. Szczególniej portret Zygmunta I. (fig. 155), Zygmunta Augusta i Katarzyny Austriaczki (fig. 156) odznaczają się starannem opracowaniem. Powstały zapewne około r. 1550 a malarz oznaczył je marką swej pracowni, salamandrą. Król ma suknię jasno żółtą, zapewne ze złotej lamy, na której widzimy wierzchni płaszcz czarny, głowę przykrywa beret również czarny; w ręku rękawiczki. Łańcuchy na szyji i pierścienie

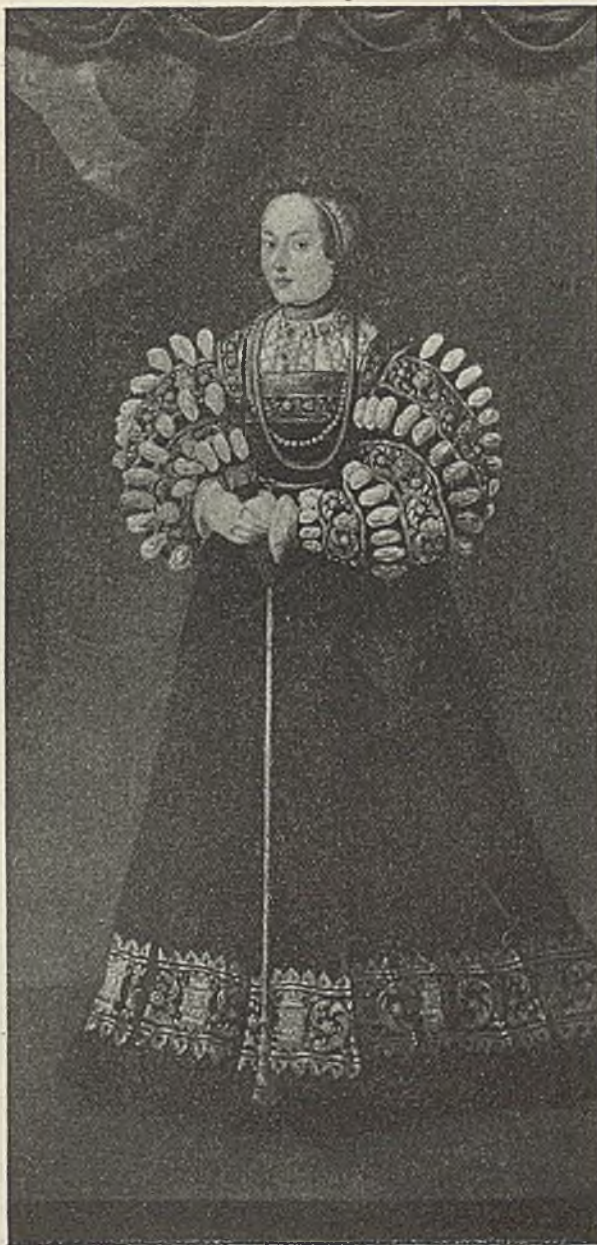


Fig. 154. Portret królowej Elżbiety austriaczki pierwszej żony Zygmunta Augusta w germańskim Muzeum w Norymberdze.

na rękach świadczą o upodobaniu króla do kosztowności. Malowany jest, jak inne portrety tej całej serji, na blasze.¹ W Muzeum ks. Czartoryskich znajduje się rodzaj tryptyku w kształcie pięknie oprawnej książki z inicjałami króla i jego medalem z portretami na jednej stronie Elżbiety Austriaczki, na drugiej Barbary Radziwiłłówny.² Oba zbliżone do poprzednio opisanych portretów Kranacha, tylko strój jest staranniej malowany.



Fig. 155. Portret Zygmunta Starego z pracowni Łukasza Kranacha w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

Prócz tego z kopji późniejszych, z XVIII w., znamy portrety Barbary Radziwiłłówny. Znajdują się one: jeden u ks. Stanisława Radziwiłła w Mańkiewiczach na Polesiu, drugi w zamku ks. Radziwiłłów w Nieświeżu. Oryginał, z którego je skopjowano, powstał zapewne z powodu koronacji królowej. Piękną twarz Barbary zdobi czepiec z pereł i drogich kamieni, w których tak Zygmunt August się kochał. Z głowy spływa biały, lekki welon na ramiona, korona jest również bogata; gorszdo bią znow gęsto naszyte perły.³ Portret Katarzyny Austriaczki, trzeciej żony Zygmunta Augusta, malowany w całej po-

staci r. 1559 niezawodnie w Polsce, znamy tylko z norymberskiej kopji. Czy monogram P. F. odnosi się do malarza oryginału, czy kopji, nie wiemy. Królową przedstawił artysta w całej postaci stojącą, w trzech czwartych i odtworzył nam jej strój ze szczegółami, ale dość dyskretnie traktowanymi. Z klejnotów zwraca uwagę zawieszenie z literami K. S. A., wśród których dwie nagie kobiety.⁴

Jedynie tylko miniaturowy portret Zygmunta Augusta z r. 1570, malowany na blasze, w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, piękne i wytworne dzieło niezna-

¹ Mycielski: *Portrety* j. w.

² Rastawiecki i Przeździecki: *Wzory sztuki średniowiecznej*, Serja I. w Warszawie i Paryżu 1853—1855.

³ Mycielski j. w.

⁴ Kopera: *Portrety rodzin królewskich panujących w Polsce, w Germańskim Muzeum Norymbergi*. *Wiadomości Numizm.* arch. T. III. str. 371.

nego malarza, jest wzorowany na utworach włoskich artystów. Malarz przedstawił nam króla w pełnym popiersiu, kładąc cały nacisk na twarz i jej charakterystykę i podporządkowując wszystko inne temu efektowi.

Za panowania Batorego trwają w dalszym ciągu niemieckie wpływy w dziedzinie portretu. Portret Stefana Batorego, znajdujący się w gabinecie numizmatycznym Muzeum cesarskiego w Wiedniu, przedstawiający króla po kolana, stojącego w trzy czwarte, w lśniącej zbroji i ornacie bogato perlami wyszywanym, powstał zapewne w czasie koronacji króla. Głowa jest zupełnie łyśa i to nam tłómaczy, dlaczego król zawsze w czapce chodził. Lewa ręka wspiera się na dużym, obosiecznym mieczu. Przed królem widzimy stolik przykryty wzorzystą materją a. na nim niską koronę. I tu tło przysłania kotara, na której umieścił malarz herb królewski. Znać w dziele pędzel wybitnego malarza.¹ Z nadzwyczajną troskliwością przedstawił rękę spoczywającą na mieczu. Niewątpliwie i to dzieło powstało w Krakowie, bo wykonano je z natury i jest najprawdopodobniej również dziełem Koebera, malarza pracującego podówczas w Krakowie.

Portret królowej Anny Jagiellonki, w katedrze na Wawelu (fig. 158), pochodzi z tego mniej więcej czasu, co portret króla poprzednio opisany. Widocznie oba powstały przy sposobności koronacji. Jest on może dziełem nieznanego artysty, który miał pracownię, jak się zdaje, w Warszawie, skoro stamtąd Anna Jagiellonka wysłała go do Krakowa.² Bliższych szczegółów o tym malarzu nie znamy. Przedstawił on nam postać królowej w całej postaci, wspaniale ubraną, na tle kotary suto sfałdowanej i związanej. Strój jest koronacyjny i tak bogaty, że odpowiada tym wielkim skarbowom, jakie królowa po bracie odziedziczyła. Nie tylko zdobią go piękne wzory, ale perły i kamienie, co wszystko malarz z nadzwyczajną starannością odtworzył. Widocznie królowa często mu pozować musiała. Przedstawił z równą starannością i z wielkim realizmem twarz królowej, nic a nic nie upiększając jej brzydkiej twarzy. Brzydoty nie umiał ożywić żadną charakterystyką i wydobyć jakiego szczegółu duszy i zalet, których nie była pozbawiona. To też obraz wygląda raczej jak świetny obraz kostjumowy, jakich coraz to mniej pojawiać się będzie.

Tu zaliczyć należy portret królowej Bony wykonany jako pendant do poprzednio



Fig. 158. Portret królowej Katarzyny austriaczki w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

¹ Gumowski op. cit. str. 201.

² Mycielski op. cit.

opisanego portretu dla tejże samej katedry (fig. 157). Pokrewny tym dziełom jest portret biskupa Krasńskiego, który też powstał w tym czasie (fig. 159).

Dopiero około r. 1580 wynurza się z pomroki przeszłości nazwisko malarza Mikołaja Koebera z Wrocławia. Bawił ten artysta na dworze królewskim nie tylko Batorego, ale także Zygmunta III.¹ On jest twórcą bardzo pięknego portretu króla Stefana z r. 1583, w domu misjonarzy na Stradomiu (fig. 160). Dzieło to przedstawia Batorego naturalnej wielkości, ubranego w długą delję czerwoną z długimi wąskimi rękawami, spadającymi z tyłu, podbitą ciemnym futrem i z szerokim ciemnym, futrzanym

jego rysy. Cała postać odcina się na tle pofałdowanej kotary zielonej, wypełniającej głąb portretu. Malarz położył swój monogram M. K. i datę, z czego właśnie wiemy, że jest to portret z natury, malowany przez Marcina Koebera.

Wykonał on niezawodnie także kilka drobnych portretów Batorego, znajdujących się w bibliotece miejskiej we Wrocławiu i w zbiorach prywatnych. W pałacu Pitti we Florencji zachowała się także piękna minjatura (fig. 161) olejno malowana,

¹ Mycielski op. cit.



Fig. 157. Portret królowej Bony w katedrze krakowskiej.

kołnierzem. Guzy delji ze szmaragdami, pod delją żupan wzorzysty różowy z adamaszku, wąski kołnierzyk z białym rąbkiem kołoszyji. Wszystko to odtworzył artysta starannie, równie jak pończochy, jasno żółte trzewiki i czapkę z kitą, ujętą w oprawę z pereł i drogich kamieni. W ręce trzyma król białą chustkę. Ale te szczegóły mimo starannego i dyskretnego odtworzenia są podporządkowane charakterystyce twarzy o rysach szlachealnych i oczach ciemnych, nieco smutnych i poważnych. Wyraz energii i dzielności tego mądrego i mężnego króla, jednego z największych władców Polski, świetnie umiał odtworzyć malarz i przekazać potomności

która ma wiele podobieństwa z portretem u misjonarzy (fig. 160) i na trumnie mieszczącej zwłoki tego króla w katedrze krakowskiej (fig. 162). Króla wyobraził artysta w popiersiu w małych rozmiarach.¹ W części na tle pofałdowanej kotary, koloru prawie orzechowego, w wiśniowe wzory i ozdobionej u góry rąbkiem z perełek i w części zaś na wolnej przestrzeni o popielatym tonie, świetnie odbija się głowa króla wybornie wykonana. Król, twarzą zwrócony w trzy czwarte, patrzy zamyślony przed siebie. Czarna czapka z kitą i nasadą z pereł, czamara czerwona z kołnierzem futrzanym u szyji i guzy z siedmiogrodzkiego zapewne filigranu, kolorystycznie ozywają całość. Minjatura ta jest zapewne repliką minjatury znajdującej się w zbiorach Rzeczypospolitej austriackiej, dawniej cesarskich w Wiedniu, a będącej w XVI wieku własnością arcyksięcia Ferdynanda. Gromadził on portrety wybitnych osobistości z czasów swego panowania i widocznie król Batory do tej kolekcji swój portret mu posłał. Dalszą, zmienioną nieco repliką, jest wspomniana już minjatura umieszczona na trumnie Stefana Batorego w krypcie katedry na Wawelu (fig. 162).



Fig 158. Portret królowej Anny Jagiellonki w katedrze krakowskiej.

Ponadto zachowały się liczne portrety króla Stefana Batorego, wzorowane na

¹ Kopera: *Spr. Kom. hist. szt.* T. VII. str. CXXVII.



Fig. 159 Krasiński 1572—1577.

Koebera może jest dziełem portret królowej Anny Austrjaczki, w galerji Pitti na moście Ponte Vecchio we Florencji, do którego jeszcze wrócimy. Subtelność i delikatność w traktowaniu twarzy i rąk świadczą o niezwykłych zdolnościach artysty. Mimo, że szczegóły stroju, kamienie, różnorodność materji, przypominają współczesnych artystów francuskich ze szkoły Clouetów,³ ma ten portret wiele cech pokrewnych z portretem Stefana Batorego z r. 1583 i być może, że jest później-

portrecie Koebera, tak w popiersiu, jak w całej postaci. Mieszczą się one w Elblągu, w Oliwie, w zbiorach Józefa hr. Potockiego w Warszawie, w Rapperswilu, w Dzikowie (portret pochodzący z galerji króla Stanisława Augusta), w Krakowie u hr. Tarnowskich, w zbiorach państwowych w Wiedniu. Nadto portret króla Stefana znajduje się w zbiorach Strogonowa w Rzymie i ma styl Koebera.¹ Z tych wizerunków wykonano drzeworyty do Postylli ks. Wujka 1584 i do Herbarza Paprockiego.

Prócz wizerunków króla, które wykonywał Koeber, były niezawodnie liczne i inne jego portrety, malowane przez różnych nieznanych nam malarzy. Przypadkiem zachowała się nam wiadomość, że lwowski malarz Albert Stefanowicz (zm. r. 1588) posiadał obok obrazów takich, jak „historja idących do Emaus“, także portret Stefana Batorego na płótnie, którego nie kto inny chyba, tylko on sam był autorem.²

Z innych portretów wymienić należy portret sztychowany Josta Ammona z 1576 r. przedstawiający Batorego jeszcze jako wojewodę siedmiogrodzkiego. Jeden egzemplarz tego sztychu znajduje się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narod.

¹ Mycielski: *Spraw. Kom. hist. szt.*, IX., str. CCXXVIII.

² W. Łoziński: *Spraw. Kom. hist. szt.*, T. IV., str. LIX.

³ Mycielski op. cit.

szem i staranniejszym dziełem Koebera.¹ Świadczyłoby to dzieło, że malarz wyszedł z ogniska portretowego malarstwa w Pradze, w której powstał cały szereg licznych portretów rodziny Habsburgów.² Do tego typu należy także portret syna Zygmunta III. i Anny Austriaczki, Władysława IV., o którym powiemy później malowany w rok po urodzeniu a znajdujący się w germańskim Muzeum Narodowym w Norymberdze.³

Pięknym portretem, przypominającym Koebera, jest portret kardynała Jerzego Radziwiłła, znajdujący się w Galerji Corsinich w Rzymie (fig. 162). Kardynała przedstawił artysta do kolan. Malarzowi chodziło o sportretowanie twarzy przede wszystkim i o wyraz oczu, ręce i inne szczegóły podporządkował temu głównemu celowi. Dzieło powstało zapewne około roku 1592.⁴

Ale daleko więcej cech twórczości Koebera ma późniejszy portret Anny Jagiellonki, we wdowich szatach i widocznie już u schyłku życia malowany, portret o poważnym i smutnym wyrazie twarzy czło-

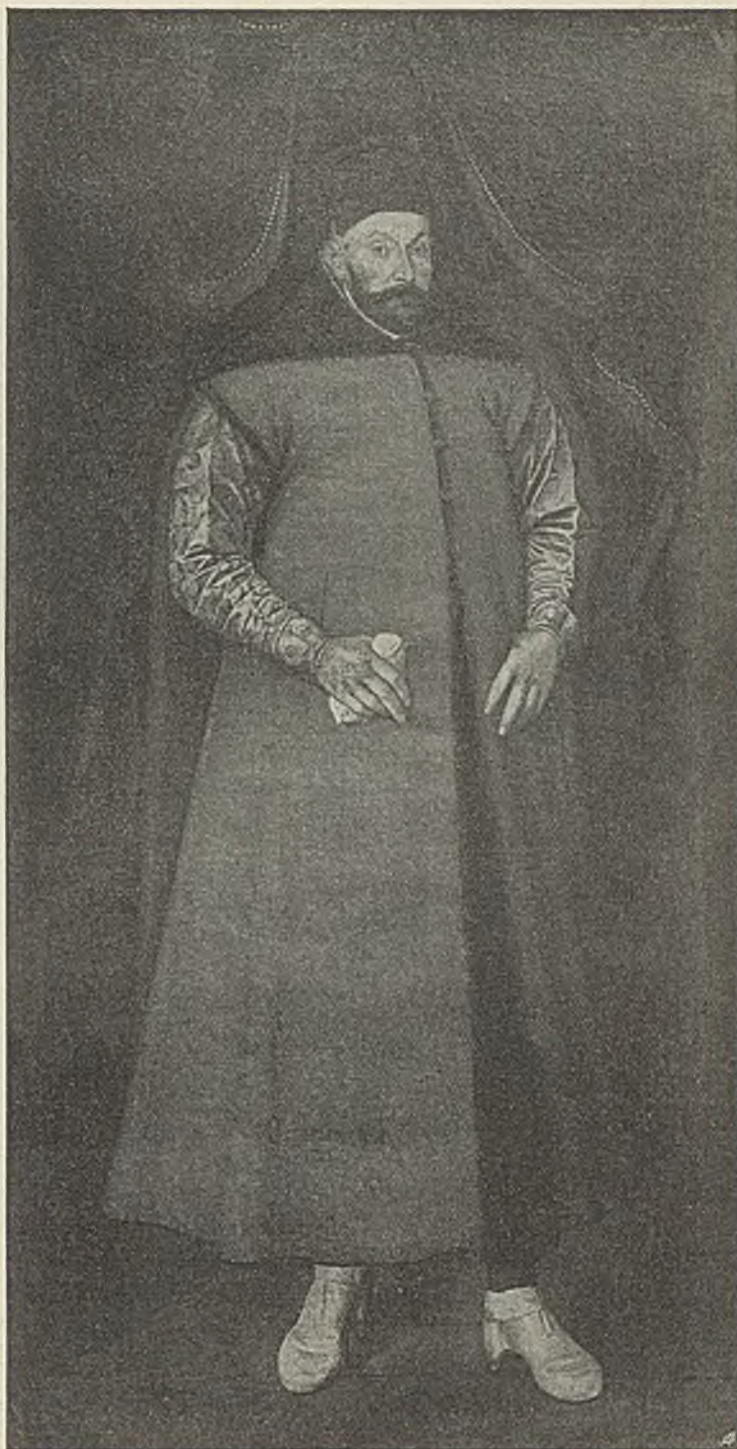


Fig. 160. Mikołaj Koeber.

Portret króla Stefana Batorego w domu misjonarzy na Stradomiu w Krakowie.

¹ Mycielski j. w.

² Tamże.

Wiadomości Numizmatyczno-archeologiczne T. II, str. 228.

⁴ Kopera: *Spraw. Kom. hist. sztuki* T. VII. str. CXXX.



Fig. 161. Portret króla Stefana Batorego w pałacu Pitti we Florencji.

wieka schodzącego ze świata (fig. 163). Znajduje się on w b. cesarskim Muzeum w Wiedniu.¹ Jak w portrecie Stefana Batorego tak samo i tu nacisk położył malarz na twarz i jej głęboki wyraz. Strój zupełnie jest podporządkowany temu celowi. Uwydatnił nadto ręce: prawa trzyma rękawiczkę, lewa pozuje, układ tej drugiej ręki przypomina układ lewej ręki w portrecie króla Stefana Batorego u ks. misjonarzy na Stradomiu (zob. fig. 160). Zawieszona od góry kotara jest jedynym szczegółem dekoracyjnym i pod tym względem obraz nie różni się od portretów króla Stefana. Jaka wielka jest różnica między temi postaciami zbliżającemi nas do czasów reakcji i ponurych nastrojów baroka a portretami: młodej królowej Bony i choćby jeszcze Benedykta z Koźmina!

¹ Zob. Kieszkowski: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. IX., str. LVIII—LXII.



Fig. 162. Minjaturowy portret Stefana Batorego z trumny tego króla w krypcie katedry krakowskiej.

W zakresie polichromji kościołów w drugiej połowie XVI w. rozwijają się dekoracyjne motywy a nawet figuralne kompozycje pod wpływem dzieł malarzy pierwszej połowy XVI. w.

Polichromja kościoła św. Krzyża w Krakowie najlepiej o tem świadczy.

Podobny charakter, jak freski w Mogile, miały malowania w kościele św. Krzyża w Krakowie (fig. 164—167), niestety, przy odnowie zeszkrobano je i podług kartonów



Fig. 162. Portret kardynała Jerzego Radziwiłła w galerji Corsinich w Rzymie.

przez Stanisława Krakowianina a także portrety biskupów krakowskich u franciszkanów. Nie brak i kompozycji alegorycznej: obok tęczy na lewo przedstawił nam artysta człowieka zależnego od żywiołów, ranionego mieczami cierpienia i pokusa. Jest to olbrzymi nagi starzec, siedzi na składanym krześle; godzą w niego miecze z napisami: „*mors, peccatum, verbum, diabolus*“. Nad jego głową wisi miecz z napisem: „*divinum iudicium*“. Ciało starca rysowane śmiało przedstawia cierpienia i nędzę człowieka.¹

Malowidła powstały po r. 1533. Kiedy po pożarze w r. 1528 wystawiono na nowo sklepienie widocznie wtedy kościół polichromowano. Zapewne są one dziełem

¹ Wyspiański: *Dawna polichromja kościoła św. Krzyża w Krakowie*, *Rocznik krakowski* T. I. str. 90 i nast. Kraków 1898. *Biblioteka krakowska*, nr. 25.

Wyspiańskiego namalowano na nowo. Pola sklepienne wypełniają rozety ze stylizowanych liści i kwiatów. Ornamentacja ta roślinna (fig. 164 - 165) przypomina nam żywo kodeksy miniaturowe tembardziej, że zręcznie jak tam, wpleciono i tu zwierzęta fantastyczne, głowy orłów, gryfów, główki aniołków, ptaki, maskarony, owoce w koszach, tworząc piękne groteski. Każdy ornament jest odmienny. Wszystko malowano klejowemi farbami, przeważnie różową, blade zieloną, złoto żółtą, wśród ostrych konturów. Na ścianach widzimy znów postacie św. biskupów, kardynałów (fig. 166) i innych duchownych, a między nimi Iwona Odrowąża (fig. 167). Wszyscy przypominają postacie arcybiskupów gnieźnieńskich, malowane



Fig. 163. Portret Anny Jagiellonki w b. cesarskiem Muzeum w Wiedniu.

Stanisława Teplara, starszego cechu malarzy, krewnego fundatora sklepienia Stanisława Teplara, proboszcza zakonu św. Ducha.¹ Ślady malowideł epoki późniejszej przebijają się w arkadach pod postaciami świętych i pochodzą z czasów

¹ Wyspiański op. cit. str. 92.

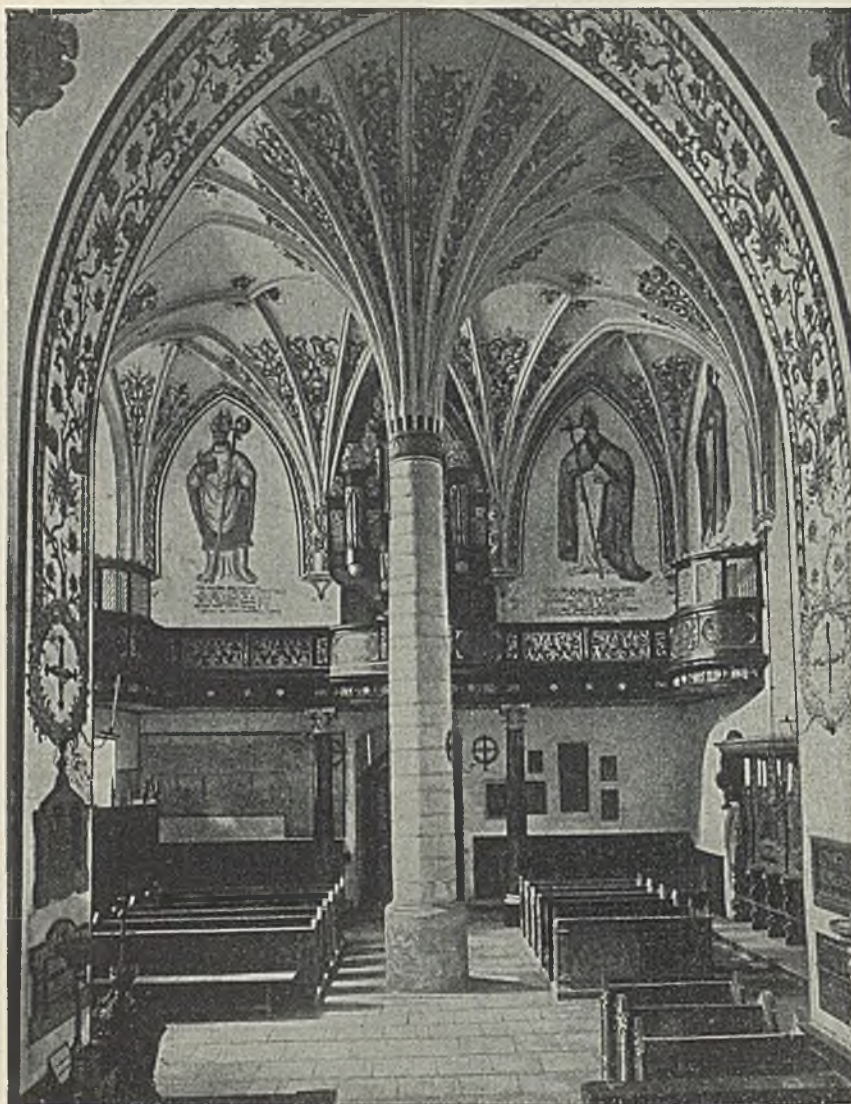


Fig. 164. Polichromja kościoła św. krzyża w Krakowie.

katedrze krakowskiej (fig. 168—169). Nieznany nam bliżej malarz przemalował stare freski XIV. w. i częściowo je uzupełnił nowymi kompozycjami. Najpiękniejsze z tych kompozycji, to anioły z emblematami Męki Pańskiej w presbiterjum. Jeden smukły, dobrze zbudowany, o energicznym ruchu, z twarzą wyrażającą przerażenie (fig. 168), ale przerażeniem nie zeszeconą. Draperja, z pod której dobywa się obnażona noga, rzucona w artystycznym nieładzie, tworzy wielkie powierzchnie. Kolor szat biały, w półtonach niebieski, a wśród tej barwy przebija czerwony. Nawet niebo nie jest czysto niebieskie, ale barwy mieszanej; konturów mało. Drugi anioł trzyma chustkę św. Weroniki, trzeci wreszcie (fig. 169), dzierżący cierniową koronę, ma szaty tonu gorąco żółtego. W nawach widzimy słabsze, niestety przemalowane freski Boga Ojca w czerwonym płaszczu, w niebieskiej szacie, wszystko na popie-

biskupa Padnie-wskiego, o czym świadczy jego herb Nowina. Mogą one być następstwem odnawiania poli-chromji i uzupeł-nienia w latach 1568—1570, ale za-wsze (choć nie je-den szczegół uległ zapewne zmianie i niejedna kompo-zycja zastąpiła dru-gą) należą stylowo do epoki zygmun-towskiej. Do kogo się odnosi znów monogram M. P., znaleziony obok postaci św. Grze-gorza, czy do ma-larza wcześniej-szego, czy do ma-larza z lat 1568—1570, dociec tru-dno.

W zakresie ma-larstwa freskowe-go końca XVI w. wogóle nie wiele znamy zabytków. Zaliczyć tu jednak-że należy freski w

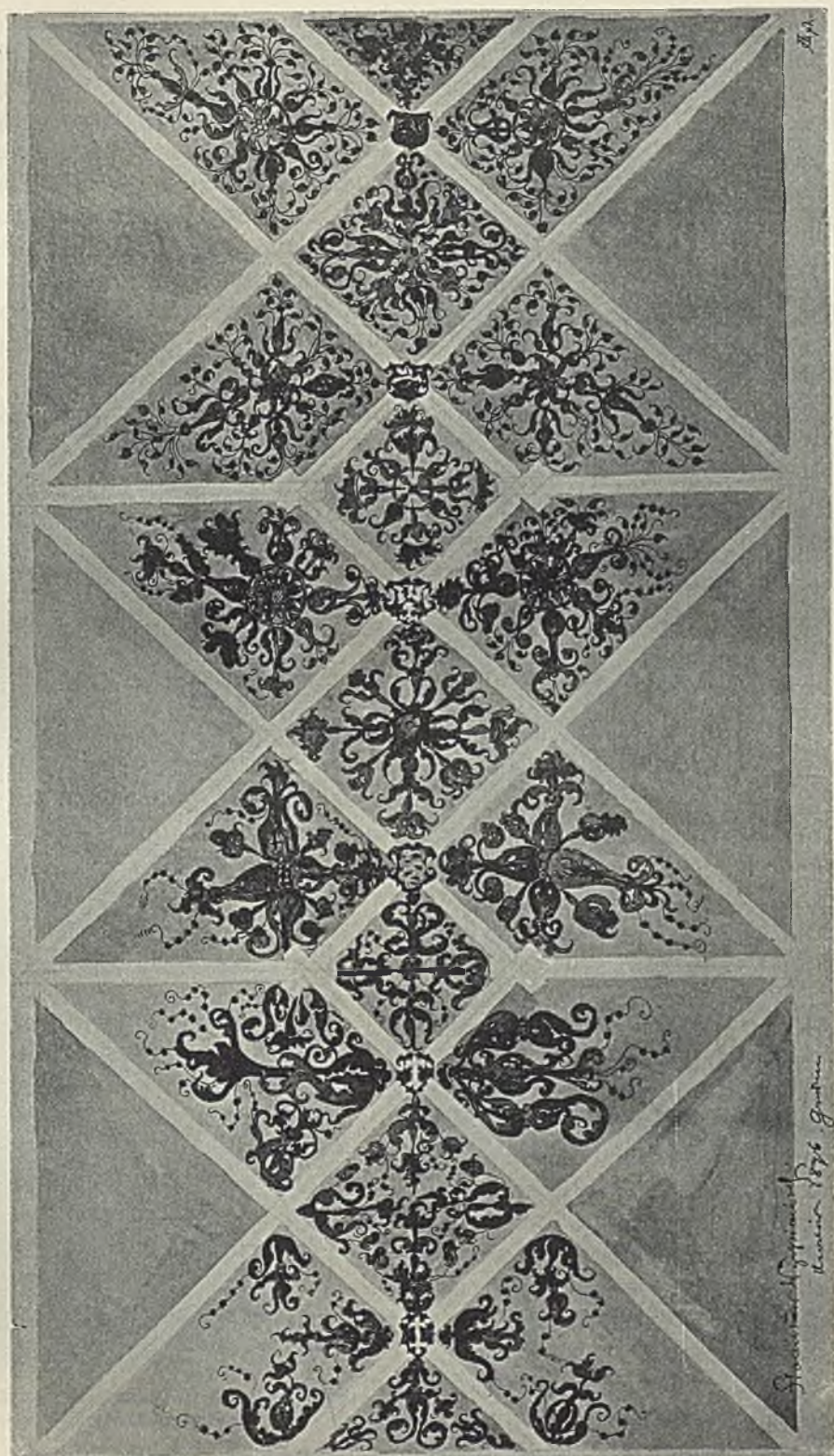


Fig. 165. Polichromja sklepienia w kościele św. Krzyża w Krakowie (podług rysunku Śl. Wypiańskiego).



Fig. 166. Z polichromji kościoła św. Krzyża w Krakowie podług rys. St. Wyspiańskiego.

bowe. Pojawiły się sgrafitta. Technika ta, stosowana do dekoracji zewnętrznych ścian, polega na tym, że zaprawę czarną lub szarą na murze pokrywa się białym tynkiem, na którym rysuje się, a następnie wyskrobuje się tynk z miejsc dotkniętych rysunkiem tak głęboko, aby grunt czarny czy szary wystąpił wśród białej tynkowej powłoki. W ten sposób ukazuje się na murze cała o jednej barwie ornamentacja, jakiej przykład zachował się w Krakowie na domu przy Rynku gł. nr. 3 (fig. 170). Widzimy tam świętych w całej postaci, z grubsza oczywiście narysowanych, oraz wspinałe arabeski i groteski: Ślady podobne doszły na dworze w Szymbarku.¹

Niestety, tak mało zachowało się fresków z tej epoki! Tylko ślady z malowideł ściennych ogła-

łatem tle; rękę trzyma na wielkiej kuli, na której zatknięty krzyż. Dalej N. P. Marja w niebieskim płaszczu i koronie. Szlak sukni ozdabiają kamienie. Św. Jan Chrzciciel z Barankiem Bożym przedstawiony, św. Jan ewangelista w czerwonym płaszczu i oliwkowej tunice, wreszcie św. Marek w niebieskiej sukni, w czerwonym płaszczu podszytym żółtą materją, składają się na cykl świętych, pod którymi umieszczono flamandzko-niemieckie kartusze z napisami. Typowe są te freski dla końca XVI i początku XVII w. i dla wpływów flamandzkich przejętych już włoskimi kierunkami.

Z malowideł, którymi Zygmunt August przyozdobił zamek warszawski, został, niestety, tylko nieznaczny fragment, zachowany we wnęce podwórzowej. Widać wyraźnie herb Państwa ze śladami cyfer S. A. i tarcze her-



Fig. 167. Z polichromji kościoła św. Krzyża w Krakowie. Iwo Odrowąż w. rys. St. Wyspiańskiego.

¹ Wiadomości o sgrafitach w Szymbarku udzielił mi Dr. Stefan Komornicki.

daliśmy niejednokrotnie w Krakowie podczas przebudowań i odnowy starych domów. Zniknęły one często bezpowrotnie, tak jak n. p. zniknęły malowidła krakowskiego malarza Franciszka, który r. 1559 malował „*oba obwody Sukiennic*“.¹

Zachowały się z licznych niewątpliwie malowideł renesansowych komnat malowidła w poznańskim ratuszu. Sala przyjęć z połowy XVI w. jest tam ozdobiona stiukami, wśród których rozrzucone są figuralne postacie i ornamenty. Alegorie i postacie mitologiczne są głównym tematem tej polichromji, przypominającej nam polichromję komnat południowo-niemieckich, a szczególnie augsburskich, aczkolwiek pracowali nad przyozdobieniem wnętrza ratusza poznańskiego poznańscy malarze cechowi.²

Ale i w tej epoce nie brakło malowideł na ścianach wiejskich kościółków i dworów, dokonanych ręką prowincjonalnych malarzy, wzorujących się na wielkiej sztuce. Przykładem takiej polichromji są malowidła ściennie, zdobiące dwór szlachecki w Jeżowie, w Małopolsce.¹ Wielkie drzewa z domkami małemi, rzeką i okrętami, płynącymi po niej pełnemi żaglami, rozszerzały wnętrze komnat i dawały widzowi wrażenie przestrzeni i szerokiego świata (fig. 171—172). Ponad temi kompozycjami górą biegł fryz z festonów, przypominający fryzy polichromji komnat



Fig. 168 Ślady dawnej polichromji kościoła katedralnego w Krakowie.

Wawelu i wewnątrz klasztornych renesansu pierwszych trzech dziesiątek XVI w. Obok tych motywów pojawiają się już kartuszone motywy w stylu rzeźb Gueciego (fig. 173). Nie brak wśród tego śladu figuralnych kompozycji: nad kominkiem widzimy patrona od ognia św. Florjana i św. Wawrzyńca (fig. 173). Malowidła są pobieżne, ale wybornie

¹ Rastawiecki: *Słownik malarzy polskich* T. III. str. 207.

² N. Pajderski: Poznań. Lwów, 1922, str. 56.

³ Tomkowicz: *W Tece Grona Konserwatorów Galicji zach.* T. I, str. 124.



Fig 169 Ślady dawnej polichromji kościoła katedralnego w Krakowie.

łączą się ze starym stropem, równie niegdyś polichromowanym, i architekturą wiejskiego dworu.¹

Malarstwo cechowe, które rozwijało się u schyłku XVI. w. pod wpływem flamandzkich obrazów, Kulmbacha, Hansa Dürera, poczyną ulegać silniej wpływom włoskim, a głównie weneckim. Jeszcze styl pierwszej połowy XVI. stulecia mają epitafja, jak n. p. dwa epitafja w bieckiej farze, oba w ładnych i rzeźbionych ramach z tympanonami, cokołem i pilastrami. Jedno z nich, epitafium Nigrityusa, pochodzi z lat 1580—1589 i przedstawia farbami klejowymi Zbawiciela, który zstąpił na ziemię z krzyża. Ukłękł przed nim Nigrityus, będący już nie małą figurką, ale tego samego wzrostu co Chrystus. Jako tło pejzaż z roślinnością i architekturą. Tympanon wypełnia postać Boga Ojca. Wiersz na cokole zamyka pełną wdzięku całość.

Drugie epitafium, epitafium Ditricyusa jest podobne, tylko Chrystus wisi na krzyżu na tle burzliwego pejzażu z poszarpanymi chmurami. Dzieło powstało w 1591 r.²

¹ Zdjęcia fotograficzne, z których dajemy tutaj podobizny, dokonane zostały przez p. Stefana Komornickiego, który nam ich z całą gotowością do niniejszej publikacji łaskawie użyczył.

² Tomkowicz: *Teka Grona Konserwatorów Galicji zachodniej* T. I. str. 205—207.



Fig. 170. Ślady sgrafittów na domu przy Rynku Głównym nr. 3 w Krakowie.

W Krakowie w kościele dominikanów zachowało się epitafium Macieja Lawendy z r. 1578 w którym na tle rozległego krajobrazu z miastem i rzeką przedstawił malarz Chrystusa na krzyżu z N. P. Marią, św. Janem i Marią Magdaleną a na samym przedzie portrety rodziny zmarłego Lawendy.¹

Natomiast cechowe obrazy w ołtarzach traktowane są już szeroko i według włoskich wzorów drugiej połowy XVI. w. Na kompozycje tych dzieł wywarły niewątpliwie wpływ sztuchy włoskie i flamandzkie, wykonane podług dzieł popularnych tej epoki. Ramy ołtarzy są nawskróś renesansowe, forma tryptyku żyje w nich jeszcze, ale miejsce środkowej nyży szafiastych gotyckich ołtarzy zajęła arkada z kolumnami a zamiast ruchomych skrzydeł pojawiają się nyże w kształcie arkad jedna nad drugą. Takim jest tryptyk z końca XVI. w. w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający w części środkowej św. Annę Samotrzecią, w nyżach po bokach świętych, w predelli zaś Hołd Trzech Króli, przyczem Madonna przypomina już damy Rubensa (fig. 174).

Często te zagraniczne wzory pojawiają się w grubym przekształceniu, jak to n. p. widzimy w kościele św. Marka w Krakowie. Malarz zespolił tutaj dawne niemieckie tradycje z nowym kierunkiem. Obok Chrystusa Bolejącego i Matki z mieczem w piersi widzimy dalej wspaniale zbudowane święte. Tu pod tym względem zaliczyć należy obraz N. P. Marji z Dzieciątkiem i św. Józefem w Dzikowie.

¹ Lepszy i Tomkowicz: *Zabytki sztuki w Polsce. 1, Kraków, Kościół i klasztor dominikanów*. Kraków 1924. str. 160.

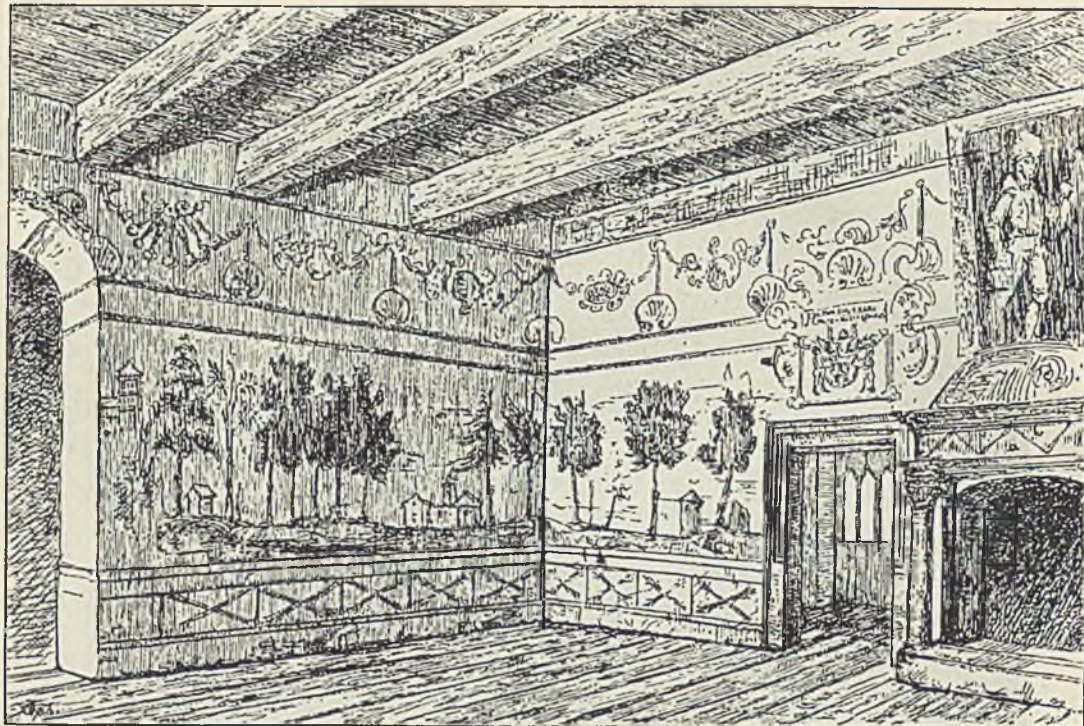


Fig. 171. Malowidła ściennie dworu szlacheckiego w Jeżowie (według rysunku St. Wypiańskiego).

Tego rodzaju wybitniejszym objawem miejscowej sztuki jest zapewne według włoskiego sztychu wykonany obraz w klasztorze franciszkanów w Krakowie, przedstawiający św. Rodzinę, malowany olejno na bardzo cienkiej warstwie kredy. Widzimy tu N. P. Marię z Jezusem i św. Annę ze św. Janem, św. Józefa, wazon z lilją, a przez otwarte okno architekturę o spadzistych północnych dachach i posąg nadnaturalnej wielkości, wolno stojący. Obraz malowany szeroko i z wielką rutyną. Chodziło artyście, tak jak w innych obrazach tej epoki, przede wszystkim o kompozycję a także o rysunek, który jest wszędzie poprawny, a w niektórych partjach doskonały.¹

Z zabytkami sztuki końca XVI w. i początku XVII. wieku wiąże się obok Koebera nazwisko Jana Ziarnki.

Jan Ziarnko urodził się prawdopodobnie we Lwowie w drugiej połowie XVI w.² Ojciec jego przybył tam z Krakowa a pochodził z rodziny niemieckiej Kernerów, bo w aktach lwowskich zapisywali go pod polskim i niemieckim nazwiskiem. Nawet starszy jego syn Jan nazywa się jeszcze Joannes Ziarnko alias Kernewicz. Uczył się w Krakowie i tu się wyzwolił. W końcu XVI w. był znany już majstrem i miał zapewne lat około trzydziestu. Pierwszy raz nazwisko jego pojawia się w aktach z r. 1595. Kiedy r. 1596 arcybiskup lwowski Jan Dymitr Sulikowski ustanowił bractwo malarzy katolickich w przeciwstawieniu do ruskich,

¹ Pagaczewski: *Sprawozd. kom. hist. szt.* T. VII. str. CCXI—CCXII.

² Antoni Potocki: *Katalog dzieł Jana Ziarnki* Kraków I. 1911. str. 1. i nast.

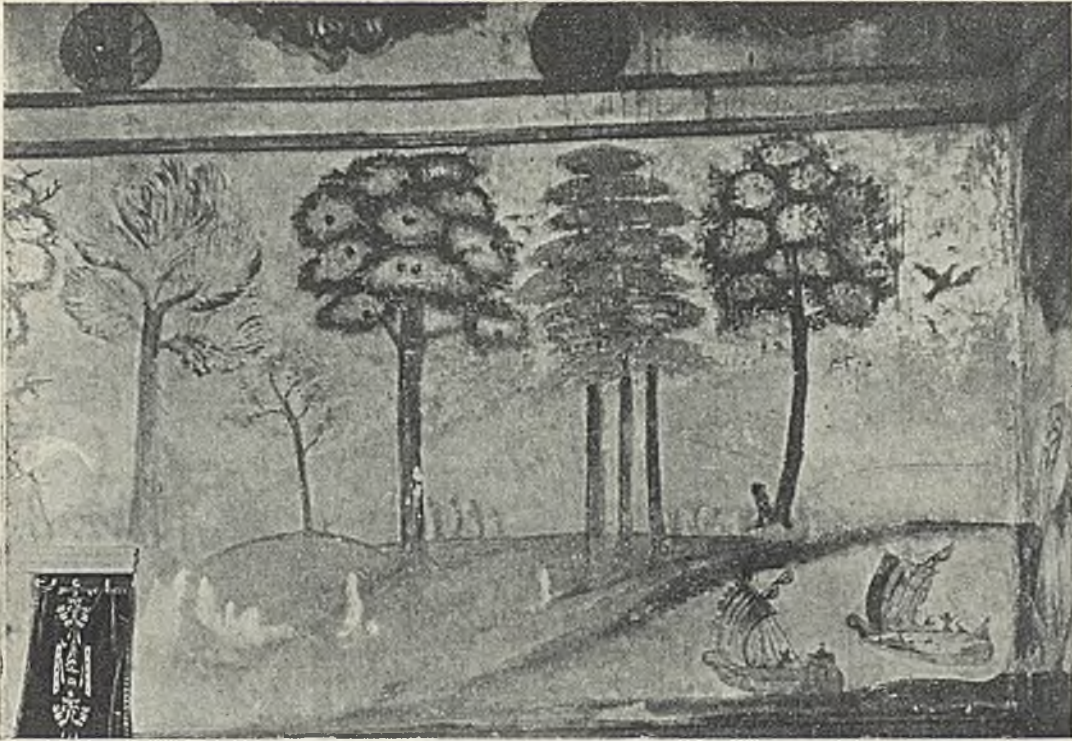


Fig. 172. Z malowideł ściennych dworu szlacheckiego w Jezowie.

już Jan Ziarnko zaliczał się w poczet wybornych malarzy. Zapisują go także Jan Ziarnowicz.

W r. 1598 bawił w Paryżu, r. 1600 we Włoszech i znów, zdaje się, wrócił do Paryża, gdzie stale zamieszkał i przebywał do r. 1628 czyli blisko lat 30.

Pobyt Ziarnki w Paryżu przypadł na drugą połowę panowania Henryka IV. i pierwszą Ludwika XIII. Czas ten jest obfity w zdarzenia, walki domowe, zamachy, festyny, królewskie pogrzeby i zaślubiny, oto szereg zjawisk, na które patrzył artysta.¹

Ziarnko z wielkim zaciekawieniem ogląda co się dzieje, i ogląda jako rysownik i ilustrator, przekazując wszystko to potomności w szeregu sztychów. Umie on błkawicznie uchwycić moment interesujący i opowiedzieć go z największą drobiazgowością, podporządkowaną jednak ogólnemu efektowi. To też był urodzonym rytownikiem, którego talent napotkał znakomity grunt i mógł się świetnie rozwinąć. Pierwszym jego miedziorytem był portret Leona XI. z r. 1605. Sztychował potem stale uroczystości na francuskim dworze. Zachował się nam cały szereg sztychów, jak szczegółowy wizerunek karuzelu urządzonego na podwórzu pałacowym, jak otwarcie stanów generalnych, lub zgromadzenie szlachty, kaźń Conciniego i t. p.

Występuje on także w charakterze dekoratora i kompozytora, którego pomysły inni przenoszą na płytę. Ilustrował książki dedykowane królowi lub królowej.

Sztycharstwo we Francji w chwili działalności Ziarnki było dopiero na drodze

¹ Zob. A. Potocki op. cyt. na którym się opieramy.

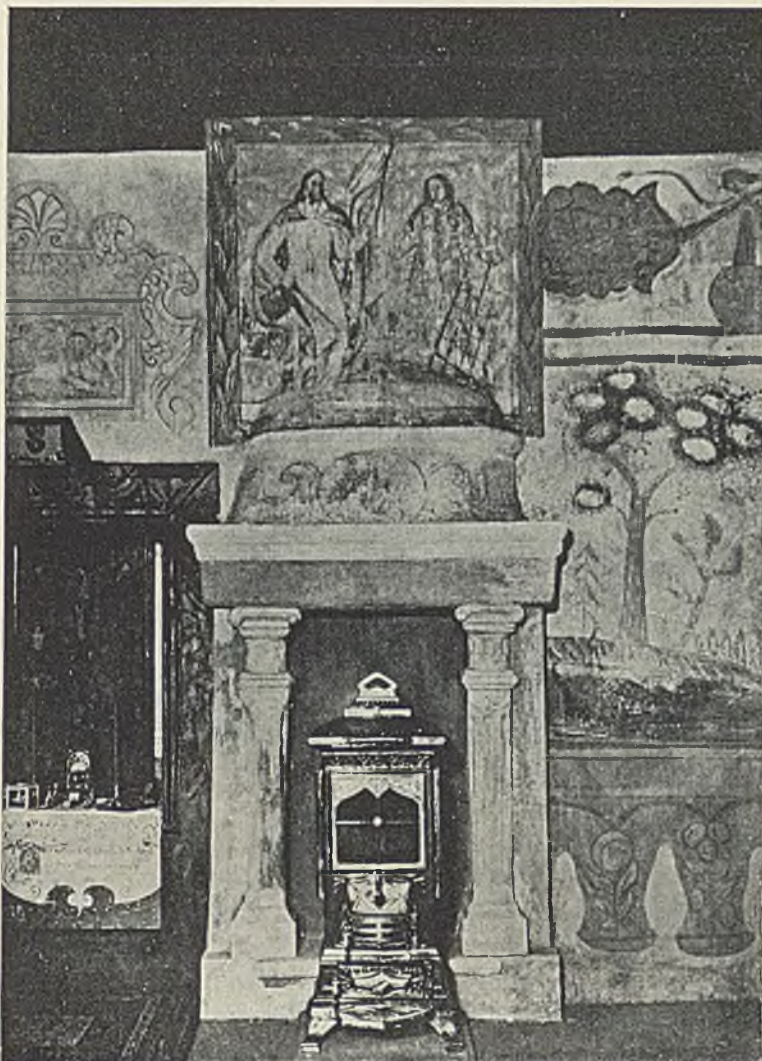


Fig. 173. Z polichromji dworu szlacheckiego w Jeżowie.

do własnego rozwoju i opierało się silnie o Włochy, skąd Ziarnko do Paryża przybył. Rysował i sam rył, nazwa francuska „*peintre-graveur*“ odnosi się do niego w całym tego słowa znaczeniu. Co więcej, sam rysował dla rytowników. Talent jego jest nawiąskrós kompozytorski i dekoracyjny. Nie mniej jednak zajmował go portret. Tworzył go z wielką energią i prostotą środków artystycznych. „Nieporównanym staje się Ziarnko wtedy, gdy trzeba wybrnąć z całego legjonu postaci i grup, lub kiedy wreszcie z emblematów, symbolów i akcesoriów trzeba ułożyć obraz, bez podpisu wyrażający własną treść“. W dziełach jego widzi się także elegancję wykonania i to daje przedsmak przyszłego wyrobienia ornamentacji francuskiej.¹

W innych dziełach obok zręcznego wyzyskania miejsca zajmuje nas żywa charakterystyka szczegółów, czyniąc z schematycznego niemal tematu rodzaj obrazu² (fig. 175). Takim jest n. p. jego sztych przedstawiający „Sabat czarownic“. Wogóle jest Ziarnko doskonałym kompozytorem, dobrym dekoratorem, energicznym rysownikiem i sztycharzem.³ Obok Stanisława i Jana z XV wieku on w wieku XVI niesie na zachód imię polskie na usługach sztuki. Czy podpisywał się Ziarnko, czy Grain lub Grano, kładł ostentacyjnie swą narodowość „Polonus“. Ciekawa ta postać dla polskiej sztuki dotąd jeszcze jest zagadkową i niezbadaną.

Wykonanych w Polsce dzieł nie znamy. Może być, że rebus z końca XV w.

¹ Tamże.

² Tamże.

³ Tamże str. 19.

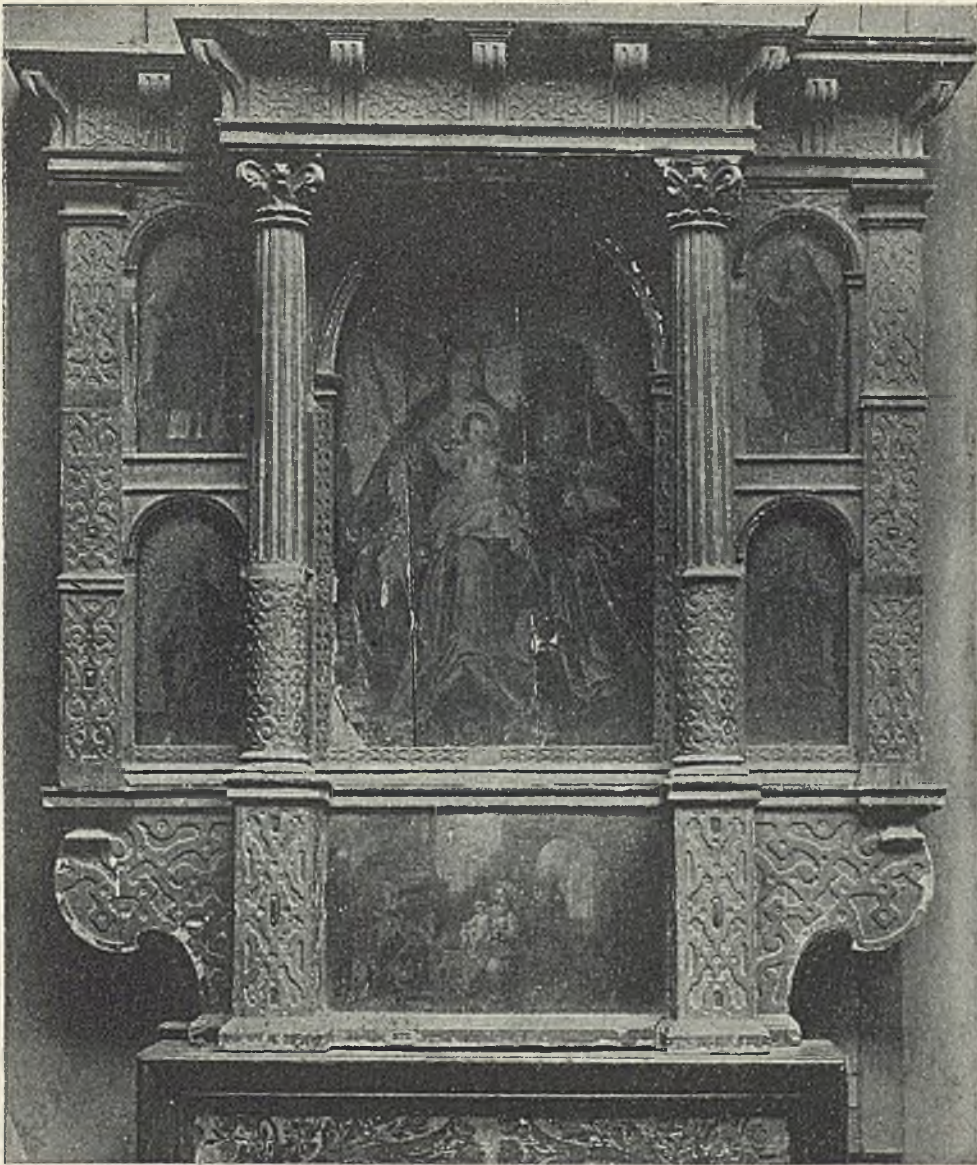


Fig. 174. Ołtarz w krakowskim Muzeum Narodowym.

po łacinie ułożony, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie, jest początkową jego pracą. Byłby to najstarszy wogóle znany przykład rebusu, skoro kolebką ich miały być Włochy w XVII. w. Jest starannie sztychowany na wielkiej karcie, opatrzony dedykacją dla Zygmunta III. i datowany rokiem 1593, a zatem w epoce, gdy Ziarnko bawił jeszcze w Polsce. Figurki są małe i zręcznie rzucone i układają się w świetnie scharakteryzowane grupy. Tekst do rebusu układał Jakób Krasicki z ziemi przemyskiej i choć poemat powstał zapewne w Wiedniu, gdzie Krasicki studiował poetykę, rebus mógł wydać we Lwowie.

Dwa obrazki, skrzydła z małego tryptyku w Muzeum Narodowym, przedstawiające



Fig. 175. Karta tytułowa rytowana przez Jana Ziarnkę w Paryżu w Muzeum Narodowym krakowskim.

świętych, subtelnie i z zacięciem rytownika malowane techniką pośrednią między olejną a temperą, możnaby przypisać Ziarnce (fig. 175).

Jako tylko rytownik znany nam jest Erazm Kamyn, który wydał 1552 w Poznaniu przesłiczne wzory arabesk i grotesek dla złotników. Wzory te przeznaczone do ozdabiania biżuterji, skrzynek, opraw książek, pochew i t. p., świadczą znów jak dawna włoska ornamentacja uległa przekształceniu,¹ a widocznie były popularne i poszukiwane skoro wyszły r. 1592 powtórnie. Wydał Kamyn swą pracę po polsku a wśród ornamentów widzimy polskie herby. W pierwszym wydaniu zaznaczył się styl ścisły o formach zwartych, właściwych renesansowi, w drugim przeciwnie znać rozluźnienie form i dążność do malarskich efektów.

Z rytowników przekazał się pamięci Tomasz Treter (ur. 1550 zm. 1610), sztycharz i malarz zarazem. Zajmował się nadto nauką. We Włoszech bawił lat 25. Dziełem jego są ryciny do dzieła Hozyusza *Teatrum virtutum Cardinalis Hosii, Romae 1588*. Wykonał portret Stefana Batorego, dawał rysunek t. zw. Orła Tretera z wizerunkami na skrzydłach i piersiach 44 książąt.

Obok Tretera wymienić należy Samuela Kochanowskiego. Znamy jego dwie ryciny: jedną przedstawiającą siedzącego przed stołem młodzieńca w towarzystwie diabła i Anioła, z tyłu za nimi śmierć. U góry Bóg Ojciec w obłokach, różne napisy i godła oraz podpis i data 1600. Wykonał on także Narodzenie Pańskie i opatrzył

¹ Sokołowski: *Erazm Kamyn, Sprawozdanie Kom. Hist. sztuki* T. V. str. 129. i nast. Warschau: *Die Posener Goldschmiedefamilie Kamyn*, Posen 1894.

je podpisem i datą wykonania dzieła, które powstało r. 1598. Ale także rytowano zdarzenia historyczne i tak Adelhauzer rytował w Grodnie, Braun i Holzenberg w 1561 i 1618 rytowali zaś widoki Lublina, Zamościa i Lwowa.

A zatem w zakresie miedziorytnictwa zaznacza się u schyłku XVI. w. w Polsce ruch, który rozwinie się wybitnie w XVII. w.



Fig. 175. Skrzydła tryptyku w krakowskim Muzeum Narodowym.

R O Z D Z I A Ł VIII.

Zygmunt III. jako miłośnik i amator, zamiłowanie i kolekcjonowanie obrazów, pojawienie się galerji. Jakób Troschel. Włoscy malarze i wpływy weneckiego malarstwa. Dollabela i inni włoscy malarze.



Fig. 176. Portret królowej Anny Austriaczki, pierwszej żony Zygmunta III. w Galerji Pitti-Ponte Vecchio we Florencji.

Zygmunt III. był miłośnikiem sztuki a głównie malarstwa, sam nawet malował. Obok portretów rozwijających się dalej w tym kierunku, który wprowadził Koeber i wpływów niemieckich, spotykamy wpływy włoskie bezpośrednie, król bowiem szczególnie lubił weneckie obrazy i do Wenecji o obrazy się zwracał. I tak do katedry św. Jana w Warszawie zamówił obraz u Palmy młodszego, przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem, św. Jana i św. Stanisława.¹ Na zamku począł tworzyć galerję obrazów, wśród których przeważały dzieła włoskie, utrzymywał agentów zagranicą i posługiwał się kim tylko mógł.² Za przykładem króla poszli magnaci, zupełnie tak, jak to było za cza-

sów Zygmunta I. Hetman Zamojski zamówił u syna wielkiego Jakóba Tintoretto

¹ Dr. M. Skrudlik: *Tomasz Dollabela*, Rocznik krakowski T. XVI. str. 98.

² Tamże.

jeszcze przed r. 1600 obraz do ołtarza kolegiaty w Zamościu i otaczał się także malarzami.¹ Jego portret w korytarzu łączącym Uffizi i Pitti wykonał jakiś wenecki artysta.²

Kraków, mimo przeniesienia stolicy do Warszawy, mimo klęsk strasznych i najeżdżów Szwedów, w tym ruchu zajmował pierwsze miejsce przez cały wiek XVII. Miejscowi malarze zeszli na drugi plan ustępując wybitnym siłom obcym, którzy wytwarzać poczęli własne szkoły. Czyta się jednakże w aktach miasta Krakowa liczne zapiski o malarzach jak n. p. o malarzu Franciszku, który roku 1607 mieszkał na Podwalu. Uwolnił się on od podatku w ten sposób, że królowi dał obraz.³ Ale i w tej epoce nie możemy nazwisk z wiązać z obrazami. Trafia się to rzadko kiedy. Czasem w rachunkach miejskich w Krakowie wyczyta się obok

nazwiska wzmiankę o dziele artysty. Tak n. p. o Janie Stawinodze zapisano pod rok 1594, że wymalował wierzch i inne rzeczy na wadze miejskiej. Pracę tę widział jeszcze A. Grabowski. Były to malowidła ściennie na budynku, w którym stała waga miejska. Znajdowały się one we framugach a przedstawiały stojące postacie Daryusza, Kserksesa, Scypiona, Samsona z lwem⁴ i t. p. A zatem kompozycje wiązały się z renesansem.



Fig. 177. Portret Anny Austriaczki w Muzeum Germańskim w Norymberdze.

w czem przodował sam król. Najwybitniejszym znawcą i miłośnikiem był marszałek koronny Mikołaj Wolski, przyjaciel króla. Podróżował po Belgji, Francji, Anglii, Włoszech badając wszystko, skupował dzieła sztuki i nakłaniał artystów do osiedlenia się w Polsce. W rezydencji swej w Krzepicach miał poważną galerję.⁶ Galerja ta składała się nie tylko z obrazów religijnych, jakby należało sądzić po fundatorze klasztoru kamedułów, ale zawierała malowidła zupełnie świeckiej treści. Niestety, reakcja katolicka, która wystąpiła przeciw swobodzie i bezwzględnemu zamiłowaniu do piękna, przyczyniła się do fanatycznego zniszczenia dzieł, w których nagość występowała zbyt swobodnie. Wiele i u nas wtedy poniszczono dzieł sztuki. Dotknęła ta bezwzględność purytanizmu także Wolskiego. Przed śmiercią polecił on domownikom „aby obrazy do rozpusty i do grzechu pobudzające, co ich jeszcze w zamku krzepickim się znajdzie, w wszystkie spalić a te, co na murze w mojej izdebce, gdzie sypiał i komnatce nago są namalowane, proszę was, niech

¹ Tamże str. 96 i 150.

² Tamże.

³ Rastawiecki: *Słownik malarzy polskich* T. III. str. 207.

⁴ Rastawiecki op. cit. t. III. str. 410.

⁵ Tamże str. 98.

⁶ Tamże.

malarz, który to potrafi, sukienki jakiegokolwiek wymaluje a *inhonestates* niech pokryje¹. Były to zapewne malowidła ściennie uzupełniające stiuki i rozmieszczone wśród złocień, jakie dziś jeszcze oglądać możemy w ruinach zamku w Janowcu nad Wisłą marniejące bez opieki. Malowidła te przedstawiają Wenus w różnych kokieterijnych pozach, świetnie niegdyś dostrajając się do nie wielkiej ale pięknej komnaty. Obrazy, dalekie od jakiegokolwiek wyuzdania, niszczo- no równie dobrze w Polsce, jak za granicą. Wszak w Sądzie ostatecznym Michała Anioła w Sykstyнії postąpiono w ten sam sposób, jak Wolski ze swemi obrazami uczynić kazał.



Fig. 178. Portret Władysława IV. r. 1596 w Muzeum Giermańskiem w Norymberdze.

Król wstępując na tron zatrzymał Koebera, nadwornego malarza Stefana Batorego.

Być może, że jednym z ostatnich dzieł Koebera jest portret Anny Austriaczki znajdujący się w zbiorze portretów w galerji florenckiego Ponte-Vecchio między pałacami Pitti a Uffizi. Przedstawia królową w naturalnej wielkości nieco niżej kolan (fig. 176). Rysy zwłaszcza i duże jasno niebieskie oczy subtelnie odtworzył artysta. Królowa miała włosy jasno-blond, na których nosiła czepiec dworu Walezjusów zasiany perłami, rubinami i szmaragdami. Suknia blado różowa atlasowa

¹ Pagaczewski: *Spr. Kom. hist. szt.* T. VI. str. XXXIII.

ryjnych pozach, świetnie niegdyś dostrajając się do nie wielkiej ale pięknej komnaty. Obrazy, dalekie od jakiegokolwiek wyuzdania, niszczo- no równie dobrze w Polsce, jak za granicą. Wszak w Sądzie ostatecznym Michała Anioła w Sykstyнії postąpiono w ten sam sposób, jak Wolski ze swemi obrazami uczynić kazał.

Nawet darowane przez Wolskiego Kamedułom obrazy o treści religijnej usunęli zakonnicy i dali Lubomirskiemu dla samej tylko nagości. Ten sam kierunek wpłynął na przykrywanie kobiecego ciała tak wymuszonym kostjumem, aby zupełnie gubiły się kształty, biust zasłaniała sznurówka, szyję kryza a szeroko na obręczach rozwieszona suknia biodra. To zobaczymy w portretach epoki Zygmunta III.

połyskuje się w fałdach; przyozdabiają ją hafty z pereł i złota. Na nią zarzucona wierzchnia suknia z czarnego aksamitu o ciemno zielonych refleksach; zdobią ją klejnoty z perłami. Na piersi opada naszyjnik ciężki i kosztowny sadzony perłami, rubinami i szmaragdami, a z niego zwisa zawieszenie, klejnot z wyobrażeniem słonia w pośrodku. Obok leży na stoliku królewska korona wysadzana perłami, rubinami i szmaragdami.

