# PRACE KOMISJI HISTORJI SZTUKI

WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

# PRACE
# KOMISJI HISTORJI SZTUKI

TOM IV

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

Z 1 TABLICĄ TRÓJBARWNĄ I 250 RYCINAMI W TEKŚCIE

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

# TREŚĆ TOMU IV
## PRAC KOMISJI HISTORJI SZTUKI.


Str.

Adolf Szyszko-Bohusz: Materjały do architektury bóżnic w Polsce . . . . 1

Jerzy Mycielski: Jan Polak, malarz polski w Bawarji (1475—1519) i utwory jego młodości w Krakowie (1465—1475) . . . . . 26

Leonard Lepszy: Dürer w Polsce . . . . . 67

Tadeusz Mańkowski: August Moszyński, architekt polski XVIII stulecia . . . 169

Stanisław Jan Gąsiorowski: Późnohellenistyczne i wczesnochrześciańskie tkaniny egipskie w zbiorach polskich . . . . . 251

Rajmund Gostkowski: Nekrolog prof. Piotra Ignacego Bieńkowskiego . . . I

Juljan Pagaczewski: Nekrolog Jerzego Kieszkowskiego . . . . . IV

Sprawozdania z posiedzeń Komisji historji sztuki za czas od 1 stycznia 1923 do 31 grudnia 1927 . . . . . VII

Indeks abecadłowy osób, miejscowości i rzeczy.

Spis autorów, rozpraw oraz komunikatów ogłoszonych lub wzmiankowanych w tomie IV Prac Komisji historji sztuki.

Spis rycin.

Spis tablic.

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

# MATERJAŁY DO ARCHITEKTURY BOŻNIC W POLSCE.

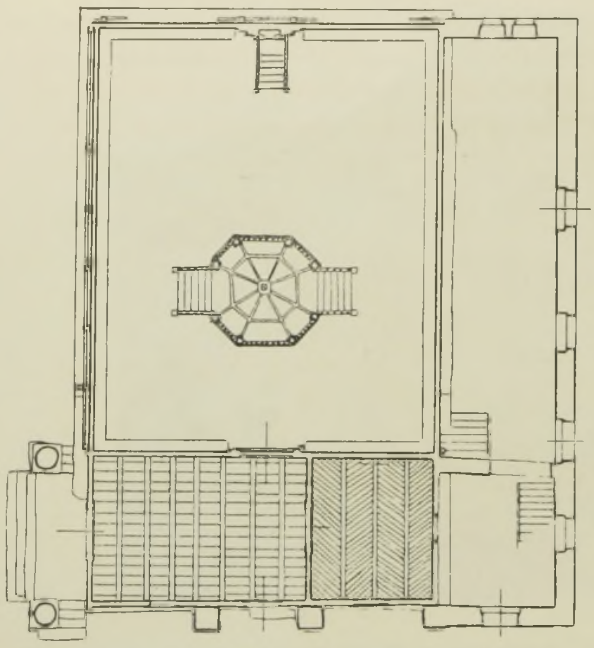
NAPISAŁ

ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.

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

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

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



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

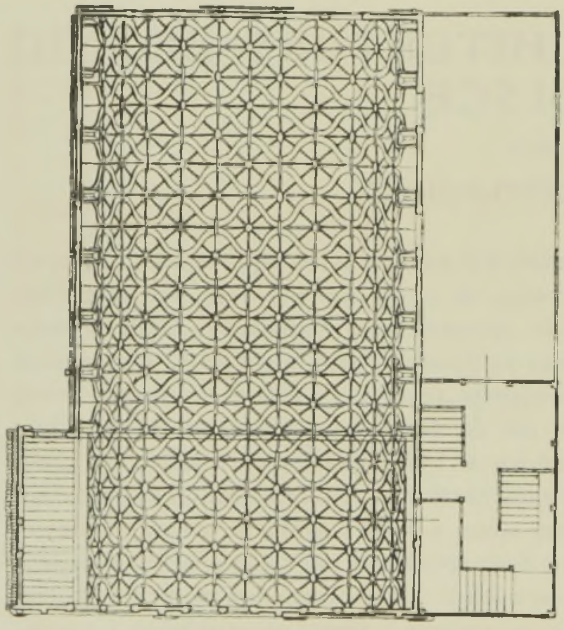


Fig. 3. Przedborz. Bożnica. Plan stropu (1 : 250) (do str. 8 )

Jak wyglądały pierwsze nasze bożnice? Zapewne składały się, jak już wskazałem, z jednej wielkiej sali modlitewnej. Być może, iż były to zwykłe szopy bez stylu i wybitniejszych cech oryginalnych, może były to lokale prywatne; a już w każdym razie w tych pierwszych bożnicach naszych jeszcze mniej znaleźlibyśmy żydowskiego, niż w późniejszych. Były to zapewne sale gotyckie lub renesansowe, i tylko napisy charakterystyczne i wschodnie zacięcie w traktowaniu ornamentacji rzeźbionej wskazywałoby ich związek ze wschodem. Plan takiej sali zapewne, jak i dzisiaj, najczęściej był prostokątny, rzadziej kwadratowy — jako trudniejszy do przesklepienia przy tej samej pojemności wnętrza, chociaż bardziej może odpowiedni. To też najstarsza z bożnic w Kongresówce, murowana bożnica w Szydłowie w Stopnickiem, sięgająca epoki gotyckiej, jest prostokątną, ale ma nie wiele ponad 10 metrów szerokości. Przy szerokości większej musiano w bożnicy

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

Sklepienie na planie kwadratowym oczywiście byłoby mniej złożonem. Z końca XVI i początku XVII wieku mamy sklepienia bożnic w Zamościu i Szczebrzeszynie, na kwadracie 10 12 metr. rozpiętości. Nie zawsze jednak ryzykowano przesklepienie jednem polem sklepiennem takiej bądź co bądź wielkiej przestrzeni, stąd też w XVII—XVIII wieku zjawiają się słupy wewnętrzne. Kwadrat sali modlitewnej dzieli się na dziewięć równych pól sklepiennych, podtrzymywanych czterema słupami. W pośrodku, pomiędzy słupami, stoi bima. Plan ten w najczystszym swym wyglądzie mamy w bożnicy wyszogrodzkiej. Nie jest on jednak ostatecznie praktyczny i doskonałością się nie odznacza. Brak przejrzystości wnętrza, zacieśnionego słupami, doprowadza do tego, że w niektórych bóżnicach, jak w łęczyckiej naprzykład, chwycono się środka radykalnego: zburzono słupy, a co za tem idzie, zrzucono sklepienie zamienione na pospolity sufit płaski. A było jednak wyjście z tej sytuacji przykrej i wynikiem był plan najbardziej złożony i konsekwentnie rozwinięty, plan taki, jaki widzimy naprzykład w bożnicy przeworskiej z XVIII wieku [1]) i w szeregu innych. Konstrukcja tych ostatnich oryginalnych bożnic — ostatnich, gdyż w epoce empiru już zaczyna się naśladownictwo wzorów postronnych — polegała na wytworzeniu oparcia dla sklepienia sali kwadratowej na jednym filarze środkowym olbrzymim, gdyż właściwie złożonym z czterech mocno do siebie zbliżonych słupów, pomiędzy któremi całą przestrzeń wypełnia bima. Słupy, łącząc się w filar środkowy, tworzą u góry rodzaj ozdobnego, bogato ornamentowanego baldachinu. Typ ten spotykamy wszędzie na ziemi polskiej. Znam takie bożnice z XVIII przeważnie wieku w miejscowościach tak odległych od siebie, jak Przeworsk w Małopolsce, a Grodno i Wilno na Litwie. Jest to najdalej idące konsekwentne

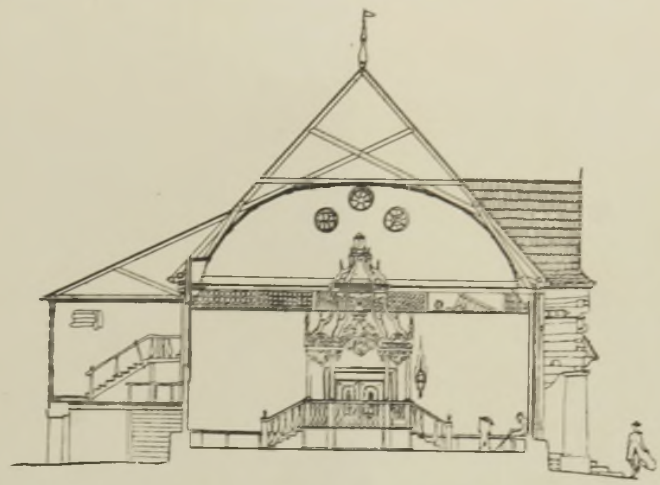


Fig. 4. Przedborz. Bożnica. Przekrój poprzeczny (1 : 250) (do str. 10).

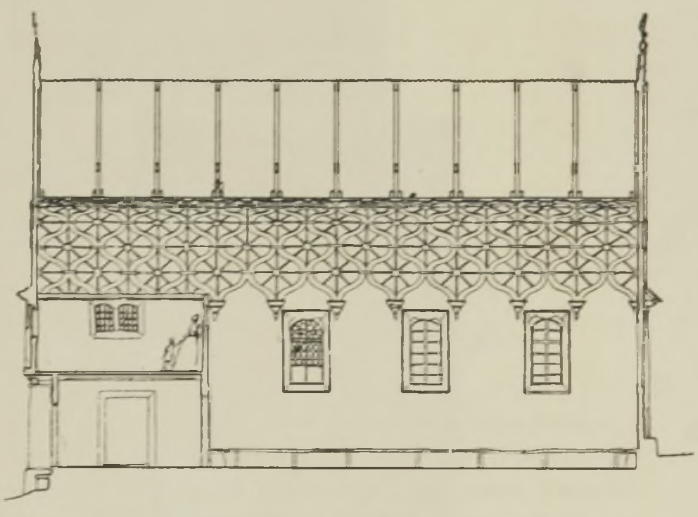


Fig 5. Przedborz. Bożnica. Przekrój podłużny (1 : 250) (do str. 10).

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

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

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

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

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

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

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

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

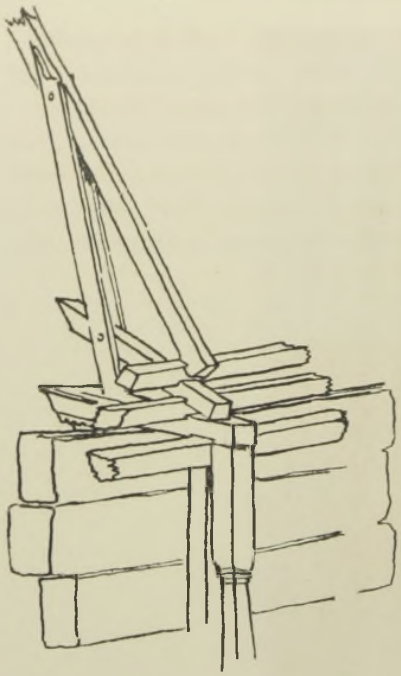


Fig. 9. Przedborz. Bożnica. Konstrukcja wiązania dachowego (do str. 10).

niema nic wspólnego. Jak i w bożnicach murowanych, najbogatszą częścią składową całości jest sala główna przykryta jakiemś drewnianem naśladowaniem sklepienia beczkowego przy planie prostokątnym, kopułowego o nadzwyczaj sztucznych czasem okrojach (Gwoździec) przy planie kwadratowym [1]). Ale poza wnętrzem, wygląd zewnętrzny również często jest bogaty, czego właśnie bożnicom murowanym zwykle braknie. Dzięki podatności materjału drzewnego mamy tak liczne przykłady najrozmaitszych ganków, arkadek, alkierzyków, mocno wystających gzymsów i rzeźb najprzeróżniejszych, które tak wybitnie piętno swojskości nadają większości naszych bożnic drewnianych (Zabłudów, Wołpa, Nasielsk).

Ta cecha swojska sprawia, że wątpić zaczynamy o istnieniu budowniczych i majstrów żydowskich. Wbrew jednak mniemaniu niektórych architektów nie podlega wątpliwości, przynajmniej co do niektórych bożnic z XVIII wieku, że stawiane były podług pomysłu i rysunku budowniczego Żyda. Nazwisko jednego z budowniczych takich już nam jest znane. Jest to Friedlaender Dawid, twórca bożnicy w mazowieckim Wyszogrodzie [2]). Inne nazwisko budowniczego, jak się zdaje specjalisty od bożnic drewnianych, spotkaliśmy w Przedborzu.

## Bożnica w Przedborzu.

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

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

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

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

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

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

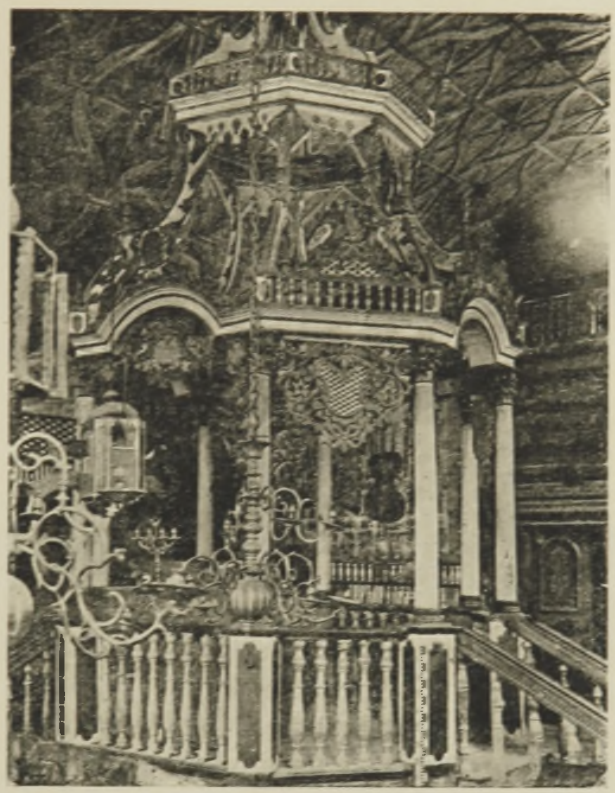


Fig. 10. Przedborz. Bożnica. Bima (do str. 12.

starszych, o nadzwyczaj ciekawym suficie. Złożony z wąskich deseczek, zupełnie z chłopska pomalowanych jaskrawemi kolorami (fig. 13), z lekka wypukły, wywołuje małemi środkami efekt bardzo piękny i bogaty wygląd nadaje całej tej biednej izdebce, o ścianach z okopconych belek, oświetlonej małemi okienkami. Sala główna, do której się wchodzi z kruchty przez wielkie drzwi (fig. 7) o bardzo kunsztownie wyciętych zatrzaskach i kłódkach (fig. 14 i 15), ma wygląd prawdziwie monumentalny (fig. 8). I znów uderza nas ta prostota środków, jakiemi artysta się posługiwał. Salę prostokątną (14·10 × 11·33 mtr.) wraz z chórem kobiecym, mieszczącym się nad kruchtą i salką obrad, przykrył on jednem wspólnem sklepieniem beczkowem, sztucznie z deseczek spojonem, podnosząc tym sposobem wspaniałość wnętrza. Po sklepieniu w wężowych skrętach biegnie

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

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

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

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

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

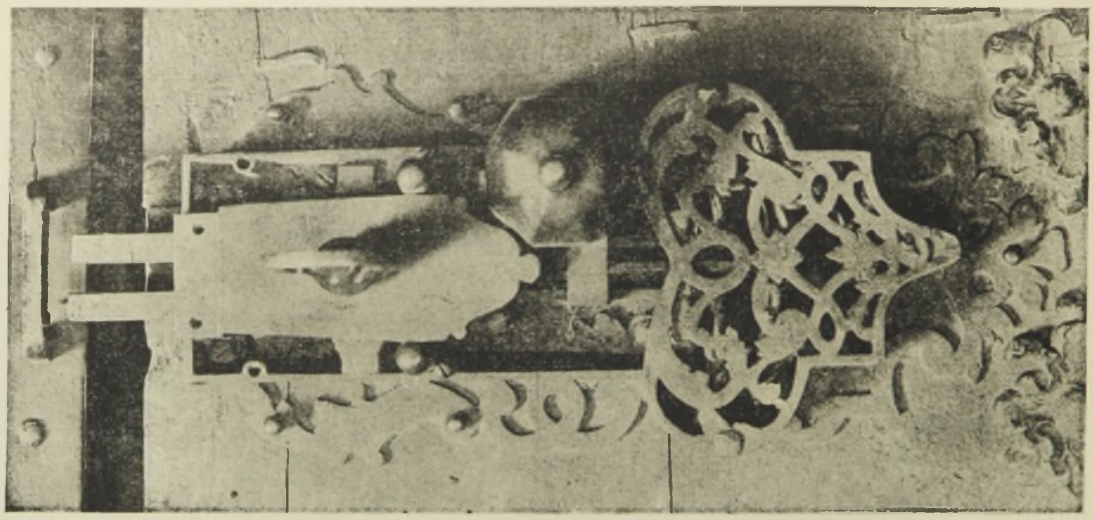


Fig. 14. Przedbórz. Bożnica. Zatrzask żelazny (do str. 7).

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

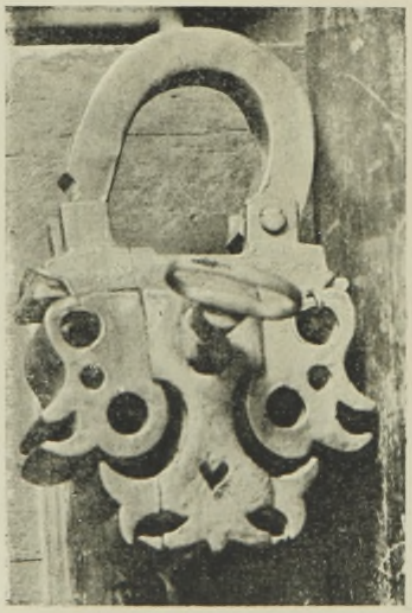


Fig. 15. Przedborz. Kłódka żelazna w bożnicy (do str. 7).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

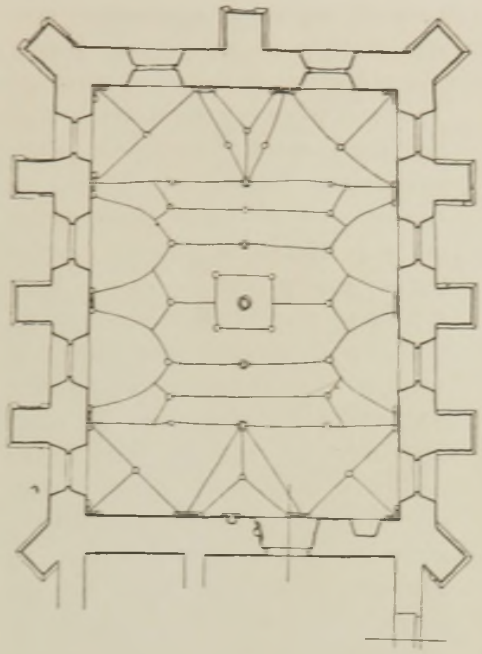


Fig. 18. Szydłów. Bożnica. Rzut poziomy (1 : 250). (do str. 16).

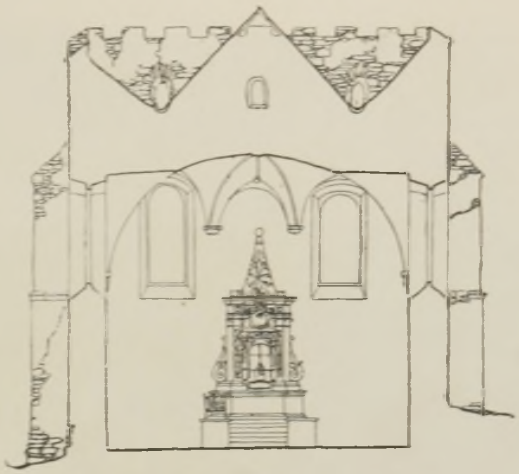


Fig. 19. Szydłów. Bożnica. Przekrój poprzeczny (1 : 250). (do str. 16).

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

Ozdobę wnętrza uzupełniają liczne pająki i świeczniki mosiężne, przeważnie nowszej roboty, ciekawa stara żelazna latarnia, wisząca przy wejściu do sali i liczne blachy, trybowane w ornament poprawnie stylowy. Te miedziane reflektory, bajecznie dekoracyjne i powszechnie używane we wszystkich bożnicach, mają kilka prawie ustalonych typów. Największe składają się zwykle z dwóch blach połączonych, tak n. p. blacha największa i najpoprawniejsza w rysunku z tych, które w bożnicy przedborskiej się znajdują. Ciekawą jest zaś przedewszystkiem ze względu na to, że bynajmniej dla synagogi nie była przeznaczoną. Że blach tych używano i po dziś dzień używa się ich w kościołach, chociaż dość rzadko (n. p. w farze Grodzieńskiej), nic w tem chyba niema dziwnego. Na blachach żydowskich nigdy być nie mogło postaci lub twarzy ludzkiej, na reflektorze zaś wyżej wzmiankowanym twarz kobieca w muszli u góry blachy wyciśnięta zniszczona została później; dziś zamiast twarzy widzimy jajowatą tarczę, na której jeszcze śladów po rysach twarzy dopatrzeć się można (fig. 16). Blachy przedborskie wszystkie pochodzą z XVIII wieku; jedna z nich, największa po wyżej wzmiankowanej, ma nawet wyraźną datę obok tarczy herbowej, na której wyobrażono coś w rodzaju jelenia czy konia, unoszącego się na tylnych nogach; w koronie nad tarczą ramię mieczem uzbrojone; dookoła litery I R. ANNO 17 13.

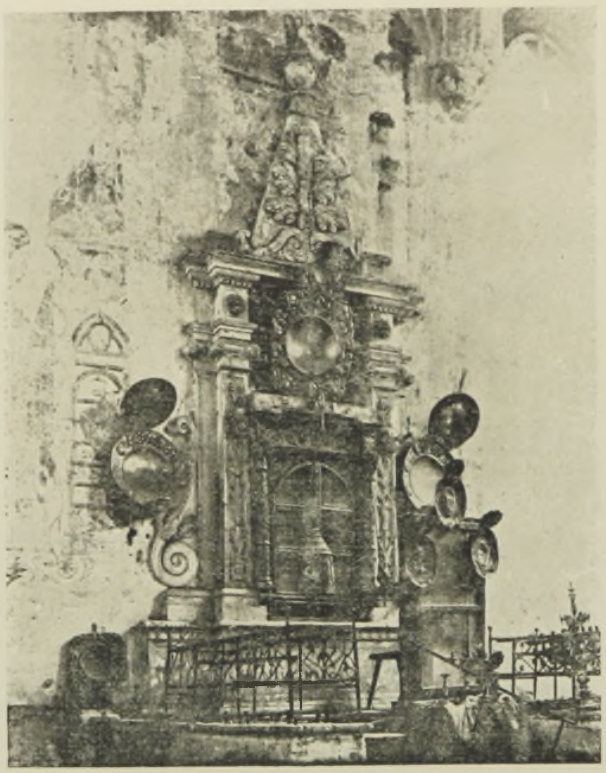
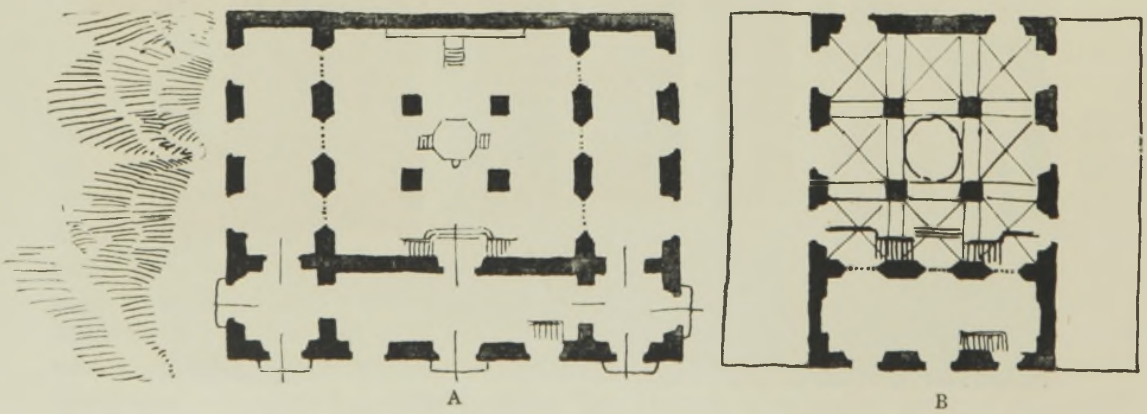


Fig. 21. Szydłów. Bożnica. Nisza na rodały (do str. 17).



A B

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

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

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

Do ostatniej nareszcie grupy zabytków, przechowywanych w bożnicy żydowskiej w Przedborzu, należą bogate zasłony odświętne na ołtarz, rodzaj firanek zawieszanych na żelaznym pręciku przed szafką na rodały. Najciekawszą bez wątpienia jest najbogatsza zasłona jeszcze z XVIII wieku z orłami polskiemi srebrem haftowanemi na tarczach (fig. 11), dziś koloru cynamonowego (pierwotnie czerwonego, cynobru). Trzy te tarcze siedzą na tle malinowem, złotem haftowanem. Fioletowy pas górny z datą 1832 r. później został dodany. Brzegi górny i dolny, jak również mała górna ząbkowana zasłonka, ze złotolitych pasów polskich. Druga zasłona, bez daty, a zapewne również z XVIII wieku, z adamaszku dziś jasno cynamonowego we wzór złoty i gałązki niebieskie — środek zasłony oddzielnie naszyty o wzorze wybitnie wschodnim, złotem haftowanym na tle czerwonem. Górna część równie oddzielnie haftowana, z wyobrażeniem rąk błogosławiących, podobnież złotoszyta na tle czerwieni. Parę innych należy już do mniej ciekawych, ale i te zawsze są godne uwagi, ze względu na to, że takich tkanin ówczesnych mamy coraz mniej. Jeśli tu dołączymy cały szereg pospolitszych lub mocno poniszczonych, niegdyś może ciekawych zasłon, otrzymamy zbiór tak wielki, jaki nie często spotkać można. Pod każdym względem zapewne bożnica nasza od początku była hojnie uposażoną. Takiego zbioru tkanin i sprzętów — niech za przykład służy stylowa kanapka do obrzezania, sprzęt, coraz rzadziej spotykany — nie widzieliśmy nigdzie. Niema go starożytna i bogata niegdyś bożnica w Szydłowie, dziś nie posiadająca dziesiątej tego części, co Przedborz.

## Bożnica w Szydłowie.

Bożnica murowana w Szydłowie, w powiecie stopnickim, w starej swej części składa się z jednej wielkiej sklepionej sali prostokątnej 10·80 metra szerokiej, a 14·20 długiej (fig. 18 i 19). Sklepienie w środkowej swej części beczkowe, cylindryczne, w końcach sali klasztorne z lunetami. Cała dekoracja sklepienia z licznych żeberek i okrągłych zworników jest renesansową, jak zresztą całe wnętrze bożnicy — zaczynając od wsporników w kształcie zbarbaryzowanego kapitelu jońskiego, a kończąc na ołtarzu. Dziesięć okien od południa, północy i wschodu oświetla wnętrze, cztery otwory o skośnych glifach stanowią jedyną komunikację z oddziałem dla kobiet, znajdującym się dziś na piętrze murowanej nowej przybudówki. Wejście do bożnicy również w zachodniej ścianie, pod temi otworami, nad niemi zaś trzy okrągłe małe okna, dziś na strych przystawki wychodzące. Jakim był oddział kobiecy dawniejszy, nie wiemy. To jednak pewne, że nie był architektonicznie z salą związany i ta, jak dzisiaj, tworzyła całość sama w sobie; niema również śladów, by istniał kiedy taki chór murowany, jaki dzisiaj widzimy na piętrze przystawki. Być może więc, że dawniejszy oddział dla kobiet był przystawką tymczasową, z desek skleconą, o ile oczywiście istniał. Bożnica ze swemi blankami na attyce, ze szkarpami i mocnemi murami, koło dwóch metrów grubości, tworzy jakby małą warownię (fig. 20), położoną tuż obok murów miasta. Całość najzupełniej odpowiada charakterowi obronnych murów zamku i miasta, być więc może, że potrzeby obronności od początku nie pozwoliły na zbudowanie przybudówki w rodzaju tej, jaką dziś widzimy. Ciekawy nader

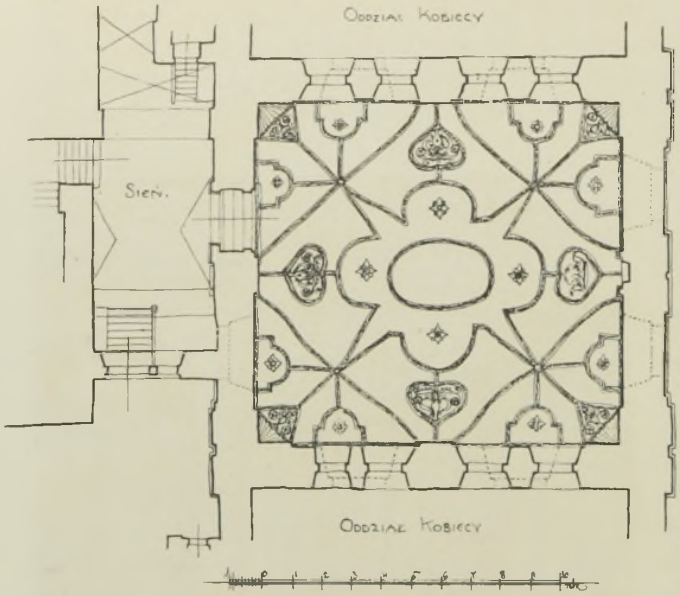



Fig. 24. Zamość. Bożnica. Rzut poziomy (do str. 21).

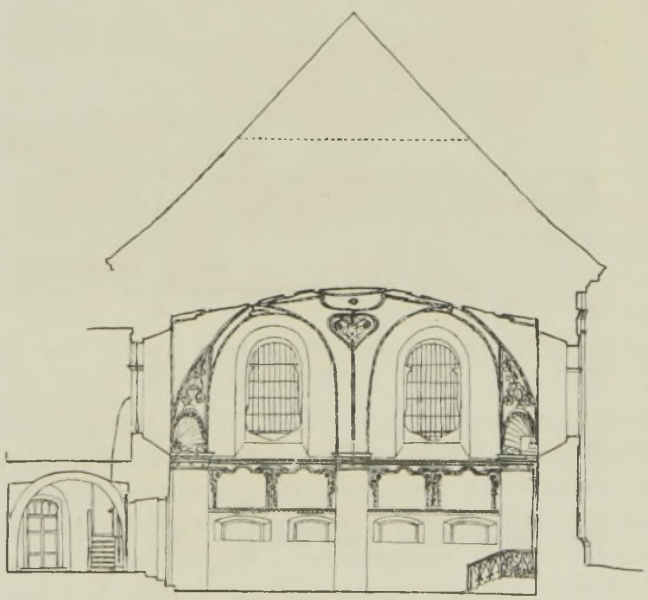


Fig. 25. Zamość. Bożnica. Przekrój (1 : 250) (do str. 21).

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

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

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

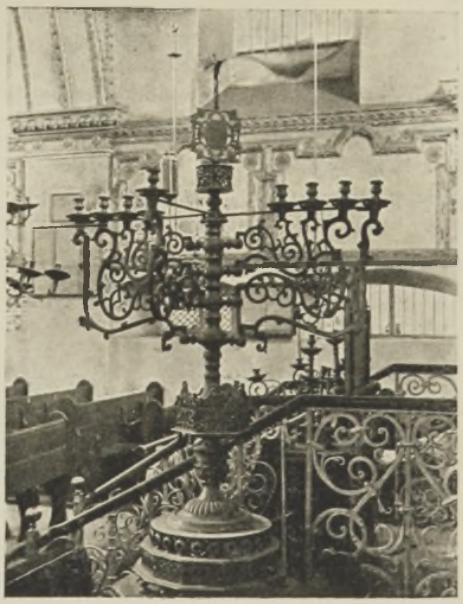


Fig. 27. Zamość. Bożnica. Świecznik dziewięcioramienny (do str. 21).

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

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

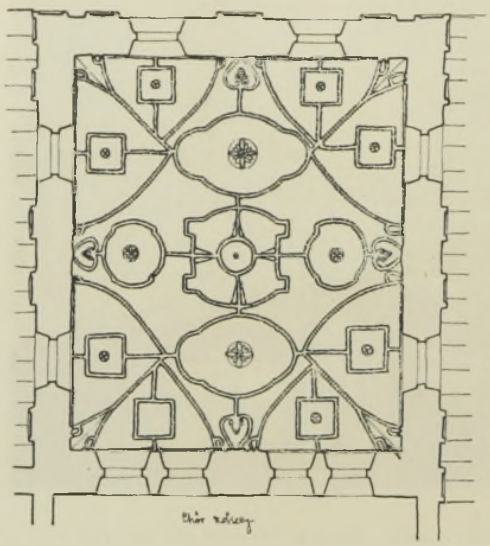


Fig. 28. Szczebrzeszyn. Bożnica. Rzut poziomy (1 : 250) (do str. 23).

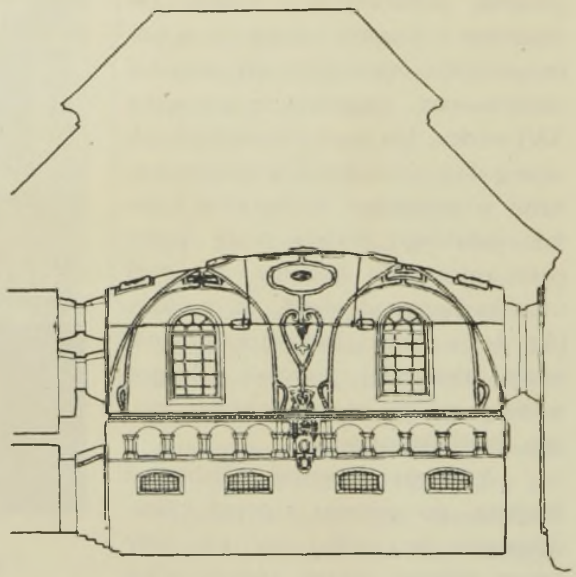


Fig. 29. Szczebrzeszyn. Bożnica. Przekrój (1 : 250) (do str. 23).

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

## Bożnica w Wyszogrodzie.

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

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

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

pienie na dziewięć pól. Całą prawie przestrzeń między filarami zajmuje obszerna bima, filary zajmują zbyt dużo miejsca, stąd też rozwiązanie zadania nie jest zbyt szczęśliwem. A jednak architekt, ów Friedlaender [1]), był artystą utalentowanym; zapewne jego również kompozycji są sprzęty, nadające wnętrzu tak wybitny charakter stylu Ludwika XVI; ołtarz, bima ze skarboną, chórki dla chłopców z chederów i inne szczegóły, świadczą, że autorem ich nie był samouk, ale człowiek o wykształceniu architektonicznem.

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

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

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

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

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

Przynależność naszych drewnianych bożnic do naszej sztuki ludowej, jest już dziś faktem nie wymagającym dowodów. Niema już mowy o tradycjach cieślów hiramskich, które u nas niby wyjątkowo aż do XIX wieku przetrwały — ba. nawet tak mocno na naszą sztukę oddziałały, że nasze kościoły, spichrze i dwory mają tyle cech wspólnych z bożnicami. Mogło być tylko odwrotnie i kto wie, czy przy budowie tych bożnic drewnianych, jak to zresztą i dzisiaj często widujemy, cała robota ciesielska nie przypadła w udziale chrześcianom. Bożnice nasze murowane również nie mają i mieć nie mogą charakteru specjalnie żydowskiego, jak nie mają tego charakteru bożnice drewniane. Stawiane przeważnie w epoce baroku, są dla nas często przepysznym okazem baroku polskiego dla budowniczego, któryby zechciał stworzyć styl polski, odzwierciadlający epokę rozkwitu kultury szlacheckiej. wiek XVII—XVIII, epokę nawpół europejską, nawpół wschodnią, barokowo-azjatycką, tak nadzwyczajnie dostrojoną do naszego charakteru narodowego, pełnego fantazji, bujności pędu do kolorystycznego przepychu barw. Dla takiego artysty bożnice nasze murowane z epoki baroku są skarbem wprost nieocenionym, a to tembardziej, że obok tylu zabytków architektury kościelnej, świecka architektura nie może poszczycić się dostateczną ilością godnych uwagi zabytków.

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

## Bożnica w Zamościu.

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

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

źniejszej, w przeważnej części z ostatnich lat, gdy nietylko wygląd zewnętrzny, ale i całe wnętrze uległo poważnym zmianom.

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

Część główną i oczywiście jedyną ciekawszą pod względem arohitektonicznym i artystycznym, stanowi wielka sala modlitewna o architekturze z XVII prawdopodobnie wieku (fig. 26). Prawie kwadratowa w planie (11·57 × 12·22 metra), tak co do wymiarow jak również co do konstrukcji sklepienia nadzwyczaj przypomina bożnicę szczebrzeską (11·35 × 13·43 metra) (fig. 31). Dekoracja ścian i sklepienia jest jednak cokolwiek inną. Podobnież jak w szczebrzeskiej, mamy tutaj 8 lunet połączonych w pary w rogach sali. Dekoracja sklepienia jest mniej sutą, profil żeber cokolwiek inny. Innem

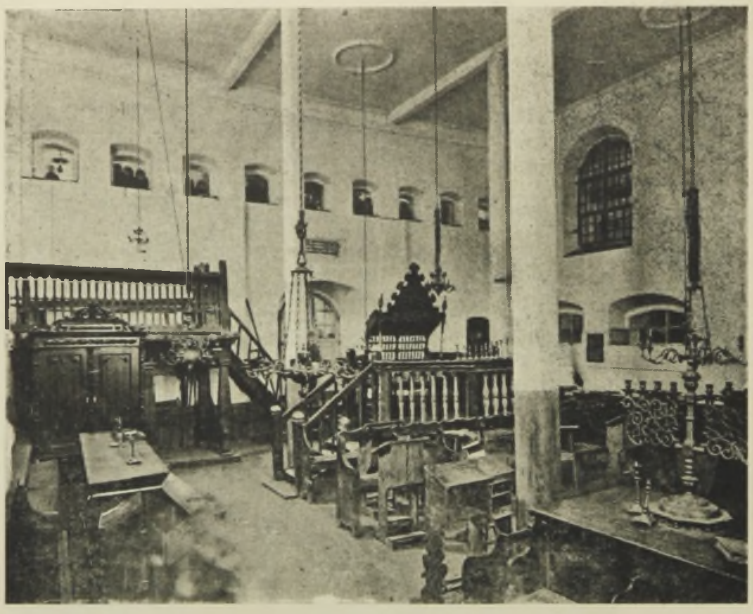


Fig. 34. Krasnobród. Bożnica. Wnętrze (do str. 24).

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

W ścianach bocznych mamy tutaj również ośm otworów do bocznych przedziałów kobiecych, nad niemi zaś zamiast wnęk, użytych w Szczebrzeszynie, rodzaj tablic obramionych bogatą listwą. Przy ścianie wschodniej miejsce pilastru środkowego zajmuje ołtarz, z wnęczką pomiędzy dwiema kolumnami jońskiemi, w mniejszej górnej części żłobkowanemi.

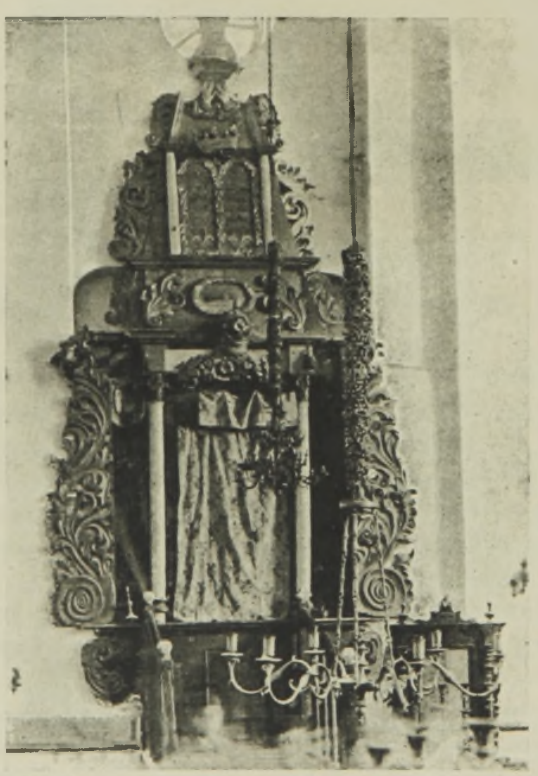


Fig. 35. Krasnobród. Bożnica. Wnęka na rodały (do str. 24).

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

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

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

## Bożnica w Szczebrzeszynie.

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

Fig. 36. Goraj. Bożnica (do str. 24).

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

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

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

## Bożnice w Krasnobrodzie i Goraju.

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

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

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

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

PRZEDBÓRZ. POLICHROMOWANE ZWORNIKI ZE STROPU BOŻNICY.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI

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

Fig. 38. Goraj. Bożnica. Świecznik dziewięcioramienny.

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

NAPISAŁ
JERZY MYCIELSKI

### I.

Prof. Dr Jan Ptaśnik, w swej cennej *Cracovia artificum* [1]), wyraził tak bardzo słuszne twierdzenie, że nareszcie należy ze względu na wiek XV »zbadać, jak się przedstawiała pod względem artystycznym polska szkoła malarska, określić dokładnie co do niej jest przynależne i co ją cechuje, a następnie dopiero starać się oznaczyć jej stosunek do szkół malarskich na Zachodzie« [2]). Coprawda, urzeczywistnienie życzeń autora umożliwia dopiero cały olbrzymi materjał archiwalny, przezeń w jego publikacji podany i dopiero na tej kanwie tysięcy nazwisk artystów i ich zajęć, można przedsięwziąć pracę, do której wydawca nawołuje. Już prof. M. Sokołowski przyznawał, że na gruncie polskim w drugiej połowie wieku XV »poczęła się wyrabiać szkoła miejscowa, właściwie krakowska i polska«, a ślady jej odnajdywał w narodowych typach obrazów z Domaradza, Tymowej i Madonny z kościoła ś. Mikołaja w Krakowie, »której tło stanowi widok Tatrów« [3]). Dziś minęło lat z górą pietnaście od śmierci znakomitego uczonego, a dziewięć już blisko od publikacji prof. Ptaśnika i oto przed trzema laty na posiedzeniu Komisji historji sztuki [4]) podałem streszczenie rozprawy, która w jednym ważnym szczególe miała za cel wykazanie słuszności twierdzeń Sokołowskiego, a dezyderatów Ptaśnika. Ociągałem się lat dwa z jej ogłoszeniem, gdyż oczekiwałem ciągle nowych rezultatów badań niemieckich historyków sztuki, które mogły twierdzenia moje nowemi odkryciami osłabić, a bodaj nawet i zwalić. Gdy przez cały ten czas nic ważniejszego w tej mierze wyśledzić nie zdołałem, a o ile było w mej mocy przez naukową korespondencję niektóre bardzo ważne szczegóły, przed trzema laty mi nieznane, z Niemiec uzyskałem, dziś nareszcie

[1]) Kraków 1917.
[2]) Str. 25 Wstępu.
[3]) Sprawozdania Komisji historji sztuki w Polsce, tom IV, str. LIX—LX.
[4]) Prace Komisji historji sztuki w Polsce. Tom III. Kraków 1923. Sprawozdania z posiedzeń str. XV.

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

Chodzi tu o osobistość i artystyczną twórczość jednego z malarzy krakowskich imieniem Jan, który w ostatniem dwudziestoleciu wieku XV, a w następnem aż po rok 1519 stał się głośnym artystą południowo-niemieckim, głównym reprezentantem szkoły monachijskiej. Zwał się on Jan Polak i przez czterdzieści przeszło lat pobytu w Niemczech stale zachował polskość swego chrzestnego imienia, a nazwisko jakieś, które niezawodnie w Krakowie posiadał, zmienił nie na niemiecki przydomek »der Pole«, ale na nazwisko »Polaka«. Przed laty trzydziestu kilku głucho było o nim w nauce niemieckiej, a w swej wspaniałej *Geschichte der deutschen Malerei* dr Hubert Janitschek (Berlin 1890) ani słowem o nim nie wspomina, coprawda o mistrzu tej miary co Hans Pleydenwurff nadmieniając zaledwie tylko, że z wdową po nim w r. 1473 ożenił się Michał Wohlgemuth i że on w r. 1462 malował obrazy do kościoła ś. Elżbiety we Wrocławiu. I dopiero w r. 1891 Henry Thode, w swej *Malerschule von Nürnberg* (str. 105), postawił Pleydenwurffa na należnem mu miejscu i przypisał mu wspaniałe Ukrzyżowanie z monachijskiej Starej Pinakoteki, które do r. 1810 znajdowało się w t. zw. Zamku w Norymberdze, następnie w Bambergu, a dopiero w r. 1872 do Monachjum przeniesione zostało. O tym samym artyście pisali również Abraham w *Nürnberger Malerei der II Hälfte des XV Jahrhunderts* (Strassburg 1912, str. 27), oraz H. Buchheit w *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München* IV (München 1919, str. 26), a ten ostatni interesował się również już przed wojną i zajmował postacią Jana Polaka i materjały do jego twórczości zbierał. Po dziele Janitschka, w 26 lat dopiero ukazała się nowa wyborna próba całokształtu dziejów malarstwa niemieckiego pióra C. Glasera p. t. *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei* (München 1916) i w niej już osobistość Polaka i jego twórczość jest bardzo wybitnie zaznaczona [1]). Autor przyznaje, że artysta pochodzi z Polski i podaje po raz pierwszy, że jest już osiadłym w Monachjum w r. 1480, że jest tam malarzem miejskim od r. 1488, a że umarł w r. 1519. Twierdzi zarazem, że jest on głównym reprezentantem szkoły monachijskiej o typie wybitnie realistycznym i brutalnym końca wieku XV i początku XVI stulecia. Po Glaserze ostatnim uczonym, który osobny ustęp Polakowi poświęcił, jest prof. dr Herman Schmitz, w III tomie znakomitego dzieła *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, zaczętego w r. 1913 przez F. Burgera, który poległ pod Verdun pod koniec wojny światowej. Rzecz dalej prowadził w II tomie krakowianin a uczeń prof. M. Sokołowskiego dr Ignacy Beth, który również zmarł niedawno. Tom powyższy p. t. *Oberdeutschland im XV—XVI Jahrhundert* wyszedł w r. 1919 w »Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion« (Berlin, Neubabelsberg w *Handbuch der Kunstwissenschaft*) i w nim na str. 568 znajduje się ostatnie dotąd słowo nauki niemieckiej o Janie Polaku. Wreszcie nadmienić należy, że od lat już blisko kilkunastu monachijskie zwłaszcza utwory Polaka znajdują się na bardzo honorowych miejscach w Nationalmuseum w Monachium (*Wegweiser durch das Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1922, str. 23—24), oraz że całkiem od niedawna cztery obrazy, skrzydła ołtarzowe Jana Polaka, z Weihenstephan, w r. 1911 przeniesione do Galerji w Schleissheim, znajdują się już w monachijskiej Starej Pinakotece i po raz pierwszy w tejże katalogu z r. 1922 [2]) zostały umieszczone i opisane. Ale życie i twórczość Polaka dalekiemi są od tego, ażeby były przez naukę niemiecką wyczerpane. Wreszcie od lat paru

[1]) Str. 152—161 passim. [2]) Str. 124—125.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

oraz architekturze niezmiernie dla artysty charakterystyczna [1]) a która również całkiem niedawno do Narodowego Muzeum w Monachjum przeniesiona została. Scena Ukrzyżowania uchodzić winna dotąd za *capo d'opera* w twórczości Polaka. Obok niezawodnych reminiscencyj norymberskiego Ukrzyżowania Hansa Pleydenwurffa (fig. 2) [2]) i zaczerpniętego stamtąd coraz większego wpływu wielkich mistrzów flamandzkich połowy wieku XV na malarstwo niemieckie kończącego się gotyku, a zwłaszcza Rogera van der Weyden, Diericka Boutsa i innych, odznacza się ten utwór o wiele silniejszym realizmem i niepokojem oraz gwałtownością ruchów i brutalnością typów wielu postaci. Istnieją w nim niezawodnie wychudzone figury Rogera, kościste głowy o wąskich kościach i nosach, pełne ruchu ręce, w silnych fałdach połamane szaty, wzorzyste aksamitne i jedwabne złotogłowie, burgundzkie czapki futrzane i głęboko żłobkowane zbroje. Tak charakteryzuje te wpływy flamandzkie na Ukrzyżowanie Pleydenwurffa prof. Schmitz [3]). Krajobraz skalisty o brunatnych konturach, z budynkami i murami wspaniałego miasta w głębi, stanowi tło tego obrazu, a jak dodaje autor, silny brunatny koloryt z różnorodną silną czerwienią strojów, dodaje mu jeszcze siły i energji. Wszystko tosamo powtórzyć można o wspaniałem, a o lat 30 późniejszem Ukrzyżowaniu Polaka, ze znacznemi jednakże, a bardzo ważnemi różnicami. Postać Chrystusa n. p. o wiele jeszcze realistyczniej jest u niego umęczona, całe nieledwie ciało zlane smugami krwi, a wyraz twarzy o wiele bardziej bolesny, niż u Pleydenwurffa. Po bokach krzyża stoją dwa krzyże z wiszącymi na nich łotrami, których u Pleydenwurffa niema wcale. Postaci tych łotrów są do ostatnich granic możliwości w ruchach powyłamywane i powyginane, co jest znamiennym bardzo rysem już nie realizmu, ale naturalizmu Polaka. Tłum ludzi zgromadzonych pod krzyżem w Ukrzyżowaniu Pleydenwurffa jest tylko albo zbolały i rozmodlony, albo w zupełności obojętny, a wszystkie postaci albo spokojnie stojące, albo w spokoju dyskutujące. Cały ten spokój w obrazie Polaka zastępuje ruch, naprzód u grupy Madonny zemdlonej, rozpacz kobiet i płaczącego ś. Jana. Kilku rycerzy na koniach, a między nimi stary Longinus z białą brodą, z tureckim turbanem na głowie, na białym rumaku, wbija lancę w bok Chrystusa. Po stronie przeciwnej bardzo zwykła u naszego artysty, pełna ruchu grupa żołnierzy w zbrojach, zbirów zagapionych w postać Ukrzyżowanego, albo w bogate szaty ustrojonych Żydów. W rogu, na prawo, całkiem wreszcie wyjątkowo charakterystyczna dla Polaka grupa siedzących lub klęczących na ziemi żołdaków, grających w kości o szaty Chrystusa. Wszystkie te figury mają twarze po większej części wzniesione ku górze, o pospolitych wstrętnych rysach, prawie wszystkie w profilu, o wielkich wybałuszonych oczach, ustach otwartych i grubych, wstrętnie brzydkich nosach. Najbardziej uderzającą z wszystkich tych postaci stanowi ohydny żołdak w samym rogu na ziemi; grając w kości, wrzeszczy on otwartemi prawie nadnaturalnie ogromnemi ustami, nad któremi wielki perkaty nos i wybałuszone oczy. Sama ta jedna postać wystarczyłaby na to, ażeby na jej podstawie rozpoznać i oznaczyć inne Polaka utwory.

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

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

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

[3]) H. Schmitz, op. cit. p. 563.

chała Wohlgemutha, za Pleydenwurffem postępującego, w tym o wiele dalej idącym naturalizmie jest on znowu bardzo odrębny, a w ruchach figur i rzutach fałdów zdawałoby jeszcze się, jakby u niego pobrzmiewały reminiscencje drewnianych płaskorzeźb Wita Stwosza [1]). Ów brutalny naturalizm w postaciach żołdaków i zbirów jest jedną z właściwości artysty i daje kierunek całej jego dalszej twórczości, oraz całemu temu monachijskiemu współczesnemu malarstwu.

Ostatniem, co do daty, ze znanych dotąd i opisanych dzieł Polaka jest wielki, rozbity również tryptyk, który zdobił wielki ołtarz w kościele ś. Piotra w Monachium. Składał się on z 12 obrazów ze scenami z żywotów śś Piotra i Pawła. Z tych 5 znajduje się dotąd w kościele tym na miejscu, sześć zaś w Muzeum Narodowem w Monachjum. Wszystkich opisywać tu nie potrzeba. Dr Ernest Buchner uważa ten wielki ołtarz za utwór z przedostatniego już dziesięciolecia twórczości Polaka i daje mu datę około 1495—1505, jak mi to ustnie oświadczył. Nie znając dokładniej bawarskiej twórczości Polaka, idę tu w tej mierze za twierdzeniem dra Buchnera i kilku jeszcze tylko szczegółami pragnę uzupełnić charakterystykę niemieckiej twórczości artysty. Na jednej ze scen przedstawia on cud uleczenia opętanego czartem przez ś. Piotra. Wspaniałe i wybitnie na wzorach flamandzkich oparte jest tło uciekającego wgłąb placu wielkiego miasta, z kolumnowym portykiem, ożywionym drobnemi postaciami ludzkiemi. Na pierwszym planie, na tle perystylu z pełnemi powagi współczesnemi postaciami, siedzi na dolnym schodzie w powykręcanym ruchu opętany, z którego głowy wylatuje mały djabełek, a przed nim stoi szlachetna postać ś. Piotra o charakterystycznym dla artysty typie z aureolą, za nią zaś pełne wyrazu postaci o typach jednak już mniej brutalnie realistycznych niż zwykle u Jana Polaka [2]). Jeden szczegół wreszcie w tym obrazie podkreślić mi należy: są to mianowicie ozdoby figuralne plastyczne, umieszczone na zewnątrz architektury perystylu, w górze n. p. figurka rycerza, stojącego na krokształynie z lancą w ręku, dalej w dole na lewo znowu w niszy stojąca figura widna do pasa, wreszcie niżej na poręczy parapetu jeszcze raz powracająca figurka płaskorzeźbiona. Podkreślam te szczegóły, które się przydadzą przy opisie innych utworów artysty. Pełna znowuż charakteru, zwłaszcza ze względu na odrębność typów Jana Polaka, jest scena spadającego z obłoków czarnoksiężnika Szymona, otoczonego czartami (fig. 3), którą C. Glaser nazywa *Beschwörung des Magiers Simon* [3]). Na wzór współczesnych utworów norymberskich, Wohlgemutha zwłaszcza, a także i południowo niemieckich, tyrolskich Michała Pachera [4]), figury rozstawione są w dwóch grupach po bokach utworu, którego środek stanowi kamień, a w tegoż kierunku, w znakomitym skrócie, horyzontalnie ułożona spada postać czarnoksiężnika ku ziemi. Po stronie lewej, klęczący w modlitwie, ś. Filip w jasnej szacie; obok stoi ś. Piotr, ręką wskazujący na Szymona maga, za nim zaś trzy postaci zdumionych widzów. Po stronie przeciwnej widoczni zwolennicy maga, których wszystkie twarze, podobnie jak twarze Apostołów, ułożone są w profilach. Stary arcykapłan ży-

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

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

[3]) Reprodukcja C. Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, str. 159, fig. 123.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[1]) C. Glaser, op. cit. str. 156.

