

PRACE KOMISJI HISTORJI SZTUKI

WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

PRACE  
KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM II.

Z 8 TABLICAMI I 102 RYCINAMI W TEKŚCIE.



W KRAKOWIE.  
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI  
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA  
WARSZAWA - KRAKÓW - LUBLIN - ŁÓDŹ - POZNAŃ  
MCMXXII.



## Treść II tomu

Prac Komisji historii sztuki.

	Str.
O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie, przez Tadeusza Szydłowskiego. . . . .	I
O pierwszych śladach Odrodzenia w Polsce, przez Stefanję Zahorską. . . . .	101
Lament opatowski i jego twórca, przez Jana Bożo Antoniewicza . . . . .	123
Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki, za lata 1914—1921 . . .	I—CVII





Fig. 1. Fragment fryzu w krypcie katedry ostrzyhomskiej. (Wys. 57·5 cm.)

## O PIERWSZYCH ŚLADACH ODRODZENIA W POLSCE

NAPISAŁA

STEFANJA ZAHORSKA.

W samym zaraniu sztuki odrodzenia w Polsce spotykamy dwa typy dzieł sztuki plastycznej: jedne, które, wyłaniając się organicznie z gotycyzmu, stają się mimo stopniowego przejmowania form renesansowych przeżytkami mijającej epoki i drugie, które zjawiają się nagle, bez przejścia i organicznego rozwoju, lecz których formy i duch zawierają w sobie moc zawładnięcia całą dziedziną twórczości artystycznej w najbliższym okresie.

Utartą i świetnymi tradycjami uświęconą drogą dostaje się z Niemiec do Krakowa zaraz po r. 1496 płyta nagrobkowa Kallimacha, w duchu swym równie gotycka, jak inne dzieła z warsztatu Piotra Vischera w Norymberdze. Nie naruszając w niczem gotyckiego charakteru, raczej jako drobna nowość dodana tradycyjnemu duchowi i szacie, pojawia się na płycie tej ornament o renesansowym charakterze. Wcześniejsza od niej płyta nagrobkowa Piotra z Bnina z r. 1493 wykazuje także już ślady renesansu, lecz znacznie mniejsze, ginące niemal w gotyckiej nawskrósł całości. Jakkolwiek ściślej i wyraźniej, to jednak w podobnie ściśłym powiązaniu z gotyką wyłania się duch renesansu w grobowcu kardynała Fryderyka Jagiellończyka, pochodzącym częściowo z r. 1503, częściowo zaś z r. 1510.

Z pomników tych i innych. tą samą drogą przybyłych, renesans przemawia nieśmiało i stopniowo zrzuca z siebie więzy gotyckiego ujęcia, krępującego i modyfikującego jego zupełnie odmienną istotę.

W tymże samym mniej więcej czasie, bo w latach 1502—1505 w katedrze na Wawelu staje grobowiec króla Jana Olbrachta (fig. 6). Twórca jego przybywa odmiennymi, nowymi drogami i tworzy dzieło zgoła odmienne, niezwiązane z niczem, co poprzednio w Polsce powstało. Duch włoskiego odrodzenia, który utorował sobie już był

drogę do Polski przez Kallimacha i innych humanistów, w nagrobku tym — wyjąwszy gotycką tumbę — znajduje swój pełny i zdecydowany wyraz. Bez organicznego przejścia, gwałtownym przeskokiem, pojawiają się u nas formy z drugiej połowy quattrocenata, na które pracowały blisko dwa wieki i na które złożyły się genialne pomysły i pracowite wysiłki całych pokoleń włoskich artystów. Jako roślina cieplarniana, sztucznie z pod włoskiego nieba przeniesiona, zjawia się u nas ten pomnik dzięki królewiczowi Zygmun-towi, bez głębszego związku z kulturalnym i artystycznym życiem tego czasu. Wiemy, że królowa wdowa Elżbieta Austrjaczka, matka zmarłego króla Jana Olbrachta, zamówiła między 1501—1503 r. umieszczoną na grobowcu płytę grobową dla syna, zwracając się do jednego z warsztatów niemieckich, prawdopodobnie ucznia Stwosza<sup>1)</sup>. To był duch owego czasu, któremu w poprzek staje królewicz Zygmunt, kto wie, może raczej tylko modzie zagranicznej hołdując, aniżeli z głębszego zrozumienia znaczenia i wartości nowej sztuki, jakkolwiek prądy humanistyczne nie były mu bynajmniej obce. Lecz jakimikol-wiek były motywa, które Zygmuntem kierowały, ten czyn jego, to zerwanie z tradycją i otwarcie nowych dróg, staje się zaczątkiem nowego okresu w rozwoju sztuki w Polsce, który wkrótce stać się miał jednym z najświetniejszych.

Grobowiec Olbrachta stoi na przełomie dwóch epok i rozpoczyna nowy rozdział w dziejach sztuki w Polsce. Graniczna ta rola nadaje mu większe znaczenie, aniżeli to, które mu pozatem przypada, a drogi, któremi twórca jego do Polski przybył, nadają kwestji dziejów i rozwoju tego artysty głębszą wagę.

## I.

## WĘGRY I RENESANS WŁOSKI.

Rachunki królewicza Zygmunta wymieniają kilkakrotnie Franciszka Italusa, którego Zygmunt zgodził w Krakowie, w dniu 21 lutego 1502 r. z płacą 100 florenów jako »mu-ratora« na cały rok<sup>2)</sup> i który po ponownym wyjeździe Zygmunta do Budzyna w dniu 19 maja 1502 r. przeszedł zapewne w usługi Jana Bonera<sup>3)</sup>. W rachunkach tych wy-stępuje on, jako murator naczelny, któremu podlegają siły widocznie pomocnicze, mniej dobrze płatne.

Blizkiem było zatem przypuszczenie, że on to właśnie jest twórcą powstałego w tym czasie grobowca<sup>4)</sup>, którego charakter wykluczał inną aniżeli włoską rękę. Lecz skąd wziął się Italus w Polsce? Na to pytanie rachunki nie dawały bezpośredniej od-powiedzi, nie trudno było jednak dopełnić je przypuszczeniami. Od czasu śmierci Jana Olbrachta aż do chwili rozpoczęcia prac nad grobowcem, upłynęło zbyt mało czasu, by można przypuszczać, że Italus został wprost z Włoch sprowadzonym, tembardziej że królowa Elżbieta, matka zmarłego króla, nie była zupełnie w styczności z włoskimi ar-tystami<sup>5)</sup>, o czem dowodnie świadczy tumba grobowcowa, będąca najprawdopodobniej urzeczywistnieniem pierwszego zamiaru królowej co do grobowca dla syna. Wiadomem nadto było, że królewicz Zygmunt spędzał u brata swego Władysława, od r. 1490 króla

<sup>1)</sup> F. Kopera, Pomniki Krakowa Kraków, 1904, str. 168.

<sup>2)</sup> Pawiński, Młode lata Zygmunta

Starego, Warszawa 1893, str. 258.

<sup>3)</sup> F. Kopera, Grobowiec króla Jana Olbrachta i pierwsze ślady stylu odrodzenia na zamku krakowskim, Przegląd Polski 1905, str. 32.

<sup>4)</sup> F. Kopera, Pomniki Krakowa, str. 169.

<sup>5)</sup> A. Divéky, Magyarország szerepe a lengyel renaissanceban, str. 4.

węgierskiego, lata 1499—1501, prócz późniejszych dwukrotnych pobytów w roku 1502 i 1505<sup>1)</sup>. W rachunkach, odnoszących się do drugiego pobytu Zygmunta w Budzynie w r. 1502, znajduje się pozycja, świadcząca, że na parę dni przed wyjazdem płaci on złotego<sup>2)</sup> Włochowi, który dostarcza mu nieznanych bliżej rysunków, z czego nasuwa się wniosek, że przez czas swego pobytu na Węgrzech Zygmunt nie pozostał obcy sprawom sztuki. Temu przypuszczeniu dodaje siły fakt, że zwiedzając liczne miasta węgierskie Zygmunt miał sposobność zetknięcia się z pięknymi pomnikami renesansowymi zarówno w Budzynie, jak Wyszegradzie i Ostrzyhomiu<sup>3)</sup>, co na nieobeznanego z nowym kierunkiem sztuki, a wychowanego pod wpływem humanizmu, musiało wywrzeć znaczne wrażenie. Wszystko to, nie dając bezwzględnej pewności, uprawnia jednak do wniosku, że właśnie z Węgier sprowadził Zygmunt Franciszka Italusa<sup>4)</sup>.

Daty zatem historyczne zdają się wskazywać, że daleką drogę z Włoch do Polski odbyli pierwsi zwiastunowie nowej sztuki przez Węgry, dokąd przybyli już na parę dziesiątek lat wcześniej i wcześniej niż do innych krajów zaalpejskich<sup>5)</sup>.

Druga połowa XV. wieku jest dla Węgier złotym okresem, w którym życie kulturalne i artystyczne dochodzi do zenitu, tak że promieniają one ku północy, nie rodzimą coprawda twórczością, lecz włoską, którą silna dłoń króla Macieja na grunt węgierski przenieść zdołała. Stosunki artystyczne z Włochami miały w Węgrzech w owym czasie już swoją tradycję; istniały one już w pierwszej połowie XIV wieku za panowania Karola Roberta z domu Anjou, z którego to okresu pochodzi pieczęć, sporządzona przez pracującego w Węgrzech Włocha<sup>6)</sup>. Kronika ilustrowana Ludwika Wielkiego również włoskiej jest roboty<sup>7)</sup>, koło roku 1427 zaś pracuje w tym kraju Masolino, sprowadzony przez nadzupana temeszwarskiego, włoskiego pochodzenia, Filipa Scolari, zwanego Ozorai albo Pippo Spano<sup>8)</sup>.

Nigdy jednak ni przedtem ni potem nie osiągnął ruch kulturalny i artystyczny w Węgrzech tej świetności, jaką posiadał za panowania króla Macieja Korwina. W młodości tego króla, będącego potomkiem rodziny, która dopiero na 50 lat przed wstąpieniem na tron Macieja wystąpiła na widowie dziejową<sup>9)</sup>, nie brak wpływów polskich, które wobec licznych stosunków wiążących oba ościennie państwa często napotkać można w historii węgierskiej. Na dworze węgierskim króla Władysława, nazwanego w Polsce Warneńczykiem, przebywał znany i ceniony humanista Grzegorz z Sanoka, jako spowiednik i duchowny doradca króla. Po śmierci króla Władysława w r. 1444 objął on wychowanie Władysława i Macieja, synów Jana Hunyadiego, wielkorządcy państwa i regenta, późniejszego króla<sup>10)</sup>. Grzegorz z Sanoka bawi też przez krótki czas na dworze znanego humanisty biskupa Jana Viteza w Wielkim Waradynie jako kanonik, poczem w r. 1451 wraca do Polski jako arcybiskup lwowski<sup>11)</sup>.

Silniej zapewne od tych wpływów wychowawczych podziałał na Macieja wpływ żony, Beatryczy Aragońskiej, która z rodzicielskiego domu wyniosła potrzebę sztuki

<sup>1)</sup> Pawiński, op. cit.      <sup>2)</sup> tamże, str. 251.      <sup>3)</sup> A. Divéky, op. cit. str. 2.      <sup>4)</sup> F. Kopera, Pomniki Krakowa, str. 169.

<sup>5)</sup> Sokołowski, Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau. Repertorium für Kunstwissenschaft, tom VIII, 1885, str. 412.      <sup>6)</sup> Twórcą tej pieczęci z r. 1331 jest »Magister Petrus Filius Simonis de Senis dictus, et fidelis aurifaber noster«.

Według Henszlmana, Magyarország regészeti emlékek, rozdział II. »Renaissance«.

<sup>7)</sup> Myskovszky Viktor, A renaissance kezdete és fejlődése Ertekezések a történelmi tudományok köréből 1881, str. 23.

<sup>8)</sup> Myskovszky, op. cit. 23, Sokołowski, Sprawozdania Komisji Historji Sztuki, tom VIII, str. LXIX—LXXXVII.

<sup>9)</sup> Fraknoi Vilmos, Mátyás király, Budapest 1890, str. 5.      <sup>10)</sup> tamże, str. 20.      <sup>11)</sup> tamże, str. 21.

i umiejętność dbania o jej rozwój. Rola jej podobna jest, choć może znaczniejsza aniżeli w Polsce rola Bony, z którą łączą ją zresztą pewne węzły pokrewieństwa, przez matkę Bony, również z domu aragońskiego.

Gdyby nie nieszczęśliwe dzieje późniejsze, które, śmiało rzecz można, kamienia na kamieniu w Węgrzech nie pozostawiły, istniałby tam dzisiaj cały szereg dzieł sztuki włoskich artystów i dopełniłby historję odrodzenia wartościowymi datami. Zamiast jednakże żywego słowa sztuki, skazani jesteśmy obecnie w przeważnej mierze na znacznie mniej wymowne wzmianki historyczne, których staranne zestawienie daje słaby zapewne tylko obraz minionej świetności królewskiego dworu w Budzynie. Około królestwa i tego dworu skupiał się ruch artystyczny, który potem przenosi się na dwory możnych mecenasów, lecz nie przechodzi w owym okresie w ludność<sup>1)</sup>. W północnych Węgrzech, mających bogate życie artystyczne za sobą, zbyt żywe były wówczas jeszcze tradycje gotyku. Stawiały one jeszcze silnie czoło wpływom odrodzenia i uległy mu dopiero w kilka dziesiątek lat później, kiedy państwo, a z niem kultura były już w upadku pod zalewem tureckim, a renesans, który niegdyś przez Węgry przeszedł do Polski, powrócił tam z Polski »jako renesans północno-węgierski, lub raczej polski«<sup>2)</sup>.

Król Maciej jest typem panującego z epoki odrodzenia, który niezłomną, samowładną wolą narzucić chce gwałtem narodowi wyższy stopień kultury, nie licząc się z jej istniejącym stanem i z naturalnem prawem rozwoju<sup>3)</sup>. Z imieniem jego i królowej Beatryczy łączą współcześni historycy<sup>4)</sup> nazwiska najbardziej znanych włoskich artystów ówczesnych. Vasari wspomina, że Benedetto da Majano udaje się do Budzynie na wezwanie króla Macieja, wioząc mu piękny, w drzewie rzeźbiony upominek, który w drodze pada ofiarą wilgoci i staje się przyczyną postanowienia artysty, by już nie rzeźbić w drzewie<sup>5)</sup>. Uznanie, jakie spotyka Benedetto na dworze węgierskim, nie może go jednakże nakłonić do pozostania na stałe w Budzynie<sup>6)</sup>.

Verrocchio pracował również dla króla Macieja i przysyłał z Florencji swe rzeźby do Budzynie; w r. 1488 ustanawia on zastępcę, by ten odebrał należną mu od króla sumę za fontannę z białego marmuru<sup>7)</sup>. Fontanna ta, wraz z drugą późniejszą, będącą zapewne dziełem Andrea Ferucciego, znajdowała się na zamku w Wyszegradzie<sup>8)</sup>, z obydwu jednak nie pozostało ani śladu. Na dworze Macieja pracują również dwaj krewni Benvenuto Celliniego, Francesco i Andrea<sup>9)</sup>, o obok nich spotykamy Giovanniego Dalmatę, tego samego, który w latach 1460—1481 rozwija bogatą działalność głównie na usługach papieży w Rzymie i wraz z Andreem Bregno i Mino da Fiesole jest twórcą szeregu nagrobków oraz innych dzieł w Watykanie<sup>10)</sup>. Działalność jego na dworze królewskim, do której jeszcze powrócimy, musiała być znaczną, skoro mu król w r. 1486 nadaje szlachectwo i ofiarowuje zamek Majkovec w Slawonji<sup>11)</sup>. Tragiczny los pewnej części dzieł jego dopełnił się aż w Konstantynopolu, dokąd w r. 1526 wywieźli Turcy

<sup>1)</sup> Myskovszky, op. cit. str. 52.      <sup>2)</sup> Divéky, Magyar hatások a lengyel multban. Békefi emlékkönyv, str. 139.      <sup>3)</sup> Nyáry Albert báró, A modenai Hippolit Codexek, Századok 1874, str. 3. Cseh Lajos, Magyarorszag oknyomozó története, str. 36.      <sup>4)</sup> Wśród współczesnych historyków pierwsze miejsce zajmuje Bonfini, Decades rerum hungaricum, którego dokładne i pełne zachwyty opisy, pozwalają na dość dokładne odtworzenie szczegółów.      <sup>5)</sup> E. Müntz, La propagande de la renaissance en Orient pendant le XV siècle. Gazette des Beaux-Arts 1894 i 1895 I. str. 108.      <sup>6)</sup> tamże.      <sup>7)</sup> tamże, str. 109. — Vasari, III. 361. uw. 3.      <sup>8)</sup> C. Fabriczy, Bildhauerfamilie Ferucci aus Fiesole, Jahrb. d. königl. preus. Kunstsamml. 1908.      <sup>9)</sup> Fraknoi Vilmos, op. cit. str. 398.      <sup>10)</sup> C. Fabriczy, Giovanni Dalmata. (Fabriczy Kornél kisebb dolgozatai) Budapest 1915, str. 195.      <sup>11)</sup> tamże, str. 148



zrabowane w Budzynie trzy posągi, widoczne jeszcze na sztychu francuskim w książce, wydanej w r. 1547<sup>1)</sup>. W tym czasie zapewne one już nie istniały, zniszczone przez janczarów po śmierci otaczającego je opieką wezyra Ibrahima baszy (w r. 1536)<sup>2)</sup>.

Nowsze badania wskazują jeszcze Francesca di Simone Ferucci<sup>3)</sup>, którego krewnym i uczniem był wspomniany Andrea Ferucci. Możliwe, że i on pracował na dworze Macieja, jak o tem świadczyć się zdają stylistyczne właściwości niektórych ułamków.

Z architektów najczęściej wymieniany bywa florentczyk Chimenti di Lionardo Camicia i Aristotele Fioravante<sup>4)</sup>, zdaje się jednak, że działalność architektoniczna pozostawała przynajmniej ilościowo w tyle poza działalnością rzeźbiarską. Bonfini wspomina wprawdzie kollegjum księży, bibliotekę, obserwatorium, termy, tarasy<sup>4)</sup>; pozostały również ślady budowli renesansowych na zamku w Wyszegradzie i Vajda-Hunyad<sup>5)</sup> i wiadomości o budowie przedsięwziętej przez królową Beatrycę<sup>6)</sup> prawdopodobnie w Starym Budzynie<sup>7)</sup>, lecz co do zamku budzińskiego król Maciej ograniczył się bodaj głównie do wykończenia i uświetnienia szczegółami budowli gotyckiej, wzniesionej jeszcze przez Zygmunta Luksemburczyka<sup>8)</sup>.

W dziedzinie malarstwa napotykaemy znowu pierwszorzędne nazwiska, jak Filippina Lippi, który posyła obrazy swoje Maciejowi i jeszcze w testamencie z r. 1488 poleca przesłanie ich królowi<sup>9)</sup>. Mantegna był również w stosunkach z dworem węgierskim, jak świadczy portret Macieja w galerji Pitti we Florencji<sup>10)</sup>. Ercole dei Roberti pracował w Budzynie<sup>11)</sup>, głośny zaś minjaturzysta Attavante maluje we Florencji minjatury dla słynnej biblioteki Korwina<sup>12)</sup>, dla której pracowało również na dworze Macieja 30 kopistów<sup>13)</sup>.

Ani śladu nie pozostało z licznych budowli, wzniesionych w owym czasie przez znanego humanistę biskupa Viteza (um. w r. 1472) w Ostrzyhomiu i tylko kroniki donoszą nam o pięknym renesansowym pałacu<sup>14)</sup>, tudzież o licznych dziełach sztuki, któremi uświetniał on swą stolicę.

Po śmierci króla Macieja w r. 1490 zamki i posiadłości królewskie nie wzbogaciły się nowymi dziełami sztuki. Panowanie Władysława II. Jagiellończyka, brata naszego króla Zygmunta, nie zapisało się w historii Węgier podobnie złotymi zgłoskami, jak poprzednie. Wiecznie pusty skarb, niepozwalający częstokroć na pokrycie najpierwotniejszych potrzeb dworu, pozatem obojętność króla na sprawy sztuki, czynią zbyt cennym doszukiwanie się na jego dworze znaczących artystów i ich dzieł<sup>15)</sup>. Jednakże ruch artystyczny, zapoczątkowany przez Macieja, nie zanikł; przenosi się on na dwory wielkich panów, książąt kościoła i do miast, posługując się częściowo artystami, pozostałymi z czasów Macieja, częściowo nowoprzybyłymi, z którymi nawiązali stosunki możni mecenasi, częściowo zaś siłami krajowemi, świeżo na włoskich wzorach wykształconemi. Jednym z najświetniejszych ośrodków artystycznych owego okresu jest dwór ostrzyhomski biskupa Tomasza Bakocza, wychowanka krakowskiej *almae matris*, któremu

<sup>1)</sup> E. Müntz, op. cit. I. str. 169.    <sup>2)</sup> Fabriczy, op. cit. str. 160.    <sup>3)</sup> Dr. Eber László, Középkori renaissance emlékek Budapest területéről. Budapest régiségei, tom VIII. 1904.    <sup>4)</sup> Müntz, op. cit. str. 107. Wymienia on jeszcze cały szereg nazwisk artystów, którzy zobowiązali się do rocznego pobytu w Budzynie.    <sup>5)</sup> Myskovszky, op. cit. str. 23.    <sup>6)</sup> Nyáry A. A modenai Hipolit Codexek, Századok 1874, str. 3.    <sup>7)</sup> Divald Kornél, Budapest művészete a török hódoltság előtt, str. 141.    <sup>8)</sup> Eber László, Magyarhoni kora renaissance emlékek a nemzeti muzeumban. Archeologiai Ertesítő. 1898, str. 196.    <sup>9)</sup> Divald K. op. cit. str. 139.    <sup>10—13)</sup> tamże, str. 139.    <sup>14)</sup> Myskovszky, op. cit. str. 3.    <sup>15)</sup> Fogel József, II. Ulászló udvartartása. Budapest 1913, str. 97.

zawdzięcza swe powstanie piękna, cudem niemal ocalała kaplica<sup>1)</sup>, dzieło nieznanego florenckiego artysty<sup>2)</sup> z r. 1507, oraz umieszczony w niej ołtarz, dzieło Andrea Ferrucci'ego z Fiesole z r. 1519<sup>3)</sup>. Ślad ruchu artystycznego na dworze Bakocza dotarł także do Polski. W r. 1515 arcybiskup gnieźnieński Jan Łaski, zatrzymawszy się w Ostrzyhomiu u biskupa Bakocza w swej drodze powrotnej do Polski, zamówił u pracującego tam Jana Florentczyka 7 nagrobków z czerwonego marmuru, z których trzy po dziś dzień dochowały się w katedrze gnieźnieńskiej<sup>4)</sup>. Są to płyty nagrobkowe Jana Gruszczyńskiego, Jana Boryszowskiego i Jana Łaskiego, odznaczające się specjalnym heraldycznym układem, napotykanym tylko na Węgrzech<sup>5)</sup>.

W owym czasie, kiedy Zygmunt bywał na Węgrzech, wszystkie te dzieła sztuki, o których dziś niejasne możemy mieć wyobrażenie, jaśniały całą swą nienaruszoną świetnością; musiały one przemówić doń silniej od abstrakcyjnych nauk humanistycznych i wzbudzić w nim chęć otoczenia się równą świetnością, gdyby kiedy warunki zewnętrzne na to zezwoliły. Już przy nader ograniczonych pieniężnie warunkach przed wstąpieniem na tron objawia się ta chęć w staraniu o grobowiec dla brata, lecz możliwość pełnego wypowiedzenia się znajduje ona dopiero po nieoczekiwanym wstąpieniu na tron. Tak podnoszony wpływ Bony znalazł zatem w Zygmuncie nie tylko grunt podatny, lecz napotkał dążności artystyczne może równie silne, jak te, które wyniosła Bona ze swej ojczyzny.

## II.

### ROZBIÓR FRAGMENTÓW RZEźBY RENESANSOWEJ W PESZCIE I OSTRZYHOMIU.

Jeśli dla poparcia powyższych danych historycznych i psychologicznych szukać zechcemy widomych a pewnych śladów przejścia sztuki odrodzenia z Węgier do Polski, staniemy przed nader niewdzięcznym zadaniem. Z całej bowiem świetności owego okresu pozostały tylko nieliczne i nader zniszczone ruiny, oraz niewiele ułamków, których część znaleziono przy budowie obecnego zamku w Budzynie. Z dawnego pałacu królewskiego, z jego tarasów, kolumnad, posągów, fontan i t. d. i z innych, wzniesionych przez króla budowli jedyną pozostałością są nieliczne i niewielkie fragmenty. Wykazują one często ślady barbarzyńskiego, świadomego pastwienia się nad nimi — sam tylko czas nie obszedłby się z nimi tak nielitościwie — co bardziej jeszcze utrudnia ich ocenę. Świadczą one jednak niedwuznacznie, że wyszły z pod dłota włoskich artystów i że tych ostatnich więcej było na Węgrzech w owym czasie, aniżeli wymieniają ich kroniki.

Wśród tych fragmentów najczęstszym może jest typ, u którego z większą lub mniejszą pewnością stwierdzić da się pokrewieństwo z rzeźbą florencką. Musiało zatem pracować w owym czasie na Węgrzech kilku artystów florenckiej szkoły, których nazwisk zupeł-

1) Przy odbudowie kościoła w r. 1824 przeniesiono osobno stojącą kaplicę na miejsce, gdzie znajduje się obecnie. Kopuła, dziś ją nakrywająca, pochodzi z r. 1875. Pierwotna uległa zupełnemu zniszczeniu. (Fraknoi, Erdödi Bakócz Tamás élete, Budapest 1889). 2) Fabriczy C. Bildhauerfamilie Ferucci aus Fiesole, Jahrb. d. königl. preus. Kunstsamml. 1908, str. 12. 3) tamże, str. 15. 4) Jerzy Mycielski, O trzech nagrobkach arcybiskupów w katedrze gnieźnieńskiej z epoki renesansu, Sprawozdania Kom. Hist. Sztuki, tom V, str. XC. 5) tamże.

nie nie znamy, a między którymi przypuszczać można i wybitniejsze siły artystyczne, jak świadczą niektóre fragmenty, n. p. tympanon z Madonną z zamku wyszegradzkiego. Mimo starannych poszukiwań nie udało mi się jednakże w tym typie pozostałości owego okresu odnaleźć pokrewieństwa z jakimkolwiek dziełem wczesnego odrodzenia w Polsce.

Mniej liczne są fragmenty o charakterze północno-włoskim, co może być zarówno dowodem, że uczniowie tej szkoły mniej na Węgrzech za Macieja pracowało, jak również następstwem nieszczęśliwego trafu, że dzieła tej szkoły większemu uległy zniszczeniu. Jeden z najciekawszych i najlepiej stosunkowo zachowanych okazów tego typu przedstawia fig. 2. Prostokątny ten fragment<sup>1)</sup>, wykonany z kamienia piaskowego i będący zapewne górną częścią pilastru, którego kapitel się nie dochował, pokryty jest ornamentem, opartym na motywie dwóch przecinających się falistych, przeciętych biegnącą przez środek prostą. Dolne, między temi falistemi utworzone pole eliptyczne, wypełnione jest trójzębnymi liśćmi akantu, oraz małymi, uproszczonymi liśćmi winnemi, a środkowa prosta zakończona trzema pęciami winogron. W górnym polu faliste przechodzą w dwa żłobione i liśćmi akantu ujęte rogi obfitości, na których ułożone są owoce wśród liści. Środkowa prosta przechodzi w siedmiolistną palmietę, dalej w ozdobną czarę, na której opiera się naturalistycznie traktowana gałązka, a nad nią »kruk« Korwinów z pierścieniem w dziobie. Trójkątne pola między dwoma elipsami wypełnia wychodząca z falistej spiralna, zakończona rozetą. Uderza w tej płaskorzeźbie niejednolitość traktowania; część dolna wykazuje silniejszą stylizację i uproszczenie form, dostosowane do przejrzystego symetrycznego układu całego motywu, część górną cechuje raczej naturalizm, bogatsze i subtelniejsze wykonanie.