Portret ten ma niezwykle artystyczne znaczenie. Subtelność i delikatność w traktowaniu twarzy i rąk jest godną niezwykłego mistrza. Ałtasy, aksamity, koronki i wytworne klejnoty wykonano z precyzją, pokrewną współczesnym artystom francuskim ze szkoły Clouetów.¹

Wspomnieć należy też portret w popiersiu Anny Austrjaczki² w jasno zielonej sukni w Muzeum germańskim w Norymberdze wykonany w r. 1592 (fig. 177) bezpośrednio przed ślubem i dwa portrety Zygmunta III. i Anny Austrjaczki w gabinecie archeologicznym Uniwersytetu jagiellońskiego. Pierwszy wykonany zapewne w Niemczech ma znaczenie dla nas ze względu na podpis na nim umieszczony umożliwiający rozpoznanie innych tej królowej portretów,



Fig. 179. Portret Zygmunta III. w Galerji Pitti-Ponte Vecchio we Florencji

¹ Mycielski: *Portrety Polskie*.

² Wł. Bartynowski: *Wiad. num. arch.* T. II. str. 228.



Fig. 180. Mertens.

Obraz Zwiastowania N. P. Marji w prałatołwie kościoła N. P. Marji w Krakowie.

portret Zygmunta III. w galerji w Pitti nad mostem Ponte Vecchio (fig. 170). Przedstawia on króla w całej postaci naturalnej wielkości i w czarnym stroju, który podówczas nosili katoliccy władcy, w sile wieku, około r. 1610, stojącego swobodnie z jedną ręką wspartą na biodrze, drugą spuszczoną wolno i trzymającą rękawiczki. Obok

¹ Tamże str. 229.

² Mycielski j. w.

dwa inne powstały już w Krakowie.

Koebera dziełem zapewne, lub jego ucznia, jest portret Władysława IV. jako dziecka malowany w r. 1596 a zatem w rok po urodzeniu, o czym świadczy napis na obrazie. Portret znajduje się w germańskim Muzeum w Norymberdze (fig. 178). Jest to dzieło wykończone bardzo starannie. Rysy twarzy wykonane równie subtelnie jak rysy matki na portrecie florenckim. Włosy jasno-blond po matce. Suknia z ciemnego karmazynowego aksamitu.¹

Po Koeberze powołał Zygmunt III. Jakóba Troschla (urodzony r. 1538 zm. 1624), który bawił w usługach króla aż do śmierci.² Troschel kształcił się w Norymberdze i uzupełnił wykształcenie to w licznych podróżach, w końcu na stałe w Polsce zamieszkał. Umarł w Krakowie. Przez Troschla rozwija się dalej niemieckie malarstwo w Polsce.

Dziełem Troschla jest prawdopodobnie także

na stole kapelusze. Strój hiszpański odtworzony jest bardzo starannie z wzorzystością szat, ale podporządkowany charakterystyce twarzy a nie traktowany z nią równorzędnie. Przypomina wyborne to dzieło także portrety niemieckie tej epoki, zwłaszcza austriackie.¹

Zapewne brat Jakóba Troschla malarza, P. Trochel był rytownikiem i wykonywał ryciny, szczególnie do książek, zwłaszcza portrety, wśród których pozostawił także portret Jakóba Troschla.² Trochlowie są epigonami norymberskich wpływów XVI w. Z innych niemieckich malarzy pracujących dla Zygmunta III, wymienić należy Augustyna Johna malarza z Drezna, który malował miniaturowo Zygmunta III. i całą jego rodzinę.³

Malarstwo flamandzkie miało swego stałego przedstawiciela w Krakowie. Był nim niemiecki rodem z Antwerpii, skąd przybył por. 1530 i osiadł

na stałe w Krakowie, ożenił się z wdową po malarzu Pawle Tomtorn czy Czumsthura, mieszczaninie krakowskim⁵ i w Krakowie umarł r. 1609. Jego dzieło Zwiastowanie



Fig. 181. Portret królowej Konstancji Austriaczki, drugiej żony Zygmunta III. z królewiczem Janem Kazimierzem w Galerji Pitti-Ponte Vecchio we Florencji.

¹ Mycielski j. w.

² Sokołowski: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. VI. str. LXIII.

³ Rastawiecki op. cit. t. I. str. 210.

⁴ Rastawiecki op. cit. T. II. str. 39—40.

⁵ Rastawiecki: *Słownik Malarzy* T. II. str. 262 i T. III. str. 178.



Fig. 182. Portret Zygmunta III. w monachijskiej Pinakotece.



Fig. 183. Portret królowej Konstancji, żony Zygmunta III., znajdujący się w monachijskiej Pinakotece.

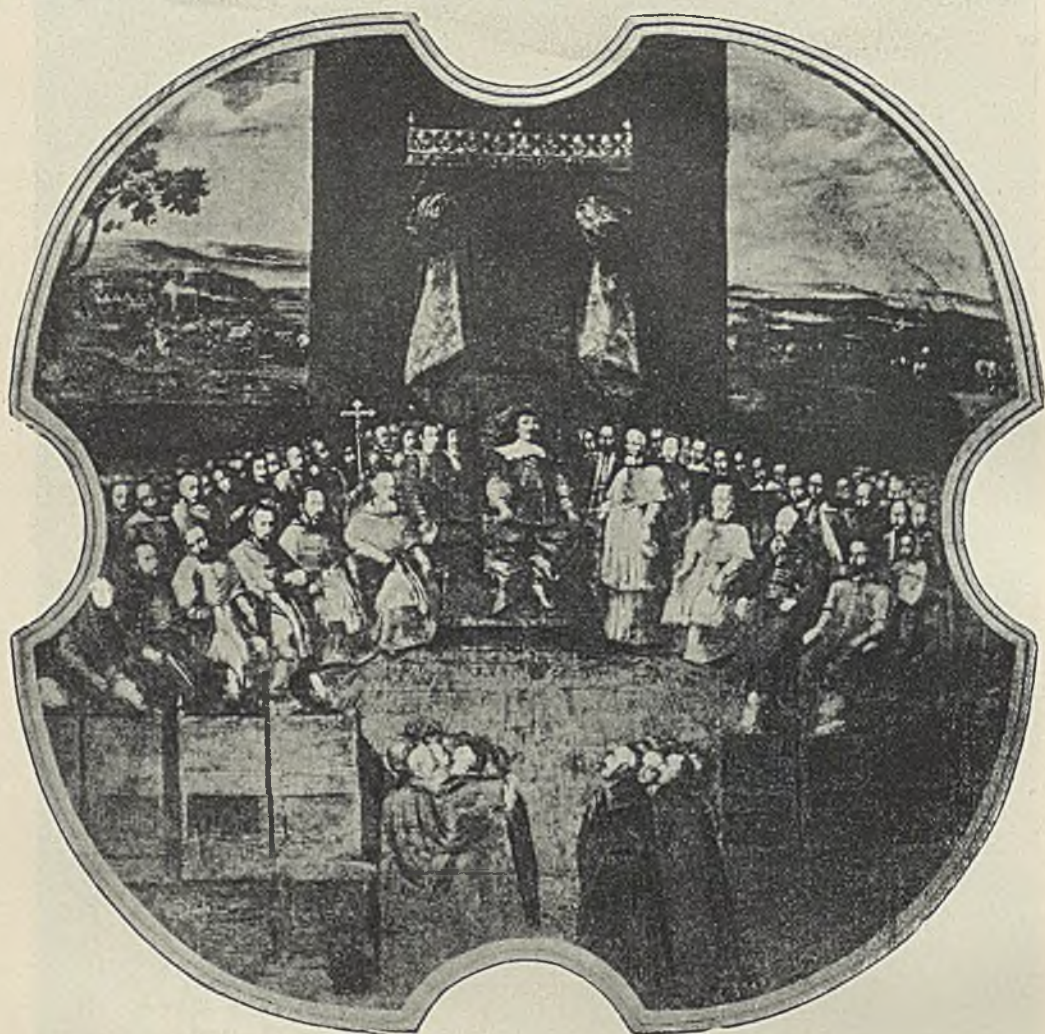


Fig. 184. Tomasz Dollabella. Oskarżenie Arjanów. Pałac biskupi w Kielcach.

N. P. Marji dochowało się w t. zw. prałatówce kościoła marjackiego, a było kiedyś niezawodnie w ołtarzu (fig. 180). Obraz to olejny znacznych rozmiarów, przedstawia N. P. Marię siedzącą przed bogato rzeźbionym klęcznikiem, we wspaniałej komnacie i anioła, który zleciał z nieba otoczony obłokami i zwiastuje. Kolory szat są żywe, między nimi czerwona, purpurowa, złota i żółta. Górę komnaty wypełniają zwoje obłoków a wśród nich ukazuje się Bóg Ojciec i Duch święty. Postacie Madonny i anioła o plastycznych kształtach, przypominających Rubensa, mają układ staranny, wyszukany, pełen pozy.¹

Obok Mertensa ugrupowała się szkoła, z której wyszli Jakób Tonken von Grosenheim, Maciej Kierszek z Piaseczna, Piotr von Enden, syn Jakóba, głośnego muzyka na dworze Zygmunta III., Jan Fischerl, wreszcie Franciszek van der Velle.

¹ Klein: *Sprawozdania*, T. VIII. str. CCCXXXVIII—CCCXXXX i Mycielski T. IX. str. CCXXVII.

Pendant do opisanego portretu Zygmunta III. tworzy portret jego żony królowej Konstancji wraz z małoletnim Janem Kazimierzem, znajdujący się w tej samej galerji (fig. 181). Jest również wybornie malowany, z wielką starannością o szczegóły. Technika różni się od portretu Zygmunta III., barwy mają głębszy ton, farby są bardziej płynne, koloryt jest żywszy i jaśniejszy. Wszystko to przemawia że na artystę oddziaływały wpływy portrecistów flamandzkiej szkoły Rubensa. Być może, że autorem tego dzieła był który z uczniów flamandzkich, albo polskich Jakóba Mertensa. Dzieło pochodzi z roku 1612.¹ Zdradzają najwidoczniej wpływy Rubensa i jego szkoły portrety Zygmunta III i jego żony Konstancji (fig. 182 i 183), znajdujące się w monachijskiej Pinakotece.² Zapewne były malowane z natury i są one jeszcze jednym dowodem więcej flamandzkich wpływów w Polsce.

Tomasz Dollabella, epigon znów wielkich weneckich kolorystów XVI w., jest pierwszym znanym nam włoskim malarzem na królewskim dworze w Polsce. Z jego



Fig. 185. Tomasz Dollabella.
Portret Stanisława Tenczyńskiego w pałacu Połockich w Krzeszowicach.

¹ Kopera: *Spraw. Kom. hist. sztuki* T. VII. str. CXXIX i Mycielski: *Portrety* j. w.

² Mycielski: *Tamże*.

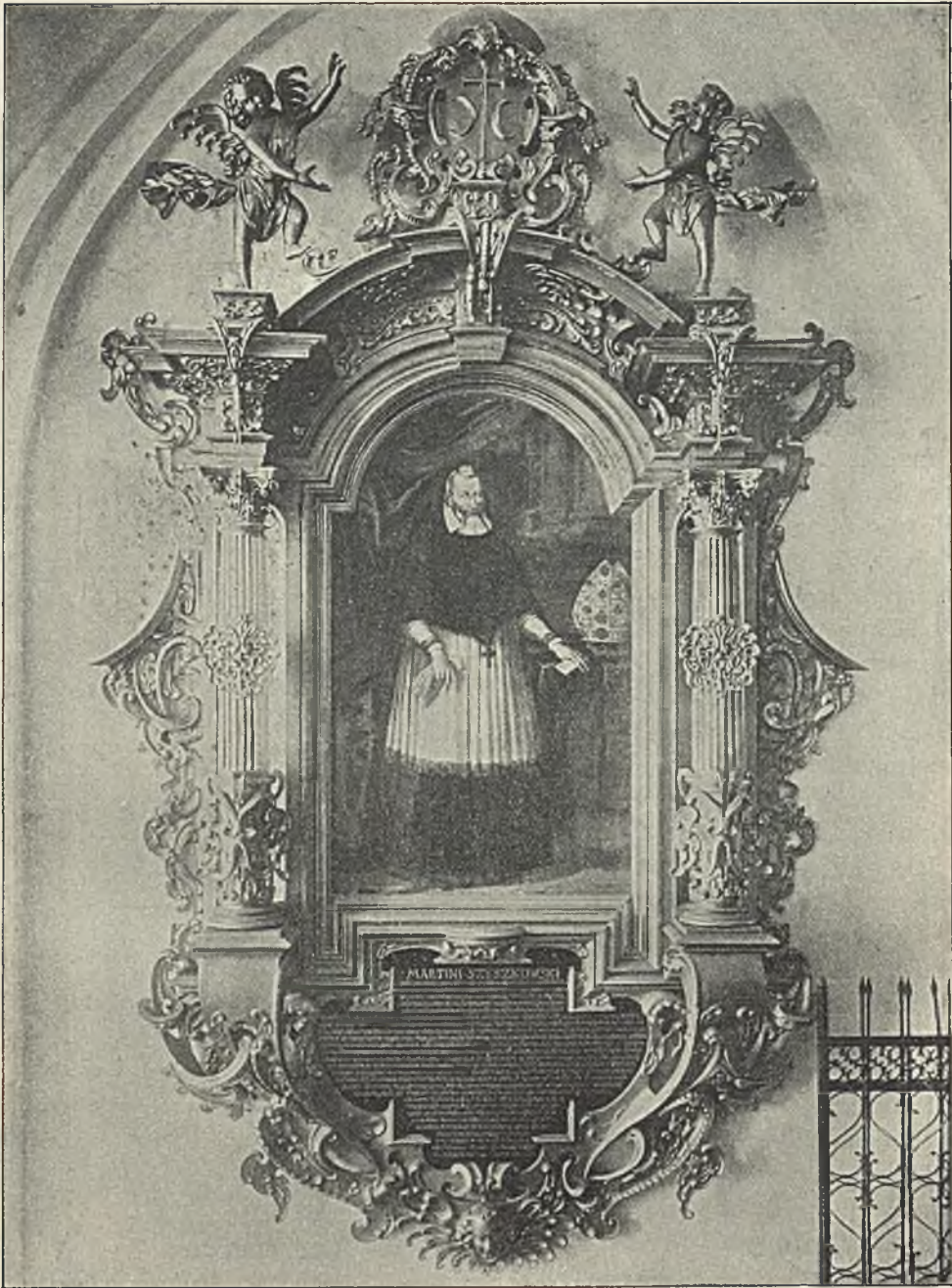


Fig. 186. Tomasz Dollabella. Portret Marcina Szyszkowskiego biskupa krakow. we współczesnych ramach.
Krużganki franciszkanów w Krakowie.

pojawieniem się prądy włoskie wtargnęły potężną falą do naszego malarstwa, któremu zmieniły charakter i wykreśliły kierunek na dwa blisko stulecia. Po przybyciu Dollabelli pojawia się cały szereg Włochów, jak O. Wenanty, kameduły



Fig. 187. Dollabella. Anioł.
Kaplica św. Jacka w kościele
dominikanów w Krakowie.

z Subiaco, wezwany przez rodzinę Tenczyńskich dopomalowania kościoła w Rytwianach. Magnaci jak Wolski i Lubomirski sprowadzali ich wprost z Włoch, co najlepiej dowodzi, że malarstwo włoskie stało się wziętem i modnem. Niestety malarze przybywający do Polski, przybywali zapóźno, bo w chwili, gdy we Włoszech malarstwo upadło. Tylko w Wenecji ruch artystyczny był jeszcze najżywszy. To też stanowisko Dollabelli na naszej ziemi nie jest bez znaczenia.

Malarz ten urodził się około r. 1570 w Belluno u podnóża Alp. Wcześniej bardzo wstąpił do pracowni Antoniego Vassilacchiego zwanego Aliense, który malował pod wpływem Veronesego i Tintoretta bez żadnej własnej indywidualności. Nauczył on ucznia kultu dla tych wybitnych malarzy, nauczył go nadto cenić koloryt i bogactwo kompozycji Veronesesa, a gwałtowność i potęgę Tintoretta. Po początkowych studiach rozpoczął pracować razem ze swym mistrzem, malował freski w kościele Apostołów w Wenecji, niestety, już nie istniejące.

Zygmunt III. chcąc mieć weneckiego malarza u siebie, zaprosił Aliensego, ale ten odmówił i polecił swego ucznia. R. 1600 był Dollabella w Krakowie, a r. 1602 już w rachunkach dworu królewskiego znajdujemy wydatki na obrazy do gmachów królewskich na Wawelu. Mieszkał jako dworzanin na zamku i tu miał pracownię, którą niezawodnie król często odwiedzał tembardziej, że polecono mu malować ważne wydarzenia z jego dziejów i dekorować komnaty pałacu. Podpisuje się on na obrazach *pictor regius* i zadawałnia swego pracodawcę w zupełności, to też król okazywał mu



Fig. 188. Dollabella. Anioł.
Kaplica św. Jacka w kościele
dominikanów w Krakowie.

wielką przychylność nic sobie nie robiąc z zarzutu, że z artystami „poufale nad



Fig. 189. Tomasz Dollabella. Anioł. Kaplica św. Jacka w kościele dominikanów w Krakowie.

powagę majestatu obcował“.¹ Ożenił się w Krakowie z córką zamożnego drukarza krakowskiego Piotrkowczyka roku 1606 i wnet zżył się z mieszczaństwem krakowskim i mimo opozycji cechu stale otrzymywał zamówienia i wszystkie roboty zagarnął dla siebie. Nic dziwnego: wykształcony na świetnych wzorach Veronesa, Tintoretta, Bassanów, opanowawszy świetnie technikę, stał się wziętym i nikt z cechu nie mógł z nim współzawodniczyć. Wielkie jego obrazy malowane na płótnie, skomponowane umiejętnie i bogato, świetne pod względem kolorytu, rugować poczęły dawne. Umarł r. 1650 pozostawiwszy po sobie wiele dzieł i wielki rozgłos.

W początkach swej działalności w Polsce malował Dollabella obrazy historyczne do ozdoby ścian Wawelu. Trafił na chwilę zwycięstwa Żółkiewskiego pod Kłuszynem (r. 1610), podanie się Smoleńska (1611 r.) i triumfalny wjazd Żółkiewskiego do Warszawy. Tematu więc do obrazów w tym kierunku mu nie brakło i w istocie tematy te malował. Przewieziono dzieła te z Krakowa do Warszawy, kiedy Zygmunt III. tam stolicę przeniósł. August II. miał darować carowi Piotrowi z tych obrazów owe, które się z historją walk moskiewskich wiązały i dotąd nie są znane.²

Za wzór do tych kompozycji, a zwłaszcza do zdobycia Smoleńska, mógł posłużyć artyście obraz Franciszka Bassana z Pałacu Dożów „Zdobycie Padwy“.³ Z pracą nad tym obrazem wiąże się medzioryt Dollabelli z r. 1611 przedstawiający Zygmunta III. na koniu na tle widniejącego w dali Smoleńska.

Triumf Żółkiewskiego znany nam jest tylko ze współczesnego sztychu Tomasza Makowskiego. Malarz wybrał chwilę, kiedy hetman wprowadza jako jeńców carów Szujskich do sali sejmowej i przedstawia ich królowi siedzącemu w koronacyjnym płaszczu na tronie w głębi sali. Pod ścianami tłum posłów przyglądający

¹ Skrudlik *Rocznik krak.* T. XVI. str. 99.

² Mają podobno znajdować się w Gątczynie, ale za mego pobytu w tej miejscowości ich nie widziałem.

³ Skrudlik op. cit. str. 108.



Fig. 190. Paweł Veronese. Zwiastowanie. Wenecja Akademia.

się tej scenie, a przed nimi na ławach senatorowie. Twarze odtworzył Dollabella wiernie, portretując głównie uczestników tego triumfu oręża polskiego.

Obrazy historyczne, związane z dziejami kościoła w Polsce, znajdowały się w prezbiterjum kościoła cystersów w Mogile pod Krakowem. Jeden z nich przed-

stawiał Zygmunta III. z synami dworem zanoszącego modły do cudownego krucyfiks, drugi zaś biskupa Iwona oddającego klucze pierwszemu opatowi cystersów. Obrazy te, namalowane w latach 1621—25, spłonęły r. 1743. Pierwszy z tych obrazów skopjowany został współcześnie, bo r. 1622, przez drugorzędnego malarza Wojciecha Maliśkiewicza i przynajmniej w kopji znajduje się obecnie w Muzeum



Fig. 191. Tomasz Dollabella. Sw. Jacek wypędza szatana. Kaplica św. Jacka w kościele dominikanów w Krakowie.

Narodowem w Krakowie (t. 30).

Obrazami religijno historycznymi przyozdobił Dollabella w r. 1640 pałac biskupów w Kielcach, gdzie dotąd w opłakanym stanie istnieją. Jeden z obrazów przedstawia walkę biskupa Zadzika z arjanami (figura 184). Na tronie pod baldachimem zasiadł w hiszpańskim stroju Władysław IV., obok niego stanął wielki sekretarz koronny i biskup Zadzik, który oskarża przed sejmem arjanów. Wśród sejmow-

wych posłów jest szereg wybitnych osobistości tego czasu, jak Stanisław Koniecpolski, hetman wielki koronny, Jerzy Ossoliński podkanclerzy, Radziwiłłowie, Stefan Pac, Lew Sapieha i inni. Wobec tego zgromadzenia, przedstawionego w odstępniętej przestrzeni na wolnym powietrzu, arjanin Jakób Sieniński podnosi rękę i składa przysięgę niewinności. Dzieło to wzorował malarz na kompozycji ukazującej nam carów Szujskich przed Zygmuntem. Drugi obraz przedstawiał, jak się zdaje, zawarcie traktatu wiazemskiego, ale pozostały z niego jedynie strzępy.

Wszystkie te ślady działalności Dollabelli w zakresie historycznego malarstwa pozwalają nam wydać sąd o jego sztuce. Artysta kładł nacisk na kronikarską i portretową ścisłość: gdy przedstawia wnętrza sali z tłumem, stara się o to usilnie, aby jak największa ilość figur wychodziła z równą wyrazistością, aby jedna nie zasłaniała drugiej, aby widz miał jasny przegląd wszystkich szczegółów. Dlatego też for-



Wojciech Maliskiewicz. Adoracja Ukrzyżowanego Chrystusa



Fig. 192. Tomasz Dollabella. Małka Boska objawiająca się św. Jackowi. Obraz w kościele dominikanów w Krakowie

muje całość w kształt kwadratu lub prostokąta. Wynika stąd szereg błędów kompozycyjnych, rysunkowych i kolorystycznych.

Wytycznej tej linii podporządkowuje Dollabella wartość artystyczną, zaniebrywa perspektywę linearną i powietrzną, dokłada starań, aby każda figura, czy jest na planie pierwszym, czy ostatnim, wychodziła zarówno zdecydowanie, zamykając zaś całość w kwadrat stwarza kompozycję sztywną, martwą, nienaturalną, co potęguje jeszcze dziwaczne zwroty postaci siedzących prawie bez ruchu, mające jednakże swą logikę i cel, t. j. pokazanie rysów twarzy. Historyczne obrazy Dollabelli były to właściwie zbiorowe portrety, gdzie akcja grała rolę drugorzędną. Pokazywał on raczej pewnych ludzi w danej chwili, a nie chwili samej. Taki rodzaj kompozycji podyktowali i narzucali mu zamawiający obrazy. Niekiedy tylko z pod tego nacisku gwałtem wybuchnie temperament malarski artysty, każe się mu popisać przepychem barwnym, rzucić jakąś żywą plamę wzorzystej materji, czy opony lub dywanu.¹

W r. 1595 pożar zniszczył znaczną część zamku krakowskiego. Przystąpiono do odnowy zniszczonych części i wewnętrznego urządzenia. Smak ówczesny domagał się zapelnienia ścian freskami lub obrazami na płótnie, ujętymi w bogate ramy barokowe z drzewa lub stiuku. Z tych dzieł Dollabelli niestety nic się nie zachowało. Zapewne kompozycje historyczne mieszały się tutaj z alegorycznymi i mitologją.

Z obrazów historycznych już poznaliśmy, że artysta kładł nacisk na portretowanie osób; niestety, z osobnych portretów doszły nas zaledwie tylko cztery, pomimo że była ich znaczna ilość. Jeden z nich zachował się w kościele cystersów w Mogile. Jest to wizerunek biskupa Pawła Piaseckiego na jego epitaphium, malowany r. 1645, zatem za życia jeszcze portretowanego, a więc z natury. Dollabella za przykładem Tintoretta upraszcza portret odrzucając wszelkie akcesorja, jak krajobraz, strojność ubioru i szczegóły biżuterji. Tło jest prawie zawsze ciemne, a na

¹ Skrudlik op. cit. str. 111.



Fig 193. Jacopo Tintoretto. Gody w Kanie. Wenecja Santa Maria della Salute.

niem rzadko pojawia się cała postać, lecz tylko popiersie i silnymi linjami zaznaczone rysy. Zamiast złocistej karnacji Tycjana wprowadził Tintoretto surowe tony brunatne; takie same widzimy też w portrecie Piaseckiego. „Z ciemnego tła występuje wyraziście poważna głowa biskupa o wybitnych rysach twarzy, uwydatnionych pewnie przeprowadzonymi linjami. Karnacja jest ciemna o dominujących tonach brunatnych“.¹ Drugi, to portret Stanisława Tenczyńskiego w zbiorach hr. Potockich w Krzeszowicach (fig. 185), do- kąd dostał się z zamku Tenczyńskiego. Widzimy chłopca w sobolowym kołpaku, w długiej, białej, sukniem podbitej delji i w wysokich węgierskich butach. Stół, nakryty ciemnym perskim dywanem, tworzy kontrast z jasnymi tonami stroju. Dzieło ma znaczną artystyczną wartość, ale nie jest wolne od zasadniczych błędów rysunkowych i perspektywicznych.

Trzecim portretem, to wizerunek krakowskiego biskupa Marcina Szyszkowskiego (1617—1630) (fig. 186) na krążgankach klasztoru franciszkanów. Przedstawił go malarz w postaci stojącej, prawie naturalnej wielkości, na tle ciemno zielonej kolumny podszytej różowym jedwabiem, z poza której widać w głębi kolumny. Czarny strój, popielate rękawice trzymane w ręce prawej, gdy lewa z białym fascykułem opiera się o stół nakryty zieloną materją, oto proste szczegóły tego poważnego wizerunku, ujętego w bogate złożone ramy, pełne przytem rozczłonkowanej i niespokojnej dekoracji. W dziele tem ujawnił się nadto wpływ Tintoretta w proporcjach ciała, w smukłej postaci, w wydłużeniu głowy, nieco może za małej do całości.²

Obrazy treści religijnej zachowały się najliczniej i niewątpliwie też było ich więcej. Pierwsza ich serja powstała w latach 1610—1613.

Dwa zdołoby kościół franciszkanów i spłonęły r. 1850 podczas pożaru Krakowa. Na każdym artysta położył swe nazwisko i datę r. 1613. Jeden z nich przedstawiał sąd ostateczny a był tak efektowny, że budził zdumienie rozmiarami i siłą nawet u króla Stanisława Augusta. Nie było to jednak oryginalne dzieło Dollabelli, ale kopja obrazu Marka Vecellio, znajdującego się na sklepieniu zakrystji kościoła San



Fig. 194. Tomasz Dollabella. Aniłowie karmią św. Dominika i jego uczniów. Refektarz klasztoru dominikanów w Krakowie.

¹ Skrudlik op. cit. str. 113.

² Tamże str. 114.



Fig. 195. Francesco Bassano. Christus u Marj i Marty. Florencia Uffizi.

Giovanni e Paulo w Wenecji. Drugi obraz wyobrażał piorunami w ziemię uderzającego Chrystusa, okropności mąk piekielnych, a może wzorem dla niego był obraz Tintoretta z Santa Maria dell'orto w Wenecji lub „Sąd ostateczny“ Palmy młodszego w pałacu dożów. Zachowały się nam tylko obrazy, które Dollabella malował dla jezuitów i znajdują się w kościele św. Barbary w Krakowie. Jeden z nich pochodzi mniej więcej z lat 1616—1618 i przedstawia wśród obłoków N. P. Marię z dzieciątkiem Jezus otoczoną aniołami i modlących się do niej św. Alojzego i św. Stanisława Kostkę. Poza kolorytem właściwym XVII w. dzieło w części wzorował na obrazie Tycjana w kościele San Domenico w Ankonie: artysta opuścił krajobraz Tycjana a zastąpił go oświetlonymi obłokami, zasłaniając nimi całe tło. Inne obrazy, bardzo zniszczone, przedstawiają męczeństwo św. Katarzyny, św. Franciszka Ksawerego i powołanie do zakonu jezuitów św. Franciszka Borgiasza. Pochodzą one z różnych lat działalności artysty; najwcześniejszy z nich, męczeństwo św. Katarzyny, malowany zapewne w latach 1619—1622, jest najlepszy.

O płodności artysty i pracowitości jego warsztatu świadczy to, że r. 1616 umieszczono w katedrze na Wawelu siedmnaście jego obrazów z życia N. P. Marji, św. Stanisława i św. Wacława. Zniknęły one bez śladu.

W latach 1614—1625 pracował dla dominikanów w Krakowie. Pożar jednak r. 1850 zniszczył te dzieła, zachowały się tylko niektóre z nich w kaplicy św. Jacka, a nadto trzy mniejsze w lunetach. Anieli (fig. 187 i 188) są najpiękniejsi. Jeden z nich o kształtach rozwiniętych, kobiecych, ubrany w jasno pomarańczową suknię, ozdobioną kamieniami lśniącymi na rękawach i piersiach, trzyma relikwiarz. Z pod wierzchniej szaty dobywa się biała suknia, spięta klamrami z pereł, nad kolanami tak, aby widać było obnażone kształtne nogi. Jasny, błękitny płaszcz tworzy kontrast z gorącymi tonami wierzchniej szaty i spada w miękkich fałdach, mieniając się w świetle i cieniu. Za tło dał artysta góry i niebo pokryte jasnymi chmurami. Drugi anioł, także z relikwiarzem, przedstawia się w ciemniejszych i intensywnych barwach, suknia jego żółto-brunatna, płaszcz szmaragdowy o rdzawo czerwonej podszewce, w głębi zaś krajobraz. Innym aniołom dał odmienne kolory, n. p. cyno-



Fig. 196. Tomasz Dollabella. Kazanie nad jeziorem. Refektarz klasztoru dominikanów w Krakowie.



Fig. 197. Dollabella. Koronacja Marij Mniszchówny w Moskwie. Muzeum Rumiancowa w Moskwie.

browo-czerwoną wierzchnią suknię przy ciemno oliwnej spodniej i ułożył pełne i plastyczne kształty w powabne ruchy. Anieli ci należą do najlepszych z zachowanych dzieł Dollabelli. Koloryt ciepły, śmiałość i pewność rysunku, łączą się tutaj z prawdziwie wenecką wytwornością. Takiej sumienności w przeprowadzeniu kompozycji, w oddaniu ruchów, żywego i pulsującego ciała, widocznego nawet pod fałdami ciężkich sukien, nie spotykamy już później u Dollabelli. I tu widać dodatkowy wpływ Pawła Veronese (fig. 189) w przedstawieniu pełnych kobiecych kształtów, strojnych w szaty mieniające się barwami i złotem (por. fig. 190).

Wogóle obrazy zachowane w kościele dominikanów są w bardzo złym stanie, spowodowanym nieumiejętnym odświeżaniem i przemalowywaniem. Temu też przypisać należy ujemny a niesłuszny sąd o Dollabelli. Zwłaszcza odnosi się to do wielkich jego prac.

Jedno z tych dzieł przedstawia czarta lud kuszącego z dębu (fig. 191), w którym przebywał na wyspie dni-prowej pod Kijowem, retta. Starał się przejąć od tego malarza wspaniałość kompozycji, gwałtowność ruchów a tu i ówdzie naśladował układ.

Tę samą wspaniałość rozwinął w wizji św. Jacka, w wielkim obrazie presbiterjum. Ten utwór nawskróś wenecki powstał pod wpływem wizyjnych dzieł Tintoretta. W jednym obrazie zamknął dwie wielkie wizje, naprzód Matki Boskiej ukazującej się świętemu a potem wizję Boga Ojca i Ducha św., ukazujących się N. P. Marji. Święty jest w ekstazie a Madonna patrzy na niego z współczuciem, dziecię błogosławi świętego, tłumy zaś aniołków w postaci małych chłopiąt i główek, rozbawione pływają w powietrzu i w chmurach. Bardzo ładna jest grupa dwu chłopiąt skrzydlatych na dywanie u stopni ołtarza, z których jeden gra na lutni, drugi zaś obejmuje towarzysza ramionami. Wizje św. Jacka malował zapewne niejednokrotnie (fig. 192).

Uczta w domu Szymona ma piętno obrazów Veronesa; obraz ten namalował



Fig. 198. Szkoła Tomasza Dollabelli, Kościół kamedułów na Bielanach pod Krakowem.

tni i jak go wyznał św. Jacek, drugie św. Jacka głoszącego różnym narodom zasady wiary, dalsze zaś, św. Jacka uświadamiającego ociemniałe dzieci, N. P. Marję ukazującą się temuż świętemu i bł. Czesławowi. W obrazach tych kompozycja jest staranna i rozważna, na koloryt kładł artysta nacisk a nadto rozwinął krajobraz.

Z obrazów, które zachowały się w kościele i w klasztorze zasługuje na uwagę „Wieczera Pańska”. Powstała ona pod wyraźnym wpływem „Wieczery Pańskiej” w San Trovaso i Scuola San Rocco Tintoretta.

Dollabella w spokojnych, ciepłych tonach. Za tło służy szara ściana, zasłonięta zieloną przeważnie oponą. Na pierwszym planie przy stole siedzi Chrystus w ciemno różowej sukni i błękitnym płaszczu, przed nim przyklękła Marja Magdalena; obnażone kształtne ręce wyciągnęła do jego kolan i piękną twarz o jasnych załamanych oczach i purpurowych zmysłowych ustach podniosła w górę, spoglądając na mistrza; z głowy jej spływają na ramiona bujne włosy. Ubrana w jasno czerwoną, głęboko wyciętą suknię, odsłaniającą piersi i ciężki, złocisto-brunatny brokatowy płaszcz jest ona obok Chrystusa główną postacią w obrazie a grupie tej podporządkowane są inne postacie. Obok aniołów w kaplicy św. Jacka jest to najpiękniejsze dzieło Dollabelli. Nawet szczegóły wystudjowano, jak n. p. twarz Faryzeusza, spoglądającego z ironją i pogardą na klęczącą Marję Magdalenę. Natchnął malarza niewątpliwie obraz Pawła Veronesa „Gody w Kanie” i inne dzieła tego mistrza. Zwłaszcza piękna postać Marji jest podobna do postaci tej świętej w jego „Uczcie u Szymona” w Medjolanie, w Brerze. „Gody w Kanie” Dollabelli są tylko zmienionem powtórzeniem obrazu Tintoretta w zakrystji kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji (fig. 193).



Fig. 199. O. Wenanty. Portret Mikołaja Wolskiego w kościele kamedułów na Bielanych pod Krakowem.

Wpływ tego obrazu Tintoretta zaznaczył się także w obrazie, przedstawiającym Aniołów, którzy karmią św. Dominika i uczniów, znajdującym się w refektarzu dominikanów w Krakowie (por. fig. 193 z fig. 194).

W tych wszystkich obrazach przyjął Dollabella głównie od Veronesa sposób nakładania skupionych farb dość grubymi warstwami. Później, kiedy silniej zwrócił się do Tintoretta, malował szeroko cienką warstwą farby, unikał wszelkich werniksów i laserunków.

W obrazie cudownego rozmnożenia chleba i ryb przedstawił w dali zmodyfikowany widok Krakowa. W dalszych obrazach ulega on, ale powierzchownie, wpływom Bassanów, zwłaszcza wziął od nich efekta świetlne na naczyniach malowanych

i umiejętność oddawania sztucznego światła.

Bassanowie oddziałali na niego również. Wystarczy przyrzeć się obrazowi Francesca Bassana, przedstawiającemu Chrystusa u Marji i Marty (fig. 195), aby zauważyć podobne typy. Tak n. p. typ Chrystusa jest tu ten sam jak w „Kazaniu nad jeziorem“ w refektarzu klasztoru dominikanów w Krakowie (fig. 196). Najwięcej wpływ ten zaznaczył się w okresie malowania obrazów do kościoła Bożego Ciała w Krakowie. Około r. 1634 stare i ciemne niezawodnie obrazy z tego kościoła wyrzucono, a między nimi główny ołtarz i oddano przyozdobienie kościoła Dollabelli, który zgromadził koło siebie znaczną liczbę uczniów i sprowadził z Wenecji werończyka Astolfa Vagiolięgo. Do ołtarza głównego namalował Boże Narodzenie. W dolnej, właściwej scenie, naśladował obraz Jakóba Bassana, znajdujący się dzisiaj w Muzeum miasta Bassano, w górnej zaś, przedstawiającej Boga Ojca na tle oświetlonych obłoków i aniołów, obu Tintorettów.

Obrazy w kościele kamedułów na Bielanach są dziełem Dollabelli z czasów jego późnej starości. Malowali je raczej jego uczniowie i dzieła te nie mają większego znaczenia, przyczem posługiwali się oni, jak to zresztą sam Dollabella czynił, rycinami z obrazów wielkich mistrzów. Z tych obrazów wymieniamy św. Hieronima, gdzie malarz wprowadził jednak obok postaci św. Hieronima pełno szczegółów (fig. 198).

„Dollabella był niewątpliwie ma-



Fig. 200. Św. Sebastian, obraz ołtarzowy w kaplicy Lubomirskich w kościele kamedułów na Bielanach pod Krakowem



Fig. 201. Stefan Della Bella. Ze studjów wojska polskiego. Miedzioryt.

larzem drugorzędnym“, powiada jego monografista dr. Skrudlik, ale niepozbawionym znacznego talentu. Długi pobyt w Polsce zawyrokował o wartości jego sztuki. Pozbawiony kontroli, malował łatwo, pomagając sobie bez skrupułów przywiezionymi kopjami. Trafiwszy w Polsce na grunt artystyczny bardzo nie wyrobiony, zapomniał bez trudu nad naszym malarstwem cechowym, wyparł je prawie zupełnie. Ten brak jakiegokolwiek konkurencji wpłynął również ujemnie na jego twórczość. Polska ówczesna położyła jednak i na Dollabelli swe piętno. Wpływ dominujący wywarł na niego przede wszystkim Tintoretto, później Veronese i Bassanowie. Jako malarz religijny szedł z początku za Veronesem, wybierał z Biblii przeważnie tematy spokojne i radosne, naśladował również jego technikę, z czasem jednak zapomniał o nim i choć obcym był mu temperament i niepokój sztuki Tintoretta, poszedł przeciw za jego kompozycjami i kolorytem.

W malarstwo polskie wniósł szeroką technikę baroku, wyrugował z kościołów obrazy cechowe, przystroił ich ściany i ołtarze kompozycjami ogromnych rozmiarów, bogatemi barwą i mnogością figur. Wyszkolił licznych uczniów i naśladowców.¹

Obrazy Dollabelli, opowiadające historyczne współczesne zdarzenia, zrobiły wrażenie i pociągnęły za sobą dążność do przedstawiania i upamiętniania ważnych zdarzeń, zwłaszcza z chwałą rodziny związanej. Tak Mniszchowie zamówili obrazy przedstawiające „Zasługę Maryny Mniszchówny“ (zawarte przez zastępstwo w Krakowie w kaplicy domowej) potem „Pochód koronacyjny i koronację Maryny“ w Moskwie, wreszcie portret Maryny w koronie, w wspaniałym i bogatym stroju.² Obrazy ozdobiły ściany zamku w Wiśniowcu, dzisiaj znajdują się w Muzeum Rumiancowa w Moskwie. Są one ciekawe jako obraz chwili współczesnej, portretów osobistości, ubiorów, jednym słowem przekazują nam historyczny dramat szczegółowo i wiernie w obrazach pod



Fig. 202. Stefan Della Bella. Ze studjów wojsku polskiego. Miedzioryt.

względem artystycznym nie świetnych wprawdzie, ale pod względem historyczno-archeologicznym pierwszorzędnych (fig. 197).

Wybitniejszym z uczniów Dollabelli był Zacharjasz Dzwonkowski. R. 1626 zapisał się jako samodzielny malarz do cechu. Zmarł roku 1639³. Dzieła jego nie mają wybitniejszej wartości.

Pomocnik Dollabelli, Astolf Vagioli z Werony, pozostawił cztery obrazy w kościele Bożego Ciała w Krakowie w tym samym ogólnym charakterze, jaki mają dzieła Dollabelli, ale znamioną jego cechą jest skromna i prosta kompozycja z niewielu figur, zajmujących stale całą wysokość obrazu, co nadaje im wyraz archaiczny.⁴

¹ Skrudlik op. cit. str. 143.

² *Spraw. Kom. hist. sztuki* T. VII. str. CXV. i nast.

³ Skrudlik op. cit. str. 144.

⁴ Skrudlik op. cit. str. 146.



Fig. 203. Józef Wolfowicz. Obraz w katedrze lwowskiej.

czu zlecenie pomalowania wnętrza ich kościoła, lecz niestety, nic z tej polichromji się nie zachowało.³

Prócz tych znanych nam z imienia i dzieł malarzy pracował cały szereg bezimennych uczniów Dollabelli. Należy do nich w pierwszym rzędzie zdolny twórca obrazów, malowanych olejno na drzewie, w zapleczkach stał kościoła Bożego Ciała w Krakowie, przedstawiających sceny z życia św. Augustyna, ścisłością i sumiennością rysunku górujący nad mistrzem a zależny od niego pod względem kompozycji i kolorytu.⁴ Jest bardzo wiele pozatem obrazów religijnych, wiążących się ze

Najwybitniejszym uczniem Dollabelli był Antoni Nozeni, Włoch z pochodzenia, ale rodem, jak się zdaje, z Krakowa. W r. 1649 wstąpił do cechu. Kształcił się on na wzorach naszych malarzy cechowych, od nich przyjął wybitnie słowiańskie typy swych postaci, grupował natomiast, choć przejrzyście, zaznaczając wyraźnie sceny, na tle dalszem akcji głównej. Był też dobrym kolorystą i to zawdzięczał Dollabelli. Działalność jego jest ciekawym przykładem oddziaływania nowej sztuki na starą szkołę cechową.¹

Z imienia znany nam jest uczeń Dollabelli Wawrzyniec Cieszyński, który wstępuje do krakowskiego cechu 1616 r. a umiera ok. 1650.² Otrzymał on od klarysek w Starym Są-

¹ Tamże str. 147.

² Gąsiorowski: *Cechy krakowskie*, Kraków, 1860. str. 23.

³ Skrudlik op. cit. 145.

⁴ Tamże str. 147.



Fig 204. Z polichromji kaplicy Lubomińskich przy kościele dominikanów w Krakowie.

szkołą i kierunkiem, który przedstawiał Dollabella. Tak n. p. w drugiej połowie XVII w. w Krakowie pracował wspomniany Zacharjusz Dzwonkowski.¹ Wymalował on ośm obrazów wielkich rozmiarów, przedstawiających dzieje żywota św. Augustyna, do kościoła augustjanów w Krakowie, które to obrazy do dziś dnia dochowały się w tym klasztorze.² Na jednym z nich znajduje się podpis malarza i r. 1636.

W kościele kartuzów w Gidlach wykonał monogramista H. A. trzy obrazy przedstawiające Znalezienie cudownej Matki Boskiej Gidelskiej. Odznaczają się te dzieła pięknymi ubraniami z początku XVII w.³

Inny zaś malarz, Kostecki Stanisław na zamówienie Łukasza z Bnina Opalińskiego, marszałka nadwornego, wymalował w jego wsi dziedzicznej, w Spytkowicach pod Zatorem, obrazy ołtarzowe do tego kościoła a i ściany pokrył polichromją.⁴

O Łukaszu Porębskim zachowało się więcej wiadomości, dzięki Starowskiemu, który nam w Monumentach⁵ napis na jego nagrobku przekazał. Nagrobek ten znajdował się w pierwotnym kościele reformatów w Krakowie. Gdy r. 1644 reformaci

¹ Eljasz Radzikowski: *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków r. 1902. str. 310.

² Rastawiecki op. cit. str. 197.

³ Rastawiecki op. cit. t. III. str. 223.

⁴ Rastawiecki t. III. str. 276.

⁵ *Rok 1655*. str. 211.



Fig. 205. Teofil Polak Gloryfikacja św. Magdaleny w Muzeum w Insbruku.

przenieśli się do dzisiejszego kościoła, zapewne kamień ten zaginał. Nagrobek podał nam datę urodzin i śmierci malarza. Urodził się Porębski r. 1594 a zmarł 1637, żył więc lat 43. Malował obrazy ołtarzowe do kościoła reformatów. Dziełem jego jest obraz w kościele św. Marka w Krakowie, przedstawiający Ukrzyżowanie Chrystusa, na którym się podpisał: Lucas Porhebius A. 1618 pinxit.¹

W krakowskim cechu było nadto wielu malarzy, o których wspominają akta, ale czy oni malowali obrazy i jakie, nie wiadomo. I tak n. p. czytamy o Kasprze Kurczu, „sławnym panu Kasprze malarzu“, że malował izbę radziecką, dwie banie na bramie florjańskiej i dwa powietrzniki a roku 1594 wraz z innym malarzem Janem Burstynem malowaniem przyozdobił bramę trjumfalną na wjazd Zygmunta III.² Wspomnieni ci zatem

malarze byli to rękodzielnicy w znacznej części.

Wpływ kierunku, którego Dollabella w Polsce jest przedstawicielem, był wielki. Sięgał on daleko na północ, na Gdańsk, gdzie Antoni Möller mu także ulega obok holenderskich wzorów. Maluje artysta ten również w gmachu Giełdy Sąd ostateczny a nadto obrazy religijne i ze zdarzeń lokalnych.³

Wspomniany już O. Wenanty, kameduła, podobnie jak Dollabella, malował nie

¹ Rastawiecki t. II. str. 117. i III. str. 370–372.

² Rastawiecki t. III. str. 282.

³ Rastawiecki t. II. str. 50.

tylko wielkie obrazy, któremi dekorowano ściany, posługując się nimi obok stiuków i złoceń, ale także był portrecistą. Niestety, r. 1814 pożar zniszczył wnętrze kościoła Kamedułów na Bielanach a w nim także piękny główny ołtarz wraz z malowidłami Wenantego, zdobiącemi presbiterjum.¹ W Rytwianach, będąc przeorem tamtejszego klasztoru w latach 1629—1632, malował olejno obraz w wielkim ołtarzu, przedstawiający Zwiastowanie N. P. Marii i obrazy olejne w chórze zakonnym.²

Zachował się portret Mikołaja Wolskiego, fundatora klasztoru kamedułów w Krakowie i dotąd wisi tam w kościele (fig. 199). Obraz nie ma podpisu artysty, ale wiemy, że jest dziełem Wenantego.³ Portret powstał w r. 1624 lub 1625, wtedy bowiem Wenanty przebywał na Bielanach i portretował Wolskiego, podówczas siedmdziesięcioletniego starca. Przedstawił on fundatora eremu w wielkości naturalnej a Wolski był znacznego wzrostu, stojącego przy stole z laską marszałkowską, ale bez orderów i bez klejnotów.⁴ Na stole leży kapelusz a ponad nim herb Półkozic. Technika malowania swobodna, dekoracyjna, rysunek poprawny. Malarz umiał nadać wyraz i charakter portretowi, którego styl zresztą nie różni się od stylu portretów Dollabelli.

Zbliżony stylem jest portret Wolskiego do portretu Marcina Szyzskowskiego na krążgankach franciszkanów w Krakowie. Podobnie

przedstawiono kardynała Jana Alberta Wazę i kilku innych jeszcze biskupów na tychże samych krążgankach, a przede wszystkim portret Tylickiego.⁵

Z Włochów, którzy przybyli do Polski i tu malowali, zachowała się pamięć i obrazy Astolfi Vagioli. Urodzony w Weronie, w początkach XVII. w. przebywał w Krakowie. Obrazy jego znajdują się w ołtarzach bocznych kościoła Bożego Ciała w Krakowie; przedstawiają one św. Karola Boromeusza, św. Kazimierza, królewicza,



Fig. 206. Teofil Polak. Portret własny, w Muzeum w Insbruku.

¹ Zarewicz: *Zakon Kamedułów w Krakowie*. 1871. str. 24.

² Zarewicz str. 34.

³ Tamże str. 198, 226—227.

⁴ Tomkowicz: *Teka grona konserwatorów Galicji zachodniej* t. II. str. 29.

⁵ Tomkowicz: *Galerja portretów biskupów krakowskich*. Biblioteka krakowska Nr. 28 w Krakowie. 1905. str. 83.

z podpisem *Astolphus Vagiolis Veronensis inventor fecit opus 1617*, Rodzinę św., Ecce Homo i św. Tadeusza. Niestety, zostały one przemalowane.

Zachowało się nadto nazwisko Piotra Bari, czy też może z Baru. Malował on ołtarze w krakowskim kościele kapucynów. Tu umarł i tu go pochowano.¹ Bliższego o nim na razie nie da się nic powiedzieć.

Czyjsem dziełem jest ładny obraz, przedstawiający św. Sebastjana na tle pięknego krajobrazu w kaplicy Lubomirskich na Bielanach (fig. 200), dociec nie podobna. Ciało wykonano nadzwyczaj subtelnie ze szczególnem opracowaniem światłocienia, co podnosi efekt jego piękna. W głębi widzimy turka w turbanie i rycerza w hełmie, jadących konno i jakby z sobą rozmawiających. Fakt, że obraz przedstawia patrona współfundatora klasztoru Sebastjana Lubomirskiego, świadczyłby, że obraz ten malowano dla tego magnata, tylko czy w Krakowie, czy we Włoszech? W każdym razie zabytek ten jest jeszcze jednym dowodem wpływów sztuki włoskiej na Polskę.

Nie był wprawdzie w Polsce, ale widział poselstwo polskie, wjeżdżające do Rzymu r. 1633 z Ossolińskim na czele i świetnie je odtworzył Stefan della Bella, znakomity rysownik i rytownik. Artysta ten pozostający pod wpływem Callota miał zamiłowanie szczególnie do spraw aktualnych. Jego „Wjazd Ossolińskiego do Rzymu“ jest bardzo ładny i przedstawia malowniczość, barwność i przepych polskiego orszaku. Della Bella umiał na małej przestrzeni rozwijać liczne grupy figur i nadawać wdzięk pojedynczym postaciom, wyzyskiwać malowniczość stroju (fig. 201 i 202) i wprowadzać wytworne ruchy.²

Z francuskich malarzy bawił podobno w Polsce przy końcu XVI w. Stefan de la Hire, ojciec Wawrzyńca de la Hire, znanego malarza. Miał on, odznaczywszy się tu znakomitemi pracami, z początkiem XVII. w. wrócić do Francji.³

Malarstwo zaczyna się rozwijać w Warszawie. Oczywiście, skoro dwór popierał sztukę i Zygmunt III. tworzył jako dyletant, mieszczanie warszawscy szli za przykładem dworu. Niewątpliwie zaczęto ozdabiać malowaniami ściany mieszczkańskich domów i pojawiać się poczęły portrety mieszczan obok portretów królów, magnatów i szlachty. Niestety, podobnie jak w średnich wiekach, nazwiska zapisane w aktach także w epoce renesansu i baroka nic nam zwykle nie mówią. Co wykonał Piotr Cebulski⁴ *pictor* i *civis Varsoviensis*, zapisany w aktach krakowskich pod r. 1604, nie wiemy. Zapewne był mieszczkańskim malarzem, zdołał mniejsze kościoły i malował przytem religijne obrazy.

Z imienia tylko znamy malarza Adama, który w Warszawie u schyłku XVI. w. wybitną odgrywał rolę. Umarł r. 1596. Malował kaplice i obrazy ołtarzowe. Niestety, nie da się odnaleźć jego obrazów.⁵ Toż samo możemy powiedzieć o zamożnym malarzu Bartłomieju Ankielu lub Ankielowskim, który przeniósł się z Krakowa do nowej stolicy i tu r. 1586 uzyskał prawo miejskie. Zmarł w r. 1591.

Także w innych miastach znajdowali zatrudnienie malarze. Niestety, badania

¹ Rastawiecki: *Słow. mal. pol.* T. I. str. 48. oraz Mycielski w dziele: *Thieme u. Becker* op. cit. t. II. str. 496.

² Thieme i Becker t. III. str. 229.

³ Rastawiecki t. III. str. 232.

⁴ Rastawiecki op. cit. t. I. str. 85.

⁵ Rastawiecki op. cit. t. III. str. 105.

zbyt mało są posunięte, abyśmy mogli roztoczyć obraz rozwoju malarstwa w poszczególnych miastach. Zapiski historyczne, publikowane dorywczo, rzucają nam nieco światła. I tak czytamy, że w pierwszej połowie XVII. w. pracował bliżej nam nieznany malarz Ferdynand, którego prace zyskały sobie uznanie współczesnych. Pokrył on malowidłami odnowiony po pożarze kościół katedralny wileński i pracę swą ukończył r. 1616. Udała się ona tak dalece, że artyście kapituła zapłaciła ponad umówioną cenę wynagrodzenie. Do ołtarza głównego namalował obraz Zdjęcie z krzyża, równie chwalony. Nic jednak nie dochowało się z tej działalności artysty, obrazy jego przepadły, gdy katedrę wileńską za Jana Kazimierza zburzono.¹

We Lwowie spotykamy w aktach XVII w. nazwiska malarzy. Jan Ostroróg kasztelan poznański miał swego nadwornego malarza ze Lwowa Hanusza Fonnes, wspomnianego w r. 1605. Z końcem XVI i początkach XVII w. występują ormianie Bogusze, ojciec i syn. R. 1610 pojawia się Ławrysz i szereg innych malarzy o polskich nazwiskach,² które przytaczać tutaj

Wolfowicza (fig. 203). Jest to obraz wotywny, aczkolwiek rozmiarów. U stóp Madonny bowiem klęczy córka, młodzianka Katarzyna Domagaliczówna, zmarła roku 1598 wnuczka malarza dla której pamięci artysta obraz wymalował i do katedry ofiarował. Madonnę przedstawił siedzącą z Dzieciąciem wśród aniołów na obłokach, pod nią krajobraz z widokiem Lwowa, z drobnymi figurkami osób i jeźdźca a nawet z łabędziami pływającymi po sadzawce. Z jednej strony klęczy 15-letnia dziewczyna we współczesnym stroju a chłopczyk młodszy od niej po drugiej stronie.⁴ Z dzieła tego, jakoteż z szeregu obrazów tej epoki⁵



Fig. 207. Z polichromji kaplicy włoskiej w klasztorze franciszkanów w Krakowie.

nie uważamy za stosowne, bo nie wiadomo, jaka była ich twórczość. Malarze związani byli z końcem XVI w. w cech. Organizatorem tego cechu był szlachcic Jan Szwankowski, malarz. Do pomocy w ustanowieniu osobnego cechu sprowadził arcybiskup Solikowski Jana Gallusa, widocznie francuza. Ponieważ cech ten obejmował katolickich malarzy, ruscy malarze pracowali poza cechem, na przedmieściach.³

Dochował się w lwowskiej katedrze obraz Matki Boskiej Łaskawej malowany r. 1598 przez Józefa

ołtarzowy i wielkich

¹ Rastawiecki op. cit. t. I. str. 165.

² Łoziński: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. IV. st. LIX.

³ Bostel: *Z dziejów malarstwa lwowskiego. Spr. Kom. hist. szt.* T. V. str. 155. i nast.

⁴ Z. Batowski: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. IX. str. CXCIV.

⁵ B. Antoniewicz: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. IX. str. III.

widać, że miejscowi malarze cechowi ulegali również wpływowi włoskim. Z prac Jakóba Mieszkowskiego lwowianina, który roku 1647 przyjął prawo miejskie w Warszawie i w tymże roku wystąpił w aktach jako nadworny malarz króla Władysława IV., nie udało się odnaleźć żadnego obrazu. A przecież będąc malarzem królewskim i to Władysława IV. nie mógł być bez wyższych zdolności.¹

Z ruskich malarzy znajdujemy w aktach wiadomość o Mikołaju Pietrachnowiczu, który dla cerkwi wołoskiej w latach 1630—1631 malował obrazy.²

Obok Dollabelli, a może przed nim, Wojciech Borzymowski należał do malarzy dworu Zygmunta III.³ Miał zdobić komnaty zamku królewskiego w Warszawie, rezydencje arcybiskupów gnieźnieńskich i liczne kościoły wznoszone za Zygmunta III. Że dzieła jego były wzięte, widać to ze źródeł pismiennych. I tak: gdy w kościele w Liszbarku (pow. brodzickim) biskup Gębicki konsekrował r. 1606 wielki ołtarz, napisano, że w ołtarzu tym znajduje się cenny obraz N. P. Marji z dzieciątkiem Jezus przez sławnego naówczas mistrza Borzymowskiego malowany. Obraz ten zniszczyli r. 1807. zamknięci w kościele jeńcy.

Borzymowski był malarzem nadwornym arcybiskupów gnieźnieńskich i malował także portrety dla prymasa Stanisława Łubieńskiego, żaden z nich jednak nie jest znany. Wykonał dla kościoła parafialnego we wsi Kozłów w kongresówce ołtarz, z którego zachowana jedynie predella przedstawia scenę Zwiastowania: w skromnej izbie, przy pulpicie, modli się N. P. Marja, a zlatujący z nieba archanioł z berłem w ręku przykłęka na obłoku. Izba pogrążona jest w mroku wieczornym, od którego odbija w blasku promiennym postać anioła. W głębi przez okno widać krajobraz wiosenny. Rysunek wcale poprawny, niezłe modelowanie figur i przede wszystkim doskonały światłocień dowodzą, że Borzymowski był niepospolitym artystą i kolorystą, lubującym się w zestawieniu części ciemnych i jasnych. Widocznie podlegał włoszczonym flamandzkim wpływom, czego dowodzi nawet ciekawy rodzajowy szczegół. Oto archanioł spłoszył kota, który skrył się pod zwykły stołek, stojący przed pulpitem. Technika jest stara, obraz bowiem namalował Borzymowski na drzewie lipowym o kredowym podkładzie. Niestety, dzieło jest prze-malowane. W cieniu pulpitu udało się znaleźć podpis malarza i rok 1626.

W r. 1630 przebywał w Gdańsku i malował portret królewicza Władysława dla arcybiskupa Łubieńskiego.

W klasztorach nie upadło zupełnie malarstwo. Obok kamedułów, którzy mieli swojego malarza, co prawda sprowadzonego z Włoch, dominikanie także mieli u siebie zakonnika, który malował, Piotra z Oświęcimia. Zachował się w Muzeum Narodowym w Krakowie jego obraz, przedstawiający męczeństwo św. Piotra Dominikanina z towarzyszem, malowany na drzewie i na tle złocistym jeszcze. U spodu na sukni świętego napis: *Fr. Venceslaus Oswiecimensis A. D. 1599*. Dzieło to zbliża się poziomem swoim do obrazów wotywnych XVI. w. a przez zachowanie tła złotego wiąże się jeszcze z malarstwem średniowiecznym. Temu samemu malarzowi można przypisać obraz św. Jacka w Odrowążu niedaleko Szydłowca, pochodzący od dominikanów krakowskich. Widzimy tu tę samą fakturę i to samo tło złoczone.⁴

¹ Rastawiecki: op. cit. t. II. str. 41.

² Rastawiecki op. cit. T. II. str. 101.

³ Witanowski: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. IX. str. CLXXVI.

⁴ Łuszczkiewicz: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. IV. str. 49.

Są to prace raczej dyletanckie. Takim dyletantem był Tomasz Treter.

Urodzony r. 1550. Tomasz Treter bawił przeważnie w Rzymie, gdzie papież Grzegorz XIII przypuścił go do herbu rodu swego, papież zaś Klemens VIII mianował kanonikiem rzymskim. Po powrocie do Polski r. 1594. został kanonikiem warmińskim i otrzymał od arcybiskupa ołomunieckiego Gueryna, przyjaciela swego, kanonię ołomuniecką. U schyłku życia osiadł we Frauenburgu. Zajmował się pracą naukową, muzyką i sztuką, malował i rytował, tworząc dzieła dyletanckie. Z obrazów jego dochowało się: Złożenie Chrystusa do grobu, na blasze miedzianej, obraz olejny w kościele parafialnym w Olsztynie i obraz nagrobny w kościele we Frauenburgu dla matki zm. 1600 r. Podług jego rysunku, przedstawiającego orła polskiego z wizerunkami na skrzydłach i piersiach 44 książąt

Fig. 208. Z dekoracji rękopisu XVII wieku w Bibliotece publicznej w Petersburgu.

i królów polskich, wykonał Jan Pannis rycinę znaną pod nazwą Orła Tretera z podpisem *Tho. Treteri inv. Joannes Pannis Bruxellensis excudit 1617.*¹

Jan Kasiński malarz portretowy pierwszej połowy XVII w., pracujący dla Zamojskich w Zamościu, jest dla nas dotąd niezbadaną osobistością. Wiemy, że malował on w latach 1618—1633 portrety rodzinne Zamojskich i rodzin z nimi skoligaconych, jak ks. Ostrogskich.² Zachował się list jego, do jednego z Zamojskich pisany: „Jaśnie Wielmożny a mnie Miłościwy Panie a Dobrodzieju mój! Tak jakoś W.M. mój Mci Pan rozkazał dać znać przez pisanie, com wymalował, podmalowałem dwa konterfety, które poczynam wyprawiać. Dziadka Jej Mści i Pana Ojca Ks. Konstantego jeszcze nie począł, ale wszystkie spodziewam się nie długo odprawić. A potem W. M. mój Mśc Pan rozkażeż co innego...“³ Z listu tego widzimy, jak magnaci żywo zajmowali się przyozdabianiem swoich rezydencji obrazami i jak zamiłowanie do portretów było wielkie. Tem też tłómaczy się ta stosunkowo znaczna ich liczba w tej epoce.

Każde większe miasto miało mniej lub więcej zdolnego malarza lub malarzy, tylko pamięć o nich zaginęła. Przypadkiem zachowała się tu i ówdzie o nich

¹ Rastawiecki op. cit. T. III. str. 429.

² Rastawiecki: op. cit. T. I. str. 218.

³ Tamże.

wiadomość. I tak w Bydgoszczy Jan Pipon namalował dla klasztoru franciszkanów w Chełmnie, do wielkiego ołtarza, obraz Chrystusa z N. P. Marją udzielającą św. Franciszkowi odpustu zupełnego w kościele w Portiunculi. Obraz miał być kunsztownie malowany.

Liczne nazwiska malarzy, o ile niema obok nich wzmianek o dziełach, nie przedstawiają dla nas wielkiej wartości, trudno bowiem mieć pewność, czy wspomniany malarz był artystą, czy też malarzem bez talentu i rzemieślnikiem do zwykłych robót.

Obok Dollabelli pracował nad przyozdobieniem kościoła dominikanów i jego kaplic inny nieznan nam włoski artysta. Dziełem jego jest uzupełnienie malowidłami pięknej kaplicy Lubomirskich. I tu znów łączą się obrazy z architektonicznym rozczłonkowaniem i obramieniem w jedną wspaniałą a zarazem wytworną całość. Znaczenie malowideł oczywiście jest także dekoracyjne.

Wśród obrazów znajdują się portrety fundatorów, malowane we wnękach ślepych okien a więc Sebastjana Lubomirskiego w stroju czarnym i jego żony w habicie dominikańskim. Każde z nich stoi przy stole czerwono nakrytym.¹ Obok wymalował artysta świętych i święte czczone szczególnie w zakonie św. Dominika i herby fundatora.

Kopułę zdobi ośm obrazów barwnych, malowanych na tynku, ujętych w ramy barokowe malowane *en grisaille*. Przedstawiają one męczeństwo św. Sebastjana, św. Annę Samotrzecią, a więc patronów fundatorów i Eljasza na puszczy. (Jeden obraz zniszczył pożar roku 1898 i zastąpiono go nowym). Między temi kompozycjami są węższe obrazy, przedstawiające czterech ojców Kościoła w całej postaci (fig. 204).

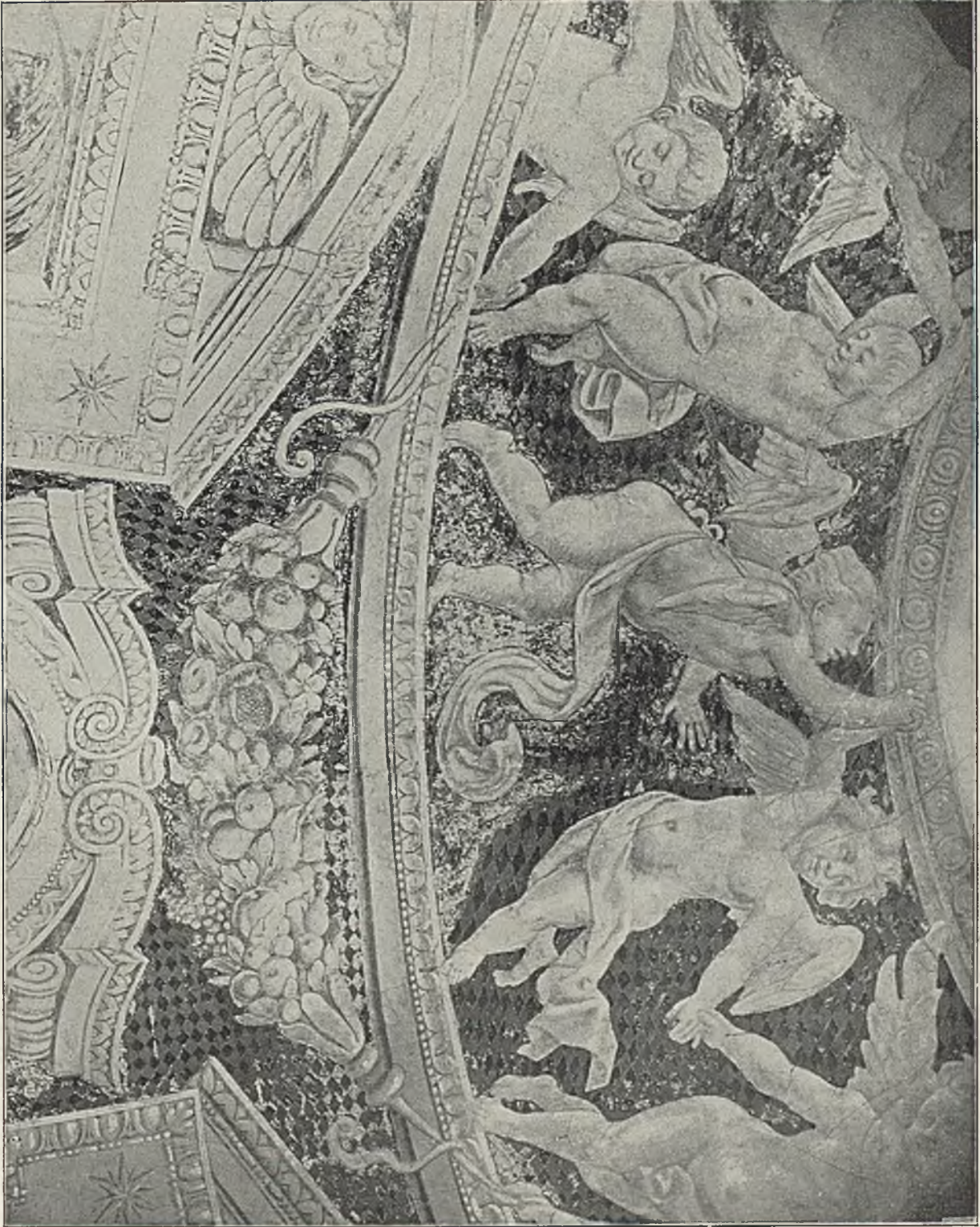
Ale najwdzięczniejszy jest fryz z płasami puttów, jakby ostatni refleks owych igrających chłopiąt epoki odrodzenia. Bawią się one i trzymają bujne wieńce festonów, uwite z liści i owoców, zwisających przy ramie fryzu (tabl. 31).