[2]) H. Schmitz, op. cit. str. 568.

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

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

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

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

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

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

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

cyklu i że są one w ślad za tem najwcześniejszemi dziełami Jana Polaka w Bawarji. Archiwalnie daje się stwierdzić pobyt Jana Polaka w Monachjum już napewne pod r. 1480 [1]), od r. zaś 1488 jest on tamtejszym malarzem miejskim, a po utworach wykonanych do Ilmmünster i do Pipping, następujące dzieła jego bawarskie, mianowicie obrazy składające wielki ołtarz w opactwie w Weihenstephan z r. 1483, o których już również wspomniałem, związane są także z monachijskiem terytorjum. Że w tych ostatnich utworach swoich jest on już niezawodnie pod wpływem norymberskim Pleydenwurffa i Wohlgemutha, a przez nich także pod coraz silniejszym wpływem wielkich flamandów, to nic dziwnego, wobec pierwszorzędnego znaczenia norymberskiego centrum. Ale zresztą, z Norymbergą ani żadna ze znanych dotychczas zapisek, ani żaden z jego utworów go nie wiąże, zaczem przypuścić można, że nie stosunki artystyczne, a bodaj nawet handlowe krakowsko-norymberskie z tego czasu do Niemiec go zawiodły, ale jakieś inne powody, wskutek których przez cały czas swego życia i twórczości w Bawarji związany był niemal wyłącznie z Monachjum i jego okolicą. A tu postawilibyśmy przypuszczenie, że przesiedlenie się to krakowskiego artysty do kurfirstowskiej Bawarji, wiąże się z ważnym w tej mierze faktem słynnego t. zw. »wesela w Landshucie«, które odbyło się w październiku 1475 roku. Jeden z najdawniejszych *Szkiców historycznych*, jeszcze w r. 1857 [2]), p. t. *Jadwiga Jagiellonka księżna bawarska*, poświęcił nieśmiertelny Karol Szajnocha po raz pierwszy w polskiej literaturze historycznej opisowi małżeństwa tej najstarszej córki Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Austrjaczki, Jadwigi (urodzonej w r. 1457), z dwudziestoletnim wówczas Jerzym Wittelsbachem, jedynym synem księcia Ludwika ze starszej linji rodu panującego w Niższej Bawarji, ze stolicą w Landshucie. Nosiła ta linja nazwę książąt »bogatych« — to też festyny ślubne po przybyciu młodziutkiej Jagiellonki do Landshutu trwały tygodnie całe, a brali w nich udział: nawet sam cesarz Fryderyk III z synem, późniejszym Maksymiljanem I, trzech palatynów reńskich, słynny Albrecht Achilles, elektor brandenburski, z żoną, a także i trzech książąt Wittelsbachów z linji młodszej, mającej swą stolicę w Monachjum, nieledwie o miedzę od Landshutu położoną, Albrecht, Krzysztof i Wolfgang. Wraz z księżniczką przybył do Bawarji poważny orszak polskich dostojników i dam, a wśród tych ostatnich znajdowały się: księżna Anna Cieszyńska, oraz Dorota z Sienna, wdowa po kanclerzu koronnym Janie Koniecpolskim. Panowie towarzyszący Jadwidze Jagiellonce do Landshutu, byli to: Stanisław z Ostroroga, woj. kaliski, Mikołaj z Kutna, woj. łęczycki, Dobiesław z Kurozwęk, kasztelan rozpierski, Jan Koczyna, podkomorzy krakowski, oraz cały liczny dwór, wśród którego mógł się znaleźć również mistrz Jan z Krakowa, może nawet twórca jakiegoś portretu księżniczki, który zwyczajem ówczesnym przed decyzją małżeństwa posyłano na miejsce pobytu przyszłej oblubienicy, oblubieńcowi i jego rodzinie do aprobaty. Takie połączenie przybycia artysty z Polski do Bawarji z t. zw. »weselem w Landshucie«, tem więcej wydaje się prawdopodobne, że w rok po tym fakcie jest on związany li tylko z Bawarją Wittelsbachów, a nie z Norymbergą. Biedna Jagiellonka, jak wszystkie te polskie księżniczki za niemieckich książąt przez znakomitą zresztą matkę Niemkę wydawane, nieszczęśliwą była nad wszelki wyraz w pożyciu małżeńskiem i umarła przedwcześnie w r. 1502. Ks. Jerzy Bawarski, jej małżonek, był, co nie dziwiło w tych wiekach, najzwyklejszym »Raubritterem«, a nadto wkrótce zdradzać ją począł w wierności małżeńskiej.

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

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

W dziesięć lat też po świetnem weselu osadził żonę, będąc o nią mimo to zazdrosnym, w ponurym obronnym sąsiednim zamku Burghausen, gdzie w zupełnej samotności spędziła ostatnie 17 lat swego niedługiego życia. A tutaj ciekawy nasuwa się szczegół, że właśnie z galerją w maleńkiem dzisiejszem Burghausen związane były do niedawna dwa z obrazów Jana Polaka, a także i w kościele farnym w Pullach koło Monachjum oraz w kaplicy w Blutenburg, również Monachjum bliskiej, znajdują się w wielkim ołtarzu i w dwóch bocznych Polaka utwory [1]). Z postacią tedy Jadwigi Jagiellonki, oraz z współczesnym Landshutem i Monachjum, miałoby się ochotę związać przybycie Jana Polaka do Monachjum, któreby zatem przypadało na jesień roku 1475. Skoro prawie napewne na lata 1476—78 przypadają najwcześniejsze malarskie utwory Polaka w Bawarji, a całkiem pewne na lata 1479 i 1483, w którym to ostatnim roku jest on tam już skończonym, niezwykłej miary artystą, przypuścić wolno, że mógł mieć wówczas lat przeszło 30, czyli że się urodził między rokiem 1440 a 1445. Przed swem przesiedleniem do Monachjum musiał on jednak w swym rodzinnym Krakowie jakieś znaczniejsze dzieła malarskie wykonać, które nań zwróciły uwagę niemieckiej zagranicy i spowodowały opuszczenie ojczystego miasta, a przeniesienie się ostateczne do Bawarji.

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

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

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

## II.

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

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

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

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

1. Zwiastowanie (fig. 5) W izdebce, o górnym łuku z gotyckiemi maswerkami i dwiema nad nim rzeźbionemi figurkami, stojącemi na krokstynkach — który to charakterystyczny szczegół zaraz tu podkreślić należy — na tle okna o romańskim podwójnym łuku, przez które widny w głębi naszkicowany peizaż ze skłonem góry i wąską drożyną, klęczy naprost Madonna z twarzą zwróconą nieco w prawą (herald.) stronę, z jasnemi włosami w długich miękkich karbach spadającemi na ramiona, a ze sznureczkiem pereł i klejnotem nad czołem. Szaty na niej o zwykłych kolorach, lewą ręką przytrzymuje płaszcz i trzyma w niej otwarty modlitewnik, prawą zwróciła ku prawej stronie. Część postaci rysuje się na tle kotary, ze wspaniałego złocistego brokatu, który górą nad głową tworzy mały baldachin. Na prawo

przyklęka na prawem kolanie archanioł, w profilu. z rękami złożonemi jak do modlitwy. Włosy ma jasne, a nad czołem djadem z klejnotów. Ubrany jest w białą szatę. na którą zarzucona kapa ze złotogłowiu, wzorem swym bardzo podobnego do kotary poza Madonną. Kapa obszyta jest szerokim, złocistym galonem. Na plecach widać jasne dwa skrzydła archanielskie. Charakterystycznym jest jeden szczegół, że w kompozycji brak Ducha Świętego w postaci gołębicy [1]).

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

2. Narodzenie (fig. 6). W rodzaju zrujnowanej kapliczki, z dwiema kolumnami gładkiemi o poligonalnych bazach i kapitelach, połączonemi górą drewnianym dachem, niby stajenki, klęczy Madonna w profilu, z głową zlekka zwróconą w trzech czwartych do widza, z rękami złożonemi jak do modlitwy. Układ włosów i spadające ich na ramiona sploty, zupełnie jak w poprzedniem Zwiastowaniu. Głowę otacza aureola. Madonna adoruje Dzieciątko całkiem nagie, leżące na dolnych fałdach jej płaszcza, z główką w aureoli i o bardzo wybitnie zawielkim nosku. Z poza Dzieciątka wygląda nader prymitywnie wymalowany wół. Na prawo odsunięta firanka w górę, przymocowana na drucie kółeczkami. Na szczytach kolumn i wśród belek dachu, 4 postaci klęczących aniołów, z których dwaj z banderolami, śpiewają i adorują Dzieciątko. Te dwa anioły na szczytach kolumn, zastępują ulubione przez artystę rzeźbione dekoracyjne figurki. Na lewo przy kolumnie i łukowem oknie kapliczki dwie postaci pasterzy o zamodlonych wyrazach; w głębi krajobraz z drzewami, wijącą się rzeką i dwiema postaciami pasterzy, pędzących trzody [2]).

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

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

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

nim w głębi zapalona świeca. Na ołtarzu, na płóciennym obrusie, leży nagie Dzieciątko, trzymane obiema rękami przez Madonnę, która stoi po lewej stronie ołtarza. Piękna jej twarz schylona nieco ku Dzieciątku. Na głowie z aureolą rzucona zasłona biała, z pod której wymykają się sploty włosów spadających na plecy. Szata na Madonnie ciemno-szafirowa ze złotym szerokim galonem. Za Matką Boską wychyla się młoda kobieta w czerwonej szacie, z rodzajem czapki na głowie. Po stronie prawej stoi oparty o ołtarz obiema rękami, z ostrym krzemykiem w prawej ręce, siwowłosy i siwobrody kapłan w długiej czerwonej szacie i takiejże czapce na głowie. Za nim stoi młodzieńcza postać męska o bujnych jasnych włosach, z zamkniętą księgą w ręku.

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

4. Pokłon Trzech Królów (fig. 7). Ze strony lewej, pod łukiem gotyckim o rzeźbionym maswerku, niby pod portykiem kaplicy, między dwiema kolumnami, siedzi Madonna, z taksamo jak zawsze ułożonemi włosami i w tych samych szatach. Głowa jej rysuje się na tle bliźniego okna, z poza którego widać głowę ś. Józefa. Matka Boska trzyma całkiem nagie Dzieciątko Jezus z aureolą. Na prawo postaci Trzech Królów. Na pierwszym planie król klęczący, stary, łysy, z białą brodą, ubrany we wspaniałe szaty ze złotogłowiu o tonie brunatnym, płaszcz zaś ma czerwony w złote kwadraty. Podaje on obydwiema rękami Panu Jezusowi szkatułkę ze złotemi pieniądzmi, na których Dzieciątko rączkę trzyma. Za klęczącym królem dwie postaci królów stojących, trzymających złociste naczynia w kształcie pucharów, z nakrywami, z kadzidłem i myrrą. Obie te postaci mają niezmiernie charakterystyczne, niezawodnie portretowane głowy współczesne. Na królu na prawo droga szata z wzorzystego złotogłowiu, sfałdowana na piersiach, na głowie wielka wciśnięta złotogłowiowa czapka, jak na postaciach burgundzkich współczesnych arrasów. Trzeci król ma na głowie charakterystyczny współczesny kapelusz, z klejnotami dookoła, formą i układem zupełnie podobny do klasycznego współczesnego kapelusza z relikwjami Ludwika XI, króla francuskiego. W głębi, między głowami obydwóch królów, widać wieże gotyckiego kościoła i miejskie baszty.

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

6. Swięta Rodzina w Egipcie. Treść tego obrazu zaczerpnięta została z apokryficznej ewangelji o pobycie Ś. Rodziny w Egipcie, według której palmy kłaniały się tam Dzieciątku Jezus, a posągi pogańskie padały na ziemię roztłuczone. Scena przedstawiona jest we wnętrzu gotyckiego kościoła, który ma być niby pogańską świątynią. Po stronie lewej, niby przed wejściem do sanktuarjum świątyni, usiadła Madonna w tych samych zawsze ciemno-szafirowych szatach, z chustą białą sfałdowaną na głowie, spadającą na lewe ramię, co do układu niezmiernie podobną do welonu Madonny na obrazie Ucieczki do Egiptu. Matka Boska trzyma na kolanach siedzące całkiem nagie Dzieciątko Jezus, które ku niej podnosi główkę, niemal identyczną z główką Dzieciątka w scenie Narodzenia, z tym samym zawsze, zbyt wielkim, zadartym noskiem. Za Madonną stoi piękna z rysów postać ś. Józefa z kosturem podróżnym w prawej ręce, ubrana cała w czerwone szaty. Poza nim widać przez okno kawałek krajobrazu z drzewami. Po stronie sanktuarjum świątyni, do której białego wnętrza prowadzi wejście z dwóch ciemnych marmurowych kolumn, bogatym maswerkiem związanych w ośli grzbiet, stoi w środku wąska kolumna kamienna, przetrącona na kilka kawałków na ziemię spadających, z jej zaś szczytu spadł już na posadzkę pogański bałwan, metalowa figurka nieco fantastycznego bożka[1]).

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

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

[1]) Wspomniany u dra Kopery w *Dziejach malarstwa* I, str. 190.

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

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

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

smutku młodzieńcza głowa ś. Jana i znana nam z poprzedniego i z monachijskiego obrazu głowa ś. Piotra. Apostołowie na pierwszym planie są bez aureol, a mają bardzo wybitnie zaznaczone ruchy chodu. Niezmiernie charakterystyczne są ich szaty, zwłaszcza drugiego z rzędu na lewo szaty jasne, o fałdach sutych, bogatych, szerokich i miękkich, a nie mających w sobie nic jeszcze z połamanej kantowatości współczesnych we Flandrji i w Norymberdze szat późnogotyckich. Widać w nich w tej mierze jak żeby resztki jakiegoś odrębnego stylu, z którego w młodości swej Jan Polak wyszedł, a które dałyby się może odnieść do panujących w Polsce w pierwszej połowie XV-go wieku wybitnych cech czeskiego malarstwa t. zw. trzeciego okresu, w którym tak wyraźnie pobrzmiewają jeszcze ślady wpływów włoskiego trecenta. Typy twarzy Apostołów są natomiast całkiem znamienne dla Polaka, z tak samo zawsze traktowanemi włosami i brodami, oraz z temi samemi, zawsze zbyt grubemi i dużemi nosami. Utwór ten jest z całej tej pierwszej serji niestety najwięcej zniszczony, ale ze względu na głowy Apostołów i ich wyrazy z pewnością w tym cyklu najpiękniejszy.

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

11. Koronacja Matki Boskiej. Obraz ten z całego cyklu życia Matki Boskiej został najnieszczęśliwiej tak przemalowany, że właściwie trudno dziś o jego wartości powziąć słuszny sąd. Na chmurach siedzą koło siebie dwie pierwsze postaci Trójcy Świętej: na prawo Bóg Ojciec, o siwej brodzie i włosach, trzymający w lewej ręce złocistą kulę ziemską z krzyżykiem; na lewo Syn Boży o ciemnych włosach i ciemnej krótkiej brodzie. Obie postaci mają na głowach bogate korony z drogich kamieni, a poza niemi wielkie aureole; ubrane są w ciemnoszafirowe szaty z czerwonemi na nich płaszczami o złotych galonach, spiętemi pod szyją wielkiemi agrafami z drogich kamieni. Bóg Ojciec ręką prawą, a Syn Boży lewą, trzymają znacznych rozmiarów koronę z klejnotami ponad głową Madonny, klęczącej u ich stóp pomiędzy nimi. Młodziutka jej twarz w profilu, znana z poprzednich obrazów; jasne włosy złociste spadają na ramiona aż do pasa w charakterystycznych dla artysty karbach.

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

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

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

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

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

Oto z kolei wspaniały ten cykl w naszym tryptyku, a na wstępie przypomnieć należy raz jeszcze, że stanowił on wielkie skrzydła, prawdopodobnie wysoko na boki rozpięte, malowanej z pewnością kompozycji centralnej. W zestawieniu też z niezawodnem tłem tej wielkiej środkowej sceny i jako jej niby dalszy ciąg tła firmamentowe wszystkich tych kompozycyj, są pokryte delikatnie wygniataną romboidalną, złoconą powłoką. Ponad nią ujęty jest każdy obraz pięknym, delikatnie wyrzeźbionym snycerskim złoconym maswerkiem, o wybitnie późnogotyckich, prawie stwoszowskich cechach, z ozdobnemi, a nie zbytecznie płomienistemi, zwisającemi kwiatonami, ze znanemi dobrze w rogach czworoliściami oraz wybitnie późnogotyckiemi niemieckiemi t. zw. pęcherzami rybiemi.

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

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

2) Modlitwa w Ogrojcu (na odwrotnej stronie Obrzezanie). Po stronie prawej klęczy oparta łokciami o skałę w profilu postać Chrystusa z rękoma wyciągniętemi do modlitwy. Przed nim, na wyższej skale, stoi złocisty kielich czekającej go Męki, a nad nim w rogu zlatuje postać anioła z twarzą naprost, trzymającego drewniany krzyż Chrystus ubrany w ciemno-szafirową szatę; głowa niemal w profilu podniesiona do góry z wyrazem błagalnej w oczach modlitwy. Po stronie lewej grupa trzech śpiących Apostołów. Na pierwszym planie naprost młodzieńczy piękny ś. Jan, ubrany cały w białą szatę, a nie w powtarzającą się w całej nieledwie jego ikonografji szatę czerwoną, z głową opartą na prawej ręce, a z lewą piękną ręką zwisającą z kolana, którą przytrzymuje książkę. Za nim ciekawa postać śpiącego ś. Piotra, z połową twarzy zakrytą ręką, o którą się oparł. W głębi za nimi nader wybitna głowa ś. Jakóba, o wielkim nosie i z zamkiętemi oczyma, śpiąca na skale jak na poduszce. W samym środku bardzo charakterystyczne, do krajobrazu należące drzewo, o górnem rozgałęzieniu i listowiu wiążącem się ze złocistem tłem wygniatanych listków. Między drzewem a obok stojącą skałą widać drobną, perspektywicznie wyborną postać Judasza, prowadzącego zbrojnych żołnierzy [1]).

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

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

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

która jedna starczyłaby za podpis lub monogram artysty na tym obrazie. W dole, u stóp Chrystusa, napół leżąca postać młodego Malchusa z twarzą naprost, ubranego w żelazną kolczugę; Chrystus z wyrazem niezrównanej dobroci, prawą ręką przylepia mu ucho, obcięte przez ś. Piotra. Na lewo grupa z dwóch Apostołów złożona, pierwszy z nich ś. Piotr, o pięknej twarzy, z wyrazem smutku, w czerwonej szacie. Po stronie prawej dwaj żołdacy, którzy mają pojmać Chrystusa, stanowią *pendant* do dwóch Apostołow. Twarze ich znowu o wybitnie wielkich nosach. Ubrani we wspaniałe żelazne zbroje współczesne, w żelazne misiurki o zębatych u dołu falbankach, ze złoconemi taflami na napierśnikach talerzowatych, z hełmami o złocistych ozdobach, z wielkiemi, ciężkiemi mieczami przy pasach. Figury to niezmiernie charakterystyczne dla artysty, tak ze względu na typy, jak ze względu na zbroje i tychże ozdoby.

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

4) Chrystus przed Piłatem (fig. 11) (na odwrotnej stronie Ofiarowanie w świątyni). Scena ta składa się właściwie tylko z trzech głównych osób w całej postaci. Na prawo, na gotyckim tronie rzeźbionym, o poręczach zdobnych maswerkami złocistemi o tym samym motywie co górne maswerki obramieniowe, siedzi postać Pontiusa Piłata. Zaplecka tronu wybita bogatym złotogłowiem, ujęta dwoma pilastrami o gotyckich fialach, a na pilastrze na prawo stoją na krokształynkach powtarzające się w utworach tego artysty figurki, tym razem Adama i Ewy. W dole, koło tronu, na ziemi, siedzi mały biały piesek, który się liże w łapkę, na tronie zaś zasiadł wspaniały prokurator, nic rzymskiego w sobie nie mający, w bogatej szacie z czerwonego złotogłowiu z wywiniętym kołnierzem, o fałdach miękko spadających, a jeszcze prawie nie kantowatych. Na głowie, o niby zmarszczonych groźnie oczach, ale o twarzy nie wstrętnej, ma wielką czapkę z futrem, z pod której wymykają się rzadkie białe włosy. Ręką prawą wskazuje Chrystusa, który stoi prawie naprost, nieco tylko ku niemu zwrócony, w środku obrazu w długiej aż do ziemi szacie. Ręce, związane na rozkaz arcykapłanów, zwisają z przodu. Prześliczna twarz poważna, o spokojnym wyrazie w oczach, z włosami spadającemi na szyję, a głowa otoczona znaną nam piękną wygniataną aureolą. Za Chrystusem cztery

głowy pospolitych żołdaków w hełmach, jedna z nich zaś w wielkiej czapce współczesnej. Na lewo od Chrystusa, jako trzecia pełna figura, stoi wspaniały w swej pozie żołdak, cały w bogatą zbroję ubrany, z suknią z materji, wychodzącą z pod żelaznej kolczugi, wraz z takiemiż rękawami. Na piersiach ma żelazny pancerz, a na głowie hełm z bogatą złocistą ozdobą. Głowa podniesiona nieco ku górze, wstrętna znowu w swej brzydocie, o grubych mięsistych wargach, wielkim zadartym nosie i wyłupiastych oczach [1]).

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

5) Biczowanie (fig. 12) (na odwrotnej stronie Pokłon Trzech Królów). Scena skomponowana z nader piękną, zrównoważoną symetrją. W samym środku, na kamiennej posadzce w tafle, przywiązany do słupa, stoi nagi Chrystus; biodra ma obwinięte białą chustą. Głowa o szlachetnych rysach, wielkich smutnych oczach, schylona nieco ku lewej stronie. Włosy spadają na ramiona; ból przejawia się głównie w zaciśniętych nieco ustach. Ciało jako akt wybornie narysowane i karnacje subtelnie modelowane, choć wszystko razem raczej szeroko traktowane. Po obydwóch stronach stoi czterech zbirów, tym razem nie żołnierzy; dwaj w głębi wyprostowani, podnoszą ręce z pałkami, a nie rózgami, w stronę głowy Chrystusa. Zbir na lewo, ubrany w czerwoną suknię, drugi na prawo ma kubrak ciemnozielony i bufiastą czapkę na głowie. Twarze jak zawsze niezmiernie pospolite, ze znanemi nam już dobrze wielkiemi nosami. Jeszcze o wiele naturalistyczniej pojęte i traktowane są postaci dwóch katów na pierwszym planie, o pozach nieco przygiętych, zamierzających się również, by bić Chrystusa. Zbir na prawo ma kamizelkę czerwoną, a kubrak ciemno-granatowy. Głowa w czapce podana w tył o zawziętych oczach, znanym nam perkatym nosie i z wielką otwartą gębą, wyciągniętym językiem i widocznemi zębami. Jedna to z figur u artysty najdalej w swym brutalnym naturalizmie idąca. Czwarty

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

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

6. Cierniem koronowanie (fig. 13) (na odwrotnej stronie ś. Rodzina w Egipcie). Kompozycja, podobnie jak poprzednia, znowu symetrycznie zrównoważona. W samym środku na tronie rzeźbionym, prostym, kamiennym, siedzi Chrystus bolesny, zuzełnie naprost. Pierś i ręce, aż po ramiona — nagie, a technika rąk pełna prawdy i bardzo piękna. Zresztą owinięty jest cały we wspaniały płaszcz ze złotogłowia o srebrnych, nieledwie białych refleksach, spięty na piersiach dwiema agrafami z klejnotów; nie jest to więc znany z Ewangelji płaszcz czerwony (*chlamys coccinea*), ale złocisty płaszcz królewski »króla żydowskiego«, z którego się oprawcy naigrawają. Głowa Chrystusa piękna zawsze i bolesna, schylona nieco ku lewej stronie, z cierniową koroną, głęboko wepchniętą na czoło; krew spływa z twarzy, z czoła i na piersiach, a twarz ta i te krwawe smugi przypominają już bardzo twarz umęczonego Chrystusa w monachijskich obrazach. Dookoła niego pięciu symetrycznie ustawionych oprawców. Jeden w samym środku schyla głowę nad samą aureolą Chrystusa, a twarz jego pospolitą widać w wybornym skrócie. Drągiem wciska on koronę na czoło Chrystusa. Po bokach tronu stoją dwa inne zbiry, całą siłą obydwiema rękami oparci o gruby drąg, którym również wpychają cierniową koronę na głowę umęczonego. W dole, na pierwszym planie, klęczą na jednem kolanie dwaj pachołkowie, już nie męczący, ale naigrawający się. Na prawo bardzo charakterystyczny oprawca o nosie znów nadmiernie wydłużonym i niby czule wybałuszonych oczach, z rękoma złożonemi jak do modlitwy, udający składanie hołdu królewskiej postaci. Ma on na sobie niezmiernie ciekawy jasny kubrak z takimże kapturem spiczastym na głowie, zupełnie jak u współczesnych dwor-

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

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

7. Ecce homo (fig. 14) (na odwrotnej stronie Ucieczka do Egiptu). W samym środku, na posadzce kamiennej w kolorowe tafelki, stoi wielki, niezmiernie ozdobny tron gotycki z białego marmuru, do którego wiodą stopnie. Tron ten całkiem jest odrębny od tronu w czwartym obrazie cyklu również z Piłatem. Na poręczach jego, w samym dole, dwie nagie figurki męskie niby z płaskorzeźbionego kamienia, z głowami i jedną ręką wyciągniętemi ku górze. Na poręczach górnych, pod rzeźbionemi ozdobnemi pinaklami, stoją znów w pełnej rzeźbie, jakoby w metalu wykonane, dwie zgrabne figurki współczesnych pietnastowiecznych rycerzy w zbrojach. Figurka na prawo bardzo zniszczona; na lewo zato wybornie zachowany, nieco ku profilowi ustawiony, zamaszysty rycerzyk, podparty obiema rękami pod boki, z głową w hełmie, ku górze wzniesioną. Należy przy tym obrazie podkreślić specjalnie te cztery tak charakterystyczne figurki, do których podobne wystąpią później na tylu bawarskich obrazach artysty. Na górnym stopniu tronu stoi całkiem naprost pięknie i szlachetnie wymodelowana naga postać Chrystusa z rękami wiszącemi z przodu u pasa. Modelunek nagiego aktu, stóp, łydek, kościstych kolan, nieco zapadniętego pod piersiami brzucha jest znakomity. Na piersiach spięta, znana nam z poprzedniego obrazu, królewska szata ze srebrnego brokatu z bogatym galonem, na której tle jedynie rysuje się nagie ciało Chrystusa. Zawsze ta

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

[1]) Obraz ten opisany krótko u dra Kopery w *Dziejach malarstwa* str. 189 i reprodukowany na str 190, jako fig 164.

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

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

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

9) Opłakiwanie Chrystusa (fig. 15) (na odwrotnej stronie Rzeź niewiniątek). Pod krzyżem, na którym w górze widzimy napis I. N. R. I., w samym środku siedzi Matka Boska bolesna, mająca na sobie prawie czarny, aż na głowę zasunięty płaszcz, z pod którego tylko wysuwa się biały rąbek welonu. Głowa schylona nieco w dół. Na kolanach Madonny spoczywa w postaci siedzącej, z głową w tył przechyloną, nagie ciało Chrystusa modelowane bardzo pięknie, a zarazem w muszkułach i zagiętych palcach realistycznie. Głowa z niezdjętą jeszcze cierniową koroną, podtrzymywana ręką Madonny, otoczona jest podobnie jak głowa Madonny i ś. Jana znaną nam wygniataną aureolą. Twarz Chrystusa głęboko bolesna, a zarazem szlachetna, daje jedyne wyobrażenie, jakim mógł być Chrystus artysty w scenie Ukrzyżowania, której dziś w naszym cyklu brak. Twarz ta w rysach swych i wyrazie nadzwyczaj jest bliska Chrystusowi z wielkiego monachijskiego Ukrzyżowania, jak i głowa obejmującej go Matki Boskiej bolesnej, z wyjątkiem ciemnego płaszcza, bardzo bliska głowie Madonny z tegoż bawarskiego najwspanialszego dzieła artysty. Około Madonny i leżących zwłok Chrystusa trzy postaci kobiece klęczą, jedna na lewo, w białych chustach na głowie, a w czerwonej szacie, na prawo zaś schylona ku dołowi Marja Magdalena w żółtej sukni, z białym, fantastycznie związanym welonem na głowie, obiema rękami obejmuje lewą stopę Chrystusa. Zupełnie na pierwszym planie klęczy w profilu trzecia jeszcze postać świętej niewiasty, całej owiniętej w białe szaty, o bogatych, suto rozłożonych fałdach, które jednakże nie mają w sobie prawie nic z flamandzko-norymberskiej kantowatości. Głowa jej tak osłonięta jest białą chustą, że widać tylko w profilu nos i jedno oko; jedną ręką podtrzymuje ona prawe ramię Chrystusa. W głębi, ponad tą grupą, stoją trzy męskie postaci. Na lewo, nad głową Chrystusa, prawie naprost, ś. Jan Ewangelista w białej szacie, z ciemnym wywiniętym kołnierzem; piękne rysy głowy, pochylonej nieco, obramiają jasne, spadające na bok włosy. Po stronie krzyża prawej, jakżeby rozmawiający ze sobą, Józef z Arymatei i ś. Nikodem. Pierwszy stoi

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

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

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

10. Złożenie do grobu (fig. 16) (na odwrotnej stronie Koronacja N. M. P.). W samym środku kompozycji stoi rodzaj fasady białej kamiennej gotyckiej kapliczki, o rzeźbionych pinaklach i górnym maswerku, a na jej szczycie stoją na krokształtnkach dwie maleńkie figurki w długich szatach. Kapliczka stanowi otwór do grobowca, w którego wnętrzu w głębi ukazuje się męska głowa, zwrócona wprost. Należy ona do podtrzymującego z tyłu ciało Chrystusa, nagie aż do pasa, zresztą owinięte w biały całun, które z zewnątrz kapliczki podają do grobowca Józef z Arymatei i Nikodem. Miękko obwisające ciało Chrystusa modelowane jest naprawdę bardzo pięknie i subtelnie, szlachetne są jego kontury i karnacje; głowa opada ku lewej stronie. Krople krwi, widoczne na czole i na twarzy, spływają po piersiach i rzęsiście płyną z przebitego boku. Szlachetna ta twarz Chrystusa wygląda, jakby w spokojnym śnie pogrążona. Na prawo, na pierwszym planie, klęczy w profilu tak samo ubrany i ten sam co w poprzednim obrazie, Józef z Arymatei, nos tylko ma nadmiernie gruby i wielki i wielkie wybałuszone oczy, co starczy tu znowu nieledwie za podpis artysty. Podtrzymuje on obydwiema rękami nogi składanego do grobu Chrystusa. Po stronie lewej przyklęka znowu zupełnie ten sam, co w poprzednim obrazie Nikodem, z głową wzniesioną do góry, również w profilu, z owiniętemi w białe chusty obiema rękami, któremi podtrzymuje prawe ramię Chrystusa. Za nim w głębi stoją postaci dwóch młodych kobiet w białych zawojach na głowach, a jedna z nich ma szatę bogato klejnotami obszytą. Po stronie prawej stoi widzialna aż do ziemi, w ciemnoszafirowy, prawie czarny płaszcz

ubrana, poważna nad wszelki wyraz, ale już nie bolejąca Madonna. Z pod płaszcza, zasuniętego aż po oczy, rysuje się tylko piękna, w stronę zwłok Chrystusa zwrócona, spokojna już twarz; lewa ręka, subtelnie modelowana, zwisa z przodu z pośród fałdów płaszcza. Za Madonną ukazuje się głowa trzeciej niewiasty z białym zawojem. Głowy Chrystusa Madonny i świętych Niewiast, okolone są znanemi bogatemi aureolami, z których dwie na prawo rysują się na tle miasta, o gotyckich wieżycach różnej wysokości: wyborna próba miejskiego peizażu w tle [1]).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## III.

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

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

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

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

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

Środek tryptyku malowanego, wieńczyła zapewne dosyć znacznej wysokości struktura z rzeźbionego złoconego drzewa z polichromowanemi figurami. Skoro kościół był pod wezwaniem ś. Trójcy, tę drugą górną część ołtarza stanowić musiały trzy postaci: Boga Ojca, Syna Bożego i Ducha Świętego, tylko, jak przypuszczam, skomponowane na wielkie rozmiary, w podobny sposób jak Trójca Święta w tryptyku wawelskim z kaplicy Świętokrzyskiej, z Bogiem Ojcem, który trzyma krzyż, z wiszącym na nim Chrystusem, tudzież z gołębiem Ducha Świętego Wśród złoconych, bogato rzeźbionych arkad, baldachinów, fial i koronek, środek ten działał na widza przedewszystkiem uderzająco i mógł wystarczać wymaganiom, by wezwanie kościoła miało naczelne miejsce w ołtarzu. Po bokach, w kapliczkach o rzeźbionych baldachinach lub pomiędzy delikatnemi złoconemi kolumienkami, stały domniemanie posągi patronów polskich, ś. Wojciecha i ś. Stanisława, dalej zaś figury świętych dominikanów, ś. Dominika i ś. Tomasza z Akwinu, a oczywiście jeszcze nie ś. Jacka, którego kanonizacja nastąpiła dopiero w r. 1594 [2]). O treści całego tego przedstawienia szczytowego tryptyku drugiej połowy XV w. kościoła ś. Trójcy wnosić wolno z opisu, jak wyglądał wielki ołtarz dominikański, gdy po pożarze r. 1681, w r. 1688 inny wspaniały, barokowy naturalnie, ołtarz znowu postawiono. Opis tego ołtarza posiadamy w niezmiernie ciekawym akcie Archiwum aktów dawnych miasta Krakowa, a pochodzi on z r. 1820, podany zaś został w streszczeniu w pracy dra Józefa Muczkowskiego w XX tomie *Rocznika krakowskiego* p. t. *Kościół ś. Trójcy w Krakowie* [3]). W treści przedstawień na ówczesnym ołtarzu tkwiły, jak sądzę, po 200 latach częściowo jeszcze reminiscencje tego, co stanowiło naczelną część ołtarza

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

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

[3]) Str. 52.

z ostatniej ćwierci wieku XV, który po wyniesieniu go z kościoła w samym prawdopodobnie początku wieku XVII, zastąpiony został zaraz pierwszym barokowym ołtarzem; ten napewne odzłacał Tomasz Dolabella, a w nim niezawodnie i wielki obraz jego pendzla znajdować się musiał. Ołtarz ten w pożarze r. 1668 spłonął doszczętnie, a był on, jak mówi Siejkowski w swej *Świątnicy pańskiej* [1]), »kosztem niegdyś znacznym zrobiony.. a tak posągi w ołtarzu jako i wszytka struktura ołtarza wysokością sklepienia dotykająca z drzewa ogromna wyrobiona była i tedy też pożar i gorącość zbyteczna w kościele być musiała...« Był to więc niezawodnie ów pierwszy barokowy ołtarz kościoła, za którym w r. 1676 poszedł ołtarz drugi i po nim dopiero powstał ten trzeci już z rzędu z r. 1688, który przetrwał aż do pożaru Krakowa w r. 1850 [2]). Jak więc wydaje mi się prawdopodobne, połowa reminiscencyj z ołtarza Jana Polaka, treściowo przechodziła do tych trzech z rzędu barokowych ołtarzy wieku XVII, a tylko dzieje Męki Pańskiej i Madonny z niej usunięto.

Co się tyczy przypuszczalnego przeniesienia przepiłowanego i rozebranego wielkiego ołtarza dominikańskiego do innego krakowskiego kościoła, w chwili, gdy w epoce baroku podobać się tam nie mógł i zastąpiony został po r. 1600 nowym barokowym ołtarzem, który mógł przypominać piękne i bliskie z tego okresu ołtarze z kościołów Bożego Ciała i ś. Katarzyny, za wskazówkę może służyć wiadomość w znanem i cenionem słusznie dziele ks. S. Barącza [3]), który pisze co następuje: »Dnia 13. października 1594 r. kardynał Jerzy Radziwiłł, biskup krakowski« — a nie zapominajmy, że rok ten to data kanonizacji ś, Jacka — »na polecenie Klemensa VIII oddał kościół ś. Idziego na wieczne posiadanie klasztorowi«. W najbliższych więc potem latach mieli dominikanie miejsce, i to poważne, do pomieszczenia szczątków swego ostatniego gotyckiego ołtarza, którego się w tym czasie zapewne z radością pozbyli. Niemal przez 300 lat resztki te w wilgotnym i ciemnym kościele pozostawały, nigdy prawie nie odwiedzane i coraz więcej ku upadkowi się chylące, ale to przynajmniej uratowało je przed spłonięciem w czasie kilku pożarów kościoła ś. Trójcy oraz wielkiej krakowskiej pożogi w r. 1850, których to katastrof ofiarą paść musiała, jak już wspomniałem, wielka centralna kompozycja całego utworu.

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

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

[2]) Dr J. Muczkowski, l. c. str. 52.

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

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

niałym sumptem zbudować kazała« [1]). Spalił się więc w r. 1462 cały chór, oczywiście z wielkim dawniejszym ołtarzem. Odbudowywano go przez najbliższe lata następne, a ukończywszy stronę budowniczą przystąpiono do postawienia nowego wielkiego ołtarza, w stylu ówczesnego wspaniałego gotyku krakowskiego. Mogło to być mniej więcej w roku 1465 i wtedy to przed r. 1470 mógł Jan Polak, widocznie już podówczas ceniony malarz krakowskiego cechu, a niezawodnie jeden z tych trzynastu Janów, których z żadnym artystą dotychczas zidentyfikować nie można, otrzymać polecenie wykonania części malarskiej ołtarza i razem pokierowania jego górną dekoracją plastyczną. Praca ta cała trwała długo, może do dziesięciu lat, czyli do r. 1475 [2]). Naprzód zapewne powstało 16 najmniej świetnych i najmniej charakterystycznych scen z życia Matki Boskiej, w których odnaleźć nam należy prymitywa-Polaka, jeszcze nieśmiałego w swych bardzo ścieśnionych kompozycjach, oraz w pewnej zależności od szkoły malarskiej krakowskiej, z jakiej mógł wyjść jedynie około r. 1460. Po ich ukończeniu zaczęła się praca nad wielką kompozycją środkową Ukrzyżowania, oraz nad silnemi swym indywidualizmem 16 scenami Męki Pańskiej wewnętrznych skrzydeł ołtarza. W nich, po raz pierwszy, jest już Jan Polak całym sobą i zaczyna ten liczny szereg swych coraz bardziej dramatycznych scen pasyjnych, które później przez lat przeszło 40 stanowić będą główny zrąb jego wspaniałej bawarskiej twórczości. A przypomnieć znowu wolno, że według Dra Ernesta Buchnera, najwcześniejsze w Bawarji, a najbliższe obrazom krakowskim, skrzydła ołtarzowego tryptyku z kościoła w Ilmmünster, składają się przedewszystkiem z scen Męki Pańskiej, podobno tak bliskich scenom krakowskim. Takie były przypuszczalnie dzieje powstania nowego między rokiem 1465—1475 dominikańskiego ołtarza, któremu poświęciłem powyższe me roztrząsania.

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

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

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

Drugą szkołą był młody Wit Stwosz, Niemiec czy Krakowianin rodem — wszystko jedno — ale którego potężna indywidualność artystyczna odrazu musiała się zaznaczyć w Krakowie, z chwilą, gdy dokumentarnie jego tu obecność jest pewna, t. j. od 1oku

[1]) Dr J. Muczkowski, l. c. str. 50.

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

1463 - 1464 do 1474 [1]). Pierwszy to okres pewnego pobytu Stwosza w Krakowie, a przypada on w zupełności na młode lata Jana Polaka, poprzedza na lat kilka rozpoczęcie przezeń dominikańskiego tryptyku, wypełnia zaś całkowicie okres, w którym, jak to starałem się stwierdzić, powstawał dominikański ołtarz. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że wpływ Stwosza, na równie zdolnym artyście jak Polak, nie odbić się nie mógł, i odbił się też rzeczywiście w całym szeregu szczegółów w jego utworach. Jestem mianowicie przekonany, że cała znaczna ilość tak wybitnych rzeźbiarskich motywów w malowidłach Polaka nie skądinąd tylko od tak wielkiego plastyka jakim był Stwosz i z jego wpływu pochodzić może. Jak nader słusznie i subtelnie stwierdził dr Feliks Kopera w swej pracy o Wicie Stwoszu, niektóre rzeźbiarskie szczegóły wawelskiego tryptyku z r. 1467, mianowicie owe »drobne postaci zakutych w zbroje rycerzy, trzymających konsole, na których mieściły się nieistniejące dziś figurki«, powstały niezawodnie pod Stwosza wpływem, a nawet nie wyklucza uczony nasz możliwości, że te »figurki tak wyodrębniające się, są zapewne jego dziełem« [2]). Stwosz, jak wiadomo, w 1474 r. powraca na lat trzy do Norymbergi i w 1477 r. osiada znowu na długo w Krakowie, rozpoczynając Marjacki ołtarz, nad którym pracuje przez lat 11, a w którym podobne i tylko wspanialej już rozwinięte figurki na krokszty nkach i pod baldachinkami biegną jedna nad drugą, w obramieniu wielkiej centralnej kompozycji. Przed samem tedy powstaniem dominikańskiego ołtarza i w czasie jego malowania, widział już Jan Polak ten rzeźbiarski dekoracyjny motyw w Krakowie, a znając niezawodnie Stwosza, od niego jedynie go przejął i w utwory swe malarskie przeniósł. I tu dopatrywać się trzeba genezy tych licznych w jego obrazach na architekturach, cokołach, grobowcach, powtarzanych figurek w płaskorzeźbie lub rzeźbie pełnej, które tak w utworach jego krakowskich, jak później przez cały ciąg twórczości bawarskiej ustawicznie, a tak znamiennie, występują i mogą nieledwie jako cząstka podpisu artysty służyć tak w Polsce, jak w Bawarji [3]).

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

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

[2]) L. c. str. 8.

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

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

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

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

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

liczniej, jako stojące lub siedzące, płaskorzeźbione lub w pełnej rzeźbie figurki, bardzo często w zbroję zakute, w swoich krakowskich a i nadal w bawarskich prawie wszystkich obrazach. Silny u Jana Polaka, a z biegiem czasu coraz brutalniejszy pathos, również odnieść może wolno do wpływów Stwosza, a pośrednio do wpływów flamandzkich, zwłaszcza w postaciach o typie szlachetnym, a o spokojnych, bolesnych wyrazach, tak odcinających się od wszystkich innych ówczesnych utworów krakowskiej malarskiej szkoły. I oto pierwsze wpływy na twórczość Polaka, temi drogami idące, które się odbijają we wszystkich jego utworach czy krakowskich czy bawarskich, a które zaznaczone być winny jako może najważniejsza część jego wykształcenia w młodym wieku [1]).

A teraz z kolei motyw trzeci i trzecia zarazem szkoła — ta już czysto narodowa, tubylcza — którą odnajdujemy w twórczości Jana Polaka, a która tak wybitnie cechuje wszystkie jego sceny męczeńskie, czy to krakowskiej Pasji Chrystusa, czy późniejsze bawarskie pasyjne również oraz ze scenami męczeństwa ś. Pawła. W oddaniu tych scen i w illustrowaniu ich najohydniejszemi postaciami katów, zbirów, łotrów, o szkaradnych, niekiedy potwornych typach, chce artysta już w krakowskich obrazach nadać swym pasyjnym przedstawieniom najbrutalniejszy, jakim tylko rozporządzał, motyw znęcania się człowieka bestjalskiego nad niewinną, najwyższą świętością. Przeciwieństwem też szlachetnych postaci Chrystusa, bolesnej Madonny, świętych Niewiast, ś. Jana, czyni te plugawe postaci zbirów, by podkreślić tem dobitniej najstraszliwsze motywy Męki, zwłaszcza w scenach Koronowania cierniem, Biczowania i Upadku pod krzyżem. A cały ten kierunek u niego odpowiada w znacznej mierze we współczesnej z pewnością, a i w nieco późniejszej, literaturze religijnej opisanej dążności społeczeństwa polskiego, by w scenach Męki Pańskiej jak najsilniejsze wrażenie litości oraz bólu na widzach wywołać. Podniósł niedawno te motywy i poraz pierwszy zwrócił na nie uwagę prof. Władysław Podlacha i przy tej sposobności nader barwnie i silnie opisał kilka z najwięcej patetycznych scen Męki Pańskiej z krakowskiego kościoła ś. Idziego, zwłaszcza zaś scenę Koronowania cierniem i naigrawania się. Wprost znakomitą, nie prostą krytyką, ale naukową obszerną rozprawą jest recenzja prof Podlachy, umieszczona tylko skromnie w Sprawozdaniach »Rocznika krakowskiego«, ze wspaniałego wydawnictwa prof. Jana Ptaśnika, p. t. *Cracovia artificum* [2]). Przywodzi w niej autor poraz pierwszy w tej mierze teksty z polskich pism religijnych z początku wieku XVI, jak *Rozmyślanie o Żywocie Pana Jezusa*, oraz z książki Baltazara Opecia, wydanej u Vietora w r. 522 p. t. *Żywot wszechmocnego Syna Bożego pana Jezu Krysta*. Ustępy te tak dokładnie ilustrują choćby nawet w brutalności swych wyrażeń najsilniejsze w patetyczności sceny Męki Pańskiej Polaka, że kilka ich za prof. Podlachą tutaj podaję [3]),

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

[2]) *Rocznik krakowski*, tom XIX. Kraków 1923, str. 158—171. [3]) J. w. str. 168. 169.

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

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

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

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

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

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

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

# DÜRER W POLSCE

NAPISAŁ

LEONARD LEPSZY.

## Kilka słów wstępnych.

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

## I.

## Dotychczasowe badania polskie nad Dürerem.

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

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

---

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

[2]) *Świat*, t. III, 416—421.

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

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

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

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

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

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

## Spór o Różaniec norymberski.

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

[1]) Według W. Josephi'ego (Katalog d. Germ. Nationalmuseums str. 150): literatura starsza przypisywała dzieło bliżej nie nazwanemu poprzednikowi Stwosza Późniejsi autorowie, prawie jednogłośnie, aczkolwiek bez przytoczenia niezbitych dowodów, są za samym mistrzem Witem. Wreszcie Lossnitzer, idąc po linji wątpliwości Josephiego, nazwał niewylegitymowanego twórcę »Mistrzem Tablicy Różańcowej«. — Por. 1) G. F Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Deutschland, Cz. I: Erzgebirge und Franken, 1843, s. 219. — 2) Fr. Mayer, Nürnberg in 19. Jahrh., 1843, s. 187. — 3) R. v Rettberg, Übersichtstafeln zur Geschichte, namentlich der Kunst von Nürnberg, 1845. — 4) R. v. Rettberg, Nürnberger Briefe, 1846, s. 113. — 5) Fr. Wagner, Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelaters, 1847, I, s. 9 i tabl. V. następnie II, s. 8 i 9 wreszcie tabl. III i IV. — 6) Fr Mayer, Nürnberg u. seine Merkwürdigkeiten, 1852, s. 124. — 7) R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, 1854, s. 70 z ryc. — 8) H. A. Müller, Die Museen u Kunstwerke Deutschlands, Cz. II, 1858, s 230. — 9) F. Kluger, Handbuch der Kunstgeschichte, t. II. 1859, s. 739 (»von einem Zeitgenossen des Veit Stoss«) — 10) J. G. Wolff u. G. W. K. Lochner, Volständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente u. anderer Merkwürdigkeiten Nürnbergs, 1875, t. II, s. 99 i reprodukcje na tabl. 86 oraz 87. — 11) R. Bergau, Der Bildschnitzer Veit Stoss und seine Werke, nr II, z repr. całej Tabl. Różańcowej tudzież poszczególnych części, wskazując na podobieństwa reliefów »Pojmania Chrystusa« z analogicznemi przedstawieniami, z reliefem kamiennym opatrzonym monogramem Wita Stwosza w ścianie prezbiterjalnej kośc. ś. Sebalda — 12) R. Bergau w książce R Dohme, Kunst u Künstler Cz. I, t. II, 1878, nr. XXXVI: Veit Stoss. — 13) W. Lübke, Geschichte der Plastik, t. II, 1880 s. 707. — 14) H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie, t. II, s. 653, 1885 — 15) W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, 1885, s 122, uznaje Tablicę róż., jako dokumentem stwierdzone dzieło Stwosza, ponieważ »Pojmanie Chrystusa« w kościele norymberskim ś Sebalda, z r. 1499, sygnowane, uważa za kopję płaskorzeźby Tablicy różańcowej — 16) W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, 1890, s 492 — Katalog 1890, nr. 317. — 17) P. J Rée, w Allgemeine deutsche Biographie, t. 36, 1893, jakoteż w Bayerische Gewerbe-Zeitung, Rocznik VII, 1894, s. 343. — 18) A. Philippi, Die Kunst des 15 u. 16 Jahrh in Deutschland und den Niederlanden, 1898, s. 169. — 19) H. Stegmann, Nürnbergs geschichtliche u kunstgeschichtliche Entwicklung u. seine Kunstdenkmale (Separatabdruk aus der Festschrift zur 40 Hauptversammlung des Vereines deutscher Ingenieure in Nürnberg). 1899, s 53). — 20) St. Beissel w Zeitschrift für christliche Kunst, Rocznik XIII, 1900, s. 36, z 1 reprod., omawia ikonografją przedstawienia. — 21) B. Daun, w Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen, t. 21, 1900, s. 187. — 22) C. Gurlitt, Geschichte der Kunst, t. II, 1902, s 138 — 23) Zucker w Christliches Kunstblatt, 1902, s. 63 z reprodukcjami, omawia ikonografję Tablicy różańcowej. — 24) B. Daun, Veit Stoss u. seine Schule in Deutschland, Polen u. Ungarn, 1903, s. 49 z repr. 23 i 24, uważa tablicę za niewątpliwą robotę Stwosza z czasu jego dawniejszego pobytu, zaś płaskorzeźbę w kościele ś. Sebalda z r. 1499 słusznie za późniejszą. Następnie przypuszcza, że brakującym siódmym reliefem jest pozyskany w r. 1849 dla Muzeum berlińskiego: »Chrystus zjawiający się Marji« (W. Vöge, Deutsche Bildwerke, 1909, nr. 185 i reprod.), jednak, jak powiada Josephi, sprzeciwiają się temu styl i wymiary. — 25) H Knackfuss u. M. G Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte, t. II, 1900, 437. — 26) H. Schweitzer, Geschichte der deutschen Kunst, 1905, s. 222 i fig. 182. — 27) Fr. Th. Essen, w Der Katholik, III serja, t. XXXI, 1905, s. 258. — 28) B. Daun, Veit Stoss (Künstler-Monographien LXXXI), 1906, s. 49 i fig. 43 oraz 44 — 29) P. J. Rée, Nürnberg (Berühmte Kunststätten nr. 5), 1907, s. 93 i fig 58. — 30) St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias während des Mittelalters, 1909, s. 561, z reprod. części środkowej. — 31) Louis Réau, Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIV au XVI siècle, s. 64. — 32) Chr. G. v. Murr. Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg, 1778 i 1801, nie wspomina o Tablicy różańcowej w kościele N. P Marji. Reprodukowane są cała tablica i poszczególne rzeźby w Rud. Albrecht, Meisterwerke, tabl. 17—23 (por. do tego wstęp, napisany przez K. Schaefer'a. — 33) M. Lossnitzer, Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke u. sein

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

Poza światem naukowym tudzież przytoczonymi wynikami jego dociekań nad znaczeniem Dürerów dla dziejów kultury polskiej, nie mogę pominąć jednego pisarza. Chcę mówić o zmarłym 3. XII. 1924 ś. p. Ludwiku Stasiaku, który napisał tuż przed wojną, bo w r. 1913 znamienną książkę p. t. »Wit Stwosz źródłem natchnień Albrechta Dürera« [1]). Wprawdzie nie odznacza się ona ścisłością naukową, ma charakter raczej publicystyczny i roi się w niej od omyłek, jednak z tem wszystkiem porusza niejednokrotnie myśli zasługujące na baczną uwagę i zbadanie [2]). Historycy sztuki wymownem zamilczeniem nie naukowych rozpraw Stasiaka, dawali znamienny wyraz swego stosunku do jego publikacji. Milczenie ze strony kół naukowych dopomogło do szerzenia się wśród ogółu mnóstwa błędnych pojęć o Stwoszu tudzież o dziejach sztuki średniowiecznej. Dopiero w r. 1913 błędnym drogom, któremi szedł ś. p. Stasiak, poświęcił całą książkę dr Szydłowski [3]) i ściągnął na siebie gniew i odwet. A potem poznański uczony, ks. Dettloff, surowo potępił występy literackie tego uzdolnionego artysty [4]).