Ciekawym dla nas jest również drugi fragment, wykonany z trawertynu (fig. 3). Niestety jest on tak zniszczony, że do odtworzenia pierwotnej formy pokrywającego go ornamentu potrzebne jest nader dokładne obejrzenie, którego nie może zastąpić fotografja. Jest to zapewne ułamek fryzu. Mniej więcej w środku znajduje się siedmiolistna palmietka skomponowana w kole, wyrastająca z łodygi, przewiązanej przepaską; przepaska ta obejmuje równocześnie dwie esowate linie, których górny skręt przechodzi w wi-



Fig. 2. Fragment pilastra (?). (Wys. 1'95 m.)  
Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

<sup>1)</sup> Z opisanych poniżej czterech fragmentów znajdują się trzy pierwsze w posiadaniu Muzeum narodowego w Budapeszcie. W literaturze polskiej są one nieznanne; w literaturze węgierskiej zostały wraz z innymi pozostałościami po budzińskim zamku króla Macieja tylko opisane.

doczny po prawej stronie liść, zwrócony ku palmecie. Reszta ornamentu jest zniszczoną, lecz przy dokładnym obejrzeniu chropowatości widać, że drugi liść wychodzący z tejże linii, którego zaczątek widoczny jest na fotografii, zwrócony był w stronę odwrotną ku dołowi, ponad nim zaś umieszczony był jeszcze jeden, doń równoległy. Z pomiędzy obu liści wychyla się róg obfitości, którego zarysy rozpoznać można na fotografii. Zamyka go podstawa, na której ułożone są symetrycznie okrągłe owoce. Motyw ten palmety, objętej nachylonymi ku niej rogami obfitości, powtarzał się najwidoczniej na fryzie, gdyż od strony lewej widać jeszcze jeden róg obfitości, wykazujący ślad poprzecznego podziału w górnej części. Również na tym rogu widać dokładniej symetryczne ułożenie owoców okrągłych i stylizowanych. Przestrzeń między powtarzającymi się motywami wypełnia starannie wykonany szyszak, będący niejako świadectwem pochodzenia artysty; szyszak oraz inne części uzbrojenia powtarzają się, jak wiadomo, nader często między motywami dekoracyjnymi rzeźby północno-włoskiej quattrocenta. Mimo różnicy wyko-



Fig. 3. Ułamek fryzu (?). (Wys. 22,5 cm.) Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

nia, którą jednak tłumaczy w znacznej mierze odmienny zgoła materiał i przeznaczenie, pokrewieństwo obydwu opisanych tu fragmentów jest niezaprzeczalne; w obydwu występuje motyw siedmiolistnej palmety, objętej wyłaniającymi się z liści rogami obfitości, poprzecznie od góry przedzielonemi i zakończonemi podstawką z owocami. Oczywiście że we fragmencie pierwszym musiało nastąpić ścieśnienie motywu stosownie do ram, w drugim zaś przeciwnie rozwija on się w charakterze fryzu na długość. Staranność i większy naturalizm wykonania tegoż samego motywu w fragmencie pierwszym przypisać można mięszemu i podatniejszemu materiałowi; nie jest jednak wykluczone, że nie mamy do czynienia z ułamkami dzieł tego samego artysty, lecz z pracami dwóch artystów tego samego warsztatu, z których wykonawca drugiego fragmentu był może uczniem lub pomocnikiem. Równoczesne powstanie zapewne obu fragmentów przypada — jak wskazuje »kruk« Korwinów umieszczony na pierwszym z nich — na czas panowania króla Macieja. Przemawia za tem jeszcze i miejsce znalezienia drugiego fragmentu; wydobyto go mianowicie przy budowie obecnego zamku królewskiego<sup>1)</sup>, wobec czego przypuszczać można, że mamy przed sobą szczegóły wewnętrznej dekoracji królewskiego zamku w Budzynie, pochodzącej w przeważnej mierze z czasów Macieja.

<sup>1)</sup> Eber I. Ászló, Magyarhoni kora renaissance emlékek a nemzeti muzeumban. Archeologiai Ertesítő 1898, str. 196.

Nie bez znaczenia dla nas jest również kapitel z białego piaskowca (fig. 4), pochodzący prawdopodobnie z królewskiego zamku w Budzynie<sup>1)</sup>. Jest to kapitel pilastrowy, narożnikowy, jak wskazuje wykonanie ścian bocznych, z typu kapiteli kompozytowych, które często napotkać można we Włoszech w epoce quattrocenta. Między dwoma liśćmi akantu znajdują się niemal w pionowym ułożeniu dwie ślimacznice, od dołu związane. Środek wypełnia kwiat w kształcie palmety, od dołu zaś znajduje się trójzębny liść.

Podobny w typie jest kapitel z czerwonego marmuru, wmurowany w ścianę podwórza jednego z prywatnych domów w Budzynie w I dzielnicy (fig. 5), pochodzący także z zamku Maciejowego<sup>2)</sup> i również narożnikowy. Liście akantu ograniczają kapitel od krawędzi; w środku umieszczony jest ucięty od dołu liść akantu, ponad którym rozchodzą się dwie ślimacznice, silniej aniżeli w poprzednim kapitelu na zewnątrz wychylone, od dołu związane przepaską i poprzecznie żłobkowane. Ponad przewiązaniem znajduje się zamiast palmety bardziej naturalistycznie wykonana, symetryczna roślina. Głęboko kute wole oczy łączą głowy ślimacznic. Kapitel zakończony jest od góry małym abakusem, ozdobionym w środku rozetą, od dołu zaś widać na listwie, łączącej kapitel z pilastrem, muszlę i dwa ku niej zwrócone małe delfiny, z których jeden jest mocno uszkodzony.

Nie trudno jest dopatrzeć się podobieństwa między dwoma pierwszymi fragmentami a ornamentacją grobowca króla Jana Olbrachta w katedrze krakowskiej (fig. 6 na str. 17). Na fryzie jego powtarza się motyw dwóch rogów obfitości, obejmujących palmety, który zauważyliśmy w pierwszym fragmencie. Widzimy tu dalej także siedmiolistną palmety na prostej dość grubej łodydze, a w części środkowej rozetę, wsuniętą między palmety a łodygę, podobną do tej, jaka znajduje się na fragmencie w punktach przecięcia falistych i prostej. Tu i tam są też same rogi obfitości, poprzecznym profilowaniem podzielone na dwie części nierównej długości, z których każda odrębnie jest żłobiona. W jednym i drugim wypadku wyłaniają się rogi obfitości z liści akantu, jakkolwiek ułożenie tych liści jest różne, wynikłe z przystosowania motywu do charakteru pilastra i fryzu; w obu wypadkach zakończone są podstawką, na fragmencie prostą, na fryzie zaś wygiętą i ku dołowi spiralnie zakręconą. Ułożenie owoców w dwa szeregi znowu bardzo podobne, jakkolwiek na fragmencie przeważają naturalistycznie wykonane liście — owoce niestety uległy zniszczeniu — na fryzie zaś oprócz owoców widzimy także i kłosa. W końcu stwierdzić można jeszcze podobieństwo między czarą fragmentu, a czarą, kończącą motyw, wypełniający środkowe pole ponad tumbą grobowca, oraz czarą, stanowiącą część wazy w dolnej części środkowych pilastrów. Inne części fragmentu nie wykazują bezpośredniego podobieństwa z ozdobami grobowca, jakkolwiek wspólne im są cechy tektoniczne, współmierne ułożenie, przy prostocie i przejrzystości całego układu, znamionującej ornamenty quattrocenta<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Znaleziony on został prawdopodobnie podczas budowy obecnego zamku królewskiego, lecz nie udało się uzyskać zupełnej co do tego pewności. <sup>2)</sup> Według Pétrik Albert, *A régi Budapest építöművészete*, część II, str. 12. <sup>3)</sup> Ornamentacja fragmentu i grobowca wykazuje jeszcze jedną wspólną cechę: oto plastyczne jej wykonanie osiąga tu tylko dwa lub trzy stopnie wysokości, t. j. wzniesienia poszczególnych części jak kwiatów, liści i t. d. ponad zasadniczą płaszczyznę tła. Porównując te ornamenty n. p. z ornamentacją kaplicy Zygmuntowskiej widzimy, że ta ostatnia posiada przeważnie znacznie bogatsze pod tym względem stopniowanie i przez zwiększenie skali światłocienia dochodzi do efektów zupełnie malarskich, odpowiadających duchowi ulubionej groteski. Ornament obu omawianych tu dzieł zgodny jest w zupełnym braku podobnych efektów.

Jeżeli dotąd stwierdziliśmy prawdopodobieństwo, to między okazem przedstawionym w fig. 3, a fryzem grobowca Olbrachta stwierdzić możemy niemal identyczność, występującą tem dobitniej, że fragment ów jest również częścią fryzu. Motyw palmety, której zgrubiająca się od góry łodyga związana jest przepaską z dwoma rozczłonkowanymi liśćmi, obejmującymi nachylone ku palmecie rogi obfitości, powtarza się bez zmiany zarówno na fryzie grobowca, jak i na fragmencie. W obu wypadkach górna krawędź rogu obfitości przechodzi od strony palmety w spiralnie zakręconą linię, powyżej zaś znajdują się dwa szeregi owoców, ułożonych tak samo w jednym jak i drugim wypadku. Mimo zniszczenia fragmentu widzimy na nim ślad poprzecznego podziału rogu obfitości, który jest również na fryzie grobowca, oraz ślady podobnego ułożenia liści, obejmujących róg. Różnica zaznacza się przedewszystkiem w hełmie, który na fragmencie wypełnia przestrzeń między dwoma rogami obfitości, a którego miejsce na



Fig. 4. Kapitel. (Wys. 68,5 cm, grubość 17,5 cm.)  
Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

fryzie zajmuje zwisający kłos. Powoduje to na fragmencie większe ściśnienie rogów koło palmety. Mimo twardszego, mniej subtelnego wykonania fragmentu, ściśle pokrewieństwo jego z fryzem grobowca jest niezaprzeczalne.

Pozostają jeszcze do omówienia kapitele, które wszakże jako mniej indywidualny wyraz twórczości danego artysty przedstawiają mniejszą wartość dowodową. Między kapitelem fig. 4, a kapitelem grobowca istnieje niewątpliwe podobieństwo, ujawniające się w ułożeniu narożnych liści akantu, w przewiązaniu ślimacznic od dołu, w wypełnieniu pola powyżej i poniżej przewiązania palmetami, względnie liśćmi. W szczegó-

łach, a więc w wykonaniu ślimacznic, palmet a nawet liści akantu występują różnice, które do pewnego stopnia dadzą się może wytłómaczyć różnicą zastosowania: kapitel węgierski, jak wykazują jego wymiary, był zakończeniem pilastra zapewne wyższego, może znajdującego się od zewnętrznej strony pałacu, w każdym razie obliczony był na oglądanie go z większej odległości i nie wymagał tak drobiazgowego wykonania, jak kapitel grobowca, mniejszy i bliżej patrzącego umieszczony.

Kapitel fig. 5 wykazuje podobieństwo do kapitelów pilastrów grobowca w szczegółach, przedewszystkiem zaś w wykonaniu i żłobieniu ślimacznic i kształcie abakusa, w którego środku umieszczona jest rozeta; na grobowcu zastępuje ją wachlarzowaty kwiat. Znaczne podobieństwo do obu kapitelów węgierskich uderza w kapitelach okna II piętra w zachodnim skrzydle zamku wawelskiego, nad bramą wjazdową, zaś w kapitelach wykusza tamże odnajdujemy tę samą palmetę z kielichowatym środkiem, jaką widzimy na kapitelu fig. 4, oraz analogiczne zastosowanie szeregu wolich oczu, jak na

kapitelu fig. 4. Wiadomo zaś, że grobowiec Olbrachta, obramienie wspomnianego okna oraz wykusz przypisywany bywa temu samemu artyście<sup>1)</sup>.

Streszczając wyniki przeprowadzonego porównania między fragmentami budzyńskimi a krakowskimi dziełami Franciszka Italusa stwierdzić należy, że podobieństwo jest tak znaczne, iż dla wyjaśnienia go koniecznym staje się przypuszczenie, że twórca jednych i drugich jest jedną osobą. Materiał, z którego wykonane są fragmenty budzyńskie, wyklucza możliwość, by zostały one do Budzyna z Włoch przysłane, zatem twórca ich musiał przebywać w Budzynie wraz ze swymi pomocnikami, których współudziału można się ewentualnie w jednym z tych fragmentów dopatrzeć. Fryz i kapitele, grobowca, na które w przeważnej mierze rozciąga się stwierdzona przez nas analogja należą do najlepiej i najsubtelniej wykonanych jego części, wobec czego jest zupełnie nieprawdopodobnym, by one były robotą jakiegoś pomocnika Italusa i by temsamem stwierdzone przez nas podobieństwo między fragmentami a grobowcem wskazywać miało tylko tożsamość jakiejś siły pomocniczej. Zważywszy nadto, że fragmenty budzyńskie nie przewyższają grobowca bynajmniej jakością techniczną i artystyczną, by można przypuścić, że nie ich twórca, lecz jego uczeń lub pomocnik jest autorem grobowca, przyjąć można jako fakt dowiedziony, że Italus, zanim przybył do Polski, znajdował się w szeregu artystów, pracujących na dworze króla Macieja i że on jest również twórcą przytoczonych fragmentów budzyńskich.

Skoro więc nie ulega już wątpliwości, że Italus pracował na Węgrzech, zatem nie skądinąd jak tylko stamtąd mógł on do Polski przybyć. Jakim to się stało sposobem, na to dają odpowiedź dzieje królewicza Zygmunta przed jego wstąpieniem na tron. Obecnie nic nie stoi na przeszkodzie twierdzeniu, że Zygmunt, powziąwszy postanowienie zajęcia się postawieniem grobowca dla brata, na Węgrzech wyszukał sobie w tym celu artystę i stamtąd go sprowadził, lub ze sobą przywiózł.

Pozostaje tu jednak do rozwiązania jeszcze jedna sprawa: stwierdziliśmy mianowicie głównie na podstawie fragmentu fig. 2, że czas działalności Italusa na Węgrzech przypada na okres działalności króla Macieja, do Polski zaś przybywa on dopiero w r. 1501; nasuwa się zatem pytanie, gdzie przebywał i co robił Italus od chwili śmierci króla Macieja w r. 1490, aż do chwili udania się do Polski t. j. do końca roku 1501? Wiemy, że życia artystycznego na dworze Władysława II niemal nie było, trudno więc przypuszczać, by długi przeciąg 11 lat spędził Italus na dworze budzyńskim.

Źródła historyczne węgierskie milczą zarówno odnośnie do tej kwestji, jak wogóle odnośnie do osoby Franciszka Italusa<sup>2)</sup>. Jednakże rachunek prawdopodobieństwa na-



Fig. 5. Kapitel. (Wys. 66,5 cm, szer. 54 cm.)  
Dom prywatny w Budzynie.

<sup>1)</sup> Kopera, Grobowiec króla Jana Olbrachta i pierwsze ślady stylu odrodzenia na zamku krakowskim.  
<sup>2)</sup> Stwierdza to również historyk A. Divéky w przytoczanej powyżej pracy »Magyarország szerepe a lengyel

prowadza na ślady, które nasuwają rozwiązanie tej kwestji. Wspomnieliśmy już, że po śmierci króla Macieja ruch artystyczny skupiał się głównie na dworach duchownych i świeckich potentatów, jednym zaś z najbliższych takich ognisk koło Budzynia był Ostrzyhom. Czy zatem w Ostrzyhomiu nie znajdziemy śladów, które pozwalałyby przypuszczać, że tam właśnie spędził Italus wspomniany okres czasu?

Poszukiwania moje w tym kierunku zostały istotnie uwieńczone rezultatem.

W krypcie katedry ostrzyhomskiej, mieszczącej w sobie resztki, które przetrwały długowieczny najazd turecki, umieszczony jest wzdłuż ściany poniżej tablic nagrobkowych fryz z czerwonego ostrzyhomskiego marmuru w dwóch ułamkach. Fryz ten, dotychczas nieopublikowany, czyni wrażenie, jakgdyby służył do ozdoby kaplicy lub sali pałacowej i przedstawia znane nam już częściowo motywy, jednakże w bezporównania bogatszym, piękniejszym i szlachetniejszym wykonaniu (fig. 1).

W prostym, nieprofilowanym obramieniu widać tutaj charakterystyczny dla omawianych poprzednio prac Italusa motyw dwóch żłobionych rogów obfitości, wyłaniających się z liści akantu, których przewiązane łodygi tworzą dwie ślimacznice, zakończone rozetą i wykonane nader subtelnie. Palmeta, którą obejmują, przypomina w ogólnym kształcie i układzie palmetę z kapitelu fig. 4 i palmetę z kapitelu wykusza wawelskiego, wykonana jest jednakże z żywszym naturalizmem, mniej schematycznie i z subtelnym wycieniowaniem szczegółów, częściowo zniszczonych. Na rogach obfitości, podobnie jak poprzednio wspomiane, poprzecznie przedzielonych, ułożone są dwa szeregi owoców, uderzających naturalizmem i świeżością wykonania. Układ ich jest zupełnie analogiczny do układu owoców na fragmencie fig. 2. Prócz gruszek i fig widzimy winogrona, podobnie jak w dolnym polu pierwszego fragmentu, oraz kłosa, które spotykamy na fryzie grobowca Olbrachta i na wykuszu zamkowym. Znany nam już motyw rogów obfitości z palmetą, wzbogacony jest nowym, pięknym dodatkiem, mianowicie maskami, dźwigającymi kosze z owocami. Maski przedstawiają twarz męską o marsowym wyrazie oblicza, lecz coraz to odmienną; zarost i włosy na głowie zastąpiły motywy roślinne. Rodzaj muszli obejmuje głowę, a z niej wyłania się kosz o dokładnie oddanej plecionce, na którym umieszczone są dwa szeregi pysznych owoców, otoczonych, podobnie jak na rogu obfitości, liśćmi.

Mimo, iż zasadniczym motywem ozdoby fryzu są rogi obfitości, obejmujące palmetę, i w tym względzie, jak również w podkreślonych w opisie szczegółach wykazuje on niewątpliwie pokrewieństwo z fragmentami budzyńskimi oraz fryzem grobowca Olbrachta, na pierwszy rzut oka jednak uderza znaczna różnica w subtelności i bogactwie wykonania w stosunku do dzieł wyżej wymienionych. Różnica ta jest tak wielka, że różnorodność materiałów — fryz wykonany jest w czerwonym marmurze ostrzyhomskim — nie wystarcza na jej wyjaśnienie i narzucać się musi wobec tego pytanie, czy może jednak kto inny, a nie Italus jest twórcą wspomnianego fryzu.

Idąc śladami Kopery<sup>1)</sup>, który zestawiał ornamentację krakowskich dzieł Italusa z tą częścią ornamentacji Palazzo Ducale w Urbino, która jest dziełem Ambrogia da Milano i doszedł na tej podstawie do słusznego wniosku, że Italus musiał być uczniem Ambrogia, poszukać musimy przedewszystkiem tam analogji z fryzem ostrzyhomskim. Po-

renaissanceban« dodając, że na pytanie Kopery, czy nie pracował na Węgrzech któryś z uczniów Ambrogia da Milano, odpowiedzieć nie można z braku dat (str. 5).

<sup>1)</sup> Grobowiec króla Jana Olbrachta i t. d., str. 20 i nast.



dobieństwo jest istotnie znaczne; fryz wykazuje niemal wyłącznie tylko motywy, które spotykamy w pałacu urbińskim n. p. na fryzie Porta di guerra, lub Porta che da accesso al salone del trono, z dodatkiem paru szczegółów, napotykanym w innych miejscach tejże dekoracji. Zbliżone maski widzimy n. p. na innym (nienazwanym) portalu urbińskiego pałacu<sup>1)</sup>, lub na bocznym obramieniu kominka<sup>1)</sup>, którego uproszczeniem jest ornament pilastru, odtworzony jako fig. 2.

Zważywszy wysoką techniczną wartość fryzu ostrzyhomskiego, o ile odrzucimy autorstwo Italusa, postawić musielibyśmy na jego miejscu chyba tylko samego Ambrogia da Milano. Ponieważ zaś fryz wykonany jest z marmuru ostrzyhomskiego, rozpatrzyć zatem musimy pytanie, czy też Ambrogio da Milano sam na Węgrzech nie pracował, czego śladem mógłby być fryz ostrzyhomski.

W źródłach historycznych znajdujemy wzmiankę, która jakoby potwierdza to przypuszczenie, a której bądź co bądź, bez względu na wyniki dalszego rozumowania, nie możemy pominąć milczeniem.

### III.

#### AMBROGIO DA MILANO I FRANCISCUS ITALUS.

W znajdującym się w Modenie kodeksie Hipolita<sup>2)</sup> są pozycje, odnoszące się do budowy pałacu, podjętej przez królową Beatrycę w latach 1487—1489<sup>3)</sup>, do której dostarczono z komitatu Komaron dwóch rodzajów marmuru na 42 statkach. W tymże czasie na usługach królowej pozostawał niejaki »inzisor Ambrosio«<sup>4)</sup>. Ponieważ wymieniony kodeks, pisany w języku włoskim XV. wieku, nie został dotychczas przetłumaczony i wydany i niemożliwe jest obecnie sprawdzenie w jakich okolicznościach i w związku z jakimi pracami pojawia się tam nazwisko owego inziora, postarać się należy na innej drodze uzyskać o ile możności pewność, czy ów Ambrosio da się utożsamić z Ambrogio da Milano, którego uznaliśmy za mistrza Italusa i który ewentualnie mógł być twórcą fryzu ostrzyhomskiego.

Zestawiając daty 1487—1489 z datami powstania dzieł Ambrogia da Milano we Włoszech, nie napotykamy sprzeczności; Burckhardt<sup>5)</sup> podaje, że w r. 1481 Ambrogio pracuje nad campanile w Madonna della quercia koło Viterbo, między rokiem 1460—1482 w Palazzo Ducale w Urbino, w r. 1491 zaś wykonywa powałę i balustradę w katedrze w Spoleto, wraz z Pippo i Antonio Fiorentino. Daty te wykazują lukę między rokiem 1482—1491, który to czas mógł artysta spędzić właśnie na Węgrzech na usługach Beatrycy. Wiadomo nadto, że w r. 1475<sup>6)</sup> Ambrogio pracował w Ferrarze nad grobowcem biskupa Roverelli w San Giorgio, zapewne zatem znany i ceniony był na dworze ksią-

<sup>1)</sup> Ilustrację podaje G. Lippardini, »Urbino« w wydawnictwie »Italia artistica«, Bergamo 1906, str. 64 i 76.

<sup>2)</sup> B. Nyáry Albert, A modenaí Hipolit Codexek, Századok 1874. — Hipolit, od r. 1487 arcybiskup ostrzyhomski, był synem Herkulesa i Eleonory, księżąt Ferrary i siostrzeńcem królowej Beatrycy, żony Macieja.

<sup>3)</sup> Divald K. w dziele swem »Budapest művészete a török hódoltság elött«, str. 141 powołując się bez cytatu na Bonfiniego twierdzi, że prace te prowadzone były koło zamku w Starym Budzynie (O-Buda).

<sup>4)</sup> P. Tibor Gerevich z Muzeum Narod. w Budapeszcie, w którego posiadaniu znajduje się pisana kopia wymienionego kodeksu, podał mi, że kodeks wymienia jeszcze inne imiona artystów włoskich, lecz z imieniem Franciszka dotychczas się nie spotkał.

<sup>5)</sup> Cicerone, str. 143 k, 214 i, oraz 143 i. <sup>6)</sup> tamże str. 479.

żęcym, stosunki zaś między dworem ferrarskim a królową Beatrycą bardzo były częste. Pozostała liczna korespondencja <sup>1)</sup> między Beatrycą a siostrą jej księżną Eleonorą z Ferrary świadczy o tem, że królowa zwracała się do siostry nader często z żądaniami najróżnorodniejszych sprawunków. Nie byłoby zatem nic dziwnego, gdyby, podejmując budowę na większą skalę i na własną rękę, zwróciła się również do siostry z żądaniem przysłania jej artysty i gdyby Eleonora przysłała jej w tym wypadku właśnie Ambrogia, którego sława aż nadto uprawniała do podjęcia robót w zamku królewskim. Nie brak nawet faktu historycznego, z którymby przyjazd Ambrogia na Węgry dał się doskonale połączyć; właśnie w r. 1487 przybywa do Budzyna Hipolit, syn Eleonory, by objąć arcybiskupstwo ostrzyhomskie; z wzmiankowanej korespondencji wiadomo, że przybył w bardzo licznym orszaku. Czy nie znajdował się w tymże orszaku także Ambrogio?

Ze strony historycznej przeciwstawia się temu przypuszczeniu w pierwszym rządzie wiadomość podana przez Fabriczy'ego <sup>2)</sup> w chronologicznej biografji Ambrogia, na podstawie A. Rossiego <sup>3)</sup>. że w r. 1485 Ambrogio wraz z architektem Giacomo Achi il Matola z Bolonji wydaje orzeczenie budowlane (ein bauliches Gutachten) i podobnie w r. 1488 dnia 6 września ocenia »Magister Abrosius Milanensis, lapidum sculptor, habitator in ciuitate Urbini« kaplicę wykonaną przez Benedetta Buglioni w katedrze w Perugji. Ze względu, że Fabriczy, jako autor podobnych zestawień biograficznych jest bardzo skrupulatny, podana zaś przez niego wiadomość szczegółowo określa imię, zatrudnienie i miejsce stałego zamieszkania owego Ambrosia, przeto przypuszczenie, że Ambrogio da Milano w tym czasie na Węgrzech przebywał, staje się z tego względu dość nieprawdopodobnem, mimo iż nie znamy żadnego włoskiego dzieła jego z tego okresu. Nieprawdopodobieństwo to wzrasta, jeżeli zważymy, że fakt przysłania, względnie przybycia Ambrogia do Węgier musiałby w korespondencji tak szczegółowej, jak ta, którą prowadziła królowa Beatryca z siostrą Eleonorą pozostawić ślad jakiś, tembardziej, że z okresu tego widoczne luki w korespondencji zauważyć się nie dają. Dochodzi tu jeszcze nazwa »inzisor«, złączona w kodeksie z imieniem Ambrosia, niezwykła dość w zastosowaniu do artysty o zakresie i mierze Ambrogia. Ze stanowiska krytyki artystycznej dorzucić można i ten wzgląd, że gdyby sam Ambrogio da Milano wykonał był fryz ostrzyhomski, nie byłby prawdopodobnie kopjował tak wiernie swych poprzednich twórców. Jest to artysta o bujnej wyobraźni i wielkiem bogactwie motywów, stworzyłby zatem zapewne coś przynajmniej częściowo nowego. Niewolnicze oparcie się na pierwowzorach urbińskich, wskazuje właśnie ucznia i naśladowcę.

Franciszek Italus musiał w każdym razie należeć do najlepszych i najbliższych swego mistrza stojących uczniów, jeżeli wogóle dostał się w usługi króla Macieja i jeżeli później polecono go, względnie wybrano na usługi drugiego, znacznego dworu królewskiego. Nadto ten ostatni wybór musiał być uzasadniony jakimis pracami, które znalazły uznanie i ugruntowały jego sławę, na jej podstawie poruczył mu król Zygmunt wykonanie grobowca zmarłego króla Olbrachta. Fragmenty budzyńskie, jakkolwiek są tylko cząstkami nieznanymi nam dzieł, wydają się niedostatecznem tej sławy

<sup>1)</sup> Opublikowana ona została w Monumenta Hungariae historica 1877. B. Nyáry A. Magyar diplomaciai emlékek Mátyás király korából <sup>2)</sup> C. v. Fabriczy, Ambrogio di Antonio da Milano, Repert. für Kunstwissenschaft. 1907, str. 252. <sup>3)</sup> Documenti per la storia della scoltura ornamentale in pietra, Giornale di erudizione artistica, 1873, vol. II., str. 250.

uzasadnieniem. Zupełnie wystarczającym w tej mierze byłoby jednakże dzieło takie, jak fryz ostrzyhomski.

Przypuściwszy, że Italus jest istotnie twórcą wspomnianego fryzu, to współpracownictwo jego w wykonaniu dekoracji pałacu urbińskiego byłoby ponad wszelką wątpliwość udowodnione, a nadto wysnuć dałby się stąd wniosek, że najbliższym mu materiałem, w którego zużytkowaniu największą posiadał wprawę i doświadczenie, był marmur. Tłómaczyłoby to upraszczanie kompozycji i motywów na fragmentach budzyńskich i w pracach krakowskich, wywołane zresztą z konieczności właściwościami materiału, nie tak szlachetnego i podatnego. Te względy skłaniają nas do zarzucenia przypuszczenia, jakoby wzmianka kodeksu Hipolita odnosiła się do Ambrogia da Milano i jakoby tenże na Węgrzech przebywał i był twórcą fryzu ostrzyhomskiego. Natomiast stylistyczne właściwości samego fryzu i podobieństwo, jakie wykazują z znanymi nam pracami Italusa, jak również szereg okoliczności ubocznych wskazują, że twórcą jego nie mógł być kto inny, jak tylko Franciszek Włoch, który, mając do rozporządzenia odpowiedni i doskonale mu znany materiał, okazał się posiadaczem wytrawnej techniki, lecz równocześnie także słabą siłą twórczą, nie umiejącą wyrwać się z pod wpływu długoletniego swego mistrza.

Na podstawie badań dotychczasowych zarysowują się więc dzieje Italusa na Węgrzech. Ponieważ współpracownictwo jego przy dekoracji pałacu urbińskiego jest niewątpliwe, nad tą ostatnią zaś Ambrogio da Milano pracuje w latach 1460 – 1482, przeto przybyć mógł Italus na Węgry dopiero pod koniec panowania króla Macieja. Może został sprowadzony właśnie wspomnianą powyżej drogą przez Ferrarę i zajęty był przy budowie pałacu królowej; w każdym razie był bez wątpienia w usługach króla Macieja i pracował na zamku budzyńskim. Czy do Ostrzyhomia udaje się on bezpośrednio po śmierci króla, czy też między jedną robotą a drugą pracował jeszcze na dworze innego mecenasa, tego stwierdzić na razie nie jesteśmy w stanie; może wyjaśnią to kiedy przyszłe badania. Przypuszczenia nasze idą wszakże w tym kierunku, że działalność jego w Ostrzyhomiu przypada na okres arcybiskupstwa Bakocza, który zasiada na tronie arcybiskupim w r. 1497. Poprzednik Bakocza mianowicie, Hipolit d'Este, siostrzeniec królowej, zostaje arcybiskupem ostrzyhomskim w r. 1487 jako ośmioletni chłopiec, wobec czego prac budowlanych najprawdopodobniej nie podejmuje; lata 1490 – 1494 spędza on we Włoszech tak, iż niewiele czasu pozostałoby mu na podjęcie prac z tego zakresu. Jego pobyt w Węgrzech po śmierci króla Macieja ma zresztą charakter czasowego i do pewnego stopnia przymusowego, gdyż dąży on ciągle do tego, by nie tracąc dochodów węgierskich przebywać mógł stale we Włoszech, co mu się też w końcu udaje<sup>1)</sup>. Najprawdopodobniej zatem przebywał Italus na dworze arcybiskupa Bakocza, któremu pośrednio zawdzięczamy już trzy wczesne renesansowe nagrobki katedry gnieźnieńskiej i którego zamiłowania artystyczne pozostawiły swój widomy ślad w kaplicy. Fryz nasz powstał, jak sądzimy, niezależnie od tej ostatniej; wskazuje to jednolicie florencki jej charakter i czas powstania (1506 r.)