Kaplica powstała r. 1616 a zatem i malowidła niedługo potem wykonano. Jak architektura należy raczej jeszcze do stylu późnego odrodzenia, tak samo dekoracja malarska tchnie jeszcze duchem tej epoki.

Niestety, dzieła wybitnego artysty Marcina Teofila, zwanego Polakiem, zdobią kościoły Trydentu, Rivy, Brixen i Insbruku. Artysta ten zapewne z końcem XVI. w. opuścił Polskę a może nawet r. 1587 wyjechał z arcyksięciem Maksymiljanem z ojczyzny do Tyrolu i tu pozostawał na usługach arcyksięcia, jako jego nadworny malarz. Podpisuje się on Marcin Teofil Pollak lub Polonus, a współcześni nazywają go Polakiem.² Hołduje ten malarz temu samemu kierunkowi, co Dollabella t. j. weneckim wpływom. Czy w Polsce będąc malował już w ten sposób, czy też w Tyrolu dopiero wszedł na tę drogę, nie wiemy. Obrazy jego nie stoją niżej od obrazów Dollabelli, a może nawet mają większą artystyczną wartość. Jego „Adoracja N. P. Marji“, w Muzeum w Insbruku, odznacza się nie tylko piękną kompozycją i wdziękiem Madonny oraz anioła grającego na lutni u jej stóp, ale także przepyszną charakterystyką głowy klęczącego fundatora, a więcej jeszcze jego patrona. Gloryfikacja zaś św. Magdaleny (fig. 205) w temże samem Muzeum jest dobrem studjum czę-

¹ Lepszy i Tomkowicz: *Zabytki* j. w. str. 28—29.

² M. Bersohn: *Marcin Teofil Polak* Kraków 1889 str. 8.



Z polichromji kaplicy XX. Lubomirskich przy kościele
oo. dominikanów w Krakowie

ściowo obnażonego ciała oraz ciał aniołków w różnym układzie i ruchu. Hołd Trzech Króli w kościele katedralnym w Brixen jest miłym i wdzięcznym obrazem, odznaczającym się znów indywidualnością typów i wyrazu, i to właśnie daje mu wyższość nad Dollabellą, który trzyma się raczej szablonu w swej intensywnej i rozległej działalności. Jest on przy tym świetnym kolorystą. Portret jego własny w insbruckim Muzeum (fig. 206) wykazuje właśnie tę chęć do obserwacji i charakterystyki, które jego włoskiemu, a głównie weneckiemu, sposobowi malowania nadają indywidualne piętno.

Marcin Teofil umarł w r. 1639 w Brixen.

O innym malarzu, który podpisał się Martinus Baron (?) *Jaroslaviensis* Polonus a który opuścił Polskę, wiemy zaledwo tylko tyle, że malował religijne obrazy i że dostarczył do zbioru rycin: „*Sancti et Sanctae Poloniae*“ wizerunków polskich świętych, które w sztychach Piotr Querrat w Kolonii rozpowszechnił.¹

Z miejscowych artystów polskiego pochodzenia wymieniamy Marcina Proszowskiego, twórcę fresków zdobiących sufit kaplicy włoskiej w klasztorze franciszkanów i uzupełniających dekorację stiukową. Widzimy tam aniołków, trzymających emblematy Męki Pańskiej i szereg alegorycznych kobiecych postaci, malowanych „*en grisaille*“ barwą ceglastą (fig. 207). Freski wykonał w r. 1630. Zresztą nic o nim więcej nie wiemy. Dzieło jego świadczy, że zaliczyć go należy do tej samej grupy, co Dollabellę i Teofila Polaka.² Jego uczniem miał być Krzysztof z Cieszyna, Cristoforo Silesio, jak sam się podpisywał. Zachowały się tylko w zbiorze niegdyś Teofila Żebrowskiego znajdujące się dwa rysunki, jeden przedstawiał Św. Trójcę, drugi Chrystus cesarza Konstantyna. Oba wykonane piórkiem i nieco kolorami podłożone świadczyły o zdolności artysty.³

Działalność Maliśkiewicza zasługiwałaby na bliższe studjum. Znamy tego artystę z czternastu obrazów w Witowie koło Piotrkowa, przedstawiających sceny z życia św. Norberta i innych zakonników. Na jednym z nich jest napis: *Anno Domini 1622 pinxit Albertus Maliśkiewicz*. Wspomniana już kopja z obrazu Dollabelli przedstawia Chrystusa na krzyżu, dokoła którego mnóstwo osób kłęczących, między nimi Zygmunt III, jego synowie i dworzanie. Obraz świadczy o uzdolnieniu artysty. Dzieło to dostało się do krakowskiego Muzeum Narodowego⁴ (tabl. 30).

Niewątpliwie wydobędzie się wiele jeszcze miejscowych malarzy, których działalność rozwijała się według tradycji XVI. w. ale już pod wpływem włoskiej sztuki bezpośrednim lub pośrednim.

Malarstwo minjaturowe nie upadło zupełnie. Jeszcze wielkie graduały ozdabiają minjatury, ale minjatury te mają dekoracyjny charakter. Kompozycje figuralne wzorowano często na drzeworytach, opartych o włoskie wzory. Figury są pobieżnie i szeroko traktowane. Ta dokładność i drobiazgowość w opracowaniu szczegółów, wiążąca się z istotą miniatury, zanika. W klasztorach spotyka się dość jeszcze ksiąg iluminowanych z XVII. w. Z nazwisk zachował się nazwisko karmelity ks. Stanisława „*Stolcensis*“.⁵ Żył on w połowie XVII. w. Ozdabiał Graduał pisany dla kar-

¹ Rastawiecki op. cit. t. III. str. 126.

² Turczyński. *Spraw. kom. hist. sztuki* T. IX. str. CXV.

³ Rastawiecki op. cit. t. I. str. 247.

⁴ Rastawiecki op. cit. t. II. str. 3.

⁵ Rastawiecki op. cit. str. 409.

melitów r. 1644. i na nim przekazał potomności swoje nazwisko. Wśród minjatur o treści religijnej znajdujemy scenę zabójstwa św. Stanisława i świętych z zakonu karmelitów. Bogactwo i barwność ornamentów przypominają czasy świetności malarstwa minjaturowego.

Podobnie jak hafty i minjatury zdobić poczyna ornament o formach mających wiele pomysłów oryginalnych, aczkolwiek trzymających się ogólnego stylu. Widzimy to w jednym z rękopisów polskiego pochodzenia w Bibliotece publicznej w Petersburgu¹, iluminowanym przez brata Macieja Znina roku 1620 (fig. 208 i 209), oraz w graduale z Żytomierza w Muzeum Narodowym w Krakowie.

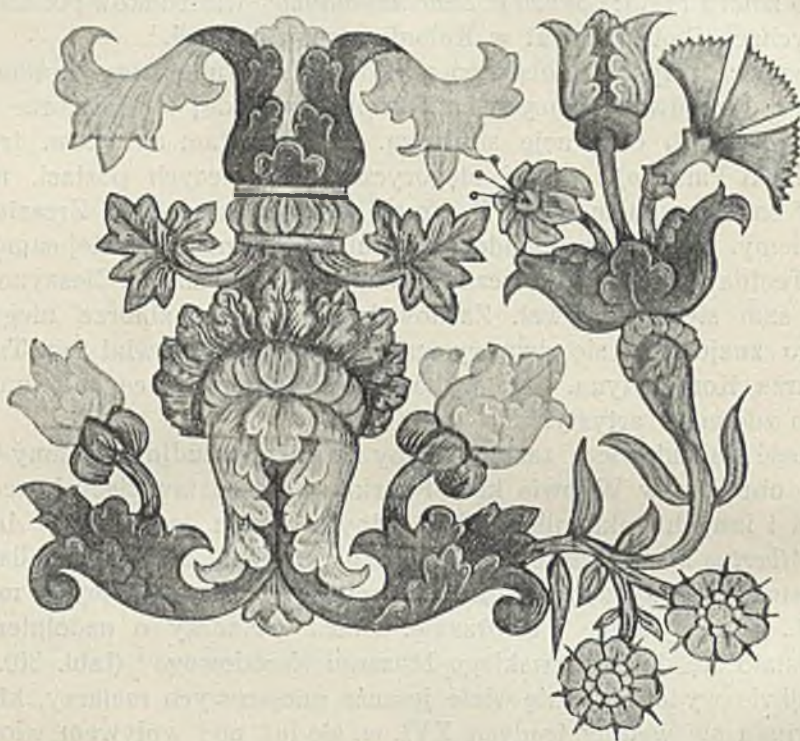


Fig 269. Z dekoracji rękopisu XVII w. w Bibliotece publicznej w Petersburgu.

¹ Kopera: *Minjatury polskiego pochodzenia w Bibliotece publ. w Petersburgu. Sprawozdanie Kom. hist. szt.* T. VII. str. 580.



WŁADISŁAVS SIGISMVNDVS D.G. POLONIAE ET SVEDIAE PRINCEPS
ELECT. MAGN. DVX MOSCOVIAE SMOL. SEVER. CFRD. DVX.

Petrus Paulus Rubens Pinxit Anno 1633. d. c. xxiiii.

*Jacobus
van der
Heyden
sculpsit*

P. Rubens. FORTRET KRÓLA WŁADYSŁAWA IV.
podług ryciny Jakóba van der Heyden w Muzeum Narodowym w Krakowie

R O Z D Z I A Ł IX.

Wpływy flamandzkie i stosunki polskie z Niderlandami. — Artyści Władysława IV. Piotr Dankerts de Ry, Daniel Frecher, Justus d'Egmont. Wpływy niemieckie — Bartłomiej Strobel, Jerzy Schulz. Malowidła ściennie. Rytownicy: Wilhelm Hondius, Jeremiasz Falck, Jan Engelhart, Maciej Morawa. Malarstwo minjaturowe.

Wpływy flamandzkie w XVII w. coraz bardziej się zwiększały i rugowały wpływy niemieckie a włoskie ograniczały się głównie do zakresu religijnego malarstwa. Już w początku panowania króla Zygmunta III. flamandzki rysownik i rytownik van der Passe (1549—1629) rytuje portret królowej Anny Austrijczki.

Między malarzami nadwornymi Zygmunta III. byli nietylko Niemiec i Włochy malarze, ale pojawił się i malarz flamandzki Pieter Claes z Soutman, ur. r. 1580 w Haarlem i zmarły tamże r. 1657.¹ Artysta ten przebywał dłuższy czas w Antwerpii jako uczeń Rubensa i był jeszcze znakomitszym rytownikiem niż malarzem. Wykonał on okazały portret króla Zygmunta III. w stroju koronacyjnym, w ramie bogatej z liści i owoców, z którego to portretu znamy rycinę z podpisem *P. Soutman pinxit effigiavit et excudit, J. Snyderhöf sculpsit.*² Rytował później portrety Władysława IV.

Może być, że jego dziełem są też dwa wyżej przez nas wspomniane a znajdujące się w monachijskiej Pinakotece portrety Zygmunta III. i jego żony Konstancji (fig. 182 i 183)³ oba w koronacyjnych strojach, szeroko, pewnym pędzlem malowane. Artysta odtwarza rysy starannie, daje im dobroduszny wyraz i maluje stroje bez drobiazgowości, uwydatniając jednak różnorodność materiału i wzorzystość szat. Cały charakter tych obrazów przypomina żywo szkołę Rubensa, coby przemawiało za autorstwem Soutmana. Także dzieła samego Rubensa dostały się do Polski. W r. 1621 przywiózł Piotr Żeromski wielki obraz Rubensa „Zdjęcie z krzyża“ do głównego ołtarza kolegiaty w Kaliszu. R. 1624 odbył królewicz Władysław wielką podróż na zachód i był we Flandrii i Brukselli, zwiedził Antwerpię, oglądał galerje obrazów i pracownie wybitnych artystów, interesując się, podobnie jak ojciec, żywo malarstwem. Był u Rubensa i pozował temu malarzowi do portretu. Rubens przedstawił Władysława IV. w pełnym popiersiu, w czarnym szwedzkim stroju, z wielkim, czarnym, o szerokich krezach kapeluszu, z orderem złotego runa (tabl. 32), a wspaniały ten obraz znajduje się w Genui w pałacu Durazzo. Z pewnemi odmianami, może z repliki dotąd nam nieznaney, na której Władysław jest przed-

¹ K o p e r a : *Spr. kom. hist. sztuki* T. VII. str. CXXX.

² *Spis rycin* w zbiorze E. hr. H. Czapskiego w Krakowie, wyd. K o p e r a , Kraków 1901, nr. 2271.

³ K o p e r a : *Spr. kom. hist. sztuki*. T. VII. str. CXXX.



Fig. 210. Portret Władysława IV. rytowany przez Hondiusa podług obrazu Piotra Dankertsa.

stawiony powyżej kolan, rytował to dzieło Paweł Pontius i Jákób van der Heyden. Portret Władysława IV. wykonał także Soutman 1634 r. a rytował Vorstermann, sztycharz antwerpski. Również Gilles van Schagen ur. 1616 malował r. 1639 portret króla.¹

Pobyt królewicza polskiego w Holandji, malowniczość strojów jego orszaku, zwracały ogólną uwagę i zajmowały żywo artystów. Znakomity rytownik Callot przedstawił dworzan królewicza podczas bytności jego w obozie pod Bredą.

Od czasu tej niderlandzkiej podróży stosunki między królewskim dworem a Niderlandami nawiązują się coraz to ściślej. Także niderlandzcy artyści robią portrety polskich magnatów a sztycharze tamtejsi je rytują: Tak portret Krzysztofa Radziwiłła robi Michał Miereveldt a Wilhelm Delft portret ten sztychuje.

Znakomity rytownik Lucas Vorsterman (ur. 1595 zm. ok. 1675), uczeń Rubensa, obywatel antwerpski, sztychuje portrety Bogusława Radziwiłła i Krzysztofa Opalińskiego. — Malarze polscy udają się na naukę do Flandrii a niderlandzcy artyści, niestety, tylko drugorzędni, przybywają od czasu do czasu do Polski. Po wstąpieniu Władysława IV. na tron, ruch ten staje się silniejszy. Po r. 1634 sprowadza król do Polski Piotra Dankertsa de Ry (1605—1661), holenderskiego malarza z Amsterdamu rodem.

Dziełem głównym Dankertsa w Polsce w dziedzinie architektury jest wspaniała barokowa kaplica królewska przy katedrze w Wilnie. Dankerts maluje portrety także

¹ Rastawiecki: op. cit. T. II. str. 154.

różnych osobistości w Polsce, znane nam tylko wyłącznie z rycin Falcka i innych, między nimi są cztery portrety króla Władysława IV. (Jeden z nich sztychował Falck, drugi z r. 1646 Hondius) (fig. 210) i trzy Jana Kazimierza, nadto jeden królowej Marji Gonzagi. Prócz tego portretował wybitne osobistości, jak Jerzego Ossolińskiego, Macieja Łubieńskiego, Stanisława Pstrokońskiego, Adama Kazanowskiego, wszystkie rozpowszechnione w rycinach Falcka, Hondiusa, P. de Jode, J. Sandrarta, Cl. de Jonghe i innych. Oryginalne jego dzieła znajdują się w muzeum brukselskim a są to portrety rodziców artysty z r. 1634 i portret młodego człowieka w myśliwskim stroju.¹ U nas nie znamy żadnego pewnego jego dzieła. Portret marszałka Kazanowskiego z podpisem artysty w używanej przez niego formie: *Petrus Dankerts me fecit 1634*, znajdował się r. 1792 w posiadaniu rzeźbiarza króla St. Augusta, Monaldiego, który go sprzedał nieznanemu nam bliżej obywatelowi wołyńskiemu.²

Może jego dziełem jest portret w całej postaci Cecylji Renaty Austriaczki, znajdującej się na korytarzach cesarskiego pałacu w Wiedniu,³ a wykonany zapewne 1637 r. Jest to dzieło bardzo starannie malowane i piękne, oraz pełne wdzięku. Delikatność i subtelność techniki twarzy i karnacji, miękkość sutych fałdów aksamitu, złote odbłyśki galonów i klejnotów, wreszcie pewna szerokość, płynność w kładzeniu farb i soczystość świadczą o flamandzkim jego pochodzeniu. Dankerts jako malarz był tylko portrecistą. Że umiał uchwycić podobieństwo, świadczy rys z jego życia. Kiedy wracał z Wilna do Warszawy, w Rudkach napadli go zbójcy i zadali cios śmiertelny. Na łożu śmierci ujął za pióro i narysował podobizny morderców tak wiernie, że ich poznano, ujęto a ujęci do zbrodni się przyznali. Nie był malarzem dekoratorem, przypisywane mu malowidła w kaplicy królewskiej w Wilnie nie są jego pędzla, ale malował je Del Bene.⁴

Dziełem tego samego kierunku jest portret Władysława IV. najwspanialszy ze wszystkich podobizn tego monarchy, malowany w Polsce przez nieznanego bliżej artystę w latach około 1640—1644, w całej postaci, w zbiorach cesarskiego pałacu



Fig. 211. Daniel Frecher. Portret biskupa Trzebieckiego na krążgankach franciszkanów w Krakowie.

¹ A v. Wurzbach: *Niederländisches Künstler-lexicon* (Wien-Leipzig 1906 r. I. t. 378). Rastawiecki: op. cit., T. III. str. 181.

² Rastawiecki: op. cit. T. I. p. 137.

³ Mycielski: *Portrety*.

⁴ Batowski: *Malowidła w kościele pokamedulskim w Pożajściu, Wilno 1914*, str. 21—23.

w Wiedniu.¹ Król ubrany jest we wspaniałą, czarną, aksamitną strój szwedzki obzity koronkami. Portret to świetnie malowany a postać króla imponuje powagą, majestatem i wielką godnością.² Szczegóły ubioru wykonano znakomicie.

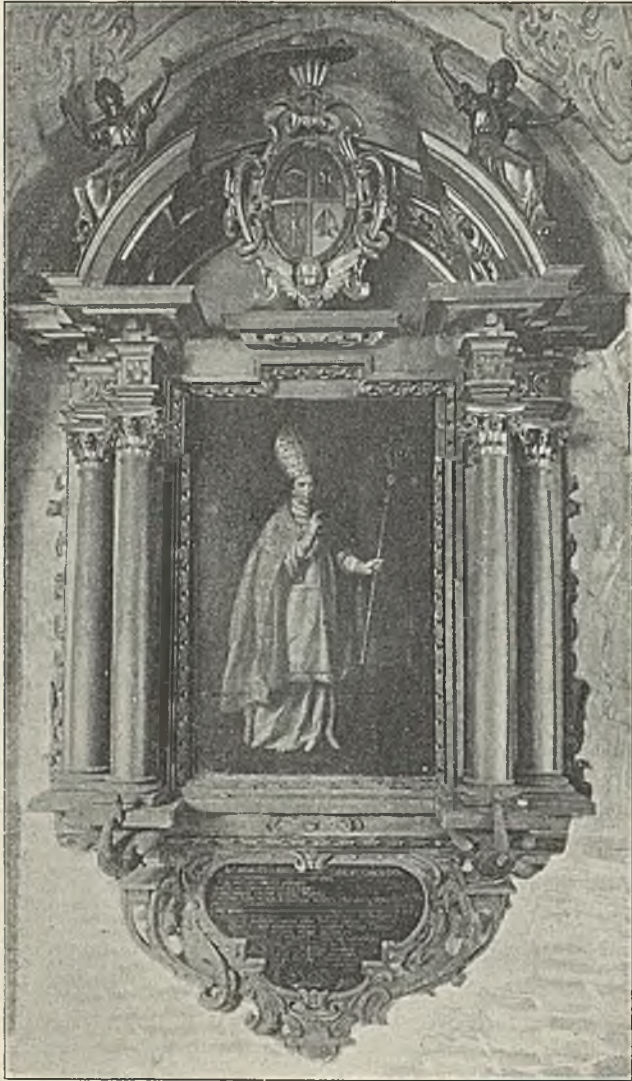


Fig. 212. Daniel Frecher. Portret biskupa Trzebieckiego we współczesnych ramach na krużgankach franciszkanów w Krakowie.

strami i kotarą ciemno zieloną. Na niej odbija się głowa portretowanego o włosach bujnych, siwych drobnych wąsikach i rzadkiej brodzie hiszpance, twarz chuda, rysy szlachetne, ale nie piękne, wymodelowane subtelnie, wzrok żywy i głęboki; wyraz

Inny holenderski malarz Jan van der Baan ur. 1633, bawiący dłuższy czas na angielskim dworze, przeważnie portrecista, malował: „Oddanie Smoleńska Władysławowi IV.” i „Szwedzi pod Wolą proszą o pokój”. Świadczyłoby to, że i on był w Polsce.³

Block Jakób Reugers, którego Rubens uznał za najlepszego malarza perspektyw i architektury, bawił na dworze Zygmunta III., coprawda w służbie wojskowej, ale na polu malarstwa niezawodnie pracować w tym charakterze nie przestał.⁴

Wybitnym malarzem, który pochodził niezawodnie z Krakowa i tu do cechu należał, a kształcił się prawdopodobnie u któregoś z mistrzów flamandzkich, był Daniel Frecherus. Wiemy tylko o nim tyle, że wyzwolono go r. 1621 w Krakowie. Z dzieł jego znamy zaś jedno, piękny i cenny portret na krużgankach kościoła franciszkanów w Krakowie, przedstawiający nam biskupa Trzebieckiego (fig. 211), podpisany przez artystę i datowany z r. 1664. Przedstawia nam biskupa w wieku 60 lat, w całej postaci w trzech czwartych, błogosławiącego, w pontyfikalnym stroju i wysokiej infule, na tle architektury z kolumną, piastrami i kotarą ciemno zieloną.

¹ Mycielski: *Portrety*, j. w.

² Tamże.

³ Rastawiecki: op. cit. t. I. str. 16.

⁴ Tamże t. I. str. 67.



Fig. 213. Portret Jana Kazimierza według Daniela Schultza rytowany przez Hondiusa r. 1649.

pełen dobroci i powagi znamionuje roztropność i skłonność do ascetyzmu. Charakterystyka ta jest świetna i odpowiada historii.¹ Obraz wogóle jest pierwszorzędny tak w rysunku jak i wybornym kolorycie. Refleksy, światło i cienie wystudjował malarz znakomicie. Całość opracowana bardzo delikatnie i starannie, wszędzie widać

¹ Tomkowicz: *Galerja portretów*, j. w. str. 145.



Fig. 214. Portret Jana Kazimierza rytowany r. 1650 według portretu Daniela Schultza przez Hondiusa

wpływ szkoły flamandzkiej. Zachowały się nadto stare wspó cześnie ramy barokowe, które jeszcze podnoszą wysoce artystyczny efekt obrazu (fig. 212).

Znakomity flamandzki malarz Justus d' Egmont (1601—1674) urodzony w Leydzie, uczeń szkoły antwerpskiej, naśladowca i pomocnik Rubensa, za którego pośrednictwem wszedł w stosunki z Paryżem i Marią Gonzagą, a gdy ta później została królową polską, malował dla niej i dla Polski. Jeden z dwu najwcześniejszych portretów Marii Gonzagi jego pendzla z r. 1645 znany tylko z bardzo pięknej ryciny, dedykowanej przez malarsza ambasadorom polskim w Paryżu, Wacławowi Leszczyńskiemu, biskupowi warmińskiemu i Krzysztofowi Opalińskiemu, wojewodzie poznańskiemu. Śliczne alego-

ryczne obramienie zdobi tę rycinę. W narożnych medaljonach umieścił artysta symboliczne kwiaty z napisami, lilje, słońceznik, goździk i róże. W dole zaś widzimy w kartuszu orła i orlicę z królewskimi koronami i odpowiednim napisem. W podpisie Marię Ludwikę nazwano już *Regina Poloniae et Lituaniae*, a na jej głowie umieszczono koronę. Jej postać okrywa królewski płaszcz gronostajami podbity. W ręku widzimy berło i jabłko. Mocno wyciętą suknię zdobią koronki i klejnoty, a włosy w puklach spływają na ramiona. Drugi raz malował Justus d' Egmont



SERENISSIMÆ ATQUE POTENTISSIMÆ PRINCIPI AC DOMINÆ DOMINÆ LUDOVICÆ
 MARLE, EX CELSISSIMA PARITER ET ANTIQUISSIMA GONZAGARUM DOMO
 ORIUNDÆ: POLONIE ET SUECIE DEI GRATIA REGINÆ. ETC. ETC. ETC.
 DOMINÆ NOSTRÆ CLEMENTISSIMÆ

hanc Ipsius Regniæ Majestatis effigiem, ab Iusto d'Egmont depictam, Cœlo hac forma expressit et humillimè dedicavit.
 Anno. MDCXLIX.

Wilhelmus Hondius
 Calcographus Regniæ

Just d'Egmont. Portret królowej Marji Ludwiki. Rycina

portret królowej r. 1649 i znany on jest powszechnie z pięknej ryciny Hondiusa (tabl. 33). Jako tło wprowadził w tym dziele malarz widok Warszawy, zamek królewski, kościoły a na pierwszym planie wymalował Wisłę z płynącymi galarami. Według tego portretu powstały także liczne inne rytowane wizerunki królowej, a mianowicie Merlana, P. Aubry'ego, Baltazara Moncorneta a zwłaszcza najpiękniejsze arcydzieło rytowniczejsztuki francuskiej, wykonane r. 1653 przez Roberta Nanteuil'a i opatrzone dedykacją dla królowej. Oryginał czy replika tego portretu wykonana przez Egmonta znajduje się w zakrystji kościoła św. Krzyża w Warszawie.¹ Dzieło to malowane jest świetnie, techniką szeroką i płynącą, barwy są soczyste, ale przytem bardzo dyskretne jak wogóle u Egmonta. Królowa ma wiele majestatu i wdzięku. Jej twarz zdradza rozum i energję, cała postać zaś wytworność. Przedstawił ją malarz do pasa, zwróconą figurą w bok, a twarzą ku widzowi. Ubrana w białą suknię atłasową, układającą się w grube miękkie fałdy, widać zaś tylko przód stanika przykryty lekką draperją z gazy żółtej i szerokie futrzane rękawy do łokcia. Dekolt pierwotnie był głębszy, ale, przeznaczając dzieło do kościoła, królowa kazała dekolt zmniejszyć domalowaniem szerokiej weneckiej koronki, świetnie odtworzonej. Stanik na ramionach i u przodu zdobia dwie kokardy z czarnych wstążek z klejnotem w pośrodku. Ręce są bardzo piękne i świetnie odtworzone,



Fig. 215. Portret Andrzeja Leszczyńskiego, biskupa chełmińskiego, rycina Faleka według obrazu Daniela Schultza.

jak również pełne ramiona, śnieżno biała i delikatna cera. Na szyi sznur olbrzymich pereł i gruszki perłowe przy uszach. Oczy czarne, pełne wyrazu, patrzą przed siebie wesoło i śmiało, a podnoszą ich wyraz łukowate ciemne brwi. Włosy ciemne odstawiają czoło i lokami spadają w kosmykach na skronie a w puklaci na ramiona.

Wpływy flamandzkiego renesansu zaznaczyły się także w rzeźbie, w licznych nagrobkach i ołtarzach wykonanych snycerską robotą i polichromowanych.

Pod wpływem tej niderlandzkiej sztuki kształcili się polscy malarze udając się na studia do Niderlandów. Wiemy, że r. 1642 bawił w Amsterdamie u słynnego

¹ Mycielski: *Portrety*.

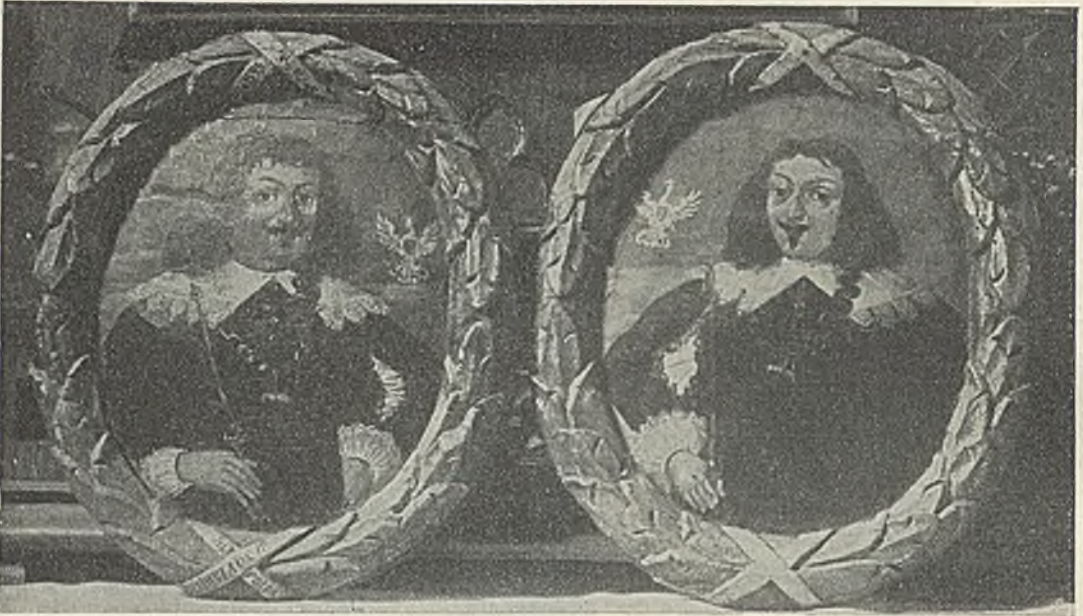


Fig. 216. Portret Władysława IV. i Jana Kazimierza w kościele farnym w Krośnie.

malarza martwej natury Eljasza Voncka (1605—1652) Krzysztof Tretkowski, urodzony r. 1622. Równocześnie studjował u Jakóba Jordaensa w Antwerpii Jan Tretko zwany Triciuszem, o którym powiemy później.¹

Ale niemieckie wpływy mimo tego nie ustają. Pojawia się z niemieckich artystów Bartłomiej Strobel, rodem z Wrocławia, a bawi w Elblągu jako nadworny malarz cesarski. R. 1642, powołał go Władysław IV. do Polski i przyjął do służby. Zachowało się u nas jedno z jego dzieł, portret kanclerza Jerzego Ossolińskiego, malowany r. 1636 poza granicami Polski. Portret ten był rytowany przez Hondiusa i znajduje się w zbiorach hr. Potockich w Rutce na Podlasiu.² Dzieło to jednakże niema wyższej artystycznej wartości i nie może się mierzyć z dziełami, które powstały pod wpływem flamandzkiej sztuki. Rysunek twarzy jest jednak dobry a malowanie ogólne staranne, przyczem malarzowi zależało przedewszystkiem na podobieństwie.

Strobel wykonał zapewne także części portretów rodziny Oświęcimów³ w Krośnie u franciszkanów w kaplicy przez tę rodzinę ufundowanej a wzniesionej przez Petroniego, włoskiego budowniczego, ozdobionej zaś przez Giovanniego Battistę Falconiego stiukami. Gdy kaplica była gotowa, zamówiono portrety rodziny. Najpiękniejsze z nich są wielkie portrety Stanisława i Anny Oświęcimów.

Stanisław Oświęcim w przeciwstawieniu do ojca i brata, ubranych jeszcze w polski strój, ma na sobie nader świetny kostjum zachodni. Podróże jego, które odbył do Niemiec, Niderlandów, Francji i Włoch, oddziały na ubiór. To też dzieło to jest wyborym kostjumowym obrazem, który jest tem ciekawszy, że portretów

¹ Mycielski: *Spraw. kom. hist. sztuki* T. IX, str. CCXVII.

² Mycielski: *Portrety*.

³ Mycielski: *Portrety*, j. w.

drobniejszej szlachty w tej epoce jest bardzo mało. Toż samo odnosi się do jego siostry Anny, nie tak strojnej, ale zato ujmującej wdziękiem i aureolą legendy. Wysoka, smukła, ubrana w białą, atlasową suknię o sutych fałdach i srebrzystym połysku. Twarz bardzo ładna z dużymi ciemnymi oczyma, o ciemnych wydatnych brwiach. Ubiór przypomina strój Mariji Gonzagi, która widocznie go do nas wniosła z Francji. Przed nią na stole stoi krucyfiks i książka do nabożeństwa, na której Anna oparła rękę.

Głowy w obu portretach wykonane subtelnie, techniką szeroką, a przecież delikatną, z dążeniem do oddania podobieństwa rysów. W proporcjach są błędy, poza popiersiem reszta tu i ówdzie niedbale traktowana. To są cechy przemawiające za pendzlem Strobla.¹ Artysta ten wykonał oba portrety w latach 1647—1650. Oświęcim zapewne ze Stroblem spotykał się na królewskim dworze.

Dla Polski także pracował malarz gdański Jerzy Schultz i on to może wykonał w latach 1664—1668 portret do kolan króla Jana Kazimierza w zbroi, naturalnej wielkości, z laską dowódcy w ręku, na tle chmurnego nieba. Portret ten znajduje się w klastorze kamedułów na Bielanach pod Krakowem. Jest to



Fig. 217. Portret Jana Brosciusa w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego.

dzieło piękne, bardzo staranne i poważne.² Technika jest sumienna, choć nieco pobieżna, ale zdaje się, że artysta rozmyślnie usunął na drugi plan szczegóły, a całą siłę skupił w subtelnym opracowaniu twarzy i nadaniu jej powagi i siły, ilustrując ponury i ostatni okres tragicznego życia ostatniego z Wazów na polskim tronie.³ Dzieło ma na sobie piętno gdańskiego portretowego malarstwa trzeciej ćwierci XVII wieku i widać w nim odbłyśki starych portrecistów Holandji z pierwszej połowy stulecia.

Jerzy Daniel Schultz malował także wielki portret króla Wiśniowieckiego, który znajdował się r. 1774 w gdańskim ratuszu.

Znamy ze sztychów Hondiusa jego portrety, jak Władysława IV. z r. 1637,

¹ Mycielski: *Portrety*.

² Mycielski: *Portrety*, j. w.

³ Tamże.



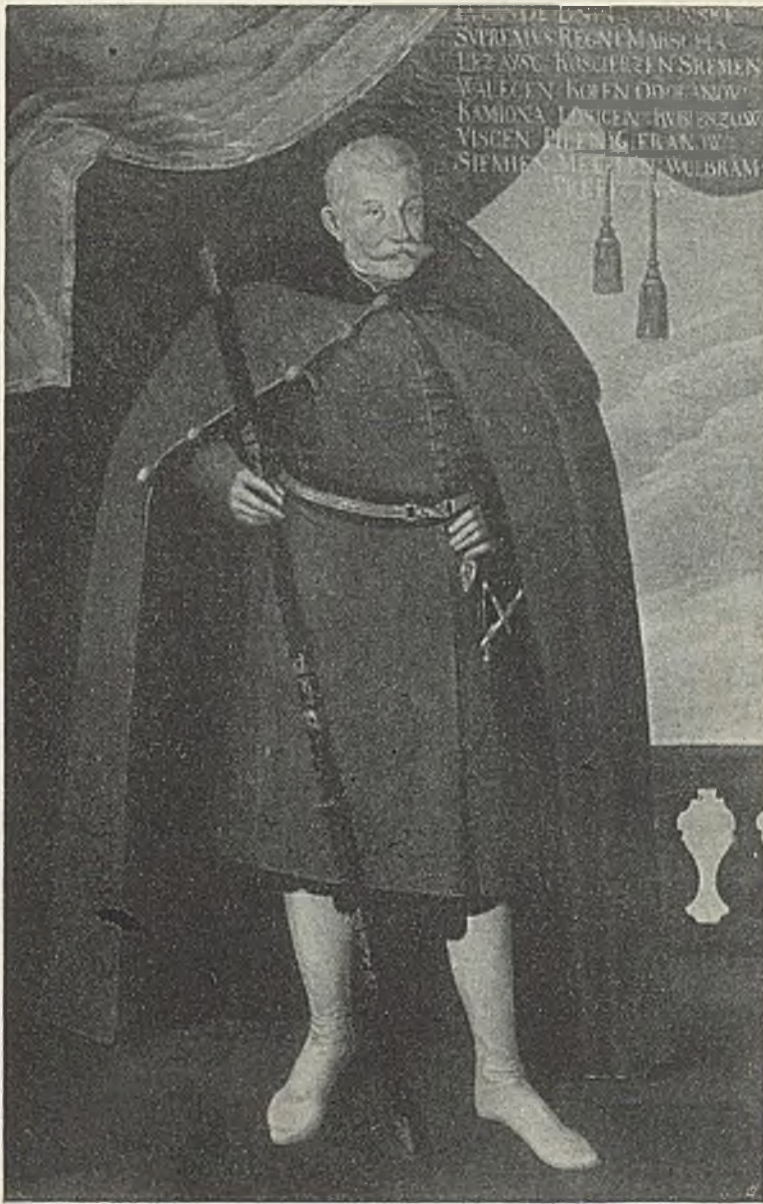


Fig. 218. Portret Łukasza z Bnina Opalińskiego marszałka WK.

nane i nadając figurom tym historyczne role. Między innymi dziełami zachował się jego Wjazd Stefana Batorego do Gdańska.¹

Inny gdański malarz Salomon Wagner był dobrym portrecistą. Jego dzieła należą do najpiękniejszych a odznaczają się okazałością i kolorytem. Zyskawszy uznanie w Gdańsku, został nadwornym malarzem Władysława IV. Otrzymał stałą od króla pensję w wysokości 600 złp. Musiał więc widocznie wykonać cały szereg

Jana Kazimierza i to dwa wizerunki, jeden z r. 1649 (fig. 213) drugi z roku 1650 (fig. 214), królewicza Karola, biskupa wrocławskiego, Jana Radziwiłła z r. 1652, Andrzeja z Leszna Leszczyńskiego, biskupa chełmińskiego, podkanclerzego W. Kor. z r. 1652, a ze sztychów Falcka portrety Achacego Przyłęckiego, kasztelana oświęcimskiego, Łukasza hr. z Bnina Opalińskiego z r. 1653, Jerzego Lubomirskiego, marszałka W. Kor. z r. 1653, Bogusława ks. Radziwiłła z r. 1654, Bogusława hr. na Lesznie Leszczyńskiego, podkanclerzego lit., ks. Janusza Radziwiłła, wojewody wileńskiego, hetmana W. lit. Był zatem Schultz wzięty i niezawodnie wobec tej licznej klienteli w Polsce chyba bawił.

Gdańszczanin Miltwitz Bartłomiej (zm. 1655 czy 1656) malował wnętrza budowli ze znajomością perspektywy, wprowadzając do nich liczne figury starannie wyko-

¹ Rastawiecki: op. cit. II. str. 43.

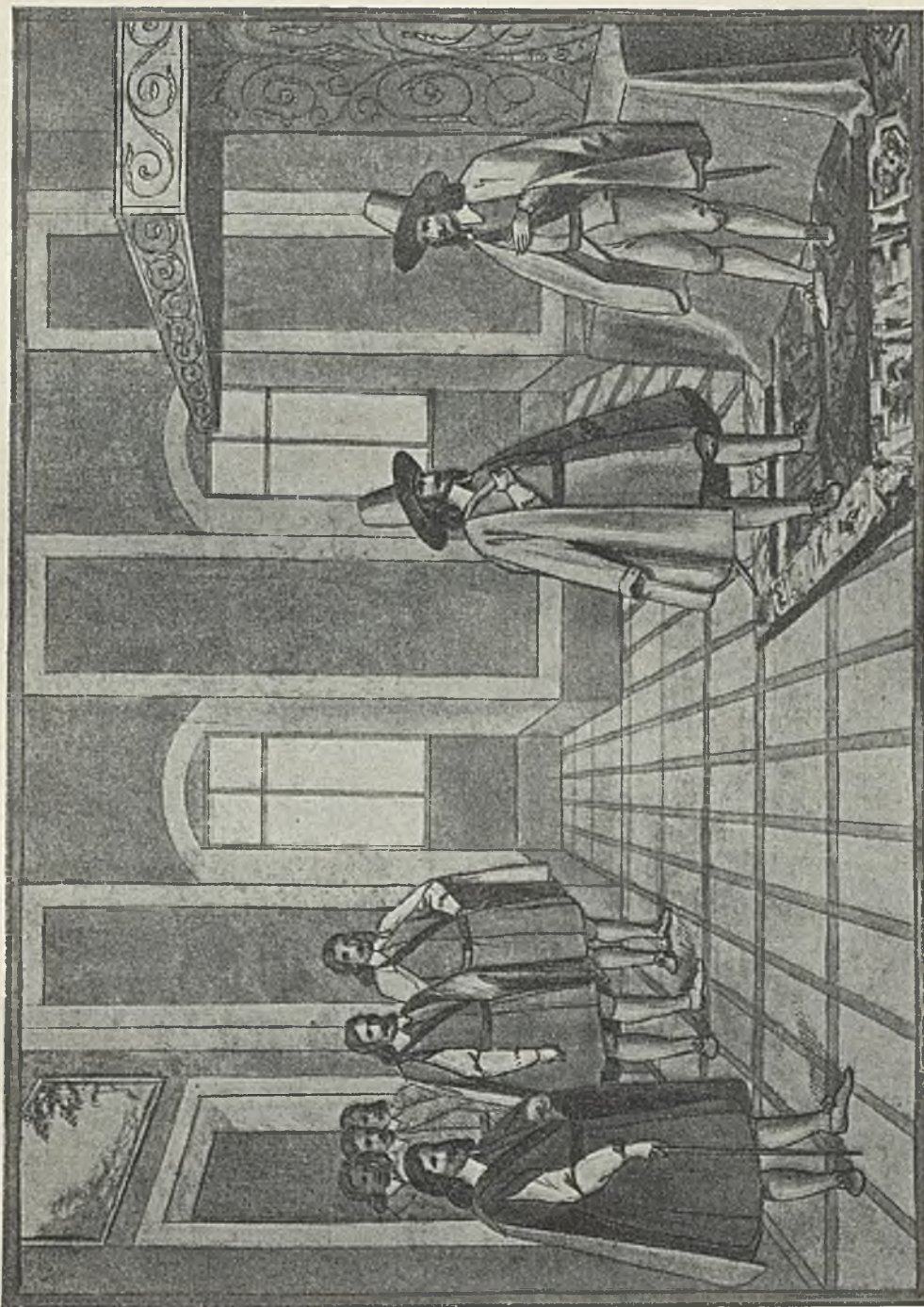


Fig. 219. Polichromja palacu Wielopolskich w Krakowie, już nieistniejąca, według kopji z r. 1813.

prac w Polsce. Z portretów jego jeden przedstawiający teologa gdańskiego sztychował r. 1648 Jeremiasz Falck.¹

Tu wymienić należy również Adolfa Boya, który pracował czas dłuższy

¹ Rastawiecki: T, III. str. 32.

w Oliwie, owej placówce polskiego żywiołu pod Gdańskiem. Malował tam widocznie na zamówienie opata Kęsowskiego, który go obdarzył domem mieszkalnym. Dzieła jego, głównie portrety, zostały rozpowszechnione przez ryciny Jana Bensheimera, Hondiusa i Falcka. Nas szczególnie obchodzą jego prace związane z Polską, jak Brama trjumfalna na wjazd Marji Ludwiki Gonzagi, wykonana r. 1646 i sztychowana przez Falcka. Dostarczał rysunków do kart tytułowych do dzieł Heweliusza, Maks. Fredry i t. p. Do Bramy trjumfalnej wykonał portrety Władysława IV. oraz portret Marji Ludwiki, który trzymał kupido, wymalował parę królewską siedzącą na tronie w stroju koronacyjnym i podającą sobie ręce, między niemi przedstawił amorka a w górze genjusza trzymającego dwie korony. Nadto bramę zdobiły portrety Władysława Jagiełły, Kazimierza Jagiellończyka, Zygmunta I. i Zygmunta III.¹

Nie mamy żadnych bliższych wiadomości kto był ów Franciszek Witanowski, nadworny malarz Radziwiłłów w Nieświeżu w połowie XVII wieku pracujący. W inwentarzu zbioru obrazów zamku nieświeskiego z r. 1658 niektóre portrety rodu Radziwiłłów oznaczono: „świeżego Franciszkowego malowania“.² Znaczna liczba portretów rozpowszechniona po klasztorach, jak np. w Kalwarji Zebrzydowskiej, po instytucjach, kościołach, ich zakrystjach, oraz prywatnych zbiorach, świadczy, że prócz wymienionych obcych artystów pracowało za Wazów wielu malarzy miejscowych. Malowali oni portrety królów (fig. 216), przodków rodzin magnackich, portretowali żywych i zmarłych dla przekazania ich rysów potomności. Wiemy n. p. że w Ujeździe w zamku „Krzysztopory“, który wznosił Krzysztof Ossoliński, były portrety założyciela i spokrewnionych z nim dygnitarzy.³

Na marmurowych nagrobkach i epitafjach pełno było portretów, oczywiście przez miejscowych artystów wykonanych. Na wzór holenderski sale posiedzeń były ozdabiane portretami zasłużonych osób. Także coraz to liczniejsze pałace poczęto ozdabiać od czasu Zygmunta III. licznymi portretami. Portrety te nieraz mają poważny wyraz i przypominają prostotę, ale zarazem i charakterystyką, uwidaczniającą się w wyrazie twarzy, portret Batorego i takim jakim jest n. p. portret Łukasza Opalińskiego (figura 218). Portrety te były różnej wartości, lepsze i gorsze, jak świadczą niezliczone zabytki. Uniwersytet Jagielloński posiada kilka takich portretów. Między niemi portret Jana Brosciusa, uczonego profesora, zmarłego r. 1652 (fig. 217). Nieraz te portrety ze względu na kostjum są bardzo zajmujące, jak portrety w całej postaci znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego a pochodzące z nieznaney nam bliżej cerkwi czernichowskiej gubernji. Jeden z nich według tradycji przedstawia matkę hetmana Mazepy (tabl. 34). Postać traktowana jest z realizmem a ze szczególnem zamiłowaniem odtworzył malarz zielony wzorzysty płaszcz ze złotem obszyciem. Z pod odchylonego płaszcza widać białą wzorzystą suknię.⁴

Do zadań artystycznych już od XVI w. wchodzi jeszcze jedno. Jest niem dostarczanie rysunków dla rytowników. Często odtwarzali rytownicy ci dzieła sztuki

¹ Einzug der Ludovica Maria Gonzaga Braut des Königs Vladislaus IV. von Polen, nach Danzig und Warschau von Adam Jacob Martini — Danzig 1646; porów. Rastawiecki: op. cit. t. III. str. 142.

² Rastawiecki: *Słownik malarzy polskich*, str. 55 i 207, T. III.

³ *Spr. kom. hist. szt.* T. IV. str. XL.

⁴ Kopera, Pogaczewski: *Polskie Muzeum* Nr. 51.



Portret nieznannej osoby (według podania matki Mazepy)
w krakowskim Muzeum Narodowym

znane, ale nieraz trzeba było umyśle nie wykonać do ryciny rysunek. Rysunków takich dostarczał malarz Jan Chryzostom Proszowski.

Artysta ten ur. 1599 i w Krakowie zamieszkały, był nadwornym malarzem króla Jana Kazimierza, który go w jednym ze swoich listów nazywa „servitor et pictor noster, incola Cracoviensis“. Miał zwiedzić Włochy. Magistrat krakowski dał mu świadectwo, że był biegły i świadom swej sztuki: „formalis pictor et huius artis gnarus et peritus“. R. 1667 żył jeszcze, miał wtedy lat 68.

Jego rysunki zostały sztychowane i dzięki temu się zachowały. Znamy więc popiersia Grzegorza Szymonowicza i Stanisława Temberskiego przezeń rysowane a rytowane przez

Aleksandra Gorczyzna. Z jego rysunku gdańszczanin Tscherning rytował piękną kartę tytułową do dzieła: „Gospodynia nieba y ziemi N.P. Marya“... On także rysował kartę tytułową do dzieła Stanisława Makowskiego: „Pars hiemalis concionum pro festivitibus Christi“... wydanego w Krakowie r. 1666, którą to kartę sztychował Al. Gorczyzn. oraz dał rysunki do ryciny Gorczyzna, zdobiącej panegiryk Jana Dziedzica: „Rosae



Fig. 220. Portret Wacława Leszczyńskiego, rytowany przez Falckę.

Broschiana“, i do rycin w Hippice K. Monwida Dorohostajskiego. A. Grabowski widział rysunek Proszowskiego wielkiej kompozycji historycznej, Wskrzeszenie Piotrowina¹ i chwali ją: „Pomysł w wykonaniu tego rysunku piękny i pełen prawdy...“²

Ciekawym dziełem sztuki połowy XVII w. musiały być malowidła, które zdołały niegdyś pałac Wielopolskich w Krakowie (obecny gmach Magistratu) a które się już nie dochowały i znane są tylko z rysunków i kilku akwareli gwaszem dopełnianych. Oglądał tę polichromję jeszcze r. 1813 Stanisław Zamojski i polecił Żylińskiemu czy Zielińskiemu Janowi, uczniowi Pészki, ich „przerysowanie“.³ Znajdowała się ona w obszernej sali na piętrze, na drewnianym suficie. Podobno wszystkie komnaty w ten sposób ozdabiała polichromja.

Żyliński czy Zieliński wywiązał się ze swego zadania z godną uznania dokładnością. Z rysunków jego (przechowywanych w bibliotece ordynacji Zamojskich w Warszawie (fig. 219) widzimy, że kompozycja składała się z wielkiego malowidła środkowego i mniejszych obrazów, pole środkowe obramiających. Nadto na ścianach pod sufitem, malowidłami ozdobionym, biegł fryz.

Malowidła na suficie przedstawiają nieznaną nam bliżej akcję dworską dyplomatyczną a na fryzie pochod uroczysty i dworski z paradnemi karetami, z eskortą licznego wojska i artylerji zbliżającej się do większego miasta. Przypomina nam ta kompozycja wjazd Ossolińskiego do Rzymu Dollabelli. Zapewne malarz przedstawił poselstwo Jana Wielopolskiego od Jana Kazimierza do cesarza Ferdynanda III. w czasie najazdu szwedzkiego, uwieńczone pomyślnym dla Polski skutkiem a w dziejach rodziny zaznaczone uzyskaniem hrabstwa rzymskiego państwa.⁴ Nie mniej jednak mogła to być opowieść zabiegów o pozyskanie ręki arcyksiężniczki Eleonory dla Michała Korybuta, o czymby świadczyły postacie kobiece w akcji biorące żywy udział. Widzimy uroczyste wręczanie i odbieranie listów, narady czy układy toczące się przy stole... Ubiór współczesny, modny z połowy XVII w. Strój polski noszą dwaj ludzie tylko, widocznie stanowiska podrzędnego.

Scena najważniejsza, scena środkowa (fig. 219), czy pierwsze czy drugie objaśnienie przyjmiemy, nie przestaje być zagadkową. Kogo przedstawiają dwaj dostojnicy w kapeluszach, stojący pod baldachimem i rozmawiający ze sobą jak równy z równym, podczas gdy dworzanie z uszanowaniem trzymają się w oddali, dociec nie podobna.

Spotykamy nadto malowidła nawet na zewnątrz kościołów. I tak w Starym Sączu zachowały się ślady religijnych obrazów, toż na pałacyku Czartoryskich w Kalwarji Zebrzydowskiej, także malowania takie zdobiły pałac w Łobzowie.⁵ Najczęściej umieszczano je we framugach attyk. Zamiłowanie to, przyjęte z XVI w., zaznaczyło się na zabytkach XVII i nawet XVIII w.

Polichromja kościółków drewnianych rozwijała się w dalszym ciągu. Malarze prowincjonalni przedstawiali na ścianach wiejskich kościołów sceny ze Starego i Nowego Testamentu. I oni też brali wzory z obrazów i kompozycji wybitnych

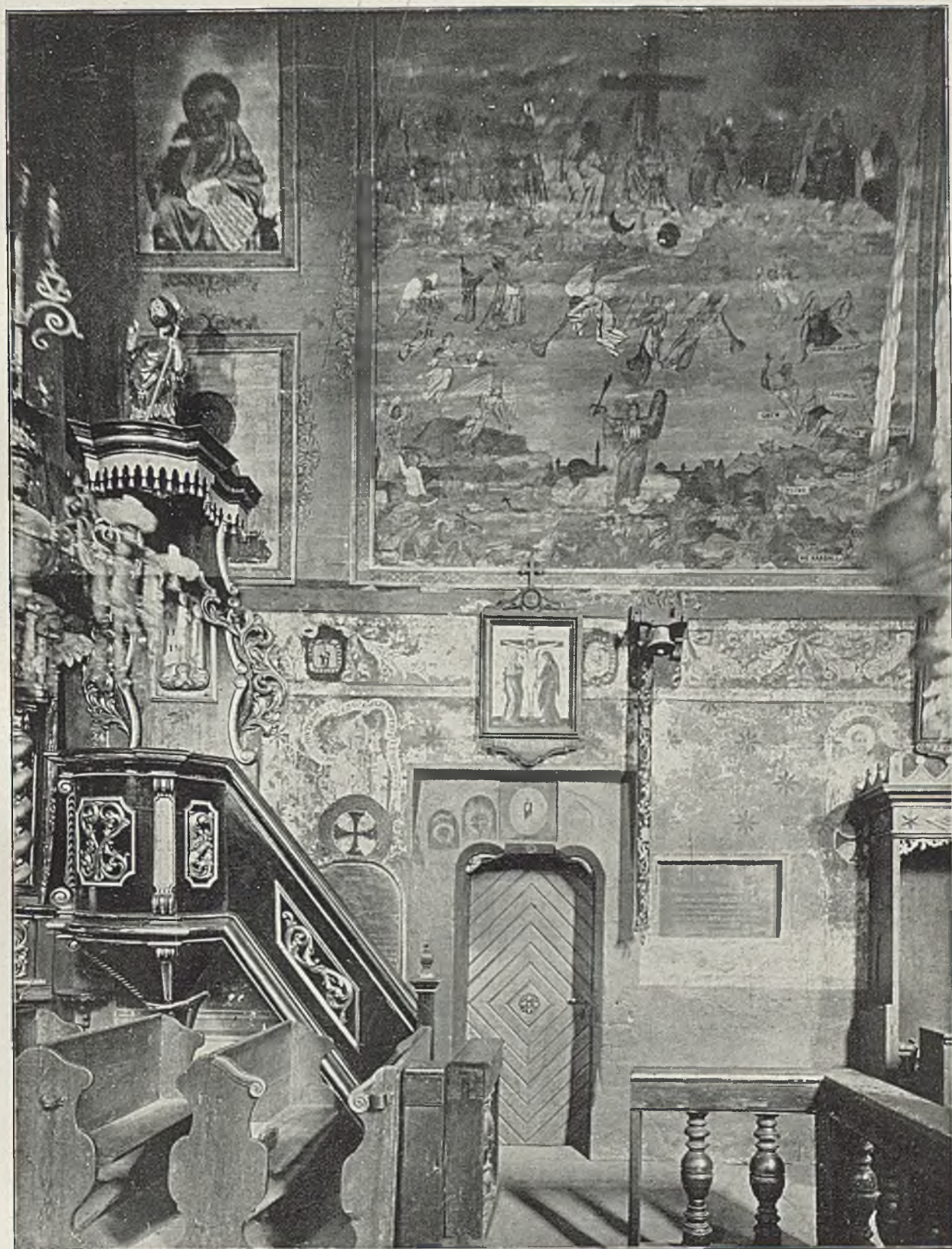
¹ A. Grabowski: *Dawne zabytki m. Krakowa*, Kraków 1850 r. str. 163.

² Rastawiecki: op. cit. T. II. str. 120 i T. III. str. 375.

³ Tomkowicz: Pałac Wielopolskich w Krakowie i jego dawna dekoracja malarska. *Rocznik krak.* T. XVIII. str. 18 i nast.

⁴ Tomkowicz: op. cit. str. 24.

⁵ Łuszczkiewicz: *Spr. kom. hist. szt.* T. IV. str. XLI.



Z polichromji kościółka drewnianego w Krużlowej Wyżnej

malarzy, korzystali z rycin, wprowadzając do cudzych pomysłów swoje. Polichromie te, łącznie z polichromowanymi ołtarzami, ambonami oraz rozwieszonymi obrazami, tworzą malowniczą całość. Przebacza się nawet nieudolność malarza dla jego rozmachu, zajmujących szczegółów i ogólnego efektu. Wkracza do tych malowideł także alegoria i teatralność, która podówczas w sztuce, podobnie jak w literaturze, wielką odgrywa rolę.

Przykłady takiej polichromji zachowały się nam w Binarowej, Polskiej Dąbrówce, Moszczenicy¹, gdzie z malarzem współpracował uczony ksiądz, miejscowy proboszcz, w Krużłowej Wyżnej (tabl. 35), w Olszówce (fig. 224, Grywałdzie i w Trybsie na Spiszcu. I tu spotykamy wśród licznych religijnych kompozycji Sąd ostateczny. Staranne traktowanie nagoci świadczy, że malarz przeszedł dobrą szkołę. W wielu innych kościołach drewnianych widać ślady podobnych malowań.

Zwraca uwagę ornamentacja synagogi w Jabłonowie nad Prutem przez swe motywy zaczerpnięte ze wschodnich wzorów. Polichromja ta powstała w latach 1650—1670² i jest typowym przykładem żydowskiego dekoracyjnego malarstwa.

Z wpływami niderlandzkimi, idącymi głównie przez Gdańsk do Polski, wiąże się także rytownictwo w Polsce. Wybitne miejsce w tej dziedzinie zajmuje Wilhelm Hondius.⁴ Pochodził on z hollenderskiej rodziny Hondt, która wydała aż pięciu sztycharzy. Jego ojciec posiadał w Hadze pierwszorzędny zakład sztycharski i u niego Hondius wyrobił się na znakomitego rytownika. Zapewne w Holandji poznał już Władysław IV. warsztat Hondiusów, to też wstąpiwszy na tron zapragnął mieć na usługach swoich ryto-



Fig. 221. Portret Jana Kazimierza, rycina C. Dankerta z r. 1649, winieta portretu według Vorstermana.

¹ Kopera-Lepszy *Kościoty drewniane* j. w. str. 16, 103, 112 i 137.

² Szydłowski: *Prace kom. hist. szt.* T. II. str. XCV. T. III. str. XVI.

³ Wierzbicki: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. IV. str. 51.

⁴ J. Łoski: *Wilhelm Hondius*, Warszawa 1882. (Odbitka z Biblioteki Warszawskiej). — J. C. Block: *Das Kupferstichwerk von Wilhelm Hondius*, Danzig 1891.

wnika i wybrał Wilhelma Hondiusa, urodzonego roku 1601, którego ryciny, a zwłaszcza piękne mapy Polski, znać musiał. Stosunki z Polską widocznie skłoniły artystę do osiedlenia się w Gdańsku, zapewne około roku 1633. Władysław IV. postanowił w r. 1634 wydać dzieło strategiczne, któreby rozgłosiło w Europie jego czyny wojenne i w tym celu plany odsieczy Smoleńska, które wykonał na miejscu inżynier Tomasz Pleitner, wyryć miał Hondius. Dzieło zajęło mu blisko dwa lata pracy i wyszło w Gdańsku 1636 r.¹ Ożywione jest figuralnymi kompozycjami oraz portretem Władysława IV. na koniu. Portret ten wykonał Hondius na miejscu w Warszawie z natury, a rytował potem osobno w Gdańsku. Wierzchowiec królewski jest wspornie przybrany a za tło służy obóz polski; widzimy rozstawione szyki jazdy i piechoty, polowe koszary, furgony a nawet objuczone wielbłądy (tabl. 36). Z lewej strony na skale wznosi się twierdza. W r. 1637 wydał Hondius w Holandji portret króla w wielkim formacie, także według rysunku z natury w Polsce zrobionego. Wizerunek ten odznacza się nie tyle podobieństwem, ile starannem opracowaniem szczegółów.

W r. 1645 wykonał znów portret Cecylji Renaty na polowaniu z dwoma psami, w głębi przedstawił jeźdźców, uzbrojonych łukami, dopędzających jelenia. Z polecenia magistratu Gdańska wyrył projekt bramy triumfalnej, bardzo ozdobnej i w wielkich rozmiarach, wzniesionej na cześć przybywającej z Francji Marji Ludwiki Gonzagi. Brama ma styl renesansu, przekształcającego się w barok i pełna jest alegorycznych pomysłów i posągów królów polskich. W górnej części bramy znajduje się portret Władysława IV. i wizerunek amorka, który w towarzystwie bogiń podaje królowi portret narzeczonej; umieszczone wyżej genjusze z godłami miłości ogłaszają światu radość i t. p. Takie alegorje coraz to więcej wkraczają w dziedzinę malarstwa. Wykonał też portret Władysława IV według Dankertsa (fig. 210).

Dziełem Hondiusa jest wielka rycina przedstawiająca kolumnę Zygmunta III. w Warszawie. Poniżej w dwu ozdobnych medaljonach sceny przewiezienia kolumny i ustawienia jej na Placu Zamkowym.

Kiedy r. 1648 wstąpił na tron Jan Kazimierz, wykonywał jego portrety (fig. 214), a nadto cały szereg portretów polskich magnatów.

Hondius jako malarz kształcił się na wzorach flamandzkich, stąd pochodzi właściwy tej szkole realistyczny charakter, unikający idealizowania. Wszędzie znać u niego pewną i biegłą rękę. Przeważnie rytował z własnych rysunków, posługując się szkicami z natury i wyzyskując je do tła portretów, lub dekoracji planów. W ten sposób mógł więcej jeszcze uwydatnić życie w dziełach swoich pełnemi nie tylko artystycznego ale także historycznego interesu widokami zamków i miast, albo też scenami rodzajowemi n. p. na planach kopalń wielickich, scenami, odznaczającemi się prawdą i wielką biegłością rysunku, jak wszystkie jego prace. Poprzedza on poniekąd Norblina.

Śmierć około roku 1660 przerwała jego dzieło poświęcone Polsce, a przedstawiające różne typy ludności, rzadkie zwierzęta i rośliny w naszym kraju. Blachy tych rycin nabył od wdowy król Jan Kazimierz i zapewne wśród klęsk ówczesnych przepadły.¹

¹ Łoski, j. w. str. 4.

² Łoski: j. w. str. 12.



Władysław IV., miedzioryt Wilhelma Hondiusa



Fig. 222. Maciej Morawa. Szkoła, rycina w krakowskim Muzeum Narodowym.

Z holenderskich malarzy pracował dla Polski Cornelis Dankerts w Amsterdamie (ur. ok. 1603, zm. przed r. 1656). Wykonał on portret Jana Kazimierza r. 1649, przyczem jednak posługiwał się winieta Vorstermana, wykonaną dla portretu Władysława IV. (fig. 221).¹

Jeremiasz Falck urodzony około r. 1610¹ rozwijał dalej rytowniczą sztukę na usługach polskiej kultury. Zapewne kształcił się on u Hondiusa w Gdańsku. Był gdańszczaninem, uważając się za Polaka i podpisując się: *Jeremias Falck Polonus*.

Około r. 1639 udał się Falck do Paryża, gdzie się dalej kształcił i wiele pracował rytując alegoryczne figury i portrety. Z Paryża przeniósł się do Holandji i znów powrócił do stolicy Francji. R. 1646 osiadł w Gdańsku i bawił do r. 1649. Pracował z Hondiusem nad tryumfalną bramą dla Władysława IV. i Marji Gonzagi. R. 1649 otrzymał stałe zajęcie w Sztokholmie jako rytownik królowej Krystyny. Ale mimo to jeździł artysta do Gdańska. R. 1655 bawił w Kopenhadze, w Amsterdamie, Hamburgu, około r. 1668 wrócił do Gdańska.

Umarł roku 1677.

Rytował on obrazy religijne, mitologiczne (tabl. 37 i 38), rodzajowe, karty tytułowe, między niemi do książek polskich autorów, ale przedewszystkiem wizerunki króla i królowej oraz portrety magnatów ówczesnych polskich, jak Adama Kazanowskiego, biskupa Piotra Gembickiego, Jędrzeja (fig. 215), Bogusława i Wacława Leszczyńskich, Macieja Łubieńskiego, Łukasza Opalińskiego i innych.

¹ *Spis rycin... Czapskiego wyd. Kopera j. w. nr. 610.*

² I. C. Block: *Jeremias Falck*, Danzig, Leipzig, Wien, 1890 str. 5.

Jeśli dzieła Falcka porównamy z dziełami Hondiusa, to pierwszy pociąga nas stylem i pięknnością wykonania, umie on wyszukać piękną linię, komponuje starannie. Akademizm włoski oddziaływał na niego. Jego rodzajowe i religijne ryciny stawiają go na tej artystycznej wyżynie, której Hondius nie dosięgnął. Ale zato

Hondius jest szczerzy w obserwacji natury, szkice jego są wiernie odczute i odtworzone poprostu, bez wyszukiwania efektów, odpowiadających panującemu stylowi. To samo odnosi się do ludzi. Wszędzie dba Falck o piękno i wykuintność linii. Przez silniejsze lub słabsze zagłębianie ryłca w blasze wywołuje ludzającą oko plastyczność, podniesioną umiejętnem użyciem światłocienia, w którym rozwija całą gamę tonów.¹

Z niemieckich rytowników, pracujących dla potrzeb kulturalnych Polski, wymienić należy Jana Engelhardta, wileńskiego stempli mennicznych i rytownika. Jest on twórcą bardzo rzadkiej ryciny przedstawiającej portret Andrzeja Boboli, wykonanej w r. 1620.² Ma ona piętno raczej kierunku Hondiusa niż Falcka; artysta z dokładnością oddaje twarz i jej zmarszczki, nie zaniedbując szczegółów stroju.

Wpływowi włoskim, podobnie jak Falck, ulegał polski sztycharz Maciej Morawa, żyjący w połowie XVII w.; dodaje on do swego nazwiska we włoskim języku pochodzenie swoje: „Polaco“. Rytuje tematy religijne, jak: Chrystus ubiczowany leżący u słupa,



Fig. 223. Św. Virgofortis. Kościół św. Salwatora na Zwierzytciu.