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

## Opis i objaśnienia tablicy różańcowej.

### Temat, kompozycja, rozbiór kształtów i chronologja.

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

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

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

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

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

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

Fig. 1. Tablica różańcowa. Muzeum germańskie w Norymberdze.

Klisza »Stellii« w Bochni.

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

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

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

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

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

*A* II. — 6. postać świętego w koronie, przedstawiająca prawdopodobnie króla Dawida. Rzeźba ta, jak również wyliczone pod nr. 7, 9 i 11, należy do szematycznie traktowanego cyklu głów na płaskorzeźbach krak. ołtarza kościoła marjackiego, zwróconych w $^3/_4$ ku widzowi, które zdają się być robione według jednego wzoru czy modelu, przy których tylko odmienne nachylenie głowy, inne małoznaczne uderzenie dłóta lub przypadkowa skaza drzewa, wywołały odmiany; typu nie zmieniły. Analogje powyższe wskazują nam zależność tych utworów co do epoki i ręki. Pouczający tego przykład znajduję w płaskorzeźbie »Chrystusa w otchłani« (Rk. krak. X, 40, fg. 26, por. także str. 34, fg. 20 i 21; 49 fg. 35; 50 fg. 36). — 7. Mojżesz trzymający tablice dziesięciorga przykazań. Por. nr 6; — 8. postać ś. kapłana z krzyżem i książką, twarz ogolona, na głowie biret, ubrany w albę i kapę (pluviale), może ś. Reinold, mnich koloński, patron kamieniarzy; — 9. ś. Jan Chrzciciel z barankiem (por. nr 6); potem po drugiej stronie — 10. ś. Piotr z księgą i wielkim kluczem, przypomina rysami twarzy, nieco szczuplejszej, ś. Piotra w głównem przedstawieniu marjackiego ołtarza; — 11. ś. Paweł z mieczem (typ. nr 6, tudzież apostoła z kadzielnicą w scenie głównej marjackiego ołtarza); — 12. ś. Łukasz z wołem. Typ ten głowy przypomina nam postać ze złożenia do grobu ołt. marj., podtrzymującą ciało Chrystusa (Rk. krak. X, 39, fg. 25). — 13. Wreszcie siwy jakiś ś. kapłan, w birecie, przed nim książka, a na niej puszka (może na ko-

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

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

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

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

*A* III. — W trzecim rzędzie od góry widzimy wyrzeźbione postaci t. j : 14. ś. diakon z kędzierzawą głową; — 15. ś. Wolfgang z brodą, w czapce i z toporem (por. co mówię poniżej o świętych Pomocnikach nr 10, tudzież głowę mężczyzny w profilu w płaskorzeźbie »Zdjęcie z krzyża« w ołtarzu marjackim; Rk. krak. X. 38, fg. 24) — 16 ś Jerzy, trzymający w ręku zabitego smoka; — 17. ś. Wawrzyniec podnosi w górę ruszt.— Z prawej strony: — 18. ś. Hieronim w kapeluszu kardynalskim, z lwem heraldycznym. B. Daun zwraca słusznie uwagę na tę półfigurę i stwierdza. że się zbliża swym typem do posągu ś. Hieronima w głównej nawie katedry na Wawelu [1]), dodać jednak należy, że ten sam model spotykamy w ś Hieronimie marjackiego ołtarza (Rk. krak. X, 60, fg. 46); — 19. ś. Mikołaj w stroju biskupim z książką i trzema kamieniami na niej. — 20. ś. Idzi, z łanią, w habicie benedyktyńskim. — Por. niżej, śś. Pomocnicy nr. *D*, 9, gdzie powtórzony jest odmiennie pojęty ś. Idzi, coby dawało do myślenia, że kompozycje obie różnią się co do czasu i pierwotnego przeznaczenia obydwóch części różańcowej tablicy. — 21. ś Sebald trzyma w lewej ręce model kościoła, głowę ma nakrytą czapką, tak często powtarzaną na postaciach marjackiego ołtarza.

*A* IV. — W ostatnim czwartym rzędzie znajdują się same święte niewiasty. o typach głowy, które nazwałbym śląskimi. W krakowskim okresie działalności Stwosza rozróżniam dwa różne typy kobiece, mianowicie śląski, reprezentowany przedewszystkiem w głównej postaci Madonny oraz, że tak nazwę krakowski, bo był on najprawdopodobniej upodobnieniem artystycznem mieszczek krakowskich drugiej połowy XV stulecia. Typ śląski, jak przypuszczam, ma swoje źródło w najbliższej rodzinie rzeźbiarza; nietylko powtarza się on w całym szeregu dzieł, tak w samych rzeźbach ołtarza marjackiego, jak w grupie tarnowskiej ś Anny samotrzeciej, w tryptyku z Lusiny, rzeźbie czatkowickiej i innych, ale nadto trwa jeszcze jakiś czas w Norymberdze acz w nielicznych już dziełach. Typy kobiece norymberskie są inne. Wracając do typu śląskiego, winienem określić jego cechy. Otóż, jeżeli kto uważnie przyjrzy się strojnym ślązaczkom, które na procesję Matki Boskiej różańcowej jawią się na Rynku krakowskim, łatwo dostrzeże w ich głowach powtórzenie rysów, które przed kilkuset laty rzeźbił mistrz krakowski. Silne u nich a tak znamienne zwypuklenie okrągłego czoła. Oko niewielkie, niezbyt głęboko osadzone w oczodołach. Nos mają cienki, średnio długi, dość regularny. Policzki pełne, okrągłe, ale nadewszystko są charakterystyczne drobne usta, podane naprzód. podnosie wysokie, rowek na niem uwydatniony. Wargi ostro wycięte, w dzióbek często wychylone. Owal brody pełny, nierzadko z zarysowującym się podbródkiem. Głowa osadzona na szyi mocnej, słupowatej i długiej. W ramionach, łagodnie opadających. jest owa postać kobieca wątła. Jak typ kobiety śląskiej wywarł silny wpływ na rzeźbę śląską widać z szeregu Madonn w publikacji ilustrowanej Wiesego [2]). — 22. pierwsza

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

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

z śś. niewiast w płaszczu dziewica z rozpuszczonemi włosami, bez żadnych atrybutów umieszczona tuż pod ś. Jerzym, stąd możnaby przypuszczać wspólność atrybutu i domyślać się, że dziewica przedstawia ś. Małgorzatę; — 23. ś. Barbara trzyma kielich z hostją, na głowie jej korona, włosy rozpuszczone opadają na ramiona; — 24. ś. Katarzyna w koronie, włos rozpuszczony, w lewej ręce trzyma katowski miecz dwuręczny, zachodzący na krzyż. Daun spostrzegł jej pokrewieństwo z typami Madonny grybowskiej (z krak. Muz. Nar.), z miedziorytem (B. 3 = P. 6) Stwosza oraz z Madonną z domu jego w Norymberdze [1]), a nadto zrobił trafne spostrzeżenie, że Stwosz powtarza tę pół-figurę w posągu ś. Katarzyny, wykutym w kamieniu nad bramą odrzańską w Głogowie na Śląsku, postawioną w r. 1505 przez księcia głogowskiego królewicza polskiego Zygmunta [2]). Ja zaś dodam, że typem i wyrazem głowy tudzież układem rąk, należy do okresu kreacji Madonny z domu Stwosza w Norymberdze (Muz. germ.) rzekomo z około r. 1510. — Z prawej strony tego szeregu popiersi niewiast widzimy: 25. ś. Annę samotrzecią z nagiem dzieciątkiem Jezus na prawem ramieniu, zaś na lewem siedzi, w układzie z profilu, modląca się, w koronie na głowie, z rozpuszczonemi, długiemi włosami Madonna. Głowa ś. Anny okryta chustą, opadającą głęboko na czoło oraz okolona szerokim podbródkiem. Twarz jej uśmiechnięta dobrotliwie, tchnie szczęściem. Dzieciątko ściąga ku sobie nóżki, jakby powstać usiłowało, lewą rączką wspiera się o piersi ś. Anny, natomiast prawą, nieco zgiętą, jakby trzymało jabłko lub inny przedmiot w dłoni, wyciąga ku młodocianej dziewiczej NPMarji. Całość tchnie idealizmem i wdziękiem. Kompozycją i układem zbliża się rzeźba do Stwoszowej drewnianej grupy ś. Anny samotrzeciej z daty około 1513 r., znajdującej ponad drzwiami wchodowemi kościoła ś. Anny w Wiedniu [3]), grupy w wyrazie i akcji zupełnie odmiennej, pełnej przedziwnego naturalizmu. Ś. Anna o rysach pomiętych starością, w sukni i płaszczu, w których Stwosz z całą wirtuozją rozwinął swoją fantazję linij kłębiącej się draperji. Siedzi w krześle już o renesansowych kształtach. Dzieciątko tupie energicznie nóżką i podaje jabłko matce. Madonna zwrócona przodem, zatopiona w książce, którą trzyma rozwartą i prawą rękę wskazującym palcem kieruje ku pismu. Wszystkie trzy typy należą do jednej rodziny. Rzeźba wyszła niewątpliwie z pod dłóta samego mistrza (fig. 2), ale już pod tchnieniem Odrodzenia zmieniają się w wiedeńskiej plastyce formy, żywsze są odruchy ciał, obserwacja natury bardziej pogłębiona i odmienne już opracowanie kończyn, rąk i nóg, jakoteż traktowanie włosów szersze [4]). Między jednem a drugiem dziełem, jak sądzę, leży okres conajmniej 10 lat, a prawdopodobnie znacznie dłuższy; — 26. ś. Marja Magdalena z puszką na maść, powtarza typ z ołtarza marjackiego w płaskorzeźbie Trzech Maryj u grobu Chrystusa. (Rk. krak. X, 41, fig. 27); — 27. ś. Helena w koronie, trzymająca w lewej ręce krzyż, jest powtórzeniem typu pod 24 opisanego. Zarazem jest ona ostatnią z półfigur w wieńcu różańcowym.

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

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

[2]) Daun, l. c., p. 131.

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

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

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

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

### *B.* Sąd ostateczny [1]).

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

Poniżej stóp Zbawiciela z obu stron klęczą w adoracji, okryci szerokiemi płaszczami N. P. Marja i ś. Jan Chrzciciel [3]). Wszystkie trzy postaci rzucone luźno na gładką złoconą tablicę przedstawienia, mają w sobie coś przypadkowego, nie są związane organicznie z kompozycją, która się rozwija u dołu. Są to sceny sądu ostatecznego w układzie w formie podkowy, obróconej ocylami w górę na środkowem polu tablicy. W samym środku znajduje się, najwidoczniej wycięty skądinąd wysoki relief w rozmiarach 0·19 m wys. i 0·26.5 m szer. przedstawiający w trumnie postać męską, z której piersi wyrasta pień drzewa genealogicznego, odłamanego. Josephi domyśla się tutaj Adama [4]) Czy tak jest istotnie, czy też jest to drzewo Jessego, które łączy się z kultem N. P. Marji [5]), nie umiem rozstrzygnąć, domysł Josephiego zdaje się być słusznym [6]). W każdym razie jest ta płaskorzeźba wycięta z innej i tu wstawiona. Tło jej przedstawia krajobraz skalisty. Z jej obydwu stron piętrzą się sceny sądu ostatecznego w wysokim reliefie (szerokość ich: z jednej strony 0·355 m, z drugiej 0·400 m, wysokość z jednej 0·735 m, z drugiej 0·75 m). Z lewej strony przedstawieni są sprawiedliwi i przyjęcie ich do nieba. W skalistej ziemi otwierają się groby i wynurza się 5 męskich nagich postaci a 2 kobiece, które wznoszą ku niebu błagalne ramiona. Mały anioł na dużych skrzydłach, w powłóczystej szacie zlatuje z nieba i podaje ręce, by zbawionych unieść ku niebiańskim sferom, otoczonym obło-

[1]) Reprodukcje w Stk. — D. fg. 25, 27, 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[2]) Daun l. c., p. 129.

potwora morskiego, który zamiast wypluwać wodę, zionie ogniem i połyka potępionych [1]). Wpływy niderlandzkie w Niemczech rozszerzyły się szybko, przedewszystkiem w dolinie Renu. Marcin Schongauer w sztychu »Pokusa ś. Antoniego« [2]) przedstawiając djabłów, daje im wyłącznie wygląd płazów latających. W sławnym obrazie gdańskim Hansa Memlinga w kościele NP. Marji, zrabowanym w r. 1473 przez gdańszczan z okrętu burgundzkiego, widzimy, że djabły mają ludzkie postaci, ale chude jak szczapy, nadto mają rogi koźle i skrzydła nietoperza [3]). Stwosz, w krak. ołtarzu marjackim, najwięcej zbliża się postacią djabła do wzoru memlingowskiego, oddala się zaś na kapitelu grobowca Kazimierza Jagiellończyka, gdzie czart ma mordę brytana, cztery łapy ze szponami i ogon jakby węża. W scenie »Chrystus w otchłani« ołtarza marjackiego widzimy trzech djabłów, podobni są do satyrów, ciała mają suche i kościste, polerowane, o pyskach krogulczych, rogate lub bezrogie, uszy spiczaste psie, u nóg stopy w kształcie szponów ptaka [4]). Djabły na Tablicy różańcowej mają łby psie lub fantastyczne, ciało nagie gładkie lub kudłami porośnięte Tutaj nasuwa się na myśl analogja postaci djabelskiej na rysunku Albrechta Dürera z brytyjskiego Muzeum [5]) rzekomo z około r. 1489. Oprócz paszczy potwora, chłonącej ofiary potępieńców, widać tu czarty z łbami niby nietoperza, psa, lwa lub świni. Tą samą formę wyobrażenia piekła i jego mieszkańców powtarza Dürer w swojej akwareli z projektem ram do obrazu Wszystkich świętych, o których powiem w późniejszym rozdziale.

Dürer tworzy w duchu renesansu, lecz równocześnie w przedstawieniu piekła podlega wspomnieniom szkoły kolońskiej, która poddawała się w tym względzie wpływom niderlandzkim, oddala się zatem od pierwowzorów włoskich, jakie widzimy u Andrea Orcagni (1308—1368) we fresku kościoła S-ta Maria Novella we Florencji, lub fresku Luca Signorellego (1441—1523) katedry w Orvieto [6]). Włochy to ojczyzna »dantejskiego piekła«. Artystą włoskim, tak słowa jak plastyki, włada wrodzone poczucie piękna. Włoch dramatyzuje walkę dobrego ze złem bardziej po ludzku; widma szatanów i mąk piekielnych nie mają tam ponurego tła zwidzeń niemal chorobliwej fantazji północy, które przemieniały djabła całkowicie w potwora zwierzęcego, a budziły przestrach i niedowierzanie, — gdy włoskie: zadumę i rozważanie. Włoch tworzył potężną postać człowieka-djabła, dodając mu rogi satyra lub skrzydła nietoperza, a w rękę czasem *caduceus*, wreszcie przemieniał go w hippocentaura, — w dziełach jego przebrzmiewała nuta antyku i doszedł do najwspanialszego kresu rozwoju tej formy, do Sądu ostatecznego w kaplicy sykstyńskiej. Jeden przecież z utworów włoskich zbliża nas nagle do pojęć północnych, to »Triumf śmierci«, fresk na Camposanto w Pizie, dzieło nieznanego autora z połowy

[1]) Por. Sąd ostateczny, malowany przez Piotra Cristus'a, w *Weichers Kunstbücher* nr 7. »Die Meisterbilder der altniederländischen Maler«, Lipsk, 1907, illustr. na str. 15.

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

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

[4]) F. Kopera, Album: Wita Stwosza wielki ołtarz w kościele NP. Marji. Nakł. Tow. Mił. hist. i zab. Krakowa 1912, król. fol., tabl. VI nr 11 i XXXV nr 60.

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

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

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

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

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

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

1. Różnice wielkości i stylu między figurami wieńca różańcowego i Sądu ostatecznego pozwalają stwierdzić, że reliefy pochodzą z różnego okresu twórczości.

2. Płaskorzeźba Sądu ostatecznego nie doszła nas w całości, miała inne prawdopodobnie przeznaczenie, została zmniejszoną i zastosowaną do tablicy.

3. Kiedy środkowy wieniec różańcowy należy w całości do sfery wpływów i okresu twórczości krakowskiego ołtarza marjackiego, to Sąd ostateczny, już z naleciałościami renesansowemi, należy do okresu norymberskiego, prawdopodobnie z przed czasu powstania rzeźby ram do obrazu Wszystkich świętych (1508 - 1511 r.).

### *C.* Płaskorzeźby obramienia Tablicy różańcowej.

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

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

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

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

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

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

*C.* 1. Stworzenie Ewy. Na ziemi leży nagi Adam, śpi wsparłszy kędzierzawą okrągłą głowę na lewem ramieniu. Podścielony ma jakby płaszcz lub mierzwę pod sobą. Prawą ręką zakrył części wstydliwe. Z biodra wyrasta z niego Ewa modląca się przed Stwórcą, który w koronie na głowie, w rozwianym płaszczu ukazuje się Ewie z lewej strony obrazu i ruchem prawej ręki daje jej przestrogi. Na drugim planie, z prawej strony i z lewej skała, zaś na tle obrazu, pośrodku, tęcza. Scena »Stworzenia Ewy« bywa tematem ilustracji drzeworytniczej Księgi rodzaju w bibljach od ósmego dziesiątka XV w., jak n. p. w biblji kolońskiej z r. 1480, lubeckiej z 1494 lub w innych wydawnictwach, jak Supplementum chronicarum druk. w Wenecji r. 1490 [1]). Jest na nich przedmiot inaczej ujęty, kompozycja przedstawia sam akt tworzenia. Tłem jest zwierzyniec rajski, zaś Ewę wyciąga z boku Adamowego Chrystus albo Bóg Ojciec. W Tablicy różańcowej scena tworzenia łączy się równocześnie z następną czynnością boską, w której Stwórca grozi karami Ewie za nieposłuszeństwo.

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

Bert. Daun i M. Lossnitzer stwierdzili, że relief powyższy powtarza się w szkicu do tryptyku ołtarza bamberskiego z r. 1520/23, znajdującym się w Gabinecie archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ponieważ dr St. Tomkowicz w rozprawie o tym cennym szkicu, mówi jedynie o prawdopodobieństwie autorstwa Wita Stwosza, a zatem uważam, że należy mi dodać, iż następne badania, zwłaszcza powyżej wymienionych autorów, rozwiały wszelkie pod tym względem wątpliwości. Dr Tomkowicz nie znał jeszcze monografji Dauna, która się równocześnie pojawiła i nie był mu też wówczas łatwo dostępny materjał porównawczy. Uważał on dalej szkic za pomysł czysto gotycki. Ten jednak gotycyzm już wcale nie jest średniowieczny, odnosi się tylko do figur i ich draperji. Powiedziałbym raczej, że tutaj mistrz średniowieczny usiłuje i chce być renesansistą i to najwidoczniej było jego przewodnim motywem, choć form Odrodzenia jeszcze nie zgłębił dostatecznie, Daun (l. c., p. 89 f.) uznał odrazu szkic za dzieło oryginalne Stwosza o które uderzyły silne, wszystko zalewające fale renesansu i określił styl jego, mimo

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

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

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

W tymże samym roku przed pojawieniem się publikacji dra Tomkowicza ogłosił dr Zoltan Takaćs [1]) własnoręczne szkice Stwosza z około r. 1506, znajdujące się w Muzeum peszteńskiem. Na podstawie tych szkiców daje się stwierdzić: 1⁰ przedewszystkiem identyczność drżącej, już spracowanej ręki starczej Stwosza w szkicu krakowskim i nieco mniej trzęsącej się w budapeszteńskim [2]), 2⁰ że Stwosz w późnym okresie swej twórczości powtarza swoje pomysły z lat młodszych, a zmienia typy i akcesorja. To spostrzeżenie jest dla naszego wywodu zasadniczego znaczenia. Jego szkic ś. Anny samotrzeciej jest, zmieniwszy akcesorja, powtórzeniem kompozycji rzeźby tej samej treści, którą odkryłem w r. 1904 w Muzeum djecezjalnem tarnowskiem [3]), z okresu krakowskiej działalności Stwosza.

Uderzającą jest rzeczą, że rysunek Stwosza zbliża się do tego stopnia do rysunku Albrechta Dürera, że W. v. Seidlitz [4]) uważał go, nie wiedząc że autorem jest Stwosz, za utwór jakiegoś sobowtóra Albrechta Dürera. Odwróciwszy twierdzenie, możnaby z równą racją uważać Dürera za sobowtóra Stwosza, tem słuszniej, iż łacniej naśladować młodszemu artyście sędziwego o zdecydowanych pojęciach formy, niż odwrotnie. Mimowolna wskazówka Seidlitza może mieć doniosłe znaczenie dla dalszych badań i poszukiwań szkiców i rysunków Stwosza. Wiemy, że produktywność naszego rzeźbiarza była niesłychanie wielką, odnalezienie zaś powyższych oryginalnych jego szkiców upewnia nas, że w jego pracy twórczej szkic poprzedzał wykonanie, stąd rodzi się przypuszczenie, że spuścizna jego rysunkowa powinna być bardzo bogatą; skoro nią dotąd nie jest, nie należy tracić bynajmniej nadziei, że jeszcze da się odnaleść w licznych zbiorach rysunków, a wśród rysunków niesygnowanych lub fałszywie sygnowanych plon może być wprost nieoczekiwany. Nieodzownym tego poszukiwania warunkiem będzie doskonała znajomość przedmiotu, jak najściślejsza trzeźwa analiza i dar spostrzegawczy. Na dowód tego, co powiedziałem, przytoczę jeszcze słowa współczesnego kronikarza norymberskiego, który pisze o Stwoszu, że on sam pokazał mu całą tekę rysunków z wyniosłemi górami nizinnemi rzekami oraz wzniesionemi miastami, tudzież z lasami [5]).

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

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

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

[3]) Leonard Lepszy, »Muzeum dyecezjalne w Tarnowie«, w *Tece Grona konserwatorów Gal. zachodn.* str. 336, fig. 20.

[4]) *Jahrbuch aer preusischen Kunstsammlungen*, t. XXVIII, 19.

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

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

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

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

Reprodukcje: Prócz cytowanej ob. Josephi l. c., p. 153, tabl XXXI, nr 273 (dobra reprodukcja). — Lossnitzer [1]) l. c., p. 150. — Stk. fig. 15, licha reprodukcja.

*C.* 2. Adam i Ewa. Upadek pierwszych rodziców. Pod jabłonią obsypaną owocami, rosnącą pośrodku obrazu, stoją zwrócone przodem muszkularne postaci Adama i Ewy. Wąż owinął się trzykrotnie naokoło pnia i wystawił głowę ku Ewie, która podaje Adamowi otrzymane jabłko. Oboje lewą ręką przysłaniają swoje łona. Horyzont zakrywają skały, z lewej strony kaskadą spływa z opoki strumień.

Zamiast tak zwykłych w krajobrazach sztuki XV stulecia kopiastych pagórków, używa chętnie Stwosz w rzeźbie i sztychach połogich skał; stosy złomów kamiennych, sterczących maczug skalnych i kamienistych pól przypominają nam okolice krakowskie, bądź to Krzemionki z pionowemi ścianami skalnemi, bądź źródliska czatkowickie, wylewające potoki wód na skalne zbocza lub wreszcie dolinę Prądnika [2]). Typy pierwszych rodziców zbliżone kształtem głów o okrągłych zażywnych twarzach a krótkich nosach

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[4]) Scherer, wyd. 3, p. 230.

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

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

Fig. 7. Śmierć Abla. Z Tabl. róż., płaskorz. Muz. germ. w Norymberdze
Klisza »Stelli« w Bochni.

Reprodukcje: Josephi, l. c., tabl. XXXI, nr 273 (dobra reprod.).— Lossnitzer, l. c., p. 150 — Spraw. Kom. h. szt., t. VIII, tabl. IV. — Stk.— D., fig. 14 i 80 (gorsza reprodukcja).

*C.* 4. Śmierć Abla. Scenę bratobójczą przedstawił artysta w ten sposób, że kierunek akcji przebiega, przy użyciu kontrastu gwałtownego ruchu i bezwładu, od strony prawej ku lewej. Kain z ogromnym rozmachem, obaliwszy poprzednio Abla omdlałego, wznosi oburącz wstecz poza głowę kilof do śmiertelnego ciosu. Przedstawiony w profilowym układzie, podniósł lewą nogę i stopą nadepnął Abla, leżącego na ziemi, w skrócie zwróconym ku widzowi. Abel mimowolnie jeszcze szuka prawą ręką oparcia na ziemi, lewa już bezwładnie opadła. Obydwaj bracia przedstawieni w dojrzałym wieku, mężczyźni brodaci. Na odkrytej głowie Abla zwieszają się obfite zwoje długich, kędzierzawych włosów. Tłem tej sceny jest skalista pagórkowata okolica.

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

[1]) Kopera, »Album« tabl. VI nr 11, XV nr 24, XIX nr 39, XX nr 34 i XXIX nr 44 anioły.

jąwszy szat Chrystusa i apostołów, które są tu i tam w obydwu dziełach schematyczne, jednakie. Formą bardziej charakterystyczną, ułatwiającą rozróżnienie wieków XV i XVI jest obuwie (por. fig. 8). W epoce gotyckiej drugiej połowy XV stulecia podeszwa ma koniec ostry, jak u krypciów górali karpackich; rzadko używane są jeszcze długie nosy, tymczasem w okresie Odrodzenia rozszerza się w palcach stopy kształt trzewika do niepomiernej szerokości, tak samo u butów z cholewami. W naszych płaskorzeźbach mamy do czynienia z schematycznem powtarzaniem tylko formy pierwszej [1]). Ten więc szczegół w rozumowaniu o epoce powstania dzieła uwzględnić trzeba. Zresztą obuwie podobne, jak wogóle kostjum na rzeźbach naszych, na leży do drugiej połowy XV w. i do sfery wpływów dworu burgundzkiego [2]) z pewnemi odmianami miejscowemi.

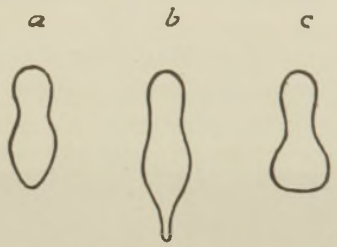


Fig. 8. Kształty podeszew obuwia w rzeźbach Stwosza.

Spodnie obcisłe, jak w ubiorach męskich ołtarza marjackiego. Kurtka Abla krótka, z wąskiemi rękawami, a na niej płaszcz, jak u apostołów (por. Kopera, Album, tabl. XXI). Bardziej urozmaicony jest strój Kaina; na kaftan o wązkich marszczonych rękawach wdział długą poza kolana suknię bez rękawów, przepasaną w biodrach szerokim pasem. Podobnie marszczone rękawy jak u kurtki widzi się na dziełach Stwosza [3]) u żołnierzy. Być może, że jest to rodzaj kolczugi, co łącznie z hełmem nadaje tej postaci wygląd wojskowy.

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

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

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

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

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

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

*C.* 6. Mojżesz na górze Sinai, otrzymuje dwie tablice dekalogu. Wśród skalistego krajobrazu, z lewej strony, z korony liściastej z wielopniowego krzaku wydobywają się płomienie, a z pośród nich popiersie Boga Ojca, trzymającego oburącz dwie tablice dziesięciorga przykazań. Na podłożu olbrzymich głazów klęczy profilem ku zjawisku zwrócony Mojżesz, z rogami u czoła i wyciąga ręce po dar boży. Ubrany w taki sam prawie strój jak Abraham na poprzedniej rzeźbie (fig. 9), z dodaniem kołnierza. Snycerz tnie stopy dłótem w niedbały sposób, co samo wystarczy na domysł, że tego dzieła nie cięła ręka samego mistrza. Zawsze jednak naśladuje kształt stopy tak bardzo charakterystyczny dla Stwosza [2]).

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

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

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

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

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

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

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

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

Wszyscy dotąd, idąc za Daunem twierdzą, że pierwsza plakieta jest tylko wstępem i przedstawia Mojżesza otrzymującego z rąk Boga tablice dekalogu, tymczasem poza tem metaforyzuje artysta słowa: »Nie będziesz miał bogów cudzych przedemną« wyobrażeniem na drugim planie tańca żydów około złotego cielca, a zatem ilustruje przekroczenie pierwszego przykazania. Przedstawienie dwóch zdarzeń na jednym obrazie należy do praktykowanych sposobów ikonograficznych w twórczości Stwosza. Na tablicy pierwszej znajdujemy dokładne powtórzenia z Tablicy różańcowej nietylko obydwóch typów głów, z których głowę Boga Ojca modelował już dawniej we florenckim posągu ś. Rocha w kościele SS. Annunziata [1]), ale także powtórzenie ruchów obydwóch postaci, podobne traktowanie płomienistego krzu, znów użycie skalistego peizażu. Do tego starego obrazu

[1]) Daun, cytowana monografja z r. 1916, str. 134, tabl. XLI.

dorzucił nowy motyw: scenę ze złotym cielcem, z wieńcem tańczących żydów i udramatyzował momentem rozbicia tablic przez Mojżesza na widok »grzechu«. Przecież wzorując się na poprzedniej rzeźbie, nie troszczył się o wierność. Nauczył się wiele: dodał plan pierwszy, figury posunął w głąb, urozmaicił go ściętym pniem, jakąś rośliną i warstwowaniem skały. Mojżesza ubrał artysta w szaty nieco odmienne, lecz bynajmniej nie renesansowe: Na nogach widzimy sandały o cienkich nosach odwiniętych w kabłąk, zupełnie średniowieczne t. zw. krakowskie. Suknia na nim długa bez rękawów, lecz z obszewką szeroką w ich miejsce i szerszą jeszcze bordiurą u brzegu dolnego sukni, na barkach u szyi wielki kładzie się kołnierz. Rękawy spodniego kaftana są wąskie i marszczone. Zamiast pasa z tkaniny dał rzeźbiarz postaci Mojżesza pas skórzany. Wreszcie dodał płaszcz, obsunięty na biodra, który załamuje się w kaskadę stwoszowskich trójkątów i zmięć, lecz nie tak ostrych jak zazwyczaj, przeto zdolnych do odlewu. Do wszystkich płaskorzeźb przybył akcent malowniczości prawdopodobnie wskutek zetknięcia się mistrza krakowskiego z malarzami norymberskimi, a w pierwszym rzędzie z Dürerem.

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

Na podstawie opisu, spostrzeżeń i porównań wnioskuję, że pracownia norymberska Stwosza zaopatrzoną była, oprócz wspomnianych rysunków i szkiców, prawdopodobnie także w studja rzeźbiarskie z poprzedniej działalności, może w wosku bossowane lub w drzewie szeroko cięte modele, które powtarzał on i jego czeladź. To wydaje mi się niezbitym pewnikiem, że wysoko w kościele umieszczona Tablica różańcowa z malutkiemi rzeźbami nie była przedmiotem studjów artystów, względnie powtórzeń Stwosza, lecz były niemi wzory i modele pracowniane. Powtóre z porównania starszych i młodszej daty rzeźb wynika, że stare są w kompozycji mniej złożone, znacznie prostsze, pierwotniejsze.

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

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

kształt wywróconej litery ᔕ i wybiega formą ostrego liścia. Należy przypuscić, że pomysł ów, o takich stylowych cechach, zrodzić się musiał u Stwosza już wcześniej, może w latach młodości. Porównywając tę płaskorzeźbę z takąż w krak. ołtarzu marjackim widzimy natychmiast postęp rozwoju kompozycji, przedstawienie na obrazie marjackim nabiera bogatszych form, mnożą się szczegóły i przybywa drugie zdarzenie z tym samym świętym na puszczy, które powtarza jego postać [1]).

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

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

Jeżeli teraz porównamy codopiero opisaną rzeźbę norymberską z analogiczną plastyką krakowską w ołtarzu marjackim [2]), to znowu powtórzy się zjawisko przejścia z form prostszych do więcej skombinowanych. Widzimy na Tablicy różańcowej, że tam kompozycja zrodziła się od jednego rzutu, gdy tymczasem na krakowskim reliefie widać, iż na pomysł złożyły się dwie plakiety odrębnie pomyślane. Różnią się one między sobą wielkością i ruchem figur, w jednej t. j. lewej płaskorzeźbie są ustawione frontalnie, w drugiej t. j. prawej ruch Madonny jest profilowym, różnią się również tym szczegółem, że sklepienie na lewej rzeźbie jest kryształowe, na prawej zaś żebrowane. Od pierwszego też wejrzenia

[1]) Kopera, »Album«, tabl. II, nr 2.

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

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

Fig. 13. Zwiastowanie N. P. Marji. Z Tabl. róż., płaskorz. w berlińskiem Muz. ces. Fryderyka. Kliaza »Stelli« w Bochni.

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

[1]) Beissel, l. c. p. 93, 306, 588 f.

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

Scena przedstawiona przypomina misterjum, odgrywane podczas ewangelji »Złotej Mszy« na dzień Zwiastowania N. P. Marji. Dwóch młodzieńców przebranych, jeden za Madonnę drugi za Gabrjela, wstępowało w czasie czytania ewangelji na podwyższenie i grali tę scenę, a od sklepienia opuszczano rzeźbioną gołębicę wśród wieńca jarzących świec. Z Belgji i Holandji przeszedł ten zwyczaj w XV wieku do Hildesheim i dalej [1]). W Norymberdze prócz powyższej płaskorzeźby opisywanego różańca istnieje jeszcze, jak jużem to wspomniał, drugi t. zw. Pozdrowienie anielskie z r. 1518 w kościele ś. Wawrzyńca. Spokojne, majestatyczne dwie postaci archanioła i Marji, prawie obojętnie stoją obok siebie, nie połączone żywszą akcją, są więcej reprezentatywne niż aktywne. Między jedną a drugą rzeźbą niema prawie nic wspólnego, chyba gdybyśmy szukali czysto formalnych analogij, można się dopatrzeć w postaci Madonny z »Pozdrowienia anielskiego« podobieństwa do Madonny z Tablicy różańcowej, a to w rozdzieleniu włosów na cztery pasma, w ruchu ręki prawej, w szerokich rękawach lub w odrzuceniu podmuchem końca płaszcza, ale w kompozycji są to dwa odległe od siebie dzieła. Jakkolwiek »Pozdrowienie anielskie« technicznie stoi bez porównania wyżej od surowej płaskorzeźby Zwiastowania na Tablicy różańcowej, to jednak ta ostatnia przewyższa je dobrze związaną kompozycją. Stwosz często wraca do tego tematu, a trzeba dodać, że w tych scenach Zwiastowania nigdy się dosłownie nie powtarza, lecz rozwija coraz to nowe formy bogatej fantazji. Innym jest w krak. ołtarzu marjackim, innym na kapitelu grobowca Kazimierza Jagiellończyka, w rzeźbach w Langenzenn lub w Muzeum Kestnera w Hanowerze, wreszcie na szkicu ołtarza bamberskiego.

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

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

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

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

IV. »Zwiastowanie« na norymberskiej Tablicy różańcowej [2]).

Nie przeszkadza to Stwoszowi, że w późniejszym czasie wraca do najstarszego typu (IV) pomysłu, jak się to stało w szkicu ołtarza bamberskiego z roku prawdopodobnie 1520. Ciekawą jest rzeczą, że również na drzeworycie »Zwiastowania« Albrechta Dürera (*B.* 9) z r. 1509 żyje reminiscencja stwoszowska w układzie i ruchu postaci oraz w szatach djakona archanioła Gabrjela [3]).

---

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

[2]) I. Kunstg. Mgr Daun, »Veit Stoss«, p. 143—146, tabl. XLVI.
II. Kopera, »Album«, tabl. VIII, 14, *Rk krak.* X, 43, fig. 30.
III. Sokołowski, *Spraw. Kom. hist. szt.* VIII, 83, fig. 1.

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

W końcu wypada nam dodać, że podobny układ rzeźbiarski, jak w naszej płaskorzeźbie napotykamy u Tilmana Riemenschneidera w ołtarzu marjackim w Creglingen z około 1495 do 1499 r. [1]), ale zbliża się on bardziej do koncepcji dürerowskiej, względnie rzecz się ma odwrotnie. Stosuje go również Stwosz n. p. w rzeźbie w Muzeum Kestnera w Hanowerze [2]) z r. około 1520.

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

*C.* 10. Nawiedzenie Matki Boskiej u ś. Elżbiety (fig. 14). Od gór skalistych, na których, jak Josephi (l. c, p. 153) zapewnia, wznosi się zamek, przybyła pieszo Madonna. Weszła w dom Zacharjasza krokiem posuwistym. U okna zakończonego półkolem, siedziała na stołku zbitym z krąglaków i wyścielonym poduszką z kutasem Elżbieta, która na widok Marji, podniosła się do połowy i z troską, osiadłą na twarzy, ujęła przedramionami radosną Dziewicę, tak. jak to czyni celebrans z diakonem po Agnus Dei. Obie święte niewiasty ubrane są w długie suknie o wąskich rękawach i w płaszcze zarzucone na ramiona, tylko że głowa Madonny jest bez nakrycia, z rozpuszczonym włosem, zaś ś Elżbieta owinęła głowę długim welonem, którego dłuższy koniec wężem zbiega na plecy, zawraca na ramię i opada na piersi. Stary ten sposób przedstawienia ikonograficznego legendy sięga głęboko w wieki średnie [3]).

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

Lossnitzer uważa, że powyższe przedstawienie łączy się z „Nawiedzeniem« na krakowskim szkicu bamberskiego ołtarza. Uważam to twierdzenie za zupełnie mylne [4]). Układ powitania tudzież scenerja są tutaj kompletnie inne. Pojęcie sceny nowoczesne,

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

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

[3]) Steph. Beissel, l. c., p. 178.

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

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

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

*C.* 11. Boże narodzenie.

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

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

Madonna ogólną sylwetą, ruchem i rzutem draperji żywo przypomina główną figurę uśpienia wspomnianego ołtarza [3]). Suknia jej również jak tam jest o wąskich rękawach a także dalsze analogje widzę w postaci ś. Józefa, którą Dr Kopera [4]), idąc za błędnym rysunkiem Dudraka wziął za pasterza. W oderwanych na rzeźbie marjackiej palcach trzymał ś. Józef niewątpliwie, jak w naszej płaskorzeźbie, latarkę, której brak zastąpił Dudrak, czy też restaurator ówczesny, dokomponowaną nieszczęśliwie koneweczką. W całem traktowaniu rzeźbiarskiem naszej płaskorzeźby znać uproszczone formy wskutek miniaturowych wymiarów lipowych tabliczek płaskorzeźby. Jednak w układzie figur a zwłaszcza w mistrzowskich draperjach jest artysta sobą, jest Stwoszem.

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

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

[2]) R. v. Rettberg, »Nürnbergs Kunstleben«, 1854, s. 146, fg. 66. — St. Tomkowicz, l. c.. Daun, l. c., tabl. LIV—LV.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*C.* 12. Pokłon Trzech Królów.

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

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

Król murzyński ma w swoich rysach jakiś bardziej swoisty wyraz, snać rzeźbiarz nie studjował murzyna z natury, choć może go nawet oglądał. U Dürera spotykamy studjum murzyna z natury w jego rysunku węglem »Głowa Negra« [1]). Zresztą widzimy go także w krakowskim ołtarzu marjackim, na którym kędzierzawa czupryna i odnaleziony wśród odnaleziony wśród otoczenia i dostosowany odpowiedni model, przypominający typem murzyna [2]), mógł artyście wystarczyć do tej kreacji. Stwosz zdaje się być pierwszym z artystów krakowskich, który w naszej plastyce wprowadza odmianę w tem przedstawieniu, bo króla Etiopji Baltazara zrobił murzynem. Jeszcze w obrazie malarza tryptyku kościoła ś. Katarzyny z roku ok. 1443 wszyscy trzej królowie należą do rasy kaukaskiej [3]).

Najciekawszym a zarazem najpiękniejszym szczegółem w tym niesłychanie intere-

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

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

[3]) Patrz fig. 172 u Kopery, *Dzieje Malarstwa Polsk.*, I, 198.

sującym utworze plastycznym jest dziecię Jezus. Wdzięk i doskonale podpatrzony ruch dziecka, które pociągnięte siłą sympatji rzuca się w objęcia starego króla, jest całkiem wyjątkowym pomysłem, który zrodził się w duszy niepospolitego snycerza może pod wpływem widzianych przykładów w sztuce staro-niderlandzkiej, dzieł braci van Eyck, dalej Dierick Boutsa, Mistrza Śmierci P. Marji, van Orleya, a zwłaszcza Hansa Memlinga [1]), który z umiłowaniem studjuje naturę dziecięcą i z nieporównanym wdziękiem przenosi ją na płótno. A potem winieniem wspomnieć, że istotą ruchu dziecka, jego kształtem linji pełnej gracji, zajmował się Leonardo da Vinci i zajmowała się szkoła lombardzka [2]). W każdym razie odczuwamy w pomyśle echo nadchodzącego Odrodzenia.

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

Nie można powiedzieć, żeby u Stwosza studjum i podpatrywanie natury dziecka i jego ruchu było tutaj czemś wyjątkowem. Owszem, już w polskich rzeźbach mistrza napotykamy w tym względzie poważne wysiłki, a w większej mierze powtarza się to w norymberskich Madonnach, szczególnie w tryptyku bamberskim. W głównej scenie Narodzenia Pańskiego zniknęło tam dzieciątko Jezus, zastąpione bambinem o raczej barokowych formach, a zapewne nie dla innej przyczyny, tylko dla swej wysokiej wartości artystycznej stało się przypuszczalnie ofiarą kolekcjonerstwa. Ale nadto w podobnej scenie jak nasza omawiana t. j. w płaskorzeźbie Trzech Królów śliczne Dzieciątko, które przeginając się w stojącej na podołku postawie wyciąga rączki ku klęczącemu Magowi. Szczery naturalizm i szlachetna linja ruchu i kształtu są tu niezwykłe i pełne niepospolitego uroku [3]).

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

---

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

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

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

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

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

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

Tak charakterystyczne ruchy postaci, jak ich typy, załamania draperji oraz pominięcie dalszych planów, wszystko przypomina Stwosza, ale z płaskorzeźbą [1]) ołtarza marjackiego podobnie jak i z bamberskim [2]) pomysłem nie mają one żadnego związku w kompozycji, chociaż najwidoczniej jedno i to samo dłóto je cięło. Inne warunki przestrzenne i proporcje figur w stosunku do wymiarów tła rozstrzygały tutaj o linjach kompozycji.

*C.* 14. Wjazd Chrystusa do Jeruzalem.

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

[1]) Kopera, *Rocznik krakowski* X, 34, fig. 20. — »Album« tabl. III, fig. 5.
[2]) Daun, »Veit Stoss (*Künstler Monogr.*), 1906, fig. 75.

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

Kompozycja wygląda, jakby była raczej wycinkiem z większej całości: bez drzew, bez palmowych gałązek, bez dzieci, kobiet i bez faryzeuszów. Uproszczenie sięga granic możliwości, a przecież osiąga zamiar, bo przy użyciu najprostszych środków, daje wrażenie tłumnego, uroczystego powitania i hołdu.

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

Gdy Albrecht Dürer podjął ten sam temat[1]) (fig. 20) w drzeworycie Małej Pasji z r. 1509—1511, B 54 = P. 22, przyjął wprawdzie podobne rozmieszczenie figur, ale mając zupełną swobodę, nie krępowany materjałem i wymiarami, ożywił perspektywą głębię peizażu, architekturą murów miejskich, roślinnością i szczegółowszą interpretacją tekstu ewangelji. W zasadzie jednak pozostał wierny pierwowzorowi snycerza i dał kongenjalną, tylko bardziej rozwiniętą myśl i formę. Kiedy zaś powstał rysunek do drzeworytu wprawdzie nie wiemy, ale przypuszczać można, że najprawdopodobniej wcześniej. Lossnitzer[2]), jakkolwiek był dużej wiedzy człowiekiem, znał dokładnie literaturę i dzieła przypisywane Stwoszowi, gdy przyszło mu wydać sąd w kwestjach Stwosza, odrzucał bez głębszego umotywowania dawniejsze poglądy i stawiał swoje nowe przypuszczenia z widoczną nawet niechęcią do tak wybitnego artysty. Wiedziony subjektywizmem twierdził on, że autor sceny »Wjazdu do Jerozolimy« w Tablicy różańcowej poszedł za wzorem dürerowskiej Pasji. Gdyby tak istotnie było, jak chce Lossnitzer, toby snycerz przedewszystkiem kopjował właśnie takie szczegóły, których sam zrobić

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

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

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

Stasiak [1]) do swoich porównań wciągnął, i to całkiem słusznie, jeszcze rzeźbę Tilmana Riemenschneidera (fig. 21). Jest on, a przynajmniej być się zdaje równie bliskim Stwosza. Uważam go za ucznia jego a naprowadzają mnie na domysł bardzo pokrewne formy plastyczne i bezpośrednie oparcie się na jego wzorach. Oddalają się oni od siebie w reliefach, w okrągłej rzeźbie zbliżają się. Ich jakby obydwie ręce zobaczymy w płaskorzeźbie: »Chrystus zjawiający się Marji«.

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

*C.* 15. Pożegnanie Pana Jezusa z Matką Boską.

Przez bramę, zamkniętą od góry półkolem, wszedł Chrystus na podwórze domostwa murem obwiedzionego (fig. 22). Uczniowie zatrzymali się u wejścia. Naprzeciw wyszła Marja, aby wysłuchać oznajmienia Pańskiego i słysząc je, słania się, drżąca upada na kolana. Obszerna chusta opadła jej z ramion i skłębiła się, rozlicznemi załamaniami potęgując niepokój wywołany tragizmem chwili. Chrystus pochwycił ręce upadającej Matki i podniósł ją ku sobie, sam ugiąwszy się z lekka pod ciężarem. Za Marją pospieszają dwie niewiasty. Pierwsza z nich w stroju głowy z wysokim wałkiem, w sukni o wąskich rękawach, na których u ramion są dwie opaski. Złożyła ona ręce, jak do modlitwy, ku Chrystusowi, błagając o zlitowanie. Następnej z niewiast widać zaledwo fragment. Obie są towarzyszkami N. Panny. Strój opisany powtarza się w krak. ołtarzu marjackim [2]). W budowie ciała tych kobiet uderza szczupłość ramion, tak znamienna dla Stwosza, i dobre rozwiązanie centralnego układu, w którym ręce łączące się obu głównych postaci stanowią ośrodek rozmieszczenia. Bujna draperja rozrzucona obustronnie miała widocznie na oku podniecenie wrażenia i podkreślenie całej gwałtowności uczuć. Zamknięta w sobie kompozycja dwóch tych figur jest pomyślana tak monumentalnie, iż mogłyby istnieć same dla siebie. Rzeźbiarz, jak prawdziwy artysta Odrodzenia, oparł układ figur na osi prostopadłej, w systemie tektonicznym [3]).

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

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

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

W scenie przedstawionej snycerz podkreślił pierwiastek uczuciowy, miłości, przywiązania synowskiego, Chrystus chwyta Matkę za ręce i podnosi. Inaczej ten sam temat ujął i przedstawił w drzeworytach »Życia Marji« oraz »Małej Pasji« [1]) A. Dürer. Syn Boży, przestrzega swego majestatu, odchodząc wstrzymuje swe kroki i błogosławi — spełnia swe posłannictwo niewzruszony, wielki. Troskę o ratowanie upadającej pod brzemieniem nieszczęścia Matki pozostawia Chrystus kobietom z jej otoczenia [2]).

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

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

*C* 16. Wieczerza Pańska.

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

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

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

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

Ten sam układ, choć z innemi akcesorjami, nadał Stwosz scenie Wieczerzy Pańskiej w ołtarzu kościoła ś. Marcina w Szwabach [1]), natomiast zmienił go w kamiennej płaskorzeźbie norymberskiej [2]), w ten sposób, iż Chrystusa posadził przy okrągłym stole, po lewej skrajnej części obrazu, wbrew dotychczasowym zwyczajom, a postaciami apostostołów zakrył większą część elipsy stołu. Skrzynię zupełnie usunął a uczniów umieścił tylko na stołkach z oparciem. To porównanie wykazuje nam przemianę form i pojęć Stwoszowych pod wpływem świeżych wrażeń artystycznych w Norymberdze [3]). Za wzorem Tablicy różańcowej poszedł wiernie Adam Krafft w swojem najwspanialszem dziele, w tabernakulum gotyckiem, ufundowanem przez Hansa Imhoffa w kościele ś. Wawrzyńca w latach 1493—1496 w Norymberdze [4]), powtórzył z małemi zmianami płaskorzeźbę Tablicy różańcowej; zmiany owe odnoszą się do akcesorjów, jak niskie podstawki pracowniane czyli podja, jakich każdy rzeźbiarz podziśdzień używa, których sztywne linje dają niekorzystny widok na trzy próżne otwory pierwszego planu. Zgadzam się z Daunem na to, że owo »mysterium fidei« jest najmisterniejszą rzeźbą kamienną pod względem architektonicznym, że tak subtelnej w piaskowcu budowy żaden kamieniarz dotąd wykuć nie potrafił, ale też to jest wszystko a nie więcej. Plastyka Kraffta figuralna nie sięga tych zenitów. Ani z Daunem, ani z Lossnitzerem nie mogę się godzić co do ich stałego upatrywania wpływów Kraffta na Stwosza. Daun powiada, że »płaskorzeźby w taberna-

Fig. 23. Wieczerza Pańska. Płrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze. Klisza »Stelli« w Bochni.

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

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

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

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

kulum Kraffta były wprawdzie obliczone na efekt dekoracyjny ale mimo to jego postaci są pełne wewnętrznego życia, jakie jemu współczesny Stwosz daremnie pragnął osiągnąć przesadnie twardemi szczegółami« [1]). Tak twierdzić nie może, kto uważnie, nieuprzedzonym wzrokiem zechce porównać utwory obydwóch mistrzów. Już sprawiedliwsze są uwagi Dauna nad artystycznemi związkami między dziełami Dürera i Kraffta.

Na Północy pierwsza sztuka niderlandzka przerwała ciszę i milczenie Wieczerzy P., a wpływ jej wcześnie rozszedł się na wybrzeża bałtyckie i sięgnął do granic Polski. Widzimy go n. p. w malowidłach wielkiego relikwiarza z XIV stulecia w tumie kwidzyńskim [2]). Tam apostołowie troszczą się przedewszystkiem o doczesny żywot: spożywają zastawioną wieczerzę. Przedstawienie tego zdarzenia nastręczało naszemu artyście tak wiele do pokonania trudności, iż ostatecznie nigdy nie był w możności je przełamać. I prawie dziwnem wydać się musi, że w krak. ołtarzu marjackim nie widzimy Wieczerzy Pańskiej. Stwosz za pobytu swego w Polsce nie wiele musiał mieć dobrych wzorów tego tematu. Wzorami były przedewszystkiem malowidła bizantyńsko-ruskie [3]), a potem dostarczali ich starsi malarze krakowscy, jak mistrz Męki Pańskiej kościoła dominikańskiego [4]). Znacznie już później podjął i pomyślniej rozwinął ten przedmiot Dürer, naprzód w Małej Pasji z r. 1509—1511, B. 24; idąc jeszcze śladem Stwosza powtarzał niektóre formy, ruchy i akcesorja, ale już w Wielkiej Pasji z r. 1510, B 5, wyzwala się z pod wpływu jego, aby wreszcie w drzeworycie z r. 1525, B. 53, otrząść się do reszty i dać wspaniałą dysputę w powieczerze [5]).

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

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

[1]) l. c., s. 110.

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

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

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

[5]) Scherer, l. c., s. 233, 254, 331.

czasu nie uszkodzonych. A przecież artysta bocheński Stasiak miał słuszność, sądząc, że wielka sztuka Dürera brała natchnienie z dzieł mistrza krakowskiego. Te dzieła snycerskie tchnęły taką szczerością swoistego wyrazu, biła z nich taka moc życia, że wszczepiła się w krew genjalnego grafika. Mimo głębi bogactwa nowych form i szlachetności linij nosi w sobie Dürer od wczesnych lat aż po kres życia, silny pierwiastek snycerski, który przedewszystkiem objawia się w rzutach draperji, wyglądającej niby świetny przerys z rzeźby z miękkiego lipowego drzewa. Nazwalibyśmy tedy ten rodzaj stylizowania stylem snycerskim, świadczącym o tem lub każącym się domyślać, że artysta używający tego sposobu nabył go podczas częstego polichromowania utworów snycerskich[1]) lub ich kopjowania. Jakkolwiek ten objaw był wspólny i charakterystyczny szczególniej dla szkoły frankońskiej, to przecież zauważyć można, że w pierwotnej stylizacji draperji dürerowskiej z przed roku około 1500 następuje pewna przemiana z wyraźną dążnością nagięcia się do form Stwoszowych. Naprzód działo się to sporadycznie a potem, począwszy już od przepięknych cyklów z życia Chrystusa i Marji t. j. począwszy od r. 1498, kiedy Dürer rozpoczyna Wielką Pasję, ogarnia całą twórczość arcymistrza sztuki niemieckiej styl snycerski. Jakie mogły być tego przyczyny, pomówimy o tem jeszcze przy rozważaniu młodych lat Albrechta i jego prawdopodobnego stosunku osobistego z mistrzem Witem.

Fig. 25. Chrystus w Ogrojcu. Drzeworyt A. Dürera 1509. Klisza »Stelli« w Bochni.

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

*C.* 17. Chrystus w Ogrojcu na górze Oliwnej.