Podczas swego trzechletniego pobytu na Węgrzech królewicz Zygmunt odwiedzał niejednokrotnie arcybiskupa Bakocza w Ostrzyhomiu; może był świadkiem powstawania dzieł Italusa, lub widział je już gotowe. Zyskały one zapewne jego uznanie i podziw,

<sup>1)</sup> Nyáry A. Az esztergomi érsekség és egri püspökség számadási könyve a XV–XVI. századból. Századok 1867, str. 378.

jeżeli jemu umyślił powierzyć wykonanie grobowca dla zmarłego brata. Może być, że zatrzymawszy się w Ostrzyhomiu w drodze z Budzyna do Krakowa w końcu listopada 1501 r. sam artystę ze sobą zabrał, albo też posłał po niego wkrótce po swym przybyciu do Krakowa. Odtąd przebywa Italus w Krakowie i zapoczątkowuje nową erę sztuki w Polsce.

## IV.

## FRANCISCUS ITALUS I PIERWOWZÓR POMNIKA JANA OLBRACHTA.

Ustaliwszy o ile możności dzieje twórcy grobowca króla Olbrachta przed jego przybyciem do Polski, pozostaje jeszcze do omówienia kwestja pierwowzorów i analogij grobowca, która przedstawia się dość ciemno i zawile. Zaslugą p. Koperę jest, że odkrył bezsprzeczny związek, jaki istnieje między dekoracyjnymi pracami Ambrogia da Milano w Palazzo Ducale w Urbino, a pracami polskimi Italusa, z którego wnosić można, że Italus był uczniem Ambrogia. Jednakże zestawienie grobowca Olbrachta z grobowcem biskupa Roverelli w Ferrarze, dziełem tegoż Ambrogia da Milano z r. 1475, przyjmuje sam autor z zastrzeżeniem i traktuje je jako wynik próżnych poszukiwań za bliższą analogją<sup>1)</sup>.

Zdaniem mojem nie ma istotnie wiele analogji między obydwoma temi dziełami. Wybitnie figuralny charakter grobowca Roverelli, tłumaczący się, jak słusznie zaznacza p. Koperę, współpracownictwem Antonia Rossellina i materialem, oraz zupełnie podrzędna rola skromnej ornamentacji, nadają mu zupełnie odmienny od grobowca Olbrachta charakter. W głównych czynnikach kompozycji występuje najwyraźniejsza i zasadnicza różnica. W grobowcu Roverelli uderza na pierwszy rzut oka brak bocznych pilastrów, wobec czego filary boczne, mimo przerwania ich w części środkowej wnękami, działają swą masą architektonicznie nierozczłonkowaną i stanowią wraz z ciężką, nisko sklepioną archiwoltą jednolite obramienie wnęki, tembardziej, że architrav słabo jest tylko zaznaczony. Jako drugi zasadniczy motyw uderza w grobowcu tym wybitnie poziomy podział, podkreślony przez środkowy pas wnęk, obejmujący zarówno filary boczne, jak tylną ścianę grobowca; podziału tego nie zacierają małe pilastry między wnękami i ich stojące figury, są bowiem tylko słabym zaznaczeniem kierunku pionowego, podporządkowanego granicom horyzontalnym. Jako wynik uproszczonej kompozycji i bogatej ozdoby figuralnej, ornamentacja schodzi wogóle na plan ostatni i nie posiada tak wybitnie tektonicznego charakteru, jaki cechuje grobowce florenckie i północno-włoskie quattrocenta, oraz grobowiec Olbrachta. Cechy, które nadają grobowcowi Roverelli: uproszczona, masą działająca kompozycja, poziomy podział i ograniczenie znaczenia kompozycji, skłoniły już Burckhardta<sup>2)</sup> do nazwania grobowca tego rzymskim, Burgerowi zaś<sup>3)</sup>, który projekt jego przypisuje Antoniemu Rossellinowi,

<sup>1)</sup> Koperę, Grobowiec króla Jana Olbrachta i t. d. str. 14. — A. Lauterbach w książce swej »Die Renaissance in Krakau«, zgadza się z Koperą co do tego, że Italus był uczniem Ambrogia da Milano, odnośnie zaś do analogji z grobowcem Roverelli powiada: »Ebenso wenig konnte das Grabmal des Kardinal Roverella in San Giorgio zu Ferrara... als Vorbild dienen« (str. 69). <sup>2)</sup> Cicerone, str. 479. <sup>3)</sup> Fritz Burger, Das florentinische Grabmal bis Michelangelo, Strassburg 1904, str. 240.

do zaliczenia go do rodzaju, stanowiącego przejście do rzymskiej »maniera grande« XVI. wieku.



Fig. 6. Grobowiec Jana Olbrachta w katedrze wawelskiej.

W przeciwieństwie do tego, grobowiec Olbrachta należy zarówno w całości jak szczegółach, w kompozycji jak i dekoracji niepodzielnie do quattrocenta. W ogólnym układzie idzie artysta zupełnie śladami grobowca Bruniego Bernarda Rossellina, będą-

Prace Kom. hist. sztuki. T. II.

cego pierwszym zdecydowanym wyrazem florenckiego typu grobowców niszowych, typu, pojawiającego się we Włoszech północnych, z dodatkiem bogatej, lombardzkiej ornamentacji. Podobnie jak na grobowcu Bruniego, obramienie wnęki, mieszczącej w sobie sarkofag, stanowią trzy wybitnie odgraniczone części: prosta, nieznacznie stopniowana podstawa, stojące na bazach pilastry, zakończone kapitelami i oddzielona szerokim architrawem, wysoko sklepiona archiwolta. Zrównoważenie poziomego kierunku w dolnej części grobowca, podkreślonego przez podstawę, bazy pilastrów i sarkofag, stanowią w pierwszym rzędzie pilastry, których ornament podkreśla dążenie ich w górę, oraz pionowy podział tylnej ściany ponad tumbą. Szeroki architrav równoważy poprzedzający go kierunek pionowy, zaś archiwolta, wznosząc się wysokim łukiem, ma za zadanie harmonijne zjednoczenie obu zasadniczych kierunków. Motywy dekoracyjne, jak pilastry z kapitelami lub architrav, stanowią nieodłączne części całej kompozycji, ornamentacja zaś ma cechę tektoniczną, t. j. podkreślającą konstrukcyjne zadanie danej części.

Porównanie grobowca Olbrachta z grobowcem Leonarda Bruni Bernarda Rossellina wykazuje, że kompozycyjnie należy on najzupełniej do florenckiego typu grobowców niszowych, względnie do tej jego odmiany, która się wytworzyła w północnych Włoszech bezpośrednio pod wpływem grobowca Bruniego. Jednakże posiada on jeden motyw odrębny, który staje na przeszkodzie zaliczeniu go bez zastrzeżeń do wspomnianego typu lombardzkich grobowców i który czyni bezwocnymi poszukiwania za pierwowzorem zupełnie mu odpowiadającym. Motyw ten, to podwojenie ornamentowych pilastrów, stanowiących boczne obramienie wnęki, którego nie spotykamy ani we Florencji, ani też w Lombardji.

Za pierwowzorem tego motywu czynił troskliwie lecz próżne poszukiwania p. Kopera<sup>1)</sup>; wymienia on grobowiec Bernarda Giugni Mina da Fiesole w Badii florenckiej, posiadający po parze pilastrów laskowanych i całkiem inaczej użytych<sup>2)</sup>. W cytowanym już dziele<sup>3)</sup> wymienia Burger szereg nagrobków arkosolowych (Arcosolien-Denkmal), o sarkofagach tuż pod archiwoltą umieszczonych, a które posiadają po parze pilastrów laskowanych. Są to grobowce florenckie Orlanda di Medici Bernarda Rossellina, Gianozza Pandolfiniego Desideria da Settignano, Filipa Inghirami Francesca da Simone i t. p. Pilastry na tych grobowcach nietylko kształtem swoim czynią zgoła odmienne wrażenie, aniżeli pilastry na grobowcu Olbrachta, lecz i w zasadzie, jak to z charakteru grobowców wynika, nie mają nic wspólnego z zastosowaniem pary pilastrów na grobowcu krakowskim.

Przeszukując dokładnie wszystkie typy grobowców, jakie w drugiej połowie XV. w. we Włoszech pojawiły, natrafiamy w końcu na ślad, który może wyjaśni nam powstanie wspomnianego motywu. Zwrócić się musimy do Rzymu, który, jak wiadomo, nie posiadał w owym okresie samodzielnego kierunku, lecz wytworzył swoistą do pewnego stopnia odmianę sztuki lombardzkiej. Badania Schmarsowa<sup>4)</sup>, Steinmanna<sup>5)</sup> i innych rzuciły jaśniejsze światło na twórczość Lombardczyka Andrea Bregno (1421—1506), który stawiany poprzednio w równym rzędzie z wieloma innymi północno-włoskimi artystami, pracującymi w Rzymie w drugiej połowie quattrocenta, przedstawia się w świetle tych badań jako przewyższający ich nietylko sławą i wziętością, lecz także miarą talentu

<sup>1)</sup> op. cit. str. 14.    <sup>2)</sup> tamże.    <sup>3)</sup> str. 181. Tamże ilustracje.    <sup>4)</sup> Meister Andrea, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1893.    <sup>5)</sup> Andrea Bregno's Tätigkeit in Rom, tamże 1899.

i twórczej siły<sup>1)</sup>. Przed r. 1460 mało znany, staje się potem w Rzymie jednym z najgłośniejszych i najpłodniejszych rzeźbiarzy. Nie wchodząc w szczegóły bogatej jego działalności, której wyrazem są przedewszystkiem grobowce i ołtarze, zaznaczymy tylko, że jest on twórcą dwóch nowych typów grobowca<sup>2)</sup>. Pierwszy z nich reprezentowany jest przez grobowiec kardynała Lebretto (um. w r. 1465)<sup>3)</sup> w S. Maria in Aracoeli, powtórzony z nieznacznymi tylko zmianami w grobowcu kardynała Savelli (um. w r. 1498)<sup>4)</sup> w S. Maria in Aracoeli, którego odmianą jest grobowiec kardynała Alanusa (um. w r. 1474)<sup>5)</sup> w S. Prassede. Przedstawicielem drugiego typu jest grobowiec Krzysztofa della Rovere (um. w r. 1479)<sup>6)</sup> w S. Maria del Popolo.

Obydwa typy grobowców są grobowcami niszowymi. W pierwszym z nich Bregno obiera za punkt wyjścia grobowiec Eugeniusza IV. dłóta Isaia da Pisa<sup>7)</sup> z r. 1455 i dąży do jego uproszczenia i nadania mu monumentalnej formy przedewszystkiem przez usunięcie wnęk, wpuszczonych jedna nad drugą w przednie lice filarów, stanowiących boczne obramienie nakrytej architravem niszy. Dla nas ważnem jest w tym procesie, że Bregno już w grobowcu Lebretta, usuwając tylko wnękę górną a dolną pozostawiając, wolną powierzchnię filaru między tą ostatnią a architravem wypełnia parą ornamentowanych pilastrów, które w analogicznej roli pojawiają się na grobowcu Sassetty. Grobowiec Alanusa<sup>8)</sup>, który możnaby umieścić między jednym typem a drugim, jest dla nas o tyle ciekawy, że Bregno usiłuje w nim wspomniane wyżej zasadnicze swoje dążenia, w kierunku uproszczenia i monumentalności konstrukcji, zastosować do florenckiego typu grobowców niszowych, nakrytych archiwoltą, że zatem wskazuje w nim sam drogę do zastosowania swych pomysłów do grobowca niszowego florenckiego. Drugi typ przedstawia zarówno obiektywnie, jak i dla naszych celów wartość mniejszą; zaciera on architektoniczne rozczłonkowanie wnęki florenckiej, zamieniając je na ornamentowane obramienie, w rodzaju węgarów, płytkiego wgłębienia. Zarówno jeden jak i drugi typ znalazł ogromną ilość naśladowców, przedewszystkiem w licznych uczniach Bregna, a i Bregno sam, nie mogąc twórczością nastarczyć licznym zamówieniom, naśladuje mniej lub więcej wiernie stworzone przez się typy<sup>9)</sup>.

W tej ostatniej grupie grobowców, będących nieznaczną stosunkowo odmianą zasadniczych typów, spotykamy grobowiec kardynała Coca (um. w r. 1477)<sup>10)</sup> w S. Maria sopra Minerva, uważany przez niektórych autorów<sup>11)</sup> za dzieło ucznia Bregna. Jest on rozwinięciem pomysłu, zastosowanego po raz pierwszy w grobowcu Lebretta; para ornamentowych pilastrów, która w grobowcach typu Lebretta zajmowała tylko część obramienia bocznego ponad lub pod wnęką, po całkowitem usunięciu w grobowcu Coca

<sup>1)</sup> Steinmann, w dziele swem »Die Sixtinische Kapelle« (Monachjum 1901, tom I., str. 64, nazywa go »ein ungewöhnliches Kompositionstalent«. <sup>2)</sup> Steinmann, Andrea Bregno's Tätigkeit in Rom, str. 325. <sup>3)</sup> Ilustrację podaje Venturi, Storia dell' arte Italiana, tom VI. La scultura del quattrocento, str. 940, 941 i 943. <sup>4)</sup> Ilustracja u Venturiego op. cit. str. 960. W przeciwieństwie do Steinmanna i W. Friedländera (Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bild. Künstler, tom IV. 1910), określa Venturi ten grobowiec jako dzieło ucznia Bregna. <sup>5)</sup> Ilustracja u Burgera, op. cit. str. 240. <sup>6)</sup> Ilustracja u Venturiego, op. cit. str. 651. Reljef Madonny w lunecie wyszedł z pod dłóta Mina da Fiesole. <sup>7)</sup> Ilustracja u Venturiego str. 386. l. cit. <sup>8)</sup> Ten grobowiec uważa Burger (loco cit.) za prototyp grobowca Verelli w San Giorgio w Ferrarze dłóta Ambrogia da Milano. <sup>9)</sup> Steinmann, op. cit. str. 225. <sup>10)</sup> Ilustrację podaje Venturi, op. cit. str. 946. <sup>11)</sup> N. p. Venturiego l. cit., Fabriczyego (Giovanni Dalmata, str. 173 wydania węgierskiego); Friedländer w cytowanym już Lexikon der bild. Künstler, wymienia ten grobowiec między dziełami Bregna.



wnęki z bocznego obramienia, zajmuje całą powierzchnię bocznych filarów od podstawy, względnie impostów, aż po architrav. W grobowcu tym, jakkolwiek podłużna jego nisza o tylnej ścianie pokrytej freskiem, nakryta ciężkim architravem o wachlarzowatym ornamencie szczytowym, w niczem nie przypomina grobowca Olbrachta, natykamy motyw podwójnych ornamentowych pilastrów, jako boczne obramienie wnęki grobowcowej, zatem w zastosowaniu, podobnie jak i wykonaniu, zupełnie analogicznym jak w kaplicy wawelskiej. Motyw ten, zastosowany w grobowcu kardynała Coca do podłużnej wnęki nakrytej architravem, znajdujemy na grobowcu Olbrachta w połączeniu z niszą florencką, którą zamyka archiwolta. Trudno przypuścić, by motyw ten powstał w Rzymie i Krakowie zupełnie niezależnie od siebie, by zatem Franciszek Italus przechodził samodzielnie równoległą drogę rozwojową jak Bregno, drogę, która głośnego i tak płodnego artystę i jego uczniów doprowadziła do grobowców Lebretta, Savelliego i Coca. Raczej uwierzmy, że musi istnieć jakiś związek między dziełami Bregna a Italusem. Lecz jaki?

Najprostsze byłoby przypuszczenie, że Italus, nim przybył na Węgry, pracował w warsztacie Bregna. Lecz przypuszczenie to jest nieprawdopodobne już ze względów biograficznych. Zresztą w ogóle w ornamentyce swej wykazuje Italus wyłącznie wpływ Ambrogia da Milano bez żadnej domieszki, którąby można przypisać Bregnowi, jakkolwiek ornamentyce jednego i drugiego wspólny jest charakter lombardzki. Gdyby Italus pracował w warsztacie Bregna, musiałby od tego swego mistrza, który sławą przewyższał jeszcze Ambrogia da Milano, przejąć coś więcej aniżeli tylko motyw, i jeśli już nie ornamentyka, to układ grobowca musiałby więcej dzieła Bregna przypominać. Zatem najprostsze to wyjaśnienie musimy odrzucić i poszukać gdzieindziej ogniwa, którego brak. Wiadomości, jakie posiadamy o ruchu artystycznym na budzyńskim dworze króla Macieja, zdają się ogniwo to zawierać. Wymieniliśmy już między artystami, na dworze królewskim pracującymi, Giovanniego Dalmatę i wspomnieliśmy również, że musiał on wiele i wybitnych prac wykonać, jeżeli król Maciej nadał mu szlachectwo i ofiarował posiadłość z zamkiem.

Badania Tschudiego<sup>1)</sup> wydołyby najpierw na światło dzienne i bliżej określiły działalność tego poprzednio tylko z nazwiska znanego artysty, który będąc Dalmatą z urodzenia, z charakteru swej sztuki był zupełnie Włochem. Badania te uzupełnił Fabriczy<sup>2)</sup>, który podaje również chronologiczne zestawienie prac artysty. Terenem działalności Dalmaty jest przeważnie Rzym, gdzie z nieznacznymi wyjątkami pracuje on w latach 1460—1481. Spotykamy go naprzód w warsztacie Paola Romano, następnie pracującego samodzielnie, już w r. 1466 zaś pracuje wraz z Andreem Bregno nad grobowcem kardynała Giacomo Tebaldi w S. Maria sopra Minerva, którego fryz jest jego dziełem<sup>3)</sup>. W najbliższym czasie (1469) widzimy go pracującego obok Mina da Fiesole nad ołtarzem w San Marco, lecz — jak zaznacza Tschudi<sup>4)</sup> — Dalmata nie mógł być uczniem Mina, gdyż nie o wiele jest od niego młodszy i wykazuje zupełny brak florenckiego wykształcenia. W latach 1471—1472 pracuje wraz z Minem nad grobowcem Pawła II. w kościele św. Piotra, od tego zaś czasu spotykamy go głównie obok Bregna.

<sup>1)</sup> H. v. Tschudi, Giovanni Dalmata, Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, tom IV, str. 169.

<sup>2)</sup> Cytowana już poprzednio praca tego autora »Giovanni Dalmata« ukazała się w języku niemieckim w Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1901.

<sup>3)</sup> Giovanni Dalmata, Fabriczy Kornel Pisębb dolgozatai

Budapest, str. 185 wydania węgierskiego.

<sup>4)</sup> op. cit. str. 189.



Grobowiec Roverelli w San Clemente (1476—1477) jest dziełem obu artystów; podobnie razem widzimy ich — obok Mina — w latach 1480—1481, pracujących nad Cancellatą w Sykstynie. Pomiedzy jednym a drugim wykonywa Dalmata jeszcze trzy grobowce w kościele św. Piotra. W r. 1481 ztraca się ślad jego w Rzymie, wobec czego Fabriczy przypuszcza, że już w tym czasie udał się on na dwór króla Macieja<sup>1)</sup>, co jest tem prawdopodobniejsze, że do r. 1488, w którym za swą działalność artystyczną został przez króla tak sownie wynagrodzony, musiał już sporą ilość dzieł wykonać na Węgrzech. Po śmierci króla Macieja w r. 1490 prawdopodobnie powrócił do Rzymu, o czem zdaje się świadczyć luneta z Appartamento Borgia w Watykanie z lat 1492—1503<sup>2)</sup>. Jedynem dziełem z tego okresu, które na pewno<sup>3)</sup> przypisać można Dalmacie, jest grobowiec Girolama Gianelli w katedrze w Anconie, wykonany w r. 1509.

Fabriczy, charakteryzując twórczość Dalmaty na podstawie wszystkich znanych dzieł jego, powiada o nim<sup>4)</sup>, że nie był to talent zdolny do stworzenia nowych typów, »poprostu powtarza on ten typ grobowców rzymskich, który stworzył Andrea Bregno w grobowcu Lebretta (1465) i który nieznanymi twórcami grobowców Capranica (po 1465), Coça (po 1477) i Ortega Gomial (1492—1503) dalej rozwinęli. Dalmata mianowicie kopywał z zupełną dokładnością dwa ostatnie grobowce, z tą tylko różnicą, że prostą ścianę niszy, ozdobioną w pierwszym wypadku freskiem, w drugim medaljonem z piersiem, zamienił na trójścienną wgłębiającą się niszę...«<sup>4)</sup>.

Działalność Dalmaty na Węgrzech zdaje się zatem zawierać ogniwo, które tłumaczyłoby nam, jaką drogą, powstały w Rzymie motyw podwójnych ornamentowych pilastrów, dostał się na grobowiec Olbrachta w Krakowie. Dalmata w działalności swej na Węgrzech szedł zapewne również śladami Bregna i zużytkował jego motywy. Potwierdza to grobowiec Gianellego w Anconie, powstały już po pobycie węgierskim, bo w r. 1509, grobowiec, w którym przy kompozycji analogicznej do grobowca Sassetty Bregna znajdujemy również po parze ornamentowanych pilastrów jako obramienia niszy.

Dalmata rozporządzał bardzo słabym talentem dekoracyjnym<sup>5)</sup> i bardzo możliwe, że wziął sobie Italusa jako dekoratora do pomocy. Italus zatem, pracując obok Dalmaty, a może nawet z nim razem, miał sposobność przejąć od Dalmaty tę jego specjalność i ze swej strony zastosował ją do tego typu grobowca, którego znajomość przywiózł ze swej ojczyzny, z Włoch północnych<sup>6)</sup>. W ten sposób tłumaczyłby się motyw podwójnych ornamentowanych pilastrów, odbiegający od florencko-lombardzkiego schematu, według którego wykonany jest grobowiec Olbrachta i będący śladem jednego etapu z dziejów jego twórcy.

<sup>1)</sup> Przyjmuje to również Venturi, op. cit. str. 1053.    <sup>2)</sup> Fabriczy, op. cit. str. 194.    <sup>3)</sup> tamże, str. 169 i 170.    <sup>4)</sup> tamże, str. 173.    <sup>5)</sup> Tschudi, op. cit. str. 189, odmawia mu zupełnie zdolności dekoracyjnych; Fabriczy, op. cit. str. 174, rehabilituje go częściowo, twierdząc, że zdolności Dalmaty w tym kierunku były niewielkie.

<sup>6)</sup> Nie jest wykluczone, że znajomość tego typu grobowca dałaby się sprowadzić do węgierskiego pobytu Italusa, lecz należałoby poprzednio umocnić niezupełnie dotychczas ugruntowane twierdzenie dra Ebera w cytowanej pracy: *Kösépkori renaissance emlékek Budapest teruleteröl. Budapest régiségei*, tom VIII., że Francesco di Simone Ferucci znajdował się w szeregu artystów, pracujących na budzyńskim dworze króla Macieja. O artyście tym wiemy (Burger, *Das florentinische Grabmal* i t. d.), że szedł śladami grobowca Bruniego Bernarda Rossellina. Mógł więc Italus ewentualnie od niego przejąć kompozycję grobowca, jakkolwiek i we Włoszech północnych nietrudno było Italusowi zetknąć się z tym typem pomnika.

Na podstawie przeprowadzonego dotychczas rozbioru stylowego grobowiec Olbrachta przedstawiałby się nam zatem raczej jako dzieło eklektyka, aniżeli jako wyraz samodzielnej twórczości. Ujawnia on pozatem dziwną niepewność proporcji, która zdaje się świadczyć o tem, że Italus nie miał wielkiej wprawy w samodzielnem budowaniu grobowca, może nawet po raz pierwszy stał przed podobnem zadaniem. W stosunku do wysokości szerokość pomnika jest za wielka, tak, iż grobowiec robi wrażenie ciężkie. Efekt ciężkości kompozycji zwiększa niepomrotnie szerokie belkowanie; zostało ono rozszerzone jakgdyby jedynie dla umieszczenia na fryzie ornamentu, który go zdobi, i odpowiednio do tego szeroko ukształtowano epistyl. Wskutek tego pilastry boczne wypadły nader krótkie, a uderzająca nieproporcjonalność tego stosunku sprawia, że cała środkowa część grobowca wygląda jakby przygnieciona. Przyczynia się do tego jeszcze umieszczenie sarkofagu bezpośrednio na podstawie grobowca z opuszczeniem zwykłych w takich razach lwich nóg i t. p., niższa, aniżeli bazy pilastrów podstawa sarkofagu i fakt, że postać królewska przypada w dolnej połowie tylnej ściany grobowca. Dodać do tego trzeba słabe przestrzenne stopniowanie w wysunięciu naprzód i wsunięciu w głąb poszczególnych części grobowca.

Szkola, jaką Italus przeszedł, pracując z Ambrogiem da Milano nad dekoracją pałacu urbińskiego, była jak się zdaje nadal miarodajną dla charakteru jego twórczości, której najbliższem i najwdzięczniejszem zadaniem pozostała prawdopodobnie dekoracja architektury, nie zaś samodzielna sztuka dekoracyjna. Praktyka węgierska mogła go w tem jeszcze utwierdzić; król Maciej starał się bodaj bardziej o zaspokojenie swej potrzeby zbytku i świetności, aniżeli o utrwalenie chwały swych poprzedników przez stawianie im grobowców; Italus pracował najprawdopodobniej nad dekoracją zamku, o czem zresztą świadczyć się zdają fragmenty budzyńskie. Może właśnie te zamiłowania Italusa dały impuls do podjęcia pierwszych prac nad dekoracją zamku krakowskiego, których pozostałe do dziś części przemawiają do nas całym wdziękiem i świeżością włoskiego quattrocenta i muszą budzić pełne uznanie dla ich twórcy.

---

## „LAMENT“ OPATOWSKI I JEGO TWÓRCA

NAPISAŁ

JAN BOŁOZ ANTONIEWICZ

### I.

»Lament« na śmierć zmarłego w Krakowie 30 grudnia 1532 kanclerza Krzysztoła Szydłowieckiego, przedstawiony przez nieznanego dotąd artystę na płycie bronzowej (47 cm. × 198 cm.), zdobiącej cokół jego grobowca w opatowskiej kolegiacie św. Marcina, jest już jako dzieło sztuki o wysokich, choć co prawda częściowo tylko dopiętych, celach artystycznych zabytkiem wysoce interesującym, przytem dokumentem wprost nieocenionym kultury polskiej drugiej ćwierci XVI w., a zwłaszcza ówczesnej ikonografii. Rysowali i sztychowali ten »Lament«: F. K. Dietrich, K. W. Kielisiński, J. Piwarski i P. B. Podczaszyński, badali go T. Działyński, J. Sobieszczański, Wł. Łuszczkiewicz, M. Sokołowski; najobszerniejszą jego analizę oraz najlepszą reprodukcję podał p. Dr. Jerzy Kieszkowski w swem dziele »Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki«. Poznań 1912 (str. 396—443 i 629—31, gdzie zestawiona literatura).

Najważniejsze wyniki badań tego autora i jego poprzedników są: *a)* Lament powstaje na zamówienie Jana Tarnowskiego, hetmana w. koronnego, w r. 1536 (raczej może: od r. 1533, gdyż zdaniem mojem potrzebował artysta co najmniej lat dwóch na zebranie i opracowanie tak ogromnego materiału ikonograficznego, którego rezultatem jest zdumiewająca ilość czterdziestu przeszło portretów, oraz na wyrzeźbienie i odlanie tego dzieła); *b)* Lament przedstawia żałobne zgromadzenie, wśród którego poznajemy z pewnością samegoż hetmana, a możliwe także portrety Zygmunta i biskupa Tomickiego; *c)* w rzędzie zebranych dadzą się wyróżnić rozmaite (mojem zdaniem tylko wyższe) stany społeczeństwa, dostojnicy świeccy (czy i kościelni ?), wojownicy, dworzanie (królewscy czy też hetmańscy ?), uczeni a wreszcie i muzycy, względnie śpiewacy. Mamy zatem poniekąd trzy punkty, oznaczające ogólne położenie figury, ale w te punkty wrysowana figura może mieć jeszcze kształty bardzo rozmaite. Mam wrażenie, że na dnie tej sceny leży jakieś zajście wówczas powszechnie wiadome, jakiś wypadek, może akt uroczysty wielkiej wagi osobistej lub państwowej, związany w każdym razie ze śmiercią kanclerza, zajście znane ogółowi za pośrednictwem jakiegoś dzieła literackiego (jak np. mowa pogrzebowa, biografia enkomiastyczna lub poemat żałobny), lub jeszcze prawdopodobniej przez dzieło muzyki, przez pieśń 4<sup>o</sup>- lub 6<sup>o</sup>-głosową.