Chrystus w grobie opłakiwany przez anioła, Marja podnosząca zasłonę okrywającą ciało zmarłego Jezusa, Męczeństwo św. Bartłomieja, z dedykacją dla Bartłomieja Zimorowicza, gdzie widać kilka figur w rodzaju Caravaggio. Inną rycinę wykonał zaś z obrazu Guido Reniego.³ Ulegał wpływowi holenderskim, jak świadczy jego rycina, przedstawiająca szkołę a znajdująca się w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 222). Ryciny jego są sumiennymi studjami artysty. Zapewne Morawa był także zawodowym malarzem, skoro na jednej z rycin podpisał się *pictor*.

Natomiast malarstwo minjaturowe upadło zupełnie. Zdobiono jeszcze dalej

¹ Łoski: j. w. str. 11.

² Zieliński: *Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne* T. IV. str. 145.

³ Rastawiecki: *Słownik rytowników polskich*, Poznań 1886 r. str. 194.



J. Falck sculp.

FLORA.

A. Bloteling sculp.

J. Falck. FLORA, rycina

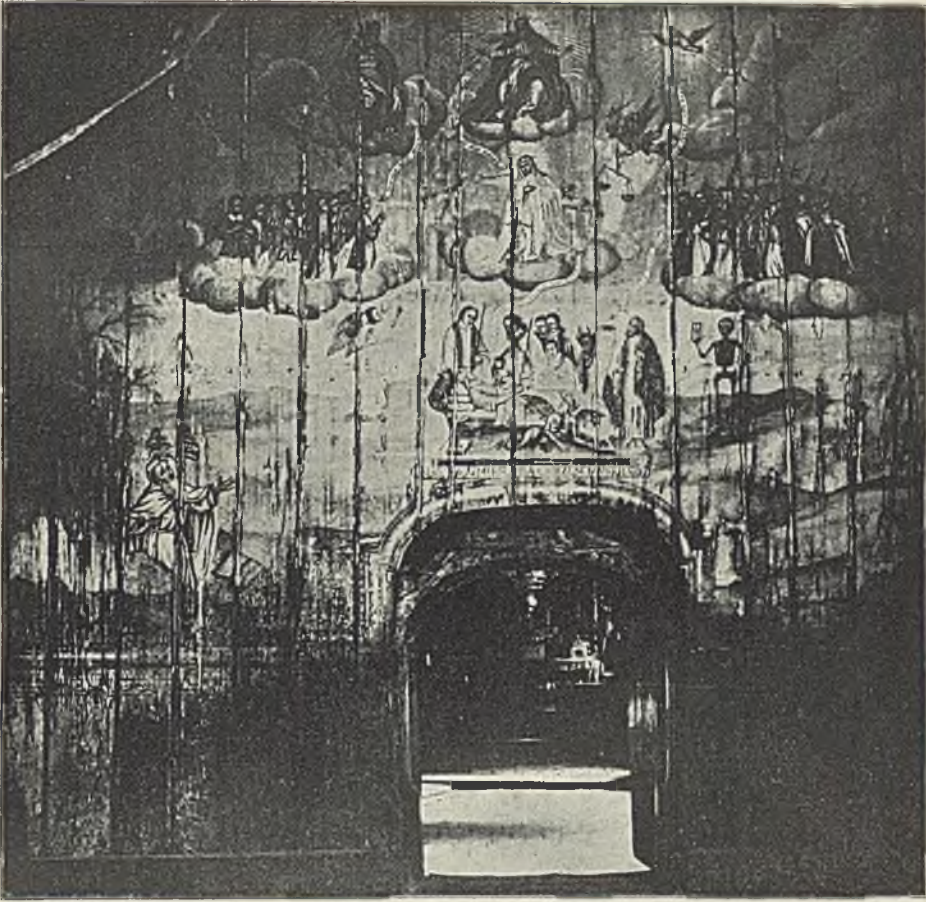


Fig. 224. Z polichromji kościółka drewnianego w Olszówce.

po klasztorach antyfonarze i graduaty, ale figuralne kompozycje są słabe, jedynie ornamentacja, wzorowana na starych kodeksach XVI w., bywa ładnie rozwinięta. Malarstwo takie rozwijało się głównie po klasztorach. Tu i ówdzie spotyka się oryginalne pomysły, pełne fantazji, aczkolwiek nieudolnie przedstawione.

Obok malarzy, pracujących dla większych kościołów, pojawiają się malarze wykonywający obrazy dla biednych mieszczan i wiejskiego ludu. Obrazy te sprzedają oni na jarmarkach. Trzymają się dawnych i nowych wzorów, które były im dostępne w kościołach i w rycinach. Ale nieraz puszczają oni wodze fantazji i wydobijają szczerzy wyraz. Są oni epigonami dawnych malarzy cechowych, którzy upadli nisko wobec „malarzy artystów“. Działalność ich idzie w parze poniekąd z działalnością malarzy malujących ściany kościółków drewnianych, nawet jeden i ten sam malarz pracował w jednym i drugim kierunku. W krakowskim kościele św. Salwatora na Zwierzyńcu mamy przykład dodatni takiej twórczości malarza podrzędnego w obrazie przedstawiającym św. Virgofortis, niestety, mocno przemalowanym (fig. 223). Święta ta słynna z urody ślubowała wiarę Chrystusowi, jednak ojciec jej, król, chciał ją koniecznie wydać zażam. Wrzucona do więzienia, gdzie udręczeniami usiłowano

przełamać jej opór, prosiła Boga, aby ją tak zesześcił, iżby przestała być ponętą mężczyźnie. I stało się tak. W ciągu jednej nocy twarz jej pokrył zarost męski. Oskarżona o czary została skazana na śmierć przez ukrzyżowanie. Gdy na krzyżu konała, ulitował się nad nią pastuszek, przystąpił do krzyża i na skrzypkach jej przygrywał, aby złagodzić jej ból. Święta z wdzięczności z rzuciła mu z nóg kosztowny trzewiczek.¹

Opowieści takie rozrzewniały lud, krążyły wśród niego, a obrazy świętej Virgo-fortis, czyli św. Frasobliwej, były w XVI—XVIII w. powszechne. W Beresteczku na Wołyniu znajdował się obraz tej samej treści, dziś mieści się w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół nauk w Poznaniu.² Obraz ten o tyle jest bardziej ujmujący, że niema w nim szczegółu o zesześcieniu przez zarost i tem samem postać świętej z XVIII w., w pasie ściśnięta, ze stanikiem ukazującym obnażony biust, przedstawia się żywiej i prawdziwiej. Natomiast obraz na Zwierzyńcu ma więcej askezy i krajobraz daleki. Tego rodzaju malowidła szły w parze z poezją religijną odpustową i znaleźć można w nich niejednen motyw pełen uczucia i sentymentu.

Ale także chętnie lud widział malowane ornamenty na ławach i chórach kościelnych, na ambonach. Spotykamy w przemyśle artystycznym piękne wzory (fig. 225),³ zaczerpnięte tak z dekoracji zachodu, jakoteż wschodu. Wschodnie ornamentacyjne wzory dostawały się wraz z dywanami, aplikowanymi namiotami i strojem ze wschodu. Lud w kościele je oglądał i naśladował malując skrzynie, ściany, czy pokrywając te ostatnie wystrzygankami.

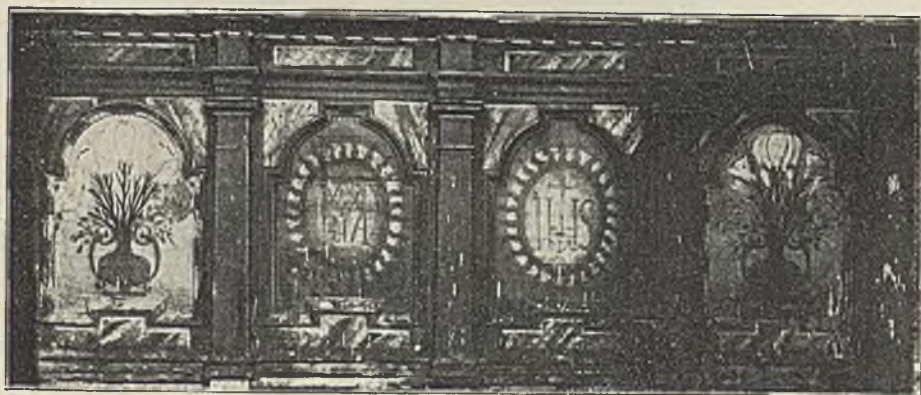


Fig. 225. Przód ławy kościelnej w Haczowie.

¹ Tomkowicz: *Rocznik krakowski*, t. XV. str. 6.

² Tomkowicz: op. cit. str. 9.

³ Kopera-Lepszy: *Kościół drewniane* j. w. str. 16.



J. Falck. JESIEŃ

R O Z D Z I A Ł X.

Dalsze wpływy malarstwa włoskiego: Lekszycki i Del Bene, Dankwart, Altomonte i Rugendas, Romeyn de Hoogh. — Wpływy francuskie: Desportes, Tretko, Siemigonowski, Szkoła malarska w Wilanowie.

Obok wpływów niderlandzkich, które trwają bardzo silnie w dalszym ciągu, wpływ malarstwa włoskiego utrzymuje się nadal.

Włosi w dalszym ciągu przybywają do Polski i cieszą się powodzeniem. Tak wiemy o Jacentym Campana, malarzu z Bolonji i uczniu Fr. Brisio a następnie Fr. Albaniego, że do Polski wysłał go kardynał Santa Croce. Zostawszy malarzem nadwornym Władysława IV. miał się w swej sztuce odznaczyć, lecz umarł wkrótce 1650 r. mając lat 50.¹

Malarstwo włoskie rozwijało się głównie w klasztorze bernardynów w Krakowie, a typowy malarz kościelny pracujący w kierunku Dollabelli, Franciszek Lekszycki,² wyszedł właśnie z pośród malarzy bernardyńskich. Wiemy, że w klasztorze tym już od XV w. malarstwo uprawiano i w XVI w. mnisi minjaturami upiększali księgi. Kiedy z początkiem XVII w. zakonnicy widzieli, że klasztory franciszkanów i dominikanów ozdabiano wielkimi obrazami i oni zapragnęli takich obrazów. Malowali nawet nie tylko w klasztorze, ale poza klasztorem, stąd ich ustawiczne zatargi z cechami.

Urodził się Lekszycki z początkiem XVII w. Pochodził, jak się zdaje, z krakowskiej mieszczańskiej rodziny, oglądał więc dzieła Dollabelli. Jako malarz był samoukiem, co najwyżej malarstwa uczył go w klasztorze jaki brat zakonny malarz.³ Następnie oddziaływały na niego ryciny podług obrazów Rubensa i Van Dycka, Veronesa i Tintoretta, a nawet Dürera i innych, które podówczas wykonywali i rozpowszechniali liczni sztycharze. Zrazu pracował, jak się zdaje, dla kościoła bernardynów w Krakowie, nie wydalając się poza mury miasta, lecz wkrótce tak się wyrobił i zyskał rozgłos, że od r. 1635 powołują go zewsząd do dekoracji kościołów. W latach mniej więcej 1635—1640 pracował w Kalwarji Zebrzydowskiej, poczem w Dubnie dla tamtejszego bernardyńskiego klasztoru i dla księcia Dominika Zasławskiego, dalej w Przeworsku i Leżajsku a wreszcie wrócił do Krakowa i tu w latach 1659—1664 ozdabiał nowo wystawiony kościół swego zakonu. Około r. 1664 bawił w Poznaniu, poczem do Krakowa wrócił r. 1667, i znów udał się w podróż przez Warszawę do Wilna i Grodna, gdzie pracował. Umarł r. 1668.

¹ Rastawiecki: *Słownik malarzy pol.* t. I. str. 84.

² Dr. Skrudlik: *Życie i dzieła malarza bernardyńskiego O. Franciszka Lekszyckiego.* Sandomierz 1916.

³ Skrudlik: j. w. str. 9.



Fig. 226. Lekszycki. Św. Antoni, obraz w kościele bernardynów w Krakowie.

ale martwymi plamami. Natomiast charakteryzuje jego dzieła wyrazistość linii i kształtów, co właśnie zawdzięcza rycinom. Obraz ołtarzowy w kościele oo. bernardynów w Krakowie, przedstawiający Św. Antoniego Padewskiego (fig. 226), wybornie charakteryzuje Lekszyckiego. Jest to tylko częściowo oryginalne jego dzieło. Jedyne bowiem anioła przerysował on z ryciny P. de Jode według obrazu van Dycka w kościele augustjanów w Antwerpii. Po prawej stronie w głębi widzimy rodzajowo pojętą scenę cudu św. Antoniego. W scenie tej pojawiają się typy polskie.

Czerpał przytem z obrazów dawnej szkoły cechowej krakowskiej z XVI w. Malując fundatorów, przedstawia ich jako małe figurki na sposób średniowieczny.

Dzieła swe oznaczał w ten sposób, iż umieszczał na nich misę miedzianą lub cynową oraz kropidło bez względu na to, czy mają one związek jaki z całością kompozycji.

Działalność jego z tego względu zasługuje na uwagę, że jest tak rozległą i wpływ na innych malarzy wywierać musiała, ale artystycznej wartości większej obrazu Lekszyckiego nie mają. Naśladując ze sztychów wielkich mistrzów tylko kompozycję i rysunek, przejmował je tą pośrednią drogą, barw zaś przejąć nie mógł, to też niema u niego ani śladu kolorytu tych malarzy. (Rycin w Krakowie było wiele, znajdowały się nawet przedsiębiorstwa handlujące tylko obrazami i rycinami). Ton ogólny jego dzieł jest więc szary i ponury, nawet kiedy wprowadza barwy gorące, nie ożywiają one obrazu i zaznaczają się tylko wyraźniejszymi,

Do najwcześniejszych z dochowanych jego dzieł należą obrazy w Kalwarji Zebrzydowskiej. Pracował on tutaj zdobiąc przede wszystkim kaplice Ukrzyżowania Pańskiego. Namalował wielkie kompozycje z Męką Chrystusa na krzyżu związane. Główny obraz „Ukrzyżowanie“ jest powtórzeniem Ukrzyżowania Rubensa z roku 1620 „*Le coup de lance*“ (dziś w Antwerpii), znanego Lekszyckiemu z ryciny.¹ Do najlepszych z zachowanych dzieł jego należą stacje w kościele bernardyńskim w Leżajsku, dalej wyborny obraz Franciszka Serafickiego w pokarmelickim kościele św. Teresy w Wilnie, znany tylko z ryciny Antoniego Oleszczyńskiego. Jest to dzieło oryginalnie skomponowane, proste, głębokie i szczere, ujęte w formę wyrobioną.

Ze szkoły Lekszyckiego wyszedł taniec śmierci w kościele bernardynów. Jest tu takie pokrewieństwo techniki, kolorytu, rysunku z dziełami tego artysty, że pomieszczenie tylko króla Korybuta w liczbie tańczących dowodzi, iż dzieło powstało już po śmierci Lekszyckiego. Od XVI w. te tańce się rozpowszechniły pod wpływem wojen i zaraz, w których ginęli ludzie bez różnicy stanów. Pierwszy taki taniec wyszedł z pracowni malarskiej bernardynów. Część środkową obrazu zajmują płasy kobiet ze śmiercią, pochodzących z rozmaitych warstw społeczeństwa, w czternastu zaś bocznych, owalnych scenach kościotrup porywa do tańca przedstawiciele wszystkich stanów, od papieża począwszy a skończywszy na turkach i żydach. Podpisy w rymach pod temi scenami uzupełniają obraz. I tak z ironją trafnie scharakteryzowano szlachcica, do którego śmierć się zabiera: „Jako się tve suche kości targnęły na me wolności, nie pozwalam — w taniec z tobą“. Dobry rysunek figur a świetny kościotrupów, żywość i różnaitość scen, umiejętna charakterystyka typów, żywy wcale koloryt, składają się również na znaczną wartość tego dzieła. Jest to obraz o wybitnie dydaktycznej treści, nie pozbawiony przytem rubasznego humoru.² Rozpowszechniło się to dzieło w licznych kopjach, widocznie tego rodzaju przedstawienia i pojęcia trafiały do usposobienia ówczesnego społeczeństwa.

Lekszyckiemu przypisać trzeba obraz alegoryczno-symboliczny o wybitnej dydaktycznej treści, znajdujący się na korytarzu klasztoru augustjanów w Krakowie. Przedstawia nam barokowy portal, w środku jego mieści się koło, symbol czasu, z pomiędzy szprych wyłaniają się czerepy ludzkie, strojne w tjary, korony, mitry, hełmy.³ U stóp płaczą kobiety, u góry Parki przędą nić. Gzymy portalu podtrzymują jako karjatydy kościotrupy. W rogach obrazu widać dwa szkielety świetnie rysowane, o silnym wyrazie, jeden w birecie, trzymające tablicę z ponurym napisem o śmierci, zbawieniu i ostatecznym sądzie. Obraz ten ma w sobie coś z tego kierunku sztuki, który w Hiszpanji wydał pierwszorzędnej wartości dzieła Juana de Valdes Leal (1630—1691), przedstawiające alegorje znikomości śmierci.

Ciekawy jest obraz również w kościele augustjanów w Krakowie, do którego malarz nie mógł mieć wzorów, a który tak doskonale godzi w fantazję bernardyńską. Jest to t. zw. Madonna kotwiczna. Na tle szerokiego krajobrazu i obłoków widać Chrystusa z krzyżem w ręku i Madonnę zrzucającą wielką kotwicę klęczącemu grzesznikowi w stroju szlacheckim, którego szatan ciągnie za poły ubrania w piekielne czeluście, gdzie smażą się potępieni różnych stanów. Mamy tu przytem

¹ Skrudlik: op. cit. str. 20.

² Skrudlik: j. w. str. 48.

³ Tamże str. 51.



Fig. 227. Brygliński. Chrystus z r. 1655 z widokiem Białan, Krakowa i Tynica, w kościele kamedułów na Białanach pod Krakowem.

żywość i bogactwo barw. Madonna kotwiczna wyszła niezawodnie ze szkoły Dollabelli, przemawiają zatem wpływy weneckiego kolorytu.

Średniowieczne tematy z grozą Sądu ostatecznego, albo też wyobrażeniem św. Michała, który waży dusze, przyczem djabeł przeciwnie się stara szale na swoją stronę, fantazja ubrała obecnie inaczej, tembardziej że coraz mniej krępowała się ikonograficznymi względami. To też najrozmaitszych na ten temat prac spotyka się wiele po kościołach i najczęściej łączą się one także z działalnością klasztoru bernardynów.

Także cystersi mieli swego malarza. Przebywał on w Sulejowie a kiedy r. 1675 umarł, zapisano w księdze zmarłych jego nazwisko: ksiądz „Piotr Raducki, *pictor egregius*“.¹

W tym samym kierunku co Dollabella i Lekszycki pracował nieznan nam bliżej malarz Baszkowski z początkiem XVII w., który około r. 1621 wymalował do kościoła w Piotrowinie cały szereg obrazów z cudami św. Stanisława. Kościół ten posiadał nadto aż do 80 innych płócien tego artysty, oraz jego własny portret, które jednak zniszczały bezpowrotnie.²

¹ Rastawiecki: op. cit. t. III. str. 376.

² Łuszczkiewicz: *Spr. Kom. historii sztuki* T. VII. str. XXXVI.

Tych malarzy polaków, którzy szli za włoskami malującymi w Polsce, musiało być wielu. W XVII w. mnożą się efektowne barokowe ołtarze, które trzeba było ozdobić efektownymi obrazami. Obrazy XIV—XVI w. wyrzucano a dawano na ich miejsce nowe. Wielkie płótna, zastaniające całe przestrzenie ścian presbiterjów i chórów, zastąpiły przeważnie miejsce dawnych fresków. Wstawiano obrazy wszędzie, gdzie tylko się dało, nawet w stale kościelne. Malarzem, który r. 1645 przyozdobił zaplecki stal kościoła bernardynów w Przeworsku, był nieznan nam bliżej Benedykt¹ a inny malarz Erazm malował dla bernardynów w Leżajsku.²

Więcej już wiemy o Piotrze Brygierskim, bo dochował się jego obraz z r. 1655, przedstawiający Chrystusa.³ Na obrazie tym w głębi spostrzegamy widok Bielan i Tyńca. Obraz niema większej wartości niż obraz Lekszycykiego (fig. 227).

U schyłku XVII w. wpływy włoskie trwają dalej. W ostatnich dziesiątkach tego stulecia bawi w Warszawie z włoskich malarzy najwybitniejszy — malarz Del Bene.⁴

Miał być podobno rodem z Neapolu i uczniem Piotra de Cortona a sprowadził go Sapieha.⁵ Dekorował on pałac Antokolski Kazimierza Sapiehy, istniejący jeszcze na początku XIX wieku. Ozdobił tam malowaniami galerję, salon i cztery pokoje przedstawiające postacie ludzkie naturalnej wielkości.⁶ Wśród malowideł zwracała jeszcze w r. 1812 uwagę w głównej sali apoteoza Herkulesa.⁷ Del Bene malował nadto kościół jezuicki św. Ignacego w Wilnie, z których malowideł do XIX w. zachowało się jeszcze w głównej kopule 18 portretów dużych, podobno jenerałów jezuickich. W Wilnie nadto powierzono mu ozdobienie freskami kaplicy św. Kazimierza przy katedrze. Pierwotne malowania, jak się zdaje, wykonane zaraz po wzniesieniu kaplicy przez Danckertsa de Ry, zostały widocznie zniszczone w czasie wejścia moskali do Wilna i trzeba było ściany na nowo pomalować. Artysta przedstawił sceny z życia św. Kazimierza. Do najpiękniejszych należy cud u grobu świętego: wskrzeszenie dziewczynki. Widzimy tu wewnątrz renesansowej kaplicy z grobowcem, na tle którego odcina się świetnie piękna w ruchu i plastycznie wykonana postać matki. Ojciec dziecięcia z podgoloną głową kłęczy rozkładając przed sarkofagiem ręce w gorącej prośbie. Dziewczynka podnosi się i rączkami chwyta się marmurów grobowca. Grupa poważnych osób zdumiona jest tym zjawiskiem a zdumienie to u każdego ma odmienny wyraz.

Otwarcie trumny ze włokami św. Kazimierza przedstawia nam również dramatyczny moment. Niektóre z figur mają zanadto egzaltowany, ale wytworny układ, uderzający przedewszystkiem żywą gestykulacją rąk, właściwą epoce późnego baroku. Nie brak tu na przodzie wśród duchowieństwa Polaka w narodowym stroju, z długimi na dół zwisającymi wąsami.

Innym dziełem Del Bene'go były malowane około r. 1694 freski i obrazy w klasztorze kamedułów w Pożajściu na Litwie. Kościół tamtejszych kamedułów,

¹ Rastawiecki: op. cit. t. III. str. 132.

² Tamże t. III. str. 201.

³ Tomkowicz: *Teka Grona konserwatorów Galicji zachodniej* t. II. str. 21.

⁴ Batowski: *Malowidła w kościele pokamedulskim w Pożajściu*, Wilno 1914, odbitka z V. rocznika Tow. Przyj. Nauk w Wilnie str. 18.

⁵ Rastawiecki: *Słownik malarzów polskich*, T. I. Warszawa 1830, str. 141.

⁶ S. Ciampi: *Notizie*, Lucca 1830, str. 119; Batowski: op. cit. str. 19.

⁷ Batowski: j. w. str. 20.

podobnie jak kościół na Bielanach pod Krakowem, bogato ozdobiono malowidłami. Malowidła te są poważne, monumentalne i doskonale nadają się do architektury włoskiej i włoskiego zakonu. Budowa kompozycyjna, niezawisła, przejrzysta, powściągliwa w dekoratorskiej swadzie. Barwy łagodnie zestrojone.¹ Wprawdzie różnic należy udzielić mistrza od udziału pomocników, ale całość przedstawia się jeszcze dziś bardzo pięknie. Głównych obrazów jest jedenaście. Do największych należy przejście żydów przez Czerwone morze i ucztę Baltazara. W obu obrazach postacie są naturalnej wielkości. Drugi zwłaszcza jest wyborny, odznacza się bogactwem ruchów, strojnością postaci i kolorytem. Artysta ożywił kompozycję i tu także tłem architektonicznością. Przebija się wszędzie wpływ weneckiej szkoły a przede wszystkim Veronesa. Inne obrazy przedstawiają sceny męczeństwa św. Krzysztofa, patrona kościoła. Działają one ekspresją i zaletami rysunku. To samo powiedzieć można o obrazie ze scenami z życia duchowego praojca eremitów, św. Romualda. Dalej wymalowano „Pogrzeb“ z wysuniętą na pierwszy plan św. Magdaleną de Pazzis, niby krewną fundatora Paca. Święta leżąc w trumnie martwa odwróciła głowę, gdy wszedł do komnaty pośmiertnej młodzieniec rozpustny. Zdumienie otaczającego zwłoki świętej orszaku, poruszenie i cały efekt tej dramatycznej sceny artysta wybornie zdołał odtworzyć. Szczególniej przemawia do widza plastyka, zadarta do góry głowa młodzieńca o typie portretów Veronesa i na przodzie wytworna postać męska w tak zwanym flamandzkim ubiorze XVII w. Del Bene znał widocznie holendrów i flamandów i korzystał z ich dzieł mimo zachowania włoskiego stylu i cech weneckiej szkoły.

Wśród dalszych fresków widzimy wszędzie wiele ludzi w wybornym ruchu na tle architektury; niektóre sceny mają charakter więcej realistyczny i rodzajowy, malarz wprowadza jeszcze śmieiej kostjумы współczesne i typy miejscowe, jak np. szlachcica w kontuszu, z podgoloną głową. Tego charakteru lokalnego miały więcej dwa obrazy, z których jeden przedstawiał króla Bolesława odwiedzającego uczniów św. Romualda w Polsce i rozdającego im dary, drugi zaś św. Romualda wprowadzającego księcia Kazimierza Odnowiciela do klasztoru w Cluny. Obrazy te jednak z powodu ich treści zamalowano, gdy klasztor zabrano na prawosławną cerkiew. Doszły nas tylko z obu tych obrazów ogólne szkice z XIX w., w zbiorach poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Obok tych malowideł w ramach ze sztukaterji znajdowały się w zakrystji obrazy na płótnie: Ecce Homo, św. Weronika obcierająca twarz Chrystusowi, Chrystus na górze Oliwnej, Biczowanie i Cierniem koronowanie. Nie wiele jednak z tych malowideł zostało. Odznaczają się także te szczątki plastyką, uchwyceniem i umiejętnością przedstawienia ruchu, oraz kolorytem o barwach czystych i głębokich. Mają one tę samą wartość, co inne wspomniane obrazy i są dziełem tego samego artysty. Hojny fundator kazał jeszcze pomalować przejście, łączące kościół z zakrystją, obrazkami opowiadającymi życie kamedułów w Polsce. Obrazki te choć słabsze, ciekawe są przez to, że wkraczają tematem w historję Polski, że widzimy w nich kostjумы świeckie polskie i że bądź co bądź należy uznać wiele usiłowań w dziedzinie historycznego polskiego malarstwa, podobnie jak to zaznaczyło się w twór-

¹ Tamże, str. 4.

czości Dollabelli. Choć może dawał do obrazów tych szkice ten sam Del Bene, to jednak są one dziełem innych, mniej uzdolnionych malarzy.

Także klasztor ozdobiono malowidłami i sztalgowemi obrazami fundatorów, na razie niezbadanymi i niedostępnymi.

Del Bene jest zdolniejszym i wytworniejszym malarzem od Dollabelli. Maluje w tym samym kierunku nawet obrazy z dziejów



Fig. 228 Kościół św. Andrzeja. Stiuki na sklepieniu chóru.

Polski, ale maluje samodzielnie. Wykształcony, jak Dollabella, na wzorach weneckich mistrzów XVI w., przejmuje się jednak niderlandzką sztuką, ma poczucie przestrzeni, rozmach, przede wszystkim biegłość rysunku, śmiałość pomysłu a przytem koloryt bez zarzutu. Unika konwencjonalnych środków w przedstawieniu świętych i cudownych zdarzeń: aureoli, jasności niebiańskiej, aniołków. Artysta to nie ulegający dewocyjnej ekstazie, trzeźwy, ale w mierze kościelnej, wyobraziciel baroku. Był dekoratorem utalentowanym i jednostką wybitniejszą wśród licznych malarzy ostatnich lat XVII stulecia.¹

Nie znamy prac Michała Anioła Palloni'ego ur. r. 1637 w Campi w Florenckiem, ucznia Bal. Franceschiniego Volterano. R. 1674 udał się on do Polski i Litwy i wiele tu obrazów wykonał. We Włoszech mało prac pozostawił, ale miał tam sławę genialnego artysty. Jak się zdaje, pracował dla Mikołaja Pacy, hetmana W. lit. a przynajmniej około r. 1677 portret jego malował. R. 1684 był w Warszawie. Umarł na Litwie r. 1700 lub nieco później.²

Wybornym dekoratorem, szwed czy ślązak z pochodzenia, był Tankwart lub Dankwart. Wezwany do Polski, zdaje się ze Śląska, gdzie r. 1693 bawił, malowaniami przyozdobił kościół jasnogórski i kaplicę N. P. Marji w Częstochowie. Prace te musiały mu zyskać uznanie, skoro powierzono mu dekorację kościoła św. Anny w Krakowie. Malowania szły tu w parze ze stiukami wzajemnie się uzupełniając. Wymalował tam na sklepieniu Wniebowzięcie pojęte w duchu Guido Reniego, Zmartwychwstanie, Podwyższenie św. Krzyża i inne. Dzieła jego odznaczają się wielką biegłością i zdolnością dekoracyjną, szczególnie jest mistrzem w komponowaniu obrazów z licznych figur w trudnych skröceniach. Jego apostołowie w kościele św. Anny robią złudzenie rzeźb. Aczkolwiek nie był włochem, to jednak sztuka

¹ Tamże, str. 15.

² Rastawiecki: op. cit. t. II. str. 87.

jego jest włoska. Obrazy tego malarza godzą się też z obrazami Innocentego i Karola Montich z Imoli, którzy obok Dankwarta w kościele św. Anny pracowali. Innocenti'ego Monti „św. Józef“ w ołtarzu tegoż kościoła odznacza się przy całym swym podobieństwie z Corregiem, zamiłowaniem do rodzajowego traktowania tematu i w tem uległ widocznie niderlandzkim wpływom, stąd też dba o poprawność.

Nie ma tej rzutkości i rozmachu co Dankwart, ale dostraja się również do tej grupy malarzy zdobiących kościoł św. Anny, hiszpan Pagani, którego dziełem jest piękny obraz św. Sebastjana, malowany olejno w jednym z ołtarzy. Obraz ten łączy się z dekoracją stiukową ram Fontany podobnie, jak dzieła innych jego towarzyszy, w jedną harmonijną całość.

Malarze ci pracowali obok stiukatorów braci Fontana i nie tylko uzupełniali oni malowidłami ich ornamentację stiukatorską w kościele św. Anny, ale także w kościele pp. franciszkanek przy klasztorze św. Andrzeja w Krakowie, oraz w kaplicy św. Jacka w kościele krakowskich dominikanów.¹ Wizje świętych w ekstazie są ulubionym tematem malarzy (fig. 228).

Na Litwie rozwinął działalność malarz niemieckiego pochodzenia Jan Gothard Berghof. W wileńskiej katedrze w kaplicy św. Marji Magdaleny zachował się jego obraz wielkich rozmiarów, przedstawiający wszystkich świętych, malowany r. 1690. Po bokach tego obrazu dwa inne mniejsze przedstawiają św. Stanisława i św. Kazimierza. Wśród rysunków, znajdujących się w zbiorze J. I. Kraszewskiego, był mały szkic tuszem Merkurego z kaduceuszem i pędzlami w rękach oraz z napisem u góry: Joannes Gothardus Berchhof M. K., a na odwrociu: Vilnae in Litvania 1676.² W kościele bernardynów na Stradomiu znajduje się obraz przedstawiający bł. Szymona z Lipnicy, jak naucza alumnów, a w głębi rodzajowo przedstawił malarz cud: oto drzewo posadzone koroną do ziemi a korzeniami do góry, przyjęło się. U góry N. P. Marja z aniołami (fig. 229). Jest to jedna z replik, malarz bowiem powtarzał ten obraz. Widzimy tu wszystkie cechy Lekszyckiego i podobieństwo w ogólnym ujęciu z obrazem przedstawiającym św. Antoniego Padewskiego (porów. z fig. 228). Kto wie, czy dzieło to nie wyszło z pracowni Berghofa i dowodziłoby ono zależności tego malarza od Lekszyckiego i włoskiego malarstwa.

Jakiej narodowości był Marcin Altomonte, który po niemiecku nazywał się Hohenberg, niewiadomo. Urodził się r. 1657. w Neapolu, zm. r. 1745. w Dolnej Austrii, w Heiligenkreuz, w klasztorze. Kształcił się u B. Gaulli, zw. Baciccio, w Rzymie, potem mistrzem jego był Carlo Maratta, którego wpływ na malarstwo polskie rozwinie się silnie przez Czechowicza w XVIII w. Maratta był głośnym podówczas eklektykiem, który od wszystkich włoskich mistrzów starał się przejmować to co najlepsze, a o studjowanie natury nie dbał. Roku 1684. powołał go król Sobieski do Warszawy; w r. 1703. przeniósł się już do Austrii. Należał on do najzręczniejszych i najplodniejszych malarzy kościelnych baroka.³

W Polsce pracował nad przyozdobieniem Willanowa i innych zamków królewskich i kościołów. Malował także dla hetmana Stanisława Jabłonowskiego.

Z dzieł jego zachowały się obrazy historyczne, malowane na sposób Dollabelli.

¹ Pagaczewski: *Baltazar Fontana w Krakowie*. Rocznik krak. T. XI.

² Rastawiecki t. I. str. 62 i 63.

³ Thieme und Becker: *Allgemeines Lexicon der bildenden Künste*. Lipsk 1907. str. 356.

Jest to bitwa pod Wiedniem roku 1683, obraz ogromnych rozmiarów, podpisany przez autora a zdobiący kościół farny w Żółkwi. Obrał artysta chwilę, gdy turcy poczynają ratować się ucieczką, u góry unosi się anioł i trzyma nad królem palmę zwycięstwa. W głębi na prawo widać miasto z wieżą św. Szczepana, okryte dymem i płomieniami. W środku zaś obszerny, świetny obóz turecki ze szkarłatnym namiotem wielkiego wezyra. Na lewo król naturalnej wielkości na czele zbrojnych rycerzy; okrywa go złocista zbroja, na głowie ma szyszak ze skrzydlatym orłem u wierzchu, w ręku zaś buławę; na twarzy jego uwydatnia się powaga i godność. Dosiadł konia bułanego, pod którego nogami padają trzej przewróceni turcy. Wśród uchodzących mroków ucieka także faworyta wielkiego wezyra na wielbłądzie. Obraz w tonie zielonkowatym jest efektowny i ciekawy pod względem historycznym.

Drugi obraz w tymże samym kościele przedstawia bitwę pod Ostrzyhoniem i Parkanami. Na widnokręgu Dunaj i na drugim jego brzegu Ostrzyhoń z zamkiem na wysokiej skale. Most po którym chcą uciec turcy do połowy zburzony. Przedstawił artysta dramatyczną chwilę, gdy turcy koniecznie chcą osiągnąć drugi brzeg. Wśród walki widzimy króla, a obok niego królewicz Jakób odbiera rozkazy. Po lewej stronie puszkarze polscy nabijają działa. Nad głową króla orzeł biały a w obłokach anioł z palmą i odpowiednim napisem. Podobnie jak Dollabella i Altomonte portretować się starał w historycznych kompozycjach wybitne osobistości i stąd znaczenie jego obrazów jeszcze większe.



Fig. 229. Berghof. Z legendy o bł. Szymonie z Lipnicy.

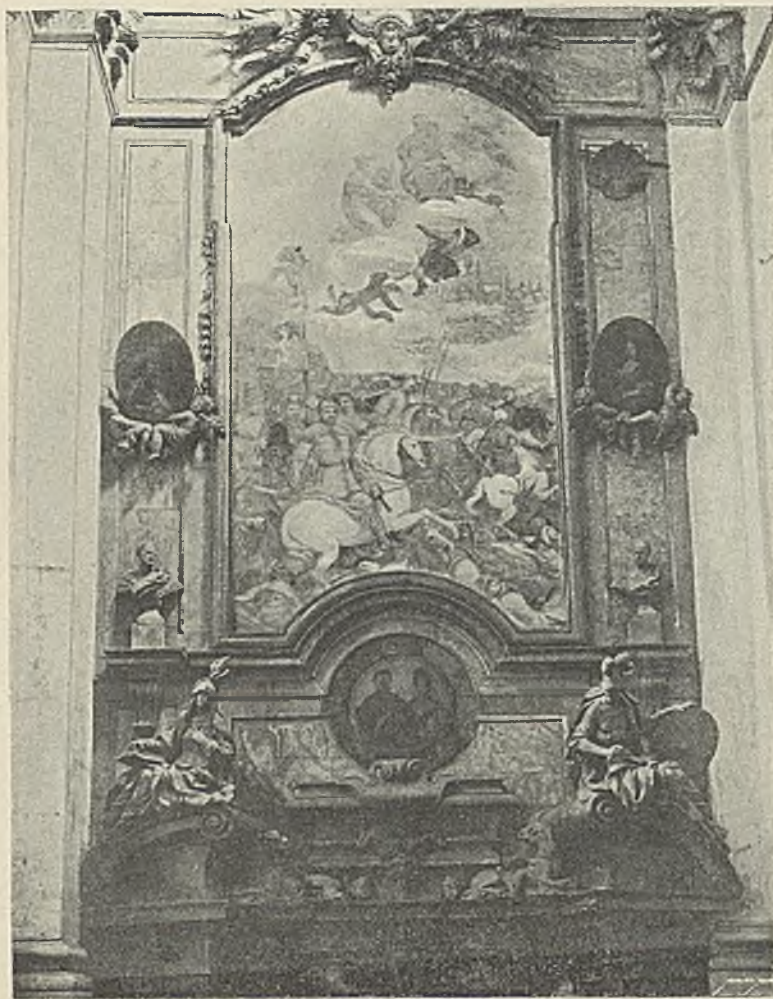


Fig. 230. Zwycięstwo hetmana Sobieskiego pod Chocimem. Obraz wcielony do nagrobka Branickich i odpowiednio przemalowany w kościele św. Piotra w Krakowie.

Istnieje nadto obok tych dwu obrazów w tymże samym kościele obraz trzeci, malowany podobnie jak dwa poprzednie, przedstawiający bitwę pod Chocimem.

Wybrał malarz chwilę, kiedy ze wszech stron uderzono na obóz nieprzyjacielski. Po drugiej stronie widać okopany obóz, turcy uciekają, wielu ich ginie w rzece. Z przodu w całej okazałości przedstawił malarz wodza na wspinającym się gniadym koniu, naturalnej wielkości, z buławą hetmańską w ręku, ubranego w zbroję, na którą zarzucona tygrysia skóra; lekki płaszcz jego czerwony unosi się z wiatrem w powietrzu. Koloryt obrazu żywy, perspektywa dobra. Mimo podobieństwa do poprzednich obrazów znajdujemy na tym dziele podpis malarza Kaestlera, zdaje

się pomocnika Altomontego, który pod jego kierunkiem widocznie malował.¹

Do tego samego zakresu należy obraz w kościele św. Piotra w Krakowie przedstawiający zwycięstwo Jana Sobieskiego, jeszcze jako hetmana, nad Turkami odniesione pod Chocimem (fig. 230). Niestety obraz ten został wcielony do nagrobka Branickich i przemalowany. I tu pojawia się świat nadziemski, albowiem w obłokach ukazuje się św. Stanisław Kostka i błaga o pomoc N. P. Marję z dzieciątkiem Jezus.

Z religijnych obrazów Altomontego malowanych w Polsce zachował się w kościele bernardynów we Lwowie obraz przedstawiający św. Jana z Dukli, gdy razi Turków oblegających Lwów. A zatem i w tym dziele motyw historyczny a współczesny odgrywa rolę.

Malował także portrety. W zamku żółkiewskim znajdował się jego pendzla portret Jakóba Sobieskiego w młodym wieku, a w Żółkwi u dominikanów wizerunek

¹ Rastawiecki: *Słownik malarzy* T. I. str. 9. i nast.



Altomonte. Portret królowej Marji Sobieskiej ze wszystkimi dziećmi pod popiersiem Jana III. Własność prywatna.



Fig. 231. Rugendas. Portret króla Jana III. w krakowskim Muzeum Narodowym.

Teofili Sobieskiej, matki króla.¹ Najpiękniejszym z jego portretowych dzieł jest wizerunek królowej Marysienki ze wszystkimi dziećmi, własność Ant. hr. Wodzickiego w Krakowie (zob. tabl. 33). Przedstawia nam królową Marysienkę o bujnych kształtach, przebijających się z pod niebieskiego płaszcza i w jasno różowej sukni. U obnażonej piersi śpiące dziecię. Siedzi ona w całej postaci zajmując prawą połowę obrazu, na lewo zaś piękna grupa dzieci w różnym wieku, w różnych pozach

¹ Rastawiecki: j. w. T. III. str. 110.



Fig. 232. Portret hetmana Stefana Czarnieckiego w zamku królewskim w Berlinie. Związek z portretem w Willanowie.

Dla Jana III. pracował również Romeyn de Hoogh, znakomity rysownik i sztycharz a przytęm malarz (ur. 1645 w Amsterdamie, zm. 1708 w Haarlemie).¹ R. 1675 otrzymał szlachectwo. Portretował on Jana III. r. 1675 i portret ten rytował. Wykonał rycinę wielkich rozmiarów przedstawiającą Sobieskiego pod Chocimem i inną opowiadającą w jedenastu arkuszach dzieje oblężenia i oswobodzenia Wiednia, odbitą w Amsterdamie r. 1683 a poświęconą cesarzowi Leopoldowi I. i królowi Janowi III.²

¹ Thieme und Becker op. cit. t. VII. str. 458.

² Rastawiecki op. cit. t. I. str. 198.

i o różnym wyrazie, chłopcy usiedli na lwie, dziewczynki na delfinie, w głębi biust Sobieskiego na tle chmur. Zamiłowanie do alegorji i tu w tym pięknym, zbiorowym portrecie także się zaznaczyło.

Ten sam charakter panegiryczno-alegoryczny, tę apoteozę współczesnej sztuce i literaturze właściwą, widzimy u innego malarza bez tego talentu, co Altomonte, Rugendas. Jerzy Filip Rugendas był niemieckim artystą i dyrektorem augsburskiej Akademji. Zajmuje nas tutaj ze względu na portret Jana III., w którym to dziele chodziło mu nie tyle o podobieństwo, ile o apoteozę bohatera. Jako malarz bitew przedstawił on króla w starożytnej zbroi, na kasztanowatym koniu, na tle walki z Turkami na brzegu Dunaju pod Wiedniem. W górze unosi się anioł dmący w trąbę, z której zwisa czerwona chorągiew z napisem „Il Re Giovanni III. di Polonia vittorioso della Battaglia sotto Vienna nel 1683“ (fig. 231). Dzieło znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym, ma więcej wartości historycznej jako wyraz chwały Sobieskiego, aniżeli artystycznej.

Do tego typu portretów należy także portret hetmana Czarnieckiego w zamku królewskim w Berlinie na tle chmur i z aniołem, który nad jego skronią unosi wieniec laurowy (fig. 232). Portret ten żywo przypomina portret tegoż bohatera w Willanowie.

Wpływy francuskie bowiem z natury rzeczy musiały wkraczać także do sztuki z wpływami politycznymi za Jana III. Do Polski przyjeżdżali niezawodnie francuscy malarze. O francuskim malarzu Stefanie de la Hire, który podobno miał być i pracować w Polsce, nic bliższego nie wiemy.¹ O innym francuskim malarzu przekazano nam więcej nieco wiadomości. Malarzem tym był Aleksander Franciszek Desportes (ur. 1661 r., zm. w Paryżu r. 1743). Dzięki życiorysowi tego artysty, skreślonemu przez syna, wiemy, że nie mając zajęcia w ojczyźnie udał się do Polski r. 1695. Przybywszy do Warszawy został przedstawiony Janowi III., który go przyjął łaskawie i zamówił u niego swój portret. Malarz dzieło wykonał ku zadowoleniu króla.

Za tem poszedł portret królowej, „Królowa francuzka“ rodem, — czytamy we wspomnianym życiorysie — „jeszcze ładna, choć już od młodości oddalać się poczynająca, powiedziała mu otwarcie, że dotąd żaden z jej portretów nie odpowiadał jej życzeniu, że uchodząc dawniej za piękną, pragnęłaby, żeby jej wizerunek przypomnieć mógł, czem była przedtem, zachowując przecie podobieństwo obecne...“ Artysta umiał dogodzić królowej.²

Namalował również portret jej dzieci i jej ojca markiza Arquien.

Wykonał nadto wiele portretów wojewodów i senatorów. Po śmierci Jana III. otrzymał od Ludwika XIV. rozkaz powrotu do kraju. Bawił ogółem w Warszawie dwa lata t. j. od r. 1695 do r. 1697.

Prawdopodobnie dziełem Desportes'a jest piękny portret Marysienki w germańskim Muzeum. Wykazuje on wyraźnie wpływy francuskiej szkoły i Piotra Mignarda (fig. 233). Ścisłe węzły pokrewieństwa Sobieskich z domem bawarskich książąt, wszak córka Jana III. i Marji Ludwiki² zaślubiła księcia Maksymiliana Emanuela Bawarskiego, wyjaśniają należycie pojawienie się obrazu w Norymberdze.³

Norymberski portret Marysienki przedstawia na tle czarnem siedzącą, namalowaną do kolan kobietę prawie na wprost, w sukni do połowy biustu wyciętej, srebrzystej i złocistej.⁴ Bujna koronka tworzy przejście od odkrytej piersi do draperji. Stanik bogato ozdabiają perły i szmaragdy. Biodra przepasuje niebieska wstęga o złotych i srebrnych szlakach. Przez lewe ramię zwiesza się płaszcz niebieski. Ręce ładne, do łokcia obnażone, uwydatniają się w całej piękności na tle bogatego stroju. Szyję zdobi sznur pereł. Włosy ciemne w lokach spadają na czoło i ramię, oczy ciemno niebieskie z połyskiem uderzającym, brwi czarne, wargi karminowe, nad niemi lekki niedostrzegalny prawie meszek, policzki zaróżowione. Uśmiech twarzy i spojrzenie przy geście ręki wskazują na zamiar mówienia. Wykonanie bardzo staranne, każdy szczegół jest obmyślany i opracowany. Jeśli to nie jest dzieło Desportesa, to w każdym razie dzieło francuskiego artysty, który widocznie bawił w Polsce i z natury Marję Kazimierę portretował.

Widocznie portretów królowej Marysienki było wiele. Prócz Tretki i Desportes'a malowali ją inni artyści i królowa dbała o swe wizerunki. Na dworze Sobieskiego

¹ Rastawiecki op. cit. t. I. str. 193.

² Rastawiecki op. cit. t. III. str. 184.

³ Thieme und Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste* t. IX. str. 145.

⁴ Kopera: *Portrety członków rodzin królewskich panujących w Polsce. Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne* T. III. str. 374.



Fig. 233. Desportes (?) Portret królowej Marysienki w Muzeum germańskim w Norymberdze.

bawił, jak się zdaje, bliżej nam nieznanym malarzem Samuel, *pictor egregius*. Po śmierci Jana III. r. 1696 wdowa zażądała od ambasadora francuskiego swego portretu, który mu była podarowała. Ambasador wymawiał się twierdząc, że obraz jest ozdobą i zaszczytem jego mieszkania. Nic to nie pomogło. Gdy ambasador w domu był nieobecny, wtargnęła Marysieńka do jego mieszkania we własnej osobie, kazała obraz zdjąć ze ściany i zabrała go z sobą.¹

¹ Andreae Chryzosthomi Załuski: *Epistolae historico-familiares*. Brunnsbergae 1711. str. 756. A. Rastawiecki op. cit. t. II. str. 152.

Wybitnym artystą, na którego działalności obok niderlandzkich zaznaczyły się francuskie wpływy, był Jan Aleksander Tretko lub Tretkowski, zwany Triciuszem. Pochodził z Krakowa. Dziadem jego był, jak się zdaje, Krzysztof Trete, sekretarz Zygmunta III. Łączyły artystę bliskie stosunki z możną rodziną Firlejów, która r. 1653 kilka jego obrazów posiadała. Tretkowie posiadali w Krakowie kamienice przy ul. Florjańskiej i ul. św. Jana i byli spokrewnieni z najwybitniejszymi mieszczanami Krakowa.¹ Podobnie jak Ziarnko, po dokonaniu studjów w Krakowie wyjechał za granicę, bawił w Paryżu kształcąc się u Mikołaja Poussina, w Antwepji u Jakóba Jordaensa, wreszcie w Gdańsku u Weinerja, w końcu do Krakowa powrócił i mieszkał w nim stale.² Był malarzem krakowskiego zamku w służbie królów od 1657: Jana Kazimierza, Michała, Jana III. W czasie wojny szwedzkiej odznaczył się, śledząc ruchy nieprzyjaciół z niebezpieczeństwem własnego życia i udzielając ważnych informacji o nich królowi, za co otrzymał w nagrodę dożywotnią pensję i zwolnienie od płacenia podatków. Jan III. w uznaniu jego wierności i świadomości w sztuce malarskiej powierzył mu dozór ozdobniejszych komnat zamku krakowskiego, w których były obrazy, polecając mu doglądanie i odnawianie tychże obrazów, o ileby były uszkodzone i wyznaczył mu w zamku mieszkanie. Tretko malował portrety.

Wiemy, że wykonał portret Jana III. r. 1676 dla rady miasta Krakowa. W Uniwersytecie Jagiellońskim zachowały się jego portrety, a mianowicie Władysława Jagiełły w całej postaci, w zbroji w koronie, z jabłkiem i berłem w ręku, u góry Orzeł polski z Pogonią na piersiach; u spodu napis *Jan Tricius pinxit Cracoviae* a ponadto podobizny: królowej Jadwigi w profilu, w koronie i z berłem, na sukni lilje andegaweńskie, Jana III. w całej postaci z berłem w prawej ręce i szablą przy boku, z podpisem i datą 1677 r. malowany pod wpływem Rubensa, biskupa Trzebickiego z r. 1677, Jerzego Lubomirskiego z r. 1678, Stanisława Warszyckiego, kasztelana krakowskiego. Jego są dziełem w Prałatówce kościoła N. P. Marji w Krakowie portrety Jana III. i Marji Kazimiery.³ On malował także wizerunki Jana III. i Marji Kazimiery, znajdujące się w Czerwonym Dworze. Przedstawił króla w heroicznym stroju, w płaszczu ze złotogłowiu i na tle krajobrazu o gorących tonach żółto czerwonych Jordaensa. Dzieło to podpisał, oznaczył datą r. 1776, a malował je zapewne z natury.⁴ Podpisanem dziełem z r. 1678 Tretki i datowanym jest wielki portret biskupa Zadzika w posiadaniu jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie (fig. 234). Wszystkie te portrety odznaczają się sumiennnością i poprawnością wykonania.

Być może, że jego dziełem jest także portret króla Michała Wiśniowieckiego w b. cesarskim Burgu w Wiedniu. Przedstawia króla w zbroi, w wielkiej peruce, stojącego pompatycznie na ciemnym tle. Malarz wzorował się na portretach młodego Ludwika XIV. Korona i berło spoczywają obok na stole, nakrytym jasno czerwoną aksamitną makatą o miękkich, sutych fałdach. Zbroja i płaszcz. są przepysznie namalowane, artysta znakomicie odtworzył brokat miękkiej, lśniącej i srebrnolitej szaty

¹ Mycielski: *Spr. Kom. hist. szt.* T. VII. str. LVIII.

² Rastawiecki op. cit. t. II. str. 265—267. t. III. str. 430—431.

³ Klein: *Prace Kom. hist. szt.* t. II. str. II.

⁴ Mycielski: *Prace kom. hist. szt.* T. II. str. II. *Spr. kom. hist. szt.* t. VII. str. LVIII., t. IX. str. CCXVII.



Fig. 234. Tretko. Portret biskupa Zadzika w domu jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie.

dwigi. Widać na nim ostatnie flamandzkie wpływy i zarazem nowy kierunek wersalskiego malarstwa. Królowę przedstawił malarz naturalnej wielkości, w sposób dworski, pompatyczny, na ciemnym tle, na którym w silnym kontraście odbija malowana jasnymi barwami jej postać. Suknia wykonana bardzo starannie. Ładny i nowy rys w tym portrecie, to pęk kwiatów, przypiętych do sukni wspaniałej z długim trenem, z biało-srebrnego brokatu, w lekkie złote wzory z puszystych piór i liści. I na tym portrecie wykonał malarz sumiennie suknie, klejnoty i szaty, a twarz, szyję i ręce odtworzył z wielką subtelnością i delikatnością karnacji.²

Przypisać Tretce należy obraz religijny w kościele św. Florjana w Krakowie, przedstawiający patrona tego kościoła w zbroi lśniącej i udrapowanym na niej

¹ Mycielski: *Portrety* j. w.

² Mycielski: *Portrety*.

ze złotymi wzorami a podszytą jasno czerwonym jedwabiem; lśniąca, ozdobna stalowa zbroja świetnie z nim kontrastuje. Głowa królewska scharakteryzowana i namalowana wybornie. Zdaje się, że malarz odczuł wartość króla i jego upodobania. Dzieło jest niepospolite i kto wie, czy nie dostało się do Burgu z zamku królewskiego na Wawelu. Obcięto jego dół zapewne z podpisem. Za autorstwem Triciusza przemawia podobieństwo pewne tego obrazu z obrazem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Byłoby to jego najlepsze dzieło, w którym świetnie wystąpiły wzory antweperskiej szkoły i wpływ Jakóba Jordana, a ponadto pierwszych wersalskich portretów pędzla starzejącego się Mignarda i młodego Lebruna.¹ Portret ten był kopjowany i rytowany przez Francka, oraz w Gdańsku przez Bensheimera w r. 1671 i van Somera.

Triciusza dziełem jest niewątpliwie także portret królowej Eleonory Austriaczki, znajdujący się w zbiorach Maurycego hr. Zamojskiego w Warszawie. Przypomina on techniką i układem współczesny, fantastyczny portret królowej Ja-

pięknie płaszczu (fig. 235). Święty krocząc zwraca się ku widzowi, w rękę trzyma wielką chorągiew z orłem polskim. Tło tworzy widok Kleparza z kościołem, z domami o drewnianych podcieniach, z płotami i ogrodzeniami. Na obszernej przestrzeni, w drobnych ale wyraźnie rysujących się figurkach, umiał artysta przedstawić procesję idącą do kościoła a nadto ludność Kleparza nie biorącą udziału w tej procesji, ale oddającą się codziennym zajęciom. Pejzaż ten jest widokiem okolicy pojętej rodzajowo, a oddającym rzeczywistość; zapowiada on nam obrazy Canaletta i Vogla. Drobniemi figurkami pejzaż ten przypomina nam francuskich rytowników, a także Ziarnkę z jego odtwarzaniem ulicy i jej ożywieniem.



Fig. 235. Tretko. Św. Florjan. Obraz w kościele św. Florjana w Krakowie.

Pięknym jest jego krucyfiks znajdujący się w głównym ołtarzu w kościele parafjalnym w Bolechowicach pod Krakowem.¹ Pojęcie obrazu wybitnie artystyczne. Krzyż przedstawił malarz prawie w trzech czwartych, twarz Chrystusa zwraca się

¹ Tomkowicz: *Teka grona Kons. Gal. zach.* T. II. str. 58.

wprost i ku górze. Oryginalny ten układ dał mu możność traktowania ciała i oświetlenia inaczej niż dotychczas czyniono. Z dzieła tego widać jak niepospolitym był Tretko artystą.

O Krzysztofie Tretkowskim ur. 1622, zapewne bracie Jana Aleksandra, nic nie wiemy ponadto, że bawił w Amsterdamie u sławnego malarza martwych natur Eliasza Voncka (1605—1652) jako towarzysz malarski.¹

Jeszcze o innym nadwornym malarzu króla Jana III. zachowała się wiadomość. Jest to Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski. Studjował on w Rzymie i tu zwany wtedy przez Włochów Giorgio Simonouig Polacco wykonywał rysunki i szereg miedziorytów, znajdujących się obecnie w zbiorach rzymskiej Akademii św. Łukasza.² Rysunki powstały około 1680 roku i zostały przez Akademię odznaczone pierwszą nagrodą, ryciny są datowane i pojawiły się r. 1682, w którym to roku autor dedykował je Liviuszowi Odescalchi. Są to prace początkującego artysty.

Siemiginowski pochodził ze Lwowa, z polskiej rodziny patrycjuszowskiej i urodził się około r. 1660.³ Widocznie dostał się do Rzymu dzięki królowi Janowi III., który go polecił papieżowi Innocentemu XI. z rodu Odescalchich, znanemu sobie osobiście z czasów nuncjatury tegoż w Warszawie, papież zaś oddał protegowanego w opiekę bratankowi swemu.⁴ Malarzem królewskim został zaraz po powrocie do Lwowa. R. 1687 uzyskał od króla w dożywocie wieś Łukę w złoczowskich posiadłościach królewskich. Zabiegał o tytuł szlachecki i jak się zdaje, uzyskał go dzięki temu, że adoptowała go rodzina Siemiginowskich.

Jako malarz mało jest nam znany. Z Rzymu wyniósł wykształcenie eklektyka jako uczeń Maratty. Oddziaływał też na niego niezawodnie Poussin, fantastyczny zwolennik sztuki klasycznej.

Rysunki Eleutera zachowane w Akademii św. Łukasza wykazują wpływ Maratty przedewszystkiem. W kompozycji z sceną budowy świątyni Salomona zaznaczył się spokój i powaga, w kompozycji zaś przedstawiającej prawdopodobnie nawrócenie się św. Pawła uderza umiejętność operowania efektami świetlnymi i siłą wyrazu.⁵ Jako sztycharz idzie on za innymi sztycharzami włoskimi, posługując się ubogimi środkami technicznymi a więc kreską i oszczędnie stosowaną kratką, ale mimo to umie dać wyraz kontrastom i efektom świetlnym, w czem zapewne wpłynął na niego Pietro da Cortona.⁶ Zresztą ryciny są reprodukcją obrazów Baldi'ego.

Malował on obrazy kościelne i portrety. Do kościoła Marjackiego w Krakowie wykonał obraz przedstawiający N. P. Marję, do kościoła św. Krzyża w Warszawie Chrystusa ukrzyżowanego, a nadto obrazy św. Rocha i św. Sebastjana, do kościoła kapucynów w Warszawie wymalował szereg obrazów. Nadto znajdowały się jego dzieła w Jaworowie i Żółkwi. We Lwowie w kościele franciszkanów miały być obrazy jego pendzla, lecz pożar je zniszczył. W galerji króla Stanisława Augusta znajdo-

¹ Mycielski: *Spr.* t. IX. str. CCXVII.

² M. Gębarowicz: *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*. Lwów 1925 (Odbitka z „Księgi pamiątkowej ku czci Oswalda Balzera“).

³ Tamże str. 10.

⁴ Tamże str. 11.

⁵ Tamże str. 20.

⁶ Tamże str. 21.

wało się jego dzieło — geniusze w liczbie jedenastu, trzymający cyfrę ks. Lubomirskiego.

Malował wielokrotnie króla Jana III. Prócz dwu wizerunków, przez Karola de la Haya sztychowanych, wisiał w galerji Stanisława Augusta portret do pól figury w zbroi i draperji żółtej. Także portret malowany przez Elentera a przedstawiający Jana Stanisława hr. Zbąskiego, biskupa warmińskiego, sztychował de la Haya w Warszawie.¹

Lubował się w alegoryczno-symbolicznych kompozycjach, jak świadczy kompozycja do tezy, sztychowana K. de la Haya.

O Janie Rejznerze, który pozostawał w służbie Jana III. i pracował w Warszawie a następnie był malarzem Augusta II. nic więcej nie wiemy ponadto, że ceniał go Jan III. i obdarował gruntem tuż pod warszawskim zamkiem.²

O Janie zaś Milińskim, malarzu warszawskim za czasów króla Sobieskiego, wiadome tylko tyle, że kiedy r. 1691 odbywała się w Warszawie uroczystość weselna królewicza Jakóba z Jadwigą księżną Neuburską, Warszawa wystawiła bramę triumfalną na Krakowskim Przedmieściu, a bramę tę polecono przyozdobić portretami Janowi Milińskiemu. Nadto wymalował on cztery części świata: Europę, Azję, Afrykę i Amerykę, wiezione przez orły.³

Prócz tych artystów, których zatrudniał Jan III. w Warszawie, Willanowie i Żółtkwi, wymienić jeszcze należy ruskiego malarza ze Lwowa, bliżej nam nieznanego Bazylego, który bawił przy dworze króla i miał podobno wyższe uzdolnienie.⁴ Zapewne on malował sceny z wojny tureckiej w farze żółtkiewskiej. W cerkwi bazylianów krechowieckich są dwa jego obrazy: Chrystus Pan i N. P. Marja a w cerkwi bazylianów krasnopustyńskich cały ikonostaz.⁵ Król Jan III. widocznie go lubił i ceniał, skoro na ślubie jego w cerkwi ruskiej w styczniu r. 1687 był obecny wraz z żoną.⁶

Oczywiście król zamawiał i sprowadzał obrazy. Zapraszał malarzy z zagranicy, choćby na czas krótki. Tak n. p. bawił w Warszawie Ferdynand van Kessel, malarz zwierząt (ur. w Antwerpij r. 1648). Przybył on zapewne z gotowemi obrazami, skoro gabinet królewski wypełniony był jego pracami. A kiedy obrazy te przypadkiem spłonęły, malarz nowemi dziełami musiał je zastąpić. Znajdowały się wśród nich kompozycje wielkie, przedstawiające cztery części świata, z niesłychaną mnogością figur i zwierząt. W nagrodę za te prace obdarzył go Sobieski dyplomem szlachectwa polskiego.⁷

W Willanowie dochowały się obrazy, które wiążą się ze sztuką czasów Sobieskiego i postacią tego króla. Zasluguje na uwagę piękny portret tego króla na koniu na tle chmur i zamku, oraz królowej wspaniale ubranej, siedzącej na koniu przystrojonym w bogaty rządek, dalej portret rodziny królewskiej ugrupowanej na tle architektury z kolumnami i terasy, wreszcie dwie głowy zestawione ze sobą, króla

¹ Rastawiecki op. cit. T. I. str. 159. i t. II. str. 163.

² Rastawiecki op. cit. t. II. str. 132.

³ Rastawiecki op. cit. t. II. str. 316.

⁴ Rastawiecki op. cit. t. I. str. 50.

⁵ Tamże.

⁶ Gubrynowicz: *Malarze na dworze Jana III. Spraw. Zakładu narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. r. 1895.* Str. 55.

⁷ Gubrynowicz: op. cit. str. 53.

i królowej. Widzi się z tych obrazów, jak sztuka łączyła się z życiem rodzinnem i pożyciem królewskiej pary. Komu te obrazy przypisać, nie wiemy, bezpodstawnych domysłów publikować nie chcemy. — Może przecie kiedy wspomniane zabytki staną się przedmiotem poważnych studjów, które nam odkryją twórców tych pięknych i ujmujących dzieł sztuki, wiążących się z zamiłowaniem, wypoczynkiem i życiem prywatnem króla w zacisznej i wdzięcznej rezydencji w Willanowie.

Malarstwo minjaturowe uprawiali już tylko dyletanci. Zakonnicy po klasztorach zabawiali się ozdabianiem graduatów i antyfonarzy. Sporo jeszcze spotyka się po klasztorach ksiąg wcale udatnie ozdobionych i pełnych dekoracyjnych motywów, którym nie można często odmówić swojskiego piętna. Takie motywy znajdujemy również wśród haftów wykonywanych po klasztorach żeńskich.

Król Jan III. i jego żona mieli zamiłowanie do artystycznych przedsięwzięć. Nie tylko zajmowali się budownictwem i przystrajaniem swoich rezydencji, ozdabianiem ich rzeźbą, ale, jak widzieliśmy, popierali malarstwo. Na dworze królewskim lub dla dworu pracowali podówczas malarze, o których król dbał, wynagradzał, obdarzał nawet szlachectwem. Byli to nie tylko polacy, ale włosi, niemcy, holendrzy, francuzi. Zaciągał król do swych usług polaków i założył szkołę malarską w Willanowie pod swoim bokiem dla młodzieży krajowej.¹ Czytamy w dziele współczesnem: „W wielkich miastach, jako to w Rzymie, w Paryżu, w Wenetyi, w Niderlandach, są na to szkoły abo Akademje fundowane, a gdy kto ma w tym kunszcie swą perfectią, za uznaniem pewnych Profesorów, takiego czynią uprzywilejowanym tego kunsztu kawalerem. W Willanowie pod Warszawą z fundacyey y z pobożności Najświeższego Pana szczęśliwie nam panującego (Jana III.) znajdują się teraz takie pomienione szkoły, potrzebne, wygodne i chwalebne, z kąd dopiero tego kunsztu Malarskiego wynikną w Polsce arcana, co to są sztylagi, proporcje, perspectywy, lanczafty, y dymensye figur różnych, y sztuka przedniey inwentey. Dawno tego potrzebowała Polska dla chwały Bożey y dla ułatwienia kunsztu i trudności, iako też y Mistrzów w podobney potrzebie, gdy może być teraz iak w Domu wygoda, oraz y na sławe swego Narodu, aby się swoyscy ludzie w tym konście ćwiczyli.“²

Mimo różnorodnych objawów sztuki czasów Jana III. i tych usiłowań około stworzenia narodowego malarstwa, któreby uświetniało bohaterów i świetne czyny narodu, epoka ta nie tylko że nie została opracowaną, ale zaledwie tylko tkniętą. To też historyk polskiego malarstwa, prawie że nie mając przed sobą opracowań i zdjęć fotograficznych z żalem opuszczając te czasy, musi iść dalej...

¹ Rastawiecki op. cit. t. III. str. 229.

² I. K. Haur: *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomiemy ziemiańskiej*. Kraków 1693. str. 357. Cf. Rastawiecki op. cit. t. III. str. 229.

ROZDZIAŁ XI.

Niderlandzkie wpływy na przełomie XVII i XVIII wieku, Lubienieccy. Wpływy francuskie, Louis de Sylvestre. Wpływy włoskie: Czechowicz i Konicz.



Fig. 236. Minjatura z portretem Augusta III. w krakowskim Muzeum Narodowym.