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

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

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

przez Judasza. Stwosz odbiegł tutaj od swego wzoru krakowskiego z placu Marjackiego [1]), bo wogóle trafia się rzadko, żeby powtarzał własne pomysły dosłownie. Prostotą koncepcji, przeciwieństwem ciszy wobec rozgrywającego się dramatu w duszy Boga Człowieka, przemówił artysta niesłychanie silnie. Toteż Dürer w drzeworycie z r. 1509. B. 54, poszedł częściowo za Stwoszem, ale zmienił układ obrazu (fig. 25) [2]), wysunąwszy śpiących apostołów na plan pierwszy, Chrystusowi nadał pozycję bez ruchu wyciągniętego krzyżem, a temsamem wywołał inny niezamierzony skutek, wrażenie bezwładu i monotonji [3]). Stasiak w swoim wywodzie, jakoby Tablica różańcowa pochodziła z r. 1475, przykłada największą właśnie wagę do tej płaskorzeźby i uważa daty powstania krakowskiego ołtarza marjackiego (1477 – 1489) za *terminus ante quem*, a na świadectwo bierze wszystkich artystów plastyków, których kompetencję uważa za jedynie miarodajną. Nie lubił on skrupulatności i ścisłości badań naukowych, więcej zawierzał intuicji. Założenie p. Stasiaka byłoby tem więcej trudne do udowodnienia formalnymi względami, bo na przeszkodzie stały mu dwa inne Ogrojce krakowskie t. j. jeden w kaplicy przy kościele ś. Barbary (z r. ok. 1475, Lossnitzer uważa go za późniejsze dzieło szkoły Stwosza), a drugi na domu placu Marjackiego, dziś w Muzeum Narodowem [4]) (z przed z. 1477), które dotąd uchodziły za znacznie starsze od rzeźb Tablicy różańcowej. Trzeba tedy było koniecznie wykazać równoczesność i co zatem idzie pokrewieństwo kształtów. Stasiak wobec tej trudności, ba niemożliwości, w dowodzeniach swoich pominął milczeniem tę, tak drażliwą dla niego sprawę. W mej dotychczasowej analizie naszych rzeźb podkreśliłem wiele szczegółów kostjumologicznych, ruchu, typów i akcesorjów, w których autor Tablicy różańcowej opiera się na formach rzeźb ołtarza marjackiego, przeto lata jego powstania możemy przyjąć jako *terminus a quo*.

A wreszcie winienem wspomnieć o jednym drobnym na pozór szczególe, jakim jest uzbrojenie ś. Piotra. Jeszcze na Ogrojcu placu Marjackiego trzyma apostoł długi miecz dwuręczny, ale już w późniejszej scenie: Pojmania ołtarza marjackiego ma w ręce tasak i odtąd stale tak w Krakowie jak w Norymberdze nie wypuszcza z rąk tasaka [5]). Stwosz spostrzegł się widocznie, że dwuręcznym mieczem byłby gotów przeciąć Malchusa na dwoje, że to broń za ciężka. Dürer zastosował w tym wypadku krótki miecz rzymski.

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

---

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

[2]) Scherer, l. c., s. 248.

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

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

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

*C.* 18. Pojmanie Chrystusa i pocałunek Judasza.

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

Fig. 26. Pocałunek Judasza. Płrzb. z Tablicy różańcowej w Norymberdze.
Klisza »Stelli« w Bochni.

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

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

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

Jeżeli teraz porównamy powyższą płaskorzeźbę z reliefem Stwosza (fig. 27) z r. 1499 w kościele ś. Sebalda [1]) tudzież płaskorzeźbą kościoła marjackiego w głównym ołtarzu, na ten sam temat [2]), to widzimy, że artysta, gdy miał większą przestrzeń do dyspozycji, zależną od wielkości figur i ram, wtedy łatwo mnożył liczbę postaci niekoniecznie na korzyść monumentalności utworu, — komplikowała się wtedy akcja, jak to widać w krakowskiej rzeźbie. Inaczej w norymberskiej Tablicy różańcowej, gdzie figura nieraz tylko z trudnością zdołała się pomieścić na wysokość ram, a i to niejednokrotnie dopiero przez

Fig, 27. Pocałunek Judasza. Płrzb. Stwosza z r. 1499 w norymb. kośc. ś. Sebalda.
Klisza »Stelli« w Bochni.

ugięcie jej w kolanach, jak się to właśnie zdarzyło w naszej rzeźbie w figurach z prawej strony, co później Stwosz naprawia w rzeźbie norymberskiej z 1499 r.: zmieniając pozycje poszczególnych postaci, upraszczając rzuty fałdów, przesuwa targającego za włosy wojaka na drugi plan i na jego miejsce wprowadza polskiego żołnierza, jak go słusznie niemieccy historycy sztuki mianują; ale Stwosz, co zdumiewa, każe mu spełnić inną misję. Otóż żołnierz polski swą lewą ręką chwyta prawą Chrystusa i odciąga od judaszowego pocałunku, a robi to z użyciem całej siły. Na prawej nodze wsparł się i odchylił i lewą podniósł dla tem większej przeciwwagi [3]). Tak więc transpozycja Stwo-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Malchus wierzga nogami i zasłania się przed ciosem apostoła wielką latarnią [1]). Patrząc na tę scenę zapomina się że na drugim planie dzieją się rzeczy nierównie ważniejsze, że dokonywa się zdrada i przemoc triumfuje. Dopiero w Wielkiej Pasji z r. 1510 rozwinął Dürer obraz żywiołowej przewagi siły fizycznej i jej chwilowe zwycięstwo.

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

*C.* 19. Chrystus przed Piłatem.

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

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

nim ugięły. Na głowę dał mu artysta koronę [2]) sznurową, wyglądającą na płaską czapkę, biodra przewiązał perizonium i narzucił płaszcz na ramiona. Podpiera go żołnierz ubrany w marszczoną suknię, z kryzą wielką. która szyję i brodę szczelnie zakrywa. Na głowie ma czapkę czy hełm. kształtu odwróconej wazy. Nogi rozstawione posuwisto, opatrzone nagolenicami. Obok Chrystusa z prawej strony na podwyższeniu siedzi na krześle z wysokiem oparciem Piłat w szubie i czapce z odwiniętem rondem. Umywa ręce, trzymając je nad miską okrągłą (o soczewkowatym konturze); leje na nie wodę z dzbanka giermek,

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

[2]) *Sprawozd. Kom. hist. szt.*, t. VII, 170; archaicznej korony sznurowej (Taukrone) używa Stwosz także w krak. ołtarzu marjackim.

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

W układzie figur znać usiłowanie snycerza, by ustawić je na jednej płaszczyźnie. Nie znajdujemy tego tematu w ołtarzu marjackim. Zaś co do rycin Dürera mamy w nich przedstawienie Chrystusa przed Piłatem, przecież ani w drzeworycie Małej Pasji z r. 1509 - 1511, ni też w miedziorycie z r. 1512 nie widzę najmniejszej wzajemnej zależności między niemi [1]) a rzeźbą Tabl. różańcowej. Podnieść wreszcie należy prawdziwie artystyczną formę, jaką snycerz nadał postaci Piłata.

Fig. 30. Biczowanie P. Jezusa. Płrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze. Klisza »Stelli« w Bochni.

*C.* 20. Biczowanie Pana Jezusa.

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

Scena przedstawiona jest naturalistycznie z wstrząsającym realizmem, który każe

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

się domyślać, iż tak musiało wyglądać publiczne ćwiczenie rózgami delinkwenta pod pręgierzem w wieku XV na ratuszu krakowskim, wrocławskim lub norymberskim [1]). Dürer w drzeworycie z r. ok. 1498, B 8, dał uzupełniający obraz biczowania, które nasz snycerz po rzeźbiarsku do akcji 5 osób ograniczył. Przed okazałym ratuszem czterech siepaków biczuje Chrystusa rózgami i knutem, dziatwa trąbi i hałasuje chcąc przygłuszyć jęk ofiary, by nie wzbudzała współczucia widzów, tłum się naigrawa, a zdala stoją obojętni widzowie. Obraz to już renesansowy i dekoracyjny, z naszą płaskorzeźbą nie ma nic wspólnego. A również dwie inne dürerowskie ryciny, już uproszczone i uszlachetnione ze świty Małej Pasji z lat 1509—1511 oraz z 1512, B. 33 i B 8, nie łączą się niczem z reliefem Tablicy różańcowej [2]).

Fig. 31. Cierniem koronowanie. Płskrz. z Tabl. róż. w Norymberdze.
Klisza »Stelli« w Bochni.

*C.* 21. Cierniem koronowanie Pana Jezusa.

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

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

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

jak to robią Leonardo da Vinci, Dürer i inni wielcy artyści, pomieścił swój pomysł. Widzimy zatem dokładnie naprzód linję pionową, biegnącą przez środek obrazu, przecinającą przez pół postać Chrystusa. Na wysokości $^3/_4$ rozpoczyna się rysunek głowy. Po przez szyję biegnie oś elipsy czy raczej soczewki, cyrklem ćwierć-łukami wykreślonej. Z nich górny łuk oznacza linję trzciny, którą wgniatają oprawcy koronę cierniową, a od spodu tworzą ją kolana oprawców i skrzyżowane ręce Chrystusa. Zresztą możnaby się nadto domyślać trójkąta, którego wierzchołki znajdują się: u góry nad głową stojącego nad Chrystusem mężczyzny, a u dołu na końcach stóp wysuniętych wstecz przez siepaczy.

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

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

W układzie centralnym, w ustawieniu nóg, ciał, w powtarzaniu typów, w fałdach płaszcza i akcesorjach, wszędzie widać rękę tego samego snycerza o stwoszowskiem zacięciu i stylu. Jakiegoś pokrewieństwa z Dürerem zupełnie nie widać[1]). U Dürera na

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

drzeworycie Małej Pasji z r. 1509—1511 scena odgrywa się na tle renesansowych krużganków. Chrystus siedzi na skrzyni w profilu, a z oprawców jeden wręcza mu palmę, inny wbija widłami cierniową koronę, trzeci kijem bije po głowie. Zaś na miedziorycie z r. 1512 Chrystus posadzony jakby na tronie Heroda [1]). Elegancja i przepych akcesorjów dürerowskich kompozycji, odbiegają od właściwszej na tem miejscu prostoty snycerza.

Jest to najbardziej symetryczna i na geometrycznych linjach oparta kompozycja. W zasadniczej formie pomysł autora Tabl. różańcowej mógł się oprzeć na obrazie tej samej treści »Mistrza tryptyku Męki Pańskiej« z kościoła dominikańskiego w Krakowie. Jeżeli uznamy datowanie tego dzieła sztuki na czas między r. 1430—1450 za słuszne, a to sądząc na podstawie jego prymitywności i dramatycznej akcji, jak mówi prof. Kopera [2]), to byłoby właściwe wnioskować o pewnej zawisłości tych obydwóch utworów. Uważam jednak, według własnego odczucia, że pomnik ten nie powstał wcześniej jak mniej więcej między laty 1450 a 1480 i wyobrażam sobie, że jeżeli Stwosz w latach młodzieńczych ujrzał pełne blasku i okazałości dzieło w kościele ś. Trójcy, to wywarło ono na jego umysł potężne wrażenie i wpić się musiało niezatarcie w jego pamięć; więc gdy mu przyszło rzeźbić podobną scenę, nastąpiła, bez ujmy dla indywidualności rzeźbiarza, filiacja pojęć i form artystycznych.

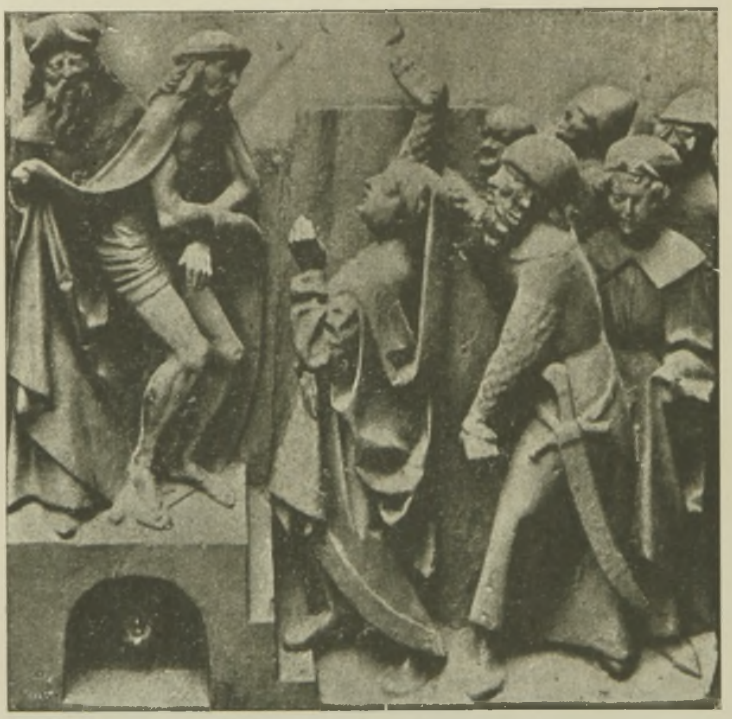


Fig. 33. Ecce homo. Płrzb. z Tabl. róż. w Norymberdze.
Klisza »Stelli« w Bochni.

*C.* 22. Ecce homo. Ukazanie Chrystusa ludowi.

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

[1]) Scherer, wyd. 3, s. 238 i 122.

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

niesioną ręką wstępuje na schody. Za nim najżywiej giestykulujący krzykacz wojowniczo usposobiony, bo u pasa wisi mu duża szabla, a rękawy kolczugą okryte, ubrany w długi chałat i czapkę okrągłą, jakby baranią. Twarz brodata o nieregularnych rysach. Nogi ustawione tanecznie. Za nim czterech jeszcze ludzi, z których najbliższy w przepasanej, długiej opończy dźwiga na ręce ogon powłóczystej sukni. Czapka w formie beretu. Twarze, każda odmiennego typu, i ta różnorodność typów należy bez wątpienia do charakterystyki snycerza, który z łatwością wielką tworzy coraz to nowe kształty ludzkiej głowy. Lossnitzer (l. c., p. 150) znajduje, że postać Chrystusa powtórzona jest z miedziorytu Dürera z r. 1512, B. 10, zamiast kwestję postawić odwrotnie lub swoje powiedzenie umotywować [1]).

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

Co się tyczy dyspozycji, pod względem rozmieszczenia figur uderza nas podobieństwo z płaskorzeźbą na lewem skrzydle tryptyku kaplicy XX. Czartoryskich na Wawelu [2]) z r. około 1501 a zatem o jakie 11 lat przed powstaniem miedziorytu dürerowskiego. Jest tu najwidoczniej, jak w innych rzeźbach, na co już przed laty zwrócił był uwagę Marjan Sokołowski (l. c., p. 169), oparcie o wzory rzeźb starego Wita i oto drobny, ale ciekawy szczegół, iż tu jak tam korony cierniowe zbliżają się w swej postaci raczej do pęku sznurów owijających głowę, stąd mają niemal wygląd czapki i mówią także w tym szczególe o pochodzeniu z jednej pracowni.

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

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

[1]) Por. Scherer, wyd. 3, s. 123.

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

z boku rozciętą, z kołnierzem wielkim w trójkątne zęby wycinanym. Figurę podobną odnalazł Daun [1]) powtórzoną przez Stwosza na portalu kościoła N. P. Marji w Norymberdze. Na głowie ma on czapkę półkolną. Inny żołnierz biorący czynny udział w tej scenie męczeńskiej, idący poza krzyżem, w czapce pokrytej łuskami, napiera na Chrystusa z góry, trącając go długiem styliskiem topora, by zmusić do dalszego niesienia krzyża.

Z lewej strony, poza krzyżem litościwe ręce Szymona Cyrenejczyka przychodzą Chrystusowi z pomocą. Za nimi stoi grupa najwierniejszych t. j. ś. Weronika z chustą, na której realistycznie wyrzeźbiona twarz Chrystusa Pana. Motyw tak czysto malarski traktowany tutaj w silnym reliefie. Postać świętej zjawia się dopiero w XV w. w sztukach plastycznych [2]). Obok niej na zewnątrz stoją Matka Boska z podpierającym ją ś. Janem.

Fig. 35. Upadek pod krzyżem. Drzeworyt Dürera z r. 1498.
Klisza »Stellie« w Bochni.

Głowa Chrystusa, tak jak i w następnej płaskorzeźbie »Ukrzyżowania«, przedstawia odmienny typ od dotychczasowego, dająca się zmieścić w granicach trójkąta, zdaje się być wspólną z modelem krucyfiksu Stwosza z drzewa lipowego w krakowskiem Muzeum Narodowem [3]). Zresztą te same zasady kompozycyjne i ta sama technika wskazuje jednego i tego samego twórcę. Znów rozłożenie brył w układzie centralnym, znów ożywiona gra fizjognomij, ten sam styl draperyj i znów typy wyraźnie wskazujące krakowską pracownię Stwosza. Lossnitzer powiada (str. 150), że ta rzeźba nie jest do pomyślenia bez drzeworytu Wielkiej Pasji dürerowskiej B. 10 [4]) (por. fig. 35), z r. około 1498. Stawiam kwestję wprost odwrotnie i powiadam, że raczej Dürer czerpał natchnienie w tym wypadku z utworu Stwoszowego, w którym odnajduje się ten sam typ Chrystusa, podobny ruch i inne drobne szczegóły. Wölfflin analizuje rycinę Dürera

[1]) Daun, »Veit Stoss«, 1916, s. 124, tabl. XXXII, nr 1.
[2]) Detzel, l. c., I, 388.
[3]) Pagaczewski, w *Spraw. Kom. hist. szt.*, t. VIII, szp. CCXLIII, fig. 30 i 31.
[4]) Scherer, wyd. 3, 259,

i porównywa z Schongauerem [1]). Mojem zdaniem, data co do powstania tej ryciny jest bardzo wątpliwą, bo Dürer wprawdzie około tego czasu miał rozpocząć cykl Wielkiej Pasji, ale praca nad nią przeciąga się aż do r. 1510, a rzeczą jest nieprawdopodobną, by ją zaczynał właśnie od niej. Bądźco bądź w Krakowie jest powyższa kompozycja znana już w r. około 1501, w tryptyku kaplicy XX. Czartoryskich [2]), to znaczy, że w krakowskiej pracowni Stwosza, którą prowadził jego syn hołdują tym samym formom, jakim Wit nadał widome kształty. Jeszcze jeden artysta norymberski powtarza ten sam pomysł, jaki stworzył snycerz Tablicy różańcowej, a mianowicie Adam Krafft w płaskorzeźbie [3]) z r. 1506 w kościele ś. Sebalda. Rzut oka wystarczy, by zobaczyć wielką różnicę pod względem artystycznym między jednem a drugiem dziełem, brak u Kraffta tylko ś. Weroniki; tak pod względem formalnym, a duchowo i talentem iście rzeźbiarskim autor Tablicy różańcowej odnosi niewątpliwy triumf

B. Daun, opisując płaskorzeźby »Dziesięciu przykazań« dłóta Stwosza z r. 1524, dziś znajdujące się w Muzeum Narodowem w Monachjum, dowodzi, jak pewne właściwe Stwoszowi formy kompozycyjne powtarzają się od najstarszych prac aż do najpóźniejszych. Widzi tym sposobem szybki ruch żołnierza ciągnącego Chrystusa za włosy w naszej rzeźbie powtórzony w ruchu rycerza w przedstawieniu ósmego przykazania [4]).

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

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

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

[1]) Wölfflin, wyd. V, s. 81 i 82.

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

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

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

liefie poprzednim, Zawiązanie perizonium zmienia się u mistrza Wita w każdej rzeźbie to też i tutaj jest ono w inny sposób ułożone, a poruszone i rozdmuchane wiatrem wprowadza kontrastowy motyw ruchu wobec bezwładnego, martwego ciała. Krucyfiks wzięty jako całość, zbliża się w swych kształtach do Chrystusa ukrzyżowanego w głównym ołtarzu kościoła marjackiego [1]).

Pod krzyżem stoi z lewej strony Madonna, wpatrzona w oblicze Syna i składa ręce, dłoń na dłoni, ruchem, jaki o ile pamiętam, u pierwszego Stwosza się pojawia i przez niego także w norymberskich pomysłach bywa stosowany. Szaty obfite okrywają całą postać z głową, opadają ku ziemi, częściowo w rzutach prostopadłych, to znów od pasa wachlarzowato rozwijają się i ścielą aż pod stopy krzyża. Z przeciwnej strony ś. Jan o znanym i nigdy prawie u Stwosza nie zmieniającym się typie głowy z fryzowanemi włosami patrzy na Chrystusa załamując ręce, cofa się jakby ze zgrozą. Płaszcz opadł mu z ramion, przerzucony przez ramię zwija się w literę S.

Fig. 37. Zdjęcie z krzyża. Płrzb. z Tabl. róż. — dziś w Berlinie. Klisza »Stelli« w Bochni.

Sztuka niepospolitego artysty osiągnęła najwyższe napięcie w jego wspaniałych krucyfiksach. Może się Norymberga z Krakowem spierać o pierwszeństwo, które z nich posiada przedniejsze arcydzieło, dla mnie, mimo odmiennego zdania Lossnitzera, był i pozostanie cudowny Chrystus w południowej nawie kościoła marjackiego cudem plastyki i najszczytniejszą emanacją sztuki średniowiecznej, nietylko w Polsce ale na całej północy Europy. Stwosz w tym przepięknym utworze okazał się głębokim myślicielem i niezrównanym plastykiem. A trzeba sobie uprzytomnić, że z jego pracowni wyszedł długi szereg rzeźb Męki Pańskiej, które wywoził na wielkie targi miast odległych a każda z nich zbogacona nową ideą kształtu i uczucia i wtedy zrozumiemy, tę niesłychaną śmiałość i pewność dłuta, jaka się i w tej drobnej rzeźbie odźwierciedla.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1]) *Rk krak.* X, 38, fig. 24.
[2]) *Rk krak.* XX, 134—163. Pomnik Kallimacha.
[3]) *Rk krak.* t. X, s. 39, fig. 25.

czyźnie. Wyżej ustawione mają dać wrażenie perspektywicznego oddalenia. Józef z Arymatei i Nikodem, ubrani jak w poprzedniej scenie, kładą do grobu ciało Chrystusa, o typie głowy podobnym do tego, jaki widać na wspomnianej rzeźbie. Niosą je na śmiertelnem prześcieradle. A obok nich, po prawej stronie, w głowach Chrystusa stoi Bolesna Madonna, z rękoma na krzyż na piersi złożonemi i patrzy na twarz synowską. Za nią ś. Jan, płacząc, trzyma oburącz na piersiach cierniową koronę. Po bokach klęczą kobiety galilejskie z ś. Marją Magdaleną [1]) ze słojem napełnionym mirrą i aloesem, zaś z drugiej strony szlocha, zatykając sobie usta, Salome.

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

W grupach postaci zauważyć należy nierównomierność rozłożenia mas. Ku lewej stronie obrazu ciąży martwe ciało Zbawiciela i tu znajdują się dwie postaci, po drugiej stronie osi przewaga dwóch stojących mężczyzn i dwu klęczących niewiast; stąd wypływa zachwianie się statyki obrazu, a snycerz stara się uratować sytuację szerszem traktowaniem draperyj, w ten sposób maskuje błędne założenie i cel częściowo osiąga. W obrazowaniu odgrywającej się sceny zauważyć się daje, co już Lossnitzer (s. 150) podniósł: dążność do malarskich skróceń. Głowa klęczącej niewiasty z wielkiem krągłem czołem jest całkiem podobna do kobiety na reliefie Muzeum Narodowego w Monachjum [2]) z przedstawieniem trzeciego przykazania boskiego.

U Dürera nabiera »Złożenie do grobu« zupełnie innego wyglądu, na innych skomponowana zasadach i pomyśle innym, tylko w jednej postaci Józefa z Arymatei przedstawia jeden typ, jakby z tego samego wzięty modelu [3]).

*C.* 27. Zmartwychwstanie Pana Jezusa.

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

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

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

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

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

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

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

Pp. W. Grolman [1]) i T. Szydłowski [2]) w swoich pracach o rzeźbach ołtarza marjackiego odmienne podjęli zadanie. W żmudnych dociekaniach, które są trwałego dla wiedzy o sztuce Stwosza znaczenia, chodziło im o krytyczne zbadanie artystycznych wartości. Grolman, jakkolwiek skłonny do afektacji, co mu zarzuca Sz., baczył pilnie na równomierność oceny dodatnich jakoteż ujemnych walorów w wielkiem dziele dłóta stwoszowego. Natomiast Sz. główny nacisk kładzie na wykrycie usterek i błędów wielkiego snycerza krakowskiego i to prawie zawsze z punktu widzenia bieżącej chwili, tak, iż czytając tę tyle cennych spostrzeżeń przynoszącą pracę zapomina się, że artysta był jednym z najświetniejszych wyrazicieli myśli i kształtu w ostatniem ćwierćwieczu XV stulecia. Zapomina się, że skrzydła tryptyku miały z reguły, według powszechnego zwyczaju więcej dekoracyjny charakter i wolno było ówczesnemu mistrzowi traktować rzeczy pobieżniej, powiedzmy pamięciowo, co nawet we współczesnych Stwoszowi umowach prawnych, dotyczących zamówienia tryptyków, znajdowało swe potwierdzenie. Czeladź mistrza według jego lub nawet postronnych malarzy, jak dowodzi Huth, rysowanych projektów, szkiców i rycin, pracowała nad wykonaniem, a mistrz poprawiał lub sam główniejsze części rzeźbił [3]). Na podstawie więc analizy reliefów ołtarza marjackiego dochodzi dr. Sz. (s. 61) do mylnego wniosku, że Stwosz »budowy ciała nie studjował i nie dążył do oddania jej w plastyce«.

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

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

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

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

że w akcie jego już odczuwa się w pełni powiew renesansu, wypowiada słowa, które godzi się tutaj w obronie prawdy powtórzyć; mianowicie powiada, iż u Stwosza znajduje on najsilniejsze, wskróś naturalistyczne studjum anatomji, które wprawdzie w nadmiernie może wychudłych aktach ale w świetnych ukazuje się proporcjach. Widzi się jego mistrzowstwo, tak w najdrobniejszych szczegółach jak i w wyrozumowanych psychologicznie linjach, począwszy od krakowskich prac marjackiego kościoła aż do świetnego dzieła w kościele ś. Sebalda, w którym widzimy już w całem bogactwie szczegółów jednolicie pojęte ciało ludzkie. Tymczasem akt Riemenschneidera, (który nas również interesuje), w jego wybitnem dziele, w krucyfiksie z Heroldsbergu, jakżeż jest różny: złe proporcje, wydłużony i zapadły tors, anatomicznie przesadna klatka piersiowa i t. p. Wszystko to w najostrzejszym kontraście do szerokopiersnego, pięknie modelowanego, o gotyckich proporcjach i ujęciu. aktu Stwosza. Także zrozumieniem muskulatury kończyn nie dorównywa krakowskiemu rzeźbiarzowi Riemenschneiderowi [1]).

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

Dürer w miedziorycie Małej Pasji z r. 1512 [2]) B. 17, w zasadzie przyjął te same układ kompozycji ale nadał jej wyższą formę artystyczną i przez to zmienił do niepoznania wygląd jej zewnętrzny.

Przeciwnie rzeźbiarz würcburski Riemenschneider rzeźbiąc podobną scenę w ołtarzu Ukrzyżowania Pańskiego w r. około 1500 dla kościółka w Detwang pod Rothenburgem a. d. Tauber poszedł za wzorem Stwosza [3]).

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

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

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

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

[1]) Grolman, »Zur Kenntnis Riemenschneiders« w *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Rk. XVI, 117.
[2]) Scherer, wyd. 3, s. 126.
[3]) A. Weber, »Til Riemenschneider«, 1911, s. 168, fig. w tekscie.

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

Skoro się teraz rozejrzymy wśród autorów płaskorzeźb końca XV i początku XVI stulecia, to najwięcej zbliża się nasz utwór do faktury würzburskiego plastyka, twórcy ołtarza marjackiego w kościele Boga Ojca w Creglingen [1]), Tila Riemenschneidera. Widzę w naszej plakiecie podobnie jak tam usztywnienie draperji, jakby podczas modelowania układał ukrochmalone i nieco spłaszczone szaty, które jednak pozwalają odczuć pokryte niemi ciało. Postaci smukłe i pełne godności, głowy charakterystyczne a przytem nastrój niezamąconego spokoju, oto pierwiastki tutaj znamienne dla sztuki Riemenschneidera. Jeżeli tedy płaskorzeźba, jak sądził Daun, przynależy do naszej serji Męki Pańskiej, to konsekwentnie trzeba przyjąć na podstawie mojej analizy, że ona powstała w pracowni Stwosza i że był tam zajęty wśród licznej czeladzi również Riemenschneider. A stać się to mogło w czasie jego artystycznej wędrówki; mianowicie przyszedł on do Krakowa z pobliskiej Saksonji, zwabiony szeroką sławą mistrza Wita. Za tem przypuszczeniem przemawiają także uboczne zjawiska, a również nie sprzeciwia się temu chronologja zdarzeń. Til Riemenschneider urodził się około r. 1464 i po wędrówkach przybył do Würzburga, gdzie jako malarczyk zobowiązał się d. 7 grudnia 1483 nietylko w tem mieście osiąść, ale co dziwniejsze nie puszczać się na dalsze wędrówki [2]). Już po upływie roku d. 28 lutego 1485 przyjął on prawo miejskie ożeniwszy się z wdową po złotniku. W aktach miejskich zapisano wówczas, iż R. pochodzi z Oster-

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

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

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

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

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

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

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

*C.* 29. Z e s ł a n i e D u c h a ś w i ę t e g o. Dziś w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie.

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

[1]) E. Tönnies, »Tilmann Riemenschneider 1468—1531«. Strassburg, 1900, s. 14.
[2]) Weber, l. c., s. 42.
[3]) *Spraw. Komisji hist. szt*, t. VII, 109—124, fig. 14, 129, 130.
[4]) »Miszellen zu Veit Stoss« w *Monatshefte f. Kunstw.* 1910, s. 242.
[5]) Scherer, wyd. 3, s. 244. Por. także drzewor. z r. 1510 oraz miedzioryt z r. 1512, s. 264 i 126.
[6]) Por. Stk.-D. s. 60, 77, 78 i 96.

załamaniami draperyj skromnych szat, mimo szkicowego opracowania, snycerz dowodzi swej biegłości technicznej i opanowania tematu [1]).

To samo przedstawienie w ołtarzu marjackim jest tylko dalszem rozwinięciem rzeźby Tablicy róż.[2]). Najśw. Panna siedzi na podniesieniu i temsamem góruje nad otoczeniem i, co tak często zdarza się u średniowiecznych mistrzów, gdy powtarzają tę samą formę, widzimy M. B. odwróconą w przeciwną stronę, księgę zaś przed nią trzyma ś. Piotr, nie jak na Tabl. róż. ś. Jan. Także draperja tak szeroko i śmiało cięta na minjaturowej plakiecie norymberskiej, na marjackiej gubi się niemal w szczegółach, komplikuje, mnożą się załamania w nieskończoność. Na tle od góry misterny fryz koronkowego maswerku ołtarza zastępują dwa prostokąty okien. Pod względem typów i opracowania anatomicznego relief norymberski znajduje się w tym stosunku do marjackiego, jak szkic o wysokiej wartości artystycznej, do skończonego, może nawet przekończonego obrazu. Jest to zatem śmiały rzut koncepcji może zaledwo w ogólnych linjach przedtem zaznaczony ołówkiem na desce lipowej; podobnie to robi drzeworytnik, gdy mu przyjdzie ciąć rylcem rycinę. Do tego wzoru, jaki przedstawia Tabl. róż. nawraca Stwosz w małej płaskorzeźbie na skrzydle głównego ołtarza w kościele ś. Marcina w Schwabach (1507—1508). Daun i cały szereg najwybitniejszych historyków sztuki przypisali wykonanie rzeźb tego dzieła Stwoszowi. Jedynie Lossnitzer w swych wywodach tak często jednostronny i fantastyczny, przypisał rzeźbę jakiemuś nieznanemu z nazwiska ni imienia, przygodnemu czeladnikowi Stwosza, który, jak sobie uroił ten autor, mógł znaleść przejściowo u Wolgemuta zatrudnienie, a potem mógł osiąść w Schwabach *(sic!)*. Daun dał Lossnitzerowi wyczerpującą odprawę i niezbicie umocnił swoje wywody na rzecz autorstwa Wita [3]).

Fig. 41. Zesłanie Ducha ś. Płrzb. z Tabl. róż.
Klisza »Stelli« w Bochni.

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

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

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

[2]) *Rk*, *krak.* X, 50, fig. 36.

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

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

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

Otóż jeżeliby to miało być Wniebowstąpienie P., to niewłaściwie znajduje się tutaj sarkofag, ale według średniowiecznego zwyczaju powinien być pagórek z odciśniętemi stopami Pana Jezusa. A potem między apostołami środkową postacią winna być Najśw. P. Marja jako Orans, a jej tu właśnie niema. Tak więc determinacja Stasiaka jest słuszną, jak nas zresztą o tem przekonywa także rzeźba Wniebowzięcia w kościele ś. Wojciecha w Poznaniu [1]). Relief nasz dostał się zatem tutaj z braku innego lub względnie został umieszczony na niewłaściwem miejscu w czasie fatalnej restauracji.

Sam Stwosz powtarza Wniebowzięcie M. B. zapewne wielokrotnie; widzimy je przedewszystkiem na krakowskim szkicu ołtarza bamberskiego, a zatem z r. około 1520 [2]), a potem, co jeszcze ważniejsze, a czego Lossnitzer, publikując fragment rzeźby z attyki ołtarza [3]) nie dostrzegł, Stwosz prawie dokładnie powtórzył apostołów, nadzwyczajnie delikatnie modelując, z Tabl. różańcowej. Oczywista mistrz rozmyślił się i uznał, że wykonanie płaskorzeźby według starego wzoru jest rzeczą prostszą, szybciej do celu wiodącą, aniżeli rzeźbienie zupełnie nowego pomysłu.

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

Do szkoły krakowskiej zalicza następnie Stk. opublikowane przez J. Kothego [4]) »Wniebowzięcie« z kościoła ś. Wojciecha w Poznaniu. Widzi on w niem »szablon, twardziznę a pod draperją zbyt mało ciała« i określa rzeźbę, jako dzieło »robieńców Stwosza pracowni, z jego modela, pod jego kierunkiem i nie bez jego dotknięcia« *(sic!)*. Szukałem, lecz żadnych nie znalazłem dotknięć Stwosza, widzę jedynie nie dosyć wierne

[1]) Stk.-D., s. 63, fig. 89.

[2]) Tomkowicz, l. c., tabl. IV.

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

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

naśladownictwo. A kompozycja? Tak, podobna inscenizacja, po 6 apostołów obok pośrodku ustawionego sarkofagu; klęczą lub stoją z nakryciem na głowach albo bez nich, więcej się zajmują dysputą i badaniem tekstu starego testamentu, niżeli zaszłem cudownem zdarzeniem. Inni wreszcie apostołowie sennie je rozpamiętywają, a tylko trzech z nich przekrzywia głowy patrząc z obawą na zjawisko, by nie runęło na nich. Daun (l. c., s. 62), mówi »że owładnęło nimi burzliwe poruszenie«, lecz i tego nie można przyznać, wszelako domysł Dauna, że autorem jest snycerz frankoński, bliski Riemenschneidera, jest zupełnie słuszny. Moja powyżej wypowiedziana ocena rzeźby poznańskiej nie godzi się również z wnioskami wyprowadzonemi w »Lamencie opatowskim« przez prof. Bołoz-Antoniewicza [1]), który mimo bystrej i trafnej analizy form, dochodzi do wypowiedzenia zdania, że płaskorzeźba pochodzi z lat 1521 do 1523, a jej autorem miałby być twórca »Lamentu«. Ani jedno, ni też drugie twierdzenie nie przemawia mi do przekonania, ale na roztrząsanie tej kwestji nie tutaj jest miejsce.

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

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

Stosunek do płaskorzeźb marjackiego ołtarza jest zupełnie luźny, bo brak między niemi tego samego przedstawienia. Znajduje się tutaj jedynie pokrewne formą, ale nie tematem, Wniebowstąpienie Pańskie, w którem przypominają się tylko typy i ruchy [2]).

Dürer odstępuje wprawdzie od średniowiecznego przedstawienia Wniebowzięcia N. P. Marji, ale powtarza ruchy postaci stwoszowych, co stać się mogło, jak przypuszcza w innym przypadku p. Brossig [3]), tym sposobem, że znał i studjował rzeźby lub już zaginione ryciny mistrza krakowskiego. N. p. widzimy je w obrazie Wniebowzięcia NPM.

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

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

[3]) »Der Altar von Głuchowo« w *Zeitschr. für Bild. Kunst*, Seemann, Lipsk, 1926/7, zesz. 5, s. 105—111.

frankfurckim z r. 1509 [1]), to znów upodabnia się w drzeworycie B. 94 z 1510 r. w systemie zbudowania obrazu i w dwóch przednich klęczących apostołach: w ruchach rąk, w układzie nóg, w ubóstwie szat, odkrytych głowach i bosych nogach. Górna część dürerowskiego drzeworytu jest już bardziej oryginalną, choć i tutaj źródłem niektórych motywów zdaje się być twórczość Stwosza. Do średniowiecznego sposobu przedstawienia analogicznej sceny, ale z życia Chrystusa Pana, nawrócił Dürer w drzeworycie B. 50 z Wniebowstąpieniem P. z r. 1509 – 1511 [2]) dając w kompozycji pagórek z odciśniętemi stopami i w obłokach widoczne kończyny nóg, a na ziemi obok ś. Piotra postawił Marją.

*D.* Święci orędownicy.

Fryz Tablicy różańcowej wypełnia dwanaście popiersi zamiast 14 świętych Pańskich, tak zwanych śś. pomocników, orędowników lub jak Stasiak nazywa wspomożycieli. W pierwotnym układzie stanowiły one predellę, zaś potem, podczas restauracji, znalazły się na miejscu zaginionych siedmiu płaskorzeźb, które opisałem poprzednio w rozdziale *C.* Jak stwierdził Josephi [3]) rzeźba składa się z trzech kawałków i została w czasie odnowienia pouzupełniana.

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

[1]) Scherer, wyd. 3, s. 43. — 5, l. c., s. 219.
[2]) Scherer, l. c., s. 246.
[3]) Katalog, jak wyżej, str. 154.

warji postać ś. Wolfganga. — 11. ś. Wit, patron suchotników, z tonzurą na głowie i książką, na której widzimy koguta, podobno to godło jest później dorobione[1]). Po lewej ręce świętego widać resztę loków oderwanej postaci kobiecej, będzie to niewątpliwie szczątek figury ś. Katarzyny, pomocnej w cierpieniach języka, której nigdy nie nie brak między śś. orędownikami. — 12. ś. Barbara, wspomożycielka przeciw febrze, z kielichem i hostją, pochylona nieco ku środkowi, zamyka szereg świętych na predelli. Czy są te półfigury tego samego artysty dziełem? Sądzę, że tak, tylko że ogromnie zniszczone i odnowienie gruntownie je zmieniło. A przecież, jak te postaci biskupie zbliżają się do marjackich, jak ruchy i kostjumy przypominają dzieła krakowskiego mistrza[2])!

Stasiak powiada (l. c. str. 47, 48), że »stała się rzecz niesłychana« i przy restauracji zabytku »tajemnice wiary potwornie pomieszano«, bo oto na Tablicy umieszczono czternastu »Świętych Wspomożycieli«, którzy nic wspólnego z Różańcem nie mają«, a dalej, że Stwosz je wykonał do jakiegoś bliżej nieznanego ołtarza. Bergau, na którego się tak często, bez bliższego podania źródła Stasiak powołuje, nie jest żadną powagą, roi się bowiem u niego od błędów. Bode, któremu powagi zdania nie można odmówić, sądzi również[3]), że te postaci są co prawda Stwosza, ale wzięte z innego utworu rzeźbiarza. Kwestja więc nie nowa i dyskutowana przed Stasiakiem. Powtarzanie się figur w średniowiecznej plastyce nietylko w tym samym ołtarzu ale nawet na jednym i tym samym obrazie, wcale nie jest czemś wyjątkowem. Otóż najwybitniejszy z dzisiejszych hagiografów, ks. Stefan Beissel[4]) stwierdził przekonywująco w swoim wywodzie o Tablicach różańcowych, że powyższy różaniec był zawsze znany w Norymberdze pod tym samym tytułem i już założyciel bractw różańcowych Alanus doradzał, by przy odmawianiu różańca każdy zwracał się równocześnie do świętego, ku któremu ma szczególniejsze nabożeństwo. Również Jan z Lamsheim w swej książce różańcowej z r. 1495, oraz pisarze XVI w. zalecają modły do wszystkich Świętych, a zwłaszcza śś. patronów, a co więcej tryptyk różańcowy w Witting w Szlezwiku holsztyńskim ma predellę z śś. orędownikami, jak jest przy stwoszowskiej Tablicy[5]). Oburzenie zatem Stasiaka było wynikiem nieznajomości rzeczy. Trzeba jeszcze i to zauważyć, że wielkość popiersi figur predelli zgadza się z wymiarami popiersi w wieńcu różańcowym.

Kult 14 śś. orędowników sięga w głębokie średniowiecze. Widzimy ich już na bronzowej okładce księgi Karola Łysego, a więc w IX w., w Werden[6]). Część śś. orędowników stała się powszechną, zmieniała się jednak ich liczba i zmieniali święci, przecież przeważnie utrzymywała się liczba 14 i w pełnej liczbie przedstawieni byli na naszej predelli. W połowie wieku XV kult się wzmógł niepomiernie a przyczyniła się do tego

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

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

[3]) l. c., str. 122.

[4]) l. c., str. 562, 563.

[5]) tamże, str. 563, 564.

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

wizja pasterza klasztoru cysterskiego w Langenhein koło Bambergu, która zaszła r. 1446[1]). W Polsce również ożywia się on w tym czasie i powstaje pieśń polska »Ku piętnastu świętym pomocnikom«, jak to przypuszcza Brückner[2]), a jej autorem mógł być n. p. bł. Ładysław z Gielnowa, mszę bowiem ku (czternastu) pomocnikom, która tę modlitwę wywołała, przywiózł do Krakowa z Włoch mistrz Bokszyca w r. 1476. W rok potem Stwosz wraca z Norymbergi do swojej ojczyzny i tu mógł się spotkać z chwilą ożywienia się tego kultu u nas, który zwłaszcza od r. 1346, to jest od czasu wybuchu zarazy zwanej »Czarną śmiercią«, stał się powszechnym. Niemało mogły się do jego rozszerzenia przyczynić także ryciny wśród których najstarszy znany drzeworyt pochodzi z r. 1460[3]). Ten, niewątpić, znał Stwosz bardzo dobrze. Pieśń polska, o której mówiliśmy[4]), wylicza jako śś. pomocników, następujących świętych: 1. Jerzego, 2. Pantaleona, 3. Błażeja, 4. Wita[4]), 5. Krzysztofora Wielkiego, 6. Dziwisza czyli Djonizego (por. Linde), 7. Erazma, 8. Eustachego, 9. Cyrjaka, 10. Idziego, 11. Achacego, 12. Sebastjana (którego niema na liście niemieckiej), 13. Katarzynę, 14. Małgorzatę i 15. Barbarę.

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

Poruszyłem tutaj te wszystkie kwestje ikonograficzne i zwyczajowe w tym celu, aby zdać sobie sprawę z tego, czy rzeźbiarz krakowski jadąc na jarmark norymberski mógł wykonać podobną rzeźbę tu na miejscu. Brak wszelkich herbów, gmerków lub napisów żywo za tem przemawia, że mamy tutaj do czynienia z jednym z takich przedmiotów snycerskiej roboty, który mógł być przewieziony łatwo w odległe strony na doroczne targi i tam sprzedany, podobnie, jak rycerz niemiecki Markard Preisacher przesyła z końcem XV w. z Krakowa do St. Florian w Austrji Górnej obszerne »officium quatuordecim auxiliatorum« tamtejszemu proboszczowi Leonardowi Riesenschmidowi[6]). Plastyczne utwory Krakowa nie są czemś samem dla siebie wyodrębnionem, jakimś przypadkowym osadem kultury, ale rodzą się i powstają ze wspólnego pnia krakowskiej cywilizacji, w ścisłym związku przyczynowym ze zjawiskami i zainteresowaniami umysłowości miejscowej, która wchłania w siebie także obce pierwiastki. Literatura ówczesna

---

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

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

[3]) Detzel, l. c., II, 562.

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

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

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

jest tego zjawiska obrazem, jej prądy i znaczenie odźwierciedlają się tak dobrze w kazaniach, jak pieśniach religijnych lub innych dziełach [1]).

### *E.* Wyniki rozbioru form »Tablicy różańcowej«.

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

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

Zwracając teraz uwagę ogólnie na resztę naszych ubiorów, trzeba nam przypomnieć, że dwór królewski w Krakowie, jak zresztą wszędzie, jest miarodajnym czynnikiem mody i zwyczajów. W epoce, która nas interesuje, królewski sekretarz, potężny wpływami Kallimach Buonacorsi [2]) jest szerzycielem italskiej mowy i zwyczaju. Królowa ulega mu, ale zarazem pilnie przestrzega, by na dworze krzewiła się sztuka frankońska, z tamtejszemi zewnętrznemi formami życia, a mieszczaństwo, jeszcze w znacznej części niemieckie, w tej sztuce widziało wzór do naśladowania, tak iż nieraz pod współczesnym obrazem możnaby było dać napis dürerowski »Also geht man in Nürnberg«. Mieszczanin najchętniej ubiera się w suknie niemieckie, a czasem flandryjskie lub burgundzkie; w tamte strony prowadzą go znów ożywione związki kupieckie. Tymczasem król ma swoje ruskie i litewskie upodobania — a stosunki polityczne sięgają głęboko na Wschód lub idą do Węgier, znacząc swoje szlaki w szlacheckim stroju i uzbrojeniu. Wynikiem tych wszystkich skrzyżowań się rozlicznych prądów jest ta nigdzieindziej nie napotykana bajeczna różnobarwność i rozmaitość kostjumu polskiego, co tak w wybitnej mierze odbiło się w sztuce Stwosza, tudzież u minjaturzystów współczesnych w Polsce. Tylko wydaje się być rzeczą pewną, iż pod tym względem Stwosz w sztuce krakowskiej odgrywa rolę modernisty, gdy tymczasem minjaturzysta jeszcze ciągle używa dla swych postaci strojów dawnych, nie rażących współczesnych swoją świeżością Stwosz, jak to widoczne z jego utworów, szedł drogą najświeższej impresji. Świat zaś malarski podążał za jego przykładem dopiero w dziesiątek lat później. Stąd pochodzi owa niebywała różnorodność strojów, wierne odbicie epoki. O takiem nasileniu ducha nowoczesnego w minjaturze treści religijnej w księgach kościelnych prawie niema mowy i dopiero znajdujemy je

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

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

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

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

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

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

Rzuciwszy, choćby pobieżnie, na stroje okiem, łatwo dostrzegamy n. p. typowe przemiany w owym okresie kształtu obuwia. Długowieczność właśnie Stwosza i jego wrażliwość na wszelkie nowe zjawiska pozwalają nam poznać całą ewolucję mody w kształtach noszonego obuwia, o czem już poprzednio wspomnieliśmy (por. str. 85, fig 8). Najstarszy rodzaj, w naszych obuciach zastosowany, stanowią tak zwane sulejaty lub sulaty, robione z pilśni czyli filcu lub z miękkiej skóry, wysokie buty lub trzewiki. Noszą owe wysokie i białe sulejaty dotąd słowackie kobiety. Widziałem je jeszcze przed kilkunastu laty na odpuście w Luhaczowicach na Morawach i sprawiały w dużej grupie osobliwsze wrażenie. Jak opowiada Ł. Gołębiowski: »królów przy koronacji w sulejaty, w dalmatykę i w pluwjał złotogłowy ubierają« [2]). Tę samą formę, co pod fig. 8 a, zachowały dotąd kierpce góralskie z baraniej skóry, które mają nadto niekiedy zakrzywione u końca nosy [3]). Kształt taki trzewików i butów przetrwał całe wieki średnie. W roku 1089 Falko d'Angers wprowadził w zwyczaj noszenie trzewików z nosami: calcei rostrati. Tę długotrwałą i niemądrą modę chciał ukrócić dopiero Filip Piękny (1478—1506), zarządziwszy, iż szlachta mogła owe nosy u trzewików nosić długości co najwyżej dwóch stóp, mieszczanie 1 stopy, zaś lud tylko $^1/_2$. Zwano je we Francji *souliers à la poulaine*, [poulaine jest starofrancuską nazwą Polski] [4]), zaś po angielsku cracowes, bo moda ich miała wyjść z Krakowa [5]). Kształt ich mógł przyjść ze Wschodu, gdyż tam przetrwał on najdłużej i znany był po wszystkie wieki. Stwosz użył go w czasie pobytu w Norymberdze, o ile wiem, tylko raz jeden w rzeźbie: Pojmania Chrystusa z r. 1499 w kościele ś. Sebalda, w przepysznym, »polskim żołnierzu« [Rozdz. *C.* 18, s. 107,

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

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

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

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

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

fig. 27]. Wskutek wielokrotnych zakazów w Niemczech w latach 1460, 1473 oraz innych, zmieniono nosy trzewików na krótsze, zwane »kaczemi dzióbami«, które następnie około r. 1500 zmienili mężczyźni, a w lat 10 potem i kobiety, na trzewiki wprost przeciwnie uformowane, mianowicie na tępe, rozszerzone, zwane wolemi pyskami. Po francusku *souliers camus, sabots,* ang. *sabbatons.* Z przodu były one niejednokrotnie workowate, bufiaste, z nacinaniami [1]), a później ze szczudełkami pod podeszwą [2]). Trwała ta moda dość krótko, bo do połowy XVI w., kiedy ustała niepowrotnie.

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

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

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

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

[2]) tamże, fig. 523.

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

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

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

Na licznych miejscach niniejszej rozprawy zwróciłem uwagę na ścisłe zbliżenia jakie zachodzą między omówionem tutaj dziełem Stwosza a rycinami Albrechta Dürera. Z dotychczasowych wywodów wynika, iż płaskorzeźby Tablicy różańcowej powstały w najściślejszej zależności od wielkiego tryptyku krakowskiego kościoła N. Panny Marji, że zaś według średniowiecznego zwyczaju [1]) złocenie a potem polichromja rzeźbionego ołtarza odbywały się po zupełnem wykończeniu snycerskiej roboty, tedy jest rzeczą oczywistą, że przyjmiemy, iż w roku 1485 całe dzieło czysto snycerskie było skończone a wszelkie jego kształty przybrały zamierzoną formę Stwosz zrobił wszystko, co do jego dłóta należało, i teraz wolny oddawał dzieło w ręce pozłotników i sposobił się w drogę, do wyjazdu za zarobkiem.

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

Stwosz był już wtedy u szczytu sławy, mężczyzną 47-letnim, o wyrobionych poglądach artystycznych, jako senior cechu malarzy był przywódcą krakowskich artystów. W połowie listopada 1486 r. wyjeżdża on na dwuletni pobyt do Norymbergi i może się nie pomylimy, jeżeli będziemy się domyślać, że podobnie, jak to czynili inni artyści [2]), ładuje na swój wóz pakowny przedewszystkiem zapas swoich miedziorytów, przeróżne wyroby snycerskie, a między niemi najprawdopodobniej także ołtarzyk Tablicy różańcowej [3]) i okrężną drogą, zatrzymując się po różnych miejscowościach, tar-

[1]) Hans Huth, l. c., s. 61, 62, 74.

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

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

gach i odpustach, zdąża ku Norymberdze, gdzie musiał stanąć na czas targów noworocznych [1]).

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

Nad możliwością zastanowimy się w następnych rozdziałach.

## Amymone

### czyli „Dziwo morskie", miedzioryt Dürera.

Jaro Springer w swem dziele »Albrecht Dürer Kupferstiche« [2]), pisze na str. 7, że pierwsze miedzioryty Dürera są datowane rokiem 1495, a więc po powrocie z wędrówki, w czasie której miał się tej sztuki uczyć w osieroconej już przez śmierć mistrza, schongauerowskiej pracowni miedziorytniczej. Dla informacji, jak powiada Springer, trzebaby jednak wziąć także pod uwagę jeszcze innego mistrza norymberskiego jako jego nauczyciela, t. j. Wita Stwosza, mianowicie w okresie, kiedy Dürer, jeszcze bardzo młody, rysował igłą na miedzi. Stwosz pozostawił zaledwo dziesiątkę miedziorytów [3]), które w przeważnej liczbie odnieść należy do wcześniejszego okresu. Dokładniejsze datowanie jest dla Springera obojętne; bądź co bądź one już istnieją i mogły być wówczas znane w Norymberdze.

Stwosz przerwał wtedy w r. 1486 swój pobyt w Krakowie wyjazdem do Norymbergi i przeżył tutaj dwa lata [4]). Ten właśnie czas pobytu mistrza krakowskiego (1486—1488) przypada u Dürera na początek nauki malarstwa u Wolgemuta. Dürer, przypuszcza dalej Springer, aczkolwiek młody [5]), poznał cenionego artystę snycerza, który chłopcu interesującemu się grafiką udzielił nauki rytowniczej. Wiadomo, że sztychy Stwosza znane były w pracowni Wolgemuta, jak tego dowodzi w drukowanej u Antoniego Koburgera w r. 1491 książce p. t. »Schatzbehalter« ilustracja, która jest swobodną kopją stwoszo-

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

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

[2]) Monachjum 1914.

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

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

[5]) Dürer ukończył wtedy zaledwo lat 14.