Literatura trenoidalna, epicedjalna i epitafjalna XVI w. jest ogromna; cenne wskazówki dają Glogier, St. Tarnowski, nowsi badacze literatury polskiej, a wśród nich zwłaszcza prof. Sinko. Z literatury pozapolskiej, a w pierwszym rzędzie niemieckiej, jako w tym wypadku najbliższej, bo przez humanistów najbardziej w Polsce rozszerzonej, lub w ogóle w Niemczech drukowanej, zasługują na szczególne wymienienie następujący autorowie, przyczem posługuję się głównie dziełem K. Goedekego »Grundriss« II wyd. II, 1886: 1) Ulrich von Hutten (1488—1523). Super interfectionem Joannis Hutteni equitis Deplo-ratio 1519. 2) Erasmus Alberus, wybitny poeta i bajkopisarz (1500—1553), epitafjum na śmierć córki Marcina Lutra, Hamburg 1552. 3) Georgius Sabinus, zięć Melanchtona (1508—1560), Epitaphia Joachimi I elect. brand. 1536. 4) I. N. Secundus (holender 1511—1536), Naenia in mortem Thomasi Mori. Lovanii 1636. 5) Hieronimus Hosius (z Turyngji, ur. około 1520, zm. 1575), Epicedion Catharinae coniugis Philippi Melanthonis Wittb. 1557. 6) Piotr Lotichius (najznakomitszy niemiecki poeta łaciński, 1528—60), In obitum clar. mi viri D. Philippi Melanthonis. Wittb. 1560. 7) I. I. Boissard (francuz, sławny topograf Rzymu 1528—1602), Tumulorum et Epitaphiorum lib. I. Metis (Metz) 1589. 8) L. Helmbold (1532—1598), Begrebniss D. M. Lutheri Mülhausen 1584 (tłóm. łacińskiego dialogu z r. 1538). 9) W związku z tym ostatnim należy wymienić wielką literaturę epitafjalną na śmierć Lutra, zestawioną l. c. 157—8, przeważnie wiersze i to jako teksty do muzyki, tu także Hansa Sachsa (1494—1576): Ein Epitaphium oder Klagred ob der Leych M. Luthers 1546.

Większą jeszcze wartość porównawczą mają dla Lamentu utwory muzyczne, a mianowicie pieśni cztero- i sześciogłosowe; takie pieśni trenoidalne znajdują się, o ile mię pamięć nie myli a czego sprawdzić obecnie nie mam możliwości, w dziełach Orlanda di Lasso (Roland Delatre), sławnego kompozytora flamandzkiego na dworze monachijskim. Przypuszczam, co zresztą z natury rzeczy ze stanowiska kapelmistrzów nadwornych by wynikało, że komponowali pieśni epitafjalne na śmierć książąt lub dostojników państwa także kapelmistrz drezdeńscy, włoch Antonio Scandelli z Břescii (1517—1580) i flamand Matthé le Maistre (zm. 1577), oraz (od r. 1568) nadworny organista monachijski, hiszpan Ivo de Vento; sas Krzysztof Demantius, (1567—1643) wydaje we Freibergu 1620: Trostreiche Begräbnüß Gesänge mit 4—6 Stimmen gesetzt.

Wybitnemu znawcy pieśni polskiej w XVI w. p. prof. Drowi Józefowi Reissowi w Krakowie zawdzięczam wreszcie następujące nader cenne wiadomości o czterogłosowych trenoidach polskich XVI w.: 1) Lament Ieronima Szafráńca Starosty Chęcińskiego, o śmierci Syna jego. 2) Napis nad grobem zacnej Królowej Barbary Radziwiłłówny nigdy będącej Królowej Polskiej (w Krakowie: Mateusz Siebeneycher 1558). 3) Pieśń Jerzego Libana z Lignicy: In clarissimi Poloniae Praesulis Maecenatisque D. Petri Tomicii Cracoviensis olim Episcopi obitum M. Georgii Libani Legnicensis Saphicon. Ipso funeris die in aede Divi Stanislai decantatum. Cracoviae impressum in officina Floriani Ungleri 1535. 4) Szczególnej wagi jest kompozycja na śmierć »Łaskiego«; brak w tekście niestety wskazówki, o którym z Łaskich jest mowa. Egzemplarz uszkodzony, bez karty tytułowej i bez sopranu, posiada tylko trzy dolne głosy: alt, tenor i bas; charakterystyczną szczególnie jest zwrotka:

»Bo wielcy stanowie o to się starali,  
By jedno byli tę osobę znali

Jedni z miłości, a drudzy się bali;  
 Jednak wszyscy z nim tak o przyjaźń stali,  
 Każdy to chwali«.

Przechodzę teraz do analizy formalnej. M. Sokołowski (Sprawozdanie Kom. hist. sztuki VI, 347 i VII, CLIV—CLIX) i Kieszkowski (l. c. 417—430) uważają Lament za dzieło plastyka włoskiego, a w szczególności widzą w nim rękę Jana Marji Padovana, zwanego *il Mosca*<sup>1)</sup>. Z zapatrywaniem tem żadną miarą zgodzić się nie mogę; wykluczam wszelką włoską rękę, a w szczególności rękę Padovana, w całym tym wspomnianym pomniku, a to tak w płycie grobowej przedstawiającej samegoż kanclerza jak i, tu zgodnie z p. Drem Kieszkowskim, w płycie grobowej jego synka Zygmunta, zm. 1527, t. j. w dziełach powstałych jeszcze za życia kanclerza, jak i w Lamencie, który powstał już po jego śmierci 1533—6. W mej rozprawie, streszczającej wykład, miany na kongresie historyków sztuki w Rzymie 16 października 1912 i w Komisji hist. sztuki Akad. Um. w Krakowie 14 stycznia 1913 (*Bulletin international de l'Acad. des Sciences de Crac. Cl. de Philol.* 1913. Crac. 1914, 22—32) wykazałem, że tylko lewa strona wspaniałej płaskorzeźby w Padwie, przedstawiającej cud św. Antoniego ze szklanką, »*miracolo del gotto*« (doskonała reprodukcja u Kieszkowskiego, tabl. LVII, str. 500/1), jest dziełem Gian Marji, prawa zaś dziełem Pier Paola Stelli, wirtuoza obracającego się zupełnie w kole twórczości Tullia Lombarda; na tej podstawie zdołałem wykazać, które dzieła w kaplicy jagiellońskiej są z ręki Gian Marji, co było pracą równie łatwą jak i wdzięczną.

Otóż zestawiając Lament z lewą stroną płaskorzeźby padewskiej, stwierdzamy w zabytku opatowskim cały inwentarz form tak bez porównania niższy, cały świat formalny tak niedojrzały, charakter sztuki tak przejściowy i niezdecydowany, że jest mi niepodobniństwem przypisać to dzieło Padowanowi, twórcy św. Zygmunta oraz Salomona i Dawida w kaplicy Zygmuntońskiej, dzieł, przy całej gibkości form, przecież tak energicznych, świadczących o pewności siebie ich twórcy; że zaś w ogóle żaden włosz nie może być autorem tej rzeźby opatowskiej, o tem przekonywa nas: 1) kompozycja nie scentralizowana, lecz rozpadająca się na trzy luźne grupy, w czem dopatruję się objawu oswojenia się artysty z kompozycją tryptykową, wówczas już na południu zarysuowaną, 2) nieudolność układu perspektywicznego i konstrukcji przestrzennej, 3) postawienie postaci frontalnych na stopach przedłużających poprostu golenie i jakby ześlizgujących się po skośnej płaszczyźnie, któryto przeżytek średniowieczny sztuka włoska od r. 1420, od wystąpienia Masaccia, już zupełnie przezwyciężyła, co Vasari w jego życiorysie (ed. Mil. 2. 1878, 238) wyraźnie podnosi. Trafnem natomiast wydaje mi się spostrzeżenie Sokołowskiego o prawdopodobnem pochodzeniu psów i sokołów na Lamencie ze wspaniałego grobowca Jagiełły na Wawelu.

Lament przedstawia się jako płaskorzeźba o znacznej ilości (41) figur, siedzących za stołem umieszczonym w jej środku i stojących za niemi lub też po bokach stołu w przeróżnych wysokościach tablicy. Tło jest czysto neutralne, a przestrzeń pozbawiona wszelkiej »*divisione*« jak i konstrukcji perspektywicznej oraz wszelkich motywów

<sup>1)</sup> Dr. Kieszkowski od tego zapatrywania z przed lat ośmiu obecnie (r. 1920) odstąpił; niezależnie odemnie i nie znając moich argumentów, wygłoszonych na posiedzeniu Kom. hist. sztuki Akad. Um. w Krakowie w czerwcu r. 1914, w czasie jego ówczesnego kilkoletniego pobytu w Wiedniu, doszedł również do przekonania, że twórcą pomnika tego nie jest i nie może być żaden włosz, lecz artysta związany jak najbliżej ze sztuką niemiecką.

krajobrazowych, względnie tektonicznych, któreby mogły wieść oko widza w głąb obrazu (fig. 1 i 2).

Jeśli szukamy dzieł analogicznych w sztuce włoskiej, przypominają się najpierw Jana della Robbia płaskorzeźby z wielobarwnej terakoty polewanej na fasadzie Ospedale del ceppo w Pistoï (1514—1525). Ten fakt pozornie zadziwiający, że tło i tu jest zupełnie neutralne, tłumaczy atoli J. Burckhardt w Cicerone (II, 760) słusznie koniecznością uniknięcia pstrości w tej płaskorzeźbie, już i tak szczerze wielobarwnej (por. też: W. Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas. Monachjum 1892—1905, tabl. 278 i 290). Przy Lamencie, dziele stworzonym w jednobarwnym metalu, względ ten atoli żadnego znaczenia mieć nie mógł. Perspektywa w głąbi płaskorzeźb Pistoï jest raczej tylko utajona, bo na pierwszym planie silnie zaznaczona ostrymi kantami łóż i sto-



Fig. 1. Fragment »Lamentu«.

łów (por. Bode l. c. tabl. 278, nr. 3 i 4) tak, że motywy te dla skierowania oka w głąb i wzbudzenia w widzu wrażenia przestrzeni i głąbi zupełnie wystarczają.

Drugie dzieło, płaskorzeźbę Verrocchia z rozebranego pomnika Franciszki Pitti-Tornabuoni, wziął już Dr. Kieszkowski pod uwagę (str. 420—2), choć z odmiennego punktu widzenia. W dziele Verrocchia tłumaczy się brak czynnika perspektywicznego i głąbiowego wzorem, którym był, jak wiadomo, rzymski sarkofag z śmiercią Alcesty, poświęcającej się dla Admeta (obecnie w Cannes, Villa Faustina; por. Robert Antike Sarkophagreliefs str. 26 i tabl. VI i VII). Nie chcę możliwej analogji między Lamentem a dziełem Verrocchia zasadniczo przeczyć (por. Wł. Podlacha Kwart. hist. 28, 1919, str. 512—519). Byłaby ona jednym dowodem więcej, że Lament nie może być dziełem Padovana, na tego bowiem z wyjątkiem Sansovina nie oddziałał żaden inny artysta Włoch środkowych. Tem silniejszy natomiast był wpływ Lombardów i Wenecjan, zwłaszcza Tycjana. Młodzieniec w rzymskim stroju, wyciągający poziomo wskazujące ramię (na płaskorzeźbie padewskiej) powtarza tylko ten motyw z sławnego wielkiego obrazu Tycjana z Matką Boską idącą do świątyni (por. mą powyżej cytowaną rozprawę).

## II.

Przechodząc Lament okiem krytycznym, odnoszę wrażenie, że w nim krzyżują, a nie zlewają się, wpływy trzech sztuk i technik: *A)* malarstwa i rzeźby Włoch północnych z epoki wczesnego renesansu, *B)* starożytnej płaskorzeźby, *C)* współczesnego niemieckiego drzeworytu ilustracyjnego.

Rozpatrzmy najpierw: *A)* wpływy sztuki północno włoskiej. 1) Na pierwszy plan wysuwa się wpływ kompozycyjny Wieczery Leonarda da Vinci. Tu i tam widzimy w środku obrazu długi, perspektywicznie wąski prostokąt stołu o nieprzeciętych niczem poziomych linjach krawędzi, biegnących równolegle do podstawy obrazu. Osi pionowe stołu i obrazu pokrywają się wzajemnie, widok obu obrazów jest zatem frontalny i symetryczny. Tu i tam zwisa ze stołu obrus z rąbkiem frendzli, tworzącym trzecią linię równoległą do podstawy obrazu; tu i tam tworzą wąskie boki stołu linie perspektywiczne, w Lamentcie dalej nie wyzyskane; z pod obrusa wyglądają nogi stołu,

w Lamentcie, co prawda, tylko obie przednie tak, że stół robi wrażenie, jakoby mógł stać tylko na tych dwóch; w obu dziełach jest za stołem cały szereg postaci siedzących i stojących, a przy obu bokach wąskich po jednej tylko postaci. Postać Lamentu z kolei szósta w szeregu siedzących za stołem, licząc od lewej ku prawej, zadumana w swym osamotnionym smutku, odpowiada ogólnikowo św. Janowi obrazu medjolańskiego; odchylona ku swej prawej, odziera się ona od swego sąsiada takim samym szerokim kątem, jak św. Jan od Chrystusa na wieczery Leonarda. Wobec tych analogij uderza podwójnie u naszego artysty nieudolność kształtowania



Fig. 2. Fragment »Lamentu«.

postaci ludzkiej: ramionka jego figur kuse i niekształtne, jakby skarłowaciałe, stóp z pod stołu nie widać zupełnie tak, że się ma wrażenie, jakgdyby były obcięte.

Szereg dalszych motywów przejął twórca Lamentu z dzieł Mantegni, któremu sztuka niemiecka 1500—1530 zawdzięczała tyle podniet i motywów, a to tak z wielkiego fresku, przedstawiającego rodzinę Gonzagów w Camera degli sposi pałacu mantuańskiego, jak i ze sławnego jego miedziorytu »Złożenie do Grobu« (Bartsch 8). *a)* Pierwszym motywem jest grupa posłańca, zbliżającego się do dostojnika, siedzącego za stołem na lewym brzegu. Cała ta grupa ma swój pierwowzór w grupie posłańca, podającego list Ludwikowi Gonzadze; zwłaszcza postać posłańca samego jest w swym ostrym profilu, w gieście, w całej swej funkcji kompozycyjnej poniekąd kopią z Mantegni; odnajdujemy też tam już motyw psa leżącego pod krzesłem swego pana (fig. 1 i 3). *b)* Dwaj ostatni młodzieńcy na prawym rogu Lamentu (na wielkiej tablicy XLIX dzieła p. Kieszkowskiego, z której czerpię fig. 1 i 2 dzięki uprzejmości autora, oznaczeni literami U i Z), mają stroje zupełnie nie polskie: obcisłe spencery, spadające we fałdach jakby z blachy rurkowanej prawie do kolan, a przy boku krótkie szpady, niby puginały (fig. 2); stro-

jem i bronią odpowiadają oni w zupełności młodzieńcom Mantegni, stojącym również po prawej stronie fresku mantuańskiego (fig. 4). *c*) Odnajdujemy również w tej grupie ostatniej i karła, któremu odpowiada znowu na Lamencie karzełek stojący przy bębnie (fig. 2 i 4). *d*) Jedną z najbardziej interesujących postaci Lamentu, ową siedzącą na ziemi ze spuszczoną ręką, przekątnie ku prawej stronie widza, wywodzi p. Kieszkowski od postaci, siedzącej na ziemi u łoża zmarłej na płaskorzeźbie Verrocchia; ale ta, siedząca w profilu, skulona i głęboko ku przodowi podana, mogłaby naszemu rzeźbiarzowi poddać conajwyżej ton ogólny. O wiele więcej wspólnych rysów wykazuje ta postać Lamentu z postacią Matki Bożej na wspomnianym rycie Mantegni »Złożenie do Grobu«, która zemdlona, słańia się na ziemię w kierunku przekątnym. *e*) Z tego rytu



Fig. 3. Fragment fresku Mantegni w pałacu mantuańskim.

mógł autor Lamentu zaczerpnąć także motyw wzniesienia obu ramion jako wymownego gestu rozpaczycy (por. fig. 2).

3) Wpływ Donatella. W szkicowniku, powstającym w obliczu dzieł lombardzkich i weneckich nie mogło braknąć dzieł dla kompozycji grupy, dla przedstawienia tłumu psychicznie i fizycznie poruszonego tak epokowych, jak płaskorzeźby Donatella na głównym ołtarzu padewskiego Santo. Czy autor Lamentu w owej postaci wznoszącej oba ramiona ku niebiosom korzystał z »Deposizione« Donatella, czy z sztychu Mantegni o tymże temacie, czy wreszcie z padewskiego »Złożenia do grobu« Giotto, rozstrzygnąć dziś trudno. Ale niewątpliwie śledził uważnym okiem płaskorzeźby donatelowe, względnie ich kopje. Jako dowód niech służy motyw chłopca,

który się czepia pasa wspomnianego powyżej młodzieńca (fig. 2); znamy i ten motyw z płaskorzeźby Donatella, przedstawiającej »Cud z sercem skąpca«.

4) Motywu wreszcie najbardziej uderzającego dostarczyły autorowi Lamentu freski Giotto w S. Maria dell'Arena w Padwie. Wśród 41 figur Lamentu jedna tylko jest widziana z pleców: jest nią postać na lewej części płaskorzeźby, dziewiąta z kolei, licząc ku prawej; stoi w głębi nad trzecim z rzędu sokołem, między profilową figurą brodatego mężczyzny w szpiczastym kapeluszu a mężczyzną o szerokiej brodatej twarzy, w rozwartej koszuli, wznoszącym obnażone prawe ramię z giestem srogiego wyrzutu ku niebiosom (fig. 1). Postać ta ma głowę odkrytą i jest ubrana w płaszcz, który, spadając po kolana szeregiem prostopadłych fałdów, układa swój rąbek w znamiennej linii węzowej. Ponieważ jej lewą stronę zasłania i przecina wspomniany sąsiad w szpiczastym



kapeluszu, widzimy tylko nader wymowny giest jej prawego ramienia; przechyliwszy w tył głowę o bujnym, kędzierzawym włosie, przyciska ona prawą rękę do twarzy, wywołując tym sposobem silne wrażenie człowieka rozpaczającego lub zawodzącego z żalu (na tablicy w dziele p. Dra Kieszkowskiego oznaczona literą G trzecią z rzędu).

Cała postać w swej postawie plecowej, w swym ubiorze i gieście jest jedynie warjantem postaci pasterza z fresku Giotta, przedstawiającego »Zwiastowanie pasterzom«. Drugą podobną postacią pasterza, choć widzianą tylko częściowo z pleców, mamy na innym fresku Giotta, przedstawiającym »Powrót Joachima«. Oba te freski są reprodukowane tylokrotnie (np. Rintelen 1912, tabl. 8/9), że czytelnik sam z łatwością może sprawdzić moje twierdzenie. Zaczepnięcie tak jawne motywu z obrazu Giotta przez artystę, pracującego około r. 1535 mogłoby rodzić pewną wątpliwość, ale tylko, gdyby artysta ten był Włochem, dla którego wówczas Giotto istnieje w rzeczy samej już tylko jako zabytek historyczny. Wszelako artysta północny nie rozróżnia, bierze sztukę włoską jako całość i jedność, a wie on, że ona początki wywodzi właśnie od Giotta<sup>1)</sup>. (Waetzoldt Mh. f. KW. 1920, II, 137).

B) Wpływy rzeźby starożytnej. Nasuwa się mimowoli pytanie, czy autor Lamentu nie znał (zawsze dodaję: choćby z drugiej ręki) rzeźby, zwłaszcza płaskorzeźby starożytnej, sarkofagowej; czy nie czerpał i on z tej skarbnicy form, jaką przekazały dalekiej potomności sarkofagi rzymskie? Znaczenie ich dla ikonografji sztuki odrodzenia, w pierwszym rzędzie odrodzenia włoskiego z końca XV w. i pierwszej połowy w. XVI. jest dotąd zbadane dopiero w zarysie. Linja oddziaływania odległej starożytności znajduje się w tych lat dziesiątkach przedewszystkiem imionami Tycjana i Rafaela oraz jego uczniów: Giulia Romana (Palazzo del Te) i Penniego (gryzałje stanc watykańskich). Autopsja nie była tu nieodzowną; pośredniczyły kopje, sztychy, szkicowniki, prace artystów, archeologów i dyletantów. Wpływów tych dopatruję się na trzech punktach.

Zbývá naprzód naszej płaskorzeźbie zupełnie na wszelkiem tle o motywach czy to tektonicznych czy krajobrazowych, o czem już wspominałem; a zastanawia ten brak podwójnie u artysty obznajomionego, jakieśmy widzieli, tak dokładnie z twórczością Donatella i Mantegni, choćby poznanych tylko z drugiej ręki. Bierze wprawdzie twórca Lamentu chwilowo słaby rozpęd ku konstrukcji perspektywicznej, kreśląc skośnie ku sobie nachylone oba wąskie kanty stołu; ale gubi on



Fig. 4. Fragment fresku Mantegni w pałacu mantuańskim.

<sup>1)</sup> I tak widziałem w r. 1917 w cennej galerji obrazów p. Artura Maira w Karlsbadzie obraz pod tym względem bardzo charakterystyczny; obraz ten »Pojmanie Chrystusa«, zdaniem mojem, niewątpliwe dzieło Jana Joesta z Calcaru (a raczej z Haarlemu, 1460—1519) zawiera motyw pocałunku Judasza z zupełnie dokładnem oddaniem obu głównych postaci wedle padewskiego fresku Giotta. Zatem i twórcę Lamentu należy tak samo jak Joesta z Calcaru (w pobliżu Düsseldorfu) zaliczyć do rzędu artystów italianizujących.

te linje zaraz, nie wyciągając z tego motywu żadnych dalszych następstw; znać, że z funkcji kompozycyjnych tych linii na wieczerzy Leonarda nie zdaje sobie sprawy, że nie wie nawet, o co tu chodzi; cytuje piękny zwrot, ale sensu jego nie rozumie. Teren, na którym postaci jego stoją, względnie stać mają, nie jest zupełnie zaznaczony i żadna linja od tła go nie odcina; nie wiemy nawet, czy jesteśmy w przestrzeni zamkniętej czy wolnej, we wnętrzu sali czy w pałacowym ogrodzie. Wszystkie figury Lamentu stoją niby zawieszane w powietrzu na niewidzialnych nitkach. Niezaznaczenie terenu i tła jest niewątpliwie dowodem własnej nieudolności; ale co do tła może artysta się powołać na przykład płaskorzeźby starożytnej, zwłaszcza sarkofagowej, którą błędnie rozumie.

Drugim objawem tego wpływu są zjawiające się tu nagle *ex abrupto* i niczem niemotywowane stroje starożytne; pomieszane ze strojami współczesnymi lub wziętymi z obrazów quattrocenta, zadziwiają one tem bardziej. Widzimy je głównie na czterech postaciach, a to na trzech w lewej części obrazu, oznaczonych w dziele Dra Kieszkowskiego literami A, C, E, oraz na postaci O, wznoszącej ramiona ku niebu (na prawej części obrazu), której strój w dziwnej analogji odnajdujemy na postaci św. Florjana w kaplicy Zygmuntońskiej, o czem poniżej (fig. 1, 2 i 6).

Trzecim objawem wpływu pewnych dzieł starożytnych są motywy kompozycyjne. Zdaje mi się, że znał autor Lamentu ze szkicownika jakiegoś, może kopującego już także kopję kopji, sarkofag dziś madrycki, pochodzenia niewiadomego a dość grubej prowincjonalnej roboty »Zawarcie pokoju między Achajami a Trojanami«, publikowany przez Roberta (Die antiken Sarkophagreliefs II [1890] Tabl. XXV, str. 62 i 68—70).

Ważniejszym jeszcze jest szczegółem, że mosiężna płyta grobowa synka kanclerza, Zygmunta, którą również uważam za dzieło ręki twórcy Lamentu, przedstawiająca nagie śpiące dziecko, leżące na wznak, nie mogła, mojem zdaniem, powstać bez znajomości, choćby bardzo pośredniej, rzeźby starożytnej, przedstawiającej amorka śpiącego, leżącego zupełnie tak samo, to jest na wznak i z założonemi nóżkami. (Por. Sal. Reinach Répertoire de la statuaire grecque et romaine I Clarac de poche Paris 1897, str. 442 i nast., Clarac tabl. 644 A i 761).

C) O wpływie drzeworytu pomówię później przy rozpatrzeniu związku Lamentu ze współczesnym drzeworytem krakowskim.

### III.

Jak tu — pobieżnie coprawda — wykazałem, krzyżują się w Lamencie mnogie wpływy, liczne motywy, zaczerpnięte raczej pośrednio niż bezpośrednio z dzieł bardzo odległych tak czasem jak i miejscem ich powstania. Wykazałem dalej, że autor Lamentu włącza te motywy w swe dzieło w stanie dość surowym i artystycznie mało przetrawionym. Równie łatwo je z całości tej płaskorzeźby wyłuskać, jak np. zwroty cyceroniańskie lub obrazy katullowe z ówczesnych łacińskich oracyj lub poematów miłosnych.

Suflerem naszego artysty przy komponowaniu poszczególnych motywów ruchowych i grupowych był niewątpliwie szkicownik. Taki szkicownik, taki »taccuino«, przywieziony z podróży artystycznej, staje się dla artysty ówczesnego, zwłaszcza północnego, nabytkiem, z którego ustawicznie czerpie; jest on poniekąd stałym jego vademecum, artystycznym poradnikiem kieszonkowym. Szkicowników takich przechowała się liczba zna-

czniejsza, a najgłośniejszym z nich to chyba ów szkicownik wenecki, którego karty w liczbie 53 są wyłożone za witrynami tamtejszej »Pinacoteca dell'Accademia«. Uważany przez Bossiego na początku zeszłego wieku za szkicownik Rafaela, później (od r. 1880) przez Morellego-Lermolieffa za szkicownik Pinturicchia, został on dziś uznany ogólnie, po długim szeregu nader pouczających, wprost przykładowych pomyłek i sprostowań, dzięki licznym niestrudzonym badaniom, zwłaszcza Kahla, Amesdorfera, Lippmana, Fischla, Kurta, Loesera i Lipharta, za dzieło nieznanego artysty z połowy, lub nawet zdaniem Venturego (*Storia dell'arte it.* 2, 766 n), z końca XVI-go wieku.

Będąc ciągle w użyciu, ulegały te szkicowniki z natury rzeczy szybko zniszczeniu, lub, rozdzielone na poszczególne kartki, wchodziły jako rozbitki do najrozmaitszych zbiorów rysunków tak, że kartki, stanowiące ongi wspólną całość, odnajdujemy dziś rozprószone na bardzo oddalonych od siebie punktach Europy. Że nie wszystkie te szkicowniki, lub nie w całości, powstawały w obliczu oryginałów, lecz że niejednen z nich był czy to w całości czy częściowo, kopją innych szkicowników, to powszechnie wiadome; klasycznym tego przykładem jest ów sławny »Codex Escorialensis«, wydany przez Eggera (Wiedeń 1905); okazał się on ostatecznie kopją zaginionego oryginału Ghirlandaja, kopją, której autora wciąż jeszcze szukamy bezskutecznie.

Takim szkicownikiem posługiwał się też niewątpliwie i twórca Lamentu. Pytanie tylko, czy ten szkicownik był dziełem jego ręki własnej czy też cudzej, innymi słowy: Czy plondrował on sameże dzieła sztuki, czy tylko — obce szkicowniki?

Zjawienie się tych motywów w Lamencie nieco ex abrupto, nierozprowadzanie ich jednolite po całym dziele, nieumiejętne kształtowanie ciała ludzkiego i niewyrozumienie tego ciała oraz jego funkcji organicznych, wreszcie przypadkowe nieco rozmieszczenie figur lub poszczególnych mniejszych grup w przestrzeni bez zdolności złączenia ich w jedną całość, — wszystkie te okoliczności każą mi raczej przypuszczać, że arcydzieł tych, tak pilnie w Lamencie ekscerpowanych, artysta nasz nigdy naocznie nie widział, że Alp nie przekroczył, w Lombardji i Wenecji nie był i że cuda tej bujnej flory południowej znał tylko z oranżeryjnych doniczek. W draperjach jego tak kunsztownie przypinanych i układanych na figurkach dopatruję się raczej jednego dowodu więcej dla powyższego zapatrywania, bo muzyka tych linii szat i fałdów nie dostraja się do tekstu ruchów i akcji i z nimi się nie łączy; te szaty i płaszcze są zarzucone na manekiny, ale — co tem dziwniejsze — na manekiny o obliczu niezwykle żywym i pełnym wyrazu.

Rysem fizjonomji artystycznej twórcy Lamentu najbardziej znamienym jest — przy całej i chyba dostatecznie już podkreślonej nieudolności na punkcie koncepcji figuralnej i konstrukcji obrazu — właściwa mu a niemniej uderzająca żywość, śmiałość, prawie cięta i zdecydowana dziarskość w oddaniu ruchów fizycznych i emocji psychicznych, a w wyższym stopniu jeszcze jego wybitna, poniekąd wyjątkowa i wprost zdumiewająca zdolność portretowania, zdolność oddania żywych ruchów twarzy i to tak ich typu ogólnie rasowego, jak i czysto indywidualnego. Pod tym względem jest Lament zażytkiem wprost nieocenionym i może nawet jeszcze niedocenionym.

Gdybyśmy posiadali daty biograficzne dworzan Jana Tarnowskiego oraz gości zebranych na jego dworze w owym dniu styczniowym r. 1533, kiedy to nadeszła wieść o zgonie jego teścia Krzysztofa Szydłowieckiego, zmarłego 30 grudnia 1532 (Kieszkowski str. 300), moglibyśmy wielu z nich w poszczególnych postaciach Lamentu rozpoznać po

ich wieku i stanie, po ich typie, stroju i postawie; — do tego stopnia są te postaci w rysach i ruchach żywe i pełne przekonującej prawdy.