Wpływy niderlandzkie, które tak silnie oddziaływały na malarstwo w Polsce w XVII w., u schyłku tego wieku zaznaczyły się wybitnie działalnością dwu braci Lubienieckich. Starszy z nich Bogdan (Teodor), herbu Rola, urodził się w Krakowie r. 1653. Ojcem jego był Stanisław Lubieniecki, uczony i pisarz, jeden z najznakomitszych socynjaninów.¹ Z powodu prześladowań arjanów w kraju, dzieckiem wraz z ojcem opuścić musiał ojczyznę. Za granicą oddał się malarstwu. Naukę otrzymał od Juriana Stuhra w Hamburgu a potem uczył się w Amsterdamie u Gerarda de Laresses, podróżował po Włoszech i kształcił się. Przyjął służbę podkomorzego u wielkiego księcia tokańskiego, potem u elektora brandenburskiego, późniejszego króla pruskiego Fryderyka I, który go mianował szambelanem i dyrektorem galerji w Berlinie. Posadę tę zajmował przez lat kilkanaście a stracił przez gorliwość do arjanizmu. W r. 1706 wrócił do Polski. Żył jeszcze r. 1729.

Malował sceny historyczne i krajobrazy. Wiele prac wykonał w Berlinie i stąd dzieła jego zdobią pałace prywatne i królewskie w tem mieście. Prace jego

¹ Rastawiecki: *Słownik malarzy*, T. I., str. 280.

mają artystyczną wartość i są cenione; niestety mało są u nas znane i nie są publikowane. Był nadto Bogdan Lubieniecki biegłym rytownikiem, jego rytowane krajobrazy są cenione za granicą (tabl. 39). Rysował chińskim tuszem a jeden z jego rysunków posiada krakowskie Muzeum Narodowe.

Młodszy brat Bogdana, Krzysztof, urodził się r. 1659 w Szczecinie, w czasie tułactwa rodziców. Był biegłym malarzem.¹ Osiadł i bawił, jak się zdaje, stale w Amsterdamie i tu w kościele reformowanym odgrywał zaszczytną rolę. Nauczycielem jego w Hamburgu był także Jurian Stuhr, potem w Amsterdamie Adrian Bakker. Malował obrazy historyczne i portrety i jako malarz miał powodzenie i wzięcie. Dzieła jego odznaczają się dobrym układem, siłą i pewnością, starannością i przyjemnym kolorytem. Portrety jego sztychowano. Umarł w Amsterdamie podobno roku 1729. W Polsce posiadał Stanisław August jego pendzla portret Arnolda van Haalen. W domku gotyckim w Puławach znajdował się jego obraz „Bakałarz otoczony dziećmi“, malowany na drzewie. Cenione są tego malarza dwa obrazy w królewskiej galerji w Kopenhadze: „Holender palący fajkę“ i „Hiszpan zażywający tabakę“.

W krakowskim Muzeum Narodowym w kolekcji Leona hr. Pinińskiego znajduje się obraz przedstawiający młodego przekupnia z fajeczką w zębach, trzymającego na lewej ręce kosz z upolowanymi dzikimi kaczkami, z których jedną podnosi prawą ręką (tabl. 40). Bardzo harmonijnie dostrójone tło do tego obrazu przedstawia drzewo, na tle którego maluje się figura przekupnia, w głębi zaś widzimy domy i drzewa z jednej strony idące w głąb, z drugiej zaś wśród zieleni domek i tuż na bliskim planie płot. Wszystko to składa się na żywy a dyskretny koloryt, harmonizujący z ubraniem handlarza barwnem a nie jaskrawem, w którym ciemno-żółte tony rękawów podnosi niebieska podszewka, ukazująca się u rozporca rękawów i niebieski ciemniejszy ton u czapki. Obraz ma podpis: B. Lubieniecki 1729. Był więc Lubieniecki kolorystą, lubującym się w żywych, spokojnych tonach i przedstawiających naturę mimo rodzajowego tematu z pewną wytwornością.

Zapewne w tym samym kierunku szedł Piotr Parys, malarz nadworny kasztelana krakowskiego ks. Wiśniowieckiego, który namalował r. 1729 wielki obraz, przedstawiający archiprezbitera ks. Łopackiego, umywającego nogi dwunastu dziadom. Malarz ten urządził r. 1740 może pierwszą wystawę obrazów, złożoną „z kilkuset sztuk batalji, łowów, bydła, fruktów, mitologii i portretów“ i woził ją do Lublina, Zamościa, Lwowa, Warszawy, sprzedając przytem i urządzając loterję dla ściągnięcia widzów. Czy wystawiał własne obrazy, czy cudze, trudno dociec, ale zapewne przynajmniej większość musiała być jego pendzla. Umarł, jak się zdaje, r. 1744.² Nie znamy ani jednego jego dzieła.

Za dynastji saskiej wzmogły się wpływy francuskie w Polsce, które wogóle podówczas opanowały wszystkie dwory.

Wśród malarzy pracujących w Dreźnie niejednen pracował dla Polski i sprzedawał obrazy bawiącym w Polsce magnatom. Wraz z dworem przybywali oni do Polski i tu pozostawiali dzieła a nawet osiedlali się na czas dłuższy. Tak n. p. Adam de Manyoky ur. r. 1673 na Węgrzech, uczeń Scheitza i N. de Largillière'a w Paryżu po dłuższej artystycznej włóczędze po Holandji i Niemczech zostawszy

¹ Rastawiecki: j. w. T. I., str. 282.

² Rastawiecki: op. cit. t. II., str. 87, t. III., str. 347.



B. Lubieniecki. Przekupień dziczyzny.
Ze zbiorów L. hr. Pinińskiego

r. 1713 nadwornym drezdeńskim malarzem, przybył do Polski i tu do końca życia podobno pozostał. Umarł około r. 1741.¹ W każdym razie bawił kilka lat w Warszawie. Manyoki malował portrety, które miały powodzenie głównie dla jasnego i trwałego kolorytu. Ściśle studjował też naturę. Dziś znamy go głównie z portretów, które sztychowali J. G. Bodenehr, Rosbach I. I. Hayd, Bernigeroth. W czasach pobytu w Warszawie portretował cały szereg wybitnych osobistości. W galerji Stanisława Augusta znajdowały się następujące obrazy Manyokiego czyli Maniockiego — jak go u nas nazywano: Był tam prócz portretu Augusta III. w całej postawie wielkości naturalnej, w zbroi i płaszczu błękitnym, podbitym gronostajami i portret kanclerza Szembeka, Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza wileńskiego, rytowany przez Zuchi'ego w Dreźnie, portrety pań z saskich czasów, w galerji drezdeńskiej zaś znajduje się portret Franciszka Biełlińskiego, marszałka W. kor. Obok tych portretów przeważnie reprezentacyjnych, zachował się portret młodego Sułkowskiego grającego w wolanta, oznaczony: A de Manyoki A. D. 1733. Wyobrazil malarz chłopca w stroju polskim wśród zabawy (fig. 237). Mamy zatem dowód studjów z natury i motyw, który nas zbliża do kompozycji przedstawiających człowieka w ruchu wśród ożywionej zabawy.



Fig. 237. Adam de Manyoki. Portret młodego Sułkowskiego, grającego w wolanta.

Pierwszym z malarzy francuskich, którzy osiedlają się w Polsce i rozwijają szerszą na pańskich dworach działalność, był Ludwik de Silvestre. Louis de Silvestre urodził się w Paryżu 1675, a kształcił się pod C. le Brunem i Bon Boulogne, następnie udał się do Rzymu, gdzie pracował u Maratty. Za powrotem do Paryża został profesorem w tamtejszej akademji. R. 1725 powołany do Dreznia pracował lat 30 na dworze obu królów Augustów. W ciągu tego czasu wykonywał prace nie tylko w Dreźnie, ale także w Warszawie tak al fresco, jakoteż olejno a między niemi, prócz wizerunków króla, portrety wielu wybitnych osób. Król Stanisław August posiadał w swej galerji kilka takich jego portretów.² Są to poprawne dzieła, w których osoby przedstawiają się w całej swej godności i zupełnie odpowiadają manierze okazałości dworu francuskiego a za nim saskiego. Rozpoczyna się więc

¹ Rastawiecki: op. cit. str. 5.

² Rastawiecki: t. II. str. 167—169.



Fig. 236. Louis Silvestre. Portret Augusta III. w krakowskim Muzeum Narodowym.

kształcił go w malarstwie. Po uzyskaniu złotego medalu w akademii paryskiej udał się Silvestre do Rzymu na studia, gdzie miał powodzenie. W młodym wieku wyjechał z Rzymu do Polski z księciem Jabłonowskim i tu prowadził awanturnicze życie. Wreszcie zamieszkał w Gdańsku i długi czas bawił w tem mieście, poczem do Polski powrócił i w Białymstoku u Jana Klemensa Branickiego i jego wdowy osiadł do końca życia, malując obrazy do białostockiego pałacu i do pałacu Branickich w Warszawie. Umarł około r. 1785.¹ Obrazy jego odznaczają się dobrą kompozycją, fantazją, poprawnym rysunkiem i wybitnym talentem.

Tematem jego historycznych prac było uświetnienie chwały domu Branickich a zatem malował wielkie freski na ścianach ich pałacu, obrzęd nadania Branickim orderu św. Ducha. Wykonał dla pałacowego teatru ozdobną kurtynę z figur alegorycznych. Jego religijne obrazy ozdobiły kościół w Tykocinie, wystawiony przez

¹ Rastawiecki, T. II., str. 45.

z jego działalnością ten kierunek w zakresie portretowego malarstwa, który się rozwinie na dworze Stanisława Augusta.

Portret Augusta III. w polskim stroju, w Muzeum Narodowym w Krakowie, niezawodnie on malował. Ma dzieło to wszystkie cechy tych reprezentacyjnych portretów królewskich, które ukazywać się będą za Stanisława Augusta i odznacza się poprawnością pod każdym względem (fig. 236). Także Muzeum XX. Czartoryskich posiada portret króla Augusta III. jego pendzla (fig. 237).

Sylwester de Mirys przebywając również w służbie sasko-polskiego dworu nie tylko dostarczał obrazów do Polski, ale osiadł w Polsce na długie lata i tu wiele dzieł pozostawił. Młodszy znacznie od Louis de Silvestre'a ur. 1700 r. działalność rozwinął nadto nie tylko w czasach saskich, ale także w okresie panowania Zygmunta Augusta.

Ojciec jego, szkocki szlachcic, wyemigrował do Francji. Gdy syn okazał zdolności artystyczne,



Teodor Lubieniecki, jedyne rycinie z r. 1698.

Bogdan (Teodor) Lubieniecki. KRAJOBRAZ, rycina z r. 1698

hetmanową Branicką. Pracował również dla księcia Sapiehy, krajczego litewskiego i jego żony z domu Jabłonowskiej, zdobiąc jego pałac krajobrazami, scenami polowań i portretami, obrazami religijnymi i mitologicznymi. Także arcybiskup gnieźnieński, Ignacy hr. Krasicki posiadał jego obrazy, przedstawiające zabawę dzieci, alegorię tragedji, kome-dji i muzyki, oraz „Pasterkę“.

Także portret damy, malowany w Dreźnie w r. 1726, w tymże samem Muzeum, jest jego dziełem, jak również tamże się znajdujący portret Kajetana Węgierskiego; oba zaś pochodzą z Białegostoku. Szczególnie ładny jest portret Kajetana Węgierskiego w wieku około lat 20 w czerwonym fraku i pełen wyrazu.



Fig. 239. Louis de Silvestre. Portret Augusta III. w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

O zamiłowaniu Mirysa

do charakteryzowania postaci i pewnem wyzwoleniu od konwencjonalizmu a dążeniu do prawdy świadczy portret Zuzanny Link, znajdujący się w warszawskim Muzeum Narodowem¹ (fig. 240). Jeśli porównamy portret ten z portretami obu Augustów malowanymi przez Silvestre'a (por. fig. 238 i 239), to różnica uwydatni się nam w całej pełni.

W tym stylu pojawił się cały szereg portretów w Polsce. Widzimy mężczyzn i kobiety w narodowych i cudzoziemskich strojach na tle balustrad, chmur i wnętrza. Miejsce poważnego wyrazu i pewnej surowości XVII w. zajmuje coraz to więcej spokój i pogoda, oraz elegancja i poza. Coraz to bardziej zbliżamy się do salonowych i reprezentacyjnych portretów, dostrajających się do wytwornych salonów i budoirów tej epoki. Takie portrety poczęły zajmować miejsca także w krużgankach i zakrystjach kościelnych. Za przykład może służyć portret Józefa Lwowicza

¹ Gębarzewski: *Muzeum Narodowe w Warszawie*, w serji *Muzea polskie*. Kraków 1926, nr. 301.



Fig. 240. Sylwester de Mirys. Portret Zuzanny Link w warszawskim Muzeum Narodowym.

wieku żyje w dalszym ciągu. Przedstawicielami tego kierunku jest dwu artystów: Czechowicz i Konicz. Obydwaj są malarzami kościelnymi. Przedłużanie eklektycyzmu włoskiego w wieku Voltaire'a i w czasach festynów i konwencjonalnych sielanek tworzy silny kontrast z nowym życiem i nową sztuką.

Dzieła Czechowicza mimo to wprowadzają różnorodność do historii malarstwa, wzbogacają je kierunkiem innym, opartym o inną, niż francuska, artystyczną kulturę i nawiązują do tradycji XVII wieku, co wszystko uwydatnia się tem silniej, że artysta miał talent, malował szczerze i z przekonania. Toteż Czechowicz dla dworu polskiego, zwłaszcza Stanisława Augusta, jako artysta nie istniał. Także znawcy współcześni, będąc pod wpływem czaru francuskiej cywilizacji, prawie że go nie znali.

Rodzina Czechowiczów już XVI w. zaznaczyła się w Krakowie w aktach miejskich.² Z niej zdaje się pochodzić urodzony tamże w r. 1689 Szymon Czechowicz.

¹ Gdzie zabytek ten się obecnie znajduje, nie wiemy.

² Grabowski: *Skarbniczka*, str. 44. Kieszkowski: *Malarz Czechowicz (Przegląd Polski, Kraków 1897)*.

Korsaka (Głębockiego), starosty mściławskiego etc., fundatora klasztoru w Berezwieczu¹ (fig. 241).

Sztycharze idą tą samą drogą. Oczywiście portrety francuskiego króla i magnatów francuskich, a następnie Augusta II. i Augusta III. były miarodajne. Powstają wielkie miedzioryty, bardzo starannie opracowane techniką coraz to więcej się rozwijającą i komplikującą. Odbija się je osobno albo w książkach. Za przykład posłużyć może wizerunek Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza w. lit. (*1676 †1751), wykonany przez Bernigerotha (fig. 242), a odbity w dziele o orderze Orła białego przez tegoż Sapiehę wydanem.

Kierunek prowadzący do naśladowania mistrzów włoskich z XVI

Miasto to jednak wtedy upadło zupełnie. W smutnej, martwej już atmosferze dawnej stolicy, wychowywał się Szymon Czechowicz. Rodzice odumarli go w jego dziecięcym wieku. Wcześniej osieroconym dzieckiem zajął się Franciszek Maksymilian Ossoliński, podskarbi w. koronny, dał mu początkowe wychowanie, a potem wysłał swym kosztem do Włoch.

We Włoszech panował wówczas eklektyczny kierunek. Malarze, oszołomieni wielkimi dziełami i potęgą mistrzów XVI w., nie szukali nowych dróg, uważali, że dalej iść nie można i naśladowali to, co w artystycznej spuściźnie genjuszów najlepszym im się zdawało. Z dzieł Rafaela uczyli się rysunku i kompozycji, z dzieł Tycyana kolorytu, z dzieł zaś Correggia świątocienia. Na naturę nie oglądano się zupełnie. Typową przedstawicielką tego kierunku była Akademia św. Łukasza w Rzymie, dążąca do wyidealizowania natury. Kiedy Czechowicz około roku 1710 do Rzymu zawitał, kierownikiem tej akademii był Carlo Maratta (um. 1713), jeden z ostatnich eklektyków. Miał wtedy lat 79 i oddawał się jeszcze z całym zapalem

kształceniu uczniów. W jego licznych Madonnach i świętych płci żeńskiej przebija się wpływ twórcy fresków stanz watykańskich, Guido Renie'go i Carracci'ego. Dzieła zyskały mu tak wielki rozgłos, że papież go wysoko cenił i wysokim orderem odznaczył, a Ludwik XIV. dał mu honorowy tytuł dworskiego malarza.¹ Jako wielbiciel przede wszystkim Rafaela kładł Maratta nacisk na poprawność rysunku, szlachetność kompozycji i harmonję barw. Tego wszystkiego nauczył się u niego Czechowicz, zyskał uznanie artystycznego świata w Rzymie i kilkakrotnie nagrody Akademii. Stawa jego dotarła oczywiście do Polski. Kształcili się więc u niego polscy malarze, jak znany nam Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski i wreszcie Czechowicz. Szkoła eklektyków prowadziła do maniery, do wyrafinowania w rysunku, przesady



Fig. 241. Portret Józefa Lwowicza Korsaka, fundatora klasztoru w Berezivichy.

¹ Singer, *Allgemeines Künstlerlexicon*. Frankfurt n. M. 1898. T. III. str. 100.

w troskliwym obmyśleniu kompozycji, zadającej kłom rozmyślnie naturze jako takiej, w której jest wiele rzeczy brzydkich. Czechowicz poświęcił się malarstwu religijnemu z przekonaniem i malował szczerze. Temu zawdzięcza, że nie popadł do tego stopnia w manierę, jak jego towarzysze i że brak w jego dziełach fałszu i udanej pobożności. Toteż obrazy tego artysty mają wybitną wartość. Głębokie odczucie tematu, przejęcie się nim, natchnienie, które nadają taką wartość dziełom Fra Angelica i Fra Bartolomea, dusza artysty, której technicznie czuje się w formie—zawsze nas pociągają i nadają dziełu wyższą wartość.

W ciągu trzydziestoletniego pobytu w Rzymie namalował Czechowicz niezawodnie wiele dzieł. Prawdopodobnie do tych czasów odnieść należy dwa obrazy małych rozmiarów w Krakowie. Wczesnymi a zarazem najlepszymi dziełami Czechowicza, namalowanymi w czasie pobytu w Rzymie, są obrazy jego w tamtejszym kościele *S. Stanislao dei Polacchi*, pomieszczone w bocznych ołtarzach. Przedstawiają one św. Jadwigę modlącą się przed Chrystusem na krzyżu, św. Jana Kantego rozdzielającego szaty między ubogich, a nadto dwa piękne, owalne obrazy ze św. Alojzym Gonzagą i św. Stanisławem Kostką. W kościele franciszkanów: *S. Bonaventura* na Palatynie, malował w tej epoce św. Antoniego Padewskiego z Dzieciątkiem Jezus, św. Dominika klęczącego przed Madonną i *S. Giacomo della Marca*, oraz ucieczkę do Egiptu.¹ We Włoszech wykonał kilka obrazów ołtarzowych, przeznaczonych dla kościołów w Polsce. Tu należą:

Obrazy zdobiące kościół pijarów w Krakowie, to dzieła rozwiniętego talentu. Jest ich pięć i dają wyborne pojęcie o sztuce Czechowicza. Pierwszym z nich to św.

¹ Mycielski: w *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, herausgegeben von Ulrich Thieme*, VIII. T., Lipsk 1913 r. str. 239.



Fig. 242. Bernigeroth. Portret Jana Fryderyka Sapiehy, rytowany przez Bernigerotha.

kowskimi Muzeum Narodowym, jeden z nich przedstawia „Uzdrowienie kaleki przez ŚŚ. Piotra i Pawła“ i jest prawie wierną kopją arrasu Rafaela, znajdującego się w Watykanie, drugi obraz zaś, „Chrystus uzdrawiający niewidomego“, jest zapewne oryginalnym jego utworem pod wpływem Rafaela. Są to dzieła słabsze, widocznie z pierwszych lat twórczości. Wtedy także powstała kopia obrazu Rubensa „Chrystus pomiędzy faryzeuszami“ znajdująca się w Akademii Sztuk Pięknych w Kra-

Rodzina. Malarz przedstawił w dniu jasnym, pogodnym, spoczywającą w cieniu drzewa N. P. Marję z Dzieciątkiem, ku któremu wyciąga ręce św. Anna. Obok siedzi św. Józef zamyślony nad księgą. Za nim stoją dwaj aniołowie i św. Joachim, wybornie uzupełniając grupę. W górze wzlatają aniołki. Wszystko tu pojął artysta w duchu włoskiego malarstwa. Koloryt obrazu jest ciepły i zbliżający się do szkoły weneckiej. Drugi obraz „Opieka N. P. Marji“ ma już dźwięk oczystej nuty. U stóp grupy, złożonej z N. P. Marji, Chrystusa i aniołów unoszących się w obłokach, przedstawił malarz widok Krakowa pogrążonego w cieniach nocy. Jest to obraz Madonny jako opiekunki podwawelskiego grodu. „Zdjęcie z krzyża“ tworzył artysta pod wpływem rzeźby Michała Anioła, Pietà, w kościele św. Piotra w Rzymie, lecz brak w dziele Czechowicza dramatycznego wyrazu, którego wogóle nie umiał oddawać i odtwarzać. Jego spokojne usposobienie, podobnie jak u Fr. Angelica, skłaniało się do rozmyślenia i liryzmu. Najlepszym może z tych dzieł jest wizja św. Antoniego. Świadczy ona o głębokiej wierze Czechowicza. Św. Antoniemu, pogrążonemu w ekstazie, ukazuje się Dzieciątko Jezus z lilją w ręce, w otoczeniu chóru aniołków. Poza św. Antoniego jest obliczona na efekt, ale mimo to Czechowicz umiał zachować miarę i nigdzie nie popadł w przesadę. Piąty obraz, przedstawiający św. Jana Nepomucena, jest słabszy.

W Rzymie wymalował Czechowicz „Wniebowzięcie N. P. Marji“ z podpisem: „Romae 1730“, znajdujące się w głównym ołtarzu kieleckiej kolegiaty. Wiemy także, że namalował on obraz „Ukrzyżowanie“ dla Ossolińskiego i podpisał go Simon Czechowicz *Pol (onus) D (omus) Ossol (iniana) Pictor Romae*. Obraz ten sprzedano roku 1803, na publicznej licytacji wraz z biblioteką Józefa hr. Ossolińskiego, nie wiadomo komu.



Fig. 243. Szymon Czechowicz. Szkic do obrazu w krakowskim Muzeum Narodowym.

W r. 1740 wrócił Czechowicz do Krakowa po trzydziestoletniej nieobecności w ojczyźnie. Tu zamówiono u niego cztery owalne obrazy do stał w kościele św. Anny. Malarz przedstawił sceny z życia św. Anny i św. Joachima, które się dochowały. Są one bardzo ładne i z powodu bladych i delikatnych barw, tak właściwych epoce rokoko, czynią wrażenie francuskich gobelinów.¹ Do głównego ołtarza w kościele św. Piotra namalował Chrystusa oddającego klucze św. Piotrowi; obraz ten jednak w połowie XIX w. usunięty, zaginął bez śladu (został tylko szkic w krakowskim Muzeum Narodowym). Również szkic tylko posiada toż Muzeum do obrazu, przedstawiającego apoteozę świętego biskupa, może bł. Kadłubka, świadczący o pewności rysunku (fig. 243).

Do tego czasu odnieść należy także obraz św. Anny Samotrzeciej z r. 1741, w kościele św. Mikołaja w Krakowie, oraz św. Rodziny u franciszkanów, dzieło o subtelnym kolorycie.² Powstał wtedy także obraz „Cud św. Jana Kantego“, malowany kilka razy i jeden z tych obrazów znajduje się w krakowskim kościele św. Florjana w bocznym ołtarzu. Przedstawia świętego, jak składa rozbitą garnkę, aby dopomóc zrozpaczonej dziewczynie, która wpatrzona w niego błagalnym spojrzeniem prosi o pomoc. Cudowi przyglądają się z podziwem i ciekawie pacholęta w kontuszach. Żywy, świeży koloryt i dobrze zastosowany światłocień stawiają ten obraz w rzędzie najlepszych prac Czechowicza.³

Obrazy, zdobiące zaplecki w kościele św. Piotra, zdają się również być dziełami Czechowicza. Przedstawiają alegorie cnót. Mają one delikatny koloryt, o ogólnym tonie złotawym przy przewadze barw: białej, zielonej, żółtej i niebieskiej. Rysunek rąk o wydłużonych, zaróżowionych palcach, karnacje blado-różowe w światłach a sinawe w cieniach, nogi obute w sandały. Wdziękiem odznaczają się niewieście postacie, personifikujące cnoty, z których bardzo piękne jest dziewczę z białym, wyobrażające Czystość.⁴

Czechowicz bawił w Krakowie około lat 10, niewiele tu było pola do pracy dla niego, to też około r. 1750 udał się do Warszawy i tu zamieszkał wraz ze swą siostrzenicą i jej mężem, Łukaszem Smuglewiczem, także malarzem. Stamtąd odbywał podróże do Ołyki, wezwany przez Hieronima Radziwiłła dla wymalowania portretu. W Podhorcach Wacławowi Rzewuskiemu przyozdobił pałac i przeszło sto wymalował obrazów. W Połocku (po r. 1770) bawił dwa lata.

Prócz wspomnianych dzieł Czechowicza wymieniamy piękny obraz niewielkich rozmiarów w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający Chrystusa po zmartwychwstaniu. (fig. 244). Odznacza się to dzieło kompozycją i dobrym rysunkiem figur. Na tle górzystego krajobrazu Chrystus otoczony apostołami stoi w środku, prawą rękę wzniosłszy ku niebu. Jeden z uczniów, zwrócony do nas plecami, przypomina postać filozofa, wstępującego na schody w obrazie „Szkoła Ateńska“. Muzeum Czartoryskich w Krakowie posiada bardzo lekko i z wielką wprawą szkicowany mały obraz pokutującej św. Magdaleny (tabl. 41). Ruch anioła, który podtrzymuje omdlałą pokutnicę, jest bardzo piękny. Artysta wprowadził tu delikatny,

¹ Pagaczewski, *Szymon Czechowicz* w wydawnictwie: *Muzeum Polskie*, str. 3.

² Pagaczewski j. w.

³ Tamże.

⁴ Tamże, str. 4.



Szymon Czechowicz. Ekstaza św. Marji Magdaleny
w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie

srebrzysty koloryt, którym podniósł nastrój tej sceny; dzięki temu robi ona wrażenie wizji, do czego przyczynia się jeszcze szkicowe traktowanie, na którym artysta z rozmysłem poprzestał.¹ W kościołach i klasztorach warszawskich znajdują się jego obrazy ołtarzowe (u karmelitów, pijarów i t. p.), także w mniejszych miastach, w Lubartowie, Drzewicy, Zakroczymiu, Wilnie (obraz św. Katarzyny u benedyktynek i obraz „Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny“).

Malował także portrety we włoskiej manierze, portret Lipskiego, biskupa krakowskiego, w r. 1737, Jana Sapiehy w r. 1741 i Sebastjana Dembowskiego w r. 1743, znane nam tylko z rycin Myliusza. Nadto wykonał portret Hieronima Radziwiła, również zaginiony. Kilka portretów członków rodziny Osolińskich zachowało się w Sterdyniu u Krasieńskich. Na kilka dni przed śmiercią nakreślił swój portret, znajdujący się w galerji obrazów w Postawach u hr. K. Tyzenhausa (litografowany przez I. F. Piwarskiego).



Fig. 244. Szymon Czechowicz. Chrystus ukazuje się apostołom po zmartwychwstaniu. (Muzeum Narodowe w Krakowie).

Założył pierwszą w Polsce prywatną formalną szkołę malarską i wyposażył własnym kosztem. Zgromadził w niej kolekcję rycin, odlewy gipsowe z klasycznych posągów, sprowadzone z Rzymu. Urządziwszy w ten sposób szkołę, otworzył ją do bezpłatnego użytku uczniów i kilku z nich nawet sam utrzymywał.

W szkole tej kształcił się jeden rok jako siedemnastoletni chłopiec Franciszek Smuglewicz, zanim r. 1763 do Rzymu pojechał. Tu kształcili się również B. Gołębiowski, malarz portretów i obrazów kościelnych, i Antoni Albertrandi.

Czechowicz nie ożenił się i żył jako skromny brat trzeciego zakonu św. Feliksa dla modlitwy i pracy. Ostatnie lata życia przepędził w klasztorze kapucynów w Warszawie. Tam też umarł i został pochowany.

Wszystkie jego dzieła są najczęściej poprawne i szlachetne, a niektóre, jak w kościele św. Katarzyny w Wilnie, pełne wzniosłej poezji.² Dzieła słabsze pochodzą przeważnie z ostatniego najpłodniejszego okresu twórczości artysty.

Koloryt dzieł Czechowicza jest zwykle bladawy i w tem widać już wpływ malarstwa rokoko; ogólny ton złotawy chętnie stosuje, draperje bywają dość niespo-

¹ Pagaczewski j. w.

² Mycielski: *Sto lat*, str. 14.



Fig. 245. T. Koniecz. Św. Wojciech. Własność katedry krakowskiej.

jakiegoś neapolitańskiego malarza. Produkcja jego była bardzo różnorodna, zawsze zależna od obcych wzorów.⁴ Z tych wzorów najbardziej oddziaływała na niego nie szkoła Maratty, ale raczej dawniejsza i współczesna szkoła neapolitańska, bardzo

kojne, ale w barwie bardzo piękne.¹ Dzieła te mają wogóle piętno dogorywającego barokowego akademizmu i eklektyzmu włoskiego. Dla Czechowicza byli wzorem przede wszystkim następujący malarze: Rafael, Murillo, Carlo Dolce, Corregio, Sassoferrato, Guido Reni i koloryst wenecki. Czynili to wszystko niemal współcześni Włosi.² Przeważa wpływ Carla Maratty. Szczerłość i wiara obroniły Czechowicza od rażącego patosu i przesady i nadają znacznej części jego dzieł, obok wyborowego zwykle rysunku i starannej kompozycji, wybitną wartość i artyzmem ku sobie ciągną widza. Czechowicz jest niewątpliwie najlepszym polskim malarzem religijnym XVIII w. Zbliżają nas jego dzieła coraz to więcej do wytworności końca XVIII wieku mimo tradycji renesansu i baroka.

Obok Czechowicza wymienić należy Tadeusza Koniecznego.³ Malarz ten urodził się na przedmieściu Krakowa, Kleparzu, z końcem XVII w. Rodzina jego była niemieckiego pochodzenia i nazywała się Kuntze. Jako chłopiec dostał się do usług kanonika, późniejszego biskupa Zadzika, Andrzeja Załuskiego, który go na studia wysłał do Rzymu. Zapewne uczył się w szkole

¹ Mycielski: *Sto lat...* ² Tamże. ³ Tamże str. 15. ⁴ Tamże, str. 16.

niespokojna, blada i martwa pod względem kolorytu. Po powrocie do Krakowa około r. 1747, pozostał w tem mieście do r. 1753. Wyjechał znów do Rzymu, stale tam zamieszkał i w późnej starości umarł, zapewne po r. 1780.

Dzieła tego artysty dochowały się w kościele misjonarzy na Stradomiu i franciszkanów w Krakowie. Są to kompozycje treści religijnej i portrety dekoracyjne. Obrazy jego ołtarzowe znajdowały się w katedrze na Wawelu, ale je usunięto. Wśród nich zasługuje na uwagę obraz przedstawiający św. Wojciecha i morderców jego, oraz piękne w ruchu i układzie postacie kobiet, przerażonych morderstwem (fig. 245). Ręce kobiet opracował malarz ze szczególną starannością. Prócz tego dzieła wspomnieć należy: Wizję św. Jana Kadłubka. Jest to dalszy ciąg tych wizyjnych obrazów, które oglądaliśmy w XVII w., tylko daleko wykwintniej traktowany (fig. 246). Portrety Konicza są bez wyrazu i zmanierowane. Natomiast obrazy ołtarzowe mają niepoślednią wartość. Widzimy w nich niejedną pięknie skomponowaną postać o szlachetnej postawie i imponującym ruchu, choć często zmanierowaną i zwykle przesadnie wydłużoną, celem wydobycia smukłości i wytworności figury. Nie raz zdobywa się na siłę i ruch dramatyczny, a zarazem i głębszy nastrój, jak n. p. w scenie śmierci św. Józefa, w kościele misjonarzy na

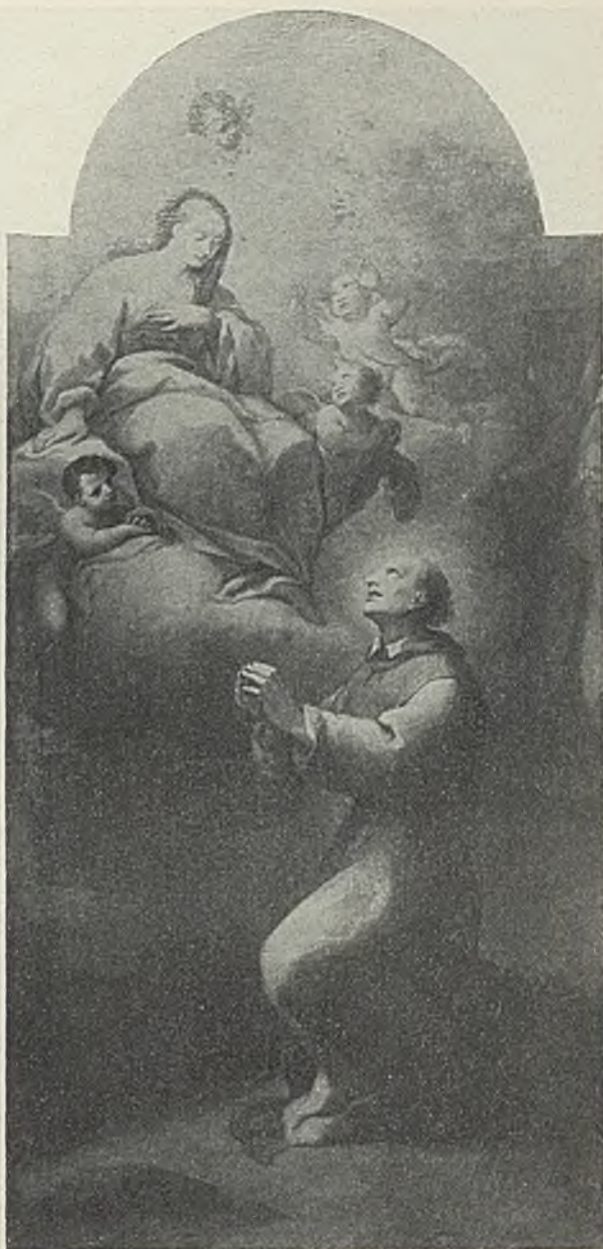


Fig. 246. T. Konicz. Wizja bł. Kadłubka. Własność katedry krakowskiej.

Stradomiu. Nawet dziełu temu umiał dać silny koloryt. Zwykle srebrzysty ton przypomina nieco koloryt Tiepola i jego draperję jakby z tektury. Ciało na obrazach Konicza ma zanadto czerwoną barwę. Nawrócenie się św. Pawła, przedstawione w głównym ołtarzu kościoła misjonarzy na Stradomiu, powstało zapewne pod wpływem gwałtownych scen na obrazach Luca Giordana.

Znany w warszawskim Muzeum Narodowym jego obraz, przedstawiający ale-



Fig. 247. T. Konicz. Alegoria fortuny.

gorę „Fortuny“, dzieło o wysokiej kulturze artystycznej (fig. 247). Odznacza się ono staranną kompozycją i kolorytem, pełno w niem ruchu i życia.¹ Na odwrociu czytamy napis: Thadeus Kuntze pinx. 1754. Pendent do „Fortuny“ tworzy „Obfitość“, na którym to obrazie również znajduje się napis: Thadeus Kuntze Roma 17...

Jego gwasze najlepiej ilustrują nam tego artystę. Przedstawiają one albo sceny mitologiczne, albo ludowe i mieszczańskie na ulicach i placach Rzymu w latach 1760 a 1780. Patrzy on wesoło i dowcipnie na świat i otoczenie i oddawać umie zdarzenia potoczne ze szczerym humorem i satyrą. Przedstawia nam chłopów rzymskich, znoszących beczki z winem, praczki Trastavere, pauprów ulicznych, handlarzy, mnichów, rozdających biednym zupeę i t. p., a wszystko odtworzone z zacięciem Teniersa. Sceny te maluje na tle współczesnego sobie Rzymu, przyczem przedstawił i siebie w tureckim stroju, polskiej, zamaszystej czapie i żółtych butach, na tle kolumny Trajana, namysłającego się, czy ma malować starożytne popiersie, przed którym stanął. Gwasze te powstały widocznie za drugim pobytem Konicza w Rzymie, o czem świadczy i jego zamiłowanie do rycin, jedno i drugie modne dopiero w epoce późniejszej.

Prócz tych dwu artystów, znane są także nazwiska i dzieła malarzy religijnych XVIII w., malujących na sposób włoski, jak: Andrzeja Radwańskiego w Krakowie (1711—1762), Antoniego Gruszeckiego (1725—1793), malarza białoruskiego, Borowskiego (1740—1860).²

Rozwijać się poczyna minjatura. Rokoko rozmiłowane w drobiazgowej dekoracji,

¹ Gembarzewski: op. cit., nr. 303. ² Mycielski j. w.

biboletach, bombonierkach i tabakierkach udoskonalilo minjaturę portretową tak różną od średniowiecznej minjatury! Zamiast pergaminu zaczęto od r. 1720 używać cienkich płytek słoniowej kości malując na niej gwaszem lub akwarelą i uwidoczniając tej kości blask w światłach i jaśniejszych częściach. Zamiast oświetlenia konwencjonalnego wprowadzono oświetlenie rozproszone, które rozjaśnia portret; tak znika z portretu ton ciemny poprzedniej epoki.¹ Tego rodzaju minjatury poczęły pojawiać się w Polsce w pierwszej połowie XVIII w. Dostawały się do nas portrety minjaturowe różnych wybitnych osobistości we Francji, jak Ludwika XV., Marji Leszczyńskiej, a także Stanisława Leszczyńskiego. Wykonywano minjatury te najczęściej według portretów znakomitych malarzy. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada minjaturę Stanisława Leszczyńskiego podług portretu Gerarda, Marji Leszczyńskiej według wizerunku tej królowej, który malował de La Tour i inną podług Nattier'a. Oczywiście dwór saski szedł za francuskim, to też na dworze polsko-saskim wkrótce ukazały się też minjatury z portretami Augusta III. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się portret tego króla w białej peruce, w zbroi, podług Sylvestre'a, w płaszczu niebieskim z gwiazdą Orła białego, obramowanym gronostajami. We tle drzewo i chmury. Wykonanie bardzo staranne (fig. 236).

Zdobiła ta minjatura zapewne tabakierkę. Jest ona jednak malowana jeszcze na pergaminie, choć stylem wkracza w styl minjatur XVIII w.

Za temi minjaturami poczęły się pojawiać minjatury magnatów. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada

minjaturę we współczesnej bronzowej ramce z portretem Józefa Aleksandra księcia Sułkowskiego, pazaiera a potem ministra Augusta III. Przedstawił go malarz z laską marszałkowską i wstęgą Orła białego. W głębi widać wagę i krajobraz (fig. 248). Minjatura ta jest już malowana na kości słoniowej.



Fig. 248. Minjatura we współczesnych ramach, przedstawiająca ks. Józefa Aleksandra Sułkowskiego, w krakowskim Muzeum Narodowym.

¹ Świeykowski: *Miniatury Muzeum Narodowego*, Kraków MCMII, str. 16.

R O Z D Z I A Ł XII.

Wpływy włoskie w zakresie religijnego malarstwa. Malarze za panowania Stanisława Augusta — Bernardo Bellotto (Canaletto), M. Bacciarelli, Lampi i J. Grassi, Graff i P. Kraft. J. Kamsetzer, T. Kościuszko. Pastel i minjatura. Marteau, Taubert, K. Bechon, A. Bacciarelli, W. Lesser, J. Kosiński i dyletanci.

Świadomą dążność do stworzenia w Polsce ogniska sztuki, i nadania tej sztuce narodowego piętna, spostrzegamy u Stanisława Augusta Poniatowskiego. Król ten sprowadza artystów do Polski i stara się zdobyć jak najlepsze siły, ułatwia kształcenie miejscowym talentom, dostarcza im materialnych środków śledząc postępy ich pracy. To też dzięki tym jego usiłowaniom nie tylko obcy malarze starają się pracować w narodowym kierunku, ale pojawiają się w drugiej generacji wyborni artyści Polacy.

Za przykładem króla magnaci także popierają sztukę. Na pierwszym miejscu wymienić tu należy ks. Adama Czartoryskiego i jego żonę Izabellę z Flemingów Czartoryską.

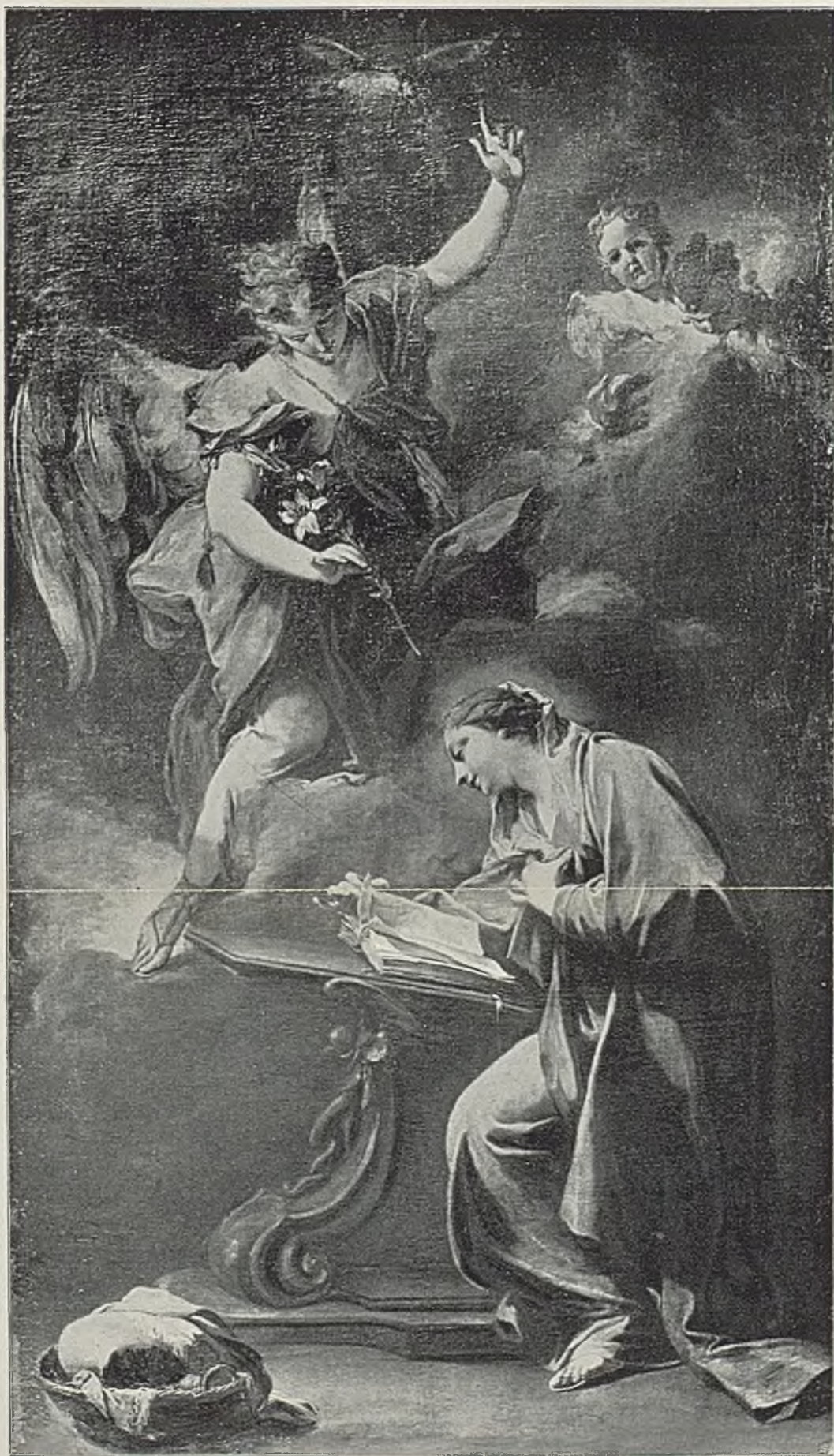
Wpływy francuskie stały się tak wielkie, że kultura francuska w XVIII w. rozwinęła się w całej Europie i opanowała dwory i wszelkie formy obyczajów. W pierwszej połowie XVIII w., jak wiemy, szła ona do Polski przez dwór Saski, później dostawała się wprost z ojczyzny.

Sprowadzając artystów do Polski i w tej epoce także nie wzywano pierwszorzędnych, bo ci zbyt dobre mieli warunki w swej rodzinnej ziemi i nie udawaliby się daleko na północ. Natomiast szli chętnie drugorzędni zdolni malarze, których wielcy artyści zaćmiewali sławą; na obcej ziemi, niemal bez konkurencji, mogli oni osiągnąć rozgłos, poważanie i majątek.

Włoskie malarstwo nie przestaje oddziaływać w dalszym ciągu na religijne malarstwo polskie. W miarę rozwoju stylu rokoko niektórzy malarze religijnych obrazów poczynają ulegać wpływowi tego nawskróś salonowego stylu. Do tych malarzy należał Giovanni Battista Pittoni (ur. 1586 r. w Wenecji, zm. tamże r. 1767), którego obrazy dostawały się do Polski. W kościele N. P. Marji w Krakowie zachowało się jego „Zwiastowanie“ (tabl. 43). Odznacza się dzieło to wielką śmiałością w doborze barw, pewnym wdziękiem i powabem w użyciu malarskich efektów obok poprawnej i jasno się tłómaczącej kompozycji.¹

Najwybitniejszym jednak artystą w tej dziedzinie był Pompeo Batoni (ur. w Luce w 1708 r., zm. w Rzymie r. 1787). Pracownia jego w stolicy chrześcijaństwa przy-

¹ Kopera-Pagaczewski: *Polskie Muzeum*, nr. 8.



Giovanni Battista Pittoni. ZWIASTOWANIE N. P. MARJI
w kościele Marjackim w Krakowie



Fig. 249. Canaletto. Motyw z Warszawy.

ciągała wielu Polaków, bawiących we Włoszech. To też oczywiście dzieła malarza dostawały się do Polski nie tylko w licznych reprodukcjach wykonywanych rylcem, ale nawet w oryginałach. Uznanie dla Batoni'ego było tak wielkie, że zamawiali u niego obrazy monarchowie a między nimi i król Stanisław August. Malował nie tylko obrazy religijne, ale także sceny mitologiczne i portrety, te ostatnie miały wielkie uznanie ówczesnych dworów. Dla króla Stanisława Augusta wykonał dwa obrazy przeciwstawiające sceny z mytu o Dianie, dla Feliksa Potockiego i jego żony, z domu Mniszchówny, portrety.

Był Batoni przyjacielem Winckelmana i Mengsa, z którymi dzielił artystyczne przekonania. Jego i Mengsa nazwali wielbiciele: *restauratori dell' arte*, bo oni oparli się dekoracyjnemu traktowaniu malarstwa i przez bardziej obmyślane i staranne uprawianie sztuki sprowadzić się starali malarstwo na dawne tory. Wraz z Mengsem starał się Battoni gruntownie studjować naturę i klasyczną sztukę (Rafaela, Correggia, Tycyana i antyk). Stąd jego dzieła mają wystudjowany, akademicki charakter. Dążeniem tego kierunku, który występuje na widownię w XVIII w., był wybór umiętny natury i poprawne jej kopjowanie.¹ Wynikiem tej poprawianej przyrody stała się sielanka XVIII w. i przebieranie się wykwintnych panów i pań za pasterzy i pasterki.

¹ Thieme u. Becker: op. cit. t. III. str. 36.



Fig. 250. Canaletto. Motyw z Warszawy.

Z włoskich artystów, którzy prowadzili dalej po mistrzach swoich włoskie malarstwo ku dalszemu rozwojowi, spodobał się nadto królowi Stanisławowi Augustowi Bernardo Bellotto, mistrz w odtwarzaniu widoków miast i życia na tle budynków odznaczających się patyną wieków, lub też malowniczością. Był on uczniem wuja swego Antonia, zwanego Canale, i dlatego zwano go także Canaletto. Nie dorósł mu talentem wprawdzie, ale był dobrym, sumiennym i pracowitym artystą. Dzieła jego tak zbliżają się do dzieł Antonia, że dłuższy czas prace Bernarda Antoniowi przypisywano. A jednak sposób traktowania jest bardziej suchy u Canaletta i więcej monotony. Jego cienie są ciemniejsze i zimniejsze, nakłada farby więcej pastoso, rysunek mimo tej samej pewności jest mniej delikatny i wogóle dąży Bellotto do efektu dekoracyjnego.¹ Umie on wyszukać z wielkim artyzmem piękny motyw i przeprowadzić go z nadzwyczajną wytrwałością w oświetleniu podnoszącem efekt architektury. Lubuje się w perspektywie widocznej z poza budynków i arkad.

Ur. w r. 1720 w Wenecji, skończywszy naukę u A. Canale, udał się r. 1740 do Rzymu, zwiedził następnie północne Włochy, przebywał krótki czas w Monachjum, r. 1746 osiedlił się w Dreźnie, gdzie został malarzem polsko-saskiego króla i Brühla. Do Warszawy zawitał r. 1756 z królem Augustem III, nie długo jednak bawił w tem mieście i wrócił do Drezna z dworem. R. 1764 dostał się do Akademji; zabawił w Dre-

¹ Seidlitz w Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste*, t. V. p. 488.

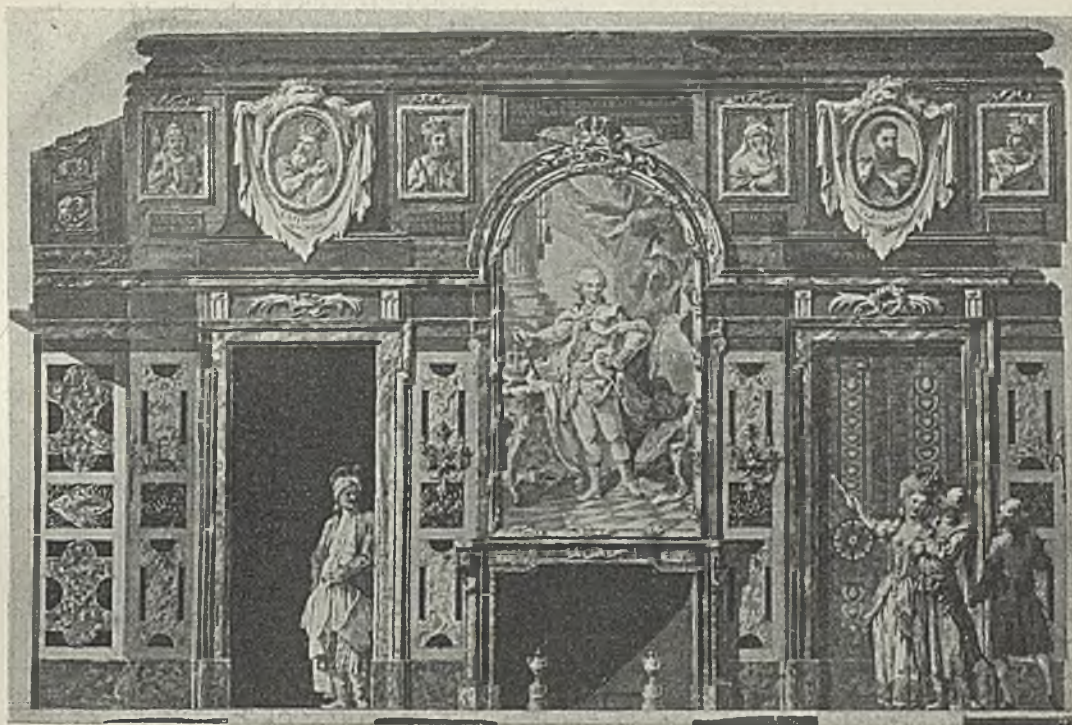


Fig. 251. Projekt D. Merliniego (?) dekoracji ścian komnaty marmurowej Zamku królewskiego w Warszawie.

źnie do r. 1766 z przerwą w latach wojennych 1759 i 1760, w których wyjechał do Wiednia. R. 1766 udał się do Petersburga, a r. 1767 za urlopem do Warszawy. Wtedy poznał go Stanisław August i polecił mu malować al fresco zamek w Ujazdowie. Zabrał się do pracy, urlop wyczerpał i musiał prosić o jego przedłużenie.¹ R. 1768 opuścił saską służbę i osiadł w Warszawie jako malarz nadworny króla Stanisława Augusta. Pracowity i sumienny, wykonał cały szereg dzieł. Król Stanisław August pragnąc koniecznie sztuce nadać swojskie piętno, polecił mu malować sceny z dziejów Polski i motywy z Warszawy. Bellotto, który dotąd malował widoki Rzymu, innych miast włoskich, oraz stolic saskich i Wiednia, począł odtwarzać najciekawsze widoki stolicy Polski dając nam materiał pierwszorzędny do wniknięcia w życie tej epoki i jej formy.

Malował na płótnie jeszcze za czasów Augusta III. za chwilową bytnością w Warszawie supraporty z widokami schodów i teras warszawskiego zamku, z figurami w polskich strojach i gwardzistami królewskimi. Olejne te obrazy znajdują się dziś w drezdeńskiej galerji a ryciny podług nich wykonane pomieścił artysta w zbiorze saskich widoków. Dziełem jego jest także bardzo ciekawy i powtarzany obraz, którego jedna z replik dostała się do Kremla a druga do Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu: Elekcja króla Stanisława Augusta na Woli. Malując właśnie ten obraz wszedł Canaletto w stosunki ze Stanisławem Augustem, który go r. 1768 do służby powołał i związał na stałe ze swym dworem. Od tej chwili nie opuścił Warszawy aż do śmierci t. j. do r. 1780.

¹ Strübel: *Der jüngere Canaletto. Monatshefte f. Kunstwissenschaft* 1911, str. 471.

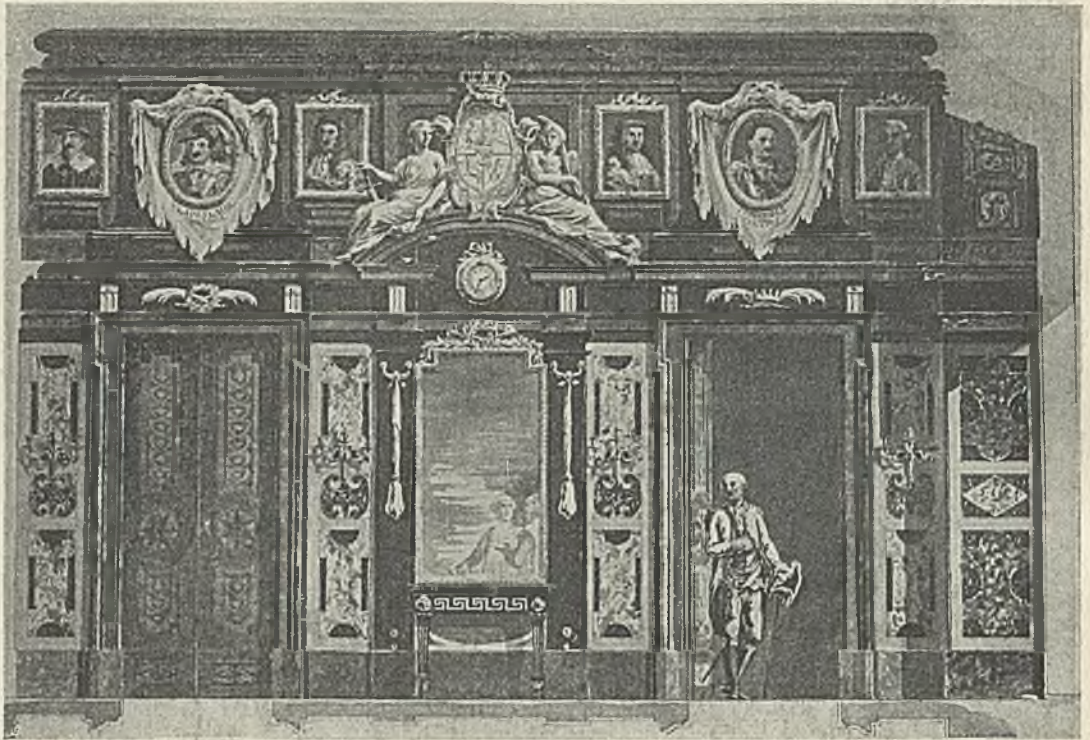


Fig. 252. Projekt D. Merliniego (?) dekoracji ścian komnaty marmurowej Zamku królewskiego w Warszawie.

R. 1764 na zamówienie króla namalował znajdujący się w zbiorach Ossolińskich we Lwowie: Wjazd kanclerza Jerzego Ossolińskiego do Rzymu r. 1632 jako ambasadora Zygmunta III. Dało mu to sposobność przedstawienia widoku Rzymu z *piazza del popolo*. Przy malowaniu tego obrazu z mnóstwem osób pomagał mu Torelli.

Stworzył u nas szereg widoków Warszawy (fig. 249—250), „o tym samym, co drezdeńskie i wiedeńskie, nieco zimnym i prawie chwilami szarym kolorycie północnym, pełne prawdy, wiru życia miejskiego, często nawet ciekawych portretów króla i wybitnych osób jego dworu wśród ruchliwych na nich figurek; wykonane one były dla Stanisława Augusta i w jego znajdowały się rękach aż do opuszczenia przezeń Warszawy“.¹ Kilka z nich zachowało się w zbiorach hr. Potockich w Warszawie, inne w rycinach samego artysty.

Pracował dla Warszawy, tak jak pracował był dla Drezna i Wiednia, malując jej ulice, pałace, kościoły, przedmieścia, brzegi Wisły, przedmieście Pragę, z wiernością i ścisłością. To też prócz artystycznej wartości mają jego dzieła znaczenie pierwszorzędnych dokumentów do historii kultury. Jeden z najciekawszych jego obrazów, widok królewskiego zamku po pożarze roku 1767 z licznymi figurami i z królem na koniu, znajduje się w posiadaniu hr. Anny Potockiej w Warszawie. Inny obraz z r. 1770, w tem samym posiadaniu, przedstawia nam boczną terasę

¹ Mycielski: *Sto lat*, str. 37.



Fig. 253. Bacciarelli. Alegoria Sławy, plafond sali warszawskiego zamku.

królewskiego zamku z domem „Pod Blachą“, różne postacie współczesne z królewskiego dworu, a wśród nich księcia Józefa Poniatowskiego, uczącego się konnej jazdy.

Większa część widoków Warszawy z jej życiem współczesnym znajdowała się w Gatchynie, dokąd dostała się ze zbiorami króla Stanisława Augusta, wreszcie wróciła do kraju i mieści się w zamku warszawskim. Prócz tego posiadał król w swej galerji malowane przez Canaletta widoki Wilanowa, Rzymu, sceny rodzajowe i portrety na koniu, oraz obraz religijny przedstawiający Chrystusa wypędzającego przekupniów ze świątyni. Obrazów tych razem było 49.¹ Musiały one mieć znaczny wpływ na współczesną sztukę, rozbudziły zamiłowanie do malowania widoków ojczystej ziemi, jej architektonicznych zabytków wtedy, kiedy malarstwo rozwijało się u nas przeważnie w dziale portretu.

Canaletto nie może się mierzyć z Canalem, ani ze współczesnym sobie weneckim Guardim. Nie ma tego kolorytu ani przejrzystości powietrza, ale obrazy jego posiadają wiele wdzięku i nastroju i przedstawiają nam widoki naszego kraju ożywione współczesnymi ludźmi.

¹ Fournier de Sarlovèze: *Les peintres de Stanislas Auguste II*. Paris 1907 j. w. str. 142.



Fig. 254. Bacciarelli. Rozkwit sztuk pięknych, nauki i przemysłu, plafond sali warszawskiego zamku.

Malowanie płócien i dekorowanie niemi łącznie z boazerją marmurem i stiukami staje się coraz to bardziej modne. Obrazy muszą mieć rozmiary i nieraz treść z góry wskazaną. Jak architekt liczył się z malarzem a malarz z architektem, najlepiej dowodzą projekty dokoracji pałaców. W projekcie dekoracji ścian komnaty marmurowej zamku królewskiego w Warszawie, zapewne wykonanym przez Merliniego, budowniczego Stanisława Augusta, widzimy, że obrazy wiążą się z kominikiem, oprawą drzwi i rozczłonkowaniem architektonicznym (fig. 251 i 252). To też malarze traktowali swe kompozycje w tym przypadku dekoracyjnie, o czym nie należy zapominać, oglądając dziś wiele z tych obrazów umieszczonych w zupełnie innych warunkach. Studium z natury i modelu nie pociągało wtedy artysty; musiał on obraz często umieszczać zbyt wysoko, pod sufitem, i nie chciał wykonywać go z drobiazgowością szczegółów, tembardziej, że architekt nalegał na pospiech. Ten dekoracyjny charakter mają najczęściej kompozycje historyczne i to z dziejów Polski, na których królowi Stanisławowi Augustowi najwięcej zależało, myślał bowiem, że ta droga jest najlepszą do stworzenia narodowego malarstwa. A malarzem, który mu w tym kierunku najwięcej pragnął pomóc był Bacciarelli, najbardziej wpływowy malarz Stanisława Augusta, Włoch z pochodzenia. Urodził się on w Rzymie r. 1731 i tam się kształcił u Benefiali'ego i Batoniego w malarstwie. Już r. 1753 powołał go król August III. na swój dwór do Drezna dzięki protekcji architektki Chiave-

ri'ego.¹ Z Augustem III. jeździł do Warszawy i wtedy poznał stolnika litewskiego Poniatowskiego, późniejszego króla. W r. 1761 bawił chwilowo w Wiedniu na dworze Marji Teresy i malował portrety cesarskiej rodziny. Gdy Poniatowski został królem polskim, mimo korzystnych warunków nie przyjął służby na austriackim dworze, lecz przeniósł się do Warszawy r. 1765, zamieszkał od r. 1766 w królewskim zamku i otworzył tam swą słynną szkołę malarzką t. zw. malarnię, choć prywatną, ale popieraną przez króla. Żył się wnet z polskim społeczeństwem i otrzymał szlachectwo polskie na sejmie r. 1668.



Fig 255. Bacciarelli. Władysław Jagiello nadający przywileje Akademji krakowskiej w r. 1400. Szkic do wielkiego obrazu w zamku warszawskim, znajdujący się w krakowskiem Muzeum Narodowem.

Został także dyrektorem królewskich budowli. Polski nie opuścił, z wyjątkiem wycieczki artystycznej do Włoch i Francji r. 1787, a nawet i wtedy nabywał dla króla do zbiorów okazy sztuki. Kiedy Stanisława Augusta przewieziono do Petersburga, nie porzucił Warszawy i poświęcił temu miastu pracę jako profesor malarstwa i dziekan nowo kreowanego w uniwersytecie wydziału nauk i sztuk pięknych. Umarł 1818 r.² Pochowano go wraz z żoną w Warszawie, gdzie w katedrze dla obojga wzniesiono piękny nagrobek.

¹ Fournier-Sarlovèze: *Les peintres de Stanislas August II*, Paris 1907. str. 5 i nast.

² Mycielski: *Sto lat*, j. w. str. 27—34. Fournier-Sarlovèze: j. w. str. 5—20. Thieme und Becker: j. w. t. II. str. 306.



Fig. 256. Bacciarelli. Hołd pruski r. 1525, szkic oryginalny do wielkiego obrazu w zamku warszawskim, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym.

chów (fig. 253). Salę posłuchań t. zw. audjencjalną przyozdobił, malując plafond z wyobrażeniem rozkwitu sztuk i nauk oraz przemysłu. Do kompozycji wprowadził portrety pań wytwornych, swego czasu będących z dworem królewskim w stosunkach. Oba malowidła świadczą o mistrzostwie i subtelnym artystycznym poczuciu Bacciarellego. W sali rycerskiej umieścił sześć wielkich kompozycji z historii polskiej, których tematem było: Nadanie praw przez Kazimierza W., Założenie uniwersytetu krakowskiego, Hołd Pruski, Unia Lubelska, Pokój Chocimski, Oswobodzenie Wiednia, a zatem nie jeden temat, który później podjął Matejko. Te jednak obrazy Bacciarellego są tak konwencjonalne i w duchu współczesnego historycznego malarstwa, bez najmniejszego zrozumienia epoki, jak jego portrety królów.

¹ Mycielski: *Sto lat*, str. 29.

Działalność jego pracowita i pilna, trwająca przeszło pół wieku, była wszechstronna i charakterystyczna dla epoki. Jako nadworny malarz królewski ozdobił ściany zamku w Warszawie większymi kompozycjami dekoracyjnymi a także Łazienkowski pałacyk. Do sali marmurowej wymalował szereg portretów polskich królów. Stanisław August życzył sobie bowiem mieć o narodowym temacie obrazy. Oczywiście portrety te są idealne i banalne. Piastowie i Jagiellonowie wyglądają jak współcześni aktorowie komedji francuskiej.¹ W tejsze sali na suficie przedstawił Sławę, głoszącą czyny polskich monarchów

Szkice do tych scen dekoracyjnych także nas doszły. Są one w częściach niektórych wykończone, nawet szczegółowo. Najciekawsze zaś z nich odnoszą się do obrazów historycznych. Doszły nas dwa warianty tych szkiców, jeden w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 255 i 256), drugi w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Widzimy z nich jak malarz wiele pracował nad swoim zadaniem, jak zmieniał pomysły grup, ruchów i twarzy i jaką wagę przywiązywał do doskonalenia dzieła.

Znajdujące się nadto w tej sali wizerunki hetmanów i wielkich ludzi, również pędzla Bacciarellego, przewieziono do Moskwy, obecnie zaś dostały się z powrotem do kraju.