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

Tyle Springer; nie mogę mu odmówić wiele słuszności i bystrego zmysłu spostrzegawczego, ale ta hipoteza ograniczająca teren wpływów jedynie na miasto Norymbergę jest mi zbyt ciasną, a potem trzechletnia nauka malarstwa młodziutkiego Dürera, którą rozpoczął właśnie wtedy, w listopadzie 1486 r., wypełniała mu czas całodziennem zajęciem; były to takie zatrudnienia, jak rozcieranie farb na kamieniu, czyszczenie pędzli, nakładanie warstw kredowych na deski i setne inne roboty czysto fizycznej natury, przyczem ręka starszej czeladzi musiała być nieraz bardzo ciężka, skoro Dürer jeszcze po wielu latach skarży się, iż wiele od niej ucierpiał. A przysłowie niemieckie powtarza, że »djabeł podejmie się każdej służby, byle tylko nie uczniowskiej wysługi«. Nie był to zatem czas sposobny do nauki, o jakiej mówi i jak to wyobraża sobie Springer, ale okres wyczerpującej, poniewolnej, pracy fizycznej. Nauka stwoszowska mogła więc zupełnie dobrze i swobodnie odbyć się dopiero w Krakowie, w czasie wędrówki Dürera w latach 1490—1494, którą dotychczasowe badania tak mało rozjaśniły. Dürer dopiero, gdy się wyzwolił na czeladnika, mógł łatwiej iść drogą swoich upodobań, własnych aspiracji, i mógł wtedy powiedzieć »Was ich nicht hab erlernt, das hab ich erwandert«. Wiemy skądinąd także, iż dopiero jego wędrówka po świecie przyniosła niemieckiej sztuce znajomość form Odrodzenia. Jego wędrówka była istotnie wyprawą po złote runo myśli i kształtu i gdy się skończyła, wrócił ze zdobyczą bezcenną do ojczystej Norymbergi. Jeżeli zatem słuszna jest hipoteza, że Dürer w czasie wędrówki bawił w Krakowie, pracował i kształcił się w pracowni stwoszowskiej, to jakiś ślad tego musiał pozostać w jego spuściźnie artystycznej, zwłaszcza w jego rysunkach i rycinach. Otóż mam to przekonanie, że taki ślad w obu tych działach odnalazłem, przedewszystkiem w miedziorycie zatytułowanym »Porwanie Amymony« albo, jak sam Dürer go nazwał, »Dziwo morskie« (Meerwunder) (Fig. 43). Przedstawienie to bywa różnie tłumaczone, tak n. p., że jest to Amymona, jedna z Danaid z Argos, kochanka Pozejdona; ten porwał ją i ochraniając tarczą z żółwiej skorupy płynie przez wody rzeki wpadającej do morza, które rozlewają się u stóp skalistej góry, na której wznosi się potrójny wieniec zamków. Wytłumaczeniem przedstawionej sceny zajmowali się liczni autorzy, ostatnio Konrad Lange [1]), Tietze-Conrat [2]) i Wölfflin w najświeższem wydaniu swej monografji o Dürerze [3]).

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

---

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

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

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

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

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

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

wiedzieć: wygodnie, na grzbiecie Pozejdona i przybija do przeciwległego brzegu. Wypełnia ona obrazu całą niemal szerokość, będąc jego główną figurą [1]). To też słusznie powiada

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

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

Nas specjalnie zajmują żywiej niż główna postać, tło obrazu i jego akcesorja. W tym przepięknym krajobrazie upatruję bowiem, ni mniej ni więcej, jak przypomnienie zamków orawskich z szeroko u stóp ich płynącą Orawą. Na dole zbiega w szalonym pędzie i z krzykiem polski szlachcic z karabelą, w wysokich butach, czamarze i w czapce podobnej do zawoju wschodniego na głowie [1]); to polski, że tak powiem Danaos, a z rzeki uciekają spłoszone Danaidy, kąpiące się siostry porwanej Amymony i matka, która załamując ręce, rzuciła się na ziemię.

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

Tak więc konfiguracja zamków jest na rycinie ta sama, inne są tylko szczegóły, które zmienił ząb czasu i fantazja artysty. Potwierdzili mi słuszność mego domysłu znający dobrze zamki orawskie. Zapytany przezemnie listownie w tej sprawie dyrektor zamków orawskich p. Mikołaj Kubinyi o zdanie odpowiedział, że uważa rysunek zamku na rycinie Dürera za wytwór fantazji artysty, podobnie, jak to widzimy u Cranacha star., Holbeina, a nawet u Rafaela. Krajobraz jest wprawdzie uderzająco podobny, ale ugrupowanie gmachów zamkowych zasadniczo różne. Widoki zamków orawskich, jakie się dochowały t. j. sztych z XVII w. i akwarele z XVIII stulecia także niewiele są zgodne z ryciną dürerowską [2]).

---

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

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

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

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

Cokolwiekbądź, rycina nabiera dla nas szczególniejszego znaczenia. Pokrótce zaznaczę, że daje ona wskazówki idące w trzech kierunkach: objaśnia nagą figurą Amymony stosunek Dürera do Jacopo de Barbari i pierwsze lekcje renesansu, następnie rozjaśnia do pewnego stopnia szlaki jego lat wędrownych, a wreszcie po trzecie mówi o szkole, w której Dürer uczy się techniki miedziorytniczej. Niewątpliwie rycina powstała później niż »Cztery czarownice«, które są aktami z natury wziętemi, tu zaś ukazują się nam formy skombinowane i linje schematycznie nakreślone. Co do epoki, w której powstała rycina, zdaje się odnieść trzebaby ją do czasu pobytu Dürera w Wittenberdze w roku 1494 do 1495, kiedy bawi na dworze Fryderyka Mądrego zajęty polichromją zamku. Tutaj poznał też wenecjanina Jacopo de Barbari, którego Fryderyk w tym samym celu do siebie powołał. Od włoskiego tedy artysty nauczył się Dürer używać aktu kobiecego, którego sztuka niemiecka aż dotąd nie znała [1]) i z jego tek rysunkowych i sztychów weneckich zapożyczył główne postaci miedziorytu.

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

Tysiące ludzi wracających z jasyru przywoziło z sobą suknie orjentalnego pochodzenia i wschodni obyczaj przyjęty w niewoli. Na głowie szlachcica widać nasunięty szeroki zawój z kiwiorem [2]). Zawój otacza mu głowę na wysokość ciemienia, a z niego sterczy szłyk sukienny lub aksamitny, stożkowaty, nieco wstecz głowy opadły [3]). Zawoje

[1]) Scherer, l. c., str. XVI.

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

[3]) Zygmunt Gloger, »Ecyklopedja staropolska«, t. III, 31.

w zabytkach polskich są zjawiskiem nierzadkiem od ostatniej ćwierci XV w., tak na głowach mężczyzn, jak kobiet. Widzimy je na rzeźbach Stwoszowych ołtarza marjackiego n. p, Prezentacji N. P. Marji, na głowie uczonego, Magów, na predelli i we wątorkach ram u giermków [1]). Znajdują się na minjaturach, jak w kodeksie iluminowanym Baltazara Behema, w *Liber geneseos* rodziny Szydłowieckich na głowie dworzanina [2]). Inwentarze wcześniejszej daty są zbyt lakoniczne, aby z nich wysnuć coś bardziej wyczerpującego o nakryciach głowy, dopiero XVII w. poczynają się obszerniejsze wiadomości; w skarbcu książąt Ostrogskich [3]) z r. 1616 mamy 36 kołpaczków tatarskich białych, a 18 kiwiorów szkarłatnych [4]), 4 dzuchajów z kofjami (Linde: z czepcami, kapiszonami), 7 czapek czerwonych zieloną kitajką podszytych, 2 czapki arabskie złotosrebrne, 5 czapek jedwabnych perskich, wreszcie bindy różne, jedwabne z płócienka srebrnego, jedwabne paciorkowe lub z tafty zielonej 3 zawoje turskie i t. p. Taksa krakowska z r. 1633 towarów objaśnia, którą drogą dostają się one do Polski [5]) i powiada, że wiozą je »prze Śląsko z Węgier do Krakowa a potem po wszystkiej idą Koronie«. Zawój cienki z krajem jedwabnym z feretami płacono talarów 10, a zawój ze złotym krajem kosztował talarów 6.

Jest nadto rzeczą możliwą, że turbanów czy zawojów szukać należy w inwentarzach pod inną nazwą. Kupiec lwowski Stanisław Wilczek, zm. 1659 r. pozostawił w swym sklepie »zawoje portugalskie«; jak objaśnia Łoziński [6]), »były to chustki albo raczej szale noszone przez mieszczki, a głównie przedmieszczanki, na głowie, zwano je także bawełnicami«, a potem znajdowały się w sklepie »zawoje zwane haimhamy, jampury, czerkiezy, bawełnice mezopotamskie (sztuka po 12 złotych)«. Dopisek Wilczka objaśnia, że szlachcianka jedna zastawiła pierścionek z pięcią diamentami, a na to wzięła zawój cienki za złotych 16. Najwidoczniej zawój był w Polsce w powszechnem użyciu. I co więcej, jak już powiedziałem, zwyczaj zawoju na głowach wiejskich kobiet przetrwał do naszych czasów.

Ryciny Dürera z postaciami w zawojach dotychczasowi badacze przysądzili bezpośrednim wpływom tureckim [7]). Mnie owa atrybucja wydaje się wątpliwą i należałoby się dobrze zastanowić, czy żołnierz dürerowski w płaszczu z rękawami na wyloty [8]) z turbanem na głowie idący wraz z kobietą jest pochodzenia tureckiego, węgierskiego czy też polskiego. W każdym razie trudno uwierzyć, by taka rodzina »turecka« chodziła kiedykolwiek po ulicach Norymbergi. Kwestja przezemnie postawiona zostaje nierozstrzygnięta i musi być ponownie zbadana.

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

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

[2]) »Liber geneseos illvstris familie Schidlovicie 1531«. Kórnik 1848, tablica I.

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

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

[5]) »Archiwüm Komisji prawniczej«, 1897, t. V, 568.

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

[7]) Por. Scherer, l. c., s. 98.

[8]) O płaszczu węgierskim noszonym w Polsce mówi Kl. Janicki na miejscu cytowanem.

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

gliby mieć słuszność, o ile dzieła odnośne pochodzą z czasu po wędrówce Dürera i zgodne są z otoczeniem włoskiem. Tym sposobem możnaby dowodzić, że rysunek z podpisem artysty połowicznie włoskim »Una Wilana Windisch 150⅗« [1]) przedstawia turczynkę. Tymczasem podpis mówi co innego, mianowicie że nie jest ona turczynką, ale raczej słowenką lub kroatką, którą na drodze do Wenecji lub nad lagunami mógł Dürer napotkać. Strój wschodni głowy niczego nie dowodzi, bo u słowian południowych dotrwał do naszych czasów.

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

Krócej już załatwimy się z dalszemi częściami ubioru. Na sobie ma nasz szlachcic czekman (v. czechman) [2]), rodzaj zwierzchniej długiej sukmany, sięgającej poza kolana, podobnie jak żupan zapinany na szereg pętlic, a przepasany pasem wełnianym. Odgięta wiatrem poła czekmanu pozwala dostrzedz pod spodem krótszą suknię, sięgającą powyżej kolan. Na nogach ma baczmagi wysokie z cholewami huzarskie czy węgierskie, rozszerzone u kolan i wykrojone [3]). Przez ramię na cienkim pasku przewieszona kołysze się w biegu szlachcicowi u lewego boku karabela, bez kabłąka, z krótkiemi jelcami [4]). Z opisu powyższego widzimy, że strój, który mamy przed sobą, posiada wszelkie znamiona ubioru polskiego.

[1]) Thausig, l. c., I, 348, 349.
[2]) Ł. Gołębiowski, l. c., s. 31, 32.
[3]) Gloger, l. c., t, I, s. 210.
[4]) L. Lepszy, w *Spraw. Kom. hist. szt.*, t. IV, s. 114.

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

## Obrazy dominikańskie w Krakowie.

### I.

### Studjum głowy kobiecej.

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

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

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

Studjum przedstawia główkę dziewczęcia, pochyloną ku prawemu obojczykowi, przykrytemu suknią. Z obydwu stron rozsypują się kędziory miękkich blond włosów, tworząc jakby tło bladej twarzy, na której tylko usta czerwienią się, jaskrawiej malowane czerwonym bolusem. Owal i rysy twarzy są powtórzeniem typu madonn dürerowskich, co uderza i zarazem zastanawia, bo główka jest malowana z natury. Twarz pełna, okrągła, z charakterystyczuym podbródkiem. Nos prosty, mierny, raczej krótki, pod nim odstęp od nosa do wargi górnej wysoki. Usta regularne, z dolną soczystą wargą. Oczy wsunięte w głąb orbit, gałki oczne jednak wypukłe, okrągłe; piwne źrenice przysłonięte opuszczoną powieką. Nad oczodołami cienkie, zgrabne łuki brunatnych brwi. Twarz bladą, ożywioną

[1]) Albert Gümbel, »Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte«. Nürnberg, 1919 Nazwanie obrazu iluminowanym określa nam wykonanie go na pergaminie lub cieniutkiem płótnie temperą, którego sposobu Dürer używa niejednokrotnie.

lekko kolorowanym rumieńcem, wymodelował artysta ugrem z domieszką bieli ołowianej i czerni. Światłocień srebrnawy, podmalowany jest czarną farbą z silną przymieszką bieli. Poniżej szyi wychyla się skrawek staniczka czerwonego (bolusem mal.), a na nim wygląda skrawek sukni niebieskawej. Z lewej strony, u brzegu obrazu widać tło ciemnawo szare z odcieniem bronzowawym. Studjum pochodzi, jak widać na pierwszy rzut oka, z końca XV w. Złocone ramy rokokowe ujmują obraz.

Charakterystycznem jest płynne i równocześnie oszczędne nakładanie farb. Przy malowaniu i modelowaniu głowy artysta kładzie cienie w karnacji brunatne. Na twarzy osiadł wyraz głębokiej zadumy. Obraz, jak widać już na fotografji, został zeszpecony plamami tłustemi, które wystąpiły wskutek zbiegnięcia się oleju, co nie jest rzeczą rzadką w starych obrazach, lecz restauracji nie potrzebuje, chyba odświeżenia przez odmycie destylowaną wodą. Przypuszczam, że malowidło może być dziełem Albrechta Dürera więc w tym kierunku należy nam przedewszystkiem rzecz zbadać, czy technika malarska zgadza się z dürerowską.

Fig. 45. Studjum olejne dziewczęcej głowy.

Wpływy niderlandzkie w Norymberdze odczuwać się dały już w połowie XV w. W samej rodzinie Dürerów wpływ ten zaznaczył się wcześnie, bo jeszcze przed r. 1455 stary Dürer bawił w Niderlandach i zapewne tekę wzorów i rycin stamtąd przywiózł do Norymbergi. W pracowni Jana Pleydenwurffa, który we Flandrji przejął się sztuką wielkiego brabantczyka Rogera van der Weyden, dokończył Wolgemut swoje wykształcenie artystyczne; był on nauczycielem Dürera, toteż nie dziwić się, że na portrecie florenckim z r. 1496 ojca Albrechta układ postaci z różańcem w rękach powtarza wzory niderlandzkie [1]).

Malarstwo minjaturowe ze swoją gwaszową techniką, przy której domieszka białej farby odgrywa tak przeważającą rolę, oddziaływa na sztalugowe malarstwo, na technikę malowania temperą, do której Dürer i w późniejszym okresie, jakkolwiek rzadko, za-

[1]) Wölfflin, l. c., s. 152.

wraca. Wyłania się ona z analogicznych zabiegów malarskich, jakich używa minjaturzysta stosując technikę gwaszową, to samo mieszanie bieli z czernią *(Bleiweiss* i *Russschwarz)* i dodawanie tej domieszki białej farby do wszystkich innych barwików. W naszem studjum główki kobiecej mamy przykład przejścia techniki z tempery do malarstwa olejnego. We wczesnym tryptyku drezdeńskim, w którym tak silnie uderzają nas akeenty niderlandzkie, spostrzegamy w cienkiej warstwie farb na płótnie farby wodne i klejowe [1]). Tej techniki tempery na delikatnem płótnie przy stosowaniu z wielką rezerwą wyrazu kolorystycznego używał Dürer i musiała mu się szczególniej podobać, skoro nią się posługuje także później. wtedy, kiedy pragnie wypowiedzieć, jak mówi Wölfflin [2]), coś szczególniejszego i dla obdarzonych, którzy znają się na rzeczy. Autoportret, który ofiarował Rafaelowi, był właśnie tą techniką wykonany. Odpowiadała ona jego skłonnościom dla całkiem określonego celu, a była znaną na Północy n. p. Hugonowi van der Goes. Podobnym przykładem malowania wodnemi farbami na bardzo cieniutkiem płótnie jest studjum starca w Luwrze [3]). W sposobie traktowania formy jak i w użyciu techniki malarskiej wraca wielki artysta do pierwowzorów z lat młodzieńczych. Znów powtarza szerokie traktowanie włosów, które pod wpływem miedziorytniczej pracy wysubtelniało, kiedyto igiełką na miedzianej płycie mógł każdy włos wyodrębnić i zaznaczyć bez fizycznego wysiłku.

Kiedy Dürer rozpoczynał w r. 1490 wędrówkę artystyczną, był już, jak mówi Weisbach [4]), dzielnym malarzem i wprawnym rysownikiem drzeworytniczym. a dokumentami tej umiejętności są nietylko jego dotąd zachowane rysunki, lub malowane na pergaminie podobizny i obrazy, lecz także olejne malowidła. Wiemy, że mając lat 13 rysował już (1484 r.) swój autoportret, dziś znajdujący się w Albertynie, który wymownie świadczy o wczesnem dojrzewaniu niezwykłego talentu. Już w następnym roku zabiera się do kompozycji i rysuje piórkiem Madonnę z dwoma aniołami (w Berlinie), a potem r. 1486 według nieznanej plastyki »Damę z sokołem« (w British Museum). To były pierwsze jego utwory, zanim poszedł na naukę do Michała Wolgemuta t. j. przed 30. XI. 1486 r.

Do okresu czteroletniej praktyki malarskiej u Wolgemuta należą rysunki piórkiem: »Kawalkata«, »Lancknechci«, »Belizarjusz« (1490), portret chłopca w fezie (cc. 1487 w Berlinie), ale nadewszystkiem olejny portret ojca z r. 1490 w Uffizjach florenckich. Również do tego czasu należą przypisywane Dürerowi rysunki do drzeworytów z dziełka Maxa Ayrera z r. 1489 »Gra w kostkę« tudzież z tej samej epoki »Eine allerheilsamste Warnung vor der falschen Lieb der Welt« [5]).

W czasach zaś wędrówki uprawia wszelkie rodzaje techniki rysując i malując na płótnie, desce lub pergaminie; temperą, jak n. p. »Starca« na pergaminie, to znów olejno »Kobietę« na tafli drzewnej [6]). Wpływów italskich w malowidłach ówczesnych młodego artysty jeszcze nie widać, raczej pogłębia się stosunek do sztuki flamadzkiej.

Wyszedłszy z domu rodzicielskiego w świat na wędrówkę 11. IV. 1490 r. wraca do Norymbergi dopiero 18. V. 1494 r. Na kierunek tej artystycznej wyprawy wpływały niewątpliwie nietylko względy artystyczne, ale również wzgląd na bezpieczeństwo dróg,

[1]) Wölfflin, l. c„ s. 152.
[2]) Wölfflin, wyd. 3, s. 126 oraz wyd. 5-te, s. 154.
[3]) »Les peintres illustres«. Albert Dürer. s. 55, tabl. kolor. VI.
[4]) Werner Weisbach, »Der junge Dürer«, Lipsk, Verlag v. K. Hiersemann, 1906, s. 15 fr.
[5]) l. c., s. 17 i 18.
[6]) l. c., s. 21.

trakty handlowe, stosunki osobiste lub rodzinne. Przyłączył się zapewne do jakiejś wyprawy kupieckiej, szedł ku północy, o czem mówią typy ludzi, kostjumy i krajobrazy jego szkiców i jak mi każą przypuszczać artystyczne zjawiska i wskazówki, droga jego prowadzi czy to na Pragę, czy też może na Lipsk przez Wittenbergę, Wrocław do Krakowa [1]). W pamiętniku swoim opisał ten ważny okres życia zaledwo kilkoma lakonicznemi wierszami, mówiąc:

> »I gdym wysłużył u Wolgemuta, precz wysłał mnie ojciec. Cztery lata pozostałem na obczyźnie, aż do chwili, kiedy mnie ojciec znowu wezwał do powrotu. A jakem w r. 1490 poszedł sobie po Wielkiej Nocy, to nie wróciłem aż po Zielonych Świętach, gdy już liczono rok 1494« [2]).

Dziwnie krótko i zwięźle, a przytem szorstko brzmi tutaj nuta wspomnienia, snują się z tych słów żal i jakieś niedopowiedziane myśli. Jedyny człowiek, który zdaje się coś wiedzieć więcej o losach artysty, był Krzysztof Scheurl sen., adwokat norymberski, którego ojciec Albrecht był kierownikiem faktorji wrocławskiej, a od r. 1449 dyrektorem Ski handlowej klejnotów, metali, tkanin etc., pośredniczącej między Wenecją, Ferarą, Norymbergą, Lipskiem, Śląskiem i Polską, a nawet Rosją [2]). Ale otóż i syn, choć adwokat, utrzymywał stosunki handlowe z Wenecją, Medjolanem i Polską, a zarazem był później dworzaninem cesarzowej Blanki Marji [3]). On to w mowie pochwalnej, wydanej w r. 1515 na cześć, znanego z rysunku Dürera, Antoniego Kressa, podaje niesprawdzoną skądinąd wiadomość, że Dürer przewędrowawszy Niemcy w r. 1492 przybywa do Kolmaru, gdzie nie zastał już przy życiu Marcina Schongauera tylko jego trzech braci; więc udał się do Bazylei do czwartego brata: złotnika Jerzego Schongauera, i tutaj zaraz wziął udział w pracach drzeworytniczych w książce »Opera Hieronymi« t. j. listy ś. Hieronima. Potem rysuje na drzewie ilustracje do wydania Terencjusza przez Hansa Amerbacha [4]). Na podstawie tej notatki Scheurl'a wnioskuję, że Dürer w chwili śmierci Schongauera znajdować się musiał daleko od Kolmaru, skoro w rok potem wiadomość o jego zgonie była dlań niespodzianką. A nadto dzieliły go wówczas od Kolmaru całe Niemcy, które musiał przewędrować, jak opowiada Scheurl, by przybyć do siedziby Schongauerowskiej. Zagadka wyjaśnia się, jeżeli przyjmiemy wniosek, że Dürer przebywał w poprzedzającym czasie w Krakowie. W stolicy Polski mieszkała rodzina Hallerów, która tutaj jak i w Norymberdze liczyła się do rodu patrycjuszowskiego i była zaprzyjaźniona z Dürerami [6]). W ten sposób postawiona kwestja wyjaśniałaby również stosunek Dürera

[1]) Uwaga: Sprawa wytyczenia drogi wędrówki A. Dürera jest niezmiernie zawiła i trudna. Najwięcej pewnym jest pobyt jego, mówiąc tylko o drodze północnej, w Kolmarze, Wittenberdze i po naszych wywodach w Krakowie. Nie zdaje mi się rzeczą słuszną, żeby szedł on tam i napowrót jedną i tą samą drogą, umysł jego był bowiem zbyt ciekawy i żądny zawsze świeżych wrażeń artystycznych. Przypuszczam jednak, że szedł zawsze bezpiecznym traktem handlowym i to razem ze znajomymi kupcami norymberskimi. Jadąc do Krakowa prawdopodobnie już w r. 1490, zaś w r. 1492 przewędrował przez całe Niemcy od wschodu na zachód drogą na Wrocław, Drezno, Lipsk, Wittenbergę do Kolmaru, a stąd do Strassburga, wreszcie do Bazylei.

[2]) K. Lange u. J. Fuchse, »Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften«. Halle a. S., 1893, s. 8: »Und da ich ausgedient hatt[e], schickt mich mein Vater hinweg, und bliebe vier Jahre aussen, bis dass mich mein Vater wieder fo[r]dert. Und als ich im 1490 hinwegzog nach Ostern, darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingsten«.

[3]) Ptaśnik w *Roczniku krak.*, t. XIII, 138.

[4]) l. c., s. 140, 141.

[5]) Weisbach, l. c., s. 21.

[6]) Lange u. Fuhse, l. c., s. 6, 18, 72, 107, 122, 128. W r. 1861 znaleziono zamurowaną spuściznę literacką Dürera w domu Hallerów odziedziczonym po Imhofach,

do Fryderyka Mądrego i jego otoczenia artystów, jak Jana mistrza niderlandzkiego, Jakuba de Barbari lub Łukasza Kranacha i stają się zrozumiałe wpływy, jakie wówczas oddziaływały na najmłodszego z ich grona a największego mistrza Albrechta [1]).

Cóż mogło skłonić Dürera, by skierował swoją wędrówkę za radą ojca (bo jak z »Kroniki rodzinnej« wynika, daje posłuch radom rodzicielskim bezwzględny), do stolicy Polski? Zapewne, że środowisko kulturalne, jakie wytworzyło się w Krakowie, sława uczonych humanistów, bogactwo mieszczan i potęga królewska znaczyły wiele, ale dla artysty największego znaczenia było nieśmiertelne dzieło Stwosza, bo jak współczesny Heydek w r. 1488 powiada: »Sława jego rozeszła się po całem chrześcijaństwie«. Nie było to czcze pochlebstwo ale istotna prawda. Relacje między Norymbergą a Krakowem były niezmiernie żywe. Stwosz w swoim »polskim wozie« lub konno przenosił się nieustannie, był w drodze między jedną a drugą pracownią, między krakowską a norymberską, w ciąglych wyprawach to do kamieniołomów, to znów za zamówieniami i na targi roczne; a był równocześnie snycerzem i malarzem. I właśnie zdarza się, że od r. 1489 Stwosz jest seniorem cechu malarzy krakowskich i przez trzy lata nim przewodzi. Nietylko pobudki artystyczne odegrać tu mogły rozstrzygającą rolę, ale zarazem, jak wspomniałem, węzły pokrewieństwa i przyjaźni. Jego powinowaty Jan Haller z Rothenburga, uczeń słynnego w Europie norymberskiego drukarza, który znów był ojcem chrzestnym Dürera, — od przeszło lat dziesięciu osiadł był już przedtem w Krakowie, założył księgarnię i dzierżawił papiernię od duchaków, używającą jako znaku wodnego: Krzyża podwójnego. Mówię o tem, bo w badaniach nad Dürerem właśnie w sprawie jego wędrówek, znak wodny może łacno stać się dokumentem. W Krakowie była wówczas niemal cała kolonja norymberska, toteż zdaje mi się że wszystko przemawia za pobytem Dürera w Krakowie.

Pytanie dlaczego Dürer w swych licznych pismach nigdy nie wspomniał nazwiska Stwosza, chociaż było potemu tak wiele sposobności, ma niewątpliwie swoje znaczenie.

Najbliższym prawdy powodem będzie wypalenie straszliwego piętna na policzkach snycerza pod pręgierzem norymberskim, bo ambitny Dürer, tak pilnie zabiegający o swoją sławę artysta, który od r. 1495 na najdrobniejszym choćby szkicu utrwalał swoje imię, malował chętnie potrety i zapisywał skrzętnie wszelkie zdarzenia i wiadomości o obcych pracowniach, co do Stwosza jakby zatarł wszelki ślad w swojej literackiej spuściźnie, wykreślił imie rzekomego zbrodniarza, piętnowanego publicznie, acz może niewinnie, bo i to niewykluczone. Ale na twórczości genjalnego malarza pozostał niezatarty ślad artystycznych wpływów wielkiego snycerza i tego usunąć nie mógł ani on, ani jego spadkobiercy, czy wreszcie wydawcy. Wskazówką w tym względzie jest objaśnienie dodane do wydawnictwa pośmiertnego jego »Nauki o proporcji«, które opiewa: Drukowane w Norymberdze przez Hieronima drzeworytnika, nakładem wdowy pozostałej po Albrechcie Dürerze roku po Narodzeniu Chrystusa 1528 ostatniego dnia października« [2]). Ułomek oryginalnego pamiętnika dürerowskiego, jaki dochował się w berlińskim Kupferstichkabinet [3]) zawiera zapiski odnoszące się do lat 1502, 1503 i 1514, różni się zaś w swej formie od tak zw. Familienchronik, z odpisów pochodzących z drugiej połowy

[1]) Marjan Sokołowski w *Spraw. Kom. hist. szt.*, t. VIII, s. XXXI o. n.

[2]) Ernst Heidrich, »Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass«. Verl, Julius Bard, Berlin 1908, s. 350. Gedruckt zu Nürnberg durch Jeronymum Formschneyder auf Verlegung Albrecht Dürers verlassen Wittib im Jahr von Christi Geburt 1528 am letzten Tag Octobris.

[3]) Lange u. Fuchse, l. c., s. 11—15.

XVII w. Pierwszy bowiem pisany jest rozwlekle, zajmuje się głównie rzeczami ubocznemi, autor zapada w rozmyślania religijne, w refleksje filozoficzne, i opowiada gadatliwie o własnych duchowych przeżyciach. Tymczasem inaczej się ma rzecz z kroniką rodzinną, drukowaną z odpisów. Tu zdania następują po sobie zwięźle i robią wrażenie skróceń wydawcy, uproszczeń dla jaśniejszej budowy zdań. Różnica owa może mieć dwie przyczyny: albo, jak powiedziałem, jest wynikiem skróceń wydawcy, który dowolnie obcina tekst rękopisu, lub dowodem różnicy nastrojów autora i czasu pisania, czemu jednak do pewnego stopnia sprzeciwiają się wstępne słowa kroniki: Anno 1524 nach Weinachten.

Dziwnem zaiste wydaje się, że właśnie mówiąc o żonie, Dürer wyraża się oschle i zwięźle. Żadnem słowem nie oddaje żywszego i gorętszego uczucia dla swej towarzyszki życia — choć je znajduje, gdy pisze o matce lub ojcu; a gdy pisze listy do przyjaciół, właśnie w listach odzywa się brak szacunku dla żony i zarzut rozrzutności [1]). Szczera przyjaźń, jaką okazuje humaniście Willibaldowi Pirkheimerowi, przejawia się nietylko w listach, ale wielokrotnie w grafice, portretach i obrazach. W obrazie »Rosenkranzfest« obaj przyjaciele stoją pod drzewem i przyglądają się cudownemu zjawisku. Tymczasem Agnieszka nigdy mu nie służy jako model do obrazu, widocznie nie odpowiada jego pojęciu piękna czy wdzięku kobiecego; co najwyżej, pozuje mu do akwarelowego studjum kostjumowego. W korespondencji, gdy bawi w Wenecji r. 1506, pisze on o żonie wprost trywjalnie [2]) do Pirkheimera, to znów gubi nie czytany list żony. Agnieszka skarży się na swoje opuszczenie [3]). Sądząc z portretu, jest to pospolita sobie kobieta, nieco zaniedbana. Thausing idealizuje postać Agnieszki, w Dürerach widzi wymarzoną parę małżeńską i twierdzi, że piękniejsza nigdy nie przekroczyła progu kościoła ś. Sebalda [4]). Dla nas jest to ostatecznie rzeczą obojętną, ale na podstawie materjału jakim rozporządzamy, stwierdzam, że między Dürerami panował rozdźwięk, który mógł się zaznaczyć w pismach Dürera niemiłemi żonie ustępami, usuwanemi potem przez nią z tekstu przy wydawaniu pism tych w druku. Wobec tego uważam za rzecz możliwą, że wdowa lub wydawca skreślili ustępy dotyczące stosunku osobistego Dürera ze Stwoszem.

Leonardo da Vinci lata poświęcił malowaniu portretu Giocondy, tej wspaniałej »pieśni kobiecości«, — Dürer zaś przez lata całe powtarza w licznych obrazach jedną i tę samą twarz, opiewa wdzięk i urok nieznanej bliżej a jednej i tej samej kobiety, potretuje ją zaś po raz pierwszy w krakowskiem studjum, a potem powtarza w całym szeregu norymberskich utworów; mianowicie widzimy ją jako model w następujących dziełach:

1. z r. około 1490. »Studjum głowy«. Ol. na desce, u dominikanów w Krakowie.

Uwaga: Porównywając je z następnie wyliczonemi dziełami, nie należy ani na chwilę tracić z pamięci okoliczności, że jest to malowidło początkującego artysty, jeszcze nie samodzielnego, że lekkie choćby odchylenia lub zwroty głowy, zmieniają radykalnie podobieństwo i dlatego trzeba zważać przedewszystkiem na budowę czaszki i jej proporcje.

[1]) l. c., s. 36.

[2]) Lange und Fuchse, s. 40.

[3]) l. c., s. 31.

[4]) Moritz Thausing, »Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst«. Lipsk 1884, t. I, 131, 144 o. n. II, 207. — Ujemne zdanie o żonie Dürera znajdujemy w *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1924, t. XXXVI, zesz. 3, str. 117, gdzie G. Glück opisuje portret Wenecjanki z r. 1505 zakupiony w Warszawie, powołując się przytem na artykuł ogłoszony w tej sprawie w *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XXVI, 1915 r., str. 69.

2. z przed r. 1495. »Madonna na półksiężycu«. Miedzioryt B. 30.
Por. Scherer, l. c, s. 99 ilustr.

3. z r. 1497. »Modląca się« t. zw. »Fürlegerin«. Portret w Augsburgu. — Por. Scherer, s. 6, ilustr.

4. z r. 1506. »Głowa kobieca«. Rys tuszem na papierze weneckim, stąd nazwana »Wenecjanką«. Wiedeń. Albertyna. — Por. Wölfflin, l. c., s. 172, ilustr., oraz Friedrich Lippmann Zeichn. v. Albr. Dürer, 1883, ryc. 510.

Uwaga: Jakkolwiek typ mniej podobny, podniesienie głowy spowodowało zmianę wysokości czoła i zmianę w proporcjach. Być może, iż wystąpił tutaj w chwili pracy artysty celowo zamiar obniżenia czoła dla wywołania odmiennego efektu, ale model mimo to mógł był być ten sam. Papier zaś mógł być przywieziony z Wenecji a studjum na nim zrobione w Norymberdze.

5 z r. 1507. »Ewa«. Obraz mal. na drzewie. Madryt Prado. — Scherer, l. c., s. 39, ilustr. — Wölfflin, l. c., s 191, ilustr, uderza go pokrewieństwo typu z poprzedniem studjum t. zw. weneckiem.

Uwaga: Wymieniony autor podziwia, w czem mu wtóruję, harmonję ruchu i kształtu, dającą wrażenie najpiękniejszego akordu muzyki. Jeżeli tak wspaniałe były kształty modelki, to mogła i musiała być Agnieszka Dürerowa o nią zazdrosna, bez ubliżenia poglądom Thausinga. W lat jakie 10 lub więcej, ta sama, zdaje się modelka pozuje także Stwoszowi do »Ewy«, dziś w Luwrze paryskim. Rysy się już postarzały i na ustach osiadła zmysłowość Por. Stasiak, l. c., fig. 68. A dodać trzeba, że co do autorstwa rzeźbionej figury zdania są podzielone, a również co do tego, czy ona przedstawia Ewę czy Magdalenę, sprawa nie została rozstrzygnięta. Literaturę odnośną podaje B. Daun w ostatniej o Stwoszu swej książce (s. 147—148), (por. fig. 46)

6. z r. 1509. »Zwiastowanie N. P. Marji«. Drzeworyt, B. 19. — Scherer, l. c., s. 231.

7 z r. 1511 »Madonna z Dzieciątkiem Jezus i gruszką«. Miedzioryt, B. 41. — Scherer, l. c., s. 136.

8. z r. 1511. »Święta Rodzina«. Drzeworyt, B. 96. — Scherer, l. c., s. 267.

9. z r. 1512. »Madonna z Dzieciątkiem«. Obraz ol. w Wiedniu. — Scherer, l. c. s. 52.

Uwaga: Z powodu, że nachylenie głowy Madonny w tym obrazie, jak w naszem krakowskiem studjum, a również nakrycie głowy podobne dlatego podobieństwo typu czy tożsamość modelu, mimo różnicy długiego szeregu lat, najwybitniej w tym obrazie występuje.

10. z r. 1516 »Madonna z gwoździkiem«. Obr. w galerji w Augsburgu«.

Uwaga: Rysy twarzy dosłownie powtórzone. — Por. Soldan u. Riehl, Die Gemälde von Dürer und Wolgemut. Nr 88.

11. z r. 1518. »Madonna z Dzieciątkiem Jezus«, koronowana przez dwa anioły. a) Miedzioryt, B. 39. — Scherer, l. c., s. 151. b) Drzeworyt, B. 101. — Wölfflin, l. c. s. 281.

Uwaga: Ryciny pełne nieporównanego wdzięku w układzie, ruchu i draperji.

12. z r. 1520. »Madonna z Dzieciątkiem Jezus«, z ptaszkiem, aniołek koronuje ją diademem. Miedzioryt, B. 38 a. — W. Lübke, Albert Dürer sämtliche Kupferstiche.

Fig. 46. Posąg Ewy w Luwrze paryskim, przypisany Stwoszowi.
Klisza »Stelli« w Bochni.

Nie są tu wcale wyliczone wszystkie dzieła, które powtarzają ten sam typ modelki, ale wybrałem z pośród nich z różnych epok te, które mi się wydawały bardziej charakterystyczne.

W rozważaniu zagadnienia, kim mogła być owa modelka, przychodzi mi na myśl córka Wita Stwosza Katarzyna, która wraz z ojcem opuszcza Kraków i w Norymberdze

wychodzi za mąż za Trummera. Gdy rozważamy ten dziwny zbieg okoliczności, roztacza się przed nami temat godny pióra powieściopisarza. Stary Dürer wybrał młodemu, od lat czterech nieobecnemu artyście, Agnieszkę Frein za żonę. Czy postać narzeczonej odpowiedziała wyobrażeniom jego bujnej artystycznej fantazji, czy narzeczona, gdy ją poślubił, odpowiadała tak pod względem intelektualnym jakoteż fizycznym jego marzeniom, trudno o tem rozprawiać. To, co mówi w tej sprawie Thausing i inni, to są nieudowodnione niczem zbyt wyidealizowane pomysły. Faktem niezbitym pozostanie, że już w następnym roku t. j. 1495 Dürer opuścił młodziutką żonę i poszedł naprzód do Bazylei a potem Wenecji, jesienią r. 1505 wyjechał znów na dłuższy czas do Włoch i dopiero, jak się zdaje na wiosnę 1507 r., wrócił do Norymbergi i żony. A trzeba było użyć pośrednictwa Pirkheimera, by zawrócić go do domu. Wrócił i uplastycznia dalej tę samą postać kobiecą, tak pełną gracji i szlachetnego ruchu, którą, jak powiedziałem, mogła być córka krakowskiego rzeźbiarza.

W krakowskim cechu malarskim zaginęły z tych czasów wszelkie piśmienne zapiski. a tylko w nich mógłby się był znaleść jakiś ślad o wędrującym malarczyku, którego ledwo co wyzwoliła pracownia wolgemutowska na towarzysza. Dopiero w lat kilkadziesiąt później wspomina o nim Klonowicz w »Żalach nagrobnych na Jana Kochanowskiego« z roku 1585, w dwunastej pieśni rozpoczynającej się od słów:

Nie podejmuj się tu dzieła mistrzu nieuczony,
Którybyś w rzemieśle swojem nie był doświadczony.
. . . . . .
Widzę żeś też nie Durerus malarzu, choć z Niemiec,
Acz u nas ma zawżdy miejsce pierwsze cudzoziemiec.
Próżno farby na kamieniu kamieniem rozcierasz,
A przez dzięki tu roboty u nas się dopierasz.
Próżno cynober czerwony i błękitny lazur,
Próżno chwalisz biały blajwas, trafi w to i Mazur[1]).

Z tego wiersza odnosi się jakieś niejasne wrażenie, że jeszcze w drugiej połowie XVI w. wiedziano coś o Dürerze, a może nawet o pobycie jego w Polsce, że choć był Niemcem, znalazł tu zajęcie.

## II.

## Koronacja Matki Boskiej.

Obraz Koronacji N. Panny Marji w celi przeora krakowskiego klasztoru dominikanów jest malowany olejno na desce lipowej, grubości 25 m/m, szerokości u podstawy 0·845 m, o bokach wysokości 0·430 m., a od góry zamknięty płaskim łukiem dochodzącym w środku obrazu do 0·600 m. wysokości od podstawy. Deska malowidła jest złożona z 5 kawałków poziomych, zespolonych silnie dwoma szpongami na wysokość obrazu, nachylonemi od góry ku środkowi. Mierząc deskę z odwrotnej strony otrzymu-

[1]) *Bibljoteka Polska.* »Pisma poetyczne polskie Sebestjana Fabiana Klonowicza«. Wyd. K. J. Turowskiego. Kraków 1858, s. 157, Żal XII.

jemy następujące wymiary: najwyższą wys. = 0·660 m., boków wys. = 0·475 m. i szerokość = 0·910 m.

Obraz pochodzi z Krakowa, przeszedł na własność zakonu z rąk świeckich i był w r. 1898 restaurowany, a przy tej sposobności częściowo przemalowany.

Środek obrazu zajmuje klęcząca na obłokach Madonna, po bokach z lewej strony widzimy Chrystusa Pana, zaś z prawej Boga Ojca; siedzą oni na tęczy i dźwigają ponad głową Madonny koronę z kabłąkami czapki książęcej, na których zamiast krzyża osiadł

Fig. 47. Obraz Koronacji Matki Boskiej. Klasztor dominikanów w Krakowie.

wzlatujący Duch ś. w postaci gołębicy. Dwa aniołki trzymają kończyny szat osób boskich unoszących się w powietrzu. To jest dyspozycja obrazu, który jest pięknym fragmentem malowidła, wyciętym, jak to odrazu widzimy, z większej całości; mianowicie potwierdza to asymetrja środkowego pionu. Linja gołębicy, korony i postaci Madonny jest tu oczywiście przesuniętą ku lewej stronie. Z lewej i z prawej strony są odcięte końce unoszących się płaszczów, zaś od dołu, od kolan Matki Boskiej ucięto znów cały spód jej powłóczystej szaty.

Obraz jest dziełem pierwszej połowy XVI w. i żaden mistrz Odrodzenia, tak zawsze pilnie przestrzegający symetrji[1]) i związania całości przedstawienia, nie dopuściłby się

[1]) O symetrji u Dürera czytaj Wölfflin, l. c., s. 176 oraz na innych miejscach.

tego zlekceważenia formy. Jest to więc część obrazu ołtarzowego i to część najmniej ulegająca zniszczeniu, t. j. górna. Lichtarze, świece i inne ruchome dekoracje ołtarza oraz podnoszenie i opuszczanie obrazu powodują uszkodzenia właśnie dolnej części. Konserwacja naszego obrazu jest też bardzo licha. Dwa groźne, poziome pęknięcia deski biegną przez trzy czwarte szerokości obrazu: jedno górne przecina czaszkę i koronę ponad czołem Boga Ojca, oraz przepoławia koronę nad Madonną, zaś drugie pęknięcie, mniej dotkliwe, biegnie przez środek brzucha postaci Boga Ojca i mostku korpusu Matki Boskiej, a dalej przez zwiewny płaszcz Chrystusa, przecinając płaszcz i prawą rękę. Także z lewej strony od dołu widać rysy i wypryśnięcia z sypiącego się malowidła. Fotografja daje nam stan obecny zniszczonego obrazu, w którym z trudnością wydobywają się z pod kurzu i wśród zniszczenia wspaniałe kształty utworu.

A teraz należy dać szczegółowy opis i charakterystykę każdej z przedstawionych postaci i naprowadzić na analogje i reminiscencje, które budzi widok tego dzieła sztuki, aby w końcu dojść do rozwiązania zagadnienia, kto był jego autorem. Główną postacią i tematem obrazu jest klęcząca postać N. P. Marji. Twarz jej zażywna, pełna, okrągła, znów z nabrzmiałym fałdem podbródka, jak u poprzedniej Madonny. Nos u niej prosty, cienki i długi. Usta małe, wąskie; na nich igra lekki uśmiech. Nad oczodołami zatoczony wąski łuk brwi. Oczy piwnego koloru, duże, wypukłe, ocienione w pół opuszczonemi powiekami. Czoło jej ukryte pod chustą, snać wysokie, acz okrągło zasklepione. Broda zgrabnie wysuwająca się naprzód i kształtna. Szyja wysmukła, odkryta aż po zagłębienie u początku mostka dołka obojczykowego. Obok twarzy falują z obu stron smugi rozpuszczonych, długich blond włosów wydobywając się z pod chusty. Na piersiach skrzyżowała ręce o długich, zwężających się ku kończynom palcach w swobodnym układzie akcentującym ich lekki ucisk biustu.

W karnacji twarzy i rąk widzimy modelowanie ugrem i sjeną paloną, w ogólnym tonie różowawym.

Ruch głowy i jej charakterystyczne przechylenie odnajdujemy w obrazie Dürera: Święta Matki Boskiej różańcowej (t. zw. Rosenkranzfest) z r. około 1506 u premonstrantów na Strachowie w Pradze czeskiej [1]).

Strój Matki Boskiej składa się z białej chusty z cienkiego, jakby lnianego płócienka czy tiulu, wymodelowanej farbą niebieską (ultramaryną) i rozjaśnionej w światłach przydawką żółtej farby do bieli. Zimniejsze półcienie są malowane zielonkawą barwą. Chusta wąska układa się na głowie gładko, z prawej strony spływa na lewą łopatkę, z lewej skręca się płynnie ku dołowi i wychodząc z pod rękawa, podniesiona podmuchem wiatru skręca się, opisując w powietrzu linję zbliżoną do odwróconej litery S.

Suknia Madonny jest niepomiernie długa, pokrywa całe jej ciało, układa się poniżej kolan klęczącej poziomo i wybiega w stronę lewą jako skłębiony ogon [2]). Szczegóły stroju gubią się w ciemnych tonach niebieskiej dziś już zzieleniałej sukni, bo prawdopodobnie składnik główny, a tak nietrwały, jak błękit miedziany (lazuryt) pod

[1]) Scherer, l. c., s. 28, 29 ilustr. — Thausing, l. c., I. 353 ilustr. — Wölfflin, l, c., s. 22, i 73—180, ilustr. na s. 175.

[2]) U Dürera spostrzega się najwyraźniej skłonność do nadania draperji poziomej linji. Na wstępnym szkicu dürerowskim, znajdującym się w kolekcji Firmin Didot (fig. 48), który jest zarazem studjum do obrazu Wniebowzięcia, długi ogon sukni klęczącej Madonny wyciąga się w lewą stronę poziomo a koniec jego podtrzymuje jeden z apostołów. Charles Ephrussi, »Etude sur le triptyque d'Albert Dürer dit te tableau d'autel de Heller«. Norymberga, Soldan, 1877.

wpływami atmosferycznemi nie uległ jeszcze zupełnie chemicznej przemianie i nie przemienił się w zieleń, czyli nie ześniedział. Z biegiem czasu olej i werniks są też główną przyczyną przemiany niebieskiej barwy na zieloną.

Fig. 48. Studjum Dürera do Wniebowzięcia N. P. Marji. Zbiór Firmin Didot w Paryżu.

U szyi suknia obramowana jest złotym galonkiem a z pod rękawów wysuwają się obcisłe żółte rękawki.

Z lewej strony siedzi na tęczy Chrystus triumfujący, nagi, tylko płaszczem czerwonym związanym taśmą u szyi okryty, bez stygmatów śmierci męczeńskiej. Na głowie renesansowa o motywie trójliści złota korona, sadzona szmaragdami. W prawej ręce

trzyma on złote berło. na którego malutkiej koronie osadzony jest krzyżyk; od dołu berło zakończone jest gałką; lewą ręką podtrzymuje Chrystus koronę nad głową M. Bożej.

Głowa Zbawiciela zwrócona jest niemal *en trois quarts* do widza i przedstawia przepyszny typ męski o regularnych rysach twarzy, silnej, szerokiej. Okala ją zarost opadających wąsów i brody, podmalowanych sjeną paloną. w cieniach ciemniejszą. Z pod korony wysuwają się kosmyki lekko zwijających się blond włosów opadających na barki. Uśmiech łagodny, powaga i jasne spojrzenie piwnych oczu charakteryzują piękną głowę. Typ ten znany zresztą z innych utworów Dürera, jak n. p. z miedziorytów: »Zdjęcie z krzyża« Małej Pasji z r. 1507, B. 14 lub »Chusta ś. Weroniki« z r. 1513, B. 25 [1]).

Z pod płaszcza widać męski tors a na zewnątrz wysuwają się obnażone z całem ramieniem widoczne ręce. Przepiękny jest układ zgrabnej dłoni trzymającej berło, wysuwające się między serdecznym a środkowym palcem. Problem nagiego ciała w okresie, kiedy Dürer maluje nasz obraz, rozwiązuje artysta po myśli swego nauczyciela Jakuba de Barbari, na którego obrazach i sztychach ciała ludzkie mają budowę miękką, bezkostną, obciążone są niejasnością w łączeniu członków. Mimo dość poprawnej rozbudowy ciała jest u Barbariego bryłowatość ciała w szczegółach tylko powierzchownie przestudjowana. W przeciwieństwie do tej rozlewności form pozostają jego jędrne i pełne energji głowy [2]). Problem piękna nagiego ciała postaci ludzkiej rozwiązał Dürer rylcem na płycie miedzianej. I w tej kwestji, jak w innych poszedł on za wzorem mistrzów włoskich, dość porównać w tym względzie jego ś. Sebastjana, B. 56, z obrazem Cimy da Conegliano [3]). Stosunek ciała do draperji jest również tutaj jasno przedstawiony. Dürer pragnie pozostawić i uwidocznić to piękno w postaci Chrystusa i zarzuca tylko suty płaszcz na jego obnażone ciało. Pomysł taki świtał mu już w głowie, gdy szkicował pierwsze studja do koronacji, jak to widzimy w ambrozjańskim rysunku [4]) fig. 49.

Skrzydlaty aniołek fruwa lekki w powietrzu i unosi, oburącz trzymając, koniec długiego i ciężkiego okrycia Syna Bożego. Sam ubrany jest w zieloną sukienkę w światłach żółtawą, przepasany złotą szarfą z kokardą. Na znak lotu podniósł on w górę skrzydełka, mieniące się tęczowemi barwami (żółto-czerwono-niebieskiemi). Piękny jak cherub jasnowłosy, spełnia swą służbę z dziecinną powagą, którą widać w ruchu i wyrazie troski, by Chrystusowi ulżyć ciężaru szaty.

Te cudne, skrzydlate, niebiańskie stworzenia ujrzał Dürer we Włoszech u Lorenza di Credi i już około r. 1506 zaludnił niemi utwory w apoteozach swych Madonn różańcowych i wniebowziętych [5]). Wzorem zaś wcześniejszym tak znamiennych dla Dürera pyzatych, dmuchających cherubinów zdaje się być Jacopo de Barbari, na którego drzeworycie z przedstawieniem Wenecji symbolizują one ośm wiatrów dmących w Italji [6]). Wölfflin mówiąc o aniołach na Apokalipsie uważa je za pochodzące od Mantegni, mnie zaś tak postać ś. Jana ew. jakoteż anioły przypominają kreacje stwoszowskie i nie jest

[1]) Scherer, l. c., s. 125 i 137. — Wölfflin, l. c., s. 232, 239 ilustr. Typ zbliża się do autoportretu monachijskiego.

[2]) Friedrich Lippmann, »Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert«. Separatabdruck aus d. königl. preuss. Kunstsammlungen. Berlin, 1885, s. 80 i n.

[3]) Wölfflin, l. c., s. 117, 118 i n.

[4]) Ephrussi, l. c., s. 38 tabl.

[5]) Wölfflin, l. c., s. 51, 176—178 oraz nota. — Por. także Thausing, l. c., t. I, 112, 113, 358 il. Rosenkranzfest, tudzież ob. Dogson, »The Dürer Society«, rocznik 1904, tabl. VII, Studja do Melancholji.

[6]) Lippmann, »Der italienische Holzschnitt«, s. 80.

wykluczone, że są one filjacją obydwóch wpływów. Wracając do naszego tematu dodać nam należy, że widok dziecięcych główek dürerowskich wzbudzać musiał powszechnie (a także i w Krakowie) niemały zachwyt, skoro Dürer za pobytu w Antwerpji w maju 1521 r. notuje, że brat jego Andrzej sprzedał mu tutaj obrazek »Kindsköpflein« [1]).

Z prawej strony obrazu siedzi na tęczy Bóg Ojciec. Wyobraża go siwiuteńki, przygarbiony wiekiem staruszek o pięknych i szlachetnych rysach, wąsach obwisłych oraz długiej brodzie, opadającej na dół w dwa długie spiczaste pasma włosów. Twarz okolona kędziorami białych jak śnieg włosów, delikatna, subtelna, pełna uroczystej powagi. Policzki mocno różowe. Oprawy oczu i kontury nosa w tonie czerwonawym, jakby były malowane sjeną paloną. Usta karminowe, tak samo u innych postaci. Cienie na rękach i twarzach w odcieniu czerwonawym (sjena palona). Na głowie błyszczy złota korona. Nad jej obręczą sterczą kolce w kształcie piramidek. Prawą ręką podniesioną w górę dźwiga wraz z Panem Jezusem koronę, która jest podobną do Chrystusowej, a nadto ma czapkę z czterema kabłąkami. Obręcz korony sadzona jest kamieniami drogiemi: zielonemi szmaragdami w prostokątnych tafelkach i czerwonemi rubinami w oprawie eliptycznej kaboszonowej. W lewej ręce, opuszczonej i wspartej o kolano, trzyma Bóg Ojciec kulę świata. Ubiór jego składa się z wolnej sukni o obcisłych rękawach, koloru niegdyś fioletowego, obecnie popielato-szaro-bronzowego, tylko w cieniach jeszcze fioletowo-bronzowego. W pasie Bóg Ojciec przewiązany jest czerwonawo-żółtym szalem. Na ogół suknia straciła wskutek domieszki bieli swój właściwy kolor, a zatrzymała go lepiej w cieniach. Na ramionach ma Bóg Ojciec kapę ze złotolitego brokatu wzorzystego o wzorze czerwonych liści. Podbita jest ona tkaniną zieloną. Stopę wsparł Bóg Ojciec na drugiej mniejszej tęczy.