Wszystkie te czynniki pobudzają naszą ciekawość w wysokim stopniu i zmuszają nas do postawienia pytania zasadniczego: »Czy to dzieło, — będące co do ikonografii portretowej w sztuce polskiej tej epoki wprost unikatem, a i na całym obszarze sztuki Europy północnej i w pierwszych dziesiątkach XVI w. pod tym względem jednym z najbogatszych — wykazuje związek ze współczesną sztuką krakowską i jaki jest ten związek? Czy jest autor tego dzieła przybyszem przypadkowym, lub sprowadzonym ad hoc dla tego jednego dzieła, po którego wykonaniu opuszcza Kraków, nie zostawiwszy dalszych śladów swej działalności?« Na te pytania dam odpowiedź kategorię. Wykażę, że Lament jest dziełem artysty wychowanego od początku i wyszkolonego, a zatem najprawdopodobniej i urodzonego nie w Polsce, lecz w Niemczech południowych, dalej że on w Krakowie bawi i pracuje przez przeciąg lat dwudziestu kilku i że jego tutejszy pobyt i praca — może z przerwą lat kilku — są wystarczająco udokumentowane szeregiem dzieł datowanych lub datować się dających.

P. Dr. Kieszkowski publikuje wśród bogatego materiału w powołanem kilkakrotnie dziele także pewien drzeworyt mający z Lamentem związek jak najbliższy, bezpośredni. Jest nim portrecik drzeworytniczy królewicza Zygmunta Augusta (Nr. 108, str. 257), zaczerpnięty z dzieła J. L. Decjusza, sekr. królewskiego, *Contenta* i t. d., o czym poniżej (por. fig. 5).

W »Objaśnieniach« (str. 707) charakteryzuje on go jako technicznie dość słabo wykonany i »stojący pod wpływem niemieckich warsztatów drzeworytniczych«; ale, nie poprzestając na tym sądzie nieco ogólnikowym, wyraża nader trafne przypuszczenie, że »może powstał na zamówienie Vietora w Wiedniu«, w czym, choć związku z Lamentem się nie dopatruje, jest już bardzo bliskim wyników mej pracy a, jak przypuszczam, i prawdy.

Chłopczkowi na tym drzeworycie (125 mm × 98 mm) dalibyśmy lat 6 do 8, podczas gdy ostatni Jagiellonida w chwili powstania tej swej pierwszej podobizny miał za ledwie pierwszy rok życia skończony. Jodocus Ludovicus Decius, publikując swe dzieło *Contenta de vetustatibus Polonorum* i t. d. (*Impressum Craccouiae opera atque industria Hieronymi Vietoris Chalcographi. Anno M. D. XXI. mense Decembri*), mówi: (f E 5 v) »Sigismundum vero Augustum Sigismundi Regis primogenitum Anno M. D. XX. Kalendis Augusti natum, peculiari tabula effigiatum quidem legitime adpingere placuit«.

Dzieło to jest typowym objawem dylematów epoki przejściowej, które każdemu artyście były świadome lub podświadome, a między którymi on wcześniej czy później, w tym wypadku z opóźnieniem prawie ćwierćwiekowem w stosunku do procesu, przebytego przez głównych artystów około 1495—1505, musiał o wybór przynajmniej się pokusić. Dla artysty, stojącego przed zadaniem oddania pewnego oblicza, brzmiał ten dylemat wówczas: »czy ma ten portret być obrazem człowieka w sensie zewnętrznego dokumentu historycznego, czy też obrazem jego stosunku do wszechświata?« Ma przed sobą królewskiego syna i to pierworodnego, zatem domniemanego przyszłego władcę, postać więc »historyczną«; nie może być dlań wątpliwem, że trzeba to dzieło przedstawić w ostrym profilu, bo tylko w takim mogą stać się rysy ludzkie według ówczesnego mniemania dokumentem historycznym, a za lat kilka awersem monety czy medalu, opatrzonym datą, zatem dokumentem w ścisłym znaczeniu. Ale stawiając go profilem, rzeka

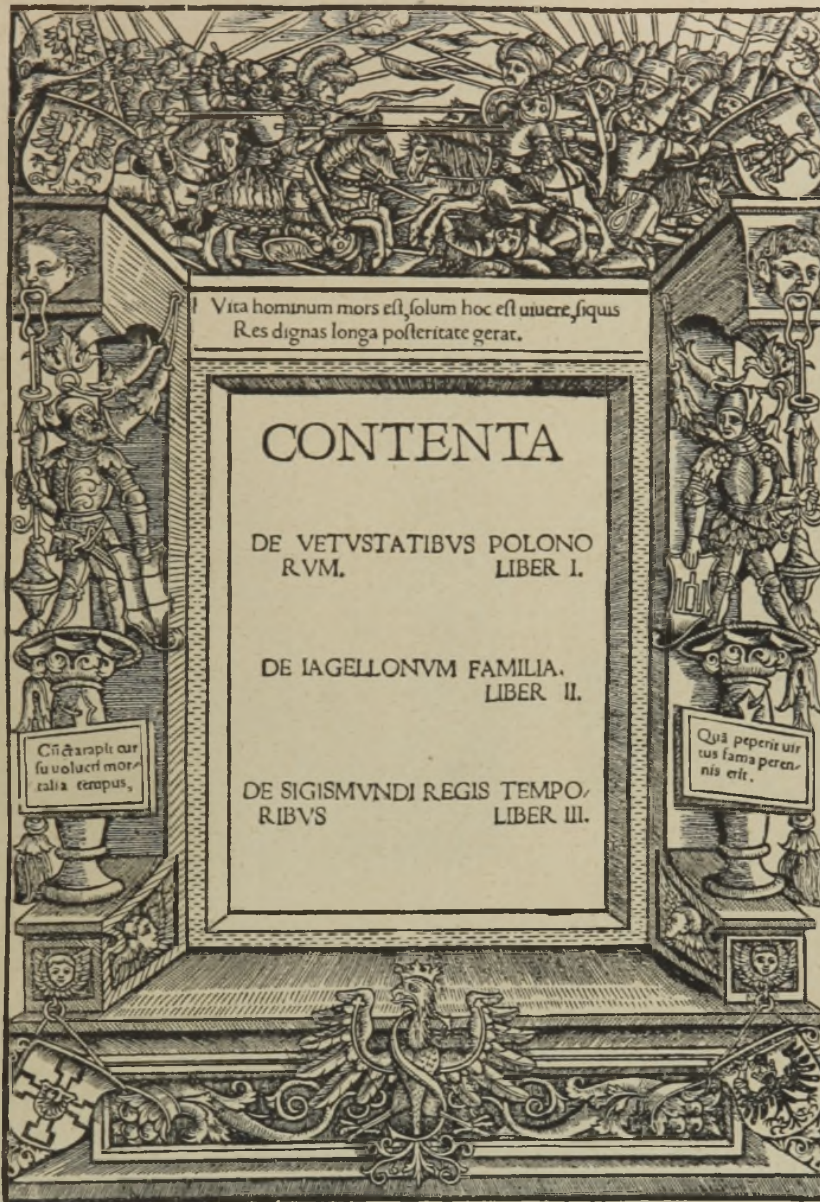


Fig. 8. Twórca Lamentu. Drzeworyt tytułowy dzieła Decjusza »Contenta itd« 1521. (Por. tekst str. 139—145).



Fig. 9. Tenże. »Koronacja Chrobrego« drzeworyt z tegoż dzieła. (Por. tekst str. 144).



Fig. 10. Twórca Lamentu. Król Zygmunt. Drzeworyt w dziele Decjusza »Contenta itd.«. (Por. tekst str. 138 - 9).



Fig. 11. Tenże. Monogram druk. Unglera z r. 1521 (i części). Z dzieła F. Kopyry: Spis druków fig. 56, łam 117. (Por. tekst str. 147).



Fig. 12. Tenże. »Duodecim Palatini« drzeworyt z Miechowity »Chronica Polonorum« 1521. (Por. tekst str. 141/2).



Fig. 13. Drzeworytnik wiedeński z oficyny Vietora. Z dzieła F. Koperj: Spis druków ep. Jag. fig. 45. łam 93/4 (Por. tekst str. 145/6).

Eclipsis Solis 30. die Augusti, Septentrio.

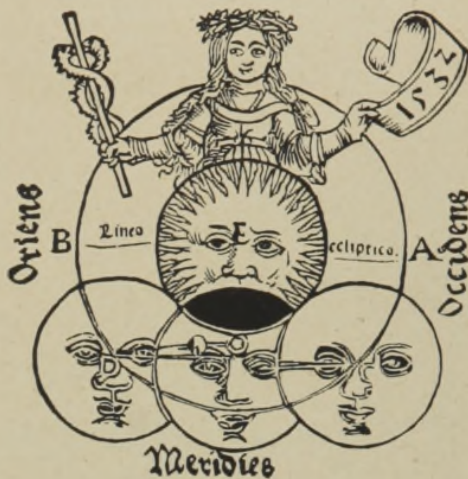


Fig. 14. Autor Lamentu. Z astronom. dzieła J. Caffmana, drzeworyt z r. 1532. Z dzieła F. Koperj j. w. fig. 57, łam 120. (Por. tekst str. 147/8)



Fig. 15. Twórca Lamentu. Trójca Święta z r. 1536. Z dzieła F. Koperj j. w. fig. 62, łam 132. (Por. tekst str. 154).

Olgas pater Vladislaus Ia Hedul' Anna Elisabet Sophia Vladislaus  
Ia. Dux Lithua gello Po. Rex gis con. con. cōiunx. conūx. Rex.



Fig. 16. Twórca Lamentu. Fragment drzeworytu genealogja Jagiellonów z Miechowity j. w. (Por. tekst str. 139 – 141 i 147/8).



Fig. 17. Twórca Lamentu. Plyta grobowa Zygmunta Szydłowieckiego w Opatowie. (Por. tekst str. 147--152).



Fig. 18. Tenże. Drzeworyt tytułowy druku Hallera 1518. (Z dzieła F. Koperj j. w. fig. 46, łam 96).



Fig. 19. Tenże. Winieta z druku Hallera z r. 1517. (Z dzieła F. Koperj j. w. fig. 31, łam 67/8).



on się z góry przedstawienia relacji duchowej portretowanego z widzem, a przez tegoż z wszechświatem. Jednakże sam fakt, że otrzymał polecenie portretować nie młodzieńca, nie chłopca dorastającego, ale dziecię, i to jednoroczne, jest już objawem nader znamienym epoki, której myśli i dążenia ulatują w kierunku wręcz przeciwnym od średniowiecza. Widział artysta to dziecko w pieluszkach i powijkach, ale przedstawia je jako chłopca i to ubranego już w szaty wytworne, królewskie. Bernardo Zenale na wielkim portrecie rodziny Lodovica il Mora adorującej M. Boską (w medjolańskiej Brerze), zwanym i znanym ogólnie »pala sforzesca«, przedstawia Franciszka, młodszego syna Lodovica i Beatryczy d'Este, obok rodziców i starszego brata Massimiliana, klęczących w szatach przewspaniałych, jeszcze bez żenady w najskromniejszym ubrańku dziecinnym, prawie w powijkach. (Nr. galerji 310, por. Cook *Illustr. cat.* 1898, Crowe u. Cavalcaselle *Gesch. d. ital. Mal.* Lpz. 1876, VI 41; fot. Alinari 14540, Stabil. Montabone 320 i Anderson 11007, wszyscy trzej, idąc za mało usprawiedliwioną hipotezą Lermolieffa, podają obraz pod nazwiskiem Bernardina dei Conti). Jest kwestją zresztą dla mnie, czy obraz ten nie jest dziełem dwu artystów. Madonna i święci, oraz aniołki, t. j. górna część obrazu, są niewątpliwie ręki bezimiennego jeszcze jak dotąd twórcy głośnego »Zmartwychwstania« galerji berlińskiej, przypisywanego ongi równie uporczywie jak bez powodzenia przez p. dyr. Bodego Leonardowi; cztery zaś dolne postaci portretowe nie mogą być żadną miarą dziełem Bernardina dei Conti, zbyt wyraźne widzę na nich piętno ręki oficjalnego portrecisty Sforzów w tych lat dziesiątkach — Ambrogia de Predis, do którego znaczenia dla naszego artysty jeszcze powrócę. — Obraz ten datuje się sam przez się na lata 1496—7 najpóźniej, a to ze względu na znaną datę urodzenia Francesca Sforzy (czwarty lutego 1495. Por. Fr. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro.* Milano 1913. I 465 i 533 i tegoż *Cat. d. R. Pinac. di Brera.* Bergamo 1908, 186/7).

Królewicz polski, w chwili powstania naszego drzeworytu jeszcze niemowlę niepełna jednoroczne, młodszy zatem o kilka lub kilkanaście miesięcy od swego stryjcznego stryja a zarazem i wuja na wspomnianej medjolańskiej »pali«, przedstawia nam się atoli na nim, jak już wspomniałem, jako chłopaczek lat około pięciu (fig. 5). Stoi wyprostowany jak świeca; jego główkę, niestosunkowo dużą, pokrywa nie pierwszy puszek włosów, lecz gęsta czuprynka ułożona w zaczesane ku czołu pękate kosmyki, co ją jeszcze nadmiernie powiększa; nie okrywa go ubrańko niemowlęcia, jakie widzimy w medjolańskiej »pali«, lecz ma na sobie strój książęcy bardzo wytworny, brokat wzorzysty o krótkich rękawach związanych na ramionach tasiemkami, rzucającemi wielkie węzły. Co więcej, na cienkiej żerdce, położonej za jego plecyma, przez całą szerokość obrazu, siedzi doń zwrócony, wielki ptak, podnosząc nóżkę, ptak tak duży, że na jego widok niemowlę takie raczej by się rozkwiliło, tuląc się w przestachu do niani. Wszystkie te szczegóły obniżają bardzo wartość tego drzeworytu, jako dokumentu portretowego, zwiększając w tej samej mierze jego wartość formalną, o którą mi tu głównie chodzi. Mam wrażenie, że nasz artysta, naglony przez autora i wydawcę, tworzył ten drzeworyt nieco pospiesznie, posługując się prawdopodobnie jakimś analogicznym dziełem portretowym jako wzorem.

Sprawa jest nieco trudna i zawiła. Muszę zacząć od interpretacji znaczenia tego ptaka, mającego, jak widzimy, ogólnikowe podobieństwo w budowie i puszystem upięczeniu z trzema sokołami Lamentu. Ale czy mamy w nim rzeczywiście widzieć sokoła,

symbol chyżości i odwagi, siły cielesnej i duchowej? W rzeczy samej możnaby się w jednym z dystychów, umieszczonych pod drzeworytem, dopatrywać pewnej aluzji. »Śpiewa« tam bowiem F. Gundelius, zwący się na innem miejscu (f A Iv): »Philippus Gundelius Pattaviensis, jureconsultus et poeta« (a zatem rodem prawie że z Padwy, choć na razie tylko... z Passawy):

Concipe spem dignam tantis ex indole Regnis  
 Quam spondet summum stirpe ab utraque genus.  
 Fons illinc proavum summa repetitus ab Arcto  
 Per Casimireae martia corda domus.



Fig. 5. Królówiczy Zygmunta. Drzeworyt z dzieła Deciusa.

też n. p. na pewnym znakomitym drzeworycie wiedeńskim, używanym przez Vietora jeszcze we Wiedniu przed r. 1518, a kopjowanym, jak to zaraz zobaczymy, bardzo szczegółowo przez naszego artystę. (Por. też E. Ehlers. Bemerkungen zu den Tierabbildungen (Dürera) im Gebetbuch des Kaisers Maximilian (Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsamml. 1917. XXXIII, 151—176).

Wchodzą tu w grę dwa portrety dwu Sforzów w wieku dziecięcym, oba z motywem ptaka, użytego w tym samym sensie czysto rodzajowym. Przypuszczam, że oba te portrety, choćby tylko w kopji rysunkowej, czy miniaturowej, znajdowały się w Krakowie w posiadaniu królowej Bony, zatem i artyście naszemu prawdopodobnie były znane. Co do pierwszego z nich uważam nadto za wysoce prawdopodobne, że znajdował się w Krakowie w oryginale, a przypuszczenie moje uzasadnię.

Byłby zatem ten sokół (?) symbolem zadatku na przyszłą sławę bohatera, zadatku, któremu we fizjognomji artysta wyrazu dać nie umiał. Artysta nasz, zadając nam takie zagadki, był szczęśliwszym w portretowaniu ludzi, niż ptaków. Sięgamy tą interpretacją stanowczo za wysoko; ptak ten ma znaczenie, zdaniem mojem, nie symboliczne, ale czysto rodzajowe, i nie jest on żadnym sokołem, ale... papugą. Papuga była znana na północy już w wiekach średnich; już za wypraw krzyżowych chowano ją, jak wiemy z poezji minnensängera Kristana von Hamle (około 1225, por. Goedeke l. c. 1884, I, 156. Koberstein, Grdr. d. Gesch. d. d. Nat.-Lit. Lpz. 1872. I, 225 i Brehm, Thierleben, Zw. Th. Vögel Lpz. 1882, I, 53); tembardziej więc mogła, prawie musiała, być znana i chowana koło r. 1520 na dworze, którego pani była z rodu Sforzów, znanego z rozmiłowania się w menażerjach zwierzęcych i — ludzkich. Niewątpliwie papugę widzimy

Przedstawiają one obu Francisców Sforzów i to obu zarówno jako mniej więcej pięcioletnich chłopczków. Dla łatwiejszej orientacji zestawiam tu w krótkości główne ich daty. Jednym to znany nam już z medjolańskiej »pali« Francesco II Maria Sforza (ur., jak wspomniałem, 4. II. 1495, zm. 25. XI. 1535), syn Lodovica il Moro i Beatryczy d'Este, hrabia Pawji i księżę Bari, późniejszy »władca« Medjolanu, a raczej pionek, wysunięty przez Karola V na to zewsząd zagrożone pole szachownicy europejskiej. Starszy jego brat Massimiliano (1490/1—1530), wygnął wprawdzie w r. 1512 z pomocą wojsk szwajcarskich Francuzów z Medjolanu, ale pobity w sławnie krwawych zapasach pod Marignano 13 września 1515 przez Franciszka I, musiał ustąpić, poprzestając na rocznej apanaż; gdy atoli wojska cesarskie, papieskie, szwajcarskie w wieczornych godzinach 19 listopada r. 1521 nagle ponownie Medjolan zajęły, został on tej samej nocy jeszcze obwołany panem Medjolanu, jednakże lekkomyślny, powierzchowny, do rządów zupełnie niezdatny, jakim był, ustąpił wnet potem powtórnie i ostatecznie, tym razem na korzyść młodszego brata Francesca, który, otrzymawszy Medjolan od cesarza jako lenno w r. 1529, przy tej pozornej władzy aż do śmierci się utrzymał. (Por. L. Pastor Gesch. d. Pápste. Frbrg. 1906, IV<sup>4</sup>, 1, 81—2 i 339 sq.). Drugim to brat królowej Bony, syn Gian Galeazza (zm. 1495) i tegoż stryjecznej siostry Izabeli Aragońskiej (por. Alfred von Reumont. Lorenzo de' Medici. Lpz. 1874. II, 589, ur. 1490, zm. 1511). Jako wnuk zamordowanego w r. 1476 Galeazza Marji, starszego brata Lodovica, był on od r. 1495, t. j. od śmierci ojca, de facto najbardziej uprawnionym pretendentem do księstwa medjolańskiego; wywieziony jednakże wcześniej do Francji, będąc zresztą stanu duchownego, nie mógł odegrać ważniejszej roli politycznej, a to tem mniej, że już w 21-ym roku życia, wrzekomo wskutek wypadku podczas jazdy konnej, życie zakończył (1511 P. Iovius Elegia vir. bel. vir. ill. 1551 p. 242).

Otóż posiadamy portrety obu tych Franciszków Sforzów w wieku dziecięcym. Oblicze drugiego z nich, rodzzonego brata królowej Bony, widzimy na owym często reprodukowanym a i mnie z autopsji dobrze znanym portrecie, obecnie w Watykanie, w Sala delle Udienze (Anticamera del Papa). Jestto dzieło znanego portrecisty medjolańskiego Bernardina dei Conti (1450—1525/8); zaopatrzył on i ten portret dołem trójwierszowym napisem łacińskim, podobnie jak portret otyłego dygnitarza kościelnego w galerji berlińskiej. (Hanfstängl 411, Katalog der Gemäldegalerie d. K. Friedrichsmuseums 1908, str. 22/3). »Il Duchetto« przedstawiony jest w bogatym stroju medjolańskim, w czystym profilu ku lewej i na tle neutralnem, jak prawie wszyscy portretowani przez tego malarza, w sukni aksamitnej, przepysznej i bogatej, pod szyją wyciętej, z jedwabnymi wypustkami na górnych rękawach;

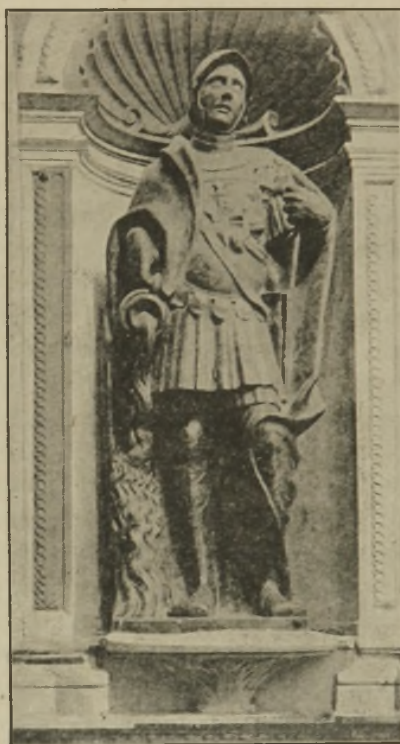


Fig. 6. Św. Florjan w kaplicy Zygmuntowskiej.

u pasa zwisa złoty łańcuszek; długie płowe włosy spadają na ramiona, czoło zdobi medjolańska obrączka żelazna i wysoka kitka (Malaguzzi Valeri l. c. I 56/7, fot. Andersen 4745, *Klassischer Bilderschatz* 1196). Jak wynika z napisu, którego ostatni w większej połowie obcięty wiersz czytamy: MCCCCLXXXVI DIE XXI JUNII BERNARDINI DE COMITIBUS OPUS, przedstawia obraz ten brata naszej królowej w wieku lat pięciu skończonych.

Nie jest to, zdaniem mojem, przypadkiem, że właśnie jako chłopaka, liczącego lat równie tyle, typuje nasz artysta niemowlęcego Zygmunta Augusta na drzeworycie, którego ogólna kompozycja, postawa, czysty profil, jak niemniej i wspomniany motyw ptaka, tak żywo ten portret jego rodzonego wuja przypominają. Francesco Sforza trzyma bowiem w lewej ręczce przedmiot, którego przeznaczenia nie moglibyśmy odgadnąć, gdyby Rubens nie był w r. 1625/6 namalował owego sławnego portretu obu synów, jednego z najświetniejszych klejnotów galerji ks. Liechtensteina w Wiedniu (replika w Dreźnie). Otóż młodszy synek Rubensa Mikołaj, trzyma w ręce podobny przyrząd drewniany w kształcie T; od tego patyczka z poprzeczką ciągnie się długa nitka, przywiązana do nóżki szczygiełka, który, już przy samej ramie obrazu, trwożnie fruwa w powietrzu (*Klassiker d. Kunst. Stuttgart* 1905, str. 278); taką nitką i takim ptaszkiem należy, mem zdaniem, uzupełnić portret watykański; znikły one przy przemalowaniu tła neutralnego oraz i napisu. A co najdziwniejsze i przy obrazach włoskich zalicza się do wypadków wyjątkowych, znanych mi tylko przy dziełach długie lata tutajających się poniekąd jako *res nullius* po różnych zbiorach Europy północnej, aż wreszcie, sponiewierane i zepsute, znalazły spokojną, a jak w tym wypadku, tak dostojną przystań; ten napis jest przemalowany i w niektórych słowach zupełnie zniekształcony przez kogoś, który językiem łacińskim najzupełniej nie władał; trzeci wiersz napisu jest prócz tego w połowie odcięty. Ten sam motyw ptaszka, tu na tym portrecie watykańskim przez partacza srogo zamalowany, spotykamy na drugim, dziecięcym portrecie rodu Sforzów, również z tego lat dziesiątka, a to na portrecie Francesca II Marji, którego daty powyżej podałem. Rysunek samej główki o rysach tak przedziwnych, jest wielokrotnie reprodukowany (przez Müllera-Waldego, Müntza, Seidlitz a i t. d.), przeważnie jako dzieło samegoż twórcy »Wieczerzy« w S. M. delle Grazie, z którego ręką — chciałbym prawie dodać: naturalnie — nic nie ma wspólnego. Stwierdza to już pierwszy rzut oka na spokojne, pilne kreskowanie od prawej góry ku lewemu dołowi.

Sam portret, znany mi tylko ze znakomitej reprodukcji w dziele p. Malaguzziego Valerego (l. c. I 441), znajduje się dziś w zbiorze p. W. Beattiego w Glasgowie. Twórcy tego dzieła widocznie pierwszorzędno i ja również, rezygnując z ulubionego nieraz rzucania pustemi nazwiskami, nazwać nie umiem. Na tym portrecie, który powstał zatem około 1500 r., pięcioletni synek Ludovica stoi na wprost widza, w bogatej sukience z wyłożonym wzorzystym kołnierzem, spiętej pasem o klamrze metalowej; szerokie u góry rękawy, ozdobione jedwabnymi wypustkami, są przypięte sznurkami do spencera; głęboko przenikliwy wzrok zwraca się nieco ku prawej. Prawa rączka, szeroka i pulchniutka, rozłożyła się na balustradzie, pokrytej kobiercem o prostym geometrycznym wzorze; lewa, trzymana przy klamrze pasa, dusi niemilosiernie szczygiełka, który, piszcząc żałośnie otwartym dzióbkiem, trzepoce skrzydełkami. To dręczenie ptaszka nie powinno nas dziwić: wszak ten chłopaczek włoski, a w dodatku... potomek Viscontich!

Jest mi zatem wysoce prawdopodobne, że motyw ptaka na drzeworycie krakowskim, jakkolwiek byśmy go interpretowali, cofa się do obu tych portretów właśnie bliżej

omówionych. Pierwszy z nich był artyście naszemu ponadto prawdopodobnie znany z oryginału. Bo, rzecz prosta: w czyichże rękach mógł znajdować się ten portret zmarłego już przed blisko dziesięćmioma laty »książątka«, według mniemania kół szerokich, a i według zasad prawnych pretendenta do Medjolanu najbardziej uprawnionego, jeśli nie w rękach matki, której Castiglione w »Cortegianie« (III cap. XXXVI, ed. V. Cian. Fir. 1894, str. 300) i Paolo Giovio (w »Elogia virorum bellica virtute illustrium« Florentiae in off. Laur. Torrentini MDLI. str. 241—3) poświęcają słowa pełne podziwu zupełnie wyjątkowego, — albo też w rękach siostry, królowej Bony? Co więcej, czy nie musimy raczej przypuszczać, że właśnie Bona, opuszczając Włochy, zabrała razem z portretami rodzinnymi i ten wizerunek brata, a to może nie tylko lub nie tyle z czystego przywiązania siostrzanego, ile bardziej ażeby okazać królewskiemu małżonkowi i dygnitarzom ten portret jako widomy znak uprawnionych jej pretensji do Medjolanu, których teraz, po śmierci brata i siostry, ona już jedyna staje się przedstawicielką i spadkobierczynią? A jeśli w dodatku zważymy, jak donośnym głosem przemalowanie obrazu, a zwłaszcza napisu, przekraczającego słowa łacińskie, przemawia za dłuższą tułaczką tego obrazu po krajach północnych, to sędzę, że moje przypuszczenie, iż około r. 1520 ten piękny i ciekawy portret ozdobił komnaty Wawelu, wystarczająco uprawdopodobniłem.

Czy obok jeszcze dalsze podobne portrety, drzeworyty, miniatury i t. d. nie były znane naszemu artyście, może z dworu wiedeńskiego i czy na ogólne kształtowanie tego drzeworytu ubocznie nie wpłynęły, chwilowo zbadać nie mam możliwości. W każdym razie ten drzeworytniczy portrecik Zygmunta Augusta w wieku niemowlęcym, podany przez Decjusza, a stworzony ręką późniejszego twórcy Lamentu, zasługuje na uwagę o wiele baczniejszą, niż mu się ona do dziś dnia dostała w udziale; należy mu się bezwarunkowo pewne, choć może skromne, miejsce w świetnym a w swym wewnętrznym związku jeszcze mało zbadanym szeregu renesansowych portretów dziecięcych. A otwiera go arcydzieło pierwszorzędne, portret Gwidobalda u stóp ojca, Federiga Montefeltre, księcia Urbinu (około 1476—8), pendzla Justusa z Gandawy, dawniej w pałacu urbińskim, po przyłączeniu zaś tego księstwa do państwa kościelnego przez Urbana VIII, od r. 1636 do dziś dnia w posiadaniu ks. Barberinich, obecnie w rzymskiej ich galerji (Venturi l. c. VII, 2, 135, fig. 105, fot. Anderson 2985).

Wracam do autora Lamentu. Związek formalny tego drzeworytu portretowego Zygmunta Augusta z postaciami Lamentu jest uderzający: najpierw to samo kształtowanie profilu; partja dolna, tak dziwnie cofnięta wstecz, że chowa się znacznie poza styczną czoła spuszczoną prostopadle; głowa, znów jak w postaciach Lamentu, anormalnie wielka w stosunku do tułowiu, a w związku z tem i ramiona, zwłaszcza przedramiona zbyt krótkie, karłowate, a rączki malutkie, pulchniutkie, jak bułeczki; nie inne mają mężczyźni, starcy nawet, na Lamencie. Uderza jeszcze jeden szczegół, drobny pozornie, ale dziwnie w oko wpadający: na obu ramionach dziecka sznurek, przytrzymujący bogato wzorzystą sukienkę, tworzy dwa kółka, oddane z wiernością minjaturowego kopisty; takie same kółka od węzła również na ramieniu (na lewym tylko, — prawe zakrywa sąsiad) widzimy na Lamencie u młodego mężczyzny o pełnej twarzy, zwróconej nieco ku prawej, stojącego jako dwunasta z rzędu postać w szeregu umieszczonych za stołem. Kosmyki włosów królewicza, podobne do ogonków gronostaju, ale znacznie grubsze i bardziej puszyste, są nam również dobrze znane z Lamentu; widzimy je tam kilkakrotnie, identyczne prawie na postaciach oznaczonych na tablicy dzieła p. Kiesz-

kowskiego literami A, G i W. Ornament zaś wzorzystego kobierca, pokrywającego stół Lamentu, odnajdujemy na karcie tytułowej dzieła decjuszowego, o której poniżej, oraz na ramce jego portretu. Ornament tej ramki, bardzo interesujący, będzie mi pomocniczym materiałem porównawczym w rozpoznawaniu dalszych dzieł tego mistrza: na każdym z czterech boków nagie pacholę (na dolnym w postawie leżącej); trzymają one insygnia przyszłej władzy królewskiej, górą — koronę, dołem — miecz, po bokach — jabłko berło. O ptaku, papudze, a nie sokole, i jego analogjach w Lamencie, już mówiłem.