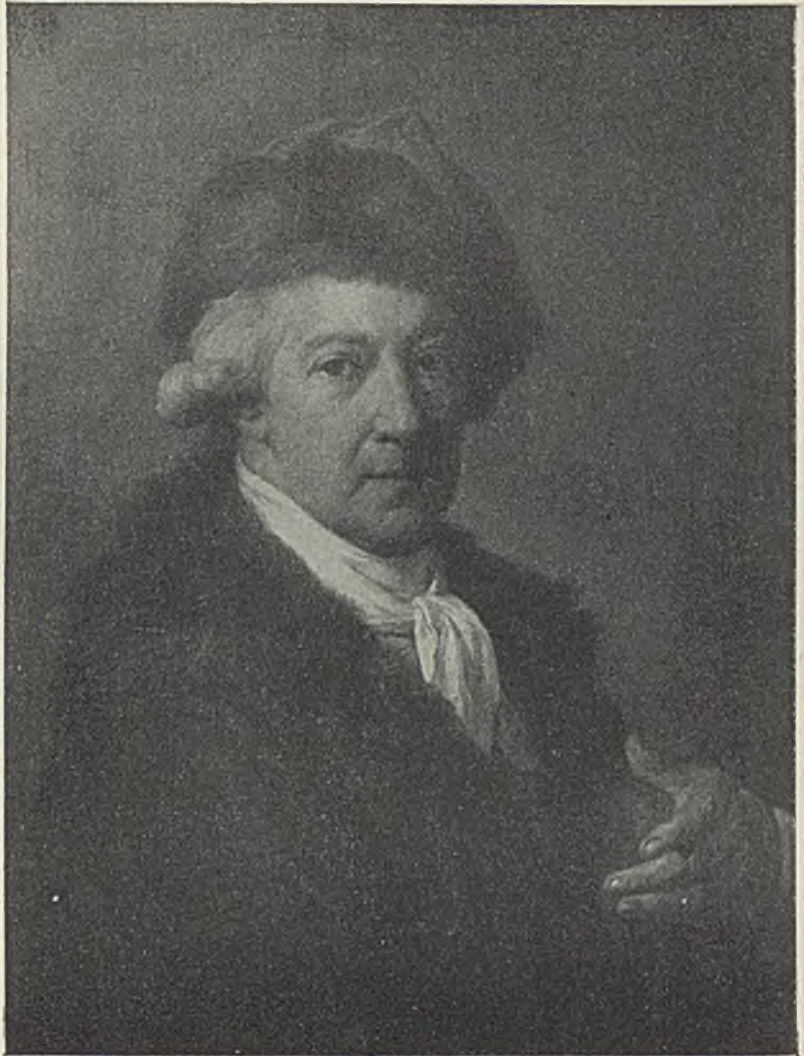


Fig. 257. Bacciarelli. Portret własny w krakowskim Muzeum Narodowym.

Inne sale przyozdobił kompozycjami mitologicznymi, alegorycznymi i niby religijnymi. Najciekawsze z tych dzieł, to posłuchanie, którego Stanisław August udzielił znanemu z zamachu na króla młynarzowi r. 1771, bo Bacciarelli przedstawił na tym obrazie Stanisława Augusta i najbliższych dworzan.

Spotykamy też tematy z historii rzymskiej i jej legend. Oglądamy np. wstrzeźliwość Scypiona. Piękną dziewczynę brankę ujmuje Scipio za rękę i oddaje ją narzeczonemu, nie pożądając jej dla siebie. Rzecz dzieje się na tle namiotów i wspianiałych palm. Dramatycznego tematu też nie brak. Przedstawił bowiem malarz Cezara, który wzdryga się na widok głowy Pompejusza.¹ Są to jednak dzieła malarzy Vien'a i Lagrenée, które na zamówienie króla wykonano we Francji.

¹ Wiadomości tej udzielił mi p. A. Król ze swych badań nad warszawskim zamkiem.

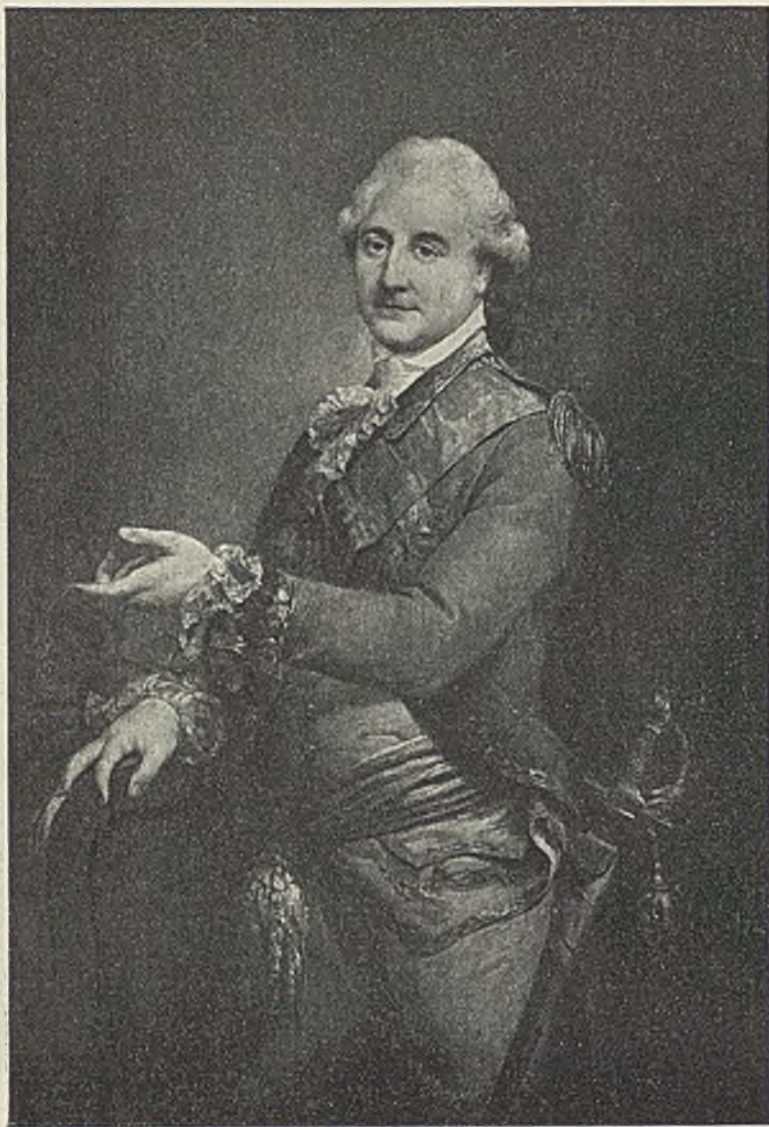


Fig. 258. Bacciarelli. Portret króla Stanisława Augusta.

zach ściennych pewna dążność do spokoju i klasycyzmu, który naówczas starali się do sztuki wprowadzić w Rzymie Dawid, Mengs, Canova.² Ten wpływ zbliżającego się empire'u tłumaczy się tem jaśniej, że tak król, jakoteż Bacciarelli mieli zrozumienie dla Canovy i Mengsa i zabiegali o ich dzieła.³

Wszędzie w tych dziełach przebija się jednak dążność do jak najlepszego rysunku, dokładności i ładu. Widzi się, jak miara wymagań jego od dzieła sztuki była wysoka i jak stosował ją przedewszystkiem w obec samego siebie. Umie to król cenić i stąd

Tu i ówdzie wprowadził malarz sceny, przypominające to życie lekkie dworu Stanisława Augusta. Tak na jednym z plafonów namalował Erosa i Psychę. Psychę ma rysy p. Grabowskiej, nad tą parą para gołąbków, a dokoła nich w locie mnóstwo amorków. Kompozycja jest lekka i starannie obmyślana.

Wnętrze Łazienek dekorował naśladowując Coy-pela, Vanloo, Lemoine'a i Natoire'a. Namalował sześć scen biblijnych z życia Salomona i w tę kompozycję, zresztą pozornie tylko biblijną, wprowadził uśmiechnięte lub zamyślane, ale zawsze zmysłowo przedstawione postacie królowej Saby i innych kobiet, nadając im rysy pani Grabowskiej, Sobolewskiej, księżnej de Nassau, aktorek i baletnic współczesnej Warszawy.¹

Ale obok tego pojawia się już w wielkich obra-

¹ Mycielski: *Sto lat*, str. 29.

² Lauterbach: *Styl Stanisława Augusta*. Warszawa 1918, str. 24.

³ Tatariewicz: *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, str. 18.

o zaufanie Stanisława Augusta do tego artysty i do jego dokładności, którą król w jednym ze swoich listów zachwala, gdy Bacciarelli cztery „Cnoty“ swego pędzla przeznaczone do Łazienek, całkowicie już gotowe po wypróbowaniu obrazów na miejscu przeznaczenia chciał jeszcze poprawić i wzmoćnić w kolorycie.¹

Jego obrazy ołtarzowe miały ten sam charakter salonowy i wytworny, przytem akademicki a zarazem te same zalety stylowych dzieł, świetnie zestrajających się z rokokowemi wnętrzami i ramami. Tego rodzaju malowania, a nie inne, doskonale dostrajały się do architektury, do życia i wykształcenia ludzi, którzy w tych komnatach przebywali i na obrazy patrzeli, do ich strojów i peruk, do tych efek-

townych i pięknych w swym rodzaju sukien, dekoltowanych piersi, pudrowanych włosów i malowanych twarzy. Naturę uważano wciąż jeszcze za brzydką i potrzebującą upiększenia. Niewątpliwie na Bacciarellego oddział G. B. Tiepolo, ale przeszedł on przez cenzurę francuskiej elegancji drugiej połowy XVIII w. i francuskiego szyku.

Jako portrecista stał Bacciarelli wyżej. Portrety jego są piękne, wykwiłtne i nawskróś w stylu epoki. Cała miękkość i delikatność, z jaką przedstawiał współczesnych, doskonale dostrajała się do charakteru Stanisława Poniatowskiego, którego wiele razy malował. Do najpiękniejszych wizerunków króla należy portret, własność hr. Potockich w Warszawie, przedstawiający do kolan króla w niebieskim szlafroku, z klepsydrą, z torsem zwróconym w bok a głową naprost widza, bardzo piękna ręka



Fig. 259. M. Bacciarelli. Portret własny malarza. Artysta przedstawił siebie malującego portret córki. (Warszawskie Muzeum Narodowe).

¹ Tatarkiewicz: op. cit. str. 28.

wysunięta w wytwornym geście, i reprezentacyjny wspaniały portret w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

Pośród licznych portretów króla zasługuje na uwagę w Muzeum wielkopolskiem jego portret przed biurkiem, na którym stoi biust papieża Piusa VI. Król wyciągnął rękę przed siebie jakby coś wyjaśniał. Portret ten powtórzył artysta z opuszczeniem biurka (zob. fig. 258).¹ Wogóle portrety królewskie znajdujemy w licznych replikach,



Fig. 260. Bacciarelli. Woly, studjum w krakowskim Muzeum Narodowym.

każdy bowiem dom magnacki pragnął posiadać królewski portret. Piękny, reprezentujący wizerunek, pędzla Bacciarellego, króla Stanisława Augusta ze zbiorów Mniszchów, znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym.

Dochował się nadto wizerunek całej królewskiej rodziny (obecnie w Jabłonnej). W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się piękny portret siostry króla, Zamojskiej, i ks. Józefa Poniatowskiego jako chłopca. Zawdzięczamy Bacciarellemu wizerunki ówczesnej arystokracji. Dzieła te są porozrzucane w publicznych i prywatnych zbiorach po domach. Tu należy portret marszałkowej Lubomirskiej w błękitnej sukni na tle pałacu, drzew i głębi parku, z koszem kwiatów i z psem, oraz Izabelli Potockiej, oba w Wilanowie.

Komponuje on nawet obrazy, w których występuje rodzina Poniatowskich. Tak n. p. obraz, przedstawiający Apoteozę Oktawiana Augusta (fig. 261), jest jakby namalowany z żywej grupy osób należących do królewskiej rodziny. Widzimy księcia podkomorzego, księcia prymasa, króla, księcia Józefa, panią Krakowską, panią Tyszkiewiczową.² Świadczy to dzieło najlepiej, jak od króla przez rodzinę i najbliższe otoczenie wychodziła propaganda sztuki i jak rozszerzało się do tej sztuki zamiłowanie.

¹ Portret ten fotografował Brogi we Florencji, jako dzieło A. Kaufman.

² St. Wasylewski: *Portrety pań wytwornych*. Lwów 1925, str. 45.

To uświetnianie rodziny Poniatowskich przez artystów miało wybitne znaczenie dla rozwoju malarstwa w Polsce. Rywalizujący z dworem królewskim dwór Czartoryskich także stał się ogniskiem sztuki i miał swoich artystów, a przede wszystkim Norblina, którego szkoła pchnie malarstwo polskie na nowe tory, wiodące je do świetności w XIX w.

Za królem i Czartoryskimi szli dworzanie i magnaci.

Bacciarelli portretował także sam siebie. Piękny i wymowny jego portret znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Przedstawił siebie w popiersiu na szarem tle, którem się chętnie posługiwał, w futrze brązowym z zielonym sukniem, z białą chusteczką na szyi i czerwoną rogatywką na głowie, również futrem obszytą. Z pod czapki dobywają się siwe włosy w loki kręcone. Rękę z gestem wyciągnął ku widzowi. Inny jego portret, lecz nie dokończony, w którym artysta przedstawił siebie malującego portret córki, znajdował się w posiadaniu potomków malarza w Olkuszu, obecnie zdobi warszawskie Muzeum Narodowe (fig. 259).

Także portrety jego dostrajają się do stonowanych wnętrz rokoka, a zwłaszcza do gobelinów. Posługuje się on jednak chętnie ciepłymi tonami, stosowanymi bardzo ostrożnie, i ten ciepły, złotawy ton nadaje jego obrazom najczęściej odrębną cechę. Przeprowadza go nieraz nawet na tło zwykle popielate, aby nie odcinało się ono zbyt od portretu. Ten ton ciepły pozostał mu zapewne z ojczywej sztuki a zwłaszcza z weneckiego malarstwa. Widzimy często portrety na tle parku i pałaców widniejących w głębi a nawet na tle rozwiniętego krajobrazu, jak n. p. portret hr. Antoniego Mokronowskiego, w posiadaniu rodziny, w czem już widać wpływy angielskiego portretu. Jako portrecista jest Bacciarelli wybornym malarzem.



Fig. 261. Bacciarelli. Apoteoza Oktawiana Augusta (na niej sportretowani ks. podkomorzy, ks. prymas, król, ks. Józef, pani Krakowska, pani Tyszkiewiczowa).

Z rodzajowych obrazów znany tylko niewielki olejny obrazek (fig. 260) w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający woły, wcale dobry, o jasno żółtym, przypełzłym tonie. Nawet ten temat, choć poprawnie i z natury, traktował wykwintnie, jak dzieło do salonu przeznaczone dla wykwintnego towarzystwa i jego sielsko salonowych upodobań.

Obrazy jego bywały odrazu w dworskiej malarni kopjowane, nieraz w wielu egzemplarzach. Te kopje sam mistrz zresztą nieraz poprawiał i przemalowywał.¹

Artysta ten był świetnym przedstawicielem dworskiej sztuki Stanisława Augusta. Jako doradzca króla i kierownik artystycznego ruchu na jego dworze dbał o rozwój sztuki szczerze. Radził królowi w projekcie organizacji spraw artystycznych, aby wysyłał polskich artystów za granicę: „*pour faire fleurir les arts dans un pays, il n'est non seulement necessaire d'y attirer les artistes étrangers, mais faire cultiver les arts par les gens du pays mêmes; alors V. M-té parviendra au but, qu' Elle se propose et pourra en tout temps avec satisfaction contenter un goût si noble à peu de frais*“.²

Dążności, które zauważyliśmy na dworze Jana III., ukazały się tu nanowo i Bacciarelli pragnął je skierować na drogę realizacji.

Szkoła jego wydała szeregi uczniów. Do nich należeli minjaturzyści Lesseur, Kucharscy, Kopf i Wall, a zwłaszcza Kazimierz Wojniakowski, których działalność w dalszym ciągu niniejszej pracy omawiać będziemy.

Wielki wpływ na malarstwo drugiej połowy XVIII w. wywarła Angelika Kauffmann nie tylko obrazami, ale także rycinami (ur. 1741 w Chur, w Szwajcarii, zm. 1807 w Rzymie). Była ona szczególnie przedstawicielką upodobań tej epoki w malarstwie i w grafice. Obrazy jej są nieco powierzchowne w rysunku, nie odznaczają się przytem oryginalnością, ale miękki, kobiecy ich charakter odpowiadał wybornie epoce pudru i peruki. Wdzięk ujęcia tematu i miły koloryt zdobywały wielbicieli tej artystce. Dostarczała ona dzieł różnym dworom i magnatom. Stanisław August lubował się w jej sztuce. Był z nią w stosunkach artystycznych i słynna malarka pracowała według pomysłu Jego Królewskiej Mości.

Dzieła Angeliki niewątpliwie rozpowszechnione były w Polsce. O jej stylu daje pojęcie portret Polki (Potockiej?) w zbiorach Branickich w Paryżu (fig. 262).³

Wpływ Angeliki zaznaczył się przedewszystkiem u Jana Chrzyciela Lampiego, ojca, który talentem jako portrecista prześcignął sławną malarzkę.

Działalność Baciarellego nie mogła zaspokoić wszystkich potrzeb wzmożonego pożądanja obrazów, zwłaszcza w zakresie malarstwa portretowego. To też r. 1787 król Stanisław August powołał na swój dwór wybitnego malarza, należącego już prawie do drugiego pokolenia artystów, bo o 20 lat młodszego, Giovanniego Battistę Lampi'ego. Urodził się on r. 1751 w Romeo w Tyrolu i był Włochem z pochodzenia, ale w całej jego twórczości nic prawie włoskiego niema. W bardzo młodym wieku po studjach w Weronie opuścił ojczyznę, osiadł w Austrii, uczył się dalej w Tyrolu

¹ W. Tatariewicz: *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*. Warszawa 1919, str. 51.

² W. Tatariewicz: *Akademja Sztuk Pięknych na zamku za Stanisława Augusta. Przegląd historyczny*. Warszawa 1916. Lauterbach: *Styl Stanisława Augusta*. Warszawa 1918, str. 12.

³ Oryginał czy replikę tego dzieła oznaczono na wystawie francuskiej sztuki jako obraz Vigé'e Lebrun. Replikę posiada też p. W. Mehoffer w Krakowie.

i Krainie, od r. 1783 zamieszkał w Wiedniu. Malarz to międzynarodowy i przez to podobał się wszędzie. Z Wiednia wyjeżdżał tylko na krótko do Polski i Rosji. Był przede wszystkim portrecistą, odtwarzał prawdę rysów i postaci, ale przedstawiał je z właściwą epoce i stylowi afekcją. Dzieła jego są bardzo liczne i rozprószone po wiedeńskich pałacach i indziej w Austrii, w Czechach i na Morawach, w Polsce i Rosji.

Wykształcony początkowo na włoskich wzorach, przejął się Lampi wszystkimi prądami epoki będącymi podówczas w modzie, a przede wszystkim oddziało na niego weneckie i francuskie malarstwo portretowe, następnie Dawid, Angelica Kaufmann, Graff i Füger. Od nich wziął szlachetność linii, pozę, wykwićtność. Koloryt jego obrazów by-



Fig. 262. Kaufmann lub Vigée Lebrun. Ze zbiorów hr. Branickich w Paryżu.

wa często blady i delikatny na wzór włoski, ale przytem na wzór niemiecki szarawy. Pod tym względem różni się od Bacciarellego, który chętnie dawał obrazom ton złocisto-żółty. Nie jest to jednak stała zasada, bo często widzimy portrety Lampi'ego malowane w gorących i silnych tonach.

W Polsce bawił tylko cztery lata. Powołany do Warszawy przez Stanisława Augusta r. 1787 przebywał w niej do r. 1791, to jest prawie przez cały ciąg czteroletniego sejmu. Zawdzięczamy mu wiele portretów wybitnych osobistości tych czasów. Malował króla nieraz, to w skromnym, to znów w paradnym stroju. Taki właśnie portret Stanisława Augusta zdobi galerję obrazów ks. Czartoryskich w Krakowie i odznacza się gorącym kolorytem. W tej samej galerji, oznaczony jako jego dzieło, jest piękny portret ks. Józefa Poniatowskiego na ciemnem tle, w granatowym mundurze z czerwonymi wyłogami, złotymi szlifami na ramionach, z orde-

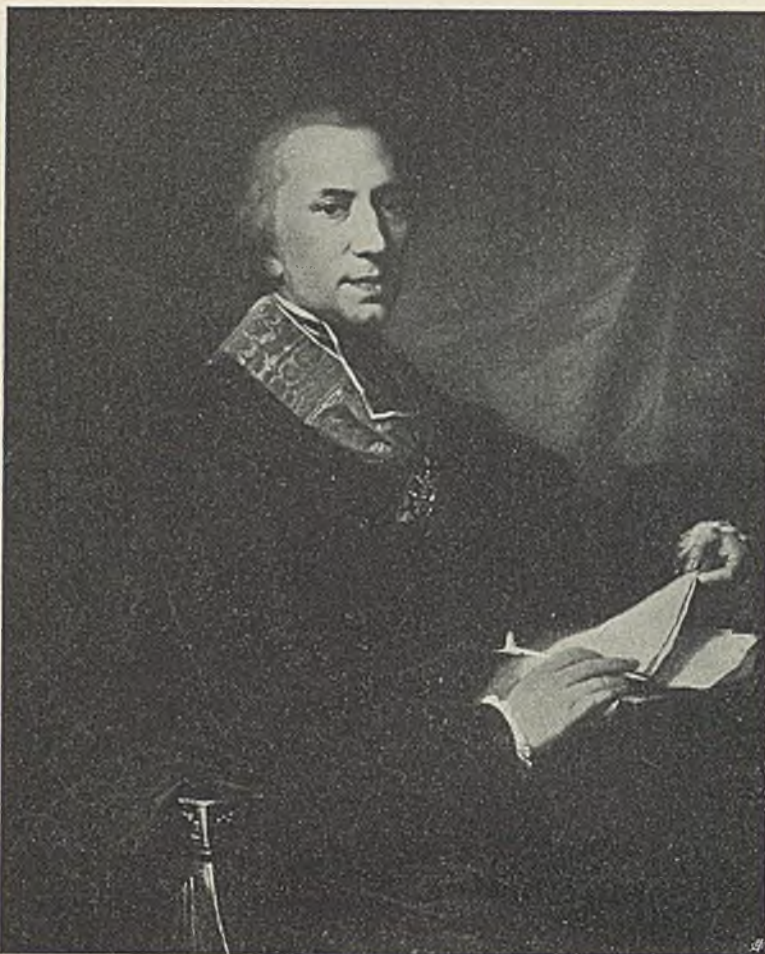


Fig. 263. Jan Chrzyciel Lampi (ojciec). Portret biskupa Kajetana Soltyska, w warszawskim Muzeum Narodowym.

rami i białą chustką na szyi; zbliża się jednak to dzieło raczej do portretów Grassiego.

Malował portret marszałka Małachowskiego, hetmana Ksawerego Branickiego, naturalnej wielkości, w zbroi, z dwoma synami (znajduje się on w Białej Cerkwi w zamku Branickich), biskupa Kajetana Soltyska (fig. 263), Potockich z Tulczyńska. Portret w Krasicy nie odznacza się życiem, prawdą i werwą a przytem harmonijnym kolorytem. Pięknym jest także portret generała Czyża w popiersiu, w hiszpańskim stroju, w posiadaniu hr. Siemińskich we Lwowie; dzieło to cechuje wytworność i powaga. Portret Teresy z Ossolińskich Potockiej, w zbiorach hr. Potockich w Krakowie, z wnukiem, przedstawia kobietę o wspaniałej postawie,

śmiało patrzącą w górę przed siebie. Niektóre jego portrety kobiece odznaczają się wyrazem kokieteryj kobiecego wdzięku i zalotności tak charakterystycznej dla tej epoki. Takim jest wyborny portret Julji z Lubomirskich Janowej Potockiej (tabl. 44).

Portret kanclerza wielk. litew. Joachima Chreptowicza, znajdujący się w rodzinie hr. Przezdzieckich w Warszawie, zwraca uwagę przepyszną charakterystyką wykwiutnego i smutno zamyślonego starca.¹ Jest to jeden z najgłębszych i najpiękniej pomyślanych portretów XVIII. w. Jako tło dał kolumnę terasy i chmurne niebo, przez które przeziara błękit. Światło koncentruje się na głowie i podpierającej ją świetnie modelowanej, białej, wytwornej ręce. Ciemne piwne oczy są pełne wyrazu. Koloryt także zasługuje na uwagę: granatowy frak i brązowa kamizelka z szeroką błękitną wstęgą orderu Orła Białego, nie wyłączając fotelu obitego materją, są ciemne w tonach. Światło zogniskował artysta tylko na samej głowie i ręce,

¹ Mycielski: *Portrety* j. w.



J. B. Lampi. Portret Julji z Lubomirskich Potockiej

oraz na dole kamiennej kolumny. Dowodzi nam to, że Lampi wzorował się zapewne na Rembrancie.

W krakowskim Muzeum Narodowym znajdują się dwa portrety. Jeden Joanny z hr. Siekierzyńskich Dzierzbickiej przedstawia młodą kobietę do pół figury, w białej dekolowanej sukni, ozdobionej perłami. Zwraca ona ku widzowi głowę o bogatych czarnych splątach, uczesaną w turban à la mahométane, między którymi przewija się biała przepaska. Ręce oparła na słupie. Drugi portret przedstawia znów popiersie mężczyzny w sile wieku, upudrowanych włosach, z faworytami, w mundurze granatowym z amarantowymi wyłogami i białym żabotem. Na srebrnej przepasce widać monogram Stanisława Au-

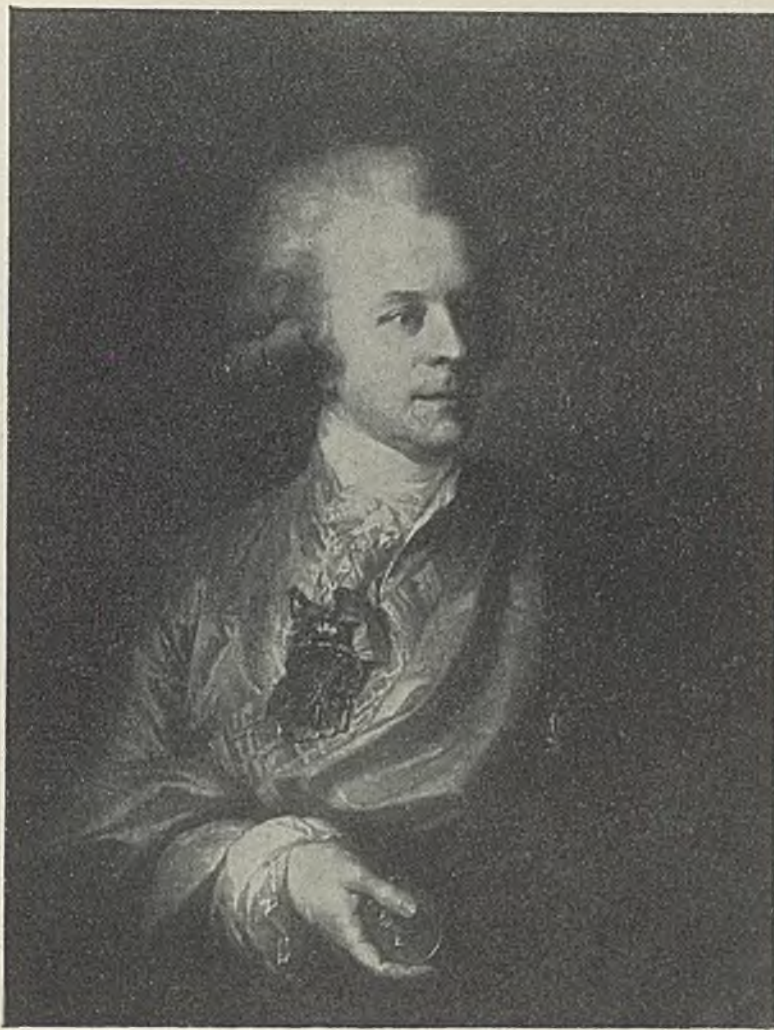


Fig. 264. Jan Chrzciciel Lampi (ojciec). Portret Michała Mniszcha, ze zbiorów Władysława hr. Branickiego.

gusta. Lewa ręka w rękawiczce wspiera się na rękojeści szabli.¹ Oba portrety powstały około r. 1790 i malował je niezawodnie J. B. Lampi.

Do tej samej kolorystycznej manieri należy portret hr. Michała Mniszcha, wielkiego marszałka koronnego, w prywatnym posiadaniu spadkobierców hr. Władysława Branickiego (fig. 264). Mniszech trzyma przed sobą w świetnie namalowanej ręce medal patrząc w bok żywo, lecz spokojnie. Ożywia portret nadto barwność stroju, zielonego wierzchniego i niebieskiej kamizelki.

Śliczne są rysunki Lampiego, jak studja do portretów, studja zwierząt i dekoracyjne szkice mitologiczne w duchu epoki.

¹ Helena d' Abancourt: *Katalog zabytków XVIII wieku Muzeum Narodowego w Krakowie*. Kraków 1906, str. 25.



Fig. 265. J. Grassi. Portret księcia Jozefa Poniatowskiego, w krakowskim Muzeum Narodowym.

starał się ją uwydatnić nie ograniczając się tylko do reprezentacji, elegancji i wytworności, jak inni. Starał się dostrajać ludzi do ich otoczenia i życia. Pod tym względem zbliżył się do angielskich malarzy, którzy usunęli pozę, wyprowadzili modela z dworskiej reprezentacyjnej sali i kazali mu oddychać wolnym powietrzem wśród drzew, gór i kwiatów. Reynolds i Gainsborough umieli tak męskie jak kobiece postacie na tle natury ożywiać wewnętrznym życiem, najczęściej melancholijną zadumą, lub pogodnym uśmiechem. Nie poświęcając wdzięku i powabu, umie wprowadzić trochę duszy i myśli modela.

Pierwsza jego maniera malowania trwa mniej więcej do r. 1800. Według dawniejszego stylu przesadza Grassi w wykwinności i wydelikaca postacie, ma zamiłowanie do różnych karnacji w tonie. Typowym przykładem jest wykonany w Wiedniu w latach 1787—1788, a zatem jeszcze przed przyjazdem do Polski, portret ks. Józefa Poniatowskiego. Obraz o małych rozmiarach, przedstawia księcia w całej postaci (istnieje w oryginale i replice, jeden posiada Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, drugi ks. Stanisław Jabłonowski w Bursztynie), obok biały koń, rysujący się na tle pnia i konarów rozłożystego drzewa, w głębi zaś widać sylwetki namiotów obozowych. Artysta wzorował ten portret na portrecie Jerzego ks. Walji przez

Trzecim wreszcie z wybitnych portrecistów dworu Stanisława Augusta był o lat kilka od G. B. Lampiego młodszy, Józef Grassi.¹

Urodził się w Wiedniu około r. 1758² i tam się kształcił w malarstwie. Choć był synem robotnika towarów galanteryjnych, dostał się mimo to w krąg życia dworskiego. Około r. 1790 sprowadził go Stanisław August do Warszawy, gdzie przebywał lat kilka. R. 1794, w wieku 36 lat, pełniąc służbę wojskową podoficera gwardji niejskiej w Warszawie narażał się do tego stopnia, że życie jego było w niebezpieczeństwie, ocalił go tylko Kościuszko i odesłał do domu. Opuścił Polskę bezpowrotnie r. 1799, osiadł w Dreźnie i tam umarł r. 1838.

Ze wszystkich malarzy dworu Stanisława Augusta Grassi najgłębiej wnikał w duszę osób i

¹ Mycielski: *Sto lat* str. 48.

² Thieme und Becker: op. cit. XIV t., str. 537.

Gainsbourgh'a, znanym mu tylko z ryciny.¹ Elegancja i wytworność, mimo obozu i natury, przeprowadzone są we wszystkich szczegółach. Drugi portret ks. Józefa wykonał, zdaje się, równocześnie także w Wiedniu. Dzieło to znajduje się w posiadaniu hr. Potockich w Warszawie i przedstawia popiersie księcia w naturalnej wielkości, w mundurze zielonym austriackich ułanów, z rękami wspartymi na szabli. Ale najsubtelniejszym jest może jego portret w krakowskim Muzeum Narodowym, w popiersiu także, z wyrazistymi oczami, w również zielonym mundurze z tłem wyjaśniającym się z boku przy twarzy (fig. 265).

Portret marszałka Stanisława Małachowskiego, własność ks. Adama Sapiehy, odznacza się wytwornością, kolory-

tem soczystym i dyskretnie harmonijnym. Niestety, portrety Kościuszki jego pędzla są wyidealizowane i zmanierowane. Jeden z nich z r. 1792, najlepszy, przedstawia naczelnika siedzącego pod drzewem, w zbroi, z szarfą błękitną. Namalował go malarz w młodszym wieku, niż był, gdy go artysta portretował, i czynił zeń bohatera na sposób teatralny, według ówczesnej mody. To też ubiór jego jest fantastyczny. Kościuszek stoi oparty ręką o skałę, a za tło ma chmurne niebo i drzewa. Obok leży hełm, ubrany wieńcem wawrzynu. Twarz wydelikaccona, smętna, prawie kobieca, ręce białe, świetnie malowane, trzyma niemi szablę i ociera ją chustą. „Piękny to dwudziestoletni, poetyczny rycerz, a nie żołnierz dzielny, nie generał z pod Dubienki czterdzieści lat liczący. Ale to wszystko nie przeszkadza, że portret pod względem historycznym ma pierwszorzędne znaczenie a jest przytem tak bardzo wymownym wyrazem ducha i uczuć

¹ Mycielski: *Portrety*.



Fig. 266. J. Grassi. Portret Tadeusza Kościuszki.

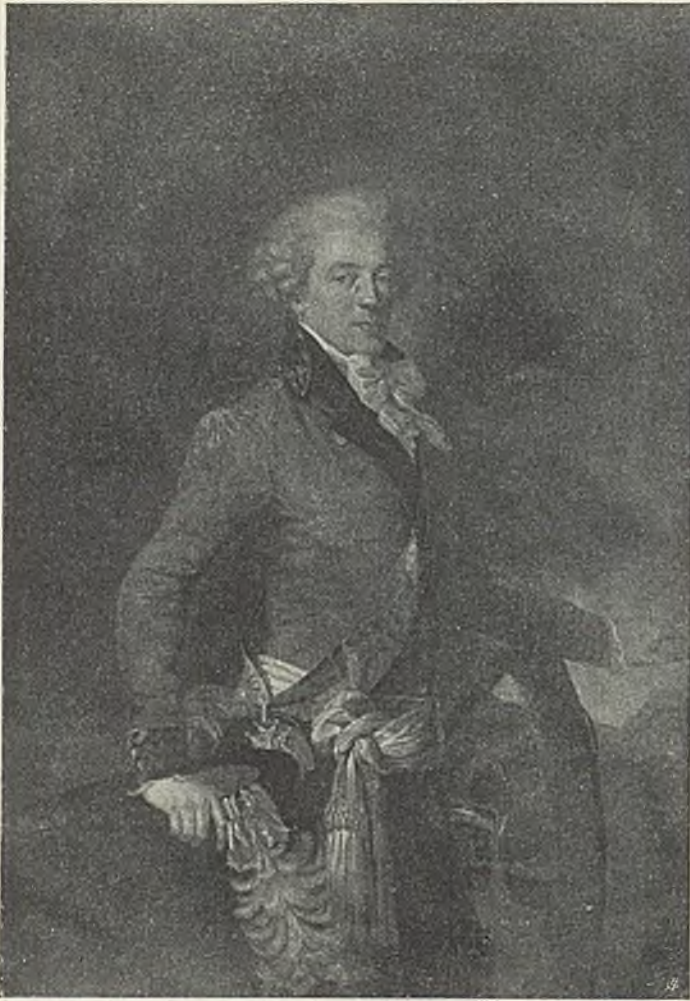


Fig. 267. J. Grassi. Portret Stanisława Kostki Potockiego, jako generała artylerji, w warszawskiem Muzeum Narodowem.

chwili.“¹ Artysta dzieło to podpisał: „J. Grassy pinx. A. 1792.“ Oryginał znajduje się w zbiorach ks. Czartoryskich w Gołuchowie.²

Z tego portretu powtarzał malarz popiersie. Jeden taki portret w pełnem popiersiu publikujemy podług fotografii znajdującej się w Muzeum Narodowem w Krakowie³ (fig. 266).

Szkicowo traktowany portret ks. Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich (w posiadaniu hr. J. Mycielskiego w Krakowie), przedstawia go także w sposób teatralny, opartego o armaty, w granatowym mundurze, z czerwonymi wyłogami i błękitną wstęgą orderową, z białym żabotem i czarną chusteczką na szyji. Inny znów wizerunek tegoż księcia, popiersie w owalu, znajduje się w galerji ks. Czartoryskich w Krakowie.

Umiał jednak Grassi traktować więcej po męsku swe portrety, uwydatniać siłę i nadawać postaciom ruch.

W miejscach kontrastujących z światłem wprowadził silne cienie. Przykładem tego kierunku jest portret w popiersiu Jana Małachowskiego, bratanka marszałka, w młodym wieku, z żywymi pełnemi wyrazu oczyma. Dzieło to, znajdujące się w zbiorach hr. Mycielskiego, przypomina werwą i fakturą prace francuskiego malarza Prud'hon'a. Tu zapewne zaliczyć należałoby portret Kościuszki z r. 1794, w mundurze i czapce na głowie, niestety, znany tylko z ryciny.

Łączy się z temi dziełami także portret Stanisława Kostki Potockiego, jako generała artylerji, malowany roku 1792, znajdujący się w warszawskiem Muzeum

¹ Mycielski: *Portrety* j. w.

² Dr. M. Gumowski: *Portrety Kościuszki*. Lwów 1917, tabl. 3.

³ Gdzie znajduje się oryginał obecnie, nie wiemy.

Narodowem. General stoi przy kole armaty na odsłoniętej przestrzeni. Obraz jest pełen swobody i stylu¹ (fig. 267).

U schyłku XVIII w. wchodzi Grassi w drugą fazę rozwoju. Portrety jego mają już wybitne piętno empiru.

W Dreźnie, zaraz po opuszczeniu Polski, bo w r. 1799, malował portret Stanisława hr. Zamoyskiego, obecnie w posiadaniu ordynata hr. Zamoyskiego w Warszawie. Jeszcze silniej zaznaczył się tu wpływ angielskiego portretu. Dzieło to należy do ostatnich prac Grassiego w charakterze angielskiego malarstwa, poczem artystę opamiętuje nowy styl, styl empire.

Portrety kobiet przewyższają jeszcze portrety mężczyzn. Sławę i powodzenie w Wiedniu, oraz dostęp do dworu, zawdzięczał Grassi właśnie umiejętności malowania pięknych kobiecych portretów. Są jego postacie kobiece powiewne, urocze (fig. 276 i 284), a przytem wiele mają prawdy i tej poezji sentymentalnej, która cechuje koniec XVIII w.

Do najpiękniejszych kobiecych portretów Grassiego należą, znajdujące się w zbiorach hr. M. Zamoyskiego w Warszawie, portrety ordynatowej Zamoyskiej, którą przedstawił artysta dwa razy, to w całej, to w pół postaci. Oba powstały w Dreźnie r. 1796. Jeden z nich, wielkich rozmiarów, ukazuje nam ordynatową w parku, na tle jasnego błękitu, drugi zaś wyobraża ją w postawie do kolan (fig. 268)². Niemniej piękne i wytworne są portrety: Julji z Lubomirskich Potockiej, dalej Mirowej z r. 1797 i Izabelli Grabowskiej, w zbiorach ks. Radziwiłłowej w Warszawie (tabl. 46), ks. Tekli z Czapliców Jabłonowskiej, malowany r. 1791, a więc zaraz po przyjeździe artysty do Polski. Dzieło to znajduje się w zbiorach hr. E. Tyszkiewicza w Krakowie, przedstawia piękną kobietę siedzącą na ciemno czerwonej kanapie, ubraną w białą suknię z lekkiego batystu, przepasaną materją w złote paski. Pas blade żółty owija jej kibić i przewija się przez rękę. Piękna twarz i ręce odznaczają się szczególnie modelunkiem. Włosy ciemno blond, lekko upudrowane, oplata jasno błękitna wstążka. Umiał przytem nadać nieporównany



Fig. 268. J. Grassi. Zofja z Czartoryskich Zamoyska (ze zbiorów Maurycego hr. Zamoyskiego w Warszawie).

¹ Gembarzewski: *Muzeum Narodowe w Warszawie*, nr. 316.

² Mycielski: *Portrety*.



Fig. 269. J. Grassi. Księżniczka kurlandzka z domu Medem, w krakowskim Muzeum Narodowym.

wielki portret ks. Teresy Czartoryskiej; artysta stawia ją w mitologicznym niebie, klęczącą na chmurach, z czarą grecką w rękę, z orłem obok, obraz ten jest własnością ks. Lubomirskiego we Lwowie, dalej portret księżniczki kurlandzkiej w zbiorach Jerzego hr. Mycielskiego i minjatura tej samej kobiety w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego (fig. 269).

Ale wtedy Grassi już Polskę opuścił i nas tu zajmować nie może, chociaż stosunki z Polską utrzymywał nadal.

Z tych sfrancuziałych Włochów, a w gruncie rzeczy kosmopolitów, najstarszy Bacciarelli, dworski malarz, odznacza się elegancją i reprezentacyjnym charakterem dzieł w zakresie portretów, Jan Chrzyciel Lampi dąży raczej do prawdy i stara się ją ująć w sposób gładki i wytworny, Grassi zaś przy tych samych cechach wyszczególnia się wśród nich pewną egzaltacją, nerwowością i poetycznym nastrojem, zbliżającym nas powoli do epoki romantyzmu, czego wyrazem jest także tło wzięte z natury.

Działalność tych trzech malarzy wiąże się przedewszystkiem z francuską sztuką, której wpływ ogarnął wszystkie dwory. Ruch artystyczny na francuskim dworze

¹ Mycielski: *Portrety*.

wdzięk pięknej twarzy z wielkimi, jasno błękitnymi oczyma. Głowa księżnej odcina się od murów pałacu a z boku widać w głębi ogród i jasny błękit zachodu.¹

Z dostępnych dla ogółu portretów kobiecych Grassi'ego wymieniam śliczny portret p. Skrzyńskiej, przedstawiający po kolana młodą kobietę, siedzącą przy stoliku, w żółtej sukni z białym szalem na ramionach, z podpartą na splecionych dłoniach główką, jakby w zachwycie, przed nią na stoliku pęk kwiatów (tabl. 45). Na tle park obłany dogasającymi, różowemi blaskami zachodzącego słońca. Tego rodzaju są i inne portrety kobiece Grassi'ego, ożywione krajobrazem i urozmaicone pełnemi artyzmu szczegółami, a każdy z nich ma ujmujący wdzięk obok wykończenia.

Z empirowych męskich portretów piękny jest, malowany około r. 1818, portret Barankiewicza, profesora uniw. wileńskiego, w zbiorach J. hr. Mycielskiego. Do typowych kobiecych portretów należą:



J. Grassi. Portret Skrzyńskiej
w krakowskim Muzeum Narodowym

śledził bacznie Stanisław August. Houdon przysyłał mu z Paryża swe rzeźby a Boucher i Vien malowali paneaux dokomnat zamkowych, rysunków zaś do dzieł przemysłu artystycznego dostarczał P. Caffieri, *sculpteur et ciseleur du Roy à Paris*.¹ Zatrudniał dwór polski także rzeźbiarza i malarza francuskiego na dworze saskim, Karola Hutin. Bawił zapewne w Warszawie Jan Pillement, skoro wiemy, że wypłacano mu stałą znaczną pensję i nadano tytuł nadwornego polskiego malarza.² Pobyt jego w Polsce byłby w każdym razie niedługi i przypada na czas około r. 1767.³ Artysta ten kształcił się w Paryżu a potem pracował w Anglii, gdzie uzyskał wziętość. Malował krajobrazy, widoki z wodą i obrazy rodzajowe. W galerji Stanisława Augusta znajdowało się kilkanaście jego krajobrazów,



Fig. 270. Vigée-Lebrun. Portret Mniścówny, w krakowskim Muzeum Narodowym.

oraz zbiór rysunków. Na zamku w Warszawie miał odmalować szczególnie pięknie olejno gabinet chiński w różne ozdoby, zwierzęta, drzewa i kwiaty, za którą robotę otrzymał od króla Stanisława Augusta osmnaście tysięcy złotych. W późniejszych czasach malowanie to zniszczone zostało.⁴ Lubował się Pillement w żywości barw i silnym kontraście światła i cieni.

Także zatrudniał król znaną portrecistkę Vigée-Lebrun. Malarka ta, ostatnia przedstawicielka ancien regime'u w malarstwie francuskim a jedna z pierwszych wyznawczyń neoklasycyzmu, spadkobierczyni Nattier'a, Bouchera i Greuze'a, wykonała znaczną liczbę portretów polskich osobistości.⁵ Dzieła jej uzupełniają poniekąd działalność Bacciarellego, Lampiego i Grassiego, a może nawet przewyższają je niekiedy bogactwem wyrazu i różnaitością techniki.⁶ Z portretów polskich tej

¹ Tatarkiewicz: *Rządy artystyczne...* j. w. str. 16.

² Rastawiecki, op. cit. t. II. str. 102—104.

³ Tatarkiewicz, op. cit. str. 53.

⁴ Tamże str. 103.

⁵ Komunikat pracy wspólnej prof. J. Mycielskiego i St. Wasylewskiego „Czas” z 26 czerwca 1925 r.

⁶ Tamże.

artystki zasługują na uwagę przede wszystkim portret Anny z Centnerów Kajetanowej Potockiej, (w zbiorach hr. Lanckorońskiego w Wiedniu), portret młodzieńczego ks. Henryka Lubomirskiego jako „genjusza sławy“, oraz portret ks. Izabelli z Czartoryskich, Lubomirskiej, oba w zbiorach ordynacji Lubomirskich, portret Rozalji z Chodkiewiczów Lubomirskiej w Muzeum XX. Czartoryskich (tabl. 48), portrety Stanisława Augusta jeden *en costume d' Henri IV.*, w krakowskim Muzeum Narodowym, pochodzący z kolekcji A. Wolańskiego w Rudce i drugi, najpiękniejszy ze wszystkich portretów tego króla, wielokrotnie sztychowane arcydzieło w Luwrze,¹ oraz portret ks. generała ziem podolskich Adama Czartoryskiego. Na portretach Stanisława Augusta, które malowała Virgée-Lebrun w Petersburgu, znać już wpływy angielskie, Reynoldsa i rosyjskie Lewickiego tudzież Borowikowskiego. Portretów Polaków i Polek namalowała blisko czterdzieści, powstawały one przeważnie w Rzymie, w Wiedniu i Petersburgu. Artystce tej przypisano portret Mniszchówny (fig. 270), pochodzący z kolekcji Mniszchów, nabyty na licytacji tych zbiorów przez hr. Wł. Branickiego z Suchy i jego żonę i darowany krakowskiemu Muzeum Narodowemu.

Prócz tych kosmopolitów malarzy włoskiego pochodzenia a wychowawców francuskiej kultury, dostarczali Polsce obrazów dwaj wybitni portreciści, jeden rodem i rodzajem swej sztuki Niemiec ze Szwajcarii, drugi Szwed, także kosmopolita, ale w swej twórczości odrębny od francuskiej szkoły, mimo, że do niej zaliczyć go należy. Pierwszy z nich to Antoni Graff, drugi Per Krafft.

Czy Antoni Graff był w Polsce, nie wiadomo.² Znaczna liczba jego dzieł u nas przemawiałyby za tem. Graff urodził się w Winterthur 1736. r. Przebywał w Augsburgu, Zurychu, Berlinie i Dreźnie, skąd widocznie, jak inni malarze, mógł przybyć do Polski. Umarł w Dreźnie 1813 r.³ Malował przede wszystkim portrety. Cechuje go prawda, dążenie do natury, brak pretensjonalności, miły rysunek, koloryt silny i jasny. Nie zadowalał się namalowaniem wizerunku z modelu, ale pragnął go poznać, wżyć się w jego świat i w ten sposób dać obraz jego charakteru. Świetnym i typowym dziełem jego jest portret Daniela Chodowieckiego, znajdujący się w Akademii królewskiej w Berlinie. Chodowiecki był serdecznym jego przyjacielem, to też Graff świetnie mógł go scharakteryzować i scharakteryzował w istocie. Odtworzył więc bystrość spojrzenia, uśmiech dobrotliwy, a przytem rodzący się a widoczny w twarzy pomysł do dzieła, który płodny rytownik jak najprędzej chciałby utrwalić.

Wyborny jest malowany w Dreźnie r. 1791 portret Krzysztofa Urbanowskiego, w zbiorach hr. Starzyńskiego. Doskonały rysunek, pełen wdzięku koloryt, subtelność i delikatność a zarazem prostota pozy, nadają temu dziełu artystyczną wartość. W Willanowie znajduje się jego pendzla portret hr. z Lubomirskich Rzewuskiej, Fryderyki Bacciarelli, żony malarza, i Kazimierza Platara w całej postaci i wielkości naturalnej, oba ostatnie w prywatnem posiadaniu. Portret Franciszka Piotra Potockiego, starosty szczyrzyckiego, własność hr. Tarnowskiego w Krakowie (jak się zdaje w dobrej kopji), przedstawia na tle bronzowem popiersie mężczyzny w średnim wieku, ubranego w ciemny, zielony płaszcz futrem podbity, w konfe-

¹ Tamże.

² Rastawiecki: *Słownik malarzy* T. I. str. 180.

³ Fournier j. w. str. 28.



J. Grassi. Portret Izabelli Grabowskiej
w galerji M. X. Radziwiłłowej w Warszawie



Fig. 271. P. Krafft. Andrzej Poniatowski, ojciec króla, w zbiorach prywatnych.

deratce i jest podpisany przez artystę, który go malował w Dreźnie 1799 roku. Król Stanisław August posiadał w galerji kilka jego portretów.¹

Szwed Per Krafft² urodził się r. 1724 jako syn poważnych kupców w małym miasteczku w Arboga w pobliżu jeziora Melar, gdzie przepędził młodość. Mimo skromnych środków studjował w uniwersytecie w Upsali malarstwo. W Sztokholmie pracował u sławnego portrecisty Jana Henryka Scheffela, przeniósł się r. 1747, do Kopenhagi, a stąd r. 1755 do Paryża, gdzie pracować począł u swego rodaka malarza Roslina i pod jego kierunkiem pracował do r. 1762. W tym roku został profesorem akademji w Bayreuth, którą tam Roslin założył. Pozostał na tem stanowisku blisko dwa lata, następnie wyjechał do Włoch (1764—1765). Stąd na krótko powrócił do Bayreuth, poczem osiedlił się w Polsce r. 1767 na dworze Stanisława Augusta. Ponieważ wrócił do Sztokholmu w listopadzie 1778, bawiłby przynajmniej cały rok w Warszawie. Umarł po r. 1795.

Namalował on do galerji królewskiej serję portretów rodziny Poniatowskich (częściowo zachowaną w krakowskiem Muzeum Narodowem) i przyjął króla.

¹ Rastawiecki, op. cit. str. 182.

² Fournier de Sarlovèze j. w. str. 126.

Równocześnie kopjował dla Stanisława Augusta różne sceny mitologiczne i wiele obrazów rodzajowych.

Wyszedłszy ze szkoły Scheffela wyniósł z niej akademicką pompatyczność, dopiero w pracowni Roslina w Paryżu porzucił tę manierę i przejął się lekkością francuskiej sztuki. Widzimy w obrazach tej jego późniejszej działalności żywość układu, ale przytem pozostało mu nieco piętna mieszczańskiego. Z męskich jego portretów posiada krakowskie Muzeum Narodowe świetnie charakteryzujący tego artystę portret Ignacego Krasickiego, biskupa warmińskiego, oraz podpisany przez artystę portret z r. 1795, zapewne Stanisława Małachowskiego. Dochował się z kolekcji Mniszchów w Paryżu pochodzący, a obecnie znajdujący się w posiadaniu spadkobierców Wł. hr. Branickiego, portret Andrzeja Poniatowskiego, ojca króla, niezawodnie dzieło Kraffta z jego serji wizerunków rodziny Stanisława Augusta (fig. 271). Oba, a zwłaszcza portret Krasickiego, odznaczają się życiem, barwnością i nadzwyczajnie starannem wykonaniem. Wytworność, właściwa tej epoce, dość umiarkowana różni się od francuskiej salonowej elegancji. To samo odnosi się do jego portretów kobiecych. Śliczne są portrety jego w krakowskim Muzeum Narodowym: matki króla Stanisława Augusta, Kińskiej z domu, i hr. z Poniatowskich Branickiej. Twarz ożywił artysta we wszystkich tych portretach lekkim uśmiechem i ten uśmiech oraz skrzywienie kąta ust są dla jego portretów charakterystyczne. Dzieła jego wogóle różnią się od innych portretów tej epoki modelunkiem: bryła głowy uwypukla się wprowadzeniem refleksów i silniejszym oznaczeniem świateł na wystających punktach. Szkoda, że nie znamy malowanego przez niego portretu Stanisława Augusta, który znajdował się w galerji tego króla.¹

Malował także sceny rodzajowe, typy, postacie mitologiczne a obrazy jego z temi tematami znajdowały się w galerji króla Stanisława Augusta.²

W Polsce nie był, ale portrety Polaków malował, Szwed Roslin, będący w stosunkach z dworem Stanisława Augusta.³

Pierwszy za kierunkiem Bellotta poszedł Kamsetzer, zdolny architekt królewski, Saksończyk z pochodzenia. Zwrócił na siebie uwagę króla, który od jego młodości nim się zajął,łożył na jego naukę i posyłał go w podróż po całej niemal Europie zachodniej, nadto do Grecji i do Konstantynopola. Ofiarność królewska nie była próżną i lepiej się dla społeczeństwa opłaciła niż poparcie innych polskiego pochodzenia malarzy, bo Kamsetzer nie tylko odznaczył się jako architekt, który pracował nad wzniesieniem Łazienek, ale i jako malarz. Z podróży przysyłał królowi mnóstwo szlachetnych rysunków i nieraz pełnych życia i ruchu akwareli i sepji, przedstawiających widoki i ubiory rysowane we Włoszech, na Sycylii, w Grecji, w Konstantynopolu gdzie odtworzył gmach polskiej ambasady. Namalował także sceny warszawskie 1794 r. Nobilitowano go na Sejmie Czteroletnim w r. 1790. Służył Polsce jako major, inżynier i zdolny architekt, nie opuszczając jej do końca życia. Umarł r. 1795.

Rysunki jego, których kilkanaście posiada Muzeum Narodowe w Krakowie, dowodzą wrażliwości na piękno nie tylko klasycznych budowli, ale także krakow-

¹ Rastawiecki, op. cit. t. I. str. 243.

² Tamże str. 242—243.

³ Tatariewicz, j. w. str. 17 i 70.

skich zabytków, jak świadczy jego rysunek tuszem przedstawiający Bramę Florjańską, w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie.

Próbował Kamsetzer sił swoich w kompozycji opartej, na rzeczywistości. Jest nią ciekawa jego akwarela w Muzeum Narodowym w Krakowie: tłum w asyście wojska pieszego i konnego przywozi na plac koło kościoła, na lewo w głębi stojącego, portrety różnych osób na furmankach, przy każdym zaś portrecie znajduje się ksiądz, jakby portretowanego przysposabiał na śmierć. Na froncie widzimy wielką szubienicę zbudowaną w trójkąt, na której wisi już jeden obraz a z drugim właśnie kat wchodzi na drabinę. Z lewej strony grupa ludzi z mdlejącą damą, z drugiej padlina końska, kruki i psy na niej. Z rysunku tego wykonał Kamsetzer olejny obraz niedokończony, znajdujący się obecnie w warszawskim Muzeum Narodowym. Widocznie rysunek i obraz należał do ilustracji scen warszawskich z r. 1794¹ i jest jedyną znaną nam z tej serji sceną.

Jak Bellotto, ożywiał i on widoki figurami. Takim był zdjęty z natury piękny widok Konstantynopola z pałacem poselstwa polskiego, przed którym przedstawił różnych Polaków. Pracę tę, wykonaną farbami wodnymi, ofiarował królowi r. 1779, gdzie dziś się znajduje, niewiadomo.²

Niewątpliwie na coraz to bardziej rosnące zamiłowanie do ruin i zabytków architektury świata klasycznego oddziaływały zdjęcia z zabytków starożytnego Rzymu Piranesi'ego ojca i syna, rozpowszechnione w licznych miedziorytach. Że Piranesi był u nas znany, dowodzą liczne jego ryciny tak często spotykane w Polsce. Także król Stanisław August był z nim w stosunkach,³ to też chciał mieć z Kamsetzera niezawodnie swojego Piranesi'ego.

Amatorstwo podówczas było bardzo modne. Wiele mamy prac amatorów i amatorów, nawet nieraz rytowanych. Świadczą te utwory o zamiłowaniu do sztuki i o wysokim poziomie artystycznych czasów Stanisława Augusta i pierwszej ćwierci XIX. w. Niejedno z tych dzieł ma archeologiczny interes, bo przedstawia nam nieistniejące dziś kościoły, dwory i parki.

Amatorem takim, który wybitne okazywał zdolności, był Tadeusz Kościuszko. Próbował swych sił nie tylko w zakresie widoków, ale studjował również modela. Zachował się w Muzeum ks. Czartoryskich cały szereg jego rysunków i akwarelowych studjów. Widoki, jak krajobraz arkadyjski, przedstawiający na tle ruin rzymskich w głębokim parowie dwa objuczone konie a na trzecim chłopca w towarzystwie pieszego chłopca, albo widok rzymskiej świątyni krzewami porosłej, z pasącymi się krowami i pasterzami, albo budynki rzymskie z postaciami centaurów i żołnierzy, wykonywał Kościuszko starannie akwarelą.

Zamiłowanie do ruin, zabytków przeszłości i sentyment dla nich znajdujemy tu podobnie jak u Kamsetzera. Dalszym wyrazem tego zamiłowania Kościuszki są zbiory w Puławach. Sentyment zaznaczył się także w akwareli, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, przedstawiającej już nie ruiny, ale ogród na tle wspaniałego pałacu z kolumnami i terasami, z dziewczętami bawiącymi się i koszami kwiatów. Jedna z dziewcząt rzuca róże do dymiącego ogniska.

¹ Rastawiecki: *Słownik malarzy* T. I. str. 215.

² Rastawiecki j. w. str. 215.

³ Tatarkiewicz: *Rządy artystyczne* j. w. str. 83.

Szereg aktów z natury, wykonanych czerwoną kredką, zapewne w czasie pobytu w Paryżu, w zbiorach ks. Czartoryskich, świadczy znów o studjowaniu z modelu, na którego Kościuszko patrzył przez pryzmat włoskiego malarstwa. Na podstawie studjów aktu wykonał ołówkiem i wiszorem rysunek przedstawiający Chrystusa na krzyżu na tle obłoków i z jasnymi promieniami. Widać, że Kościuszko miał zamiar kształcić się na malarza.

Pastel w XVIII w. doszedł do szczytu doskonałości głównie we Francji. Rozpowszechniła go modna i głośna wenecjanka Rosabla Carrera po r. 1700, malując aż do śmierci przez długi szereg lat, t. j. do r. 1765. Portrety jej odznaczają się delikatnością, subtelnością i wytwornością a przytem są żywe, choć pełne słodyczy i ujmujące wyrazem. Koloryt ich świeży i jasny, jednym słowem wprowadziła ona do portretu lekkość i powiewność.



Fig. 272. G. Taubert. Portret jako alegorja Nadziej, w krakowskiem Muzeum Narodowem.

Po nim Szwajcar Stefan Liotard i Niemiec Rafael Mengs odznaczyli się w dziale malarstwa pastelowego. Mengs był czas jakiś nadwornym malarzem Augusta III. a także miał malować obraz dla Stanisława Augusta według pomysłu Jego królewskiej Mości.² Dział ten reprezentował w Polsce bardzo zdolny artysta francuski Ludwik Marteau.³ Nieliczne dziś jego utwory zachowane w Polsce, kolorowane kredką na papierze, świadczą o wielkim talencie. Bawił on już za Augusta III. w Warszawie, mieszkał w zamku królewskim a potem przeszedł na dwór Stanisława Augusta i miał pracownię w bliskości zamku. Malował pastelem do sali zamkowej portrety króla, jego rodziny, najpiękniejszych kobiet, wreszcie cały szereg podobizn uczestników obiadów czwartkowych. Podobnie, jak wszyscy najsłynniejsi portreciści i malarze pastelem, nie podpisywał swoich dzieł, stąd trudno teraz wyszukać jego prace. O jego talencie dają dziś pojęcie trzy wspaniałe niezawodnie jego utwory, znajdujące się w Krakowie u hr. Stanisława Tarnowskiego. Jest to portret króla w późniejszym nieco

Malowała dla Augusta II. hr. Orzelską i ks. Jerzową Lubomirską. Obok niej wykonywał świetne pastele znakomity malarz Maurycy Quentin de la Tour. Jego utwory pełne męskiej siły, a zarazem bardzo subtelne, poczęły odtwarzać tryskające życiem i prawdą francuskie postacie epoki. Za jego przykładem poszli inni. Dziełem jednego z uczniów La Toura jest portret ks. Adama Czartoryskiego, malowany w latach 1756—1758 w Paryżu a znajdujący się w Łańcucie.¹

¹ Mycielski: *Portrety*.

² Tatarkiewicz: *Rządy artystyczne* j. w. str. 37.

³ Mycielski: *Sto lat* str. 58.

wieku, pod względem siły charakterystyki i głębokości wyrazu arcydzieło godne najlepszych pastelów la Toura i owalne portrety dwu pięknych kobiet, zapewne pani Grabowskiej i na poduszce spoczywającej baletniczki w błękitnej, lekkiej, mocno wyciętej sukni. Świadczą one o znakomitym i głębokim talencie artysty,¹ zbliżającym się do dzieł la Toura. Dziełem Marteau jest portret pani Geoffrin, malowany za jej pobytu w Warszawie w r. 1766, także prawdopodobnie portret Ottona Stackelberga, rosyjskiego ambasadora w Polsce, oba w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Oba są wyborne, z mistrzostwem i starannością w opracowaniu szczegółów, zwłaszcza fałdów skóry, oczu; wyróżniają się od całej grupy innych pastelów robionych w Polsce widocznie pod wpływem Marteau, a znajdujących się w krakowskim Muzeum Narodowym.



Fig. 273. G. Taubert(?) Portret.
Elżbieta z Szydłowskich Grabowska.

rębnego zaciekawiającego wyrazu. Najpiękniejszy z nich niezawodnie był portret Franciszki Potockiej pełen dowcipu i złośliwości.

Artystą, którego działalność tworzy przejście między malarstwem pastelowym a miniaturowym, był Gustaw Taubert, berlińczyk, ur. 1754 r., wykształcony na kopjowaniu drezdeńskiej galerji³ a w pastelach uczeń i kopista Rafaela Mengsa. Przybył on na dwór polski około 1785 r. i bawił w Warszawie lat dziewięć. Pracował głównie dla króla i wykonał kilka jego pastelowych portretów a nadto także minjatury. Dzieła jego, u nas rzadkie, są bardzo delikatne w technice. Minjatura, przedstawiająca portret polskiego minjaturzysty Leseura, własność Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, jest nadzwyczaj subtelną i pełną artyzmu. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się śliczna jego minjatura przedstawiająca nam piękną kobietę w obłokach, do połowy obnażoną, zapewne portret współczesny przedstawiony jako alegorja; trzyma ona w prawej ręce wieniec a lewą opiera się

Pasteli jego wiele było w Polsce. W zamku w Wiśniowcu posiadali Mniszchowie całą kolekcję prac tego artysty. Z nich 17 mogli jeszcze wywieźć do Paryża, aby potem tam zostały na publicznej licytacji sprzedane na rzecz spadkobierców, nie z Polską wspólnego nie mających. Były tam portrety głównie rodziny Mniszchów, Potockich, Poniatowskich i innych, a między nimi wspomniany portret p. Geoffrin.² Odznaczają się one życiem i wydobyciem z każdej twarzy od-

¹ Tamże str. 59.

² Fournier de Sarlovèze j. w. str. 152.

³ Mycielski: *Sto lat* str. 61.

na kotwicy. Jest podpisana i datowana: „G. Taubert invenit et fecit Varsovie 1787“, a zapewne ma związek z dążeniami politycznymi (fig. 272).

W zbiorach hr. Branickiego znajdował się podkolorowany na papierze rysunek Tauberta z datą 1780. r. i podpisany.¹ Jego dziełem jest zapewne minjatura w Muzeum Narodowym w Krakowie, przedstawiająca panią Grabowską.² Skomponował



Fig. 274. Karol Bechon. Portret nieznanego mężczyzny, minjatura w warszawskim Muzeum Narodowym.

i narysował scenę ogłoszenia Konstytucji 3. maja dla sztycharza F. Bolta.³

Minjatura za czasów Stanisława Augusta rozwija się silnie, pomimo, że król ten widocznie nie bardzo na nią zwracał uwagę, zajęty przede wszystkim malarstwem historycznym i portretowym. Ale mimo to nawiązał stosunki ze znakomitym minjaturzystą Fügerem, który mu dostarczał minjatur.⁴

Minjaturzystą, którego dzieła odznaczają się nadzwyczajną subtelnością, był francuz Karol Bechon.⁵ Mieszkał w Warszawie za panowania Stanisława Augusta i umarł w r. 1812



Fig. 275. Karol Bechon. Portret nieznannej damy, minjatura w warszawskim Muzeum Narodowym.

jako ośmdziesięcioletni starzec. Malował wodnemi farbami na kości słoniowej cacka portretowe. Ponadto pozostawił portrety pierwszorzędných osobistości, Kościuszki, Kilińskiego, ks. jenerałowej Czartoryskiej i wielu innych. Są to arcydzieła subtelnego malowania, godne największego francuskiego minjaturzysty Isabeya. Muzeum Narodowe w Krakowie i w Warszawie, Galerja miejska we Lwowie, zbiory p. A. Strzałeckiego i Wł. ks. Branickiego w Warszawie⁶ posiadają okazy jego mistrzowskiej i pracowitej działalności. W zbiorach hr. Tarnowskich w Śniatynce znajduje się popiersie szlachcica, malowane przez tegoż artystę r. 1788, zwrócone trzy czwarte na prawo, w białej koszuli spiętej przy kołnierzu spinką, w żupanie niebieskim otwartym z czarnym kołnierzem, głowa podgolona i siwy wąs.⁷ Nadzwyczaj subtelny jest portret mężczyzny w popiersiu, w niebieskim fraku i płaszczu blado-błękitnym, podpisany przez artystę: *Bechon 1790*, i damy w sukni białej, o włosach pudrowanych, oba w warszawskim Muzeum Narodowym (fig. 274 i 275).⁸

Malował nadto większe kompozycje, ale według obrazów innych artystów, jak Greuza, Jouveneta, Albano.⁹

¹ *Minjatury tkaniny i hafty*. Warszawa 1912. str. 27.

² Świeykowski: *Minjatury Muzeum Narodowego* Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Krakowie. T. I. Kraków 1902, str. 43.

³ Rastawiecki j. w. T. II. str. 256.

⁴ Tatarkiewicz: *Rzeczy artystyczne* j. w. str. 70.

⁵ Mycielski: *Sto lat* str. 62.

⁶ *Minjatury polskie tkaniny i hafty*. Warszawa 1912. str. 9. i 10.

⁷ Władysław Bachowski i Mieczysław Treter: *Wystawa minjatur i sylwetek we Lwowie 1912 r.* Lwów str. 53.