Kapę odgiętą jakby podmuchem wichru, lub odrzuconą dla swobody w ruchu rąk, podtrzymuje pyzaty, w czerwoną sukienkę strojny aniołek, ze wzniesionemi różnobarwnemi skrzydełkami. Rysy aniołka wiernie powtórzone odnajdujemy w dürerowskiej Madonnie z czyżykiem z r. 1506, na którym to obrazie widzimy również pokrewny typ Madonny [2]).

Pod Bogiem Ojcem kłębią się szczerze dürerowskie obłoki [3]), jaśnieje z boku widoczny urywek tęczy, na której wsparł on nogę obutą w złoty trzewik.

Górna tęcza składa się z pięciu lekko zakreślonych i delikatnie kolorowanych stref: biało-niebieskawej, różowawej w odcieniu trochę pomarańczowym, następnej żółtawej i wreszcie zielonkawej; a w całości jest bardzo subtelna; podobne widzimy na minjaturach n. p. dominikańskich brata Wiktoryna [4]). Druga tęcza niższa z lewej strony jest zamalowana i tylko z prawej strony widoczna; jest ona od poprzedniej jaśniejsza o silniejszym jednak blasku żółtawo-zielonawym.

Tuż nad koroną N. P. Marji, tak że zdawaćby się mogło, że stoi na niej, wzlatuje z rozpostartemi skrzydłami Duch ś. w postaci białej puszystej gołębicy, z nieco za wielką główką; błąd taki popełnić zdarza się często nawet wielkim mistrzom. Dzióbek i nóżki różowe. Gołębica na żółtem tle nieba okolona jest wolną przestrzenią, ograniczoną wieńcem obłoków w półkolnym układzie. Białe i podcieniowane barwą bronzową z małemi światełkami zaróżowionemi, na reprodukcji są one mało widoczne. Kłębiące

[1]) Lange u. Fuchse, »Dürers schriftlicher Nachlass«, Halle a. S. 1893, s. 168.

[2]) Soldan u. Riehl, »Die Gemälde von Dürer und Wolgemut«, nr. 0.

[3]) Ephrussi, l. c., s. 37 tabl. w scenie koronacji.

[4]) Lepszy, w *Roczniku krak.* XX, 125, tabl. kolorowa z Trójcą ś.

się poniżej figur białe chmury są modelowane niebieską farbą, w partjach jaśniejszych przemalowane nieco ugrem. Zresztą całe tło żółto-czerwone, ugrem malowane, naśladuje i zastępuje złoto, które według ikonografji średniowiecznej miało wyrażać niebo.

Draperja na naszych postaciach jest wskróś dürerowska i jej też należy poświęcić kilka słów objaśnienia. Układ draperji płaszcza Boga Ojca na naszym obrazie zastósował artysta już w szkicach do Wniebowzięcia wzgl. Koronacji M. B. tryptyku Hellerowskiego, ze zbioru Firmin Didot w Paryżu (por. fig. 48); na nich ruch draperji jest wywołany odchyleniem jej przez anioła, by nie ciążyła na przedramieniu błogosławiącej ręki Chrystusa. W naszym obrazie jest on raczej przypadkowy, wywołany podmuchem wiatru (por. fig. 47 i 48), więc jest dalszem rozwinięciem pierwotnego pomysłu. Zdarza się też często, że Dürer swój pierwszy rzut szkicowy zmienia, odwracając porządek figur lub innych motywów, a niejednokrotnie używa w tym celu zwierciadła do pomocy. W szkicu następnym, znajdującym się w Ambrozjanie medjolańskiej (fig. 49), zbliżył się Dürer w układzie o wielki krok naprzód ku coraz to bardziej krystalizującemu się w jego genjalnym umyśle obrazowi Wniebowzięcia w ołtarzu hellerowskim [1]) w kościele frankfurckich dominikanów (fig. 52) i ku fragmentowi w zbiorach krak. dominikanów. Ostatniem słowem jego plastyki w tym kierunku był drzeworyt z r. 1510, B. 94 (patrz fig. 50).

W kolorycie obrazu Koronacji widać wyraźnie, że malarza ogarnął już całkowicie wpływ renesansu i pod względem malarskiej techniki twórca należy do ludzi Odrodzenia. Kładzie on barwy lokalne odrazu, a nie jak w studjum głowy Madonny, którą raczej kolorował niż malował. Należy więc obraz do wcześniejszego okresu weneckich wpływów. W cieniach obrazu Koronacji niema nigdzie użytej farby czarnej Draperje są zawsze cieniowane odnośnym czystym barwikiem, a światła rozjaśnione bielą. W karnacji artysta cieniuje bronzowawo-czerwoną sjeną paloną. Liczne przemalowania dotyczą przedewszystkiem dwóch górnych warstw na przestrzeni pęknięć, a dalej widzimy przemalowane włosy obu postaci boskich, część policzka Boga Ojca i płaszcze

## Kompozycja.

Za podstawę układu przedstawienia Trójcy ś. w tym obrazie, i z nią ściśle związanej sceny koronacji Matki Boskiej, twórca kompozycji wziął jako znak symboliczny trójkąt i zastosował ten motyw, powtarzając go konsekwentnie w ogólnych linjach budowy kompozycyjnej. Na dołączonym szkicu (fig 51) oznaczam liczbą 1 trójkąt, który dotyka głów osób boskich i gołębicy. Drugim odwróconym trójkątem łączą się dwie pierwsze głowy z głową Madonny, a wreszcie 3-ci wielki trójkąt podwójnej wielkości opisuje przestrzeń zajętą przez akcesorja i szaty. Tej troistości, w części symbolicznej, doszukać się można następnie także w trzech koronach, jakoteż w układzie rąk zaznaczonym na diagramie linją kreskowaną. Owa konsekwencja, którą nazwałbym planimetrją artystyczną w przyjętej dyspozycji, cechuje twórczość autora »Nauki o proporcjach« (Propor-

[1]) Zamówił ten tryptyk u Dürera kupiec frankfurcki nazwiskiem Jakub Heller w r. 1507, a ukończył go artysta 24 sierpnia 1509. Obraz malował on przeszło rok cały, wszystko, jak sam w listach wspomina, własnoręcznie. Poprzedziły jego malowanie tak liczne studja i szkice jak przy żadnym innym obrazie. Dominikanie sprzedali główny obraz tryptyku w r. 1615 kurfirstowi bawarskiemu Maksymiljanowi do Monachjum, gdzie w czasie pożaru rezydencji w r. 1729 zgorzał. We Frankfurcie pozostały jeszcze skrzydła tryptyku malowane przez czeladź dürerowską i słaba kopja obrazu przez Jobsta Harricha. O znaczeniu kolorytu i farb daje prawdziwe wyobrażenie dopiero nasz obraz krakowski i nabiera tem samem niepomiernej ważności. Por. Thausing, l. c., II. 11 i 12

Fig. 49. Szkic piórkiem Wniebowzięcia N. Panny Marji A. Dürera.
Znajduje się w Bibljotece ambrozjańskiej w Medjolanie.

tionslehre), w którem to dziele Albrecht Dürer, doszukuje się w symetrycznej kompozycji źródła piękna. Ta więc symetryczność, rozwija się nietylko w linjach ujętych trójkątem, ale także w kierunku liczbowym. Pośrodku na osi pionowej obrazu, widzimy dwie postaci z każdej strony ogniskowej: a więc Bóg Ojciec oraz aniołek, a po drugiej stronie Chrystus i znów aniołek.

Poza tem sztuka dürerowska daje się rozpoznać w powtarzaniu tych samych typów branych z tych samych modeli lub z tych samych studjów. Powtarzają się i w naszym obrazie dokładnie te same postaci, pozy, draperje i akcesorja co w innych dziełach, uznanych od dawna za autentyczne utwory Dürera. Trzy korony na obrazie różnią się między sobą kształtem. Na głowie Boga Ojca korona ma najstarszą formę, kolce jej zakończone są ostremi grotami i podobna jest do tych, jakie widzimy u starych książęcych czapek Habsburgów. Na koronie znów Chrystusa, na kameryzowanej obręczy sterczą trójliście naprzemian większe to mniejsze, a wreszcie nad głową N. P. Marji jest korona podobna do poprzedniej, tylko przybywają jej 4 kabłąki obejmujące półkolistą czapkę. Wszystkie tutaj typy i szczegóły oraz cały układ odnajdują się w innych dziełach Dürera, wiele z nich spotykam na drzeworycie z r. 1510, tak że muszę go nazwać warjantem tej samej kompozycji; co więcej na tej rycinie (fig. 50) znajdujemy potwierdzenie wypowiedzianego przedtem zapatrywania, że obraz jest wycięty z wielkiego obrazu przedstawiającego: Wniebowzięcie Matki Boskiej [1]).

Co się tyczy czasu, w którym mógł powstać nasz obraz, to sądzę, że drzeworyt jest już parafrazą obrazu, dalszym jego rozwojem formy, zmieniającej się pod wpływem techniki ksylograficznej. W draperjach rośnie w drzeworycie bogactwo szczegółów, zmienia się tło, które wypełniają wielkie nimby; w postaci Chrystusa uderza odmienny typ, poza, wyraz, zatraca się uroczysty gest i niezmiernie łagodny uśmiech, zaś z boku gubi się postać aniołka, który dźwigał płaszcz Jezusowy i wprowadzał równowagę w statyce plastyki. Owe braki idą na niekorzyść, artysta czuje to i usiłuje je usunąć, stworzyć przeciwwagę nachyleniem i przegięciem całej postaci Chrystusa, przyczem mu wypadło zmienić odpowiednio nastrój psychiczny głowy, dając jej wyraz boleści w miejsce triumfu, miłości i majestatu i żywo też postać Chrystusa przypomina Zbawiciela z karty tytułowej Wielkiej Pasji t. zw. »Schmerzensmann«, który tam był na miejscu, tam zupełnie zrozumiały, bo miał uzmysłowić wszystkie cierpienia, jakie Pan Jezus zniósł dla zbawienia ludzkości [2]). Pozatem zmiana dyspozycji mogła także wyniknąć ze względów czysto technicznych, n. p. jeżeli klocek był sękaty lub drzewo jego okazało skazy niełatwe do opanowania rylcem ciągnącym linję krzywą.

Nierównie bliższym naszemu obrazowi był obraz Wniebowzięcia Matki Boskiej

[1]) Por. kopję obrazu Wniebowzięcia z r. 1509 w Muzeum frankf. u Scherera, l. c., s. 43, lub Soldan und Riehl, l. c., nr. 80. — Dodgson, »The Dürer Society«, rocznik 1904, tabl. XXII, podaje dobrą reprodukcję drzeworytu, a w roczniku 1905 na tabl. XXVII drzeworyt B. 122, ważny ze względu na analogje z draperją podobnie komponowaną. — Typ zaś Madonny tutaj użyty, powtarza się wielokrotnie w utworach Dürera, tak n. p. spotykamy go wcześnie, bo już w obrazie Dürera i Wolgemuta »Opłakiwanie Chrystusa« z r. 1500 w Pinakotece monachijskiej, ob. Soldan und Riehl, l. c., nr. 85; potem w Madonnie z Dzieciątkiem Jezus na bazylejskim rysunku piórkiem, koloryzowanym, reprod. w Knackfussa »Dürer«, s. 65, fig. 57. Od roku 1511 odnajdujemy go w długim szeregu utworów, jak: na rycinie z r. 1511 Świętej Rodziny, B. 96. Scherer, l. c., s. 267 lub s. 7. Studjum dziewczyny, mal. na desce w Muzeum w Budapeszcie. — W publikacji W. Lübke, »A Dürers's Kupferstiche« na miedziorytach B. 36 tudzież B. 40 z lat 1512 i 1514 mamy pokrewne typy Madonn, są i późniejsze jak B. 39 z 1518 lub B. 38 a-b z 1520 r.

[2]) Knackfuss, »Albrecht Dürer« Künstlermonographien, s. 71, fig. 63. Scherer, l. c., s. 253, B. 4.

z r. 1509, którego starą kopję przechowuje Muzeum miejskie we Frankfurcie n. Menem. Kopja aczkolwiek licha daje dobre wyobrażenie o dyspozycji obrazu, widzimy na nim zmianę ruchów głów, akcesorjów, brak aniołka przy Chrystusie i t. p. Kompozycja zbliża się do drzeworytu z r. 1510 i dlatego sądzę, że obraz nasz jest wcześniejszy, ale te zmiany są nie wielkie, to też z niego, w połączeniu z obrazem Wszystkich Świętych w Wiedniu,

Fig. 50. Wniebowzięcie Matki Boskiej. Drzeworyt A. Dürera z r. 1510. B. 94.

możemy śmiało wnioskować o pierwotnym wyglądzie całości. Spód prawdopodobnie powtórzył Dürer w przykładzie frankfurckim według nie istniejącej dolnej części obrazu dominikanów krak., a więc powtórzył te same postaci i ten sam czarujący peizaż z Malcesine nad jeziorem Garda [1]), ze stojącą postacią Dürera podobnie, jak go namalował

[1]) Gabriel v. Terey, »Albrecht Dürers venetianischer Aufenthalt 1494—1495«. Strassburg 1892, s. 18.

na wiedeńskim obrazie[1]) Wszystkich Świętych z r. 1511 i jak go widzimy na frankfurckiej kopji Wniebowzięcia, według oryginału z r. 1509[2]).

Przy wykonaniu zasadniczej dyspozycji ujętej w symboliczne trójkąty i rozłożeniu w nich figur, co niewątpliwie artysta naszkicował w przedwstępnym zarysie, wykonał on potem obraz z użyciem modelów skądinąd już znanych i to wyjaśnia nam powtórzenie tych samych typów, które widzimy w innych dziełach Dürera. Wszystko przemawia za tem, że obraz nie jest kopją lecz oryginałem, powstał niewątpliwie w pracowni samego Albrechta w Norymberdze przy pomocy tych samych środków artystycznych, któremi rozporządzała pracownia jego, t. j. tych samych modelów, gotowych studjów głów, draperyj lub innych akcesorjów i to, jak sądzę, przed datą obrazu frankfurckiego i drzeworytu z r. 1510, a więc prawdopodobnie w r. 1507 lub 1508 po powrocie z Italji. Zanim Dürer wykonał obraz, rodziły się wątpliwości, wahania, robił przeto szkice, warjanty, mocował się sam z sobą, aż doszedł do pomysłu, który śnił mu się w duszy, zanim plastycznie go ucieleśnił. Ilustracją tego szukania właściwej drogi i zbliżania się do właściwego celu są jego dwa szkice opublikowane przez nas według Ephrussiego. W pierwszym szkicu (fig. 49) postać Madonny wyłania się z kamiennego grobu, do którego przed chwilą przynieśli jej ciało apostołowie na obok stojących wśród nich drewnianych noszach. Zmartwychwstała i wzniosła się ponad grób, by natychmiast poddać się obrzędowi koronacji. Znajduje się w tym szkicu, który nazwiemy pierwszym, połączenie pogrzebu z wniebowzięciem. Drugi szkic piórkiem, przedstawiający Wniebowzięcie (fig. 50), zbliża się już do ostatecznej redakcji. Przedstawienie pogrzebu mniej uwydatnione; pozostały jeszcze w ręku apostołów: naczynie z kadzidłem, kadzielnica i na cokole grobowca stojąca kropielnica. W proporcjach i zarysach szkicowanej głowy przypomina Madonna studjum u dominikanów krak.; Boga Ojca umieścił tu artysta, w przeciwieństwie do naszego obrazu, po lewej stronie, a na głowę nasadził mu zamiast korony tiarę, Chrystusa zaś pojął z odkrytą głową bez korony. Nadto obie postaci narysowane są w profilu. Wreszcie ciekawy szczegół, że korona nad Matką Boską ma kształt jeszcze zupełnie gotycki, o wysokich kolcach, zdaje się ustalać chronologję szkiców.

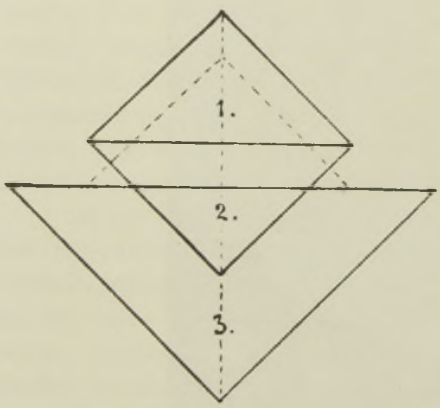


Fig. 51. Diagram kompozycji obrazu Koronacji

Obraz dominikanów krakowskich ma 0·845 m. szerokości; zważywszy, że został on nieco przycięty, można przyjąć, iż jego szerokość wynosiła pierwotnie około 0·900 m. przypuśćmy teraz, że obraz, kiedy był całym, posiadał proporcje obrazu Hellerowskiego, za czem wszystko przemawia, wysokość jego wynosić musiała około 1·300 m. Obraz frankfurcki, którego wymiary według kopji Jobsta Harricha wynoszą 1,345 m. szer. a 1·85 m. wys., był niemal o $^1/_3$ część większy.

Dürer w liście do Jakuba Hellera z 24 sierpnia 1508 pisze: »Jeszcze o jedno was muszę prosić w sprawie obrazu Matki Boskiej, któryście u mnie widzieli byli, — może

[1]) Scherer, l. c., s. 49, Obraz Wszystkich Świętych w wiedeńskiem Muzeum z r. 1511. ol. na drzewie.
[2]) tamże, s. 43, Kopja obrazu Wniebowzięcia M. B. we Frankfurcie n. M.

Fig. 52. Obraz główny z tryptyku Hellerowskiego, znajdującego się w klasztorze dominikańskim we Frankfurcie n. M., malowany przez Albrechta Dürera.
Rysunek według kopji Juwenala.

znacie kogoś ktoby obrazu takiego potrzebował? Zalećcie mu, proszę, by go sobie kupił. Jeżeli się mu dorobi ramy, będzie ładnym obrazem. A potem wiecie, że czysto zrobiony. Chcę wam go oddać tanio, bo za 50 flor. Ponieważ zaś obraz jest skończony, a nie chciałbym, by się u mnie w domu uszkodził, gotów jestem dać wam pełnomocnictwo, byście go mogli sprzedać nawet za 30 flor. Gdyby zaś miał pozostać u mnie niesprzedany, wówczas oddałbym go nawet za 25 flor. Wiele też wydałem strawnego wśród tej roboty« [1]). Ostatnie zdanie odnosi się zapewne do czeladzi, która mu przy malowaniu była pomocną, a którą musiał żywić.

W niedługim potem czasie, bo 4 listopada 1508 r. Dürer donosi co następuje: »Już nie potrzebujecie się troszczyć o kupca na mój obraz Matki Boskiej, bo oto biskup wrocławski (Jan Turzo) ofiarował mi za niego 72 flor., a ja, jak się to samo przez się rozumie, sprzedałem go« [2]).

Thausing [3]) przypuszcza, iż możnaby ten obraz, o którym mówią listy Dürera, identyfikować z malowaną na drzewie praską Madonną z gladjolusem i powiada następnie, że dawniej był na obrazie monogram Dürera i rok 1508, nie mówi jednak skąd czerpie tę wiadomość [4]). Jest to w życiu artystycznem Dürera okres malowania Madonn, wytworzony głównie pod wpływem weneckim. Pozatem nie znamy żadnej innej okoliczności ubocznej, któraby ten domysł umocnić i związanie pragskiego dzieła z imieniem biskupa wrocławskiego potwierdzić pozwoliła.

Przeciwnie, uderzającą jest rzeczą, że studja do obrazu hellerowskiego pochodzą nie z r. 1511, kiedy on był malowany, ale odnoszą się właśnie do r. 1508, kiedy biskup Turzo kupuje obraz Matki B. od Dürera. Wspomniane zdarzenia i pokrewieństwo kształtów przemawiałyby za tem, że szkice były studjami raczej do krakowskiego, a dopiero następnie do frankfurckiego dzieła. Cóż zrobił Turzo z nabytym niewielkim ołtarzowym obrazem? We Wrocławiu dotąd nie udało się odnaleść żadnej o nim wiadomości. W krakowskim natomiast kościele Marjackim istnieje wówczas kaplica rodowa Turzonów pod wezwaniem ś. Wawrzyńca a w niej wyposażona przez nich altarja ś. Trójcy [5]). Ten obraz, który ikonograficznie tak był bliskim wezwaniu kaplicy nadawał się znakomicie wielkością i przedstawieniem swojem do ołtarza kaplicznego. Zresztą cześć dla Wniebowzięcia w krak. kościele marjackim była wówczas silnie rozwinięta: istniało tutaj bowiem »Bractwo Wniebowzięcia N. P. Marji«, był też ołtarz tego wezwania w kaplicy Waltkonów [6]). Jeżeli do tego wszystkiego dodamy, że obraz pochodzi i znajduje się w Krakowie i jest pędzla wielkiego artysty, to wszystkie przytoczone wiadomości przemawiają za mojem przypuszczeniem, że jest to właśnie obraz kupiony przez Turzona od Dürera dla jego kaplicy rodowej w krakowskim kościele marjackim.

## II.

## Droga na Golgotę.

W roku 1527 namalował Albrecht Dürer obraz, znajdujący się w zbiorach p. Fryderyka Cook'a w Richmond, którego treścią jest »Upadek Chrystusa« pod krzyżem

[1]) Lange u. Fuchse, »Dürers schriftlicher Nachlass«, s. 49.
[2]) l. c., s. 51.
[3]) Thausing, l. c., II, 9.
[4]) Scherer, l. c., s. 40 (ilustr.).
[5]) *Teka Grona Konserwatorów Gal. Zach.* t. VI, 88.
[6]) P. H. Pruszcz, »Kleynoty stołecznego m. Krakowa«, wyd. 1745, s. 57.

w drodze na Golgotę. Temat podejmowany wielokrotnie przez artystę i to znacznie wcześniej w jego grafice i szkicach. Jest też bardzo prawdopodobnem, że jest on powtórzeniem obrazu, który powstał już znacznie wcześniej i poprzedzał ryciny z »Drogą na Golgotę«.

Stara Norymberga szczególnie obfituje w przedstawienia tego rodzaju. Na samo zaś czoło wysuwa się Adam Krafft z ciężko w kamieniu wykutemi scenami krzyżowej drogi [1]). Cóż jednak za olbrzymia różnica w artyzmie jednego a drugiego artysty. Plastyka Kraffta przedstawia te sceny jakby wzięte z wielkotygodniowego misterjum, odegranego przez grupę prowincjonalnych aktorów, spokojnie, czasami leniwo i bez życia. Tymczasem

Fig. 53. Albrecht Dürer, Pochód na Golgotę
Obraz z r. 1527 w zbiorach sir Frederic Cook w Richmond.

u Dürera rozwija się dramat dziejowy z akcją niezmiernie żywą, o bardzo wysokiem napięciu psychicznem, z niezwykłą mnogością szczegółów i mnóstwem kontrastów w ruchach i wyrazie; wszystko świadczy o sprzecznych wśród tłumu uczuciach, miotających duszą aktorów krwawego dramatu.

Niewątpliwie miedzioryt Marcina Schongauera p. t. »Niesienie krzyża« B. 21, był znany, gdy Dürer malował rzeczony obraz, o tem mówią w nim niektóre szczegóły, ale

[1]) Por. B. Daun, »Peter Vischer und Adam Krafft«, nakł. Velhagen 1905, *Künstlermonographien*, t. LXXV, s. 85 fig. 6, s. 86 fig. 7, s. 87 fig. 8, s. 88 fig. 9, s. 89 fig 10, s. 94 fig. 14, s. 97 fig. 16. — Rzekomo Stwosza »Upadek pod krzyżem« nad wewnętrznym portalem norymberskiego kościoła Najśw. Panny Marji ma dziwnie archaiczny wygląd, polskie typy z krótkiemi mieczami u boku i zamek o licznych basztach na wzgórzu. Rzeźba jednak nie ma nic wspólnego z kompozycją dürerowską. (Por. Daun, »Veit Stoss«, 1916, s. 124, tab. XXXII.

przytem są w kompozycji tak zasadnicze różnice, że utwór należy uważać za zupełnie oryginalny. Na dürerowskim drzeworycie Wielkiej Pasji z r. 1498, B. 10[1]) pochód na Golgotę zatrzymał się nagle, bo Chrystus upadł na kolana pod krzyża ciężarem; tłok się zwiększył, pachołkowie popychają, smagają Chrystusa i tłum, byle tylko ruszył w dalszą drogę. Stanęli tylko: Matka Najśw., jakiś przygodny statysta i żołnierz, a przyklękła ś. Weronika, by chustą otrzeć spotniałą twarz Zbawiciela. U Schongauera pochód już się znalazł daleko poza bramami miasta, kawalkata porusza się doliną wśród urwisk skalnych. U Dürera pochód ciśnie się i tłoczy, wychodząc z bramy barbakanu. W kostjumie, układzie i pojęciu figur Schongauer jest jeszcze mistrzem zachodzącego średniowiecza, Dürer już w pełni człowiekiem Odrodzenia. Owe reminiscencje schongauerowskie, o których mówiliśmy, zaginęły u Dürera dopiero w drzeworycie Małej Pasji B. 37 z r. 1509 (Scherer s. 240) i w miedziorycie tegoż cyklu z r. 1512, B. 12 (Scherer s. 124), a odżyły w nim naprzód w obrazie z r. 1502 w metropolitalnym pałacu w Ober- St. Veit pod Wiedniem (Scherer s. 84).

Obraz, który jest przedmiotem naszego rozważania, został obszernie opisany w wydawnictwie angielskiem[2]) poświęconem wyłącznie twórczości Albrechta Dürera. Korzystam też w znacznej mierze z tej wzorowej publikacji i z wyników jej rozbioru.

Obraz jest malowany olejno *en grisaille* na drzewie i wyszedł z pracowni Dürera, a należał ongiś do kolekcji Imhoffa. W r. 1633 sprzedany został do Amsterdamu, przebywał nieznane koleje, aż wreszcie kupił go p. Cook w Lizbonie z kollekcji księcia Saldancha. Autor publikacji angielskiej dowodzi przekonywająco, że utwór jest własnoręcznem dziełem Dürera, a nie jego czeladzi. Kopję starą tego malowidła posiada Galerja drezdeńska (nr. 1872); jest ona licha, malowana na płótnie naklejonem na desce lipowej i opatrzona sentencją z proroka Izajasza. Druga kopja, nieco lepsza, znajduje się w galerji obrazów w Bergamo.

Kompozycja przedstawia się jako obraz wieloplanowy. Z bram miasta, obronnego murami i basztami, wyroiły się tłumy ludu i żołnierstwa. Chrystus między niemi upadł pod ciężarem krzyża; trzyma go na uwięzi sznura i ciągnie zbir niosący kosz z narzędziami męki. Pan Jezus zwrócił swe oblicze ku grupie płaczących świętych niewiast ze ś. Janem Ew. Grupę odgradza od głównej postaci drabina, którą niesie jakiś mężczyzna w kapeluszu. Najbliżej Chrystusa stoi ś. Weronika z chustą przygotowaną do otarcia spotniałej twarzy. Z pod jej nóg wybiegł pies, kierując się ku łydkom zbira ciągnącego sznur. Za Chrystusem kroczy legionista rzymski w zbroi, z wielkim kindżałem u pasa i wlokącą się po ziemi włócznią. Znęca się on nad Chrystusem kopiąc go i zmuszając do dalszej drogi. Głębiej poza Chrystusem, wsparłszy się na ramieniu poprzecznem krzyża, mężczyzna węzłem sznurów uderza go z całej siły. Artysta, jak widać, usiłował przedstawić okrucieństwo tłuszczy nie znającej granic w swem zdziczałem uczuciu nienawiści do głosiciela nowej nauki.

W tyle za tą grupą, tworzącą ośrodek obrazu, zamyka pochód i otacza go zbrojne wojsko, któremu przewodzą dwaj konni żołnierze, a z tych bliżej widza znajdujący się kawalerzysta, łucznik z okrągłą tarczą i kołczanem, przypomina żywo polską konnicę z obrazów Hansa Kulmbacha, malowanych w Krakowie. Rasowy pod nim koń okryty

[1]) Por. Wölfflin, l. c., s. 80—82, il. na s. 81. — Scherer, l. c., s. 259

[2]) Wydawnictwo Towarzystwa imienia Dürera w Londynie pod nazwą »The Dürer Society« z wyczerpującemi objaśnieniami przez pp. Campbell Dodgson i Montagu, w roczniku 1904 na tab. XI daje reprodukcję Studjum dürerowskiego do obrazu »Pochód na Golgotę« zaś na tab. III reprodukcję samego obrazu.

jest bogatym rzędem. Za nim widać innego jeźdzca w zawoju i szamerowanej sukni, a dalej w głębi bramy i po przeciwnej stronie tłumu liczne włócznie, halabardy, partyzanę i kolbę gwiaździstą (Morgenstern), wielu pieszych trabantów, którzy tłumnie bramę barbakanu wypełniają i cały pochód flankują.

Grupę środkową z Chrystusem poprzedza jeden z łotrów nagi i skrępowany sznurami, a obok kroczą pachołkowie niosący dwa krzyże, ubrani w wysokie czapki spiczaste z zawojem lub kryzą, jakie już opisywałem poprzednio (str. 119, 137 i 139). Tuż przy nich, w płaszczu z ogromnym kapturem, z mieczem u boku i w płaskiej czapie na głowie, stoi jakiś patrycjusz czy szlachcic-statysta, jako widz w tłum wmieszany, a dalej znów żołnierz w zbroi, który gromi i prętem rozpędza nagromadzone tu niewiasty.

Wśród rozgrywających się scen i kotłującego się ludu po lewej stronie obrazu zaciekawia widza orszak pięciu jeźdzców na przepysznych wschodniej rasy koniach. Uderza nas ich kostjum wschodni; wszyscy są w zawojach lub turbanach na głowie. Trzech z tych jeźdzców odnajdujemy na dürerowskiem studjum ze zbiorów Klinkoscha w Berlinie (fig. 54). Opiszę ich potem, gdy mi przyjdzie zastanowić się nad szkicem i możliwością ich znaczenia i pochodzenia. Trzeci z rzędu jeździec ma wielki kaptur, podobny do tego, jaki posiada opisany już patrycjusz; nasz kawalerzysta nałożył go na spiczastą z wywiniętem rondkiem czapkę. Posiada on okazałą brodę i wygląd stąd tak patrjalchalny, że okoliczność ta skłoniła autorów angielskich do nazwania go arcykapłanem, co jest oczywiście nieścisłe.

Następny znów kawalerzysta w zawoju z opuszczoną na plecach zasłoną, który osłania mu kark, ma przy boku karabelę i podobny jest do jeźdzca w zawoju pod bramą. Na ostatnim wreszcie planie widzimy peizaż, na który składają się trzy z prawej strony baszty, otoczone przybudówkami i połączone murem z gankami. Pierwsza z nich okrągła, druga czworoboczna jak nasza krakowska brama florjańska, otoczona jest jakiemiś zabudowaniami fortecznemi. Obecny krakowski barbakan pochodzi z r. 1498, więc o lat 7 lub 8 jest późniejszym od przypuszczalnego pobytu Dürera w Krakowie, wszelako nie byłoby wykluczone, że jest on reminiscencją z czasów przedolbrachtowych. Dymiące na basztach kominy świadczą o tem, że wzory podobnych budowli widział Dürer nie we Włoszech. Z lewej strony widać rozległy krajobraz z rozsianemi z rzadka drzewami. Przypominać on się zdaje dawny wygląd pustej, podmokłej, tylko wierzbami porosłej krakowskiej łąki ś. Sebastjana, rozciągającej się od wschodu za murami miasta ku Wiśle i Krzemionkom. Wymienieni komentatorzy zauważyli, że peizaż ma stanowczo flamandzki wygląd w stylu Patenira.

Na obrazie od dołu pędzlem wypisany napis majuskułami renesansowemi: ALBERTVS · DVRER · SVPER · TABVLA · HAC · COLORIS CINERICII FORTVITO · ET · CITRA · VLLAM · A · VERIS · IMAGINIBVS · DELINIATIONEM · FACIEBAT · ANNO SALVTIS MDXXVII AETATIS VERO SVAE LVI. Napis kończy się monogramem artysty i jest w swym charakterze podobny do napisu na portrecie cesarza Maksymiljana. Color cinericeus znaczy, według cytowanych autorów, tyle co *grisaille*.

O stronie technicznej obrazu, mówi autor angielski, że jakkolwiek malowidło jest bardzo starannie wykonane, nie widzi on w nim tendencji do naśladowania natury. Cienie są stalowo-szarej barwy, zachowując przytem pewien ton lokalny. Gałęzie są zielone, ale na ziemi wszelka zieleń zanikła. Kolor czerwony jest ceglasty, złamany, matowy, widać go na dachach, nieco silniejszy w tonie pojawia się na chorągwi, a jasno

czerwoną barwę noszą jeźdzcy i taką jest malowana tunika ś. Jana Ew. Blady róż stosował malarz przy karnacjach, zaś kremowej farby używał w światłach. Niebo malowane jest bielą i przechodzi w kolor perłowo szary, na niem też kończy się przestrzeń pigmentem objęta. Dürer zapożyczył tę technikę, jak przypuszcza uczony angielski, od malarzy niderlandzkich, a na dowód cytuje wczesne malowidło flamandzkie (szkoły gandawskiej) w kolorze prawie identyczne dürerowskim Widział je nasz informator wystawione w Bruges, przypisane zaś było mistrzowi G. van Meire (nr. 119). Trzeba jednak zarazem nadmienić, na co zwraca autor uwagę, że traktowanie malarskie *en grisaille* zjawia się u Dürera już w r. 1510 w rysunkach: Samson i Zmartwychwstanie w Albertynie wiedeńskiej i zbiorach berlińskich.

Kompozycja prawej strony obrazu opiera się w $^2/_3$ częściach na rysunku z r. 1520, który znajduje się w Uffiziach [1]).

W szkicu berlińskim (fig. 54), który nas szczególniej interesuje [2]), odczuwa się zarys lewej strony obrazu. Widać na nim drabów pieszych, o niejasnych kształtach, uzbrojonych w halabardę lub czekan, z hełmem wysokim na głowie, na pierwszym zaś planie jakby stado strwożone pięciu niewiast, z których jedna trzyma za rękę zalękłego dzieciaka, wydzierającego się naprzód w lewą stronę. Na tę grupę osób pięścią naciera żołdak zakuty w zbroję, z krótkim mieczem u boku. W dalszym ciągu, z prawej strony, ale już na drugim planie dwaj pachołkowie w spiczastych i wysokich czapkach niosą krzyż, a obok nich, skrępowany powrozami, idzie złoczyńca, między którego nogami widać monogram artysty. Prócz pieszych bierze udział w pochodzie część hufca tatarskiego z chorążym na czele, który trzyma w ręce wysokie drzewce z wielkim trójkątnym proporcem, na którym widać orła jednogłowego. Chorąży ma na głowie zawój, strzemiona krótko spięte na sposób polski, względnie wschodni, i stopę wsuniętą głęboko w kabłąk. Na lewem ramieniu trzyma wygiętą tarczę czworoboczną, jakiej używała jazda polska w bitwie pod Orszą [3]). U lewego boku wisi szabla w rodzaju karabeli, a przy udzie nogi, ubranej w szerokie szarawary obcisłe na łydce, przytroczony jest kociołek. Chorąży odwraca głowę słuchając rozkazu rotmistrza za nim jadącego; koń pod nim okazały. Około niego halabardnicy, zdaje się nikną w kurzawie, a w tyle dwaj jeźdzcy w wysokich turbanach z kutasami, przy szablach; pierwszy z nich, którego nazwałem rotmistrzem, wysuwa się naprzód i buzdyganem nadaje kierunek pochodowi. Na ich piersiach spływają rycerskie fartuchy z godłem orła jednogłowego.

Jacyś pachołcy, także w wysokich turbanach z kutasami, niby spieszeni Tatarzy, niosą krzyże przeznaczone dla dwóch łotrów, którzy wraz z Chrystusem mają ponieść śmierć na Golgocie.

Szkic, co uderza na pierwszy rzut oka, jest robiony z błyskawiczną szybkością przez artystę obdarzonego niezwykłą pamięcią wzrokową, który z łatwością odtwarza raz widziane przedmioty i sceny. Z porównania szkiców z obrazem wynoszę wrażenie odtwarzania sceny istotnie widzianej widowiska niezawodnie misterjum, które go swoją barwnością, ruchem i prawdą zachwyciło i wpiło się w pamięć.

To więcej jak pewne, że kompozycja obrazu nie mogła powstać w Wenecji ani w Niderlandach. Peizaż i jego architektura nie są włoskie: są północne. Takie baszty

[1]) l. c., III zeszyt, karta XII.

[2]) l. c. Rocznik 1905, zeszyt VII, tabl. XI. Opis dodany do reprodukcji jest tutaj częściowo błędny, więc korzystam z niego tylko w drobnej mierze.

[3]) Tadeusz Korzon, »Dzieje wojen i wojskowości w Polsce«, 1912, s. 237, tabl. 12, s. 254.

z dymiącemi kominami, z dachami bystremi i krytemi czerwoną dachówką, z takiemi murami miejskimi, mogły powstać zatem w Norymberdze albo na tle wspomnień krakowskich, co zdaje się być prawdopodobniejsze również z innych powodów. Kostjumy stanowczo nie są włoskie, są raczej północne, może krakowskie. Zbroje rzymskie są na-

Fig. 54. A. Dürer. Szkic piórkiem do obrazu »Pochód na Golgotę«, z kolekcji Klinkoscha w Berlinie.

leciałością czysto antyczną renesansu i tych na szkicu niema. Natomiast chłop ciągnący na sznurze Chrystusa ma na sobie kabat o trzech kutasach na wyłożonym kołnierzu, który może przypominać kołnierz z 3 kutasikami przy sukmanach chłopskich z okolic Krakowa, jako jego pierwotna archaiczna forma. Ale przedewszystkiem konnica tatarska ma dla nas na podstawie dat historycznych i w ich oświetleniu wygląd nietylko osobliwy ale również

swojski. Tatar ma na ramieniu tarczę polską, na której w obrazie widać wymalowanego orła jednogłowego; ten znak heraldyczny jest równocześnie godłem państwowem polskiem o typie, jaki spotykamy w okresie panowania Kazimierza Jagiellończyka i Olbrachta. A wreszcie nadmienię, przy tej sposobności, choć to bezpośrednio niczego jeszcze nie dowodzi, że Dürer przesłał do Krakowa i sprzedał w r. 1521, za pośrednictwem swego brata Andrzeja projekt malowanej tarczy, co dopuszcza domysł, że znał kształt tarczy polskiej [1]).

Strzemie jest bardzo krótko spięte, co jest nader charakterystyczne dla tatarów i kozaków. Dla wykazania tej różnicy dość porównać nasz szkic z miedziorytem dürerowskim z przed r. 1495, przedstawiającym galopującego kurjera [2]), aby zrozumieć zasadniczą różnicę sposobu siedzenia na koniu jeźdźca ze wschodu Europy. Z tą charakterystyczną cechą jazdy polskiej godzą się również utwory plastyczne Rembrandta, Callota lub Jeremjasza Falcka. Koń okazały jest tej samej rasy, jaką widzimy u konnicy polskiej na wspomnianym obrazie bitwy pod Orszą. Do ubioru Tatarów na obrazie dürerowskim należy fartuch rycerski spływający od szyi z namalowanym orłem polskim, coby dowodziło, że jest to poczt nadworny tatarski. Osadnictwo tatarskie na Litwie, znane z czasów Gedymina i Witolda, obejmowało jeszcze za Zygmunta III około 100 wsi z meczetami, a nadto po miastach były silniejsze skupienia zajmujące osobne dzielnice Tatarzy nie byli osadnikami niewolnymi, ale przez książąt litewskich a później królów polskich traktowani byli jako lud rycerski, winni też byli na każde zawołanie królewskie pełnić służbę wojskową w osobnych oddziałach, t. zw. ściachach (ściach = stiah, stary wyraz słowiański na oznaczenie chorągwi czyli oddziału zbrojnego). Składali oni oddzielne wojsko i mieli osobnych dowódzców. Szczególnie żywy udział brali w wojnach moskiewskich oraz inflanckich, jako lotne oddziały idące w przedniej straży. Liczba zbrojnych tatarów polskich dochodziła za króla Kazimierza Jagiellończyka kilkunastu tysięcy. Jeszcze w XV w. zachowywali swój język wschodni, ale już za Zygmunta I posługiwali się polskim lub ruskim językiem. W r. 1631 wystawili tatarzy jeszcze sześć chorągwi [3]).

Zapiski dotyczące zamku na Wawelu podają dalsze wskazówki [4]) co do stanowiska tatarów na dworze królewskim w Krakowie. Używano ich do rozmaitych posług: raz jako straży, to znów siepaków, to wreszcie jako pomocników przy budowie zamku. Mieli oni tutaj osobne mieszkanie, osobne kuchnie i więzienie, bo widocznie trzymano ich w surowej karności i odosobnieniu.

Wyobrażam sobie, że w Krakowie w czasie wielkiego misterjum średniowiecznego także dwór królewski brać musiał żywy udział i okazałość uroczystości podnosił poczt ułanów tatarskich.

Jeżeli zatem Dürer bawił w Krakowie, na co wskazuje cały szereg omówionych spostrzeżeń, to niewątpliwie szkicował je tutaj, a później zastosował powtarzając ten temat w obrazie.

* * *

[1]) K. Langie u. F. Fuchse, »Dürers schriftlicher Nachlass«, s. 168.

[2]) Scherer, l. c., s. 98, B. 80.

[3]) »Orientalisches Archiv.« herausgegeben von Hugo Grothe, nakł. K. Hiersemann, Lipsk 1911/12, t. II, 107 n. o. Krygowski, »Polenteppiche«. — Juljan Bartoszewicz w artykule p. t. »Tatarzy polscy«, pomieszczonym w Encyklopedji S. Orgelbranda z r. 1867, t. 25, s. 25—32.

[4]) Stanisław Tomkowicz, »Wawel«. *Teka Grona Konserwatorów Gal. Zach*, t. I, 146, 199, 203, 204, 272, 288, — tudzież Adam Chmiel, tamże w t. II, obacz skorowidz pod wyrazem Tatarzy na s. 866.

Od lat wielu żywiłem głębokie przekonanie, że Stwosza i Dürera wiązały osobiste stosunki, że łączy ich sztukę tajemnicza nić pokrewieństwa kształtu, którą rozwikłać jest obowiązkiem historji sztuki. Zamierzeniem tedy mojem było rzucić nowe światło na drogi myśli artystycznej wielkiego mistrza sztuki niemieckiej. Zadanie bardzo trudne, sprzeciwiające się niejednokrotnie dotychczasowym wynikom badań gruntownych niemieckich. Odmienne ugrupowanie faktów i założeń pozwoliło mi na wyjaśnienie wielu dotąd niewytłumaczonych i zadziwiających zjawisk. Rozprawą moją składam również hołd genjalnemu reformatorowi nietylko plastyki niemieckiej, ale i naszej, na której formę wywarł potężny wpływ i ożywił ją nowem tchnieniem tak przez pośrednictwo swych braci, którzy przybyli do Polski i tutaj swe pracownie założyli, jak również przez swoich uczniów i towarzyszów pracy. Wreszcie rozprawa niniejsza wzmacnia nasz pogląd na znaczenie kulturalne stolicy Polski na przełomie wieków XV na XVI, kiedy Kraków stał się żywem ogniskiem cywilizacyjnem, ku któremu zwracają się oczy i kroki przewodnich duchow i nawiązują żywe z niem stosunki w tym złotym wieku jagiellońskich czasów.

## OMYŁKI DRUKU

Str. 120, wiersz 13 od góry: wykreślić wyraz Riemenschneiderowi, którego nie było w rękopisie autora.

Fig. 1. Popiersie portretowe Augusta Moszyńskiego.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

# AUGUST MOSZYŃSKI
## ARCHITEKT POLSKI XVIII STULECIA.

NAPISAŁ
TADEUSZ MAŃKOWSKI.

### I.

Związki Moszyńskiego z Dreznem i wpływy drezdeńskiego środowiska artystycznego. Związki z rodziną Potockich i fundacje Józefa Potockiego dla zakonu dominikanów.

August Fryderyk Moszyński, ur. 1732 r., był synem Jana Kantego, starosty gostyńskiego, inowłodzkiego i ujskiego, który zaślubił był Fryderykę Augustę de Cosel, córkę naturalną Augusta II i hrabiny Hoym, a który ciesząc się względami królewskiemi został w r. 1729 krajczym wielkim koronnym i podskarbim nadwornym, w r. 1736 zaś podskarbim wielkim koronnym. Po zmarłym w r. 1737 ojcu zatem i matce dziedziczył August Moszyński stosunki z dworem saskim. Tego rodzaju związki krwi z domami królewskiemi nie ubliżały nikomu w oczach współczesnych, lecz przeciwnie wynosiły ponad rody dawnej szlachty o klejnocie bez zmazy. August Moszyński o tem pamiętał mówiąc

i pisząc »je sais aussi ce que je dois à ma naissance et au rang que j'occupe dans le monde«[1]. Stanowisko na dworze saskim wybitne, rokowało dalszą świetną przyszłość uznanemu za bardzo zdolnego i wykształconemu Augustowi Moszyńskiemu. Od króla Augusta III otrzymał Moszyński polską godność stolnika wielkiego koronnego, u dworu drezdeńskiego pobierał pensję 2.000 dukatów rocznie, za Stanisława Augusta był szambelanem królewskim, kawalerem orderów Orła Białego i ś. Stanisława, starostą inowłodzkim, dymirskim i sieciechowskim.

Zburzony w r. 1866[2] pałac Moszyńskich[3], którzy mieli tytuł hrabiów cesarstwa rzymskiego, był w Dreźnie siedzibą jednego z wybitnych rodów magnackich polsko-saskich, który chciał emulować z Flemmingami i Brühlami. Zbudował go w r. 1740 Juliusz Henryk Schwarze[4], architekt, którego łączą stosunki z rodzinami zarówno hr. Moszyńskich jak i hr. Cosel. W r. 1762—1764 odbudowuje Schwarze po pożarze istniejący po dziśdzień pałac hr. Cosel w Dreźnie, zbudowany pierwotnie według planu Knöffla w latach 1744—1745.

W obszernych ogrodach położony pałac Moszyńskich przedstawiał typ jednej z licznych pałacowych budowli pierwszej połowy XVIII w., stylu t. zw. rokoko drezdeńskiego, jakich nie brak także w Polsce, a w szczególności w Warszawie. Łączą one w sobie zarówno włoskie, jak i francuskie cechy stylowe, które jednak razem pod wpływem miejscowym składają się na piętno swoiste, drezdeńskie. Schwarze w swej działalności był niewątpliwie zawisłym od twórczości architektonicznej francuza w saskiej służbie dworskiej, Zacharjasza Longuelune (1669—1748)[5].

Z dwóch wymienionych drezdeńskich architektów, których twórczość łączy się po części z rodami magnackiemi hr. Cosel i hr. Moszyńskich, wybitniejszym od Schwarzego był Jan Krzysztof Knöffel (1686—1752), który obok Lungueluna wywarł na Schwarzego niewątpliwy wpływ. Schwarze zajmował wpływowe stanowisko urzędowe jako »Oberlandbaumeister«, a w r. 1752 powierzono mu kierownictwo budowy dworskiego kościoła katolickiego w Dreźnie (Katholische Hofkirche). Plany tego kościoła wykonał Gaetano Chiaveri, architekt włoski, którego twórczość związana jest ściśle z Dreznem. Tu dochodzimy też do nazwiska architekta, którego twórczość niejednokrotnie oddziałała na Moszyńskiego.

Te związki z wybitnymi architektami drezdeńskimi nie wyjaśniają nam jednak same przez się podstaw wykształcenia i wiedzy architektonicznej Moszyńskiego.

Danych źródłowych brak nam w tej mierze[6]. Ale przypuścić można, że poza wrodzonemi zdolnościami i usilną pracą, sam sposób kształcenia młodzieży w XVIII w. sprzyjać mógł rozwojowi zdolności młodego Moszyńskiego jako architekta. Architektura w XVIII w. była nietylko naczelną wśród sztuk w pojmowaniu ogółu, nietylko najwięcej zajmowała umysły współczesnych, ale także w szkołach (np. jezuickich i pijarskich) była wykładana, jako część nauk matematycznych, które zwłaszcza ze względu na wiedzę woj-

[1] Rękopis Nr 676 Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, s. 1331 i nast.

[2] Gurlitt l. c. s. 430.

[3] Paul Schuman, Dresden, Leipzig 1909, s. 155, 176 (Berühmte Kunststätten Band 46). Rzut poziomy pałacu Moszyńskich znajduje się w dziele A. Genewein, Vom Romanischen bis zum Empire, Leipzig 1911, T. H, s. 239, patrz także C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und Rococo in Deutschland (Gesch. d. neueren Baukunst B. V, Abt. II), Stuttgart 1889, s. 430. Widok pałacu Moszyńskich od strony ogrodu daje sztych Carla Gotfrieda Nestlera (1730—1777).

[4] G. H. Nagler, Neues allg. Künstler-Lexicon. München, B. 16, s. 125.

[5] C. Gurlitt. l. c. s. 414.

[6] Archiwum rodzinne Moszyńskich zaginęło w czasie ostatniej wojny, spalone w Berszadzie na Wołyniu.

skową na zachodzie wpajane były najgorliwiej w młodzież szlachecką, przedewszystkiem z myślą o jej karjerze wojskowej. Stąd także tak wielu wojskowych cudzoziemców w służbie polskiej w XVIII w. trudni się zarazem budownictwem cywilnem, poza ściśle wojskowym zakresem sztuki budowniczej.

Dwie instytucje w Dreźnie około połowy XVIII w. kształciły inżynierów i architektów. Przedewszystkiem utworzona w r. 1720 »Militär-Oberbaukommission« [1], która zwróciła uwagę także na zatrudnienie wojskowych inżynierów obok zajęć wojennych — kładł na to nacisk król. saski tajny radca hr. Wackerbarth, »Generalitendant der Militär- und Civilgebäude«. Jego następca w urzędzie, znany architekt Jan de Bodt w r. 1742 stworzył korpus inżynierów wojskowych i powołał do życia drugą z tych instytucyj, t. j. »Ingenieurbildungsanstalt« w Dreźnie.

Jakkolwiek kształcono inżynierów w tym zakładzie dla celów wojskowych, to jednak wielu wśród nich uzdolnionych szczególnie w tym kierunku, poszło drogą twórczości architektonicznej, nie porzucając swego wojskowego stanowiska. Do nich należeli: Klengel, Eosander v. Göthe, który w r. 1726 został mianowany szefem saskiego korpusu inżynierów, Jan de Bodt, powołany w r. 1728 na szefa korpusu inżynierów i Głównego Urzędu budownictwa (Oberbauamt). Nazwiska ich jako twórców w zakresie architektury znane są w dziejach sztuki.

Z wyjątkiem Eosandra wszyscy oni byli zarazem urzędnikami saskiego Głównego Urzędu budownictwa, rządowej instytucji cywilnej, w której oficjalne stanowisko piastowali najwybitniejsi drezdeńscy architekci. Tam roztrzygały się ważne zagadnienia architektoniczne, tam przygotowywano plany królewskich budowli, zarówno dla Drezna, jak i dla Warszawy, zwłaszcza w czasach Augusta II. To też miarodajnymi byli architekci »Oberbauamtu«, którzy jednak przedtem często przechodzili wojskową »Ingenieurbildungsanstalt« w Dreźnie. O innym jakimkolwiek zakładzie teoretycznego wykształcenia w rzeczach architektury mowy podówczas nie było.

Z pośród wojskowych inżynierów saskich czynnych w Polsce, wybitniejszymi byli inżynier-podpułkownik Christoph Naumann. czynny w Warszawie od r. 1714 przy odnowieniu zamku królewskiego, oficer-inżynier fortyfikacji Joachim Daniel Jauch, w Polsce od r. 1713, twórca licznych planów budowli warszawskich i innych [2].

Z wielkich nazwisk architektów drezdeńskich, działających w Polsce, poza Pöppelmannem, podkreślić należy przedewszystkiem nazwisko Gaetana Chiaverego, twórcy zbyt mało dotąd uwzględnianego w europejskiej historji sztuki XVIII w., który interesuje nas specjalnie ze względu na wpływ, jaki wywarł na Moszyńskim, a pomijamy tu same plany na królewski zamek w Warszawie, które Chiaveri opracował na zlecenie króla.

Ur. w r. 1689 w Rzymie, w młodości jako architekt w służbie Piotra Wielkiego przybył w r. 1731 z Rosji do Warszawy, gdzie spodziewał się otrzymać miejsce królewskiego architekta na dworze Augusta II [3]. Zyskał tam poparcie wszechwładnego podówczas ministra dworu, Sułkowskiego, który w r. 1736 kazał dla Chiaverego asygnować z kasy Urzędu budownictwa roczną placę 300 talarów. Z tą płacą w randze kie-

[1] I. L. Sponsel, Der Zwinger, die Hoffeste und die Schlossbaupläne zu Dresden. Dresden 1924, s. 117.

[2] C. Gurlitt, Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige. Berlin 1917.