Na poprzedniej, nieliczbowanej karcie dzieła decjuszowego trafiam na dalszy portret drzeworytniczy, a to króla Zygmunta w koronie, w pancerzu, z berłem w prawej, z lewą chwyającą za pochwę miecza poniżej rękojeści. Po niespokojnej linii profilowego konturu (również ku prawej), po jej zygzakowo prawie ostrych zagłębieniach i wyskokach, po cofniętej znacznie poza prostopadłą styczną dolnej partji twarzy, po prawem ramieniu przyciągniętem do ciała i zbyt krótkiem przedramieniu, po palcach silnie zwartych i nieartykułowanych, poruszających się tylko razem w czwórkę, jak gdyby na manekinie, poznajemy tą samą rękę, zatem rękę — możemy to już tu twierdzić z jaką taką pewnością — przyszłego twórcy Lamentu. Sam drzeworyt mierzy 112 mm × 78 mm, a na listewkach z przystawionemi doń winietami 143 mm × 108 mm. Motywy zdobnicze tych winiet, krótkie festony wawrzynu z grupkami jagód, dołem i górą spięte żelaznemi obrączkami, dalej niezmiernie ciężki i pękaty feston na samymże drzeworycie portretowym, zawieszony na grubym powrozie, przeciągniętym przez ciężkie, żelazne obręcze, są mi dalszym cennym materiałem porównawczym a zarazem i dowodowym. Po obu bokach drzeworytu mamy na całą wysokość strony (274 mm) dwie kolumny z herbami państwa i województw, trzy dalsze herby na dolnej listwie. W kwadracie poniżej portretu, nad tą listwą dolną i między kolumnami jest siedm dystychów, również Gundeliusa; przytaczam z nich drugi, ciekawy dla nas ze względu, że pojęcie obrazu jest tam użyte jako tertium comparationis:

Non pictoris opus ductasve coloribus umbras,  
Virtutes summi sed meditare Viri.

Zjawienie się w obu tych portretach drzeworytniczych, dalej w całym szeregu figur fikcyjnych, wreszcie w Lamencie jednolitego typu twarzy, o wspólnym rysie tak znamienym, jak cofnięcie całej partji dolnej znacznie wstecz poza prostopadłą czołową, nie może być żadną miarą zjawiskiem przypadkowym lub odosobnionem. Kieruje ten rys oczy moje ku sztuce wiedeńskiej, ku której jako ku głównemu źródłu twórczości naszego artysty wiodą mnie też i liczne dalsze względy, jak to zaraz uzasadnię. Ten dziwny typ profilu twarzy stwierdzam już częściowo na portretach Bernarda Strigla (1460—1528), a, w analogji wprost zadziwiającej, na obu portretach króla Zygmunta i Ludwika Jagiellończyka, ongi własności architekta Prylińskiego, dziś zaś hr. Leona Pinińskiego we Lwowie, dziełach pod względem ikonograficznym i artystycznym równie cennych jak ważnych, których publikowanie i głębsze, choć jeszcze niezupełnie wyczerpujące omówienie zawdzięczamy p. Drowi Kieszkowskiemu (l. c. Tabl. XXXII, str. 168/9, Tabl. XL, str. 210/11 i uwagi str. 713—715). To stwierdziwszy, nie trudno teraz dojść, że twórcą pierwowzoru tego typu jest Ambrogio de Predis i, co zatem idzie, że ten typ przenoszą z Medjolanu do Wiednia jego portrety, a to najpierw sławny jego portret cesarza Maksymiljana I oraz oba portrety tegoż małżonki Bianki, Marji Sforzy (1472—1510), córki Galeazza Marji, zatem siostry Gian Galeazza, a ciotki królowej Bony.

Ten typ występuje już na pobieżnych szkicykach Ambrogia w weneckiej Accademia, a z wyrazistością wprost zadziwiającą na wszystkich trzech portretach wykończonych, a zatem na portrecie cesarza, powszechnie znanym (w muzeum państw. we Wiedniu, Malaguzzi i t. d. str. 519), oraz na obu portretach cesarzowej, jednym w zbiorze p. Widener w Filadelfji Elkins Park i drugim w zbiorze hr. Arconati Visconti w Paryżu (Malaguzzi l. c. na dwóch osobnych nieliczb. tabl. str. 516/17 i 518/19).

Przechodzę teraz do całostronnicowego drzeworytu (267 mm × 184 mm), zdobiącego kartę tytułową dzieła Decjusza. Przedstawia on, aż do wysokości 205 mm, architekturę wnęki otwartego okna. Dołem szeroka ława; na jej czole wielki orzeł jagielloński, a po jego bokach dwa leżące rogi obfitości, z końcami wijącymi się na kształt ogonów delfinów. Po bokach dwie bazy, na nich słupy do połowy wysokości ramy, nakryte kolistymi płytami, a na nich dwaj rycerze zakuci w stal, w silnym rozkroku, trzymający: jeden berło, drugi tarczę herbową. Bazom odpowiadają górą wysoki belkowie z maskarami na czole, z których ust zwisają podłużne ogniwa łańcuchowe oraz ciężkie powrozy z nanizanymi motywami zdobniczymi, zakończone dołem puszystymi kitami. Na listwie górnej i na dwóch tabliczkach zawieszonych u słupów trzy dystychy: sentencje moralne o wiecznej trwałości sławy i chwały a znikomości innych rzeczy ludzkich.

W pustym prostokątnym otworze okna czytamy tytuł dzieła w czterech wierszach piękną, trochę chudą, antykwą: CONTENTA DE VETUSTATIBUS POLONORUM LIBER I DE JAGELLONUM FAMILIA LIBER II DE SIGISMUNDI REGIS TEMPORIBUS LIBER III.

Górną część drzeworytu (nad tą architekturą okienną, zatem pas 62 mm × 184 mm.) wypełnia wyobrażenie bitwy: dwa profilowo ku środkowi na siebie nacierające hufce, od lewej hufiec polski w pełnym rynsztunku, od prawej turecko-tatarski w turbanach i wysokich spiczastych kapeluszach; walka to przeważnie na dzidy, raz tylko po stronie polskiej zjawia się szabla, a po przeciwnej łuk. Wódz tatarzyn, w stożkowym kapeluchu, na koniu wzorowanym widocznie na koniu z wizji apokaliptycznej Dürrera, przeszyty dzidą wodza polskiego, zakutego zupełnie w stal, wali się w tył, rozwarłszy szeroko usta w śmiertelnym okrzyku.

Króciutkie przedramiona, małe okrągłe rączki (motywy widoczne zwłaszcza u tatarzyna napinającego łuk), niskie czoła, pełne okrągłe twarze o dosadnej typicy i żywej grze fizjonomicznej przemawiają jak najsilniej za tożsamością twórcy tego drzeworytu i Lamentu. Na domiar stwierdzam na pancerzu lewego rycerza ornamentykę znaną nam już z wspomnianego portretu Zygmunta Starego, a w obu rogach obfitości, leżących naksztalt delfinów takie same dziwne przekształcenie motywu zdobniczego pionowego na poziomy, jak w leżącej figurce nagiego pacholęcia w dolnej ramie drzeworytowego portretu Zygmunta Augusta, wreszcie cały szereg identycznych szczegółów zdobniczych, w obramowaniu obu wspomnianych drzeworytów.

Jeszcze ważniejsza rola w tym procesie, mającym udowodnić tożsamość twórcy Lamentu z autorem czterech drzeworytów z Contenta Decjusza, przypada wielkiemu drzewu genealogicznemu, wypełnianemu dwoma drzeworytami (po 267 mm × 188 mm) obie wewnętrzne stronice (E 7 v — E 8 r) niepaginowanego arkusza, wstawionego między stronice LV i LVI. Obejmuje ono pięć pokoleń Jagiellonidów, poczynając od Olgierda jako protoplasty, umieszczonego w lewym górnym rogu strony pierwszej i przedstawia ich w pięciu rzędach czyli razem 87 osobach, wyrastających według typu takich »arborum consanguinitatis«, z kielichów kwiatów, osadzonych na łodygach i gałęziach

drzewa, wijących się poprzez całe karty. Drzewo genealogiczne z dzieła Decjusza łączy się z obu sławnymi »drzewami« Maksymiliana, obecnie w Muzeum państwowym wiedeńskim, oraz z dobrze mi znanym »drzewem« w zamku Tratzberg koło Jenbach w Tyrolu; zestawienie ich i to nie pomijając nader i dla nas ważnego drzewa geneal. z zamku Grimmenstein, obecnie w muzeum w Gotha, wymagałoby osobnego studjum. O trzech pierwszych por. Dr. J. Kieszkowski tabl. XXX, str. 164 i n. i uwagi 710—712. Będę się starał teraz wykazać, że z pod ręki twórcy Lamentu, którego poznaliśmy zarazem i jako autora obu drzeworytów portretowych w temże dziele Decjusza oraz wspólnej temu dziełu i kronice Miechowity karty tytułowej, wyszło także owo wielkie drzewo genealogiczne. Daję tutaj schematyczne zestawienie motywów wspólnych dziełom wspomnianym, przyczem oznaczam dla krótkości Lament przez L, kartę tytułową przez Kt, portret Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta-dziecka przez Z i ZA, drzewo genealogiczne wreszcie przez Dg, a w niem poszczególne rzędy przez liczby rzymskie I—V, zaś miejsce porządkowe odnośnej figurki w danym rzędzie przez liczby arabskie 1—19.

Najważniejsze cechy wspólne Dg z L, Z i ZA są: *a*) niskie czoła, okrągłe, pełne twarze, wielkie oczy względnie oczodoły; *b*) króciutkie, jakby skarłowaciałe, ramiona a zwłaszcza przedramiona i małe okrągłe, pulchne, bułeczkowate rączki. Motywy *a*) i *b*), jak już podniosłem, występują również na Kt; *c*) prostopadłe profile twarzy, o szczęcie dolnej, cofającej się nawet nieraz poza linię pionu spuszczonego od czoła, tak szczególnie Dg V9 »Joānes March«, w L u postaci męskich, oznaczonych na tablicy dzieła p. Dra Kieszkowskiego literami K i L, oraz u obu ich sąsiadów; *d*) postawienie całego szeregu postaci w ostrym, medalowym profilu, na Dg pięciokrotnie (III3, IV2 i 16, V9 i 12), na L na ogólną liczbę 41 figur nie mniej jak siedmnaście razy. Oprócz tego wykazuje Dg jeszcze specjalnie z L kilka dalszych cech wspólnych. Niemi są: *a*) właściwa temu artyście a niefatwo dająca się scharakteryzować zdolność indywidualizowania fizjonomji przy zachowaniu ogólnego własnego piętna i typu formalnego; *b*) żywa mimika i gestykulacja; tak n. p. w Dg postaci młodociane, tak męskie jak i żeńskie, są przeważnie uśmiechnięte, postaci duchownych przedstawione z gestem uroczystej przemowy (III1) lub religijnego skupienia (IV6 i VI0), pary małżeńskie w żywej rozmowie i t. d.; *c*) motyw skrzyżowania przedramion, w Dg kilkanastokrotnie powtórzony, w L bardzo znamienne u przedostatniej, siódmej z rzędu, postaci w szeregu siedzących za stołem; *d*) mówiący kładzie rękę na łopatkę sąsiada, do którego z przemową się zwraca: w Dg dziewięciokrotnie (I12 i 18, III9, 11, 13 i 15, IV13, V5 i 16); w L wykonywa ten gest młody mężczyzna w wysokim spiczastym kapeluchu oznaczony literą G; *e*) przemawiający żywo gestykulując, zwraca rękę pełną dłońią ku widzowi; w Dg notuję ten nader znamienny motyw dziesięciokrotnie (I1, II6, 12 i 16, III14, IV7 i 16, tu nawet obie dłonie, V2, 13 i 14), w Lamencie ośmiokrotnie, u postaci z rzędu 8-mej, 12-tej, 16-tej, 29-tej, 31-szej, 34-tej (i tu również obie dłonie), 39-tej i 41-szej; *f*) w Dg mają mężczyźni wszyscy, z wyjątkiem jednego, głowy nakryte, przeważnie czapkami książęcymi, względnie koronami, kapeluszem kardynalskim i t. d.; w L ma również przeważna liczba zgromadzonych (a to trzydziestu na 41 figur) głowy nakryte.

Z kartą tytułową ma Dg jeszcze jeden moment wspólny: jest nim jednakie w obu dziełach, a tak mało motywowane, silnie skośne przegięcie głowy w górę; stwierdzamy je na Kt u ryceza z tarczą i buławą, stojącego na lewym słupie, w Dg zaś dwukrotnie, raz u protoplasty rodu, a następnie u księcia Alberta, ojca Elżbiety, żony króla Kazimierza Jagiellończyka (DgI1 i 8).



Wartość ikonograficzna tego drzewa genealogicznego jest naogół dość wątpliwa. Portret Zygmunta I (III3) jest jedynie kopją własnego drzeworytu artysty (Z), wyżej omówionego; byłby taką kopją zapewne także portret Zygmunta Augusta, ale on w genealogii jeszcze nie figuruje (jedynie siostra jego Izabela IV5), dowód zatem, że cały ten wielki drzeworyt, został ukończony jeszcze przed jego urodzeniem, a gdy zważymy, że artysta potrzebował na ułożenie go pod dyktandem Decjusza, dalej na przygotowanie i zebranie materiału ikonograficznego conajmniej czasu dwuletniego, musimy wnioskować, że twórca Lamentu i wymienionych powyżej prac drzeworytniczych z nim się łączących jest artystą osiadłym w Krakowie przynajmniej już od r. 1518. Portret Jana Olbrachta (III6) jest widocznie wzorowany na płaskorzeźbie jego nagrobku; wydaje mi się dalej rzeczą prawdopodobną, że na dnie portretów króla Aleksandra i jego małżonki Heleny (III7 i 8), niemniej portretów sióstr królewskich, Anny, żony Bogusława ks. pomorskiego, i Barbary, żony Jerzego ks. saskiego (III10 i III11), oraz może jeszcze portretu pierwszej żony Zygmunta Barbary (III2), przeświecają jakieś autentyczne dzieła portretowe. Inne oblicza są natomiast wszystkimi dziełami inwencji artysty. Zastanawia, że do ich rzędu zaliczyć musimy także portret Bony (III4), chociaż Decjusz właśnie jej imię, i to jedno i jedyne z pośród 87 imion, drukuje w tem drzewie genealogicznym samymi majuskułami »BONA coniunx«, nie przyznając tego typograficznego wyszczególnienia nawet jej królewskiemu małżonkowi. Chcąc naprawić ten dziwny brak swej genealogii obrazowej, daje Decjusz zaraz na stronie następnej (E 8 v) jej portret drzeworytniczy, prawdopodobnie według oryginału powstałego już w Krakowie; technika tego drzeworytu (por. Kieszkowski l. c. str. 219, fig. 89) jest atoli o wiele subtelniejsza od Z i ZA i wskazuje wprawna rutynowaną rękę wybitnego grafika, a to raczej sztycharza, niż drzeworytnika (por. też Malaguzzi Valeri l. c. I 100).

Prawie równocześnie nakładem i drukiem Vietora i w tymże samym formacie, tylko bogaciej ozdobiona drzeworytami, wychodzi Miechowity »Chronica Polonorum« (Craccovię per Hieronymū vietorē Kalendis Decēbris Anno dñi M. D. XXI). Zdobi kartę tytułową drzeworyt, prawie identyczny z Kt, wyżej obszerniej opisaną. Na podstawie wyników dotąd już osiągniętych twierdzą: drzeworyty tego dzieła tak rozpowszechnionego są ręki autora wyż opisanych czterech drzeworytów dzieła Decjusza, a zatem i twórcy Lamentu. Nie mogąc wchodzić w równie szczegółowy ich rozbiór, ograniczam się do zaznaczenia następujących szczegółów: a) przedewszystkiem wielka grupa zatytułowana »Decem Palatini« (85 mm. × 134 mm na pag. V) jest bezwarunkowo dziełem późniejszego twórcy Lamentu; przemawiają za tem: kształt głów, a to przeważnie nakrytych (z wyjątkiem dwóch), oraz motywy: kładzenia ręki na łopatkę sąsiada i zwrócenia ku widzowi ręki pełną dłońią. Wogóle robi grupa ta stanowczo wrażenie zapowiedzi środkowej grupy Lamentu, złożonej z ośmiu siedzących za stołem i również tyłu za nimi stojących; zauważam zresztą w tej grupie tę samą, zdumiewającą prawie, różnorodność nakryć głów (tu hełmów okrągłych i spiczastych, kapełuszy z brzegiem szerokim i wąskim, futrzanych nausznic, miękkich czapek futrzanych, względnie lamowanych futrem, turbanów i t. d.); b) nie mniej jak dwadzieścia dwie półfigur jest tu przedstawionych (w formacie coprawda znacznie zwiększonym) w typie figur drzewa genealogicznego, t. j. jako wyrastające z kielichów kwiatów, względnie z pęków liści tak, że możemy je uważać jako części niedoszłej do skutku czy nie złączonej w całość obrazowej »genealogii Piastów«; c) uderzająca jest dalej tożsamość motywów tek-

tonicznych i dekoracyjnych w całofigurowych wizerunkach: Lodovicus (p. CCXLVIII), Wladislaus Jagello (p. CCLXVIII), Wladislaus (p. CCC) i Joannes Albertus (p. CCCXLVII) z jednej strony a z drugiej w Kt, Z i ZA; d) postać Władysława Łokietka (p. CC) jest postawiona w równie silnym rozkroku, jak cytowani już dwukrotnie rycerze na obu słupach Kt.

Sumując te spostrzeżenia, nie sposób wątpić o tożsamości ręki głównego drzeworytnika dzieła decjusowego i kroniki Miechowity a twórcy Lamentu.

Rozszerzyłem w ten sposób znacznie naszą znajomość twórczości autora Lamentu i uzyskałem bogatszy już materiał porównawczy, mogący mi służyć za podstawę do dalszego wnioskowania. W ogólnej liczbie 87 półfigurek Dg liczymy trzydzieści ośm postaci kobiecych; z wyjątkiem pięciu typowanych nieco odmiennie, wykazują one typ wspólny i są wyłącznie prawie wynikiem wolnej inwencji drzeworytnika. A typ ten nie jest ani norymberski ani augsburski i nie ku czystemu zachodowi wskazuje linja tej sztuki krakowskiej, ale ku zachodowi północnemu, ku Wittemberdze, rezydencji ks. saskiego, Fryderyka Mądrego, czyli ku pracowni Łukasza Kranacha. Fakt ten uderzający każdego, kto choć pobieżnie spojrzął na wielkie drzewo genealogiczne w dziele Decjusza, wskazywałby zatem na pochodzenie naszego artysty z Saksonji lub z kraju jeszcze bliższego, a podlegającego wówczas najsilniej wpływowi sztuki saskiej, t. j. z Czech, w których panował i rządził Władysław, brat Zygmunta I, a po jego śmierci (w marcu 1516) syn jego Ludwik.

Za czeskim pochodzeniem naszego artysty przemawia silnie drugi jeszcze argument natury czysto wewnętrznej i formalnej. Nader trafną czyni M. Sokołowski w swym rozbiorze Lamentu uwagę, że po niezwykle wielkiej liczbie głów, postawionych na tej płaskorzeźbie w czystym profilu, wnioskować by należało, że ten artysta-plastyk był równocześnie i medaljerem.

Przyjmuję ten pogląd, choć w sensie nieco ogólniejszym, i powiem o twórcy Lamentu, że robi mi on wrażenie artysty specjalnie biegłego w profilowym portretowaniu w metalu, zatem w pierwszym rzędzie na monetach, artysty, obytego z techniką metalową w przeróżnych jej objawach, gałęziach i technikach.

Co się bowiem tyczy w szczególności medali, muszę zaznaczyć, że cenna praca p. Dra M. Gumowskiego »Medale Jagiellonów« (Rozprawy i materiały pod red. prof. Dra Fr. Piekosińskiego Kraków 1906, I, 1, 14—115) daje wynik ujemny. Żaden z ogłoszonych i omówionych tam (tabl. XIII—XVI i str. 64) lub w dziele p. Dra Kieszkowskiego (tabl. XLVIIa i str. 364—377) medalów Zygmunta Starego nie wykazuje tak charakterystycznej dla ręki naszego artysty prostopadłej linii profilu. Ogłoszone tam znakomite medale z obliczem Zygmunta, uznane zresztą już dawno jako dzieła Hansa Schwarza (por. M. Gumowski, w Pracach Kom. hist. szt. I, 88—108), wykazują linję profilu aż do przesady skośną i to biegnącą prawie bez przerwy, z małym tylko załamaniem u skroni, od wierzchołka czoła aż do końca nosa; dalsze medale zaś z obliczem Zygmunta Starego, oznaczone liczbami 65 i 73, są dziełami Padovana, względnie Caraglia (?). Wręcz odmiennie ma się rzecz jednakże, gdy się przypatrzemy publikowanym w tejże pracy (tabl. I, 3, 4 i 7) trzem medalom Władysława Jagiellończyka. Podobieństwo ogólnej konstrukcji profilu (zwróconego w lewo) tych medali do profilu zwyż omówionego drzeworytu Z jest w rzeczy samej zadziwiające: ta sama to pionowa linja profilu, to samo cofnięcie szczęki dolnej, to samo zbyt silne, rubaszne prawie markowanie partyj

występujących i wgłębionych. t. j. nosa, względnie oczodołów i partji nad górną wargą. Te medaliki bito w r. 1508, na koronację małego Ludwika Jagiellończyka (Gum. l. c. 25—26). Nie twierdzę bynajmniej, żeby twórca Lamentu oraz drzeworytów, zdobiących dzieła Decjusza i Miechowity, był zarazem i twórcą tych medalii; sądzę nawet, że w r. 1508 był jeszcze zbyt młody, by mogła mu być według zwyczajów warsztatów północnych poruczona robota samoistna; przypuszczam bowiem, sądząc po typie sztuki, że wykonywając wspomniane drzeworyty w latach 1518—20, stał dopiero na początku lat męskich, czyli że liczył lat około 30—35, zatem że się urodził około r. 1485—90. Ale wysoce prawdopodobnem wydaje mi się pochodzenie tego artysty z tego kraju i z tej właśnie mennicy, w której bito wspomniane medaliki w r. 1508 oraz analogiczne monety, których komplet mam ogólnikowo niestety tylko w pamięci z muzeum w Kolinie i Chebie (z bytności w r. 1918).

Widzę zatem w naszym artyście mincmistrza lub »wardajna«, wyszkolonego i pracującego przez czas dłuższy w mennicach czeskich króla Władysława, a zatem pierwotnie zawodowego plastyka-metalowca.

Dalsze medale Władysława tu w grę nie wchodzi, a to tem mniej, że wielki jego medal, oraz tych samych rozmiarów i teje ręki medal Ludwika Jagiellończyka (Gum. II 10 i VII 34), chociaż oba uznane przez powagi na tem polu, mają dla mnie wygląd nieco podejrzany. Byłbym skłonny uważać je za nowożytnie a niezbyt zręczne kopje odnośnych obu medalii na szkatule warcabowej Hansa Kelsa w wiedeńskim muz. państw.; »natchniony« wyraz oczu Władysława i jego włosy rozwiane, rzecz na medalu wprost niezrozumiała i niebywała (na medalu Kelsa są one tylko nader miernie trefione), wydają mi się wysoce zagadkowe, formy zaś liter i liczb na napisie otokowym są zdolne to moje niekorzystne wrażenie już tylko spotęgować (podobizna u p. Gumowskiego l. c. 28—29, a warcabów autentycznych w dziele p. Dra Kieszkowskiego str. 187). Zwracam przy tej sposobności uwagę, że medjołańskie muzeum Pezzoli Poldi posiada dalsze kamienie tej samej gry warcabowej i to w liczbie aż dwudziestu czterech. Uważam je, co już z poprzednich słów wynika, również za owoce pracy miniaturowo-rzeźbiarskiej Hansa Kelsa. Mają one wagę niepoślednią dla ikonografji domu Habsburgów, a zatem też i dla ikonografji tylekroć z nimi spowinowaconych Jagiellonów. Reprodukacja trochę zbyt drobna wszystkich 24 kamieni warcabowych, t. zw. »pedini«, na jednej małej tablicy w dziele p. Malaguzziego Valerego l. c. 577, pozwala mi rozpoznać tylko kilka profilów ogólniej znanych, jak Karola V, jego siostry i t. d.

Teraz dopiero drzeworyty portretowe króla Zygmunta i królewicza stają się nam zrozumiałe. Jedyne ze stanowiską techniki mincerskiej możemy wyrozumieć owe przesadne akcentowanie partyj występujących i wgłębionych na profilach, dalej całą kanciastość podbródka i nosa, ostrego jak koniec pióra, oraz (na Z) ostrość kątów głębiionych pod czołem, pod nosem i dolną wargą. Wszystko to tłumaczy nam technika mincmistrza przywykłego, bo zniewolonego do jak najsilniejszego akcentowania tych partyj celem wywołania podobieństwa na małej blaszce o średnicy 15—35 mm.; tłumaczy ona nam także ową błędnie krótką formację stanu i bojaźliwe przyciągnięcie do ciała ramion i przedramion a raczej markowanie ich tylko, by je jako tako pomieścić w malutkim krążku monety. Zawodowy mincmistrz uchwyci zatem znakomicie główne w oko wpadające cechy danej fizjonomji, ale ta fizjonomja jest mu też wszystkim, a nie tylko częścią główną organizmu ludzkiego, którego postawa i funkcje, jako leżące poza gra-

nicami i wymogami jego sztuki i techniki, są mu zazwyczaj znane tylko bardzo ogólnikowo — o ile naturalnie ten mincmistrz nie jest równocześnie rzeźbiarzem, fachowo w tym zawodzie wyszkolonym.

Wszystkie te ujemne właściwości sztuki i techniki zawodowego mincmistrza, nie posiadającego wyższego wykształcenia artystycznego, spotykamy jeszcze na początku drugiej połowy XVI w., poniekąd jako typowy przykład na t. zw. donatywie gdańskiej, z karykaturalnym wprost wizerunkiem Zygmunta Augusta (Gumowski tabl. XXII, Nr. 90 i str. 100 i Stronczyński, Dawne monety polskie dynastji Piastów i Jagiellonów Piotrków 1885. III, 176, Nr. 86).

Trzeci jeszcze czynnik każe mi w twórcy Lamentu oraz przeważnej liczby drzeworytów, zdobiących wspomniane dzieła Miechowity i Decjusza, dopatrywać się artysty, oswojonego specjalnie z wyrobami metalowymi, obytego szczegółowo z warunkami i techniką pracy artystycznej w spiżu, żelazie, bronzie, srebrze i t. d.

Jest nim wybitnie metalowy charakter jego motywów zdobniczych. Motywy zdobnicze, zwisające obustronnie na karcie tytułowej, przeniesione w rzeczywistość, ważyłyby cetnary; zawiesza on je też albo na grubych powrozach, względnie drutach żelaznych, przeciągniętych przez masywne kółka również żelazne, lub na ciężkich, długich ogniwach łańcuchów, naturalnie żelaznych, także maskary, trzymające w zębach te ciężkie ogniwa łańcucha, są pomyślane jako kute z żelaza lub lane ze spiżu, gdyż kamienne ciężaru tego by nie wytrzymały; liście festonów wawrzynowych, na ramie portretu Zygmunta, są ostro kanciaste i nie ścielą się miękko, lecz odstają od siebie jak liście wieńca blaszanego, a cała rama wreszcie dziecięcego portretu Zygmunta Augusta naśladuje wprost technikę srebrnej blachy trybowanej; w wyższym jeszcze stopniu zauważymy ten wybitnie metalowy typ jego ornamentyki w dalszych drzeworytach, o których za chwilę będzie mowa.

Również zastanawia w jego drzeworytach ilustrujących kronikę Miechowity znaczna liczba postaci historycznych, przedstawionych w rynsztunku, w pancerzach, w pełnych zbrojach, nie osłoniętych choćby częściowo płaszczem książęcym. Z dwudziestu dwóch półfigur (78 mm × 52 mm) niedoszłej genealogji Piastów tej kroniki przedstawia nasz drzeworytnik-plastyk blisko połowę, bo dziesięć w pełnej zbroi: są niemi: Przemysław, Leszek trzeci i czwarty, Kazimierz I, Bolesław Śmiały, Krzywousty, Mieczysław V, Kazimierz Sprawiedliwy, Leszek Czarny i Henryk Pobożny (pp. IX, XI, XVI, XL, XLII, LXIV, XCVIII, XCIX, CLXXIV i CLXXXIV); w pełnej zbroi, nie osłoniętej płaszczem, klęka i Bolesław Chrobry przed koronującym go cesarzem Otonem (p. XXVI); zakuty w stal od stóp do głów, ze spuszczoną przyłbicą i na koniu również opancerzonym naciera wódz polski na czele hufca swego, przebijając dzidą wodza Tatarów, a to tak na drzeworycie Kt, wyżej obszernie opisanym, jak i na jego warjancie, na karcie tytułowej kroniki Miechowity (por. Feliks Kopera: Spis druków epoki jegiellońskiej w zbiorze Emeryka hr. Hutten-Czapskiego (Kraków MCM łam 85—6); jeździec ten i koń wyglądają zaiste jak główne okazy, paradujące u wstępu do »kaiserliche Rüst-kammer«.