⁸ Gembarzewski, op. cit. ⁹ Rastawiecki j. w. t. I. str. 41.



IZABELLA CZARTORYSKA

Portret Izabelli z Flemingów Czartoryskiej
ryсовany przez R. Cosway'a, rytowany przez G. Testoliniego

Wśród minjaturzystów tej epoki Anna Bacciarelli, córka malarza, stoi niżej co do subtelności i prawdy. Była ona uczenicą matki swej, saskonki z domu Rychterównej, działalność jej jest raczej amatorską.¹

W Anglii doprowadził do mistrzostwa minjaturę Cosvay (1740—1832). Jego dzieła odznacza wykwintność, są powiewne, lekkie, a przytem mają głębokość w wyrazie i dają nam świetną charakterystykę portretowanych osób (tabl. 47). We Francji zbliżył się do niego Jan Isabey, którego działalność przypada na koniec XVIII w. i epokę Napoleona.

Stanisław August, który pod względem artystycznego ruchu pragnął zdążyć za zachodem, a widząc tam rozwój minjaturowego malarstwa tak świetny i wielkie zamiłowanie do tego działu malarstwa tak licującego z epoką rokoka, postarał się o wykształcenie mistrza i w tej dziedzinie. „Jak Jerzy III. Cosvaya, jak Napoleon Isabeya a Leopold II i Franciszek I, cesarz Austrii, Fügera, tak i Stanisław August miał swego nadwornego malarza minjatur, a był nim znowu



Fig. 276. Wincenty Lesseur Lesserowicz. Krystyna Radziwiłłówna, kopia z Grassi'ego.

francuz z pochodzenia, chociaż zupełnie już polak z urodzenia i życia całego, Wincenty de Lesseur.“² Urodził się w Warszawie r. 1745 z ojca pułkownika Fryderyka Lesseura i matki Anny z Rudkowskich. Naprzód był paziem, potem kammerjunkrem, wreszcie szambelanem Stanisława Augusta. Nobilitowano go na sejmie r. 1781. Pod koniec życia osiadł na wsi Małe Kozery w powiecie błońskim i tam wiódł życie zwykłego szlachcica do 1813 r., w którym zmarł. Król poznał się na zdolnościach swego dworzanina i mającego lat 20 oddał go do pracowni Bacciarellego.

U Bacciarellego uczył się rysunku, przyswoił sobie miękką delikatną maniery swego nauczyciela a zarazem złotawo bladej koloryt.³ Wpłynął na niego Grassi, od którego przejął sposób traktowania modelu, jakto widać na malowanym olejno

¹ Mycielski: *Sto lat*, str. 63.

² Tamże str. 68.

³ Tamże str. 68.



Fig 277. W. Lesseur. Portret modniarki Łazarewiczowej, w galerji hr. Zdzisława Tarnowskiego w Dzikowie.

portrecie modniarki Łazarewiczowej, w Galerji Dzikowskiej (zob. fig. 277).¹ Talent jego skierował się ku modnej minjaturze i odrazu zyskał uznanie.

Prócz portretów, malowanych wodnemi farbami na kości słoniowej i minjaturowych obrazków, nie malował prawie nic więcej, ale w swoim dziale ciągle się

¹ Wasylewski, op. cit. str. 121.



Vigée Lebrun (kopja(?) Rozalja z Chodkiewiczów Lubomirska.
Minjatura w galerji XX. Czartoryskich w Krakowie



Fig. 278 i 279. Wincenty Lesserowicz. Miniaturowy portret Franciszka Müllera, kupca warszawskiego i jego żony Barbary z Zimmermannów (w warszawskim Muzeum Narodowym).

kształcił kopując wielkie obrazy Bacciarellego, Lampiego i najczęściej Grassi'ego (fig. 276),¹ a później i zagranicznych malarzy, jak dzieła pani Vigée Lebrun, Isabeya, Fügera. Z natury malował rzadziej. Do takich z modela malowanych wizerunków należy zapewne portrecik hr. Ignacego Tyzenhauza, regimentarza gwardji pieszej W. Ks. Lit. z r. 1792, w popiersiu, pełen wyrazu, w zbiorach Jana Przeździeckiego,² dalej P. Bontani, żony architektki, malowany r. 1795., znajdujący się w Dzikowie w zbiorach hr. Tarnowskiego wraz z całą kolekcją minjatur tego artysty. Z natury zapewne malował portrety kupca warszawskiego Müllera i jego żony w r. 1797, w Muzeum Narodowym w Warszawie (fig. 278 i 279).³ Z późniejszych minjatur szczególnie wyróżniają się wyborny portrecik Tadeusza Czackiego z r. 1801 i portret własny artysty z r. 1803, pełen życia i charakteru (w Dzikowie).

Z obrazów miniaturowych tego artysty zasługuje na uwagę już pod wpływem Dietricha i Norblina malowana na kości scena pokonania Samsona z uciętymi włosami, malowana r. 1795 (fig. 280). Minjatura ta pochodzi ze zbiorów króla Stanisława Augusta.⁴

Współczesny Lesserowi był Józef Kosiński (1753—1821).⁵ Był on również uczniem Bacciarellego a następnie kształcił się we Włoszech. Malował zaś liczne minjatury z portretami współczesnych osób a pod koniec życia drobne akwarelowe portreciki. Jego portret własny, znajdujący się w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, jest bardzo subtelną i delikatną w technice i może najlepszą minjaturą. Z dzieł tego artysty wymieniamy nadto malutką akwarelę, portret muzyka i kompozytora Krupińskiego, ubranego w czarny surdut z białymi żabotami i portret

¹ Wasylewski: *Portrety Pań wytwornych*, str. 115.

² *Minjatury polskie i tkaniny*, j. w. str. 14.

³ Gembarzewski, op. cit. nr. 321 i 322.

⁴ Tamże, nr. 320.

⁵ Mycielski: *Sto lat* str. 71.



Fig. 280. Wincenty Lesseur Lessełowicz. Obraz miniaturowy. Ujarmienie Samsona.

Kazimierza Brodzińskiego, poety, oba dzieła będące własnością p. A. Kraushara. Wykonane są bardzo sumiennie i odtwarzają rysy i życie, oba również nie mają już tej elegancji XVIII w., ale raczej zbliżają się do sztuki czasów królestwa kongresowego. Wybornie charakteryzują tego artystę dwie miniaturowe portretowe, jedna przedstawia mężczyznę w francuskim stroju¹ i jest podpisana przez artystę: *J. Kosiński Craco: 90*, druga zaś mężczyznę w polskim ubraniu² i ta opatrzona jest podpisem malarza i datą 1802. Obie znajdują się w warszawskim Muzeum Narodowym a odznaczają się pewnym rysunkiem i ciepłym kolorytem (fig. 281 i 282).

Wybitny malarz minjatur, polskiego pochodzenia, ale pracujący we Francji, to Aleksander Kucharski. Pomnożył on w dalszym ciągu liczbę tych Polaków, którzy wyemigrowali z kraju i zyskali wzięcie za granicą. Jeśli Chodowiecki już był wychowany, jako Niemiec i po polsku nie mówił, chociaż za Polaka się uważał, to Kucharski podobnie jak Ziarnko w Paryżu, w Polsce się poduczywszy, rozwinął talent za granicą.

Aleksander Kucharski urodził się dnia 18 marca 1742 r. w Warszawie, był paziem Stanisława Augusta, jeszcze przed jego wstąpieniem na tron.³ Król posłał go do Paryża na studia pod kierunkiem Vanloo i de Vien'a. List jego do króla

¹ Gembarzewski, op. cit. nr. 311.

² Gembarzewski, op. cit. nr. 312.

³ Fournier de Sarlovèze j. w. str. 94.

z czasów studjów się zachował i czytamy z niego, że młody malarz posyła swemu mecenasowi rysunki i wyraża nadzieję, że będzie mógł malować obrazy historyczne, król bowiem pragnął w tym kierunku go kształcić. Równocześnie uczył się w Rzymie Smuglewicz, ale tylko rok dopiero, gdy Kucharski już trzy lata bawił w Paryżu.



Fig. 281. Józef Kosiński. Minjatura.

Stanisław August urządził między dwoma tymi malarzami konkurs, dając jednemu i drugiemu ten sam temat. Obaj mieli przysłać rysunki na temat, jak Ester mdleje na widok Ahaswera i jak matka Daryusza z rodziną rzuca się do stóp Aleksandra W. a raczej Ephestiona. Po otrzymaniu rysunków król miał oznaczyć wielkość obrazów i poczynić ewentualne zmiany.



Fig. 282. Józef Kosiński. Minjatura.

Ten ostatni temat przedstawił wprawdzie Le Brun, ale od Kucharskiego wymagał król większej akcji dramatycznej i dawał w tym celu wskazówki.

Jednakże Kucharski nie mógł się zdobyć na wielkie obrazy o monumentalnej treści, — on malował, jakby na przekór, wytworne minjatury i pastelle, cacka, któremi zachwycił się elegancki Paryż. Stanisław August zaś nie miał dla przysłanych sobie przez artystę w tym rodzaju dzieł sztuki należytego rozumienia, tembardziej, że w dalszym ciągu spodziewał się po Kucharskim obrazów historycznych; zadowolnić go za to Smuglewicz swoją konwencjonalną dramatyczno-historyczną sztuką.

Był Kucharski minjaturzystą podobnie jak pani Vigée Lebrun, jak Füger, jak Angelica Kauffman, jak wielu malarzy tego czasu. Jego minjatury weszły w modę, ceniono je bardzo i płacono po 25 luidorów za portret. Choć król Stanisław August nie był z niego kontent, ceniał jednak jego talent. Pisał o nim do pani Geoffrin do Paryża, po trzech latach wstrzymując mu stypendjum: „Niech wraca, te rzeczy drobne, które umie robić, będzie mógł robić, ale wielkie piękne, których nie umie, będą robili inni“.¹ To widocznie rozstrzygnęło o jego losie. Kucharski nie powrócił, nie czuł się zdolnym zaspokoić króla, który oczekiwał po nim wielkich, mdłych i banalnych obrazów, nie doceniał zaś jego pełnych wdzięku i wytworności portretów. Mimo to Stanisław August jednak nie przestał się nim zajmować, ocenił wreszcie jego talent i zamawiał u niego dzieła. Tak weszły do królewskich zbiorów około r. 1776 portrety pastelowe ks. Izabelli Czartoryskiej i jej córek, małych dziewczynek, malowane r. 1775 za pobytem w Paryżu,² oraz minjatura z autoportretem artysty. Ta minjatura zaginęła a jedyny portret Kucharskiego, który nas doszedł, to minjatura wyborna starego malarza Perina, w podeszłym wieku i pełna wdzięku.

¹ Mycielski: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. VI. str. CXXIX.

² Łopaciński: *Spraw. Kom. hist. szt.* T. VII. str. CCLXVI.



Fig. 283. Aleksander Kucharski. Portret królowej francuskiej Marji Antoniny, wykonany w więzieniu r. 1793. Własność księcia des Cars w Paryżu.

Minjatura ta również znajduje się w posiadaniu wicehrabiny de Fontenay w Autun. Portret markizy de Balleroy, w posiadaniu rodziny tego nazwiska w Paryżu, malowany pastelem, ukazuje nam znów piękną młodą kobietę w gustownym, modnym stroju epoki, o bujnych, rozrzuconych włosach i niebieskich oczach. W tym samym zbiorze dochowała się minjatura przedstawiająca córki markiza Vaupalière, młode dziewczęta, już w empirowych sukniach, opasanych u jednej niebieską, u drugiej fioletową szarfą. Włosy ich rozrzucone zdobią wstążki tego samego koloru. Dziewczęta żywe, lekko idą, trzymając się za ręce. Kompozycja ta pełna wdzięku, o pięknych linjach figur, profilów, twarzy i przede wszystkim rąk, bardzo podobała się, skoro artysta w ten sam sposób skomponował portret dwu dziewcząt równie piękny, a znajdujący się w zbiorze Thiersa w Louvrze. W zbiorach księcia de Béarn et de Chalais znajduje się obraz z postaciami naturalnej wielkości dwu młodych kobiet na tle dzikiego parku u stóp drzewa siedzących, jedna gra na gitarze, a druga słucha, zapatrzona w widza, w głębi strumień spada małą kaskadą. Czar i powab tego dzieła sztuki jest w istocie wyjątkowy.

¹ Fournier de Sarlovèze, op. cit. str. 96. ² Tamże.

Perin przedstawił Kucharskiego do półfigury, oczy jego są pełne wyrazu, a usta zdradzają uprzejmość i dowcip.¹

Z dzieł Kucharskiego, które powstały w latach 1773—1774, najwybitniejsze, to portret Michała Wielhorskiego, sztachowany przez Macreta i portret Sapiehy.² Reszta dzieł jego — to portrety wiążące się z francuską kulturą i kulturą dworu Ludwika. Portretował Marję Antoninę, jej dzieci i damy dworu. Jego zapewne dziełem jest portret pani de Lamballe w Wersalu; namalował ją siedzącą, z oczyma pełnymi wyrazu i żywocią twarzy. W posiadaniu wicehrabiny de Fontenay w Autun znajduje się portret pięknej hrabiny de Polastron, malowany w r. 1789 pastelem bardzo subtelnie. Śliczny jest portret trzech dziewczątek na tle parku, jedna z lalką, druga, najstarsza z teczką do rysowania, a trzecia z różami.

Arcydziełem Kucharskiego jest pastel, przedstawiający panią Barbier, słynną z uroku. Sportretował ją malarz, do półfigury siedząca, z oczyma pełnymi wyrazu, z ustami nawpół otwartymi, twarz okalają włosy ciemne, których lekkie pukle wymykają się z pod kapelusza zawiązanego tiulową szarfą pod brodą. Dzieło znajduje się w zbiorach rodziny u hrabiny Hallez-Claperède.

Ale sławę zawdzięcza Kucharski portretowi Marji Antoniny i jej dzieci. Jeden portret królowej wykonał r. 1780, potem inne, a wreszcie jej portret wielkości naturalnej, niedokończony, z lat 1790—1792. Dzieło to podziwu godne, ma także historyczne znaczenie, wykonane jest pastelem, znajduje się w posiadaniu księcia des Cars w Paryżu. Zaczął je Kucharski r. 1790, ale dalej pracować nad nim nie mógł i podjął pracę dopiero 1792 r. Przedstawił Marję Antoninę wprost, o włosach jasnych, opadających w puklach, wyraz twarzy odznacza się wielką słodyczą z odcieniem smutku, figury nie dokończył. Wreszcie krótko przed jej śmiercią z narażeniem życia malował ją ukradkiem w żałobie, a malował z całym współczuciem w więzieniu w Temple w czasie, kiedy stracono jej męża, a ją samą powieźć miano do Conciergerie 1793 r. (fig. 283). Właśnie z powodu śmierci męża nosi królowa wdowie szaty. Jej postać prawie nawprost zwraca się lekko w prawo i odcina od szarego więziennego muru, oczy mają wyraz głębokiego smutku i przepłakanych godzin, usta mimo to zdradzają wielką słodycz, włosy przedwcześnie posiwiacie ukazują się z pod batystowego czepka, na którym wije się woal z czarnej krepy i opada na biust, chusta muślinowa krzyżuje się na piersi i okrywa szyję. Umiał Kucharski wyrazić cierpienia jej tragicznej postaci a przytem zachować majestat godności królewskiej i ludzkiej: wszystkie portrety Marji Antoniny, a między nimi Vigée Lebrun i Werthmüllera, nie mogą się z tym portretem mierzyć. Tak danem było, aby Polak zachował Francuzom portret katowanej królowej z jej dni straszego, przedśmiertnego znękania. Portret daleki od tendencji politycznej, której uległ w swym szkicu pobieżny Dawid, pełen jest artyzmu, ludzkości i współczucia. Współcześni podziwiali jego dokładność i wierność aż do szpilki zapinającej chustę pod szyją. W procesie królowej opisany portret Kucharskiego odgrywał rolę, artysta bowiem potajemnie dostawał się do więzienia, co potem doszło do wiadomości jej gnębieli. Marja Antonina nie zaprzeczała wcale, wyraźnie nazywając artystę polskim malarzem, przekręcając tylko jego nazwisko.

Kucharski malował także portrety drugiego delfina, ks. Normandji (Ludwika XVII.) jeden z nich znany jest z ryciny Coupégo a potem Dauguiera i innych, oryginał zaś dochował się u Matyldy de Montesquiou-Fezensac. Umiał artysta odtworzyć wdzięk i inteligencję dziecka o oczach niebieskich, i uśmiech w wyrazie twarzy.

Drugi portret delfina z r. 1792 znajduje się w Trianon w pokoju królowej, i różni się od poprzedniego. Malował go Kucharski pastelem w większych rozmiarach. Piękny pastel berlińskiego Muzeum, portret Zofji Potockiej, ma wszelkie cechy dzieła Kucharskiego.

Umarł Kucharski 5 listopada 1819 r.

W XVII w. rozpowszechniła się w Polsce sylwetka.¹ Za wzorem zagranicy, gdzie modne było portretowanie osób zapomocą jednostronnego ujęcia profilu, poczęto

¹ *Sylwetki portretowe z czasów Stanisława Augusta* ze wstępem St. Wasylewskiego opracował i wydał M. Treter, Lwów 1923.

także u nas wykonywać liczne sylwetki. Sylwetka była tańsza niż minjatura, to też stała się wnet popularną. Nietylko malowano w tym rodzaju liczne portrety, ale także je wystrzygano z czarnego papieru i nalepiano na papier innego koloru, najczęściej biały. Rytownicy przygotowywali ryte winietki, w które sylwety wlepiano (zob. tabl. 49). Nieraz malowano na szkle, a tło zakładano złotem. Tak uzyskany wizerunek osoby, podobnie jak minjatury, oprawiano w ramki i umieszczano w broszach, klamrach i pierścionkach.

Największy rozkwit malarstwa sylwetkowego przypada na czasy Stanisława Augusta. Zajmowali się niem tylko specjaliści i sylwetkarze wędrowni, ale także dyletanci; stąd też jest wartość zabytków tej sztuki nierównomierna. W czasie ostatnich dwu rozbiorów moda sylwetek doszła do najwyższego rozpowszechnienia. Bardzo popularne były portrety sylwetkowe wybitnych osób a przede wszystkim Kościuszki.

Wogóle pracownicy sylwetek nie podpisywali, są one przeważnie anonimowe. Zachowały się nam portrety sylwetkowe I. K. Lenczowskiego z r. 1793 i, kompozycje wycięte z czarnego pa-

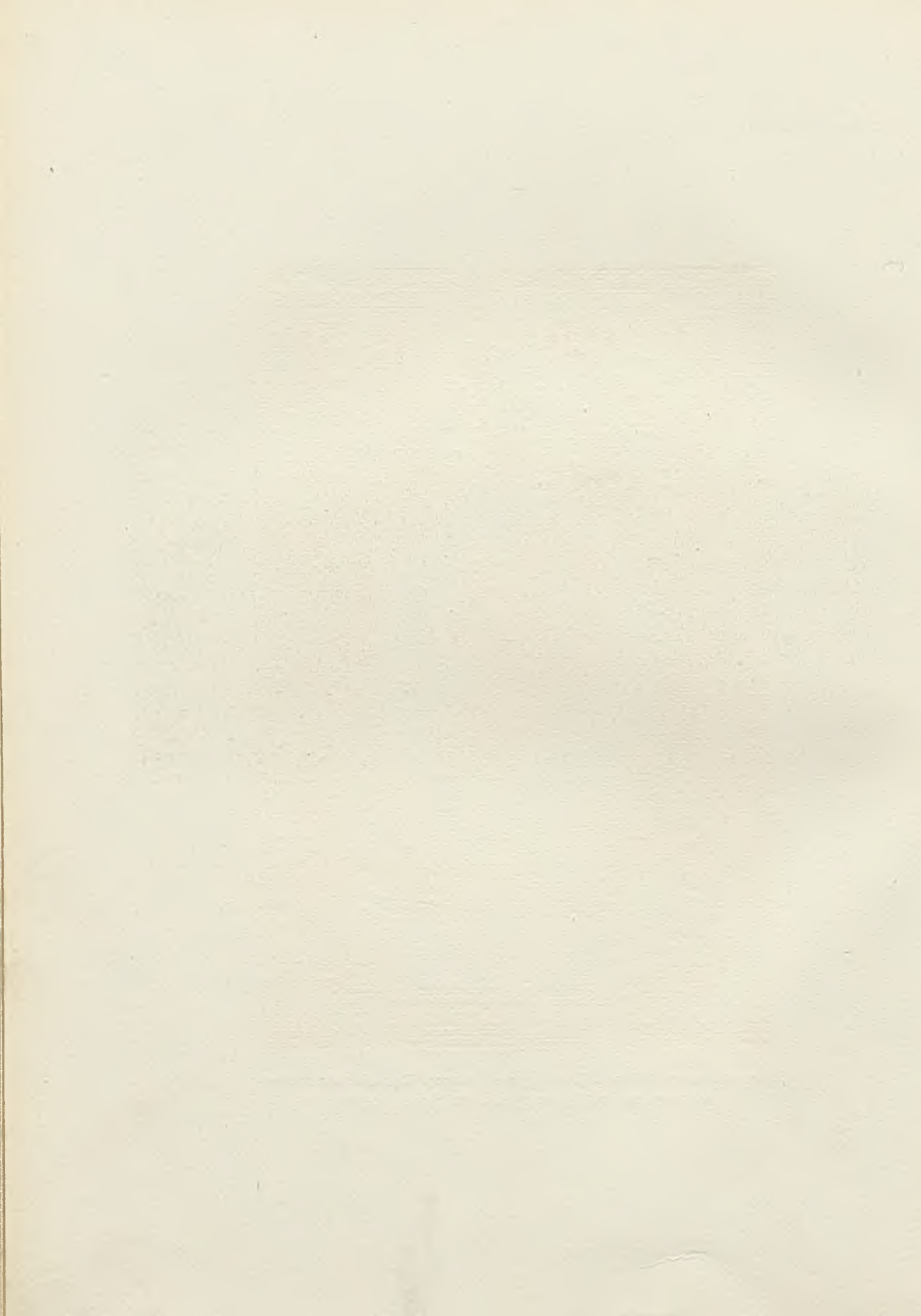


pieru ks. Czepelskiego, znajdujące się w warszawskim Muzeum Narodowym. Te ostatnie przedstawiają nam sceny, alegorie i symbole Polski z walką o niepodległość związane.

Fig. 284. Grassi J. B. Portret Nieznanej.



Sylweta przedstawiająca rysy Teresy Tyszkiewiczowej
w ramce, rytowanej przez Grasmeyera



R O Z D Z I A Ł XIII.

Inny rodzaj obcych wpływów. Zwrot do natury i studjowanie różnorodnych objawów. Wpływy Rembrandta i Holendrów: Jan Norblin.



Fig. 285. Norblin. Menuet w ogrodzie, obraz w warszawskiem Muzeum Narodowem.

Jan Piotr Norblin¹ urodził się r. 1745 w małej miejscowości Misy-Fault-Yonne w Szampanji. Ojciec jego posiadał tam skromną włość La Gourdainie i utrzymywał w swoim domu dworzec dla pojazdów. Z powodu właśnie tej posiadłości ojca zwie się Norblin w latach 1769—1770 de la Gourdainie. Lata nauki spędzał w Paryżu. Watteau, który już od dawna nie żył, na niego oddziałł obrazami tylko i wywarł na całą jego twórczość wpływ wielki. Z tych czasów pochodzą dwie sceny malowane sepją jako studja z natury z parku Luxemburskiego (w zbiorach ks. Czartoryskich w Krakowie i w Gołuchowie), jedna z datą 1763, druga z r. 1766. Artysta za przykładem Watteau przedstawił wysokie drzewa w grupach a wśród nich wykwiłtne towarzystwo, przechadzające się lub siedzące na murawie, i malownicze posągi rozrzucone wśród roślinności.

¹ Z. Batowski: *Norblin*. Wydawnictwo Nauka i Sztuka T. XIII. Lwów.

Zachowały się także w tych samych zbiorach rysunki będące studjami kobiet z natury, „1765 à Paris d'après nature“, jak sam to na jednym z nich zaznaczył.

Norblin nie poprzestawał na studjach rysunkowych, ale także doskonalił się w technice rytowniczej; z r. 1763 zachowała się jego akwaforta. I tu nie szedł już za Watteau, ale zupełnie w innym kierunku. Nie sam komponował, ale rytował tylko według współczesnego podrzędnego rysownika złośliwą satyrę na Jezuitów p. t. Balet w Rzymie. Widocznie zajmował się jako rytownik dostarczaniem ilustracji do książek dla zarobku.

Znajdujemy potem młodego malarza w pracowni Casanowy, malarza bitew, krajobrazów, widoków morskich i utworów rodzajowych. Casanowa był zdolnym nauczycielem i wykształcił prócz Norblina kilku wybitnych artystów.

Zachował się w Gołuchowie rysunek Norblina z r. 1769 „au temps, qu'il était, chez Casanova“, jak sam malarz na rysunku napisał. Przedstawia on utarczkę konnicy w duchu mistrza i dowodzi, że jak pierwiej artysta naśladował Wateau, tak w szkole Casanowy wrażliwość jego poddała się wpływowi tego nauczyciela. Także przejął od niego pewną nerwowość pociągnięcia i zamiłowanie do szkicowania sepją, zwłaszcza rudą.

Wiemy dalej, że w latach 1769 i 1770 uczęszczał do Akademii malarskiej i rzeźbiarskiej w Paryżu, r. 1772 bawił w Londynie i tu uczynił na nim wrażenie Gainsborough.

W latach 1771 do 1774, jak się zdaje, malował głównie bitwy, a prócz wpływu Casanowy ulegał jeszcze nieraz wpływowi akademii, wybierając tematy klasyczne.

W r. 1774 wezwał Norblina ks. Adam Czartoryski, generał ziem Podolskich, na nadwornego malarza i nauczyciela rysunków swoich dzieci. Pierwszą jego pracą była mezzotinta wykonana r. 1774 w Warszawie podług obrazu drezdeńskiego malarza Dietricha z r. 1733, wyobrażającego Aleksandra Wielkiego odwiedzającego pracownię Apellesa. Rycinę tę dedykował Norblin Czartoryskiemu.

Dietrich był wziętym malarzem, który przejmował się manierami różnych artystów, a także Rembrandta. I w rycinie Norblina ten wpływ już się zaznaczył i już Dietrich wciągnął go w rembrandtowskie wpływy, którym zawdzięczamy nie jedno piękne dzieło Norblina. Ale wnet Norblin poddał się wpływom kraju, do którego przybył i który miał się stać drugą jego ojczyzną. Świadczą o tem dwa rysunki z r. 1774, wykonane również w Warszawie, i znajdujące się w zbiorach Popielów w Krakowie. Przedstawił na nich malarz jeźdźców i to nie kosmopolitycznych rajtarów w zbroji, bez żadnej indywidualności i z fantazji, podług Casanowy malowanych jak dotychczas, lecz studja z natury, typy Polse właściwe. W jednym z nich widzimy Polaka w płaskim kołpaku, w żupanie i kontuszu, z buzdyganem, na strojnie przybranym rumaku, idącym z wdziękiem stępa; w drugim zaś kozaka na chudym koniu, ubranego w długi żupan, w czapce podwiniętej, uzbrojonego w spisę, łuk i sajdak, grającego pobudkę na trąbie, ozdobionej banderą. Odrazu spostrzegamy, że szkoła Casanowy, która wyrobiła w Norblinie zamiłowanie do jeźdźców uzbrojonych i koni, popchnęła go na polskiej ziemi do studjowania typów rycerskiego narodu, które malarza, obdarzonego szczerym artyzmem, musiały pociągać. Wszedł on zatem na tę drogę, po której kroczyć będą Orłowski, Michałowski, Kossak, Chełmoński, Brandt i Wierusz Kowalski. Porównanie to wytrzymuje



Fig. 286. J. B. Le Prince. Portret ks. I. Czartoryskiej.

krytykę, bo postaci, chociaż traktowane pobieżnie, są jednak odczute i bystro zaobserwowane.

Norblin nie był Polakiem, ale polska ziemia zaczęła tworzyć z niego polskiego artystę. A że wrócił do natury, która na polskiej ziemi mu była tak obcą i zaciekawiała go, wszedł w nieznany sobie dotąd kierunek, którego we Francji nie znał, w świat realny, w realizm.



Fig. 287. Norblin. Kiermasz w Powązkach (fragment z obrazu w Muzeum XX Czartoryskich, porówn. tabl. 60).

I tą drogą kroczy dalej. W rysunkach z r. 1776 i 1777, znajdujących się w zbiorach ks. Czartoryskich w Gołuchowie i Krakowie, widzimy także typy ludowe, n. p. mazura w rogatywce, górala grającego na kobzie, żyda w jarmulce, żydka idącego do chederu i t. p. Szkicuje dalej typy szlacheckie, miejskie i szczegóły rodzajowe miejscowego życia. Zamiłowanie do kraju coraz bardziej rosło i potęgowało się, a kiedy artysta ożenił się z Polką, doszło do tego stopnia, że dzieci wychował po polsku.

Ale prócz szkicowania z natury ludzi, studjował także efekta światła w danych warunkach i nieraz fakt ten u niego wtedy wydobywa się na pierwszy plan, bo motyw oświetlenia odgrywa najwybitniejszą rolę. Wybiera nieraz bardzo malownicze sceny ludowe i przedstawia je w trudnem oświetleniu, jak zebrania chłopskie w karczmie, narysowane piórem, tuszem i białą farbą pod światło, które wdziera się do przestronnej izby przez wielkie okno. I tu widzimy początek tej sztuki, która zwróci się do ludu, chwycić będzie jego malowniczość i wyczuwać sentyment. Pastuszka siedząca w skulonej postaci, rysunek sangwiną w zbiorach Franciszka Paszkowskiego w Krakowie, zapowiada nam tę współżyjącą z ludem sztukę, którą w XIX. w. zobaczymy u Kotsisa.

Norblin jednak nie przestał być francuskim artystą, malującym obrazy do rokokowych pałaców. Komponuje wdzięczne, dekoracyjne sceny z rozległym i poważnym krajobrazem, z liczną grupą figur zabawiających się muzyką, deklamacją, flirtem; robi szkice do bitwy konnicy, tak że Wateau i Casanova żyli dalej w jego twórczości.

Obok tego wszystkiego zajmuje się ilustracją. Dziedzina ta, która zastąpiła tak



Norblin. WSKRZESZENIE ŁAZARZA. Akwaforta

malarstwo minjaturowe, jak druk zastąpił rękopisy, ciągnęła do siebie malarzy francuskich XVIII. w. Umieją oni, podobnie jak minjaturzyści, w drobnych rozmiarach oddawać sceny z historii, czy z życia, a nawet czynią to jeszcze lepiej, gdyż rylec rytownika daje im większą swobodę. To też doprowadzają sztukę ilustracyjną do subtelnej wykończenia, któremu zawdzięczamy cały szereg prześlicznych obrazków i ornamentów. Norblin zostawił nam nadzwyczaj ujmujące ilustracje do *Myszeidy* Krasickiego. Oprócz obrazków mamy gustowną i subtelną ornamentację. Ton satyryczny przytem świetnie podchwycił artysta. Niestety, ilustracje te nie zostały rozpowszechnione, skończyło się tylko na rysunkach nie wydanych, które z antykwariatu dostały się do Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu.

Rytownictwo znalazło w Norblinie znakomaśladować nieudolnie i powierzchownie i naśladownictwo to stało się modą przejściową, która nie zaważyła na losach sztuki XVIII. w. Do najbardziej typowych takich naśladowców Rembrandta należał Dietrich. „Wynalezienie rysunku“ Norblin rozpoczął w Paryżu pod wpływem oryginałów genialnego holenderskiego malarza, które tam oglądał, a dokończył dzieła w Polsce. Przedstawił on opowieść grecką o dziewczynie, która węglem obrysowała na ścianie cień głowy kochanka. Wprowadzenie jako głównego motywu światła, płonącej w ciemnej i zamkniętej przestrzeni lampy, wywołującego silny cień osób częściowo oświetlonych w zmroku, to kompozycja, która leży w duchu twórczości Rembrandta. Norblin umiał odczuwać czarne mroki w sąsiedztwie jasnego źródła światła i ustawić strojną postać młodzieńca w pancerzu i kapeluszu landsknechta obok dziewczyny we wschodnim zawoju tak, aby akcesoria gubiły się w cieniach i wynurzały z efektownymi błyskami w oświetleniu. Wskrzeszenie Łazarza, to także wyborne studjum światłocienia (tabl. 50).

Na wzór Rembrandta sportretował się Norblin w akwaforcie, usiadłszy jako rytownik z płytą i narzędziami rytowniczymi przed silnie oświetlonym ekranem.



Fig. 288. Norblin. Koncert w parku. obraz w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

mitego artystę. Świetną jest akwaforta p. t. „Wynalezienie rysunku“. Artysta wszedł w nową dziedzinę pomysłów i form, odkrył i zdobył techniczne tajemnice rytownictwa oparte o studjum rycin Rembrandta, a które nadają jego akwaforcie tyle czaru. Stosunek Norblina do Rembrandta zaznaczył się tu w całej pełni. Dzieła tego wielkiego mistrza wyrwały Norblina z koła francuskich artystów, wciągnęły go do jego szkoły. Kult dla Rembrandta budzi się w połowie XVIII w. naprzód u amatorów i zbieraczy a potem u artystów. Poczęto go

Skoncentrowane światło rzuca się z głębi silnie na profil głowy a w cieniu pozostawia resztę. Pod tym bezpośrednim wpływem i kultem Rembrandta wykonał Norblin cały szereg akwafort, poczem wpływ tego mistrza zrównoważył się ze studjowaniem natury. W ten sposób powstało



Fig. 289. Norblin. Towarzystwo w parku (własność prywatna).

studjum portretowe p. t. Mazepa, a będące niczem innym, tylko studjum żyda pachciarza w dobrach Czartoryskich, zwanego Mazepą, której to postaci artysta w ciągu pracy nadał piętno fantazji. Cały szereg próbnych odbić i przeróbek świadczy, jak artysta pracował nad rozwiązaniem problemu i jak szukał najlepszego wyrazu. Jako portret dzieło to jest mistrzowskie i jest zapowiedzią mistrzowskich portretów Rodakowskiego.

Rycina „Wybór Piasta na króla“, wykonana w r. 1776, jest ciekawa ze względu na temat historyczny i wskazuje, że artysta nie tylko studjował otoczenie, ale starał się zaznajomić także z historją nowej ojczyzny. Zaznaczyła się nadto w tej kompozycji ta sama dążność do stworzenia narodowego historycznego malarstwa, która wydała historyczne obrazy Bacciarellego.

Księżna Izabella Czartoryska wciągnęła Norblina przedewszystkiem do przyozdobienia Powązek, letniej rezydencji swojej pod Warszawą. Lubowała się widocznie protektorka ta Norblina w sztuce, w której prawda góruje nad konwencjonalnością. Charakterystyczny szczegół świadczy o jej zamiłowaniu. Kazała się portretować artystom takim, jak le Prince i Wojniakowski. Le Prince przedstawił ją (fig. 286), grającą na gitarze wśród akcesoriów wystudjowanych tak, że portret wygląda, jak obrazek rodzajowy. Wojniakowski też odtworzył jej twarz szczerze, unikając konwencjonalno-salonowej pozy. Sztuka Norblina musiała stosować się tutaj do gustu współczesnego tła, tło to zaś tworzyła salonowo sielska architektura, wzorowana na podobnych rezydencjach francuskich. To też Norblin pracując tu nie dla siebie, jak w zakresie studjów, rysunków i rycin, ale dla dworu Czartoryskich, tworzy obrazy w kierunku Watteau. Prócz tego podobne festyny sielsko salonowe, „Les fêtes champêtres“, które odbywały się w Powązkach, jak na dworze Marji Antoniny w Wersalu, były dla niego takim samym źródłem natchnienia, jak dla Wateau. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się prace: menuet w ogrodzie z r. 1781 i dwie inne zabawy w parku. Widzimy w tych rysunkach strojne panie i panów (fig. 285)

studjum portretowe p. t. Mazepa, a będące niczem innym, tylko studjum żyda pachciarza w dobrach Czartoryskich, zwanego Mazepą, której to postaci artysta w ciągu pracy nadał piętno fantazji. Cały szereg próbnych odbić i przeróbek świadczy, jak artysta pracował nad rozwiązaniem problemu i jak szukał najlepszego wyrazu. Jako portret dzieło to jest mistrzowskie i jest zapowiedzią mistrzowskich portretów Rodakowskiego.

Rycina „Wybór Piasta na króla“, wykonana w r. 1776, jest ciekawa ze względu na temat historyczny i wskazuje, że artysta nie tylko studjował otoczenie, ale starał się zaznajomić także z historją nowej ojczyzny. Zaznaczyła się nadto w tej kompozycji ta sama dążność do stworzenia narodowego historycznego malarstwa, która wydała historyczne obrazy Bacciarellego.

Księżna Izabella Czartoryska wciągnęła Norblina przedewszystkiem do przyozdobienia Powązek,



Norblin. KIERMASZ W POWĄZKACH,
obraz w Galerii XX. Czartoryskich w Krakowie

chodzących grupami lub w parach, bawiących się w pośrodku parku i zatopionych w zalotach. Nie tylko krajobraz letni i zabawy na murawie wśród wysokich zielenią pokrytych drzew za przykładem Francuzów odtworzył artysta, ale nęciła go także zabawa zimowa, festyny na lodzie i ślizgawka na powąskim stawie

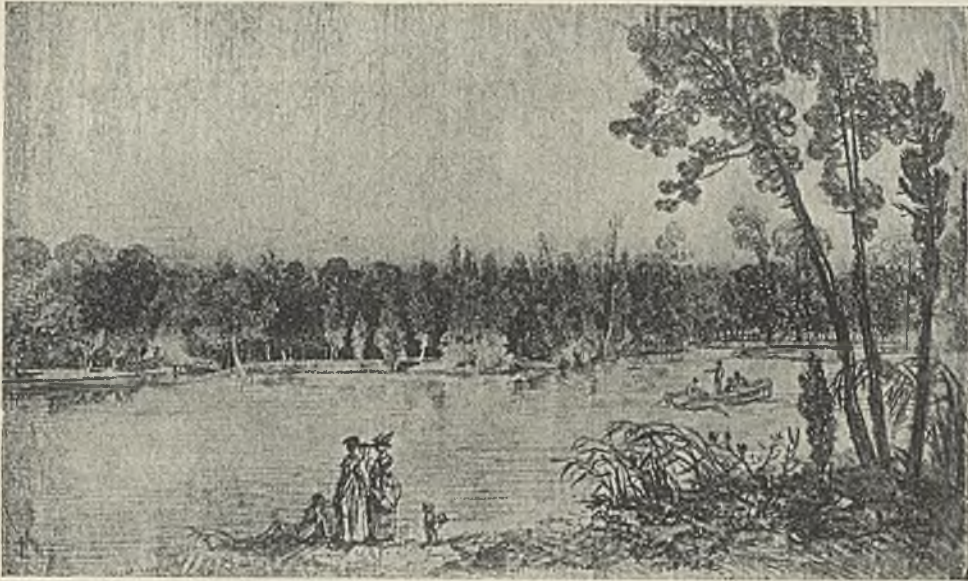


Fig. 290. Norblin. Widok stawu w Arkadji, sangwina w Bibliotece Pawlikowskich.

wśród rześkiej iluminacji i blasków pochodni, którą odtworzył w wielkim gwaszu w r. 1782, znajdującym się w Muzeum ks. Czartoryskich (fig. 292).

Z Powązek, które podczas oblężenia Warszawy r. 1794 spłonęły, zachowały się w Muzeum ks. Czartoryskich zaledwie trzy wielkie kompozycje. Obrazów takich zdobiących ściany było wiele, nie tylko zdobić musiały one salon, ale także inne przestrzenie rezydencji. Jeden z nich (tabl. 51) przedstawia zabawę towarzyską, urządzoną na wzór kiermaszu przez elitę warszawską. Panie i panowie z salonu udali się do lasku, w którym rozbito jarmarczne namioty, przyozdabiając je chorągwiemi. Odbywa się zatem jarmark i złączona z nim zabawa ludowa, ale tylko w zamkniętem kole wybranych. Część towarzystwa ciśnie się do kramów pod namiotami, grupa na lewo ujęła się za ręce i przy grze muzykantów tańczy wesoło (fig. 287), reszta przygląda się lub rozmawia. Kompozycja, ruchy poszczególnych osób, a przytem zestrój barw i światła są doskonale. Koloryt jasny a w ogólnym tonie złotawy, i oświetlenie rozprószone nadają tej scenie poetyczny i pełen uroku nastrój. Pociąga nas lekkość, powiewność i wytworność rokoka, czyli to co najpiękniejsze w stylu rokoko. Drugi obraz odtwarza scenę śniadania na wolnem powietrzu na murawie parku. Nieliczne towarzystwo usiadło na ziemi i na ławeczce w malowniczą grupę na tle ciemnej zieleności smukłych drzew; attyka pałacu z kolumnami i fasady tworzą zespół roślinności z architekturą i rzeźbą. Na trawie rozłożono na obrusie przekąski, na boku rzucona gitara. Służba przygotowuje herbatę i nalewa wino.

Na trzecim obrazie widzimy koncert w parku (fig. 288). Wybrano na ten cel pełną

sentymentu jakby aleję z wysokimi drzewami. Błękit zniknął zupełnie i przysłoniły go mgliste, różowe opary wieczoru.¹ Zaimprovizowano sobie koncert w parku, wstawiono klawikord, jedna z pań gra na nim, u boku stanęło dwu skrzypków, mężczyzna obracający nuty, a wreszcie basetlista i fagocista, który umieścił się w tyle. Koncert rozbrzmiewa wśród natury i pogodnej ciszy wieczoru. Resztki światła wdzierają się skośnie z przodu i padają na grupę czterech dam, które usiadły pod kamienną urną i na dwoje dzieci. Poetyczny, harmonijny nastrój panuje tu wszędzie i nikt nie przeczuwa, że za lat kilkanaście cała ta kultura runie, i prawie śladu nie zostanie z tego ogniska sztuki...

Koncert w parku jest najlepszym z tej serji dziełem Norblina pod względem plastyki i nastroju. W kolorystyce żadne nie ustępuje drugiemu, dyskretne barwy strojów czerwonych, jasno brązowych, żółtych, białych i wogóle jasnych, zestrzajają się z żółtym, rdzawym liściem drzew, z tłem nieba o rozmaitych blaskach czerwieni, tonują się z oświetleniem różnego natężenia. Artysta umie malować rozmyślnie tu i ówdzie szkicowo dla działania na widza z odległości, przez to, z powodu podmalowania sepją i użyciem lazurów, zyskały one przejrzystość i ton przeważnie złotawy, a z tem wszystkim nastrój pogodny, łączący się z tematem w harmonijną całość.

Do tej serji dodać należy szereg obrazów przedstawiających zabawy towarzyskie, nieraz zupełnie swobodne na wolnem powietrzu i najczęściej w parkach (fig. 289), a przede wszystkim obraz na płótnie, zdobiący pałac Frascati Wł. hr. Branickiego w Warszawie, pochodzący także z Powązek. Dzieło w sposób podobny, jak poprzednie, przedstawia damy tego samego towarzystwa jako nimfy w kąpeli. W takim samym otoczeniu widzimy rozpięty namiot i rozwiniętą balustradę, otaczającą brzeg sadzawki. Niektóre z kobiet już się kąpią, inne wchodzą do wody, inne wreszcie się rozbierają. Fotel rokokowy, na którym z lekka przykłęka jedna oddając swoje odzienie służącej, taboret, dywan zaścielony i stroje świadczą, że artysta przypominając buduar, dyskretnie tylko scenę kąpeli w Powązkach traktował, niby jako kąpiel nimf, w rzeczy samej zaś przedstawił jedną z tych zabaw i przyjemności, ponętną na obrazie dla nie biorącej udziału w zabawie płci męskiej i dla delikatności nadał jej pozór kąpeli nimf; jest to fikcja epoki rokoka. Malarz rozwinął tu samoistnie ten temat, co Fragonard w obrazie znajdującym się w galerji Szczukina w Moskwie.

Do tych dzieł robił cały szereg rysunków i studjów, przedkładając je widocznie księżnej. Rysunki te i studja są to cacka sztuki w Polsce. Malarz tak się rozmiłował w przedstawianiu tych *fêtes galantes*, a zapewne i także obrazy do tego stopnia się podobały, że wykonał cały ich szereg. Do najpiękniejszych należy wielki obraz, w zbiorach hr. Augustowej Potockiej w Warszawie, przedstawiający towarzystwo na wycieczce nad jeziorem w górzystej okolicy, zabawiające się przy łowieniu ryb. Wielka różnaitość szczegółów cechuje to dzieło. Widzimy wśród towarzystwa, które dotąd przedstawiał, także kawalera na koniu rozmawiającego z damą, konia jucznego, przy którym kobiety wiejskie krzątają się około składania w beczki złowionych ryb, nadto powóz i wierzchowca. Temat zatem do *fêtes galantes* artysta rozszerzał i urozmaicał, wciągając w nie sceny rodzajowe, które tak lubił obserwować i studjować. Galerja lwowska posiada także jeden z jego olejnych studjów.

¹ Posługujemy się w skróceniu opisami i interpretacją p. Z. Bałowskiego, str. 74, z której to pięknie napisanej książki czerpiemy i korzystamy niejednokrotnie w tym rozdziale o Norblinie.

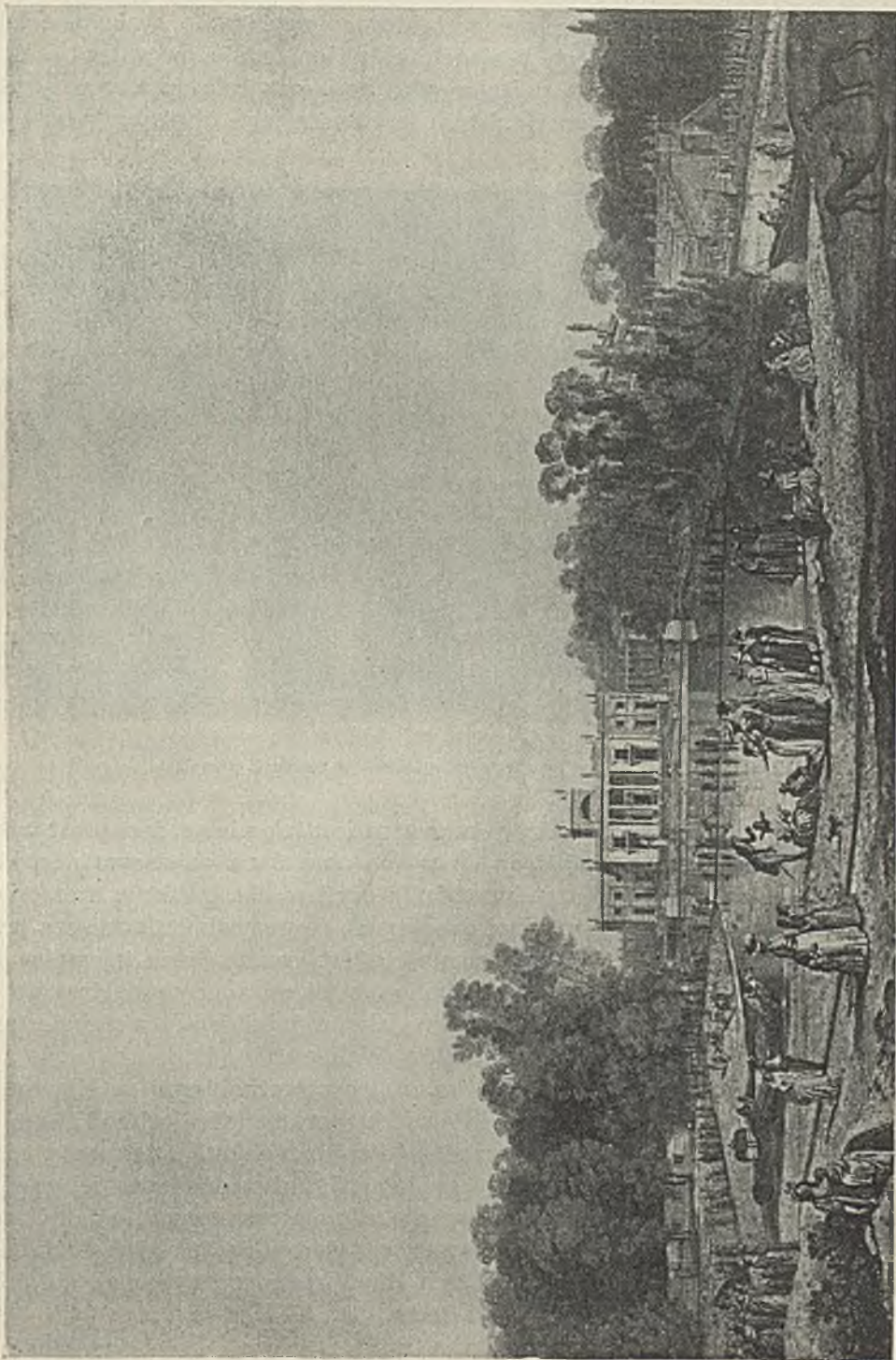


Fig. 291. Norblin. Ławienki (ze zbiorów ks. Adamowej Czartoryskiej w Krasnem).

Na tych wszystkich *fêtes galantes* zaznaczył się, jak wspomnieliśmy, wpływ Watteau, którego Norblin był wielbicielem i którego oryginalne rysunki, a także reprodukcje jego dzieł, w zbiorach posiadał. Gdy inni naśladowcy tego artysty jego *l'art galant* obniżają do scen rodzajowych, Norblin z całą swą wrażliwością przejął od Watteau ten idealizm i poezję, która jest duszą jego utworów, a odtwarza



Fig. 292. Norblin. Przedstawienie teatralne w Łazienkach (własność prywatna).

szczerzej i idylliczniej krajobraz, „którego przewaga jest tak wielką, że wprost wchłaniała stronę figuralną“.¹ Wprowadził on do swych obrazów z większym naciskiem niż Watteau stopniowanie zaniku głębi, cofanie akcji w dal, gubienie szczegółów, oraz operowanie silniejszymi kontrastami świetlnymi, co wszystko zawdzięcza pracy nad studjami rembrandtowskiego światłocienia i to jest jeszcze jedna tajemnica jego powabu.² Wziął z francuskiej sztuki przydługie postacie i wiernie się trzymał tej formy. Przedstawia się nam dotąd Norblin jako najzdolniejszy z pośmiertnych uczniów Rembrandta i z pośmiertnych uczniów Watteau.³

Wezwany do ozdobienia rezydencji ks. Heleny Radziwiłłowej w Nieborowie pod Łowiczem, wzorowanej na rezydencji Powązek, udał się tam Norblin i zabrał do niezwykajnego dzieła. Rezydencję tę nazwała właścicielka Arkadją. Jak sama nazwa wskazuje, wkroczył do pańskiej siedziby modny na zachodzie w drugiej połowie XVIII. w. duch nowo-klasycyzmu i to w znacznie silniejszym stopniu, niż w Powązkach. Księżna Radziwiłłowa była rozmiłowana w świecie klasycyzmu. Architektoniczną stronę tej rezydencji opracował Włoch Ittar, rzeźbiarską Staggi, a Norblin miał oddaną dekorację malarską sufitów i ścian.

¹ Batowski op. cit. str. 80.

² Tamże str. 81.

³ Tamże str. 81.

Dostosował się Norblin do stylu klasycznego i do wymagań księżnej w zupełności. Fresk, który malował we wnętrzu kopuły, jest świetnym dziełem sztuki: wypełnia wgłębienie kompozycją żywą, prostą i harmonijną w grze kolorów i ukazują się nam jakby niezwykle zjawisko słoneczne.¹ To „Jutrzenka“! Dzieło jest tak wyjątkowo pomyślane, że całość można pojąć od razu z jednego punktu (od wschodu), skąd rozróżnia się wyraźnie każdy szczegół kompozycji. Z różanego przestworza niebios, z którego za chwilę ma się wyłonić słońce, wybiegła jego przedstanka, skrzydlata Eos. Mknie lotnie i radośnie przez obłoki między czwórką białych, rwących się rumaków Appolina, które kieruje, trzymając przy tem zapaloną pochodnię dnia, ubrana w białą tunikę, z białymi skrzydłami, z czerwoną rozwianą od pasa szarfą. Zastłona nocy usuwa się jej z drogi, a dwa aniołki z pochodniami w obu rękach i gwiazdą na czole ulatują w gęsty mrok, symbolizując światła nocne. Światło słoneczne zaś wytryska potężnymi smugami żółtymi, które się ścielą na różowym tle nieba i oblewa pełnym blaskiem lecącą postać i konie. „Wielka wydęta w fałdy, czarna draperja i poza nią tło nocy śmiało kontrastują z wielką świetlaną połącją nieba“.²

Obok kolorytu świetne są rwące konie, które artysta nauczył się rysować jako uczeń Casanovy, i nieraz potem studjował. Postać Aurory ujmująco piękna nie ustępuje postaciom Bouchera lub Fragonarda.

„Jestto dzieło pierwszorzędne“, powiada znawca Norblina dr. Batowski, „piękniejszego plafonu nad ten na ziemiach polskich nie znamy“.³ „W dziełach Norblina sufit arkadyjski wyjątkowe zajmuje miejsce. Jest to jedyne jego dochowane malowidło ściennie, które daje świadectwo dzielnego władania monumentalną techniką“.⁴

Ale nie zaniebdywa studjów z natury, zajmuje go krajobraz, choć na pozór mało efektowny, umie jednakże wydobywać z niego efekt piękna i nastroj. On to jest może pierwszym malarzem, który wprowadza polską ziemię i jej powab do malarstwa i umie wyczuć jej urok w najprostszych motywach⁵ (fig. 290).

Zyskawszy rozgłos w Polsce, zyskał i względy króla Stanisława Augusta, który od niego zakupił kilka obrazów, między nimi „Marjonetki“ czyli lalki, zwane nieślusnie Jasełkami, w zbiorach hr. Potockich w Krakowie. Jest to mały obraz malowany na drzewie olejno. Przedstawia wnętrze staroświeckiej, polskiej izby i w niej grę marjonetek, której ciekawie przyglądają się różnorodne typy, zaludniające szlachecki dwór. Teatrzyk jest bardzo prymitywny, składa się z namalowanego widoku ulicy jako dekoracji oświetlonej dwiema świecami, kawałka materji jako zastłony, za którą ukryci chłopcy wystawiają na widok lalki. Efekt światła dobywającego się z ciemnej przestrzeni jest głównym motywem kompozycji. Światło modeluje grupę siedzących, strojnych dam i grubego szlachcica, zapatrzonych w widowisko, a także kierowników marjonetek. Niewątpliwie holenderskie obrazy gabinetowe, t. zw. „effets de lumière“, zwłaszcza dzieła Schalckena, oddziały na malarza, ale nie w tem leży ich wartość, tylko w wyborze tematu przedstawiającego nam szczegół z obyczajowego życia stanisławowskiej epoki, szczegół nawskróś rodzimy.

¹ Tamże str. 84.

² Tamże str. 85, skąd z małemi zmianami czerpiemy opis tego pięknego fresku.

³ Tamże.

⁴ Tamże str. 86. ⁵ Tamże str. 89.

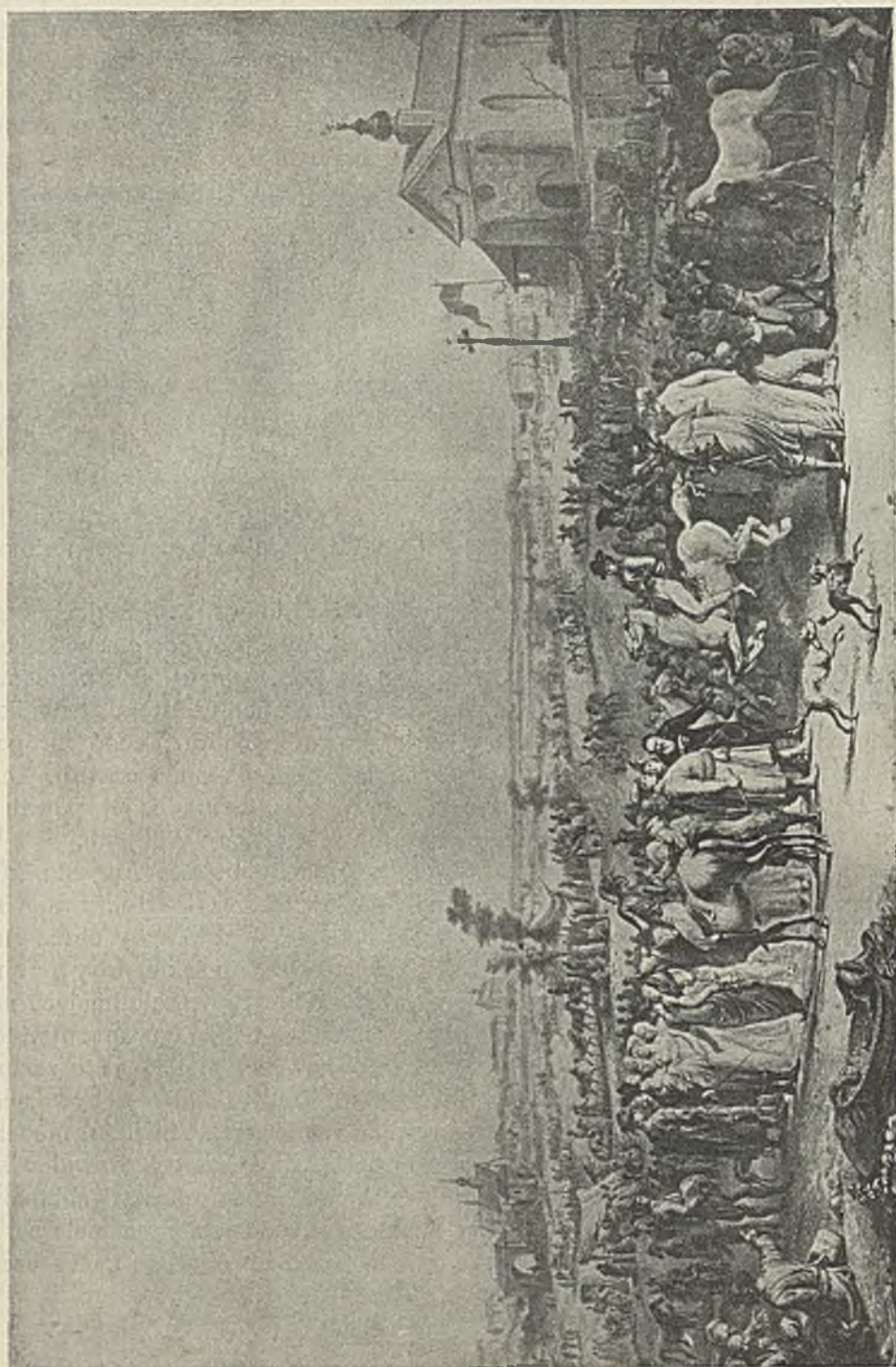


Fig. 203. Norblyn. Targ na konie.



Fig. 294. Norblin. Targ na konie.

Bitwa z dziejów Jana Kazimierza, to drugi obraz, który Norblin namalował dla galerji królewskiej. Obraz ten zwany „Bitwa pod Zborowem“, znajdował się w Sławucie w posiadaniu ks. Sanguszki, ma niespodziewanie mało batalistycznego charakteru, jest raczej krajobrazem z wyszukanem oświetleniem, panoramą wypełnioną pochodem wojska i malowniczym zbiorowiskiem ludzi, urozmaiconą przytem epizodami rodzajowemi ze wsi, z jarmarku, a nawet szczegółami zalatującemi sielanką. Artysta, nie wiele dbając o prawdę dziejową, przedstawił epizod, gdy Polacy o wschodzie słońca przeprawiają się przez rzekę i wszczynają bitwę w obozie kozacko-tatarskim.¹ Widocznie obraz ten powstał na zamówienie króla, który usilnie starał się o rozwój malarstwa czerpiącegogo motywy z dziejów Polski.

Zdolności dekoratorskie Norblina odrazu król wyzyskał do dekoracji zamku w Warszawie. Malował na suficie sali żółtej jakąś kompozycję, gdzie głównym motywem były konie, a która zniknęła bez śladu. Otrzymał tytuł nadwornego malarza; stosunki z dworem były choć żywe, jednak dość chłodne, a Norblin nie zostawił ani jednej kompozycji, w którejby osoba króla odgrywała rolę.

Od r. 1790 porzuca Norblin sielankowe pejzaże, rzadziej maluje obrazy w stylu Rembrandta, a za to oddaje się głównie wpływowi otoczenia, czyli tego, co w Polsce widzi. To otoczenie ciągnęło go oddawna, bo od chwili, kiedy do Polski przybył. Niestety, poprzestawał zwykle na studjach, szkicach, rycinach. W ostatniej fazie swej działalności w Polsce podnosi te swoje ulubione artystyczne zajęcia, którym dotąd oddawał się w chwilach wolnych od wykonywania zamówień, na wyżyny swej jedynej niemal sztuki.

Dziełem odzwierciadlającym ten okres pełen artystycznej twórczości, w którym styl Watteau panuje jeszcze, ale obok lokalnych scen, wystudjowanych z natury, jest „Odpust na Bielanach pod Warszawą“, własność Maurycego hr. Zamoyskiego w Warszawie. Rojowisko ludzi różnych stanów u stóp wysokich drzew tworzy barwną plamę. Przyglądając się jednak bliżej, rozróżniamy dokładnie szczegóły, kościół z klasztorem kamedułów, na placu zaś na pierwszym planie pociąga nas świetnie przedstawiona pod względem charakterystyki i plastyki publiczność odpustowa. A przytem przekazał malarz potomności znowu obraz obyczajowy XVIII. w. w sposób niezrównany, ze wszystkimi szczegółami, jak stroje różnych stanów, powozy, kramy. Albo w widoku na Łazienki, z brzegu stawu malowanym gwaszem r. 1794, przedstawia widocznie niedzielną publiczność zażywającą wypoczynku w królewskim parku (fig. 291). Zajmują go bardzo widowiska teatralne w Łazienkach na wolnem powietrzu, bo tu może studjować ludzi w nocy przy oświetleniu księżyca i wydobywać silne kolorystyczne efekty (fig. 292).²

Jednem słowem życie, które dla nas tak dawno już zamarło, pulsuje intensywnie i bujnie w jego dziełach przed naszymi oczyma, jakbyśmy żyli współcześnie i na nie patrzyli. Obserwował i malował ten zgiełk i zbiorowiska ludzi, sejmiki tłumne i hałaśliwe. Te ostatnie maluje z satyrą, ironją i lekceważeniem, odtwarzając typy sejmikujących z zacięciem karykaturzysty. Najciekawszym z tej serji jest targ w Pradze, znajdujący się w posiadaniu p. Fr. Paszkowskiego w Krakowie, malowany napół sepją napół olejno, techniką będącą specjalnością artysty, w której

¹ Tamże str. 95.

² Tamże op. cit. str. 106 i 107.

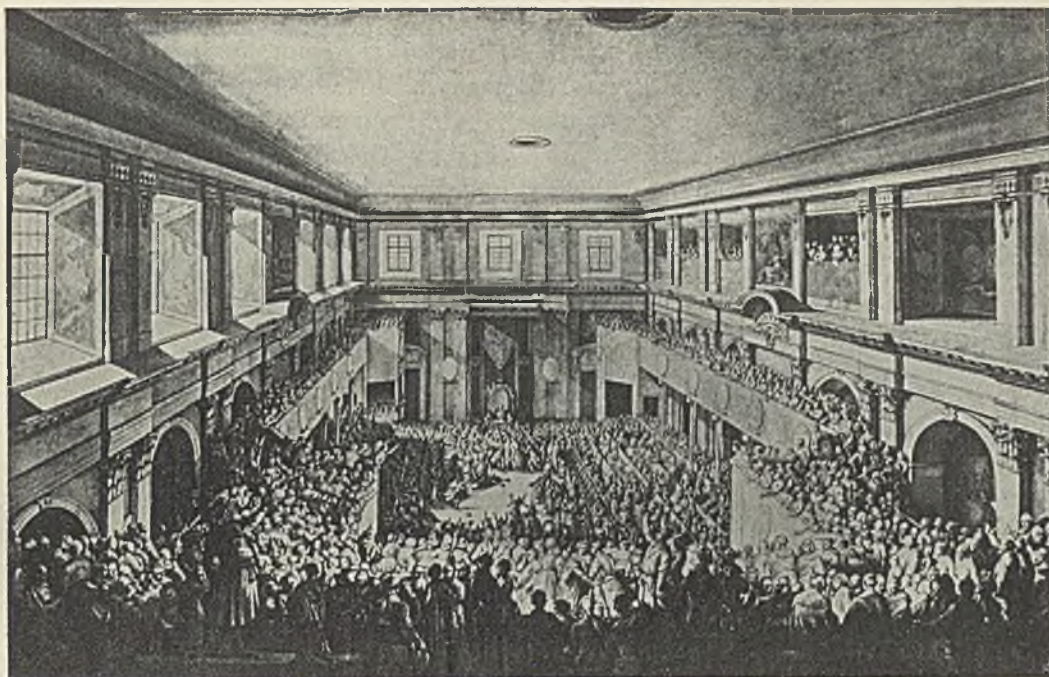


Fig. 295. Norblin. Ogłoszenie Konstytucji 3 maja.

malarz często umyślnie nie dokończy obrazu, ale jednak wszystko w nim oznacza tak, że oko ma przegład ruchu i niemal liczyć może w głąb figurki. Artysta ten środek uproszczenia kolorytu zastosował do wydobycia ruchu, eksperymentując przytem podobnie jak wtedy, gdy czynił studja ze światłocieniem za przykładem Rembrandta.

Szczególniej lubował się Norblin w przedstawianiu targów na konie (fig. 293 i 294). Zachowało się kilka jego studjów takich pociągających artystę, pełnych malowniczości, zgiełkliwych i tłumnych jarmarków. Są one ozdobą Muzeum XX. Czarotoryskich w Krakowie i w Gołuchowie a także zbiorów prywatnych; artysta bowiem rozkoszując się tematem rysował go i malował ilekroć nadarzyła się mu sposobność. Mógł tu odtwarzać konie i ludzi różnych typów i w różnych ruchach, charakteryzując ich świetnie mimo minjaturowych niemal częstokroć rozmiarów. Na tak drobiazgowo traktowanie figurek mógł się zdobyć tak znakomity akwaforcista, jakim był Norblin.

O ile w jego dziełach niepochlebnie i karykaturalnie przedstawia się nam szlachta sejmikująca, o tyle umiał malarz odczuć akt Konstytucji 3. maja i jego podniosłość i patrzeć na niego oczyma Polaka. Wykonał on wielki rysunek sepją dla Juljana Niemcewicza (fig. 295), gdzie utrwalił nam obraz posiedzenia stanów na Zamku i chwilę, gdy większość poselska ciśnie się do tronu i do króla, który pierwszy zaprzysięga nową ustawę. Kompozycję tę powtarzał kilka razy.