[3] J. Mycielski, Gaetano Chiaveri w Polsce i jego książka szkiców w król. gabinecie rycin w Dreźnie. (Sprawozdania Komisji do badania historji sztuki w Polsce. T. VI. Kraków 1900). Schumann j. w. s. 183. Sponsel j. w. s. 282 i nast. Thieme-Becker, Allgem. Lexicon der bildenden Künstler, Leipzig 1912. B. VI. s. 489 (artykuł Fr. Noacka »Gaetano Chiaveri«).

rownika budowlanego (Baukondukteur), przeszedł Chiaveri w służbę Augusta III z tem, że w przyszłości po ustaleniu się stosunków w Polsce miał być zrównany z innymi królewskimi architektami. Z Warszawy posyła Chiaveri do Drezna plan łuku triumfalnego, który miał być wystawiony na moście na Łabie. Gdy zaś królewski malarz w Warszawie Jan Mock umiera w r. 1737, Chiaveri podaniem pisanem w języku włoskim prosi Augusta III o zwiększenie swej płacy poborami zmarłego. W r. 1738, zdaje się, nastąpiła stabilizacja Chiaverego w służbie królewskiej i przeniesienie jego z Warszawy do Drezna, a zarazem powierzono mu osobnym dekretem »Directione d'una certa fabrica da fare nella Residenza reale di Dresda«, z płacą 500 talarów rocznie. Chodziło o zleconą jeszcze testamentem Augusta II budowę katolickiego kościoła według planów przedłożonych przez Chiaverego, który to zamiar pokrywano oględnie enigmatycznemi słowami, by nie drażnić protestanckiej ludności stolicy. Cała budowa prowadzona i wykonywana była przez włochów i włoskich robotników, a sam Chiaveri prowadził ją do r. 1746, do czasu, gdy intrygi współzawodnika jego Knöffla spowodowały usunięcie się Chiaverego i opuszczenie Drezna w r. 1749. Mimo to plany nie Knöffla, zmarłego w r. 1752, lecz Chiaverego w dalszym ciągu były wykonywane przez Schwarzego, jako kierownika budowy »Hofkirche« w ostatniem jej stadjum.

Daty, dotyczące działalności Chiaverego i budowy drezdeńskiej »Katholische Hofkirche«, mają znaczenie ze względu na przyszłą twórczość architektoniczną Moszyńskiego.

Drezno za Augusta III, na którego okres panowania przypada młodość Moszyńskiego, nie błyszczało już wprawdzie jak za Augusta II nieporównaną świetnością dworu, przygasła ona nieco, ustał nieustanny przedtem wir zabaw, uroczystości i świetnych festynów dworskich, ale w jednem utrzymano tradycje poprzedniego panowania w całej pełni t. j. w gromadzeniu zbiorów sztuki, kulcie muzyki i teatru. »J'avois eu toujours un grand usage du théâtre«, mówi potem Moszyński sam o sobie, mając na myśli niewątpliwie Drezno. Za Augusta III zbiory artystyczne jego poprzednika powiększyły się o galerję obrazów nabytych w Modenie, między temi zaś były takie, jak Tycjana »Grosz czynszowy«, oraz nabytkiem Rafaela »Madonny Sykstyńskiej«. Przeżycia drezdeńskie wpłynęły na ukształtowanie się indywidualności Augusta Moszyńskiego, na jego zamiłowania artystyczne, na jego »augustejskie« nieliczenie się z pieniądzmi, które mu potem w Polsce zjednało uszczypliwe miano »expensa«, podczas gdy jego starszy brat Fryderyk, stanowiący z usposobienia jego przeciwieństwo, otrzymał analogiczny przydomek »percepta« [1].

Moszyński był typem sasko-polskiego dygnitarza dworskiego, którego ojczyzną i siedzibą mogła być zarówno Saksonja jak i Polska. Godność polską stolnika wielkiego koronnego piastował August Moszyński w tym samym czasie, gdy Stanisław August Poniatowski, z którym go łączyły stosunki przyjaźni i wspólność artystycznych umiłowań, był stolnikiem wielkim litewskim. Ożenienie z Potocką i elekcja przyjaciela jego, stolnika litewskiego, na króla polskiego wywołały skutek, iż stolnik koronny jakkolwiek nieświetnie władający językiem polskim, postanowił stać się Polakiem i oddał swe usługi i swą osobę w zupełności Stanisławowi Augustowi, z którym związał odtąd całe swe

[1] J. Bartoszewicz, Znakomici mężowie polscy w XVIII w. Wizerunki historycznych osób... Petersburg 1853—1856, T. II, s. 115. Dr. J. Rolle (Dr. Antoni J.), Sylwetki i szkice historyczne i literackie. Serja IX. (Spuścizna po Moszyńskim). Kraków 1893.

życie. Na wieść, że Stanisław August Poniatowski jest kandydatem na tron królewski, Moszyński przybywa do Polski, by osobiście wszelkiemi siłami, a rzekomo także i pieniądzmi poprzeć kandydaturę przyjaciela, gdy zaś elekcja stała się faktem dokonanym, zrywa węzły, które go łączyły z Dreznem i Saksonją, i pozostaje w Polsce, oddając się na usługi króla.

Dzieje ożenienia się Moszyńskiego dziwnie łączyły się z jego działalnością na polu architektury.

Józef Potocki, na Stanisławowie, Brodach, Niemirowie, Zbarażu i Józefowie, wojewoda kijowski, a potem hetman wielki koronny, wojewoda poznański, krakowski nakoniec kasztelan krakowski, zmarły w Załoźcach 19 maja 1752, a pochowany w Stanisławowie, części dochodów z niezmiernej swej fortuny używał w starości na wznoszenie domów bożych.

Szczególną opieką swą obdarzała rodzina Potockich zakon dominikanów, jak to stwierdzają słowa dominikańskiego panegirysty[1]: »Nieśmiertelnymi Pańskiej łaskawości świadkami są bazyliki i klasztory na honor Boga i Marji Zakonowi naszemu przez JW. Potockich wystawione, jako to Jezopolski, Halicki, Czortkowski, Smoleński, Tyśmieniecki, Latyczowski, Kamieniecki, Buczacki, Śniatyński, Potocki, Tarnopolski i inne pobożne i hojne fundusze. Tej fundamentalnej i wrodzonej JW. Potockim pobożności odgłos obił się o pierwszy kamień nowej bazyliki lwowskiej Bożego Ciała założony rękami JO. Kasztelana Krakowskiego (Józefa Potockiego), jako drugiego naszych czasów Konstatyna na Świątnice Pańskie hojnego...«.

Schlebiając protekcji i łaskom magnackiej rodziny Potockich, dominikanie nawet ukuli przysłowie »tam diu Domus Potocciana, quam diu religio Dominicana«, a dom Potockich miał kwitnąć wiecznie »przy Dominikańskiego pieska (domini-canis) ustawicznie pałającej na chwałę Boską i N. P. Marji straży«, jak w makaronicznym koncepcie wyrażał to kaznodzieja na poświęceniu lwowskiego kościoła dominikanów[2]. »Święci Apostołowie Piotr, głowa i Paweł, obrońca Kościoła Świętego... w punkcie separacji duszy« zmarłego hetmana Józefa Potockiego, mieli stanąć »z interpozycją do Boga przy nim jako przy fundatorze kilku kościołów farnych, jako to kollegjaty stanisławowskiej, zbaraskiego, tarnopolskiego, kąkolnickiego, tarnawieckiego etc. kościoła i innych..,«. Tyle bowiem kościołów fundował i zbudował sam jeden tylko przestawiciel rodu Potockich, kasztelan krakowski i hetman wielki koronny, Józef Potocki.

Kościół dominikanów we Lwowie powstaje jego sumptem za przyczynieniem się innych członków rodziny Potockich, kościół dominikanów w Tarnopolu również jemu zawdzięcza fundację, a na budowę łożą po śmierci hetmana jego wnukowie.

Jedyny syn Józefa Potockiego, Stanisław, naprzód smoleński, później kijowski, wkońcu poznański wojewoda, miał sześcioro dzieci, z których córka Teofila[3] wyszła za Augusta Moszyńskiego. Stąd ścisłe związki Moszyńskiego z rodem Potockich, z ich działalnością na polu budownictwa, z ich fundacjami kościelnemi. Myśl męża dalej snuje

[1] Hasło Słowa Bożego, łaskę, pokój i chwałę wcielonego słowa Matki berłowładnej... cudownej w obrazie lwowskim od ś. Łukasza... malowanym .. ukoronowanej roku generalnego jubileuszu 1751.,. głoszące. Lwów 1754.

[2] Ibid. Dz. F. Porównanie to znalazło plastyczne przedstawienie w płaskorzeźbie, zamieszczonej na lewo od portalu bocznego wejścia kościoła dominikanów we Lwowie, na której pies trzyma pochodnię w pysku.

[3] Kossakowski, Monografje historyczno-genealogiczne niektórych rodzin polskich. Warszawa 1860. T. 2.

wdowa po Józefie Potockim, Ludwika z Mniszchów Potocka, która buduje swoim kosztem kościół w Mikulińcach[1] pod Tarnopolem (konsekracja r. 1779), osadzając przy nim misjonarzy wincentynów.

Związki rodzinne powodują jednak, że zarówno hetman, jak i wdowa po nim, w zamierzeniach budowy kościołów odnoszą się do męża wnuczki, który jako architekt i artysta daleko wyszedł poza dyletantyzm i amatorstwo. Moszyński widząc przed sobą pole do działania w tym kierunku, z zapałem oddaje się twórczości architektonicznej, pozostawiając dzieła niepowszednie, których dotąd nie umieliśmy związać napewne z nazwiskiem żadnego architekta.

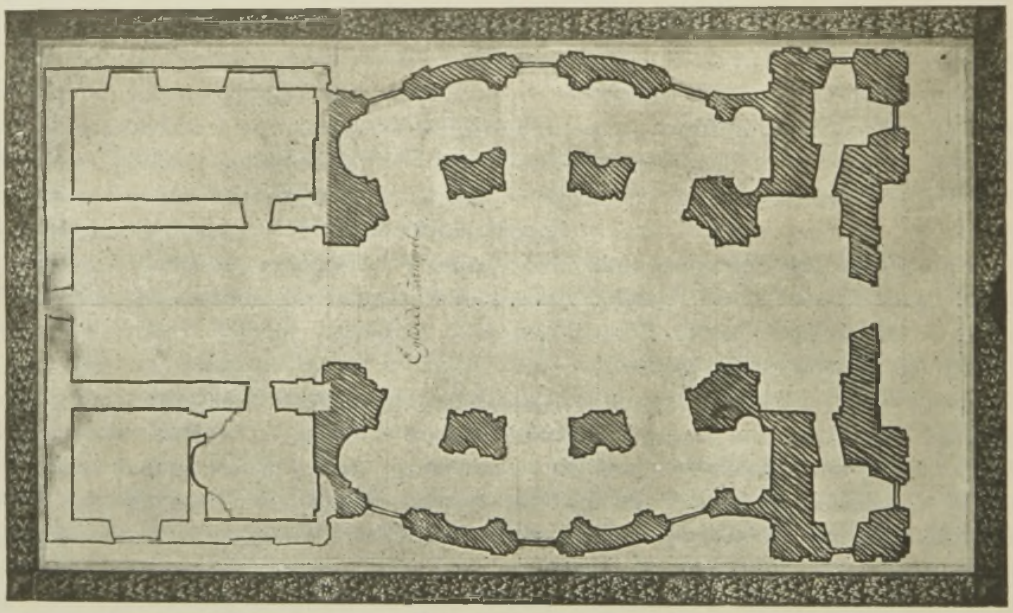


Fig. 2. Rzut poziomy kościoła dominikanów w Tarnopolu. Projekt Moszyńskiego.

## II.

### Moszyńskiego plany kościoła dominikanów w Tarnopolu. Odmienne jego wykonanie. Możliwość wpływów Chiverego *Genius loci* polskiej architektury.

Jedno z dzieł Moszyńskiego doczekało się obszernej monografji, której autor przedsięwziął rozległe studja porównawcze, mające na celu wyśledzenie twórcy kościoła oo. dominikanów w Tarnopolu, na podstawie porównawczego rozbioru stylu. Metodyczna i sumienna praca ks. Żyły[2] doprowadza do wyniku, iż w fasadzie tarnopolskiej tkwią przedewszystkiem pierwiastki niemieckie, dokładniej mówiąc austrjackiego baroku kościelnego jezuickiego, przejawiające się w konstrukcji, a nadto pierwiastki włoskie, których autor dopatruje się w jej rozczłonkowaniu, oraz w dekoracji. Swojskiemi, według ks. Żyły, są wysokie spiczaste hełmy stanowiące zakończenie wież kościoła, pochodzące zresztą zdaje

[1] Słownik geograficzny, Warszawa 1885, T. VI, s. 412 (artykuł Bron. Rozwadowskiego p. t. Mikulińce).
[2] Ks. Wł. Żyła, Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu 1749—1779. Lwów 1917.

się dopiero z połowy XIX w. Ostatecznie źródeł pomysłu kościoła tarnopolskiego, szukać należy drogą na Morawy w kościelnym baroku austrjackim, a pośrednio we włoskim, przyczem ks. Żyła uwzględnia, iż twórca kościoła tego nie był tylko ślepym naśladowcą obcych wzorów, ale oparł się na nich tylko w ogólnych zarysach, a modyfikacje i szczegóły pochodzą od niego samego. Do nazwiska twórcy planów kościoła dominikanów w Tarnopolu autor powyższej monografji jednak nie dochodzi.

Tymczasem przechowane w Bibljotece Uniwersyteckiej w Warszawie zbiory »Gabinetu rycin Stanisława Augusta« odkrywają nam niewątpliweego twórcę kościoła oo. dominikanów w Tarnopolu.

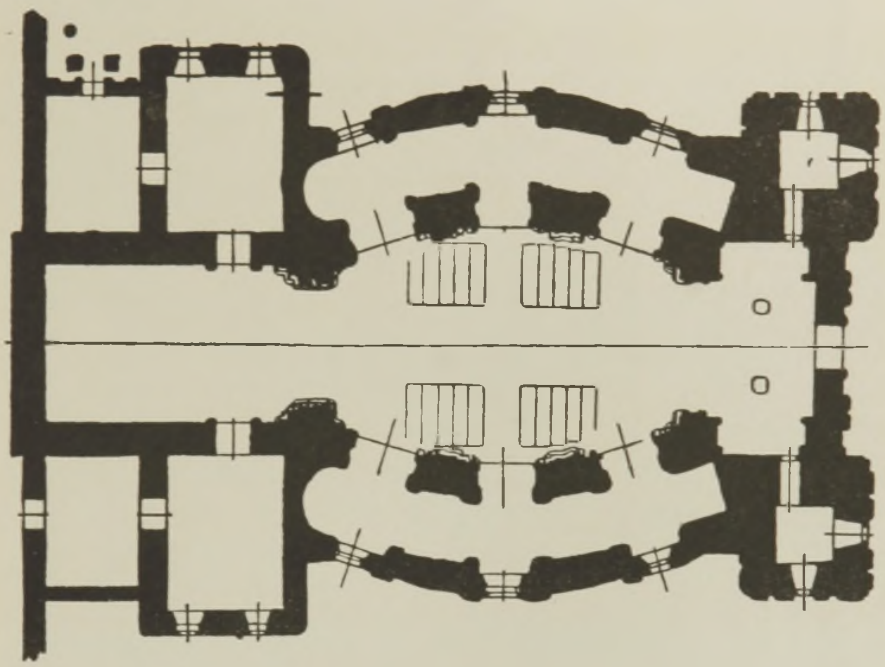


Fig. 3. Rzut poziomy obecnego kościoła dominikanów. (Z pracy ks. Wład. Żyły: Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu 1917).

Był nim August Moszyński.

Teka Nr. 186 zbiorów Gabinetu rycin Stanisława Augusta zawiera pod nr. 120, 121 i 122 trzy plany rysowane piórkiem i tuszem, lawowane sepją, z których pierwszy zaopatrzony jest zamieszczonym pośrodku samego planu napisem: »Eglise de Tarnopol« (Wymiary 50×29 cm). Plan ten obejmuje rzut poziomy kościoła. (Fig. 2).

Drugi plan oznaczony Nr. 121 również nosi na samym planie zamieszczony napis: »Projet de L'Elévation de L'Eglise des Dominicains par le Comte Moszyński«. Pod ramką, którą otoczony jest sam plan, znajduje się dopisek ołówkiem: »de Tarnopol«. (Wymiary 49×32½ cm).

Ostatni plan Nr. 122 nosi napis[1]: »Projet de Coupole pour L'Eglise de Tarnopol par le Comte Moszyński«. (Wymiary 53½×55 cm).

[1] Napisy na planach mają wszelkie cechy współczesności z powstaniem samych planów, o których wyżej mowa.

Zdaje się, że nie są to pierwsze plany oryginalne, ale ich kopje, może na zlecenie króla sporządzone dla jego zbiorów.

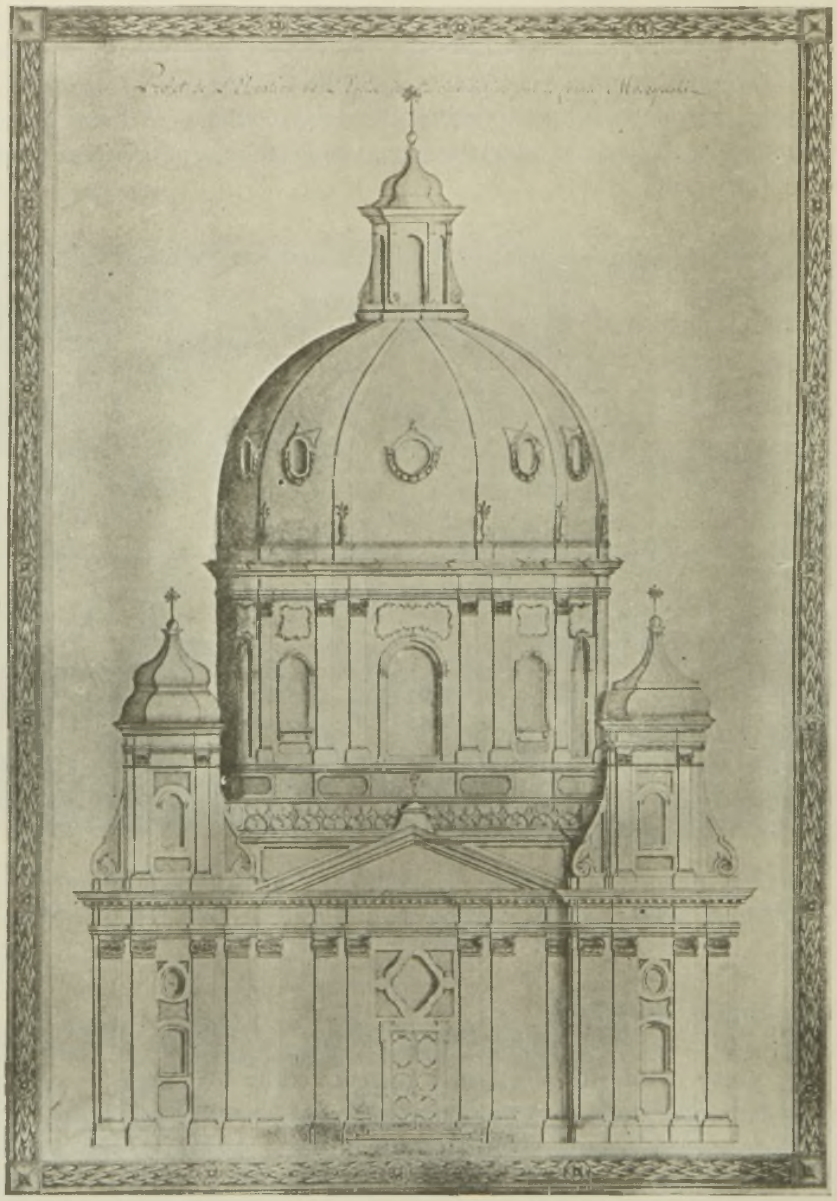


Fig. 4. A Moszyńskiego projekt kościoła dominikanów w Tarnopolu.

Jeżeli porównamy rzut poziomy projektu Moszyńskiego (Nr. 120) kościoła tarnopolskiego ze zdjęciem architektonicznem planu tegoż kościoła w obecnym jego stanie (fig. 3), publikowanem w rozprawie ks. Żyły, stwierdzimy, że plany te są jednakowe przy małych odchyleniach w drobnych tylko szczegółach.

W wykonaniu rzut poziomy Moszyńskiego został zachowany, a ważniejszą zmianą było tylko przedłużenie w bocznych kierunkach dwóch kaplic w części kościoła obok

Fig. 5. Fasada obecna kościoła dominikanów w Tarnopolu.

prezbiterjum. Pozatem wyokrąglenia ścian w obejściu, projektowane przez Moszyńskiego, zastąpiono prostemi płaszczyznami. Wszystko to nie stanowi zmian istotnych, lecz o ile chodzi o zastosowanie linij prostych w miejsce wyokrąglonych, czyni wrażenie, jak gdyby

technicznego upraszczania pierwotnego planu i łagodzenia jego pierwotnie bardziej barokowych tendencyj.

Inaczej ma się rzecz, o ile chodzi o samą fasadę kościoła. Według planu Moszyńskiego elewacja fasady kościoła (fig. 4) miała mieć jedną tylko kondygnację, rozczłonkowaną na trzy bogato opilastrowane części, z których środkowa miała być ponad górnym gzymsem zakończona trójkątnym szczytem, zaś części boczne niskiemi wieżami, wspartemi z boków spływami i wolutami, wysokość wież nie sięgała nawet wysokości opilastrowanego tamburu i baniastej kopuły z latarnią ośmiobocznią, przykrywającej środkową część wysokiego kościoła.

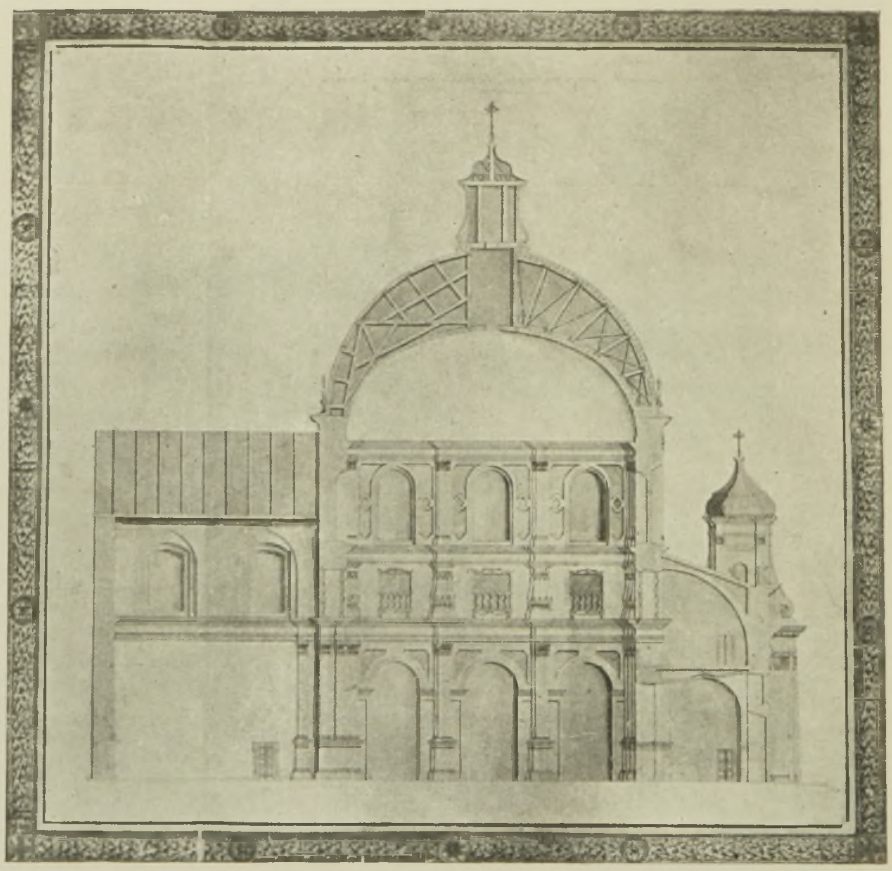


Fig 6. Przekrój podłużny kościoła dominikanów w Tarnopolu. Projekt Moszyńskiego.

Tymczasem w wykonaniu [1], bez naruszenia rzutu poziomego kościoła w projekcie Moszyńskiego, plan pierwotny zmieniony został w ten sposób, że punkt ciężkości z dominanty, jaką stanowiła kopuła na wysokim tamburze, przeniesiono na fasadę (fig. 5), której dodano, oddzieloną wydatnym gzymsem od pierwszej, drugą piętrową kondygnację i podwyższono bardzo znacznie wieże, które wskutek tego wystrzeliły do wysokości ko-

[1] Podobnie przy budowie kościoła ś. Anny w Krakowie, gdy architekt Tylman zaprojektował fasadę kościoła bez wież, kollegjum profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego zażądało od niego dodania wież do fasady. (Fr. Klein, Barokowe kościoły Krakowa. Rocznik Krakowski. T. XV 1913 r., s. 147).

puły i nadały budowli zgoła odmienny charakter, zbliżony raczej do przeważającej ilości polskich barokowych kościołów, których charakterystyczną cechę stanowią wysokie wieże, włączone we fasadę. Wskutek tego pewnym modyfikacjom w stosunku do planów Moszyńskiego uległa także i niższa kondygnacja fasady, której ze względu na dodaną kondygnację dodano także ożywiający płaszczyznę nad głównym portalem balkon żelazny na trzech ciosowych konsolach; w płaszczyznach między pilastrami, po dwóch stronach głównego portalu, umieszczono we wnękach dwa posągi świętych, pozostawiając zresztą prawie niezmienione rozczłonkowanie w dolnej kondygnacji i podział jej podwójnemi pilastrami. W proporcjach całości podwyższono także dalszą kondygnację fasady w stosunku do pierwotnego planu Moszyńskiego, który miał na celu odsłonić jaknajbardziej kopułę z tamburem i dlatego obniżał architraw i trójkątny szczyt nad środkową częścią fasady.

Do r. 1908 kościół dominikanów w Tarnopolu miał inną kopułę, niż dzisiaj. Pierwotna kopuła odpowiadała kopule planów Moszyńskiego, a z powodu złego jej stanu zastąpiona została obecną o odmiennym kształcie. Dawne fotograficzne zdjęcie (Ks. Żyła l. c. Tab. IV. III 7) stwierdza identyczny kształt ówczesnej kopuły z planowaną przez Moszyńskiego, której osobny rysunek (przekrój podłużny) przechował nam plan w tece Nr. 186 Gabinetu rycin Stanisława Augusta [1] (fig. 6).

Ten sam rysunek daje nam zarazem fragment wnętrza kościoła, które w planie Moszyńskiego odbiega znacznie od jego wykonania. Wszystko tu uproszczono, uczyniono mniej wspaniałem w stosunku do planów Moszyńskiego. W miejsce trzech kondygnacyj pod kopułą pozostała tylko jedna, arkadowa, powyżej której ponad architrawem z fryzem i gzymsem biegnie już sklepienie.

Wobec szczegółowej monografji ks. Żyły, dotyczącej kościoła w Tarnopolu, nie wdajemy się tu w dalsze szczegóły dotyczące samego kościoła. Stwierdzić należało tylko w czem budowa w wykonaniu odbiegła od planów Augusta Moszyńskiego.

Przewodnią myślą architektoniczną planu Moszyńskiego była kopuła na wysokim tamburze, panująca nad całą budową. Jest to myśl przewodnia kościoła ś. Piotra w Rzymie.

Jeżeli cofniemy się do środowiska artystycznego, z którego wyszedł Moszyński, Drezna i drezdeńskich architektów, natkniemy się tam na okoliczność, która mogłaby wyjaśnić początek idei Moszyńskiego. Jednym z najwybitniejszych architektów włosko-drezdeńskich był twórca planów »Hofkirche« w Dreźnie, Gaetano Chiaveri, którego wyraźny wpływ na architektoniczną działalność Moszyńskiego będę miał sposobność stwierdzić, gdy mowa będzie o kościele w Mikulińcach. Chiaverego, jak wielu współczesnych architektów zajmuje żywo kościół ś. Piotra w Rzymie, zaznaczające się w XVIII w. rysy kopuły Michała Anioła niepokoją go, stara się ten arcypomnik architektury świata chrześcijańskiego uchronić przed grożącem mu niebezpieczeństwem i studja swe w tym kierunku publikuje w r. 1742 w Rzymie [2], zabierając głos w toczącym się sporze architektów co do sposobu ocalenia kopuły.

Pierwsza połowa XVIII w. pozostawiła zresztą po sobie na zachodzie wybitne budowle kościelne o górującej kopule, dość wymienić Karlskirche we Wiedniu i Frauenkirche w Dreźnie, a Supergę pod Turynem we Włoszech.

[1] Krytykę restauracji kościoła, dokonanej w latach 1909 i 1910, zawiera ogłoszona w »Sprawozdaniu i wydawnictwie Wydziału Tow. opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury za rok 1909«, Kraków 1910 — rozprawa Dra Franciszka Kleina, pt. »Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu i jego restauracja«.

[2] J. Mycielski, Gaetano Chiaveri w Polsce j. w. — C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887, str. 534 (Gesch. d. neueren Baukunst T. V, Abt. I).

Chiaverego wpływ mógł zatem do pewnego stopnia działać na Moszyńskiego przy tworzeniu planów kościoła dominikanów tarnopolskich.

Akt erekcji kościoła wydany był przez Józefa Potockiego na zamku w Tarnopolu w dniu 2 sierpnia 1749 r., a zatwierdzenie fundacji przez Mikołaja Wyżyckiego arcybiskupa lwowskiego nastąpiło już przedtem 12 lipca 1749 r.[1]

Józef Potocki zmarł w Załoźcach w r. 1751. W chwili jego śmierci bardziej posunięta była tylko budowa klasztoru dominikańskiego, budowy zaś kościoła jeszcze nie rozpoczęto. Lata po r. 1751 musiały być okresem stagnacji w budowie także klasztoru do czasu, gdy spadkobiercy Józefa Potockiego dokonali między sobą działu majątku rodzinnego; nastąpiło to w Warszawie 30 grudnia 1770 r., a więc dopiero w 19 lat po śmierci ojca. W dziale tym miasto Tarnopol wraz ze wszystkiemi obszernemi posiadłościami do niego przynależnemi otrzymał jeden z synów, Franciszek Potocki. Że zaś wolą Józefa Potockiego, stwierdzoną w testamencie, była budowa kościoła w Tarnopolu, przeto z natury rzeczy miałby na nią łożyć ten z pośród spadkobierców, na którego przypadały i dobra tarnopolskie. Był to ciężar bardzo znaczny i z tego względu:

»Między JWW. IchMć Panami Józefem krajczym wielkim koronnym, Piotrem starostą śniatyńskim, Wincentym wojewodzicem poznańskim z jednej, a JW. Imć panem Franciszkiem znaku pancernego wojsk koronnych rotmistrzem z drugiej strony, z Złotego Potoka Potockimi, niegdy JO. Józefa Potockiego, kasztelana krakowskiego, hetmana wielkiego koronnego, wnukami, a zaś JW. Stanisława Potockiego, wojewody poznańskiego, synami, bracią między sobą rodzonemi, staje ... umowa ... takowa: Iż JWW. Potoccy wojewodzicowie poznańscy ... stosując się szczególnie do wyraźnej niegdy JO. Józefa Potockiego ... dziada swego rodzonego (woli), de nova radice wyfundowania kościoła i konwentu zakonu kaznodziejskiego w dobrach swych dziedzicznych mieście Tarnopolu, opisem pewnym w zamku tarnopolskim dnia drugiego miesiąca sierpnia 1749 sporządzonym ... z włożeniem obowiązku na sukcessorów swoich dopełnienia onej dostatecznie objaśniony (sic), do tej uskutkowania z pomiędzy siebie JWP. Franciszka Potockiego wojewodzica poznańskiego brata swego rodzonego, jako klucza tarnopolskiego miejsca funduszowi oznaczonego, na fundamencie działu wieczystego w Warszawie dnia 30 miesiąca grudnia roku przeszłego 1770 nastąpionego, dziedzica, upraszają i niniejszą wzajem obligują się transakcją. A naprzód co się tyczy miejsca i gruntu kościołowi i konwentowi ... wyznaczonego . . przy posiadaniu i wolnem używaniu onego JW. dziedzic tarnopolski teraźniejszy i na potym będący WW. OO. dominikanom wiecznemi czasy nienaruszenie konserwować ma, niemniej klasztoru dokończyć, kościół wymurować, cmentarz murem obwieść i ornamenta przynależyte do kościoła sporządzić JW. Imć Pan Franciszek Potocki wojewodzic poznański obowiązek na siebie bierze, że to jednak bez znacznej obejść się nie może expensy, więc JW. Józef krajczy koronny, Piotr starosta śniatyński, Wincenty wojewodzic pozn., bracia, chcąc być tak pobożnego dzieła wraz z JW. Franciszkiem bratem uczestnikami, po 30.000 zł. pol. monetą w koronie idącą do rąk tegoż JW. Franciszka Potockiego brata swego ut efficiat summa 120.000 zł. pol. dzieląc na cztery głowy każdy z osobna w czasie dnia 13 stycznia 1772 roku za kwitem ręcznym wyliczyć przyrzeka . , .«[2].

Z zestawienia słów: »klasztoru dokończyć, kościół wymurować« zdaje się wynikać, że

[1] Archiwum Państwowe we Lwowie. Akta erekcjonalne, sygnatura: fasc. 45 Erect.

[2] Archiwum Państwowe we Lwowie (Erect. fasc. 45).

budowa kościoła dopiero około r. 1770 została rozpoczętą, a że za życia fundatora budowano narazie tylko sam klasztor. Nie wynika z tego jednak, aby plany Moszyńskiego

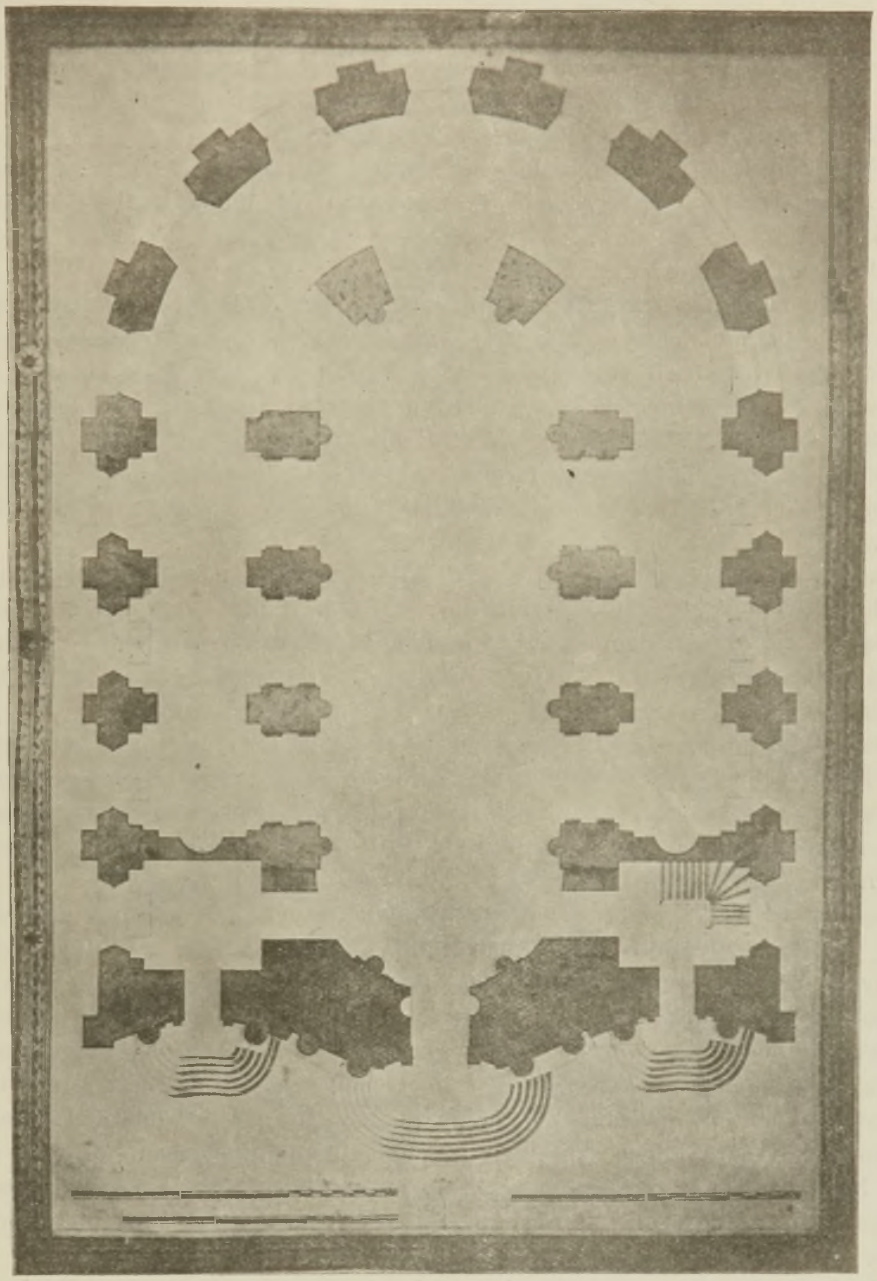


Fig. 7. Rzut poziomy kościoła w Mikulińcach. Projekt pierwszy Moszyńskiego.

odnoszące się do budowy kościoła w Tarnopolu miały powstać dopiero około r. 1770. Nie powstały one w każdym razie już w r. 1749, kiedy wydany był przez Józefa Potockiego akt erekcji, gdyż wtedy Moszyński był dopiero kilkunastoletnim młodzieńcem.

ale powstały raczej po śmierci fundatora, przypuszczać należy, po ożenieniu się Moszyńskiego z jego wnuczką, co miało miejsce w r. 1755.

W każdym razie, długiemu prawdopodobnie okresowi czasu między powstaniem planów a rozpoczęciem budowy i długiemu jej samej trwaniu, przypisać należy także i zmiany w wykonaniu planów Moszyńskiego, który był szwagrem Franciszka, Józefa, Piotra i Wincentego Potockich, gdyż Teofila Potocka, zamężna za Augustem Moszyńskim, była ich rodzoną siostrą.

Zmiana najważniejsza, to dodanie we fasadzie włączonych w nią owych dwóch wysokich wież, zmieniających charakter całej budowli w stosunku do planów Moszyńskiego. Była to koncesja na rzecz dawnego, uświęconego tradycją, pojmowania w Polsce barokowych form architektonicznych.

Z pośród rozlicznych form architektury barokowej XVII i XVIII w. najbardziej rozpowszechnione na ziemiach polskich były dwa typy. Pierwszy, to typ biorący swój pierwowzór w rzymskim kościele del Gesù, dziele Vignoli. Począwszy od kościoła ś. Piotra i Pawła w Krakowie, wczesnego i wspaniałego przykładu tego typu, zasiane zostały ziemie polskie w ciągu XVII i XVIII w. mnóstwem kościołów barokowych zbliżonych do niego architektonicznemi formami; formy te nieraz były szlachetne, o ile pochodziły od włoskich mistrzów, częściej pogrubione i uproszczone przez rodzimych budowniczych.

Drugim typem, może bardziej jeszcze zakorzenionym z pośród pojawiających się na ziemiach polskich kierunków architektury barokowej, był ten, który we fasadę kościoła włączył wieże. Typ tego rodzaju kościoła, któremu początek dali północno-włoscy architekci, pierwszy zdaje się znalazł swój wyraz w kościele kamedułów na Bielanach pod Krakowem (po r. 1609). Na drugim krańcu ziem polskich w Wilnie typ ten przedstawia fundowany przez Michała Paca kościół śś. Piotra i Pawła na Antokolu (1640—1668). Po tych kościołach byłaby do wyliczenia niezmierna ilość kościołów tego typu, budowanych w Polsce w ciągu dwóch wieków. Są między niemi wybitne budowle, o charakterze monumentalnym, są liczniejsze od nich skromne rozmiarami kościółki prowincjonalne.

Upodobanie w tych formach kościołów barokowych, tak rozpowszechnionych na ziemiach polskich, należałoby może odnieść do gotyckich jeszcze tradycyj. Był to przy zmienionych formach stylowych podobny schemat architektury do tego, jaki dawniej przyswojono sobie w kościołach gotyckich na szerokich obszarach Rzeczypospolitej. Renesans jako kierunek stylowy nie był opanował budownictwa kościelnego w tej mierze jak gotyk, a potem barok, lecz zaznaczył się raczej w budownictwie świeckiem w łączności z tendencjami humanizmu. Zdarza się, że tam gdzie w architekturze kościelnej zastosowano formy renesansowe, łączono je z tradycyjnym gotycyzmem jeszcze w pierwszej połowie XVII w.[1]. Gotyk też poprzez czasy renesansu spotyka się z barokiem, który w związku z kontrreformacją stanowi znów okres wzmożonego ruchu budowlanego kościelnego.

Obie formy barokowych kościołów, zarówno owa wzorowana na il Gesù w Rzymie o rozbudowanym szczycie, jak i druga o włączonych we fasadę wieżach, łączą się z gotycką tradycją w architekturze. Pierwsza odpowiada typowi kościołów gotyckich o trój-

[1] W. Tatarkiewicz, O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku; odb. z nru 6 »Sztuk Pięknych«. R. II. Kraków 1926.

kątnym szczycie, bezwieżowych, druga typowi wieżowemu, bardziej okazałemu, zgodnemu także z tendencjami baroku, dążącego do zewnętrznej okazałości.

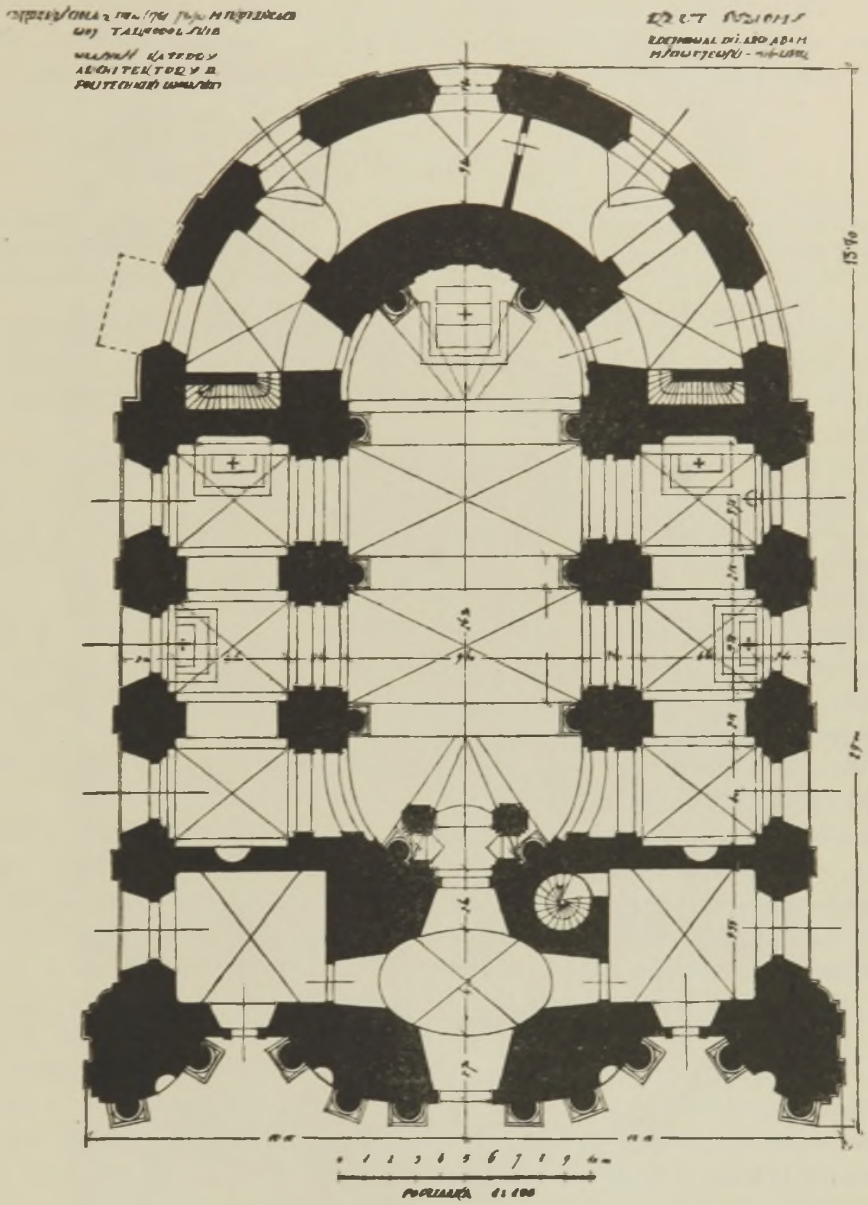


Fig. 8. Rzut poziomy obecnego kościoła w Mikulińcach.

Oba typy barokowych kościołów na ziemiach polskich rozpowszechniły się w prowincjonalnem budownictwie kościelnem tak, że mogły się stać poniekąd formą zwyczajową i rodzimą.

Ostatecznie *genius loci* polskiej ziemi przemógł i kopuła z Moszyńskiego planów

kościoła dominikanów w Tarnopolu przestała być dominantą monumentalnych budowli, ustępując tylekroć powtarzanemu w budowlach kościelnych na ziemiach polskich typowi fasady o dwóch wieżach, nadającej charakterystyczne piętno ogromnej ilości polskich kościołów XVII i XVIII w. Każdemu zwłaszcza ozdobniejszemu kościołowi, choćby on był pozbawiony wszelkiej oryginalniejszej myśli architektonicznej, o formach zgrubiałych i oschłych, wieże fasadowe nadawać miały znamię wzniosłości i wspaniałości

## III.

**Kościół w Mikulińcach. Plany Moszyńskiego i ich pierwowzór w drezdeńskim kościele dworskim Chiaverego. Zmiany w toku budowy w stosunku do pierwotnych planów. Projekty przemiany kościoła z barokowego na styl klasycyzmu. Stosunki rodzinne i majątkowe Moszyńskiego. Kilka uwag o architekturze barokowej w Polsce.**

Znów ze związków z rodziną Potockich wypływa autorstwo Moszyńskiego planów kościoła w Mikulińcach, na który zbyt mało dotąd historycy sztuki zwracali uwagi [1]. Zbiory gabinetu Stanisława Augusta przechowują jego plany. Są to mianowicie Nr. 109 i 112 w tece 186:

1) rzut poziomy kościoła wykonany w czerwonym kolorze. zaopatrzony w dawny napis bladym atramentem w środku rysunku planu nawy kościoła: »Plan de l'Eglise de Mikulinie« (sic). Napis ten zanikł na reprodukcji (fig 7). Wymiary 89 × 58 cm;

2) projekt elewacji fasady pod tytutem: »Eglise de Mikulinie (sic) Inventé et bati par le Comte Moszyński« (fig. 11). Wymiary $59^1/_2 \times 44^1/_2$ cm.

Według tych planów kościół miał być wykonany, a jeśli mielibyśmy uważać za miarodajną stylizację tytułu drugiego z wymienionych wyżej planów, kościół w Mikulińcach byłby tym, do którego wykonania przy budowie sam Moszyński rękę przyłożył, nie przestając na samem zaprojektowaniu planów. Wskazują to słowa »inventé et bati par le Comte Moszyński«, jak mówi napis na planie. Jest to możliwem, jeśli weźmiemy pod uwagę dzieje powstania kościoła.

Fundowała go po śmierci pochowanego w Stanisławowie kasztelana krakowskiego i hetmana w. k. Józefa Potockiego (r. 1752) [2] wdowa po nim, w prostej linji babka żony Augusta Moszyńskiego — Teofili z Potockich, — Ludwika z Mniszchów Potocka »starostwa kutskiego dożywotnia, Krasiczyna, Rogowa i klucza Mikulinieckiego z jego przyległościami jednowładna pani i dziedziczka«, jak o sobie sama mówi w akcie erekcyjnym [3]. »Tego dnia, którego zaczęłam te dobra Mikulinieckie prawem dziedzicznem posiadać: obaczywszy kościół w rzeczonem dziedzicznem mojem mieście Mikulińcach z drzewa wystawiony, szczupły, mniej ozdobny i nietrwały, przypadkom ognia podległy, a co większa żadnej erekcji i fundacji prawnej, pewnej i wieczystej nie mający, zaraz na on czas w sercu i umyśle moim postanowiłam inny kościół, na miejsce tego, ale na innem miejscu już nie z drzewa, ale z muru na późne wieki trwały wystawić, uposażyć,

[1] Na kościół ten pierwszy zwrócił uwagę Dr. Franciszek Klein w Sprawozdaniu i wydawnictwie Wydziału Tow. opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury za rok 1909. Kraków 1910, tudzież w Sprawozdaniach do badania historji sztuki w Polsce. T. IX (r. 1915), str. CXCVI. Ostatnio opis kościoła w Mikulińcach podali A. Czołowski i B. Janusz w dziele: Przeszłość i zabytki województwa Tarnopolskiego. Tarnopol 1926.

[2] Ż. Pauli, Żywoty hetmanów Królestwa Polskiego i Wks. Litewskiego z materjałów po Samuelu Brodowskim w Podhorcach znalezionych. Lwów 1850.

[3] Akt erekcyjny w dawnym odpisie, z którego czerpiemy powyższe szczegóły, znajduje się w Urzędzie parafjalnym w Mikulińcach.

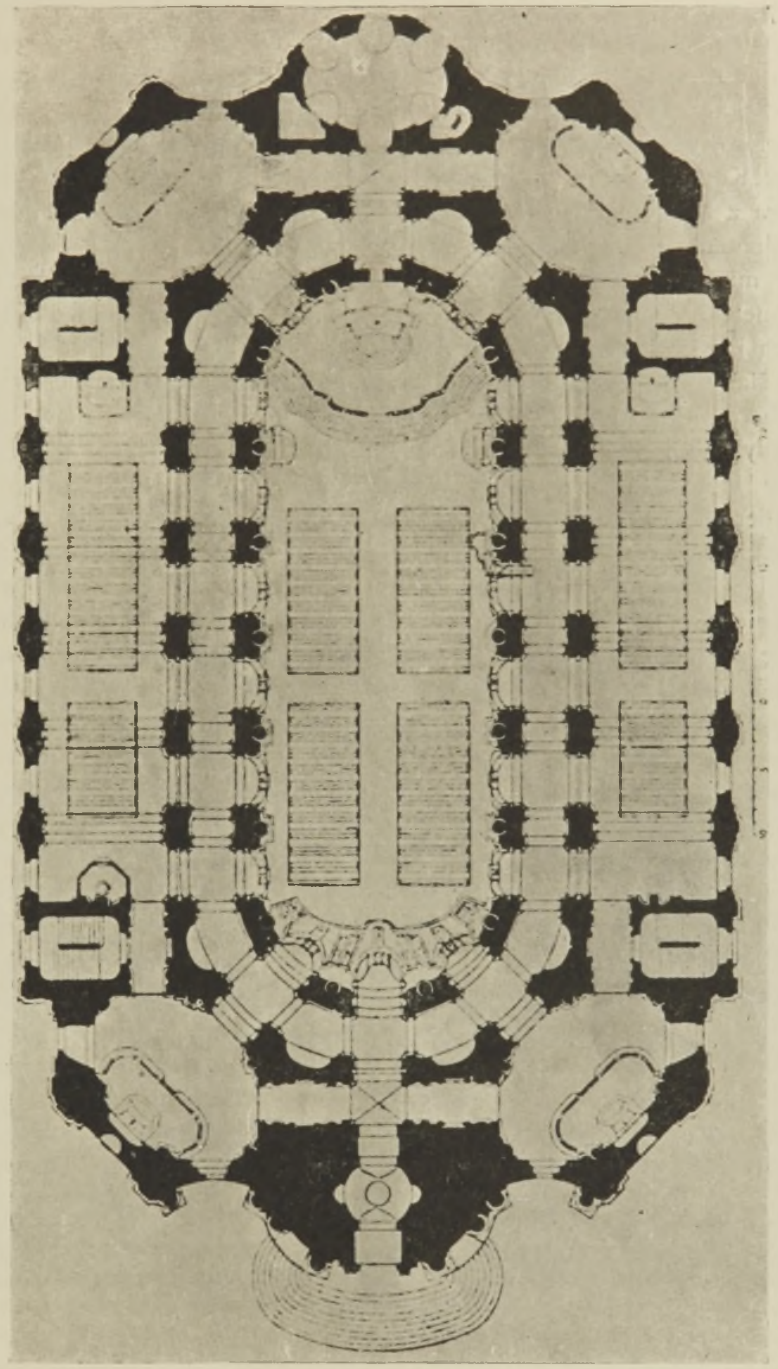


Fig. 9. Rzut poziomy kościoła katol. dworskiego w Dreznie.

jako dom Boski najprzystojniej ozdobić, aby w nim Pan Niebios i Zastępów, — przyzwoitsze mieszkanie, poddani moi i wszelki lud parochialny większą wygodę duchowną i obfitszą miał naukę chrześciańską« [1].

Obowiązkiem moralnym zatem Moszyńskiego było przyczynić się jaknajgorliwiej do hojnej a pobożnej fundacji matki swej teściowej, najpoważniejszej w rodzinie Potockich matrony. Stanąć miał kościół w miasteczku Mikulińce w pobliżu Tarnopola, który już posiadał ciosowy kościół dominikanów fundacji zmarłego hetmana. Mikulińce, to niegdyś własność Koniecpolskich, następnie Lubomirskich, od których żona zmarłego hetmana Ludwika z Mniszchów majętność tę kupiła i »tutaj w mieście kościół wymurowała i dom przy nim z nadaną fundacją dla xx. wincentynów, którzy straż parochji mieli, a nad miastem pałac wspaniały wystawiła bratankowi swemu JW. hrabi Mniszchowi grandmetrowi Galicji w dziedzictwo oddała«, jak później powiadamia o tem w austrjackich już czasach Kuropatnicki [2].

Istnieją ślady, że w latach kiedy budowę kościoła w Mikulińcach prowadzono, Moszyński przebywał w tych stronach [3]. Mógł zatem ewentualnie nawet osobiście doglądać niekiedy stanu budowy.