A wszystkie te zbroje są skromne, skąpo lub zupełnie nie ornamentowane; nie ma na nich śladu przepychu, właściwego augsburskiemu płatnerstwu, a tem mniej artystycznej zbroi włoskiej późniejszej, którą poznać możemy na niedatowanym medalu Zygmunta Augusta, tym bodaj czy nie najpiękniejszym medalu polskim drugiej połowy

XVI w., a niewątpliwem, zdaniem mojem, dziele Caraglia, choć jeszcze jako takie nie poznałem (Gumowski, Tabl. XXII, Nr. 88, str. 96—7); zbroje naszych drzeworytów, to nie zbroje turniejowe i reprezentacyjne, ale stworzone dla codziennego użytku, dla znojnego rzemiosła wojennego.

Gdy patrzę na motywy zdobnicze karty tytułowej, przypominają mi się wyroby metalowe z mennicy w Kutnej Horze, przechowane dzisiaj w muzeach Pragi, Chebu i Kolinu i przenoszę się myślą do Sankt Joachimsthal, gdzie to z dawnej i sławnej świetności menniczej za czasów hrabiów Schlicków pozostały już tylko wspomnienia w postaci takich właśnie maszkar na ciosowych portalach górnego miasta, mniej dotkniętego katastrofą pożarową z przed 30-stu lat, maszkar naśladowujących tak samo technikę metalową, jak to widzimy na wspomnianej karcie tytułowej. Jest zatem, jak z powyższych uwag wynika, pochodzenie naszego artysty plastyka-metalowca, a zarazem i drzeworytnika, z mennic czeskich wysoce prawdopodobne. Że zaś łączy on dwie techniki, drzeworytniczą i plastyczno-metalową, dziś sobie tak obce, jest wówczas, kiedy to przemysł artystyczny i sztuka, sztuka drukarska i praca rzemieślniczo-techniczna tak blisko się stykały, objawem dość częstym, czego, pisząc tu dla specjalistów, bliżej uzasadniać przecież nie potrzebuję.

Muszę atoli zaznaczyć, że moje poszukiwania — zapewne bardzo niedostateczne i raczej dorywcze — jego dzieł z zakresu numizmatyki i medaljerstwa, jak dotychczas przynajmniej, pewnego i stanowczego wyniku nie wydały. Profil Zygmunta I — jak wiadomo, pierwsze oblicze królewskie na monetach w Polsce — zjawia się na nich w typie trojakim. Pierwszy przedstawia profil prostopadły, o małym nosie i o włosach obciętych na karku ostro poziomą linią; jestto zatem typ zbliżony do typu monet mennic czeskich; artystyczny pierwowzór jego nie jest mi znany i nie wiem, czy wogóle taki istniał. Mamy go na szóstakach koronnych i Ziemi pruskich, na trojakach, dukatach i groszach (Stronczyński l. c. III 101/2, 105, 108, 122/3). — Typ drugi, w koronie, włożonej na miękką czapkę, zakrywającą uszy, z jaką spotykamy się n. p. tylokrotnie na Lamencie, mamy na talarach i dukatach 1532—5 (Stronczyński l. c. 106), ulegał często bardzo znacznemu, przeważnie wysoce artystycznemu przekształceniu (Stronczyński 123). Z tym typem łączy się blisko znakomity medal z r. 1538 (Gumowski tabl. XIX, Nr. 73 i str. 84—6), który M. Sokołowski i p. L. Lepszy przypisują (Sprawozdania k. h. s. VI, LXXXVI i CXXII) Caragliowi; uważam wszakże ten medal raczej za dzieło ręki niemieckiej. — Trzeci typ wreszcie przedstawia profil króla, również ku prawej, w złotogłowi; widzimy go na trojakach Ziemi pruskich (Stronczyński l. c. 119—21). Pierwowzorem jego jest portret króla, według nieznanego mi oryginału, rytowany na drzewie, atoli w profilu ku lewej, przez monogramistę HR, jako pendant do portretu Bony, w dziele Decjusza (Kopera l. c. 87, Kieszkowski l. c. 657 i 696). Żałuję, że brak miejsca nie pozwala mi wejść w bliższe omówienie ważnego materiału, łączącego się z tą kwestją, publikowanego i rozpatrzonego przez kilku badaczy, zwłaszcza przez p. L. Lepszego w Wiadomościach numizmatyczno-archeologicznych.

Za niewątpliwie uważam, że artysta nasz swoje wykształcenie drzeworytnicze zawdzięcza wiedeńskiej oficynie Hieronima Vietora. Ten znakomity drukarz, rodem z Liebenthalu na Śląsku, koło Jaworza (Jauer), zwał się po ojcu Büttner, także Binder i Fassbinder, a latynizował, względnie greczyzował swoje nazwisko z początku na Doliarius, Doliator lub Philovallis, aż wreszcie przyjął nazwisko Vietora.

Z Krakowem związany od młodości, w r. 1497 uczeń Akademji, imatrykułowany jako Hieronymus de Liebenthal, a r. 1499 bakałarz, tu, prawdopodobnie u Hallera, w drukarstwie wykształcony, tu mający od r. 1510 własną księgarnię, zakłada w tymże roku w Wiedniu własną drukarnię, prowadząc ją najpierw w spółce z Singreinerem a od r. 1515 samoistnie. W r. 1517 przesiedla się do Krakowa i otwiera tu sławną oficynę, prowadząc ją przelotnie w spółce najpierw z Szarffenbergiem, potem z Fl. Unglerem, głównie samoistnie; tu też umiera r. 1546. Do r. 1531 drukuje równocześnie i w Wiedniu (por. Dr. Anton Mayer, Wiens Buchdrucker-Geschichte i t. d. 1883, I, 30–36). Do rzędu owych wybitnych drzeworytników, których w Wiedniu zatrudniał licząc także mistrza »V ze strzałą«, którego atoli P. Kristeller w swym dziele: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1911, nie uwzględnia. P. dyr. Kopera reprodukuje (l. c. 93–4, fig. 45), znakomity drzeworyt tego mistrza, z wydania »Duo epistolarum libri« Horacego 1522, dodając (tam 92) cenną dla mych wywodów wiadomość, że Vietor tym drzeworytem posługiwał się już w Wiedniu, zatem jeszcze przed r. 1518. Widzimy tam ciosową ramę okna, ujętą w dwa słupy, wzdłuż których zwisają na zewnątrz dwa sięgające aż do bazamentów sznury motywów zdobniczych, na nie długim szeregiem nanizanych; lewy sznur kończy się dołem pękatą kitą, prawy kostką.

Do jakiego stopnia wiedeńskim jest ten drzeworyt, widać najlepiej z pięknego Ex libris Jana Cuspianiana (1473–1529, u p. Dra Kieszkowskiego l. c. str. 193, fig. 73): stoi on, widziany po pas, właśnie w takim oknie, flankowanym obustronnie cienkim słupkiem a na zewnątrz sznurkiem drobnych pereł, sięgającym aż do bazy, zakończonym kitką. Jak dalece grobowiec Cuspianiana w wiedeńskim tumie św. Szczepana wykazuje motywy analogiczne (por. E. Guglia, Wien 1908, str. 121), nie podobna mi obecnie sprawdzić.

Naroża ramy okiennej drzeworytu tytułowego do Epistuł Horacego z r. 1522 ozdobione są dwoma maskarami; nad samą ramą wznosi się nasada w kształcie niszy czy lunety wgłębionej, z wstawionym w nią globusem, obok niej zaś nad słupami, flankującymi otwór okna, dwa nagie pacholeta, bawiące się ptakami, lewe ze sową, prawe z papugą, podnoszącą nóżkę, o czym już wspomniałem. Jak widzimy, przejmuje nasz artysta w Kt z tego drzeworytu wiedeńskiego wszystkie główne czynniki tektoniczno-zdobnicze, a zatem ramę okienną, boczne słupy, zwisające obok nich na zewnątrz sznury motywów zdobniczych, oraz maskary; motyw globusu zaś zużytkuje, jak zaraz zobaczymy, w swym pierwszym, większym drzeworycie krakowskim.

Tak więc doszedłem drogą rozbioru formalnego do wyniku, że naszego artystę należy prawdopodobnie wywieść najpierw z mennic czeskich, zaś od r. około 1514, i to już z wszelką pewnością, z Wiednia, z oficyny Hieronima Vietora. Zdaję sobie jednakże dobrze z tego sprawę, że wywody moje mogą się stać przedmiotem słusznej oceny, względnie mieć pewną wartość dla tych jedynie, którzy zechcą je skontrolować, biorąc równocześnie do rąk dzieła Decjusza i Miechowity, oraz publikację cytowaną p. dyr. F. Koperę z r. 1900; podanie tu jednakże dostatecznego materiału ilustracyjnego nie jest obecnie w mojej możliwości.

Publikacji p. dyr. Koperę zawdzięczam też poznanie całego szeregu prac drzeworytniczych naszego mistrza, przeważnie zdobniczych, w mniejszej części figuralnych. Zestawiam je tutaj w krótkości.

1) Kopera »Spis druków epoki Jagiellońskiej«: 1514, str. 53, Nr. 43, fig. 25 i 28

łamy 53—4 i 61. Dwie winiety z dzieła: »Johannes Glogoviensis. Introductorium Astro-nomiae«, Kraków, druk. Florjan i Wolfgang. Dukt linji, technika drzeworytnicza w formie liści, także same jak na ZA.

2) l. c.: 1516, łam 63, Nr. 56, fig. 29 tamże. Karta tytułowa do: »Expositio hymno-rum Michaelis Vratislaviensis« druk. Jana Hallera. Dołem dwa rogi obfitości i waza z liśćmi, po bokach dwa dziwacznie kształtowane słupy o czterech kondygnacjach, niby dwie pary kielichów kwiatnych, postawione dnami na sobie i spojone szerokimi obręczkami metalowymi tak, że słup prawy (lewy jest nieco odmienny) wykazuje cztery kondygnacje, co jest ważnem dla zestawienia tych słupów ze słupami na znanym portrecie biskupa Tomickiego, pendzla Hansa Dürera; na słupach spoczywa niski, szeroki łuk, zdobiony liśćmi, a we wnęce wspomniany wyżej globus, użyty w znaczeniu zdobniczym, w narożach wreszcie delfiny.

3) l. c.: 1517, łam 66, Nr. 61, fig. nieliczbowana, tamże. Inicjał z Macieja Miechowity »Tractatus de duabus Sarmatiis« Kraków, Haller.

4) l. c.: 1517 (?), str. 67, Nr. 62 Kraków, druk. I. Hallera. »Tytuł w obramowaniu renesansowem z ozdobnych kolumn, owoców, liści laurowych i potworków«, zatem prawdopodobnie również praca naszego mistrza.

Następuje po przerwie blisko ośmioletniej, którą atoli przypuszczalnie będzie można innemi drzeworytami lub rzeźbami udokumentować:

5) l. c.: 1526, łam 106, Nr. 108, fig. 54 na ł. 109 z »Lingua per des. Erasmus Roterodamum«, herb Krzysztofa Szydłowieckiego z takim samym liściem jak na ramie ZA (por. Kieszkowski l. c. Tabl. XXXI; p. Kieszkowski (str. 339) widzi w tym drzeworycie wpływ szkoły szwabskiej).

6) i 7) l. c.: 1530 (zatem znów po znamiennej pauzie trzechletniej), »Prosarum dilutidatio per... Michaelem Vratislaviensem«, druk. Floryan Ungler, łam 116, Nr. 124, fig. 56 łam 117. Dwa drzeworyty: 6) górny przedstawia puszysty wieniec z liści wawrzynu czworokrotnie związany silnie taśmą na punktach przekątni, w środku na tarczy monogram drukarza (F wpisane w V), 7) dolny, nader ważny, to winieta drukarska, mająca formę ramy leżącej, w której napis; ornamentyka obu wąskich boków w ogólnej konstrukcji identyczna z ornamentyką wąskich boków podłużnej ramy, również z napisem wewnątrz, na płycie grobowej Zygmunta Szydłowieckiego w kolegiacie opatowskiej, umieszczonej na grobowcu kanclerza Krzysztofa, którego cokół zdobi właśnie Lament. Cztery rozety po rogach tej winiety, odnajdujemy również w rogach tej płyty mosiężnej, a zdobią one także w liczbie czterech pancierz króla Zygmunta, oraz w liczbie dwóch pierś Zygmunta Augusta, na tylekrotnie wspomnianych ich portretach w dziele Decjusza (por. Kieszkowski l. c. str. 393—400, tabl. XLVIII, który wszakże łączy tę płytę mosiężną bezpośrednio z ołtarzem św. Stanisława, i fig. 5; dalej str. 51).

8) l. c.: 1531 (?), łam 118, Nr. 128. Z Cervus Tucholiensis Farrago actionum civilium i t. d.; druk. Florjana Unglera. Opisany właśnie pod 6) monogram drukarza na tarczy tu się powtarza, zatem wnioskuję, że opisana tu na ł. 119, a nie reprodukowana winieta wyszła również z pod ręki naszego drzeworytnika-rzeźbiarza.

9) i 10) l. c.: 1532, łam 120, Nr. 130, fig. 57 i 58 łamy 120 i 121 - 2. »Ephemeris Johannis Caffmann ... ad annum domini 1532«. Kraków, Vietor. Oba drzeworyty wielkiej wagi; 9) fig. 57 przedstawia zaćmienie; nad maskarą, wyobrażającą słońce, pół-figura dziewczycy, o włosach spadających na ramiona, z wieńcem na głowie; obie ręce

heraldycznie szeroko rozłożone, w prawej caduceus (laska Hermes), w lewej banderola, na niej: »1532«; typ tej dziewicy identyczny z młodzieńcami niewiastami »arboris consanguinitatis« Jagiellonów (Dg), zwłaszcza z II 2 i IV 4. — 10) Na fig. 58 widzimy wieńiec podobny jak pod 6) opisany, ale bardziej puszysty i zdobiony owocami, na przekątniach zamiast wstęg, potężne metalowe obręcze, a przez nie dopiero przeciągnięte wstęgi, związane w węzły; w środku tarcza z herbem Akademii krakowskiej. Taką blaszaną sztywną banderolą, jak wspomniana pod 9), leży na stole Lamentu.

11) l. c. na karcie niepaginowanej zaraz za kartą tytułową drzeworyt obramowany czarną kreską: w środku duża tarcza herbowa, na niej w przekątnej trzy małe herby dzielnic Polski, nad tarczą korona zygmuntońska, w dolnych narożach tarcze herbowe Akademii krakowskiej i miasta Krakowa; obustronnie dwa nagie pacholęta, o krótkich skrzydełkach; lewe trzyma jabłko, prawe berło, motywa zatem a i giesty takie same, jak na ramie dziecięcego portretu Zygmunta Augusta (fig. 5).

12) l. c. 1535 fig. 61. Łam 127/8. Inicjał N z dzieła »Nicolaus Jaskier Juris provincialis speculum« Kraków Vietor. Drzeworyt ten, najpóźniejszy ze wszystkich mi znanych, przynosi zarazem ostateczny dowód tożsamości ręki twórcy Lamentu i wszystkich dotąd rozpatrzonych drzeworytów; gdyż 1) identyczne są kształty liści i linii ich wygięcia oraz grupki jagód tu, jak i na obrusie czy kobiercu pokrywającym stół na Lamencie, 2) kształty ciał obu nagich pacholąt i sposób ich cieniowania i wydobycia wrażenia wypukłości zapomocą króciutkich równoległych, to leżących, to znów stojących kreseczek tu i na portreciku Zygmunta Augusta aż do najdrobniejszych szczegółów się zgadzają, a 3) zwisające tu sznury z kulkami i kitkami są poniekąd jedynie zdrobniałą repliką tychże motywów znanych nam z karty tytułowej dzieła Decjusza.

Wyliczone i opisane tu drzeworyty w liczbie dwunastu, są dla poznania życia i twórczości naszego artysty w rzeczy samej wielkiej wagi, udowadniają bowiem niezbicie, że twórca Lamentu nie jest przybyszem przypadkowym, zjawiającym się niby meteor na gwiazdzistym nieboskłonie sztuki krakowskiej, lub specjalnie dla wykonania tego dzieła tu sprowadzonym, lecz artystą od lat dwudziestu w Krakowie osiadłym, z przerwą może lat ośmiu od 1518—25 włącznie, gdyby, co mi się nie wydaje zbyt prawdopodobnym a czego obecnie sprawdzić nie mogę, w żadnym z druków krakowskich z tych lat dalszy jego drzeworyt się nie znalazł. Spodziewam się też, że za pojawieniem się tak bardzo przez nas wszystkich upragnionego II-go tomu »Cracovia artificum« p. prof. J. Ptaśnika nie trudno go będzie zidentyfikować, oraz i zewnętrznie udokumentować.

Po tym zapewne niewyczerpującym przeglądzie drzeworytów trzeba, choćby w najogólniejszych konturach, ustalić stosunek naszego plastyka-drzeworytnika do współczesnego mu drzeworytnictwa niemieckiego poza Wiedniem. Przedstawienie moje opieram na obu znanych publikacjach Jerzego Hirtha: »Der Formenschatz« (począwszy od r. 1877) i dwutomowych »Kulturgeschichtliche Bilderbogen« 1880, oraz na podstawowym poniekąd, choć w niektórych partjach lekkomyślnie pobieżnym, dziele Richarda Muthera »Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530)« 1884. Dzieła A. F. Butscha »Die Bücherornamentik der Renaissance« Lpz. 1878—80 i P. Jessena »Der Ornamentstich« 1920 nie były mi niestety dostępne.

Materiał w powyższych trzech dziełach publikowany stwierdza, co przypuszczałem, bliski stosunek naszego artysty do wielkich prac drzeworytniczych wy-



konanych dla cesarza Maksymiljana (zm. 1519), przeważnie w ostatnim dziesiątku jego życia. Z trzech dzieł biograficzno-, względnie autobiograficzno-poetyckich: Theuerdank, Weisskunig i Freydał należy trzecie wyłączyć jako wydane dopiero przed laty 40-ma (w r. 1881 przez Józefa Leitnera). Najważniejszy materiał czysto zdobniczy — a figuralny w drzeworytach naszego artysty w tym związku gra rolę podrzędną — zawiera Weisskunig. Zarzut, pozornie usprawiedliwiony, niemożliwości wywarcia wpływu przez to dzieło na ornamentykę naszego drzeworytnika z uwagi, że zostało wydrukowane dopiero w półtrzecia wieku później (w Wiedniu w r. 1775 przez Józefa Kürzböckena) odpieram znanym faktem, że drzeworyty bez tekstu odbijano i sprzedawano to osobno, to znów w kompletnym zbiorze jeszcze za życia Maksymiljana. Nie jest też przypadkiem, że z trzech znanych mi egzemplarzy zupełnych aż dwa są w Wiedniu (trzeci w Dreźnie). Były one zatem znane i, przynajmniej w kołach artystów, rozpowszechnione; nie można też wątpić, żeby jednego takiego egzemplarza nie posiadali lub nie mieli przynajmniej w ręku drukarze tej miary, ludzie tego wykształcenia i tak rozległych stosunków naukowych, artystycznych i handlowych, jak Singreiner i Vietor.

Artystami głównymi, pracującymi dla Weisskuniga, to Hans Burgkmair, Hans Schäufolein, Hans Springinkle i mistrz »LB z haczykiem« (Muther I 123). Łączności drzeworytów krakowskich z oboma ostatnimi dopatrzeć się nie mogę. Natomiast zdradza puszysta obfitość, poniekąd egzuberancja festonów o wielkich liściach i pęczniących wielkich owocach na opisanym powyżej pod 10) drzeworycie z r. 1532 swe bezpośrednio pochodzenie od takichże festonów Burgkmaira, których klasycznym przykładem jest feston na sygnowanym jego drzeworycie do Weisskuniga, przedstawiającym rozmowę miłosną w ogrodzie starszego »Białego Króla«, Fryderyka III, z Eleonorą portugalską, córką króla Jana Edwarda (Muther I 120 i II 164).

O wiele większy, wprost stanowczy, wpływ na kształtowanie i łączenie motywów czysto zdobniczych naszego artysty wywarł atoli Hans Schäufolein, liczebnie biorąc, najważniejszy ilustrator »Białego Króla« (por. Muther l. c. I 145—157). Muther podaje na przeciwległej karcie drzeworyt również całostronicowy, przedstawiający scenę analogiczną bo rozmowę miłosną również w ogrodzie młodego »Białego Króla« t. j. Maksymiljana z Maryą burgundzką, córką Karola. Pole ogrodu ujęte jest w architektoniczną ramę, którą tworzą drzwi z kratą, wiodące do ogrodu, oraz parapet ozdobiony płaskorzeźbą. Otóż odpowiadają festony tego parapetu, nieco chude z grupkami jagód, najzupełniej rys za rysem festonom i t. d. na Z i Kt. Obok tego należy się w tem porównawczem zestawieniu osobna wzmianka winiętom modlitewnika niemieckiego, drukowanego przez Schoenspergera w r. 1513 p. t. »Via felicitatis« (l. c. I 147/8 Nr. 900 i II 180 i 181). Książkę tę formatu ósemki zdobią drzeworyty Schäufoleina, w liczbie trzydziestu, a prócz tego każdą jej stronę winięty. Szczególnej wagi jest dla mnie listwa winiętowa przy obrazie, przedstawiającym Boga Ojca (II, 180a), gdyż zawiera główne czynniki zdobnicze zwisających łańcuchów, znane nam z karty tytułowej dzieła Decjusza: u góry maskara trzymająca w zębach kółko, z którego zwisa aż do samego dołu sznurek z nanizanymi kulkami i miseczkami, kończący się krótką puszystą kitą. Jest rzeczywiście interesującym widzieć, jak nasz artysta te motywy, pomyslane tu jako lniane i drewniane, przekształca na żelazne i spiżowe. — Także i specjalny swój własny typ delfinów bardzo szczupłych, »szczupaczych« i z bardzo długim pyszczkiem kształtuje on na typie delfinów, stworzonym w tymże modlitewniku przez tak uroczonego

i pomysłowego drzeworytnika, jakim był Schäufilein. Żeby atoli twórca Lamentu był jego uczniem w Augsburgu czy też Norymberdze, bardzo wątplię. Żałuję, że dzieło Muthera ornamentykę uwzględnia raczej tylko przygodnie i publikuje prawie wyłącznie drzeworyt figuralny. A z niemałym zdziwieniem stwierdzam, że autor ten Vietora zupełnie pomija, z druków ilustrowanych jego spółnika Singreinerera zna tylko dwa, a z krakowskich — nie do uwierzenia — tylko jeden: Florjana i Wolfganga Passio Jesu Christi 1514 (l. 278 i 247, Nr. 1694).

#### IV.

Muszę jeszcze, choćby jak najkrócej, omówić związek twórcy Lamentu z dziełami z zakresu plastyki metalowej. Co tu podać mogę o stanowisku artysty naszego w rozwoju metalowej plastyki ornamentacyjnej — czuję to sam najlepiej — jest bardzo niedostateczne i ma raczej charakter prowizoryczny<sup>1)</sup>.

Jest dla mnie wysoce prawdopodobnem, że na podstawie zasobu form zdobniczych, przechowanych w drzeworytach naszego artysty, a obejmujących, jak wykazałem, czasokres blisko dwudziestoletni, okaże się jeszcze niejedna drobniejsza praca metalowozdobnicza, niejedna krata, niejedno epitafjum, czy to w Krakowie, czy w miejscowościach, leżących w sferze promieniowania sztuki krakowskiej, jako dzieło jego ręki.

Wreszcie wypadnie rozważyć możliwy choć niezbyt prawdopodobny udział tego artysty w całej imprezie srebrnego ołtarza w kaplicy zygmuntońskiej, dzieło głównie ręki Piotra Flötnera (por. K. Lange Peter Flötner 1897, str. 85/6, Gumowski l. c. 82. J. Beth Hans Dürer u. d. Silberaltar d. Jag. Kap. zu Krakau Jb. d. kgl. pr. K.-Samml. 1910). Artysta nasz nie wyszedł, jak powyżej wykazałem, ze sfery i atmosfery sztuki norymberskiej, lecz z saskiej i wiedeńskiej; ze sztuką norymberską łączy się on jedynie pośrednio przez Wiedeń, a w bliższą styczność wchodzi z nią dopiero w Krakowie, drogą działalności Hansa Dürera. Muszę tu jednakże na razie poprzestać jedynie na ponownem podkreśleniu mych powyższych uwag o związku jak najbliższym, zachodzącym między omówionym pod 2) drzeworytem z r. 1516 do „Expositio hymnorum“ i t. d., a oboma słupami, flankującymi postać biskupa Piotra Tomickiego na wielkim jego portrecie w krużgankach OO. Franciszkanów w Krakowie (por. Kieszkowski l. c. Tabl. XLI i str. 122, Sokołowski Sprawozdania VI, XLV i Tomkowicz Wawel I 265). Możliwem więc, że dla wyświeślenia w całości rozwoju twórcy Lamentu powrócimy jeszcze do kaplicy Zygmuntońskiej, od której pierwsze o nim hipotezy wyszły, ale zwrócimy się w tej kaplicy do dzieła, należącego do rdzennie odmiennej artystycznej techniki i — rasy od tej, z jaką go pierwotnie łączono.

Posiadamy natomiast w zakresie figuralnej plastyki metalowej jedno dzieło, wykazujące tak liczne i tak w oczy wpadające analogje z jednej strony z drzeworytami powyżej omówionymi, a z drugiej strony z Lamentem, że je z konieczności

<sup>1)</sup> Trzeba będzie przedewszystkiem czekać na obie ważne publikacje o dzwonach, a to jedną o dzwonach Małopolski zachodniej, opracowanych przez pp. Dra Stanisława Tomkowicza, dyr. F. Koperę i Dra Tadeusza Szydłowskiego, oraz drugą o dzwonach Małopolski wschodniej, badanych i zestawionych z nie mniejszą usilnością i starannością przez p. Dra Karola Badeckiego. Dopiero z temi publikacjami w ręku będziemy mogli ocenić ewentualny udział, jaki wziął twórca Lamentu w tej gałęzi ludwisarstwa, łączącej się równie blisko z plastyką jak i z grafiką.

jako niezmiernie typową i charakterystyczną pracę jego ręki uważać jestem zniewolony. Tem dziełem jest, co zresztą już z mych wstępnych uwag wynika, wspomniana wyżej w dwojakim związku nagrobkowa płyta mosiężna dla zmarłego z początkiem r. 1527 syna kanclerza Szydłowieckiego, w kolegiacie opatowskiej, obszernie omówiona i analizowana przez p. Dra Kieszkowskiego (l. c. 389—399 i 630, fig. 140, 141 i Tabl. XLVIII), W. Łuszczkiewicz przypisywał tę ważną płaskorzeźbę Padovanowi, M. Sokołowski widział w niej — słusznie — dzieło ręki artysty niemieckiego, p. Dr. Kieszkowski przypisuje ją obecnie synowi twórcy ołtarza marjackiego Stanisławowi Stwoszowi.

Głębokie moje przekonanie, że płyta ta jest dziełem naszego drzeworytnika-plastyka uzasadniam następującymi argumentami. *a)* Synek kanclerza Zygmunt umiera w lutym lub marcu 1527, licząc niespełna rok życia; głowę jego zdobi atoli taka sama bujna czuprynka, a w dodatku jeszcze ułożona w takie same puszyste, na czoło zaczesane kosmyki, jaka pokrywa główkę niemowlęcego Zygmunta Augusta, liczącego w chwili wykonania jego portreciku drzeworytniczego również rok niespełna. Taki dziwny a dwukrotny anachronizm, takie dwukrotne typowanie niemowlęcia niespełna jednorocznego jako kilkuletniego chłopaka, o kształtach pełnych i o bujnej czuprynce, nie jest i nie może być objawem przypadkowym. *b)* Identyczny typ twarzy szerokiej, pełnej, puciołowej, trochę kwadratowej tego dzieciątka powtarza się w licznych postaciach Lamentu, zwracających się obliczem do widza, a przede wszystkim u mężczyzny szóstego i siódmego w rzędzie siedzących za stołem. *c)* Stwierdzam u wspomnianego właśnie szóstego z rzędu mężczyzny ten sam motyw przyłożenia dłoni do policzka, który nas uderza na płaskorzeźbie opatowskiej. *d)* Tak samo powtarza się na tej płaskorzeźbie motyw opuszczonego bezwładnie i jakby do ciała przyklepionego ramienia zaraz u pierwszej z lewego brzegu postaci (oznaczonej na tablicy dzieła p. Kieszkowskiego literą A, por. fig. 1). *e)* Miary tych analogij z Lamentem dopełnia linja kabłąkowato posuwista, w jaką artysta ułożył całun na płaskorzeźbie opatowskiej, nadając jej ogólnikowo formę, zbliżoną do znaku zapytania; całun ten, wychodząc z pod pleców, przecina prawe ramię, otacza wąskim, wysokim owalem głowę i przecięty lewym ramieniem, obnażony tułów dziecięcia, a kończy się, przeciągnięty pomiędzy jego uda, dołem po lewej, rzucając tutaj dwa wachlarzowe półkola, równoległe do siebie ułożone. Wszystkie te formy odnajdujemy jako disjecta membra na poszczególnych postaciach Lamentu; tak przede wszystkim na postaci z rzędu trzeciej (C fig. 1), dalej na ósmej w rzędzie siedzących za stołem (K), wreszcie na 37-mej (R fig. 2). *f)* Ornamentyka tabliczki z napisem grobowym wykazuje czynniki identyczne z temi, jakie widzimy na drzeworycie omówionym powyżej pod 6), zdobiącym dzieło Michała z Wrocławia »Prosarum dilutidatio« drukowane w Krakowie u Florjana Unglera w r. 1530, co już wyżej podniosłem. Żałuję bardzo, że p. Dr. Kieszkowski, podający w swem dziele materiał ilustracyjny tak bogaty i ważny, nie reprodukował w dostatecznie wielkim formacie samejże tej tablicy, by z kroju i formy liter napisu można sobie wyrobić zdanie o związku form naszego artysty z typami drukarni, dla których pracował jako ilustrator i uzyskać w ten sposób choćby częściową odpowiedź na pytanie, nasuwające się poniekąd samo przez się, czy nie był on zarazem i jednym z formatorów inicjałowych typów krakowskich. *g)* Nadmiar można zestawić herb Szydłowieckiego, otoczony smokiem, z takimże herbem »Odro-

waż», znanym nam już z drukowanego w r. 1526 w Krakowie u Vietora dzieła Erazma z Rotterdamu p. t. »Lingua«.