Norblin brał żywy udział w powstaniu i miał dostęp do obozu Kościuszki. Przedstawił nam w rysunkach wiele scen wiążących się z powstaniem, jak atak kosynierów pod Raławicami, walki powstańców pod kościołem Święto-Krzyskim i na ulicach Warszawy. Z rysunków tych wieje już inny duch niż z jego

wczesnych obrazów, przedstawiających bitwy malowane pod wpływem Casanovy. Widać tu gorące współczucie z narodem, widać tę samą grozę, przebija się zapowiedź cierpień, współzycia z prześladowanymi i miłość do nowej ojczyzny. Widzi się to przede wszystkim w rysunkach jak: szturm na Pragę i zdobycie jej redut, a przede wszystkim: rzeź Pragi (zbiory w Gołuchowie).

Także portetu nie zaniedbywał. Do najlepszych należy poważne studjum, skończony obraz: portret własny z r. 1788. Przedstawił siebie malarz w popiersiu, w wielkim, czarnym kapeluszu o rozłożystym rondzie, w brązowym surducie i z białymi żabotami pod szyją. Dzieło jest własnością Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Nacisk położył na wyrazie twarzy, którą odtworzył ze skupioną siłą. Cień kapelusza, padający na twarz, dał malarzowi sposobność przeprowadzenia światłocieni.



Fig. 296. Norblin. Ks. Izabella Czartoryska.
Ze zbiorów ks. J. Radziwiłła w Nieborowie.

Oryginalnie pojętym jest wyborny portret Gorowskiego, posła kaliskiego, znajdujący się w galerji Orleanu. Przedstawia nam tego męża w wykwintnem francuskim ubraniu, otoczonego gromadą szlachty i mówiącego.

Zachowały się także, co prawda nieliczne, portrety minjaturowe Norblina, drobne i nadzwyczaj delikatnie wykonane, jak n. p. portret Izabelli Czartoryskiej w posiadaniu ks. J. Radziwiłła w Nieborowie (fig. 296).¹

Gdy po zniszczeniu Powązek Czartoryscy wybrali sobie za rezydencję Puław, wezwali Norblina, aby nową ich siedzibę, i zarazem szczegóły z życia towarzyskiego przedstawił w rysunkach. Znowu miejscowość tę, wiążącą się z kulturalnem życiem polskiej epoki porozbiorowej, żywo odtworzyć umiał i przekazać potomności. Nadto jak w Powązkach tak i tu malował krajobrazy na płótnie dla dekoracji ścian i brał żywy udział w przyozdobieniu Puław w tej przedromantycznej epoce. Najwięcej charakteru krajobrazowego ma rysunek w zbiorach ks. Czartoryskich w Krakowie, przedstawiający „Widok pałacu przy zachodzie słońca a wschodzie księżyca“. Sentyment uwidacznia się też w jego rysunkach: jak dziecię śpiące pod pomnikiem przeszłości w Puławach (fig. 297).² Rysunek ten z r. 1800 dowodzi, jak coraz to więcej zabytki zaczynają podówczas pociągać poezją i urokiem.

W r. 1804 opuścił Norblin Polskę udając się na stały pobyt do Francji. Tworzył tam na podstawie szkiców i studjów przywiezionych z Polski, rzadko podejmował inne tematy.

Wykonał wtedy cykl przedstawiający nam stroje w liczbie około stu akwarel i sepji, następnie publikowanych akwatintą przez Debucourta, p. t. „Zbiór polskich ubiorów“. Zdaje się, że do tego, tak interesującego dla nas przedsięwzięcia, zachę-

¹ B a t o w s k i str. 64.

² Tamże str. 153.

ciła artystę ks. Izabella Czartoryska. „Ubiory“ Norblina, powiada dr. Batowski,¹ wskutek swego bogactwa treści i wdzięku opracowania wyglądają w całości jakby opisowy poemat o ludzie polskim, są pewnego rodzaju „Pieśnią o ziemi naszej“. Ale nie tylko strój i typy widzimy w tym dziele, lecz także różne sceny rodzajowe, któremi Norblin umiał urozmaicać swe zadania.

Umarł w r. 1830 w Paryżu.

Z całego tego przeglądu działalności Norblina widzimy, że natchnienie czerpał z Polski, że dzieła jego przed przybyciem do tego kraju, będące wynikiem studjowania prac Watteau, Rembrandta, Casanovy i innych malarzy, aczkolwiek dobre i poprawne, oraz późniejsze dzieła wykonane po powrocie do Francji, już słabe, nie przedstawiałyby większego interesu, gdyby nie było w jego życiu Polski. Świat nowy, który otworzył się przed nim i przyjął go gościnnie, porwał go i wciągnął do obserwowania natury a odwoził od naśladownictwa obrazów, oderwał od galerji i wielkich mistrzów. Galerją dla niego stały się widoki polskiej ziemi, żywe typy i sceny z życia, pełne malowniczości, które odczuwał z tą samą wrażliwością.

To też jest on duchowym symnem polskiej ziemi, ona zapłodziła jego talent i ona uczyniła z niego malarza różnorodnych dzieł o tak rodzimym charakterze, że zapowiadają naszą, nawskróś polską, swojską sztukę Michałowskiego, Kossaka, Brandta, Chełmońskiego, nawet Grottgera. Można śmiało powiedzieć, że nowoczesne polskie malarstwo, opierające się na zamiłowaniu do ziemi polskiej, jej życia i zjawisk, które tak świetnie rozwinęło się w XIX w., zaczyna się od Norblina. W ten sposób malarstwo XIX w. wywodzi się z XVIII stulecia jako dalszy ciąg rozwoju malarstwa w Polsce.

Ze szkoły Norblina wyszedł poczet wybitnych artystów. Szkoła ta, która podobno znajdowała się w Warszawie na Starem Mieście i była prywatną, stała się bez porównania użyteczniejszą, niż malarnia Bacciarellego i jego pomocników, umieszczona na zamku i otoczona opieką króla.

Z grupy uczniów wymienić należy rytownika Nethera (Henryka?), który pracował w latach 1778—80 i przedstawiał przeważnie charakterystyczne głowy i typy.²

¹ Batowski str. 160.

² Tamże str. 177.



Fig. 297. Dziecię śpiące pod pomnikiem przeszłości. Rysunek, Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

Innym uczniem był Grzegorz Wakulewicz, pracujący w otoczeniu Norblina w latach 1789—1792.¹ Jego rysunki przechowywane w Nieborowie świadczą, że był dzielnym rysownikiem. Malował on także portrety i podobno obrazy religijne. Najzdolniejszy uczeń Norblina, Aleksander Orłowski, należy już do XIX w. Toż samo Michał Płoński (ur. 1782, zm. 1812), który wyrobił się w Norblinowskiej pracowni, rozwinął działalność w XIX w., aczkolwiek bogaty zbiór rysunków piórem w Nieborowie, z lat 1796—1799, do XVIII w. należy. Rysunki te młodego, bo siedemnastoletniego chłopca, cechuje z jednej strony poetyczna melancholija, a z drugiej zaś strony żywość i wybitny talent do satyry i karykatury.²

Jerzy Rustem kształcił się u Bacciarellego i Norblina. I on należy do XIX w. raczej niż do w. XVIII, chociaż urodził się r. 1770. Zwłaszcza jego minjatura Kościuszki z końca XVIII w. (fig. 298) ma cechę minjatur tej epoki. Kościuszkę jest tu podobny do wizerunku na rycinie Jana May z r. 1794.³

Józef Kosiński, minjaturysta, był także pod wpływem Norblina. Świadczy o tem piękny rysunek, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, a przedstawiający odpust przed kościołem.

Wpływ Norblina sięgał poza jego szkołę. Był on tak wielki, że pchnął malarstwo polskie na tory, po których z biegiem XIX w. szło ono z coraz to większym blaskiem do najświetniejszego swego rozwoju.



Fig. 298 Rustem. Tadeusz Kościuszko.

¹ B a t o w s k i.

² Tamże op. cit. str. 183.

³ M. G u m o w s k i: *Portrety Kościuszki*, Lwów 1907, tabl. 18, str. 22.

R O Z D Z I A Ł XIV.

Inni artyści schyłku XVIII w. Józef Pitschmann, Daniel Chodowiecki, Zygmunt Vogel, Jan Bogumił Plersch i malarstwo dekoracyjne. Uczniowie malarni Bacciarellego: Kazimierz Wojniakowski, Józef Wall i Józef Rejchan. Początki akademizmu i pseudoklasycyzmu: Franciszek Smuglewicz i Józef Peszka.

W historii malarstwa XVIII w. niepodobna pominąć artysty, którego działalność owocna rozwinęła się w XIX w., a który już w XVIII w. pracował jako dojrzały malarz. Artystą tym jest Józef Pitschmann. Przybył on do Polski na samym schyłku jej politycznego bytu.¹ Niema w jego portretach tej kokieterji, jaką zwykle nadawali postaciom Bacciarelli, Lampi, Grassi, natomiast portrety tego malarza są poważnymi studjami osób. Niemieckie pochodzenie malarza i jego szkoła są zapewne tego przyczyną. Pitschmann urodził się r. 1758 w Trieście a kształcił się w Wiedniu u Fügera i Lampiego. R. 1787 został członkiem wiedeńskiej Akademji Sztuk Pięknych po wymalowaniu sceny historyczno-mitologicznej w czułym, manierowanym stylu tego czasu, jakby skopjowanej z obrazu Fügera. Takich kompozycyjn malował więcej a malował poprawnie, nadając obrazom żywy koloryt.² R. 1788 powołał go do Polski, do Korca, ks. Józef Czartoryski, skąd po roku przybył do Warszawy i wstąpił w służbę króla. Wymalował w stolicy cały szereg portretów a między niemi wizerunki Stanisława Augusta, które o stylu portretów tego artysty w tej epoce dają należyte pojęcie, — a zwłaszcza portret w popiersiu króla w mundurze granatowym o kołnierzu czerwonym, haftowanym złotem, wykonany pastelami i podpisany „*Pitschmann pinxit*“ a znajdujący się w warszawskim Muzeum Narodowym³ (fig. 299).

Daniel Mikołaj Chodowiecki był niemieckim i pruskim artystą, nie pracował w Polsce wcale, pochodził jednak z polskiej rodziny i uważał się za Polaka, choć po polsku nie mówił, i z tego względu tu działalność jego zaznaczyć należy. Urodził się w Gdańsku r. 1726, zmarł w Berlinie r. 1801. Już jako chłopak ośmioletni okazywał zdolności do rysunku i do przedstawiania tego na co patrzył, narysował bowiem portret króla Stanisława Leszczyńskiego, z którego losami wiązały się wtedy losy Gdańska.⁴ Obrazy jego olejne nie mają wybitnej wartości, natomiast jako rysownik i rytownik zdobył sobie wielki rozgłos. Jego rysunki ołówkiem scen rodzinnych i świetnie charakteryzowanych osób (fig. 300 i 301) należą do najpiękniej-

¹ Mycielski: *Sto lat...* str. 75.

² Tamże str. 77.

³ Gembarzewski: *Muzeum Narodowe w Warszawie*, nr. 314.

⁴ Wł. Prajer: *Katalog rycin Daniela Chodowieckiego, znajdujących się w Muzeum Narodowym w Krakowie*. Wydawnictwo Muzeum Narodowego t. II. str. 5.

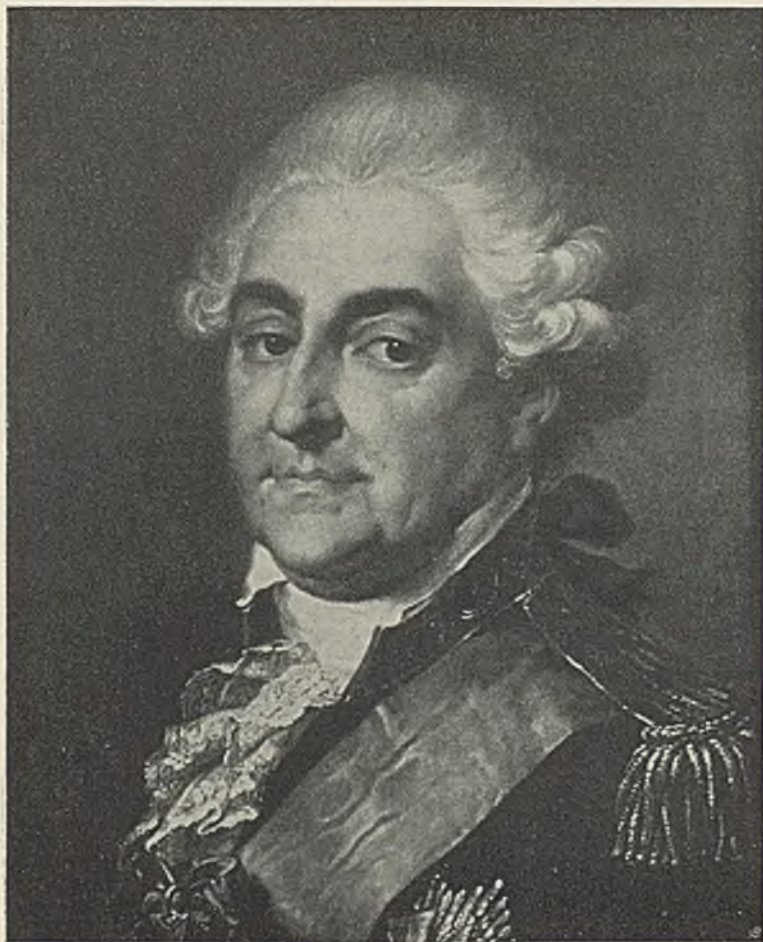


Fig. 299. Józef Pitschmann. Portret Stanisława Augusta, w warszawskim Muzeum Narodowym.

niemi wiele szkiców z polskiego życia. Album tych rysunków znajduje się w berlińskiej akademii, której został członkiem, a następnie wicedyrektorem. Malował wtedy gwaszem na skórze także portrecik prymasa Gabryela Podoskiego, siedzącego w całej postaci.

Rycin wykonał 2075.¹ A wykonał je z drobiazgową dokładnością i sumiennością (fig. 301—303). Udawały się mu przedewszystkiem te prace, do których mógł brać wzory z otoczenia. Natomiast w jego historycznych, religijnych i alegorycznych scen kompozycjach przebija nienaturalny i teatralny patos. To samo odnosi się też do dziejów Polski, które rytował, jak epizod z konfederacji barskiej lub Konstytucji 3 maja. Jego twórczość nie umiała sięgać poza życie codzienne mieszczańskie, filisterskie.² Życie we wnętrzu domu, czy też na ulicy, lub gościach (fig. 303) świetnie ilustruje.

¹ Thieme-Becker: op. cit. t. VI. str. 520.

² Tamże.

szych i najcenniejszych prac. Rozgłos zyskał sobie jednak obrazem olejnym *Les Adieux de Calais à sa famille* 1767, obecnie w Muzeum cesarza Fryderyka w Berlinie. Dzieło to, namalowane w stylu Greuza, tak się podobało przez swój sentymentalny temat, że malarz powtórzył go r. 1768 w rycinie. Odtąd zajmował się Chodowiecki głównie rytownictwem, posługując się różnymi technikami. Wszedł wnet w stosunki z wydawcami w Berlinie i to dało mu możliwość rozwinięcia działalności na wielką skalę. Ilustruje dzieła nie tylko niemieckich, ale francuskich, angielskich i hiszpańskich autorów w niemieckich przekładach.

R. 1773 odwiedził matkę w Gdańsku i z podróży tej przywiózł mnóstwo studjów, a między

Umiał jednak wybornie przedstawić szlachtę polską w jej ruchach, manierze i zwykłym życiu, a zatem świetnie przedstawia wizyty, przyjęcia i typy. I w tem zbliża się do Norblina. Obaj obserwują wogóle życie i to życie odtwarzają, Norblin jednak we wszystkim szuka artystycznych zadań, gdy Chodowiecki jest ilustratorem tylko.

Rysownikiem, o niemieckim znów nazwisku ale Polakiem, był Zygmunt Vogel. Działalność jego rozwija się także na przełomie z XVIII na XIX w. Urodził się r. 1764 w Wołczynie, w majątku ks. Michała Czartoryskiego. Kształcił się u budowniczego królewskiego Naxa w architekturze, a potem dostał się do malarni Bacciarrellego. Zaraz zwrócił uwagę króla Stanisława Augusta, który go wysłał r. 1787 w podróż artystyczną do Krakowa w celu rysowania widoków i artystycznych zabytków. Chciał król, aby Vogel tem był dla polskiej ziemi, czem Piranesi dla Włoch. Obok Kamsetzera

zatem miał dostarczać królowi do zbiorów rysunków z pięknej natury, starych miast, ruin i t. p. Umiał Vogel dobry uczynić wybór i z podróży przywiózł królowi rysunki okolic Krakowa i ruin zamków jak: Łobzowa, Tęczyna, Ojcowa, Lipowca, Pieskowej Skały, Rabsztyna, Olkusza, Alwerni, Czerny, Krzeszowie (fig. 304), wreszcie Częstochowy.¹ W uznaniu zasług uzyskał Vogel tytuł „rysownika gabinetowego“ i otrzymał zlecenie, aby dostarczał widoków z okolic nad brzegami Wisły od źródeł aż do ujścia rzeki.

Gdy armja polska organizować się poczęła, wstąpił do wojska i został porucznikiem artylerji konnej. Brał udział w powstaniu Kościuszki i ks. Józefa Poniatowskiego. Wystąpiwszy z szeregów po trzecim rozbiore wrócił do dawnych prac i rysował w dalszym ciągu widoki Puław, Willanowa, Łańcuta, Arkadij, Demblina, Kocka i wielu innych pięknych okolic i zabytków architektury. Roku 1804 został nauczycielem rysunków w warszawskim liceum i dalsza działalność jego wiąże się z rozwojem sztuki w XIX w.



Fig. 300. Daniel Chodowiecki. Portretek nieznaney osoby, w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

¹ Mycielski: *Sto lat...* str. 179.



Fig. 301. Daniel Chodowiecki. Portret własny artysty przy pracy i jego rodzina.

Przy licznych budowlach, które król Stanisław August wznosił, i przy przebudowach znaleźli zatrudnienie malarze-dekoratorzy. Król widocznie lubił mieć starannie wygotowane plany i widoki projektowanych budynków, a nawet urządzenia wewnętrznego. W planach i widokach czynił poprawki, często sam komponował i dawał tematy malarzom nie tylko swoim, ale także zagranicznym. Widoki takie dekoracyjnego urządzenia wnętrza malowano starannie, jak n. p. znane nam widoki sali marmurowej (fig. 305), które przypisywano Merlini'emu, a które w ciągu druku niniejszej pracy okazały się pracami Jakóba Fontany (fig. 251 i 252).¹ Figurki w tych widokach prawdopodobnie wykonał Canaletto, albo też wymalowano je naśladowując tego artystę.

Dobrym dekoratorem był Jakób Filip Hackert, który malował ściany pałacyku Myślevice w łażenirowskim parku oraz Biały Domek; prawdopodobnie także wykonał w głównym pałacu w Łazienkach, w gabinecie królewskim, malowidła przedstawiające chińskie miasta w stylu tętnącym jeszcze duchem rokoka.²

Stałym dekoratorem pałaców królewskich w Warszawie był Jan Bogumił Plersch,³

¹ Wiadomość podana nam przez p. inż. Aleksandra Króla, pracującego źródłowo nad zamkiem warszawskim.

² Lauterbach: *Styl Stanisława Augusta*, j. w. str. 24.

³ Mycielski: *Sto lat*, j. w. str. 84.

urodzony w Warszawie r. 1732 z rodziców spolonizowanych. Kształcił się on zagranicą naprzód w Augsburgu, potem w Wiedniu. Do kraju wrócił zapewne jeszcze przed elekcją Stanisława Augusta. Wnet dostał się na królewski dwór i zyskał tytuł nadwornego malarza. Kazał król malować Plerschowi i malowidłami przyozdabiać Łazienki. Plafon w



Fig. 302. Daniel Chodowiecki. U krawca.

pokoju kąpielowym, wykonany r. 1779, namalował Plersch pod wpływem francuskiej sztuki połowy XVIII w.¹ Na plafonie tym przedstawił na tle krajobrazu kąpiącą się Dianę, nimfy, które sponżył ukazaniem się swoim Akteon. Malowidło jest bardzo zręcznie skomponowane, figury w ruchu dobre, zwłaszcza pełen zachwytu młodzieniec. Figuralne freski Plerscha na

polach pilastrowych przypominają styl empire.² Był nadto Plersch dekoratorem teatralnym i dostarczał dekoracji do teatru Pomarańczarni przy łażeniowskim pałacyku i do teatru w Warszawie,³ a widocznie wzorów do dekoracji parków i sztucznych ruin, n. p. do Arkadji w Nieborowie (fig. 305).⁴ Malował też obrazy religijne do warszawskich kościołów pijarów, bernardynów, paulinów, wreszcie bonifratrów. Próbował również sił swoich w zakresie portretowego malarstwa. Oddziaływał na niego także swymi rysunkami Norblin, rysunek bowiem Plerscha, przedstawiający wjazd Stani-



Fig. 303. Daniel Chodowiecki. Przybycie podróżnych do miasteczka.

śława Augusta do Grodna, wymownie o tem świadczy (fig. 306).⁵ Umarł r. 1817.

Kościelne malarstwo dekoracyjne w XVIII w. zależne było przeważnie od

¹ Lauterbach op. cit. str. 24. ² Lauterbach: *Warszawa*. Warszawa 1925, str. 145.

³ Mycielski; *Sto lat...* str. 85. ⁴ Wasylewski op. cit. str. 19.

⁵ Wasylewski, op. cit. str. 105.



Fig. 304. Z. Vogel. Widok Krzeszowic. (Biblioteka Baworowskich, kolekcja Pawlikowskich).

malarstwa ściennego włoskiego. Typowym przykładem tego malarstwa są malowidła ściennie lwowskich kościołów. Widzimy w nich zamiłowanie do perspektywy. Najstarsze z lwowskich malowideł perspektywicznych pokrywają sklepienie pierwszego przęsła i presbiterjum kościoła jezuitów, oraz kaplice w ich konwencie.¹ Są one dziełem Ecksteina z Berna na Morawach, zmarłego r. 1741 w toku tej pracy.²

Resztę malowideł wykonał po nim syn Jan (zm. r. 1760).

W połowie XVIII w. pojawiają się we Lwowie dwaj polscy malarze, bracia Stroińscy. Starszy Stanisław urodził się około r. 1725 we Lwowie i zmarł tamże 1799 r. Dziełem jego jest polichromja kościoła N. Marji Panny Śnieżnej w tem mieście. Dzieło swe podpisał i opatrzył datą 1750—1752.³ Niestety, malowidła te zniszczono w XIX w. Częściowo dochowała się dekoracja lwowskiej katedry łacińskiej wykonana w latach 1771—1772. Młodszy brat Stanisława, Marcin, zmarły około roku 1800, jest twórcą malowideł w kościele św. Marcina a także w kościele klarysek we Lwowie.⁴ Jemu też należy przypisać malowidła w Starym Zagórzu, w Uhercach a może i w kościele bernardynów w Leżajsku z r. 1752⁵ i w Tarnopolu.⁶ Treścią tych malowideł są sceny, jak koronacja N. P. Marji wśród bogatej architektury, której sklepienie tworzą obłoki wypełnione figurami, oraz apoteozy,

¹ A. Bochnak: *Warowny klasztor Karmelitów Bosych w Starym Zagórzu*. Przemyśl 1925, str. 17.

² S. Piotrowski: *Lemberg, Leipzig, Wien*, p. 95 cf. Bochnak j. w.

³ Bochnak op. cit. str. 18.

⁴ Piotrowski op. cit. str. 107. Bochnak op. cit. str. 18.

⁵ Bochnak op. cit. str. 19.

⁶ Klein: *Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu — Spraw. Tow. opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury w Krakowie* r. 1910 str. 9.



Fig. 305. J. Piersch. Arkada ze sztucznych ruin w Arkadii. (W Bibliotece Baworowskich we Lwowie kolekcja Pawlikowskich)

gdzie można było rozwinąć bogactwo kompozycji. Koloryt tych malowideł jest delikatny, złożony z półtonów.¹

Malarze szczególnie lubują się w malowaniu architektury, wyprowadzając ją najczęściej z form budynku, który przyozdabiają. Te, t. zw. malowidła perspektywiczne, wychodzą z Włoch, gdzie rozwój ich osiąga punktu kulminacyjnego r. 1685, uwydatniając się wtedy w dziele Fra Andrea Pozzo, jezuita, w dekoracji kościoła św. Ignacego w Rzymie.² Malowidła perspektywiczne rozpowszechniają się szczególnie, gdy G. B. Tiepolo wstawił je swojemi znakomitemi dziełami.

W tym kierunku w Polsce szli Stroińscy a zapewne także inni malarze, obecnie nam nieznanymi. Malowidła Stroińskich, a zwłaszcza Stanisława, odznaczają się poprawnie wykreśloną architekturą, rysunek figur jednak jest gorszy. Stanisław był lepszym rysownikiem, niż Marcin.³

Jak Eckstein z Moraw do Lwowa, tak Piotr Franciszek Molitor z Czech przybył do Krakowa. R. 1778 był malarzem nadwornym biskupa krakowskiego i długi czas przebywał w domu Myszkowskich, Wielopolskich. — On to malował r. 1765 udatnie sklepienia kościoła św. Barbary w Krakowie, przedstawiając prace apostołskie zakonu jezuitów.⁴ Portrety jego olejne, jak portret własny w warszawskim Muzeum Narodowym (fig. 307), wykazują, że malarz to był nie bez talentu.

Obok Piotra Franciszka Molitora pracowali inni artyści tego samego nazwiska: Franciszek Ignacy, którego dziełem jest obraz z roku 1778, przedstawiający św. Wincentego a Paolo, podpisany przez artystę i opatrzony datą.⁵

¹ Bochnak op. cit. str. 19.

² Tamże str. 21.

³ Tamże str. 19.

⁴ Rastawiecki op. cit. t. II. str. 54 i 55.

⁵ Tamże t. III. str. 339.

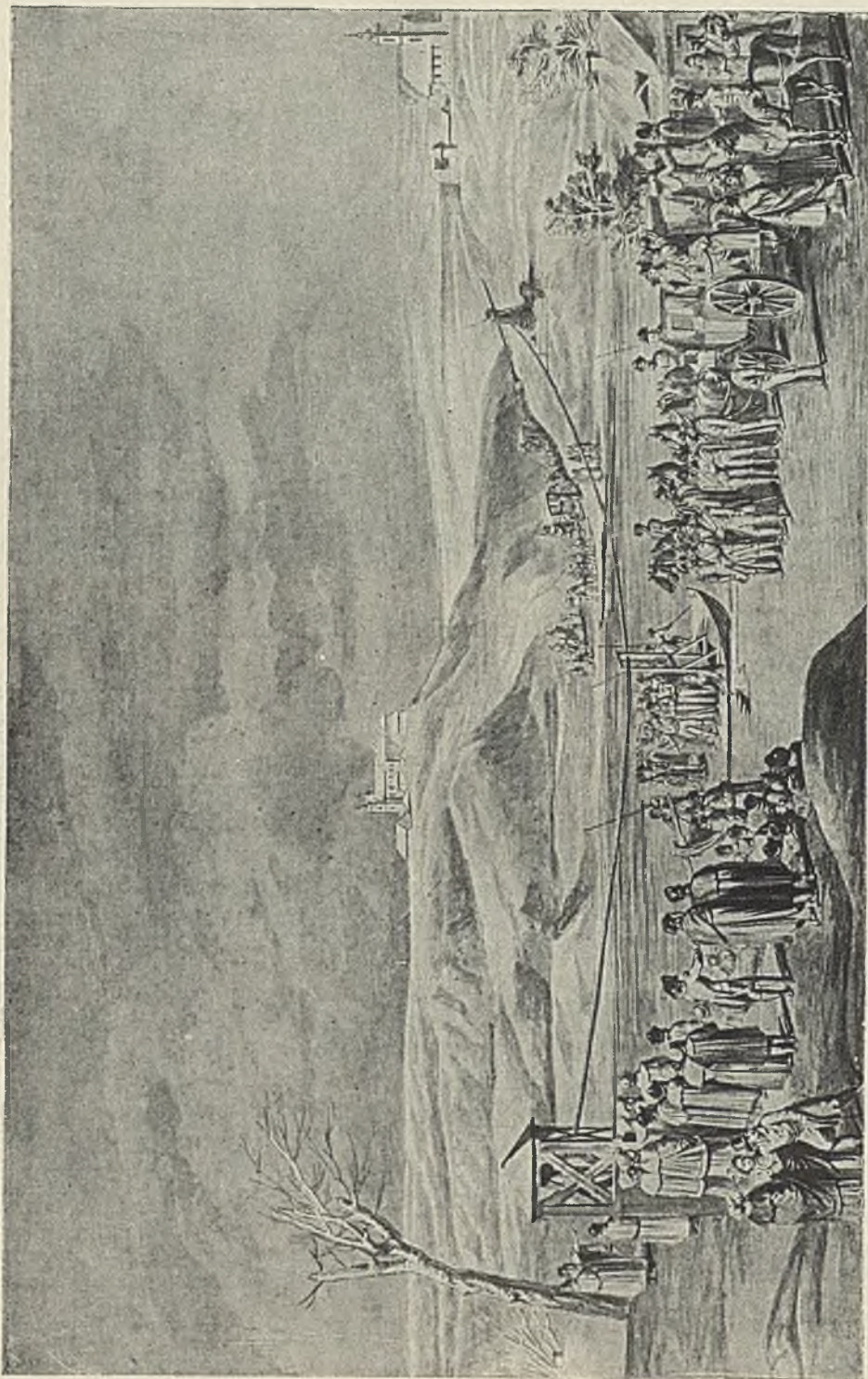


Fig. 306. J. B. Piersch. Przyjazd Stanisława Augusta do Grodna. (Z Biblioteki Baworowskich, kolekcja Pawlikowskich).

Oczywiście malarzy z końcem XVIII w. pracujących było wielu i to rozprószonych po całej Polsce. Czasem znajdzie się na obrazie podpis nieznanego malarza. Tak n. p. na portrecie wcale udatnym, przedstawiającym w zbroi Jana Zygmunta Staniszewskiego, sędziego ziemskiego, w Muzeum Narodowym w Krakowie, czytamy podpis: F. Rojecki pinxit 1762. W Muzeum Narodowym warszawskim zachował się znów dobry portret Sierakowskiego, pendzla Topolskiego już z r. 1804 (ur. w Międzyrzeczu na Wołyniu r. 1766, ucznia Lessera i Smuglewicza, oraz wykształconego w Berlinie i Wiedniu, a zmarłego r. 1812 w Warszawie).

W pracowni Bacciarellego, ale w gruncie rzeczy pod wpływem Norblina, wykształcił się najwybitniejszy obok Orłowskiego polski i w Polsce pracujący malarz

epoki Stanisława Augusta, Wojniakowski. Niepospolity ten artysta miał przytem swój własny styl i dzieła jego odznaczają się oryginalnością i indywidualnym piętnem, w każdym razie zaś innem, niż dzieła pracowni Bacciarellego.

Kazimierz Wojniakowski urodził się w r. 1772 w Krakowie, skąd ks. Sebastjan Sierakowski posłał go do Warszawy do pracowni Bacciarellego.¹ Król zajął się również młodym malarzem, poznał się na jego zdolnościach i zamówił u niego kilka prac a między nimi własne portrety. Rozpoczął w Warszawie naukę, jak się zdaje r. 1790. W czasach wpływu Bacciarellego powstał zapewne rysunek, w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający grupę z trzech dam, zapewne projekt jakiejś alegorii (fig. 311).

¹ Mycielski j. w. str. 92.

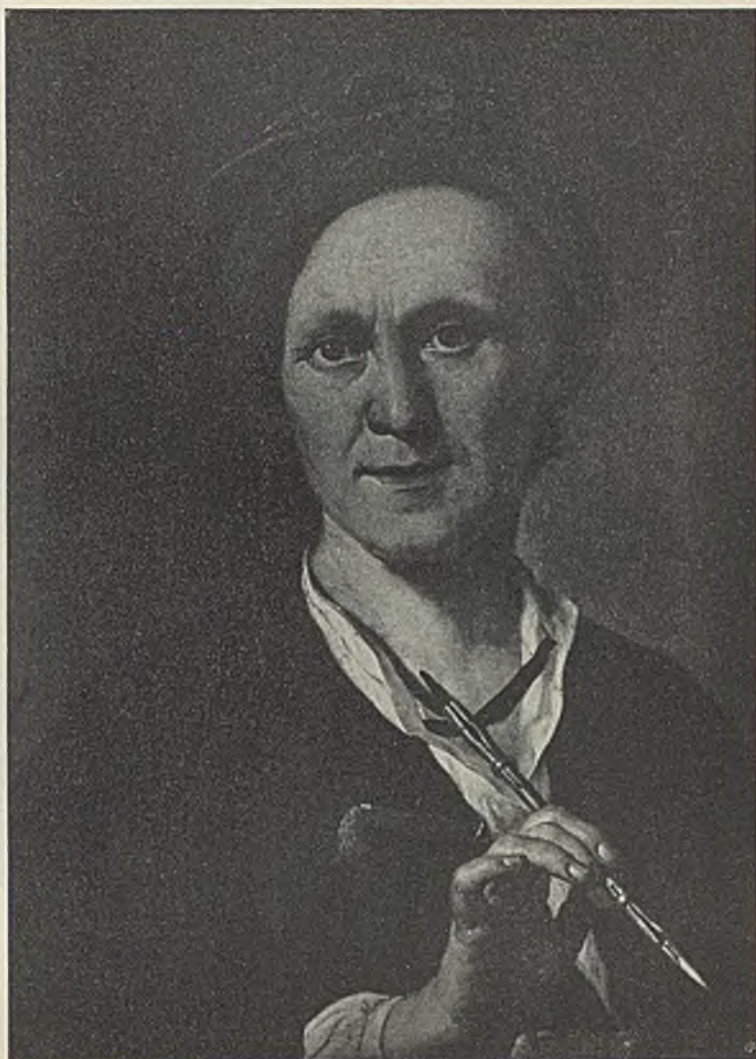


Fig. 307. Piotr Franciszek Molitor. Portret własny, w warszawskim Muzeum Narodowym.



Fig. 308. K. Wojniakowski. Portret Marcina Chrzanowskiego, w warszawskim Muzeum Narodowym.

Jego obrazy religijne, które wszyscy malowali według włoskich wzorów odwiecznym zwyczajem, odznaczają się także dążnością do przedstawiania życia i otoczenia. Zachowały się jego obrazy we Włostowicach pod Puławami i świadczyć mogą o wybitnym talencie Wojniakowskiego. W jednym z ołtarzy przedstawił św. Barbarę w ten sposób, że namalował portret współczesnej sobie dziewczyny we współczesnej empirowej sukni z przerzuconym szalem czerwonym, opierającej się lewą ręką o miecz empirowy, w której równocześnie trzyma palmę, w głębi wieża. Bujne włosy dziewczyny spadają na szyję, na włosach djadem zamknięty klamrą z kamieniami, oczy duże, twarz piękna. W głębi przez chmury przeziiera niebo; rama jest współczesna empirowa. W drugim ołtarzu przeciwległym św. Teresa w ekstazie, starannie modelowana, w habicie, wreszcie w ołtarzu głównym widzimy św. Rodzinę, wzorowaną na obrazach Murilla, na tle krajobrazu z drzewem; całość w tonach złocista.

Jako malarz portretów jest Wojniakowski sam sobą, dalekim od Bacciarellego, przez siłę życia modela i farb. Ta szczerość i naturalność zbliża go znowu do



Fig. 309. Wojniakowski. Portret Józefy z Szemplińskich Chrzanowskiej, w warszawskim Muzeum Narodowym.

Norblina. Malował portrety króla kilka razy, Sapiehów, Pocięjów, oficerów, kilkanaście razy Kościuszkę, Fryderyka Augusta ks. warszawskiego, ks. Poniatowskiego z mapą Królestwa. W warszawskim Muzeum Narodowym mieszczą się dwa jego pełne prawdy portrety: Marcina i Józefy z Szemplińskich Chrzanowskich¹ (fig. 308 i 309). Oba podpisane przez malarza C. W., pochodzą z r. 1795.²

W zbiorach Towarzystwa Przyjaciół nauk w Poznaniu znajduje się olejny jego portret własny w popiersiu, z twarzą o wesołym wyrazie zwracającą się ku widzowi i bez pozy. Śliczny jest portret ks. Izabelli Czartoryskiej w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie (fig. 310) Przedstawił nam malarz na ciemnym, owalnym tle popiersie młodej kobiety prawie na wprost, w białej sukni z czerwonym szalem na ramionach i z podobnym szalem na głowie. Cały dowcip i temperament tryska

¹ Gembarzewski op. cit. nr. 318 i 319.

² Portrety te, czy repliki, znajdowały się w depozycie Muzeum Narodowego w Krakowie jako portrety Walentego Sobolewskiego i Izabelli z Grabowskich Sobolewskiej. I one oznaczone były literami C. W. i rokiem 1793.



Fig. 310. Wojniakowski. Portret Izabelli z Flemingów Czartoryskiej, w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

z tego pełnego życia i wesołości portretu. Kolory są proste, zdecydowane i kontrastują ze złamanymi i niezdecydowanymi tonami epoki. Obraz podpisał malarz: C. W. pinxit 1796. A zatem miał wtedy lat 24.

Jednym z jego najpiękniejszych portretów jest wizerunek Kossakowskiego, w krakowskim Muzeum Narodowym (tabl. 52), przedstawiający na tle chmur i niewyraźnych skał mężczyznę w popiersiu, piersi prawie na wprost, ale głowa zwrócona w lewo. Prawą rękę oparł na szabli, lewą założył za białą kamizelkę. Twarz młoda, pełna życia i pogody. Barwy silne i żywe. W tym portrecie, który uchodził za pracę Grassiego, widać jak młody malarz poddaje się wpływowi nadwornych malarzy Stanisława Augusta. Niewątpliwie z obrazów przypisywanych zwłaszcza Lampiemu i Grassiemu, niejeden obraz jest dziełem Wojniakowskiego. Kto wie nawet, czy Lampiemu przypisywane portrety Dzierzbickich, w Muzeum Narodowym w Krakowie, nie są dziełem Wojniakowskiego.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że przy specjalnem przestudjowaniu dzieł tego malarza uda się wydobyć piętno jemu właściwe i z obrazów związanych z imieniem znanych artystów niejedno przypadnie przypisać Wojniakowskiemu.



K. Wojniakowski. Portret Kossakowskiego
w krakowskim Muzeum Narodowym



Fig. 311. K. Wojniakowski. Rysunek w krakowskim Muzeum Narodowym.

Jeszcze jedno dzieło Wojniakowskiego, skromniejsze w rozmiarach, posiada krakowskie Muzeum Narodowe. Jest to portret Marji Grabowskiej, ujęty w owal na tle chmur z przezierającym błękitem. Jej twarz przy w bok zwróconem popiersiu żywo zwraca się ku widzowi, policzki ożywiają rumieńce, włosy w gęstych lokach opadają na czoło i ramię. Okrywa ją suknia empirowa biała, znacznie wycięta i zarzucony na ramiona szal zielony o silnym tonie.

Rysunki Wojniakowskiego są świetne. Nie brak w nich pomysłów, które przypominają alegorie salonowe Bacciarellego (fig. 311), przeważnie jednak dowodzą, ile artysta zawdzięczał Norblinowi pod względem ogólnego poglądu na sztukę. Jest Wojniakowski, jak Norblin, rysownikiem bardzo wprawnym, rysuje lekko, subtelnie, z nadzwyczajną wytwornością. Zbiór jego rysunków posiada krakowskie Muzeum Narodowe. Przedstawił artysta mnóstwo figurek w strojach około r. 1790 piórkiem w drobnych rozmiarach, przypominających drobniotkie sztychy Norblina. Widzimy kontuszowców młodych i starych, dziewczęta i eleganckie damy, smukłych wojskowych, elegantów warszawskich, kozaków, mnichów i chłopów. Umiął malarz uchwycić rys charakterystyczny dla każdego typu, tworząc z każdego rysunku obrazek pełen nieraz dowcipu w ujęciu. Są tam także projekty do portretów, jak szkic, przedstawiający damę na postumencie w parku układającą różę, o naturalnym ruchu, albo do grupy dam, z których jedna gra na gitarze, druga na szpincie i szkic do obrazu z życia salonu warszawskiego r. 1791, przyczem jednak wśród zabawy widnieje trupia głowa i piszczele. A najpiękniejszy i pełen nastroju jest

widok rozległego parku, bez żadnego sztafażu tylko pod drzewem na pierwszym planie widzimy na postumencie stojącą rzeźbioną, udrapowaną figurę, znakomicie odcinającą się na tle nieba — projekt pełen nastroju (fig. 313).

Rysunki te również dowodzą wpływów Norblina.

Wojniakowski żył krótko, hulaszczco, trwonił wszystko, co zarobił i popadł w nędzę, umarł r. 1812. Wprowadził on do salonowej sztuki czasów Stanisława Augusta w zakresie portretu świeży i zdrowy powiew i widok na pogodny, wesoły, piękny i barwny świat. Grassi zrobił już wyłom, lecz jego poza i reprezentacja była Wojniakowskiemu zupełnie obcą, umiłował natomiast prostotę i naturalność. Wprowadził barwy silne i zdrowe w przeciwstawieniu do wyrafinowanych kolorów rokoka.

Prócz Wojniakowskiego nie wydała „malarnia“ Bacciarellego żadnego wybitnego malarza. Na wzmiankę zasługują tylko Józef Wall, Mateusz Tokarski i Józef Reichan. Pierwszy głównie kopjował obrazy do galerji Stanisława Augusta, a obok tego malował wielkie kompozycje religijne, alegorje, mitologiczne sceny, bez wybitniejszej artystycznej wartości. Tokarski kopjował także głównie obrazy Bacciarellego i malował portrety. Józef Reichan, ur. 1762, bawił w Puławach i tam wykonywał różne prace dla Czartoryskich, wreszcie od r. 1798 osiadł we Lwowie, gdzie do r. 1822 t. j. do śmierci przebywał.¹ Działalność jego należy w części do XIX w.

Obok prądów reprezentowanych przez Bacciarellego pojawia się inny. Jeśli Bacciarelli, Lampi i Grassi dążyli do przedstawienia natury w sposób wykwintny, poprawiając ją niejako, to ten drugi kierunek daje ideał tej natury, gardząc rzeczywistą naturą — ideał oczywiście według mniemania artystów, którzy temu kierunkowi hołdowali. Zwrot do starożytności greckich i rzymskich, który się rozbudził z końcem XVIII wieku, był rodzicielką zapatrywania, że problem piękna rozwiązali starożytni i że trzeba za nimi iść. Na naturę nie patrzano, modela nie studjowano, tylko antyk był alfą i omegą zadań. Jest to akademizm i idący za nim pseudo-klasycyzm.

Przedstawicielem tego kierunku u nas był Franciszek Smuglewicz. Malarz ten miał wielkie w Polsce powodzenie w końcu XVIII w. i z początku XIX. Chwalono jego szlachetne kopjowanie antyku i dawnych mistrzów, którzy się na antyku kształcili. Jest to malarz epoki empire, idący w tym kierunku z innymi malarzami w Europie.

Reprezentantem europejskiej sławy tego pseudo-klasycznego malarstwa był Antoni Rafael Mengs, „Rzymianin“ z nad Elby i zmarły w Rzymie r. 1779. Poparciu Augusta III. zawdzięcza wielkość i sławę. Ze swej strony Mengs oddał jemu dzieła swojej młodości, w istocie będące znakomitami utworami, pełnymi życia, prawdy i siły; są to pastelowe portrety galerji drezdeńskiej. Obrazami temi wczesnej młodości stanął obok La Toura, a przewyższył Rozalbę i Liotarda.

Przyjechawszy do Rzymu, zmienił kierunek i zmarnował nadzwyczajny talent. Pod wpływem sztuki włoskiej i Winckelmannna naśladować począł dzieła Rafaela i eklektyków bolońskich, został malarzem zimnych i sztucznych religijnych, oraz mitologicznych obrazów. Mengs w tej drugiej fazie talentu był mistrzem Smuglewicza.

Franciszek Smuglewicz² był synem Łukasza, malarza religijnych obrazów a przez

¹ Mycielski: *Sto lat*, str. 91.

² Tamże str. 102.

matkę krewnym Czechowicza i jego uczniem. Od niego przejął zapal do malarstwa religijnego. Cztery jego bracia zostali również malarzami. Roku 1763 wyjechał na koszt króla Stanisława Augusta do Rzymu.¹ Zaczął tam rysować ruiny i budowle starożytności, a potem rzucił się na wielkie stylowe malarstwo i na jakimś konkursie już r. 1765 wziął nagrodę, zwyciężając podobno młodego Dawida, kształcącego się wtedy również w Rzymie. Bawił w Rzymie lat 22 i dopiero r. 1785 do Polski wrócił jako europejska sława, której dzieła publikowali w sztychach rytownicy. Tak według rysunków Smuglewicza rytowano Termy Tytusa, widoki Rzymu i Tivoli, a nawet jego obrazy olejne o tematach starożytnych i religijnych. Od r. 1785 do r. 1797 bawił w Warszawie, a potem osiadł w Wilnie, gdzie został przy nowo kreowanym uniwersytecie profesorem malarstwa.

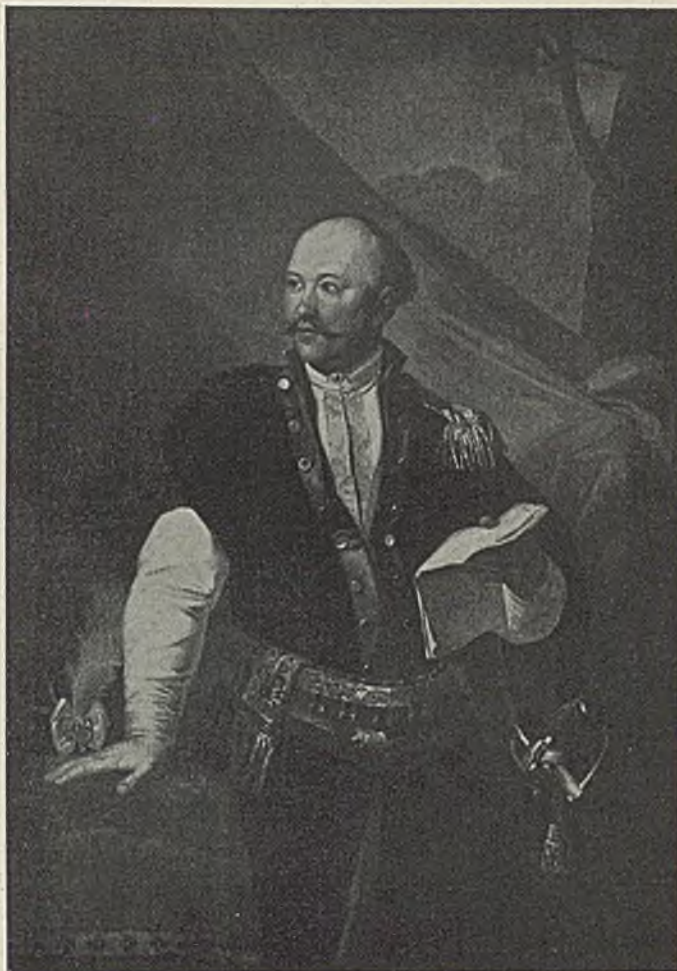


Fig. 312. J. Peszka. Portret St. Kublickiego, posła inflanckiego na sejm czteroletni w warszawskim Muzeum Narodowym.

Namalował wiele obrazów religijnych lub też ze świata klasycznego. Wszystkie te dzieła w modnym, akademickim stylu epoki wykonał, wzorując się na obrazach Mengsa; brak im tylko żywego kolorytu tego malarza, tony są raczej szarawo żółte i sine. Także oddziaływał na niego Dawid, który coraz to więcej rósł w sławę i za jego przykładem malować począł rzymskie posągi układane w symetryczne grupy.² Rysunek Smuglewicza zawsze jest poprawny. Tak bardzo podobał się w Polsce, że nie mógł nastarczyć zamówieniom. Prawie wszystkie kościoły warszawskie posiadają jego ołtarzowe obrazy Madon i Świętych, a jeszcze więcej kościoły wileńskie. Właśnie katedrę wileńską przebudowano w stylu empire i zapełniono obrazami Smuglewicza. Malował także dla barokowego kościoła św. Piotra na Antokolu, dla kościoła trynitarzy i bazyljanów. Znajdują się jego dzieła nadto w kościele św. Krzyża na Łysej Górze, w Miechowie i wielu innych miejscowościach. R. 1800

¹ Sokołowski: *Spraw. kom. hist. szt.* T. VI, str. XXVII.

² Mycielski op. cit. str. 102.

wezwał go car Paweł do Petersburga i polecił malować freski w pałacu Michajłowskim.

W domach prywatnych znajduje się wiele jego dzieł o wątku z mitologii i historii rzymskiej i greckiej biblii a wszystkie mają zawsze ten sam zimny, szary, akademicki styl.

Portretów namalował nie wiele, portret króla, kilka wizerunków rodziny Prozorów, ks. Hugona Kołłątaja i swój własny. Rzadko malował sceny z otaczającego go życia, widocznie idąc za przykładem Norblina. Są to wieśniacy litewscy i krakowiaci w karczmie, kilka krajobrazów z Krzeszowic pod Krakowem, posiedzenie sejmu trzeciego maja, przysięga Kościuszki na rynku krakowskim, ale nie umiał wlać w nie życia. Począł malować obrazy historyczne, które miały być kopjowane przez rytowników i ilustrować historję Naruszewicza. Wykonał tylko kilka obrazów do tych rycin. Są to banalne i naiwnie pojęte sceny, tembardziej, że odnoszą się do X i XI w. Nie mają one tego charakteru ani piękna XVIII w., co podobnie pojęte obrazy Bacciarellego z dziejów Polski, i wogóle niczego zajmującego do sztuki nie wniosły. Inne jego obrazy historyczne cechuje ten sam mdły a nieraz sentymentalny wyraz, jak n. p. śmierć Adama Siemieńskiego pod Wiedniem r. 1683. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się jego wielki obraz przedstawiający przyjęcie Stanisława Augusta przez trybunał lubelski.¹ Dzieło ozdobiło pałac hr. Chodkiewiczów w Młynowie, skąd z daru M. hr. Chodkiewicza dostało się do Muzeum. Smuglewicz przedstawił króla siedzącego na fotelu w otoczeniu mnóstwa osób, z natury widocznie portretowanych. Malował także „Alegorję Polski“. I to jest dzieło może najciekawsze, bo przynajmniej jest typowym przykładem empiru o współczesnym wątku. Malował dwa razy ten temat z niewielkimi zmianami. Jeden obraz znajduje się w posiadaniu hr. Mioszszewskich w Krakowie. Oba przedstawiają siedzącą na podwyższeniu młodą kobietę w klasycznym stroju, okutą w kajdany. Wyobraża ona Polskę. Kościuszko w zbroi, z szablą w ręku, wpatrzony w nią, patetycznie ręce w dal wyciąga. Obok umieścił malarz szlachcica z szablą, mieszczanina ze strzelbą i chłopa z kosą. Wszyscy trzej składają ślub wierności. W oddali oddział kosynierów i fantastyczna architektura. Na kolumnie Kornelja podająca jednemu z synów tarczę. Obraz ten, wielkości naturalnej, jest przynajmniej odzwierciedleniem politycznych idei polskiego społeczeństwa. Chwila ożywiła nawet chłodny klasycyzm Smuglewicza, umiał przedstawić postacie szczerze i z uwielbieniem wpatrzone w ojczyznę.

Na uwagę szczególniejszą zasługuje „Przyjęcie Westalki przez kapłana“; artysta naśladowuje płaskorzeźbę rzymską malując „*en grisaille*“, aby malowidłu tem większy nadać charakter klasycznej prostoty i plastyki. Dzieło to w posiadaniu prywatnem, podobnie, jak cały szereg innych utworów tego rodzaju, nieraz wybornie narysowanych, ma szczerzy wdzięk i jest zabytkiem godnym Dawida.

Jako profesor nie wykształcił żadnego ucznia, ale grono garnące się do sztuki umiał zachęcać do poważnego pojmowania sztuki.

Umarł roku 1807.

Pod wpływem Smuglewicza pozostawał Józef Peszka.² Urodził się on r. 1767,

¹ Kopera: *Muzeum Narodowe w Krakowie*, nr. 103.

² Mysielski: *Sto lat*, str. 144.

kształcił się w Krakowie pod Estreicherem a następnie po r. 1787 w Warszawie w pracowni Franciszka Smuglewicza, pod którego wpływem pozostał całe życie. Portrety jego dwunastu najznakomitszych osobistości zdobią do dziś dnia jedną z sal warszawskiego ratusza; wzór brał do nich z portretów Lampiego, ojca. Portrety wogóle najlepiej się jeszcze Peszce udają (fig. 312). R. 1794 udał się do Wilna, aby przebywać wraz ze Smuglewiczem i potem z tym swoim mistrzem pojechał do Petersburga i do jego śmierci z nim pozostawał. Historyczne kompozycje z dziejów Polski, które pod wpływem swego przyjaciela i mistrza wykonał, nie mają większej wartości, także krajobrazy jego są słabe. R. 1813 osiadł w Krakowie i został pierwszym profesorem malarstwa w uniwersytecie Jagiellońskim. Umarł r. 1831. Jako profesor źle uczył, bo kazał kopjować kilka obrazów, które były własnością uniwersytetu i nie szedł wcale z postępem malarstwa za granicą. Także i jego działalność wkracza w wiek XIX.



Fig. 313. Z rysunków K. Wojniakowskiego w krakowskim Muzeum Narodowym.



SPIS RZECZY.

	Str.
ROZDZIAŁ I.: Rozkwit malarstwa minjaturowego za Olbraхта i Zygmunta I. Wpływy nadreńskie, flandryjskie i włoskie. Dzieło Tomka i Stanisława: gradual króla Jana Olbraхта. Dalsza działalność Stanisława i jego pracowni: pontyfikał Erazma Ciołka, kodeks Baltazara Behema, mszał Erazma Ciołka, modlitewniki Zygmunta I., królowej Bony i kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego. Zamiłowanie do portretów, portrety rodziny Szydłowieckich, portrety arcybiskupów gnieźnieńskich i opatów mogiłskich. Ewangeljarz biskupa Tomickiego i modlitewnik biskupa Chojeńskiego. Pracownie klasztorne dominikanów, augustjanów i bernardynów w Krakowie. Początek odrębnych minjatur portretowych.	1
ROZDZIAŁ II.: Drzeworyty pierwszej połowy XVI wieku. Współczesne historyczne zdarzenia jako wątek drzeworytów. Drzeworyty krakowskie i niemieckie. Hans Baldung Grien ozdabia mszał krakowski drukowany w Augsburgu. Renesansowy ornament kart tytułowych krakowskich druków. Portrety i tematy historyczne i religijne w drzeworycie. Miedzioryty.	52
ROZDZIAŁ III.: Malowidła ścienne pierwszej połowy XVI w. w kościołach franciszkanów, dominikanów i augustjanów w Krakowie, w klasztorze cystersów w Mogile, w pałacu na Wawelu oraz polichromja drewnianych kościołów w Kozach, Kruźlowej, Libuszy i Jeleśni.	73
ROZDZIAŁ IV.: Pierwsze objawy nowoczesnego sztalugowego malarstwa. Obrazy przedstawiające męczeństwo św. Stanisława. Tryptyk św. Jana Jałmużnika w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Flamandzcy artyści. Malarze z Niemiec. Hans Sues z Kulmbachu i Hans Dürer. Ich wpływy.	87
ROZDZIAŁ V.: Obrazy miejscowych malarzy. Stanisław Krakowianin jako malarz obrazów sztalugowych i jego wpływy.	129
ROZDZIAŁ VI.: Malarstwo czasów Zygmunta Augusta. Jego zamiłowanie do arasów. Drzeworytnictwo drugiej połowy XVI w.	142
ROZDZIAŁ VII.: Malarstwo portretowe XVI w., Koeber. Polichromja drugiej połowy XVI wieku. Sgraffito i obrazy cechowe końca XVI w. Ziarnko i Erazm Kamyn.	150
ROZDZIAŁ VIII.: Zygmunt III. jako miłośnik i amator, zamiłowanie i kolekcjonowanie obrazów, pojawienie się galerji. Jakób Troschel. Włoscy malarze i wpływy weneckiego malarstwa. Dollabela i inni włoscy malarze.	176
ROZDZIAŁ IX.: Wpływy flamandzkie i stosunki polskie z Niderlandami. — Artyści Władysława IV. Piotr Dankerts de Ry, Daniel Frecher, Justus d'Egmont. Wpływy niemieckie — Bartłomiej Strobel, Jerzy Schulz. Malowidła ścienne. Rytownicy: Wilhelm Hondius, Jeremiasz Falck, Jan Engelhart, Maciej Morawa. Malarstwo minjaturowe.	213
ROZDZIAŁ X.: Dalsze wpływy malarstwa włoskiego: Lekszycki i Del Bene, Dankwart, Altomonte i Rugendas, Romeyn de Hoogh. — Wpływy francuskie: Desportes, Tretko, Siemigonowski, Szkoła malarska w Willanowie.	233
ROZDZIAŁ XI.: Niderlandzkie wpływy na przełomie XVII i XVIII wieku, Lubienieccy. Wpływy francuskie, Louis de Sylvestre. Wpływy włoskie: Czechowicz i Koniecz.	253
ROZDZIAŁ XII.: Wpływy włoskie w zakresie religijnego malarstwa. Malarze za panowania Stanisława Augusta — Bernardo Bellotto (Canaletto), M. Bacciarelli, Lampi i J. Grassi, Graff i P. Kraft. J. Kamsetzer, T. Kościuszko. Pastel i minjatura. Marteau, Taubert, K. Bechon, A. Bacciarelli, W. Lesser, J. Kosiński i dyletanci.	268

ROZDZIAŁ XIII.: Inny rodzaj obcych wpływów. Zwrot do natury i studjowanie różnorodnych objawów. Wpływy Rembrandta i Holendrów: Jan Norblin	307
ROZDZIAŁ XIV.: Inni artyści schyłku XVIII w. Józef Pitschman, Daniel Chodowiecki, Zygmunt Vogel, Jan Bogumił Plersch i malarstwo dekeracyjne. Uczniowie malarni Bacciarellego: Kazimierz Wojniakowski, Józef Wall i Józef Rejchan. Początki akademizmu i pseudoklasycyzmu: Franciszek Smuglewicz i Józef Peszka.	325

SPIS TABLIC:

Tablica 1: Karta z graduau króla Jana Olbrachta z wyobrażeniem drzewa genealogicznego Chrystusa w krakowskiej Katedrze (rotograwjura)	5
Tablica 2: Karta z graduau króla Jana Olbrachta w Katedrze krakowskiej (rotograwjura)	6
Tablica 3: Z graduau króla Jana Olbrachta w archiwum Katedry krakowskiej, król Olbracht u stóp N. P. Marji (autotypja wielobarwna)	6
Tablica 4: Inicjał z graduau króla Jana Olbrachta w Katedrze krakowskiej (rotograwjura)	6
Tablica 5: Z graduau króla Jana Olbrachta: Zwiastowanie (rotograwjura)	6
Tablica 6: Z graduau króla Jana Olbrachta w archiwum Katedry krakowskiej (autotypja wielobarwna)	7
Tablica 7: Minjatura z Pontyfikału Erazma Ciołka w Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie: Chrystus na krzyżu (autotypja wielobarwna)	10
Tablica 8: Minjatura z Pontyfikału Erazma Ciołka w Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie: Budowanie kościoła (autotypja wielobarwna)	13
Tablica 9: Minjatura z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie: U krawca (autotypja wielobarwna)	17
Tablica 10: Minjatura z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie: U ludwisarza (autotypja wielobarwna)	17
Tablica 11: Minjatura z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie: Malarz przy pracy (autotypja wielobarwna)	18
Tablica 12: Minjatura z kodeksu Baltazara Behema w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie: Garbarz przy pracy (autotypja wielobarwna)	18
Tablica 13: Stanisław Krakowianin: Minjatura z portretem kłęzącego kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego, zdobiąca Przywilej dla kościoła w Opatowie, w tymże kościele (rotogr.)	22
Tablica 14: Stanisław Krakowianin: Król Zygmunt Stary modli się do Umęczonego Chrystusa. Minjatura w modlitewniku króla Zygmunta Starego w British Museum w Londynie (rotogr.)	25
Tablica 15: Stanisław Krakowianin: król Zygmunt Stary modli się do N. P. Marji. Minjatura w modlitewniku Zygmunta Starego w British Museum w Londynie (rotograwjura)	26
Tablica 16: Minjatura z żywotów areybiskupów Gnieźnieńskich w bibliotece Ordynacji Zamoyckich. Św. Stanisławowi składają hołd Zygmunt I, biskup Tomicki i kanclerz Krzysztof Szydłowiecki (autotypja)	30
Tablica 17: Stanisław Krakowianin: Fresk w klasztorze Cystersów w Mogile pod Krakowem (rot.)	82
Tablica 18: Z polichromji kościoła w Kruźlowej Wyżnej (wedł. rys. K. Wawrosza) (autotypja wielobarwna)	85
Tablica 19: Z polichromji kościoła w Kruźlowej Wyżnej (pod. rys. K. Wawrosza) (autotypja wielobarwna)	85
Tablica 20: Obraz ołtarzowy w kościele w Kurozwękach, po zdjęciu przemalowań (rotogr.)	106
Tablica 21: Hans Sues z Kulmbachu: Z legendy o świętej Katarzynie Aleksandryjskiej: Święta u pustelnika. Obraz w kościele N. P. Marji w Krakowie (autotypja)	111
Tablica 22: Hans Sues z Kulmbachu: Z legendy o św. Katarzynie Aleksandryjskiej. Święta w więzieniu nawraca cesarzową. Obraz w kościele N. P. Marji w Krakowie (autotyp.)	114
Tablica 23: Hans Sues z Kulmbachu: Z legendy o św. Katarzynie Aleksandryjskiej. Apoteoza świętej. Obraz w kościele N. P. Marji w Krakowie (autotypja)	115
Tablica 24: Hans Sues z Kulmbachu: Fragment z Wieczery Pańskiej w kościele św. Florjana w Krakowie, po usunięciu przemalowań (rotograwjura)	116

Tablica 25: Hans Sues z Kulmbachu: Zstąpienie św. Jana do grobu, predella z ołtarza w kościele N. P. Marji w Krakowie (rotograwjura)	116
Tablica 26: Hans Sues z Kulmbachu: Malowidła tryptyku w Pławnie (autotypja)	120
Tablica 27: Hans Dürer: Z ołtarza w kaplicy Zygmuntońskiej w krakowskiej Katedrze: Chrystus u bram piekielnych (autotypja wielobarwna)	124
Tablica 28: Z martwych wstanie, obraz w posiadaniu oo. Jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie (rotograwjura)	137
Tablica 29: Aras z XVI w. z seryj arasów wykonanych w Brukseli dla Zygmunta Augusta do komnat na Wawelu (autotypja wielobarwna)	144
Tablica 30: Wojciech Maliskiewicz: Adoracja Ukrzyżowanego Chrystusa (rotograwjura)	190
Tablica 31: Z polichromii kaplicy XX. Lubomirskich przy kościele oo. dominikanów w Krakowie (autotypja)	210
Tablica 32: P. Rubens: Portret króla Władysława IV, podług ryciny Jakóba van der Heyden w Muzeum Narodowym w Krakowie (autotypja)	213
Tablica 33: Just d'Egmont. Portret królowej Marji Ludwiki. Rycina ((rotograwjura)	219
Tablica 34: Portret nieznaney osoby (według podania matki Mazepy) w krakowskim Muzeum Narodowym (autotypja)	224
Tablica 35: Z polichromii kościółka drewnianego w Krużlowej Wyżnej (autotyp.)	227
Tablica 36: Władysław IV., miedzioryt Wilhelma Hondiusa (rotograwjura)	228
Tablica 37: J. Falck Flora, rycina (rotograwjura)	229
Tablica 38: J. Falck: Jesień (rotograwjura)	229
Tablica 39: Altomonte: Portret królowej Marji Sobieskiej z wszystkiemi dziećmi pod popieraniem Jana III. Własność prywatna (rotograwjura)	243
Tablica 40: B. Lubieniecki. Przekupień dziczyny. Ze zbiorów L. hr. Pinińskiego (rotogr.)	254
Tablica 41: Bogdan Teodor Lubieniecki: Krajobraz, rycina z r. 1698 (rotograwjura)	254
Tablica 42: Szymon Czechowicz: Ekstaza św. Marji Magdaleny w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie (autotypja)	262
Tablica 43: Giovanni Battista Pittoni: Zwiastowanie N. P. Marji w kościele Marjackim w Krakowie (autotypja)	268
Tablica 44: I. B. Lampi: Portret Julji z Lubomirskich Potockiej (rotograwjura)	284
Tablica 45: J. Grassi: Portret Skrzyńskiej w krak. Muzeum Narodowym (autot. wielobarw.)	290
Tablica 46: J. Grassi: Portret Izabelli Grabowskiej w galerji M. X. Radziwiłłowej w Warszawie (rotograwjura)	290
Tablica 47: Portret Izabelli z Flemingów Czartoryskiej rysowany przez R. Cosway'a, rytowany przez G. Testoliniego (rotograwjura)	290
Tablica 48: Vigée Lebrun (kopja?) Rozalja z Chodkiewiczów Lubomirska. Minjatura w galerji XX. Czartoryskich w Krakowie (autotypja wielobarwna)	299
Tablica 49: Sylweta przedstawiająca rysy Teresy Tyszkiewiczowej, w ramce rytowanej przez Grasmeyera (rotograwjura)	306
Tablica 50: Norblin: Wskreszenie Łazarza Akwaforta (rotograwjura)	311
Tablica 51: Norblin: Kiermasz w Powązkach, obraz w galerji XX. Czartoryskich w Krakowie (rotograwjura)	313
Tablica 52: K. Wojniakowski: Portret Kossakowskiego w krak. Muzeum Narod. (autotypja wielobarwna)	336

S P R O S T O W A N I A:

Na str.	wiersz	8 od dołu	zamiast	26	ma być	27
" "	211	" 19	" " "	Maliskiewicz	" "	Maliskiewicz
" "	243	" 5 od	" " "	tabl. 33	" "	tabl. 39
" "	254	" 3 od góry	" " "	" 39	" "	" 41
" "	262	" 6 od dołu	" " "	" 41	" "	" 42
" "	287	" 2	" " "	Gębarzewski	" "	Gębarzewski
" "	299	" 8 od góry	" " "	Cosway	" "	Cosway