Sądzę zatem, że powyższemi wywodami moje zapatrywanie na autorstwo tej płyty grobowej Zygmunta Szydłowieckiego wystarczająco uzasadniłem. Kwestji autorstwa samejże postaci kanclerza na jego grobowcu opatowskim nie tykam, uważając ją za dzieło wprawdzie niemieckiego rzeźbiarza, ale rzeźbiarza, stojącego na szczyblu artystycznym bez porównania wyższym od tego, który zająć autor Lamentu jest uprawniony; głosuję zatem w tej ostatniej kwestji razem z Drem Kieszkowskim przeciwko M. Sokołowskiemu, dopatrującemu się w płycie tak ojca jak i syna dzieła jednej i tej samej ręki.

Płyta grobowa Zygmunta Szydłowieckiego wiedzie mnie bezpośrednio do innego dziecięcego pomnika, do płyty grobowej Rafała Macieja Ocieskiego † 1547, płaskorzeźby z czerwonego marmuru w krużgankach OO. Dominikanów w Krakowie (repr. Pomniki Krakowa M. i St. Cerchów Odrodzenie MCMIV, Rocznik Krakowski »Kraków« 6 [1904] 176 i Sprawozdania VII, CCCXXII). Trzej około badań nad rzeźbą polską tej epoki wysoce zasłużeńi uczeni, F. Kopera (Pomniki Krakowa II 208), L. Lepszy (Spr. K. h. s. VII, CCCXVII) i M. Sokołowski (tamże CCCXXII) oświadczyli się z mniejszą lub większą pewnością za autorstwem Jana Marji Padovana. Z tem zapatrywaniem żadną miarą zgodzić się nie mogę. Z licznego szeregu polskich pomników dziecięcych tej epoki, zasługującego na monograficzne zestawienie, widzę, o ile one dotąd zostały publikowane, w dwóch jedynie mistrzowskie dłóto znakomitego rzeźbiarza padewskiego, a to w nagrobku Jana Aleksandra, zm. w r. 1515 synka Jana Tarnowskiego, kasztelana krak., w katedrze tarnowskiej (repr., jako dzieło Ciniego, w St. Cerchy i F. Koperzy Giovanni Cini Kraków s. a. 78) oraz w nagrobku Katarzyny Pileckiej, córki Stanisława »comitis de Pilcza« i Katarzyny, zm. przed r. 1527, w kościele św. Jana Chrzciciela w Pilicy (pow. olkuskiego); zwłaszcza tę ostatnią rzeźbę liczę do najpiękniejszych dzieł tego rodzaju na całym obszarze ówczesnej sztuki europejskiej i uważam w miarę jej niezwykłych zalet odkrycie i publikowanie jej za rzeczywistą i wielką zasługę p. L. Lepszego. Na tych dziełach i na motywach starożytnych, wyłapanych z jakiegoś szkicownika, wzoruje nasz artysta oba swoje pomniki dziecięce. W obu tych płytach, w opatowskiej i krakowskiej, przecinają się linje całunu i dziecięcego ciała kilkakrotnie w sposób, dla mego oka przynajmniej, wprost nieznośny, podczas gdy w obu rzeźbach Padovana, w tarnowskiej i pileckiej, łagodne linje cieniłego całunu raczej podnoszą konstrukcję anatomiczną organizmu dziecięcego, wpadając w jego zagięcia i zagłębienia; tworzą poniekąd akompaniament instrumentalny do precudnej melodji jego linij; co więcej, u tamtych obu linje skrzyżowanych nóżek przecinają się, gdy przeciwnie Padovano układa je w obu przypadkach równolegle. Dziwacznie niesmaczny pomysł przeciągnięcia całunu pomiędzy udami dopełnia miary dowodu, że obie te płyty, opatowska i krakowska, są dziełami jednej ręki; suchy pień zaś w prawem tle płyty Rafała Ocieskiego jest jedynie powtórzeniem dwukrotnie już przez tego artystę użytego motywu, a to w drzeworytach do kroniki Miechowity: na karcie tytułowej i na »wyścigach« w ustępie »Lesco secundas« pag. X.

Zapoznawszy się w ten sposób choć może nieco ogólnikowo z inwentarzem form twórcy Lamentu, można mu przypisać jeszcze jedno dzieło rzeźbiarskie bez zbytnej obawy, by późniejsze badania twierdzeniu temu kłam zadały: jest niem płaskorzeźba z drzewa przedstawiająca grupę apostołów z Wniebowzięcia N. M. P. w kościele

św. Wojciecha w Poznaniu (repr.: J. Kohte Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen 2 [1896] 39 i L. Stasiak Polska plastyka średniowieczna MCMXII tabl. 44; szer. 110 cm). Kohte (l. c. 38) ogranicza się do zanotowania, że dzieło to jest dalszą częścią środkowej rzeźby późnogotyckiego ołtarza, nie podając, czy i które z wymienionych przezeń wielkopolskich ołtarzy współczesnych wykazują tę samą rękę. M. Sokołowski zestawiając (Spraw. K. h. szt. VII 202) ołtarze wielkopolskie tej epoki wedle Kohtego, nie podniósł czy nie zauważył krakowskiego pochodzenia tej grupy ni jej nader biskiego związku z publikowaną przezeń grupą Uśpienia N. M. P. w Żywcu (tamże 193/4 fig. 37). Ważna ta płaskorzeźba wykazuje następujące najbardziej w oczy wpadające analogie z Lamentem: *a*) tło neutralne i niczem nie odcięte od terenu, na którym scena się rozgrywa; *b*) postawienie na osi obrazu motywu tektonicznego, tu wzdłuż osi prostokąta sarkofagu, tam, na poprzek, prostokąta stołu; *c*) ustawienie figur ponad sobą w kilku kondygnacjach; *d*) dążenie do żywego i dobitnego przedstawienia afektu, *e*) krótkie, skarłowaciałe ramiona i ręce, *f*) kilkakrotne nad wyraz znamienne obrócenie ręki dłonią ku widzowi, i to dłonią złożoną na kształt chochli tu: u apostoła umieszczonego w górnym prawym rogu, w Lamentcie: u kilkakrotnie wymienionego mężczyzny w stożkowym kapeluchu (fig. 1), *g*) nieumiejętność zgrupowania, tu, naturalnie jako w dziele o wiele wcześniejszem, bardziej jeszcze uderzająca, *h*) postawienie niektórych figur zupełnie luźno, odwróconych od reszty osób i to w najsilniejszym afekcie, tu np. postaci łysego apostoła (najwidoczniej portretowej) w lewym górnym rogu, odwróconej plecami od reszty apostołów, a mającej swą nader ciekawą analogję w postaci Lamentu odwróconej plecami, którą poznaliśmy jako zaczerpniętą z fresku Giotta. — Szereg nie mniej przekonywających analogij wykazuje ta płaskorzeźba także z drzeworytami kroniki Miechowity, szczególnie w formie palców i w kilkakrotnie powtórzonym przesadnym ich rozszczepieniu, widocznem zwłaszcza w postaciach »Pompilius (Popiel) primus«, »Pompilius secundus« i »Pyast« (Miechowita l. c. pag. XII, XIII i XIV).

Na pierwszy rzut oka wskazuje atoli ta rzeźba swą datę jeszcze znacznie wcześniejszą od Lamentu, zatem typy o wiele bliższe po-gotyckiej rzeźby z pierwszego dziesiątka wieku. Zaznacza się to szczególnie w uwłosieniu apostołów, w ich długich brodach, rozdzielonych na równoległe »korkociągowe« loki i w lokach spadających na ramiona; godnem jest zanotowania równocześnie, że taką samą brodę w loki, jaką tu widzimy u apostoła klęczącego frontalnie ze złożonymi do modlitwy rękoma tuż przy prawym brzegu obrazu, dziś tym brzegiem częściowo obciętego, stwierdzamy dwukrotnie w drzeworytach do kroniki Miechowity, a to raz u piątego z rzędu mężczyzny w nader ważnym drzeworycie »Duodecim palatini«, powyżej już wymienionym, i w postaci wyobrażającej »Lesconem tertium« (p. XI). Związek tej płaskorzeźby poznańskiej z ołtarzem św. Stanisława jest nader bliski; zwracam tu uwagę choćby tylko na dwa szczegóły: na płaskorzeźbie przedstawiającej Piotrowina, przychodzącego z św. Stanisławem przed króla (Spr. K. h. s. VII 99, fig. 9), widzimy tuż nad Piotrowinem twarz młodzieńczą postawioną frontalnie, szeroką i pełną, obramowaną rzędem loków, równo obciętych nad czołem a spadających na ramiona; twarz tę odnajdujemy u św. Jana na płaskorzeźbie poznańskiej, *b*) naczynie metalowe na trzech łapkach zwierzęcych postawione w »Kupnie wsi« tuż nad dolną ramą (Spr. VII 97, fig. 7) powtarza się i to również w analogicznym umieszczeniu i na poznańskiej grupie apostołów. Datowałbym powstanie tej płaskorzeźby na lata 1521—3, tuż po ukończeniu drzeworytów do dzieł Decjusza

i Miechowity; ten prawdopodobnie dłuższy, a w każdym razie dwuletni pobyt w Wielkopolsce wypełnia przeto częściową lukę lat 1521—26, z których żadne drzeworyty nie datują. Jeszcze inny wzgląd za tą datą przemawia: P. dyr. Kopera publikuje (Spis druków ł. 132, fig. 62) pod rokiem 1536 drzeworyt przedstawiający św. Trójcę z dzieła: *Benedictus Chaledonius Passio Jesu Christi*, ale objaśnia zarazem, że ten drzeworyt znajduje się już w wydaniu z r. 1523. Drzeworyt ten ma atoli tyle cech wspólnych z płaskorzeźbą poznańską a zarazem i z niektórymi drzeworytami już rozpatrzonemi, zwłaszcza z winietą z Michała z Wrocławia »*Prosarum dilutidatio*«, wykazującą te same główki pacholąt, względnie aniołków, że i ten drzeworyt, tem ważniejszy, bo figuralny, z konieczności przypisać muszę twórcy Lamentu, płyty grobowej dla Zygmunta Szydłowieckiego i Rafała Ocieskiego, oraz drzeworytów do dzieł Miechowity i Decjuza, wreszcie do wymienionych powyżej 1—13 druków krakowskich. Oto sumaryczne zestawienie dzieł twórcy Lamentu.

## V.

Dla postawienia twórcy Lamentu, płyty Zygmunta Szydłowieckiego i całego szeregu drzeworytów na właściwym mu miejscu, a to tak ze stanowiska chronologicznego rozwoju jak i wewnętrznej jego wartości artystycznej, wypada jeszcze rozpatrzyć stosunek jego do ważnych utworów plastycznych, które powstały w Krakowie w pierwszych trzech dziesiątkach XVI w.

Pierwszem dziełem, domagającym się tego rozpatrzenia, jest ołtarz św. Stanisława w kościele Marjackim<sup>1)</sup>. Zdaniem p. Dra J. Kieszkowskiego jest płyta grobowa dla Zygmunta Szydłowieckiego dziełem ręki tegoż samego rzeźbiarza, któremu zawdzięczamy ten znakomity ołtarz, a jest nim, według M. Sokołowskiego zdania, Stanisław Stwosz (Spr. K. h. s. VII 95—100) w latach 1515—1519.

Zostawiając kwestję nazwiska Stanisława Stwosza zupełnie na uboczu, nie mogę na tym punkcie przyłączyć się do zdania autora monografii o Krzysztofie Szydłowieckim. Przyjmuję z jego wywodów tylko tyle, że autor płyty opatowskiej wykazuje pewne analogie z płaskorzeźbami ołtarza św. Stanisława. Twórcą tego ołtarza, ktokolwiek by nim był, przyczynił się niewątpliwie znacznie do wyrobienia twórcy Lamentu jako plastyka figuralnego. Przypuszczam nawet, że tym plastykiem stał on się wogóle dopiero w Krakowie i to właśnie pod okiem i w pracowni tego mistrza, któremu zawdzięczamy ten ołtarz. Ale utożsamiać ich nie mogę żadną miarą. Ten mistrz, snycerz fachowy a przytem człowiek pełen inwencji i temperamentu, obdarzony wysoką zdolnością dosadnego uzmysłowienia własnych pomysłów, wykazuje w całej swej sztuce zasób form znacznie wcześniejszych, czasowo i stylowo o wiele bliższych ołtarza Marjackiego i całej wielkiej sztuki z ostatniej ćwierci w. XV. Widzę w nim artystę, mającego już zaraz w pierwszych latach XVI w. swój styl własny, swą odrębną a bardzo wyrazistą fizjonomję artystyczną, a stojącego w pierwszym dziesiątku nowego wieku u szczytu swej działalności artystycznej; oznaczam też granice powstania tego ołtarza latami 1500 a najdalej 1515, uważając przytem pierwszy lat dziesiątek za prawdopodobniejszy. Urodził by się

<sup>1)</sup> Płaskorzeźby te są obecnie zestawione w rodzaj ołtarza szafastego w kaplicy pierwszego piętra, nad wejściem do nawy południowej. (Przyp. Red.)

zatem twórca tego ołtarza najpóźniej koło r. 1470. W tem w stosunku do ogólnego mniemania tak wczesnem datowaniu ołtarza św. Stanisława kieruje mną nie mgławy i, mówiąc z Burckhardtem, »czysto loteryjny« instynkt, ale głębokie przeświadczenie, tylekrotnie ponownie skontrolowane, że rzeźbiarz, który obdarzył sztukę polską dziełem wagi tak niepośledniej, jak ołtarz św. Stanisława, jest zarazem, a prawdopodobnie i równocześnie, twórcą drugiego jeszcze dzieła, równie wybitnego i ważnego, a zarazem i ogólnie znanego, a w dodatku opatrzonego datą absolutnie pewną.

Tą datą, to rok 1504, a tem dziełem — to płyta grobowa z postacią króla Jana Olbrachta na jego wielkim grobowcu wawelowym. Uzasadnienie wyczerpujące tego wewnętrzznego związku, o ile mi wiadomo dotąd jeszcze nie poznanego, a przynajmniej nie wypowiedzianego, wymagałoby obszernych wywodów popartych niezbędnie koniecznym materiałem ilustracyjnym. Nie mając w stosunkach obecnych możliwości dostarczenia czytelnikowi tego materiału, poprzestaję z konieczności na następującem zwięzłem zestawieniu najważniejszych a wspólnych obu tym dziełom szczegółów kompozycyjno-formalnych, prosząc zarazem nieuprzedzonego badacza, by je zechciał przed obu oryginałami w Krakowie skontrolować. *a)* Na całym widnokregu rzeźby krakowskiej 1475 do 1525 stwierdzamy jedynie w obu tych dziełach, t. j. w królewskiej postaci leżącej na wspomnianej płycie oraz na postaciach tego ołtarza postawionych frontalnie — równie płaskie i nadmiernie szerokie traktowanie masy ciała ludzkiego i urobienie kształtów tak rozłożystych, przy równoczesnem ujęciu tej masy w prostolinijne kontury i nadaniu jej fałdami prostolinijnemi lub kanciasto się łamiącemi wyższej, surowej prawie, powagi stylowej. *b)* Jedynie w tych dwóch dziełach spotykamy się z twarzami tak płaskimi i anormalnie szerokimi, oraz czołami tak niskimi, przy równoczesnem zachowaniu całej ostrości rysów i pełnej wyrazistości fizjonomicznej. (Por. trafną charakterystykę p. Kopy, Przegl. pol. 118, r. 1895, 9).

Te dwa szczegóły są dla mnie rozstrzygające. Mniejszej wagi z punktu artystycznego i formalnego, choć może dla niejednego oka bardziej przekonywujące, są dwie dalsze analogje. *c)* Na obu dziełach widzimy (na ołtarzu kilkakrotnie) niezmiernie charakterystyczne łamanie się fałdów, oraz przewrócenie się ciężkiej materji (na grobowcu: królewskiego płaszcza, na ołtarzu: dalmatyki biskupiej) w ten sposób, że koniec tej szaty przerzuca się w figurę zbliżoną do liścia, jużto formy bardziej lancetowej, już więcej wybrzuszonej, a kończącej się ostrym szpicem. *d)* Oba te dzieła znamionuje mistrzowska wprost technika snycerska, technika rzeźbiarza, obytego z traktowaniem miękkiego materiału drzewnego, jak i marmuru, nie cofająca się nawet przed drobiazgowem oddaniem plastycznych szczegółów; przechodząc uważnem okiem, partja po partji, szeroki pas brzeżny królewskiego płaszcza z naszytymi drogocennymi kamieniami plastycznymi, tworzącymi razem z sąsiednimi perłami pewne figury geometryczne, i porównywając te motywy plastyczno-zdobnicze, z analogicznymi na pasie brzeżnym dalmatyki świętego męczennika, nabiera się coraz silniejszego przekonania, że to są dzieła jednego i tego samego artysty i że te formy z konieczności mogły wyjść tylko z pod jednej i tej samej ręki.

Wychodzi zatem ołtarz św. Stanisława z zupełnie odmiennego świata formalnego, niż ten, z którego się rodzi — dwadzieścia lat później — płyta grobowa Zygmunta Szydłowieckiego; ołtarz św. Stanisława jest dziełem sztuki krakowskiej i przedstawia dalszy stopień konsekwentnego, a mądrego rozwoju tych form, których dostojną od-

rębność podziwiamy w ołtarzu Marjackim; płyta opatowska natomiast jest dziełem sztuki napływowej i okazuje się nam jako rezultat, bardziej ciekawy niż nadobny, skrzyżowania niezbyt udanego przeróżnych wpływów i światów sztuki. Jest ona nie tyle dziełem sztuki, co — popisem.

W pośrodku linii następstwa czasowego i rozwoju formalnego, wiodącej od ołtarza św. Stanisława do Lamentu, stają dwa dalsze dzieła sztuki, łączące się tak z jednym jak i z drugim, dzieła ciekawe, bo wykazujące, podobnie jak wspomniana płyta opatowska, niezbyt szczęśliwy wynik usilnych starań sprowadzenia tradycji gotyckich, a zarazem niedorozumianych pojęć renesansowych, do wspólnego mianownika formalnego, — dzieła niegodne szeregu wspaniałych arcydzieł wśród których stoją. Są niemi św. Florjan i św. Wacław we wnękach po obu stronach grobowca Zygmunta i Zygmunta Augusta (fig. 6 i 7) w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Gdybyśmy te dwie figury ujrzeni, stojące luźno, nie w tej kaplicy, nie w rzędzie dzieł Padovana, Ciniego i ucznia Minella-ojca, z pewnością nie byłoby nigdy padło przed nimi nazwisko rzeźbiarza włoskiego, jakiegokolwiekbądź. Różnią się one od reszty czterech rzeźb zasadniczo, a warto przypomnieć, że już wprawne oko Ciampiego poznało w niektórych dziełach kaplicy Zygmuntowskiej dłóto niemieckie. Różnią się te dwie figury najpierw tem, że mają głowy nakryte (czapką książęcą, względnie szyszakiem), podczas gdy tamte posągi mają głowy odkryte tak, że włosy stają się ważnym czynnikiem ogólnej estetycznej koncepcji. Oba też, i one tylko, mają wzrok wzniesiony ku niebu oraz ciała, wykazujące błędnie zupełnie konstruowany czynnik grawitacji.

Dość spojrzeć na arcydzieło tej miary, co sąsiadujący z św. Florjanem św. Zygmunt Padovana, by sobie w okamgnieniu uprzytomnić całą słabość, wiotkość i niedecyzję obu tych dość nieszczęśliwych kreacji. Człowiek wznoszący głowę i wzrok ku niebu, staje z natury rzeczy na obu nogach wyprostowany, noga zgięta w kolanie, jak ją widzimy n. p. u św. Florjana, z tą postawą absolutnie pogodzić się nieda. A św. Florjan, mając oczy utkwione w niebo, leje równocześnie z wiaderką wodę na buchające płomienie<sup>1)</sup>. Postawa ciała przeczy postawie głowy, a postawa głowy przeczy akcji ręki.

Patrzmy, jak znakomicie ześrodkowuje artysta włoski kinetykę i tektonikę ciała, jak je łączy ze wzrokiem i afektem w postaci św. Mateusza<sup>2)</sup>! Patrzmy na św. Zygmunta, niewątpliwe dzieło Padovana: jaka moc postawy i wyrazu zeń promienieje, jaka królewska wola, rycerska odwaga, męska stanowczość! W postaciach św. Florjana i św. Wacława widzimy natomiast nie bez przykrości same niedecyzje i sprzeczności, szereg nieporozumień między środkiem a zamiarem i szereg niedorozumień warunków plastycznego przedstawienia ciała ludzkiego, jako organizmu o stałej a stale płynnej równowadze.

Miary tych niedorozumień dopełnia sposób traktowania draperji. U św. Wacława

<sup>1)</sup> P. Dr. Furmankiewiczówna w rozprawie: Św. Florjan w sztuce krakowskiej (Rocznik krakowski 1918, str. 218) trafnie zauważa pochodzenie niemieckie tego motywu. Tembardziej dziwi mnie, że dopatruje się w tem dziele dłóta włoskiego, a w szczególności ręki Antonia da Fiesole, nikomu z dzieł swych nieznanego.

<sup>2)</sup> Ze względu, że istnieje w Sjenie rzeźba, o identycznym prawie układzie partyj dolnych, byłbym skłonny, zgodnie z zapatrywaniem p. dyr. Kopery (Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce, Kraków b. r. [1916], str. 122) dopatrywać się autorstwa Ciniego; na inne, tego autora atrybucje wielkich posągów i płaskorzeźb kaplicy Zygmuntowskiej żadną miarą godzić się nie mogę, obstając stanowczo przy moich zapatrywaniach, przedstawionych w »Bulletin international« itd. 1914, str. 27 i n.



(fig. 7) stwierdzamy ze zdziwieniem płat płaszcza spływający mu z prawej ręki, a zarazem zasłaniający mu prawą pierś geometryczną figurą wydłużonego sześcioboku, o ostrym grzbiecie. Św. Florjanowi naodwrot zasłania płaszcz całe prawe ramię, spadając wzdłuż piersi długim kabłąkiem; dołem zjawia się ten płaszcz ponownie, zawijając się na jego lewym kolanie linją węzową; jak ta tkanina na ślizgiem żelazie rynsztunku może czy ma się utrzymać, jest zagadką, i to jedną z tych zagadek najgorszych w rzędzie artystycznych, których sam twórca nie byłby w możności rozwiązać.

Rzućmy okiem na Lament. W jego lewej grupie znajdziemy dwie postaci męskie, o identycznym zupełnie i równie nienaturalnie wymyślnym rzucie płaszcza (fig. 1); a na ósmej postaci z rzędu, profilowej ku lewej, w stożkowatym kapeluszu, opada płaszcz zarzucony przez jej lewe ramię, układając się na piersi w figurę geometryczną, wydłużonego sześcioboku, taką samą jaką zanotowałem przed chwilą u św. Waclawa. Trzecią z rzędu postacią a drugą w szeregu stojących na pierwszym planie jest młodzieniec postawiony frontalnie, z głową zwróconą przez swe prawe ramię w ostrym profilu; u niego widzimy znów rzut płaszcza dokładnie taki sam, jak na figurze św. Florjana; że i twórca tych dwóch posągów uczęszczał do pracowni twórcy ołtarza św. Stanisława, nie trudno wykazać. Uderza najpierw kształt czapicy, rozszerzającej się w dwa rogi, a wstecz przechylonej, na drugiej postaci w głębi płaskorzeźby »Zabójstwo św. Stanisława«, a odnajdujemy ją oddaną z podobnem poczuciem formy i przechylenia wstecz na św. Waclawie; nawet skrzydełko żelazne jego naramiennika powtarza się na tejże płaskorzeźbie w drzewie, na ramieniu mężczyzny powalonego na ziemię; trudno nie dostrzec także wielkiego podobieństwa całego typu jego twarzy, a zwłaszcza zarostu policzków, z posągiem św. Waclawa. W najwyższym stopniu zastanawia analogja sposobu, w jaki św. Waclaw chwyta prawą ręką, jak wspomniałem, koniec płaszcza: trzymając przedramię poziomo przed sobą, naciska płaszcz z góry kciukiem. Zupełnie ten sam motyw trzymania części ubioru — tu czapki i także końca płaszcza — znajdujemy trzykrotnie na ołtarzu: na wskrzeszeniu Piotrowina, na Zabójstwie św. Stanisława i na Złożeniu go do grobu. Motywy te szczególne, powtarzające się z taką dokładnością, nie mogą być chyba przypadkowe. Należą one do wspólnego twórcom tych dzieł inwentarza form artystycznego świata północnego, specjalnie niemiecko-krakowskiego.

Dr. Kieszkowski mówi słusznie o modelu drewnianym dla płyty grobowej Zygmunta Szydłowieckiego. Ale twórca św. Florjana i św. Waclawa również nie jest zawodowym »marmorarius«, przeciwnie przenosi on technikę snycerską na czerwony marmur figur kaplicy Zygmuntońskiej. Te płaszcze, rzucające się kabłąkami na torsy i kolana, lub zwisające figurami geometrycznymi, to przeżytki zdegenerowanej już wówczas

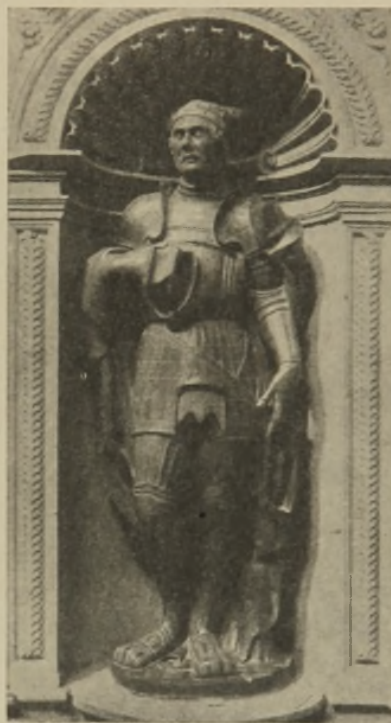


Fig. 7. Św. Waclaw w kapl. Zygmuntońskiej.

sztuki północnej, której jeden z najwybitniejszych przedstawicieli opuścił był państwową i artystyczną stolicę Polski jeszcze w r. 1496.

Zwracam zarazem w tym związku uwagę na figury św. Stanisława i św. Wacława ołtarza w Bodzentynie (Sprawozd. Kom. hist. sztuki, tom IX, str. 93—94, fig. 56); układ stóp i zbroje są zbyt identyczne, by te rzeźby mogły nie wyjść z pod dłota twórcy obu tych właśnie omówionych figur kaplicy Zygmuntofskiej.

Od tych dzieł już tylko krok do pomnika nieznaney matrony h. Ciołek w Brzezinach w pow. piotrkowskim (Sprawozd. Kom. hist. sztuki VII, CXLII i fig. 22); uznaję w tym pomniku już rękę Jana Michałowicza z Urzędowa, co jest również zdaniem p. prof. Pagaczewskiego. Ten pomnik, dalej pomnik biskupa Samuela Maciejowskiego (zm. 1553) w katedrze na Wawelu, wreszcie pomnik biskupa Benedykta Izdbieńskiego w Poznaniu, to chyba z dzieł większych trzy najwcześniejsze dzieła »Praksytelesa polskiego«.

Widzimy przeto nieprzerwaną tradycję rzeźby pogotyckiej ostającą się przez niemal dwa pełne pokolenia, tradycję wciąż niepokojoną wielkimi powodzeniami sztuki włoskiej, która triumfuje w kaplicy Zygmuntofskiej, tradycję zrywającą się nawet raz na tem samym miejscu największych triumfów sztuki renesansowej, t. j. w kaplicy Zygmuntofskiej do współzawodnictwa, ze skutkiem, co prawda, nader ujemnym.

Z działalnością Jana z Urzędowa wpada ta rzeźba w wielkie koryto sztuki włosko-europejskiej, już jednej ogólnej, wyciskającej na całym ówczesnym świecie piętno swej przemożnej woli twórczej. Płaskorzeźby z męczeństwem św. Stanisława, figury św. Florjana i Wacława w kaplicy Zygmuntofskiej, Lament i płyta dla Zygmunta Szydłowieckiego, św. Wacław i św. Stanisław w Bodzentynie: oto kolejno główne dotąd nam znane etapy jej rozwoju i to wywodzące się ze środowisk bardzo odległych, etapy rozwoju zarazem i nieuniknionego zaniku.

---