Pierwszy kamień pod kościół położono w r. 1761 [4] w obecności arcybiskupa lwowskiego Hieronima Sierakowskiego; jednak mimo znacznego nakładu, o którym wspomina fundatorka, »dla rewolucji w kraju i różnych przeszkód« dopiero w r. 1779 budowlę wykończono. I znów w obecności arcybiskupa Sierakowskiego w dniu 5 września 1779 nastąpiło poświęcenie kościoła gotowego już i wyposażonego przez fundatorkę, która wieś Czartorję z klucza mikulinieckiego wyłączoną, w grodzie przemyskim »na fundamencie pozwolenia od najjaśniejszego cesarsko-królewskiego majestatu na całą tę fundację w Wiedniu otrzymanego«, już po zaborze Galicji prawem dziedzicznem kościołowi oddała i darowała, niemniej 2.500 złp. na dobrach mikulinieckich zabezpieczyła.

Przystąpmy przedewszystkiem do porównania rzutu poziomego według planu Moszyńskiego, ze zdjęciem nam spółczesnem obecnie istniejącego w Mikulińcach kościoła [5] (fig. 8). W zasadzie są one jednakowe, jednakże obecnie istniejący kościół przy porównaniu z planem pierwotnym wykazuje pewne odchylenia. Przedewszystkiem uderza nas, że w zewnętrznych ścianach kościoła znajdujemy mniej otworów okiennych, wskutek zmniejszenia ilości zewnętrznych zdobnych pilastrami filarów. Dalej połączono murem ostatnie przęsło w apsydzie za ołtarzem głównym i wzmocniono znacznie filary, oddzielające kruchtę od nawy głównej, dodając nadto portal opilastrowany, podtrzymujący chór. W prawym filarze przytem urządzono w wydrążeniu schodki, prowadzące do galerji okrążającej w kondygnacji półpiętra nawy boczne kościoła. Znaczne wzmocnienie tych filarów w porównaniu z pierwotnym planem nasuwa myśl, że chciano dać silniejsze podstawy dla wieży, włączonej architektonicznie w fasadę kościoła. Pozatem oddzielono

[1] Ludwika z Mniszchów Potocka przyczyniła się także do wystawienia przez lwowski konwent dominikanów w r. 1751 kolumny na cmentarzu grodeckim we Lwowie, wzniesionej na pamiątkę koronacji obrazu Matki Boskiej w kościele dominikanów.

[2] J. Kuropatnicki, Geographia albo dokładne opisanie królestw Gallicyi i Lodomeryi do druku podane. W Przemyślu 1786, s. 158, — patrz także artykuł Br. Rozwadowskiego w Słowniku geograficznym T. VI. s. 412. j. w.

[3] Rps. Nr, 676 Muz. Czartor. (list ks. Walentego Tyszkowskiego z konwentu bernardynów w Brzeżanach).

[4] Akt erekcyjny j. w.

[5] Zdjęcia architektoniczne kościoła w Mikulińcach zawdzięczam prof. Politechniki lwowskiej p. Witoldowi Minkiewiczowi i asystentowi jego katedry, inż. arch. Adamowi Mściwujewskiemu.

murami w nawach bocznych część ambitu przylegającą do prezbiterjum tak, że zniesiono przez to obejście kościoła, pierwotnie planowane. W szczegółach rzut poziomy wykazuje inne drobne zmiany, polegające w prowadzeniu linij załamań i profilów niektórych ścian, oraz zmiany w ich rozmiarach, co zresztą nie wpływa wiele na ustosunkowanie całości

Fig. 10. Fasada kościoła w Mikulińcach. Projekt Moszyńskiego.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Znacznym zmianom uległa fasada kościoła w porównaniu obecnego stanu rzeczy z pierwotnym planem. Rozczłonkowanie jej pozostało tosamo, ale gdy pierwotnie fasada łamała się w linjach prostych, występujących naprzód i cofających się płaszczyznami

ścian, to obecnie przeważa tendencja do przejść wyokrągleniami, łagodzącemi ostre załamania płaszczyzn ściennych. Zmiany dalsze dotyczą zwłaszcza trzeciej kondygnacji fasady (fig. 10 i 11), którą znacznie rozszerzono i rozbudowano, dodając jej w miejsce trójkątnego szczytu nad drugą kondygnacją, balkon kamienny i attykę po bokach, rozszerzając ją o dwa boczne ryzality i zdobiąc kolumnami. Wreszcie sama wieża ma zupełnie zmieniony kształt, z kopuły bowiem zamierzonej pierwotnie, przekształcono ją w mało wdzięczną formę ściętego obelisku, niezgodnego z całością fasady. Według tradycji miejscowej to zakończenie wprowadzono już w 19 w. po pożarze, który zniszczyć miał dawniejsze zakończenia, może kopułę, jaka według pierwotnego planu zdobiła fasadę.

Dekoracja fasady wreszcie odbiega od pierwotnego planu i przypomina dekorację cerkwi ś. Jura we Lwowie. Stanowią ją wazony i latarnie, oraz we wnękach umieszczone posągi świętych rzeźbione w kamieniu. Jest ona naogół bardziej rokokowa w stosunku do pierwotnego planu Moszyńskiego i lżejsza, niż więcej w baroku tkwiąca w licznych szczegółach pierwotnie projektowana jej dekoracja. Obecna fasada kościoła w porównaniu z jej rysunkiem Moszyńskiego robi wrażenie ujęcia bardziej ze strony malowniczej, podczas gdy projekt Moszyńskiego czynił ją bardziej linearną. W tem także leży różnica bardziej rozwiniętego stylu rokoko, w stosunku do tkwiącego jeszcze bardziej w dawniejszym baroku projektu Moszyńskiego.

Przekrój podłużny, znany tylko z późniejszych planów, daje nam dokładny obraz ustosunkowania wysterczającej w górę części budowli kościelnej nad nawą główną, ponad znacznie niższe partje naw bocznych. Wnętrze przypomina tarnopolski kościół dominikanów rozczłonkowaniem nawy głównej z jej opilastrowanymi filarami i arkadami, energicznym szerokim gzymsem, oddzielającym dolną kondygnację nawy od górnej, w której okna u góry półokrągłe odpowiadają kształtowi sklepień. Schemat architektoniczny także wnętrza kościoła lwowskiego dominikanów jest zasadniczo ten sam, jednak bardziej bogato rozwinięty przy dodaniu jednej jeszcze kondygnacji zdobnej balkonami.

Budowa kościoła w Mikulińcach trwała od r. 1761 do 1779, w którym nastąpiła konsekracja. Na czas przed rokiem 1761 przypada zatem sporządzenie przez Moszyńskiego planów kościoła w Mikulińcach, przechowanych w Gabinecie rycin Stanisława Augusta, względnie oryginałów tych planów.

W tworzeniu planów przebija wyraźny wpływ Gaetana Chiaveri, twórcy planów drezdeńskiego katolickiego kościoła nadwornego (katholische Hofkirche). Porównanie samego rzutu poziomego obu pomienionych kościołów (fig. 8 i 9) to wskazuje. Jednak kościół dworski (Hofkirche) jest w samem założeniu o wiele wspanialszym, w planie bardziej rozwiniętym, pięcionawowym kościołem królewskiej rezydencji w saskiej stolicy, podczas gdy w Mikulińcach widzimy trzynawowy prowincjonalny kościół, który jednak mimo to na pierwsze wejrzenie odrazu zdumiewa widza stylowem, harmonijnem ujęciem fasady, całem założeniem, zgoła gmach nie na miarę małego miasteczka, jakiem są Mikulińce.

Pierwotny plan kościoła w Mikulińcach jest bardziej zbliżony do planu drezdeńskiego »Hofkirche«, aniżeli zdjęcie rzutu poziomego tego kościoła w obecnej jego postaci (fig. 7, 8, 9). Z wielu względów plan Moszyńskiego uważać można za uproszczenie i skrócenie planu drezdeńskiego Chiaverego, który to ostatni plan powstał w każdym razie przed r. 1739, gdyż budowa drezdeńska trwała aż do r. 1759[1]. Poświęcenie »Hof-

[1] Schumann, j. w.

kirche« w Dreźnie nastąpiło w r. 1751, a zainteresowanie ogólne tym wspaniałym gmachem, odstępującym od dotychczasowych typów budowli kościelnych zbiega się prawie z datą śmierci Józefa Potockiego. Możliwe zatem, że wtedy to wdowa po hetmanie do-

Fig. 11. Fasada obecnego kościoła w Mikulińcach (fot. B. Janusz).

piero przystąpiła do zrealizowania dawno zamierzonej budowy kościoła w Mikulińcach. Nic dziwnego, że gdy przed Moszyńskim postawione zostało zadanie stworzenia planów budowy kościoła, kościół nadworny w Dreźnie, znany mu dobrze z jego rodzinnego

miasta, stolicy Saksonji, zaświtał mu jako wzór. Uwidocznia to plan pierwotny rzutu poziomego kościoła w Mikulińcach.

Zasadniczy pomysł fasady kościoła w Mikulińcach (fig. 10 i 11), rzeczywistej jak i według planu Moszyńskiego, w porównaniu do drezdeńskiej »Hofkirche«, pozostaje tensam — mutatis mutandis w zastosowaniu do prowincjonalnego kościoła. Nie było mowy o wysokiej wieży włączonej w fasadę kościoła w Dreźnie, należało znacznie umniejszyć jej wysokość przez skrócenie jej o jedną kondygnację. W związku z tem nastąpiło przekomponowanie całej fasady, z czego Moszyński wywiązał się z całem poczuciem architektonicznego umiaru i stylu. W zamierzonej dekoracji fasady nie poszedł za Chiaverim, sam bowiem tkwił jeszcze zanadto w innych stylowych formach, by pójść w ślady rzymskiego architekta.

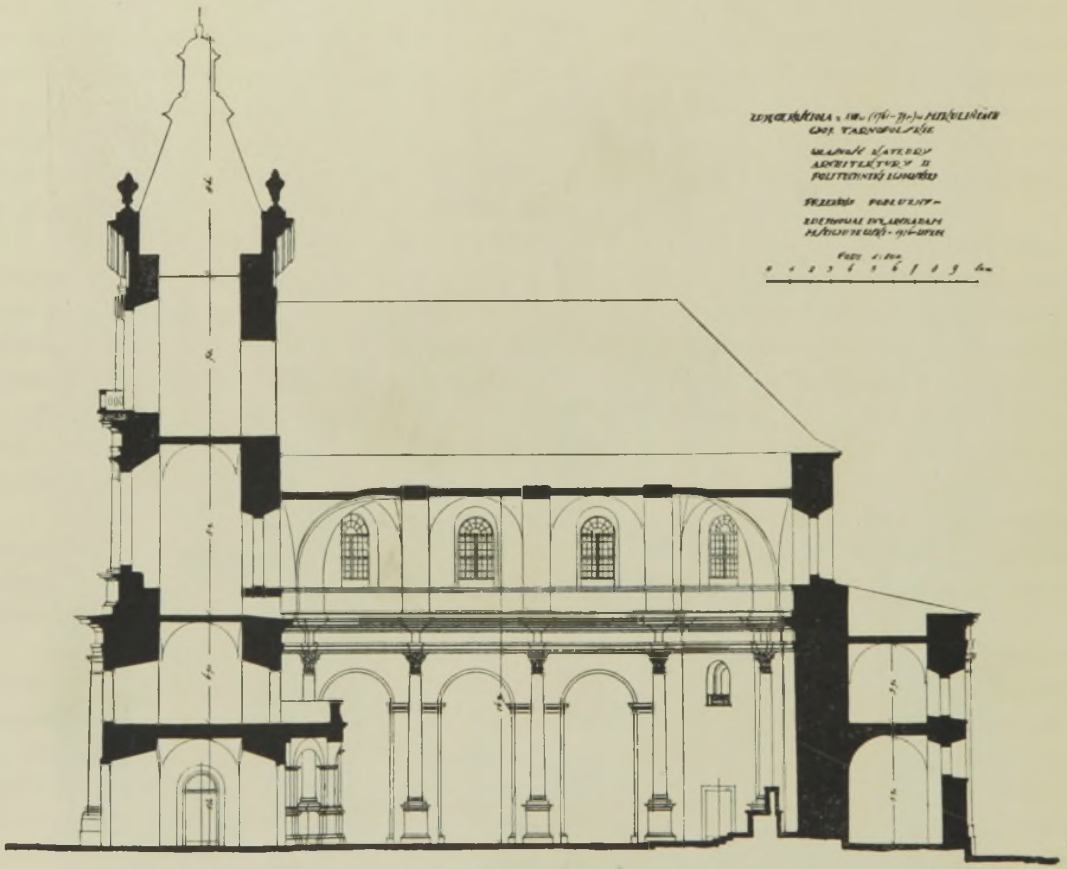


Fig. 12. Przekrój pionowy podłużny obecnego kościoła w Mikulińcach.

Ośmnastoletni okres budowy kościoła przynosi ze sobą dalszą ewolucję form narastającej budowli kościelnej, w stylu więcej skłaniającym się do rokoko, w porównaniu do projektu Moszyńskiego, zwłaszcza o ile chodzi o szczegóły ozdoby. Powszechnie w Polsce stosowane w tym czasie formy dekoracyjne wazonów i latarń, jako ozdoby fasady i attyk znajdują i tu zastosowanie. Linje załamań falistych i wygięć stają się wybitniejsze. Zasadniczy plan jednak, poczęty z ducha Chiaverego pozostaje niezmieniony (ob. fig. 10 i 11).

Nowe prądy nie przeszły w dalszym ciągu bez echa obok będącej w toku budowy kościoła w Mikulińcach. Walka między barokiem, a zwycięskim klasycyzmem w drugiej połowie 18-go w. musiała wywołać wątpliwości, czy kończenie budowy w formach architektonicznych, zamierzonych przedtem, jest wskazane wobec nowych upodobań stylowych i czy nie należy zastosować się do zmienionego powszechnie, jak mawiano, »gustu«. Klasycyzm był popierany przez Stanisława Augusta, a wskutek tego i przez sfery dworskie. Jeżeli zatem nie fundatorka, wiekowa już podówczas Ludwika z Mniszchów Potocka, której zależało może tylko na budowie świątyni na chwałę Bożą i dla zbawienia duszy,

Fig. 13. Wnętrze obecnego kościoła w Mikulińcach.

to mógł pomyśleć o nagięciu budowy do nowych form stylowych przyjaciel króla i projektodawca planów kościoła, interesujący się nim zawsze Moszyński, skłaniający się stopniowo ku klasycyzmowi. Według wszelkiego prawdopodobieństwa z jego ręki też pochodzi dalsza serja planów, stworzonych we formach klasycyzmu dla kościoła w Mikulińcach.

Są to przechowane w Gabinecie rycin Stanisława Augusta w tece Nr. 186:

Nr. 113 »Projet de la Coupe de l'Eglise de Mikulin...« (fig. 15).

Nr. 116 »Coupe de l'Eglise de Mikulinie« *(sic)*[1] (fig. 16).

Nr. 117 »Projet de Façade pour l'Eglise de Mikulince (fig. 14).

Oznaczenia wskazującego autorstwo Moszyńskiego na planach tych nie znajdujemy. Mimo to skłonni jesteśmy przypuszczać w nim autora. wobec zmiany jaka zaszła w jego twórczości architektonicznej w czasie panowania, a może i pod wpływem osobistym Stanisława Augusta i przejścia Moszyńskiego do klasycyzmu, co stwierdzimy jeszcze w dalszym ciągu na innych jego planach.

Fig. 14. Fasada kościoła w Mikulińcach — drugi projekt Moszyńskiego.

Przekrój poprzeczny (fig. 16) projektu tego nie wykazuje większych zmian w stosunku do obecnego stanu kościoła w Mikulińcach (fig. 17) — przekrój podłużny jednak wykazuje jeszcze po pięć okien w dolnej i górnej kondygnacji nawy bocznej, co zga-

[1] Nazwa miejscowości Mikulińce lub Mikulin powtarza się jeszcze w 18-ym w. naprzemian przed ostatecznem ustaleniem jej w brzmieniu dzisiejszem »Mikulińce«.

działoby się z pierwotnym projektem, według rzutu poziomego przedstawionego wyżej (fig. 7), a co niezgadza się z obecnym stanem rzeczy (fig. 8), gdyż kościół w Mikulińcach ma w nawach bocznych tylko po cztery okna (fig. 12).

Rozwiązanie tej różnicy znajdujemy w przypuszczeniu, że projekt zmiany planów w kierunku klasycznym, przedstawiony może przez Moszyńskiego Ludwice z Mniszchów Potockiej w niezbyt jeszcze posuniętem stadjum budowy, nie znalazł aprobaty fundatorki, osoby starszej, której umysł nie skłaniał się już ku nowościom. Budowę zatem prowadzono dalej według dawnych planów, przyczem w wykonaniu jej zaszły jednak niektóre uproszczenia, w szczególności zmniejszono ilość okien w bocznych nawach.

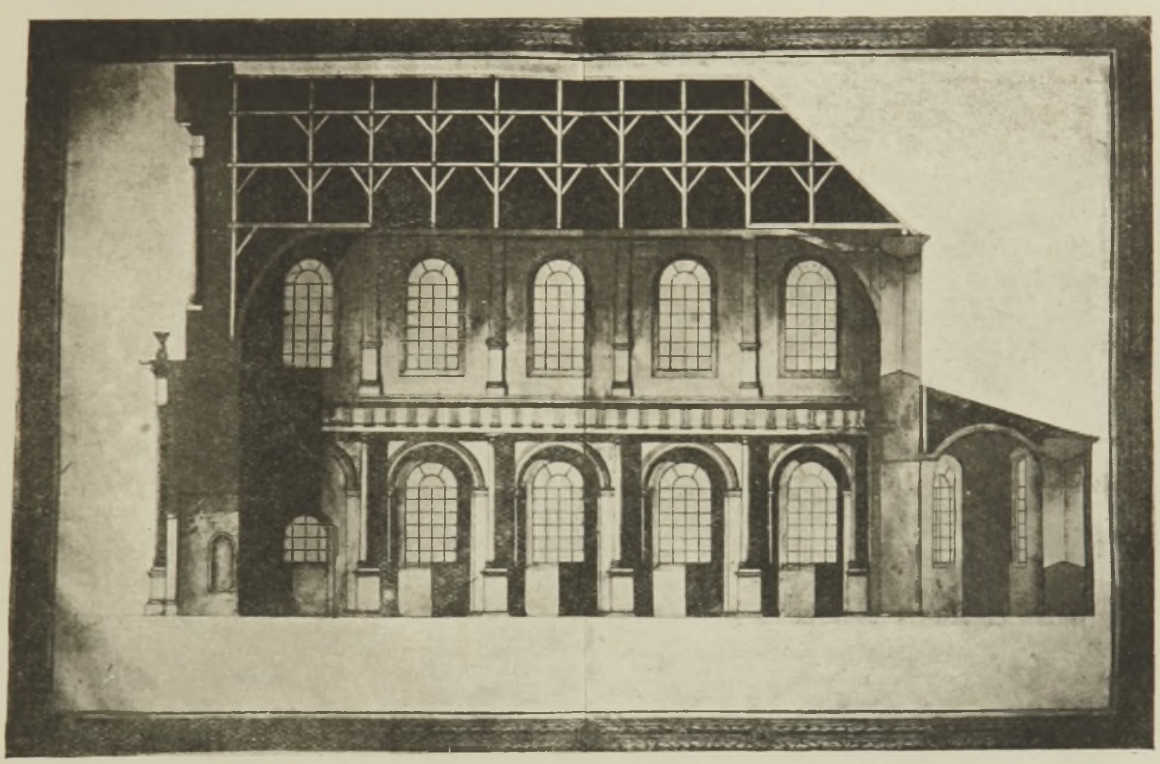


Fig. 15. Przekrój podłużny kościoła w Mikulińcach — drugi projekt Moszyńskiego.

Projektowana w stylu klasycyzmu fasada kościoła w Mikulińcach jest dość suchą i oschłą. Znać w niej dążenie do prostoty, jak gdyby doryckiej. Porządek kolumn tensam co i w pierwotnym planie (w dolnej kondygnacji dorycki, w górnej joński), na architrawie tesame tryglify i metopy, jednak ostatnie bez ornamentalnej dekoracji. Odpaść miała też wieża, a kościół cały stałby się niższym, jak przystało budowie klasycyzmu.

Nie mamy powodu żałować, że do zmiany budowli z barokowej na klasyczną nie doszło. Kościół w Mikulińcach i w dzisiejszej swej postaci, mimo zeszpecenia go zmianą formy wieży w 19-ym w., wykazuje o wiele więcej twórczej swobody, lekkości i wdzięku, oraz stylowej oryginalności, aniżeli projekt pojęty we formach klasycyzmu.

Podróżujący po Polsce w r. 1778 Jan Bernoulli[1], członek królewskiej Akademji w Berlinie i innych uczonych Towarzystw, zajmujący się przedewszystkiem naukami przyrodniczemi, poznawszy w Warszawie Augusta Moszyńskiego na obiedzie u generała Coccey, komendanta gwardji królewskiej, charakteryzuje go jako tego, który wśród polskich magnatów najwięcej zajmuje się naukami ścisłemi: matematyką, fizyką, astronomją itd. Z niemniejszą gorliwością ma się Moszyński jednak zajmować sztukami pięknemi, a także innemi gałęziami wiedzy. Bernoulli chwali pracowitość Moszyńskiego na różnych polach publicznej działalności, którą go król zatrudnia, jego naturalność i uprzejmość w stosunku do ludzi. Przy tej sposobności wspomina, iż Moszyński ożeniony był z damą, która wykształceniem i wiadomościami oraz innemi przymiotami, była go zupełnie godna, a która nadto na polu literatury próbowała swych sił.

Prace literackie Teofili z Potockich Moszyńskiej, to wydane we Lwowie w r. 1754 p. t. »Rady mądrości« (polskie tłumaczenie Boutauld-Fougeta: »Conseil(s) de la sagesse«).

Ale mimo tych kwalifikacyj Teofili z Potockich małżeństwo jej z Augustem Moszyńskim nie okazało się dla obojga szczęśliwe i trwało od r. 1755 tylko przez dziewięć lat. Przez cały czas małżeństwa tego występują podobno między małżonkami jako główny powód niesnasek sprawy finansowe. W intercyzie ślubnej zobowiązał się Moszyński dostarczać żonie wszystkiego, co mogło być potrzebnem »pour faire paraitre à la Cour de Dresde convenablement à son rang«. Na kosztowności, stroje, meble itd. wydał z tego powodu 600.000 czerw. złot., posag zaś wynosił zaledwie 400.000 czerw. złot. i to otrzymanych dopiero w dwa i pół lat po ślubie. Jeżeli zważy się ogromną fortunę rodziców Teofili, to z cyfr tych zdaje się przebijać zwykła tendencja rodziny Potockich, zatrzymania majątków w ręku linji męskiej. Żali się na to Moszyński, przedstawiając swoje stosunki osobiste i majątkowe w r. 1772 Stanisławowi Augustowi[2], który kilkakrotnie już wyrównywał jego długi. Opowiada przytem, jak za żoną nie wziął prawie żadnego posagu »et je l'ai équipée de pied en cap et nourri pendant 3 ans sans un sous de dette«. Teofila Moszyńska musiała też widocznie kłaść nacisk na sprawy finansowe, skoro w r. 1764 przy przeniesieniu się z Drezna do Warszawy staje między małżeństwem układ, w myśl którego Moszyński oddaje wszystkie swe majętności żonie na własność, zastrzegając dla siebie tylko rentę dożywotnią. Przy rozejściu się małżeństwa układ ten został utrzymany w mocy, a występował przy nim imieniem Teofili Moszyńskiej — starosta lwowski Kicki, który jej imieniem zobowiązał się do wypłacania jej mężowi rocznej renty 3 000 dukatów, oraz 30.000 czerw. złot. na opłatę procentów od długów. Ale dotrzymywanie układu tego przez seperowaną małżonkę trwało krótko. W r. 1765 starosta Kicki zrywa stosunki z Teofilą Moszyńską i wypłaty na rzecz Augusta Moszyńskiego i jego wierzycieli ustają pod pozorem, którym zasłania się Teofila, że majątki otrzymane przez nią w układzie separacyjnym są zniszczone i renty nie niosą. Chmara wierzycieli spada na męża, którego układ z żoną widocznie niedostatecznie zabezpieczał i odtąd Moszyński niema ani majątku, ani renty. W r. 1772 zalegają już wypłaty rent za 8 lat i Moszyński nie umie z tem wszystkiem dać sobie rady. Jeszcze w r. 1776 prosi króla, aby zechciał wpłynąć w Wiedniu na to, żeby gubernator Galicji wyznaczył kogoś, ktoby załatwił sprawy sporne między nim, a separowaną żoną[3]. Majątki ziemskie odstąpione bowiem przez Moszyńskiego żonie znalazły się po pierwszym rozbiorze Polski

[1] j. w. VI. 133. [2] Muz. Czartor. Rps. Nr. 676 str. 475 i nast.
[3] Muz. Czartor. Rps. 676 (list z 2/1 1776).

w zaborze austrjackim (między innemi np. Kozowa z przyległościami w dzisiejszym powiecie brzeżańskim).

Tak kończą się stosunki Moszyńskiego z rodziną Potockich.

---

Kościół dominikanów w Tarnopolu i kościół w Mikulińcach, to dwa znane nam, stwierdzone planami, wybitne dzieła architektoniczne Moszyńskiego. Trudno przypuścić,

Fig. 16. Przekrój poprzeczny kościoła w Mikulińcach — drugi projekt Moszyńskiego.

aby twórczość barokowa Moszyńskiego na nich miała być wyczerpana. W braku stwierdzeń archiwalnych co do dalszych jego dzieł w architekturze, należy szukać ich w drodze analogij stylowych. Przypuszczalnie też związki rodzinne z Potockimi i fundacje tej rodziny powinnyby nam wskazać w przyszłości dalsze jeszcze szczegóły twórczości Moszyńskiego, których odszukać dotychczas nie zdołaliśmy.

Zabytki architektury okresu barokowego na ziemiach polskich nie są jeszcze dostatecznie zbadane. Brak nam dotąd zupełnego ich przeglądu, a różnorodność form architektury barokowej stanowi dla badacza trudność w zorjentowaniu się, w uchwyceniu

punktu wyjścia, od którego badania należałoby rozpocząć, by ogarnąć całość bogactw form barokowych naszej przeszłości architektonicznej. Może to właśnie jest przyczyną, dla której stosunkowo niewiele zajmowano się dotąd tym tematem.

Na ogół barok i jego tradycje zgadzały się z psychiką polskiego społeczeństwa 18-go w. i były najbardziej może wkorzenione w szerokie koła rzesz szlacheckich. Wrodzony im zmysł malowniczości i podkreślania stron dekoracyjnych życia zewnętrznego znalazł w tym stylu swój wyraz. Barok oddawał najlepiej nerw życia narodowego, wy-

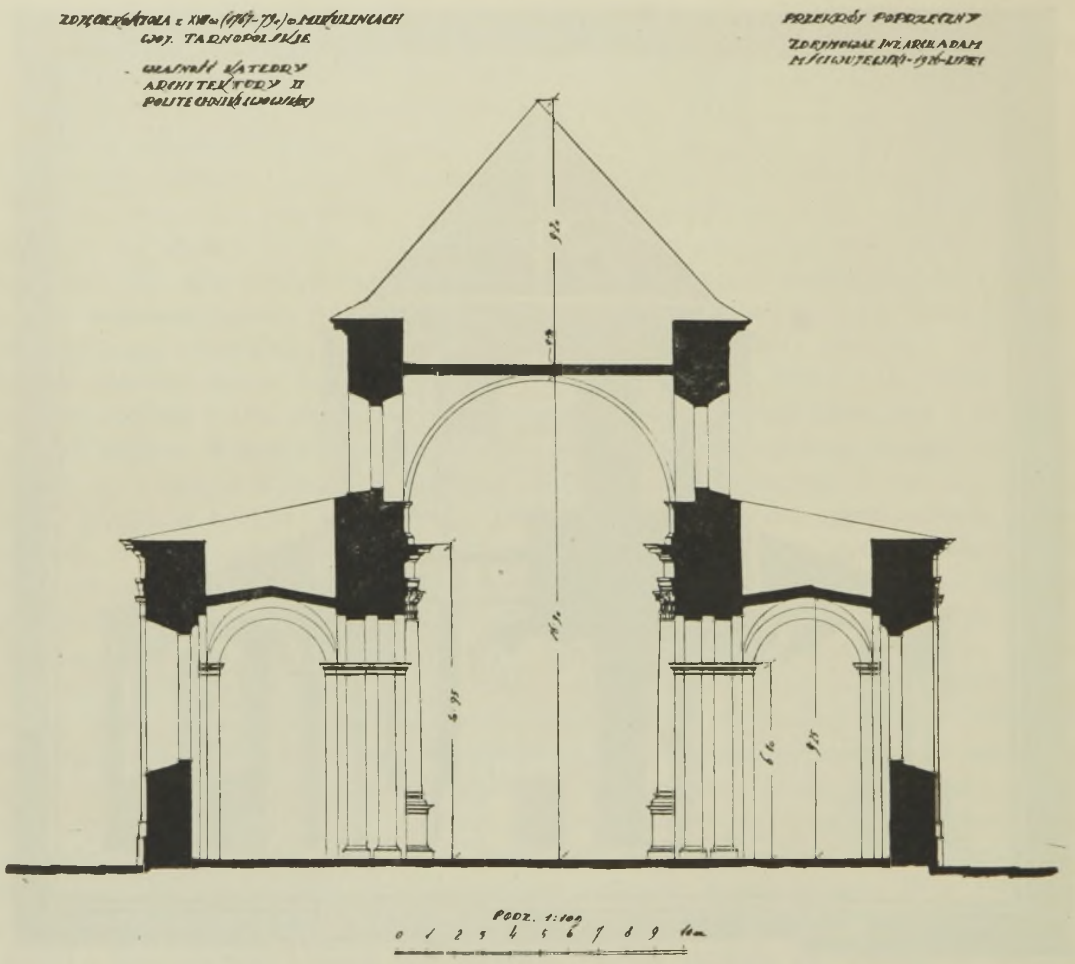


Fig. 17. Przekrój poprzeczny obecnego kościoła w Mikulińcach.

powiadał to, co warstwę szlachecką narodu poruszało, dając jej do rozporządzenia silne formy tego wypowiedzenia się w dekoracji, w sposobie bycia, formy obliczone na zewnętrzne wrażenie, dążące do wywołania raczej nastroju niż refleksji. Skłonność do przesady, do nadużyć prawa, cała wybujała a niekarna indywidualność szlachecka tych czasów daje nam równoważnik sztuki barokowej, lekceważącej symetrję, a olśniewającej równocześnie bogactwem szczegółów. Sejmikowanie i biesiady zajmujące w życiu ówczesnej szlachty tak doniosłą rolę, nasuwają podobieństwo barokowego pierwiastku ruchu i pełni form plastycznych. Rozlewność natury polskiej połączona z fantastycznością przy-

pomina rozwichrzenie linij i płaszczyzn barokowych motywów ozdoby. Gest szeroki szlachcica polskiego w jego dwornym ukłonie, malownicza postawa pełna godności, żywy a poważny zarazem ruch ręki, ilustrujący jego słowo na bankiecie czy sejmiku, są w zgodzie z barokowemi formami wypowiedzenia się, stanowią zarazem ich dopełnienie. Przedstawicielem bujnego życia epoki późnego baroku jest także typ magnata polskiego, otoczonego schlebiającym mu dworem, trzymającego w zawisłości od siebie szlachtę okolicznych powiatów, a wznoszącego w swych wsiach, miasteczkach i miastach kościoły barokowe [1].

Architekturę barokową w Polsce uważam za szczególnie godny uwagi przejaw twórczości duchowej o niezaprzeczonej dynamice. Śmiem tak przypuścić na podstawie częściowych na razie tylko badań, jak niniejsza rozprawa. Jeżeli t. zw. czasy saskie są okresem martwoty politycznej, smutnych wewnętrznych stosunków społecznych, to mimo to w zakresie dziejów architektury mogą przedstawiać się jako pewna całość o swoistej fizjonomji duchowo-kulturalnej, będącej wyrazem sposobu myślenia ówczesnego szlacheckiego społeczeństwa. Tego znamiennego związku świata szlacheckiego z barokową architekturą nie uchylają wpływy obce i przypływ obcych architektów do Polski. Fakt ten powoduje jedynie różnorodność form barokowych, które może dzięki temu nie zaskrzepły w jednym typie, lecz wykazują żywotność i oryginalność, jak tego przykład mamy w kościele dominikanów w Tarnopolu i kościele w Mikulińcach.

Na tle skłonności polskiego świata szlacheckiego do baroku, związki polityczne z Saksonją otwierają przez czas dłuższy drogę do Polski wpływom drezdeńskiego rokoko. Gdzieindziej dwór królewski lub akademja, działając w myśl pewnych artystycznych tendencyj nadawały sztuce, a zwłaszcza architekturze pewien jednolity kierunek. Nie było o tem mowy w Polsce za Sasów. Budownictwo Augustów znajdowało pole swoje w Dreźnie, dla Warszawy i Polski pozostawało tylko uboczne oddziaływanie stolicy saskiej w architekturze, to też rokoko drezdeńskie nie zapanowuje u nas niepodzielnie. Najwięcej go może w stolicy Rzeczypospolitej, w Warszawie, ale obok niego dają się odczuć wpływy architektów saskich, zaznaczają się tu i owdzie także w innych stronach kraju, jak przykład tego mieliśmy w związku z twórczością Moszyńskiego.

Lecz jest to jeden kamyk tylko w barwnej mozaice barokowych form stylowych na ziemiach polskich.

Wiele zależało nieraz od tego, do jakiej partji politycznej należała w czasach saskich dana rodzina możnowładcza, która stawiała pałac czy fundowała kościół. Jeżeli wiązały ją stosunki z Dreznem, jeżeli członkowie jej jeździli na dwór któregoś z Augustów i spoglądali na drezdeńskie przepychy, to stamtąd sprowadzali architektów lub rzemieślników. Jeżeli politycznie wiązali się ze Stanisławem Leszczyńskim, a później z jego dworem w Lunévillu i tam przebywali z królem-wygnańcem, lub imponował im zwiedzany w podróży zagranicę Paryż, to tam zwracano się po wzory.

Wpływ ustalonych we Francji w ciągu 17-go w. akademickich zasad i rozwiniętych teoryj architektury, poparty znakomitemi dziełami architektów zaciężył nad całą prawie Europą. Lecz inną często drogą idzie we Francji urzędownie uznany, popierany przez rząd i dwór, kierunek akademicki architektury, inną zaś zbliżony do rzemiosła, hołdujący modzie i sam ją tworzący styl dekoracyjny. Gdy pierwszy stwarza francuski klasycyzm, drugi jest twórcą stylu rokoko. Wpływy raczej tego drugiego działają w Polsce,

[1] T. Mańkowski, »Z refleksji o Wilnie i o baroku polskim«. Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, V. Wilno 1914.

a spotykamy je najczęściej w dekoracji wnętrz, gdzie z natury rzeczy formy stylu rokoko znajdują najszersze zastosowanie.

Wśród tego nie przestają nawiedzać Polski także architekci z krajów niemieckich i austrjackich. Dwie zwłaszcza dawne drogi prowadziły ich stamtąd. Jedna z nich ze Śląska, skąd jeszcze w średnich wiekach rozchodziło się ich tylu po ziemiach polskich, druga również od czasów średniowiecza znana droga prowadząca z Czech, Moraw i Austrji (np. Hoffman rodem ze Śląska, który buduje w Poczajowie cerkiew w 18-tym w.) Nietylko architekci, ale w większej znacznie mierze rzeźbiarze, snycerze i dekoratorzy przybywają z krajów austrjacko czeskich, a pośrednio nieraz także południowo niemieckich.

Przytem przez cały wiek 18-ty nie przestaje działać przedewszystkiem ustalony wiekami wpływ włoski, przez włoskich budowniczych i artystów wędrujących i rozchodzących się daleko na wschód i północ Europy, sięgających Moskwy, Petersburga i Konstantynopola. W całej Polsce współzawodniczą oni skutecznie z artystami i architektami obcymi innych narodów, dziwnie umieją się przystosować technicznie i artystycznie do wymogów ludzi, ziemi, klimatu i nieba polskiego i nie przestając być włoskimi twórcami, stwarzają zarazem odrębność polskiej architektury, owe malowniczo rozbudowane szczyty kościołów, na które zwracają uwagę obcy uczeni, jako na cechę charakterystyczną polskiego baroku [1]. Dzieje się to zwłaszcza tam, gdzie prawdopodobnie większa ilość włoskich architektów ma możność rozwinięcia działalności przy wzmożonym w pewnych okresach ruchu budowlanym, jak np. w Wilnie.

Cornelius Gurlitt powiada, że na ziemiach polskich przedstawione są prawie wszystkie kierunki włoskiej architektury barokowej, a te z nich, które zwalczają się wzajemnie we Włoszech, spotykają się np. w Warszawie [2].

Są także architekci Polacy, rekrutujący się z różnych warstw. Rzadkim stosunkowo wśród powszechnego w 18-ym w. upadku miast w Polsce jest typ miejskiego architekta zawodowego, kwalifikowanego. Częstszym znacznie jest typ inżyniera wojskowego, który poza architekturą wojskową oddaje się z zamiłowania lub dla zarobku także budownictwu cywilnemu. Między nimi mamy wybitnych architektów. Czasem wreszcie duchowny-zakonnik, kształcony za granicą, najczęściej we Włoszech, buduje kościoły zakonu swej reguły po powrocie do Polski i wykłada zasady architektury w szkołach, prowadzonych przez jego zakon.

Mimo, iż tak różnorodne pierwiastki składają się na barokową architekturę w Polsce 18-go w., to jednak o ile chodzi o budownictwo kościelne dwa główne typy kościołów wybijają się na plan pierwszy i przeważają ilościowo ponad innemi, wśród ogromnej liczby powstających w tym czasie kościołów. Wyżej już była o nich mowa. Jeden z nich to bezwieżowy kościół, wiodący początek od rzymskiego il Gesù, drugi — o włączonych w fasadę dwóch strzelających w górę wieżach. Te dwa typy przeważające, nie wykluczały jednak innych jeszcze form. Zwłaszcza na wyróżnienie zasługiwać będzie poważna grupa kościołów barokowych, założonych na owalu, o której także wyżej już była mowa.

Na tę z mozaiki wpływów wynikającą architekturę barokową rozpoczyna działać w początkach drugiej połowy 18 go w. idący znów z zachodu styl klasycyzmu. Zrazu tylko tu i owdzie spotykamy się z jego przejawami na ziemiach polskich, ale osobista inicjatywa Stanisława Augusta powoduje stanowczy przełom w dążnościach stylowych architektury. Wpływ Stanisława Augusta w kierunku klasycyzmu zaznacza się już wkrótce

[1] C. Gurlitt, Warschauer Bauten j. w. str. 91. [2] Ibid.

po wstąpieniu jego na tron, gdy w r. 1765 na zalecenie pani Geoffrin sprowadza z Francji architekta Victora Louisa, który w tym kierunku projektuje przebudowę Zamku warszawskiego, zresztą nie przeprowadzoną.

## IV.

Udział Moszyńskiego w architektonicznych zamierzeniach Stanisława Augusta. Dyrekcja budowli królewskich. Budowy w Ujazdowie, projekty pałacyku w rodzaju »Marly«. Łazienki, projekty przebudowy katedry ś. Jana w Warszawie i budowy kościoła bazyljanów.

Zasługi Moszyńskiego wobec Stanisława Augusta z czasów konwokacji i elekcji były znaczne i król je uznawał. Moszyński sam wspomina, że wydał 150 000 fl., by po móc do elekcji Poniatowskiego na tron polski. Wzajemnie Stanisław August po elekcji oświadczył, że jest jego życzeniem, aby Moszyński »pozostał w jego bliskości« [1].

Moszyński chcąc być królowi pożytecznym, a czując, że w służbie publicznej mało miałby kwalifikacyj, nie znając jeszcze dobrze języka polskiego, postanowił — jak mówi — »consacrer son travail à tout ce que pouvoit servir à ameliorer l'état interne de sa patrie«. W tym celu w ciągu ośmiu dni w czasie sejmu koronacyjnego zdołał opracować »un sommaire raisonné d'un ouvrage«, w którym wkraczał we wszystkie szczegóły, jak należałoby w Polsce wprowadzić nowe urządzenia i ulepszenia. Mimo pośpiechu, z jakim prawie sto rozdziałów tej pracy było napisanych, król oceniał jej wartość, porównywając ją z projektami reform, jakie na życzenie króla opracował był i przedłożył mu baron Bielfels. Gdy rozdziały o kopalniach i o mennicy były traktowane szerzej i na te działy administracji państwowej Moszyński szczególny zdawał się kłaść nacisk, król postanowił powierzyć mu kierownictwo tych właśnie działów. Moszyński zamianowany został komisarzem mennicy i członkiem Rady Skarbu.

Rola, jaką Moszyński odegrał w tym zakresie, nie należy do naszego studjum. O jednem tylko należałoby wspomnieć. W r. 1769 Moszyński wybrany został wielkim mistrzem wszystkich polskich lóż wolnomularskich. Dokonał wtedy podziału loży warszawskiej ś. Jana z nazwą Vertueux Sarmate na trzy loże i z tego powodu na jego cześć wybity został medal z napisem *ex uno tria in unum* [2]. Piastowanej przez Moszyńskiego godności wielkiego mistrza polskiego wolnomularstwa przypisać należy wątpliwe zresztą oznaczenie porcelanowej figurki saskiej, przedstawiającej wolnomularza z insygniami jako rzekomego portreciku Moszyńskiego [3].

Tymczasem, może odziedziczone po dziadku (Auguście II) skłonności do wspaniałych reprezentacyjnych uroczystości i nieliczenie się z wydatkami w takich razach, kazały Moszyńskiemu bez względu na stan osobistych finansów, podejmować króla. Było to w Młocinach pod Warszawą w dniu 27-go sierpnia 1765. Wspaniała feta wyprawiona wtedy przez Moszyńskiego na cześć Stanisława Augusta po elekcji miała kosztować 9.000 dukatów. Z jednej strony patrzano na to z podziwem, z drugiej ganiono rozrzutność Moszyńskiego; Adam Naruszewicz uczcił tę okoliczność wierszem: »Na Faierwerk, który dawał pod Młocinami August Graf Moszyński Stolnik koronny z okazji elekcji

[1] Muz. Czartor. Kps. 676. str. 475 i nast.

[2] Historja medali i monet polskich bitych za panowania J. Kr. Mci St. Aug. przez Antoniego Schroedera (Zapiski numizmatyczne. Kraków, 1885. R. II. Nr. 4).

[3] W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Nr. 22642.

zgodnej J. K. Mci«. Skłonność do twórczości architektonicznej kazała Moszyńskiemu wystawić jakąś budowlę, naśladującą świątynię, którą oświetlały sztuczne ognie i przeźrocza [1].

Zbytkownemi wystąpieniami, nieliczącemi się z środkami finansowemi, zapoczątkował Moszyński nowy okres swej karjery z wstąpieniem na tron Stanisława Augusta. Wszystko zdawało się zapowiadać mu świetną przyszłość, to też może sądził, że przy wpływach u dworu znaleźć się powinny zawsze i środki finansowe jak to bywało u dygnitarzów królewskiego dworu za Sasów. Artystyczne umiłowania przyczyniły się niewątpliwie znacznie do wydatków pieniężnych. Moszyński zrzekł się pensji u dworu saskiego, ale na szczodrobliwości króla polskiego może się trochę zawiódł, gdyż od Stanisława Augusta uzyskuje pensję 3000 dukatów miesięcznie dopiero od lipca 1767 [2].

Tymczasem długi rosną, a wierzyciele zaniepokojeni, nie mogąc od dłużnika uzyskać zaspokojenia, zwracają się do króla, jawnego protektora Moszyńskiego. Z końcem r. 1767 Stanisław August daje wierzycielom Moszyńskiego, bankierom Gartenbergowi i Tepperowi, oraz wojewodzie mazowieckiemu (prawdopodobnie Pawłowi Mostowskiemu) gwarancję za jego długi, upewniając, że będą one pokryte »ex lucro menetario«, wzajemnie zaś Moszyński daje królowi zastaw na wszystkich swoich ruchomościach i wszystkich swych aktywach, wyrażając wieczną swą wdzięczność Stanisławowi Augustowi.

Lecz nie poprawia to gospodarki finansowej Moszyńskiego i nieraz jeszcze sprawy długów Moszyńskiego oprą się o Stanisława Augusta.

Mimo to Moszyński w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta jest jedną z wpływowych u dworu osobistości, a w rzeczach sztuki niewątpliwie najbardziej wpływową. Jego obycie na dworze saskim w Dreźnie, jego szerokie encyklopedyczne wykształcenie, zamiłowanie i smak w rzeczach sztuki, oraz pasja kolekcjonerska skłaniały Stanisława Augusta do powierzenia mu kierownictwa administracji spraw, łączących się ze sztuką, z zamierzonemi przez króla budowami i z kolekcjonerstwem królewskiem

Zostaje zatem Moszyński obdarzony funkcją direction des batiments, stworzoną na wzór francuski, a mającą objąć kierownictwo budowli królewskich.

Jakie zadania czekały dyrektora budowli królewskich, o tem dowiadujemy się nieco później z listu króla do pani Geoffrin z 13/5 1767: »Mój zamek w Warszawie częściowo spalony, wali się ze starości we wielu miejscach i wymaga nieodzownych reparacyj, które mię zmusza do zmiany mego zamieszkania. To zaś czyni koniecznem zamieszkanie Ujazdowa i jego ukończenie« [3].

Ujazdów był pierwszem zadaniem dyrekcji budownictwa królewskiego. Plany przebudowy dawnego pałacu ujazdowskiego przedkłada Efraim Schröger [4], nie wiemy jednak, czy według nich właśnie przebudowę rzeczywiście rozpoczęto, czy też w wykonaniu mniej one podobały się królowi. Wkrótce bowiem Moszyński przedkłada królowi własny pro-

[1] A. S. Naruszewicz B. K. S. Liryka, Warszawa 1778. T. III str. 235.

Tejsamej okazji fety pod Młocinami dotyczą także trzy inne wiersze Naruszewicza.

Szczegółowy opis festynu w Młocinach w Rkpsie Bibl. Czartor. Nr. 839 str. 429—439 »Description de la fête donnée à Sa Majesté le Roi de Pologne par son Excellence Msgr. le Comte de Mocszeński stolnik de la Couronne au château de Meloczin le 27 Aout 1765« w L. Bernackiego: Teatr, dramat i muzyka za St. Augusta Lwów 1925 T. I. str. 7.

[2] Rps Muz. XX. Czartor. Nr. 676 str. 475.

[3] Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Mme Geoffrin... ed. Ch. Mouy. Paris 1876 str. 287.

[4] W zbiorach Gabinetu rycin Stan. Aug. w Bibljotece Uniwersytetu warszawskiego (teka 186 Nr. 154). Według Magiera, Estetyka miasta stoł. Warszawy, przeróbka pałacu ujazdowskiego rozpoczętą została w r. 1766.

jekt przerobienia fasady Ujazdowa: »J'ai été hier en votre absence à Uyazdów et j'ai trouvé chez Botzi des brouillons de votre projet circulaire pour la façade d'Uyazdow. L'idée m'a parue charmante, mais comme il m'est venu à ce sujet plusieurs pensées qu'il est bon que vous sachiez avant que de faire continuer ces dessins, envoyez moi par ce page tous les brouillons rouges et noirs.. « pisze Stanisław August do Moszyńskiego [1].

List ten jest charakterystyczny także z tego względu, gdyż daje nam obraz, jak Stanisław August w sprawach budownictwa sam we wszystko osobiście wgląda i chce, aby jego własne myśli w planach budowy były zastosowane [2].

Drugim, prócz przebudowy Ujazdowa, projektem Moszyńskiego, o którym mamy wiadomość, jest niewykonany nigdy plan pałacu królewskiego, w którego pomyśle powstałym zaraz w pierwszych latach panowania, Stanisław August chciał pójść w ślady Ludwika XIV.

Ludwikowi XIV w starości nie odpowiadały wspaniałości zamku wersalskiego. Porzucał je przebywając bądź w »le Grand Trianon», bądź w zamku Marly-le-Roi.

Planów pałacu w Marly dostarczył Ludwikowi XIV Mansart (1676) a pierwowzorem budowy miała być »villa rotonda« Palladia w Vicenzy [3]. Dziś jedyną pamiątką ze zniszczonego w czasach Rewolucji pałacu są sławne konie z Marly, dzieło rzeźbiarza Coustou (1677—1746), zdobiące w Paryżu Avenue des Champs-Elysées. Marly zwane było współcześnie ermitażem i ta nazwa charakteryzuje sama przez się, czem chciał je mieć Ludwik XIV pod koniec życia — królewskiem buen-retiro, schronieniem spokojnem po trudach panowania. Nie był to jeden pałac, ale cały szereg pawilonów pałacowych na tle wspaniałego ogrodu. Prócz osobno stojącego największego pawilonu, położonego wśród tarasów, trawników ogrodowych, parku i sadzawek, było jeszcze dwanaście innych mniejszych, po sześć z każdej strony, łączących się ze sobą pawilonów, stanowiących całość z największym środkowym. Miały one przedstawiać jakoby 12 znaków zodjaku w okół słońca, którem był królewski pawilon centralny, podczas gdy małe przeznaczone były dla ministrów i książąt krwi. Całość grupowała się poza kaskadą, utworzona z rzeczki, której wody spadały po 63 stopniach z białego marmuru [4].

Reminiscencje czegoś podobnego do Marly [5] przyświecały widocznie Stanisławowi Augustowi, a słowo »Marly« stało się na jego dworze synonimem projektów pałacowych, o których współcześnie była mowa. Stąd prawdopodoenie pochodzi też rzeczownikowe oznaczenie mianem »Marly« szkiców planów, których 5 na ten temat dostarczył królowi Moszyński [6]. Trzy z nich tutaj podajemy (fig. 18). Okładka, w której w Gabinecie rycin Stanisława Augusta te szkice przechowano nosi napis: »Marlis du Stolnik

[1] Muz. Czartor. Rps. Nr. 676 str. 137.

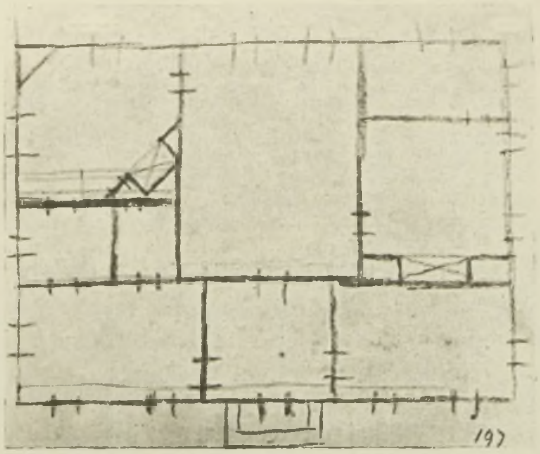
[2] Dotyczy to zwłaszcza Łazienek, co do których Moszyński wspomina w jednem miejscu: Si je n'ai pas fait réparer les Bains, c'est que V. M. m'avoit dit, qu'Elle même vouloit y faire travailler et qu'Elle se réservoit ce morceau (z pisma Moszyńskiego do St. Aug. z 15/6 1772. Muz. Cartor. Rps. Nr. 676 str. 475 i nast.).

[3] Schmarsow, Barok und Rokoko, Leipzig 1897 S. 312.

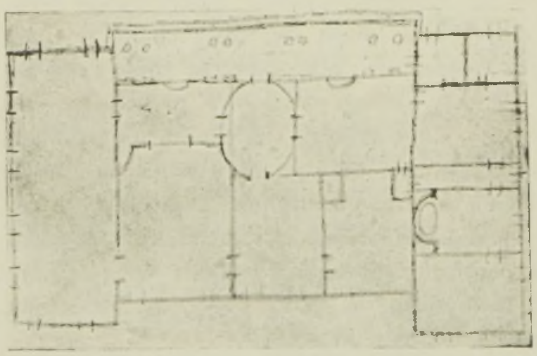
[4] Larousse, Grand Dictionnaire... T. II, str. 1225. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1926, II 166.

[5] Teka 181, Nr. 195—199 Gabinetu rycin Stan. Aug. Napis powyższy, atramentem, uzupełniony jest poniżej ołówkowo innem pismem »Edifices Publics et particuliers.... pour un Marly«. Napis atramentem pochodzi prawdopodobnie z ręki Duhamela jednego z sekretarzy Stanisława Augusta. Jeden ze szkiców (Nr. 199) nosi ponadto na odwotnej stronie ołówkowy napis »Les Marly de Moszyński«.

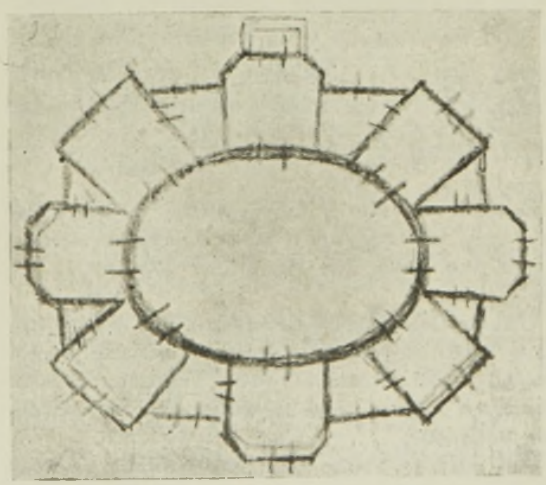
[6] Rzeczownikowo użyte słowo »Marly« miało w swoim czasie we Francji także inne znaczenie. Według »Nouveau Larousse ill.« publ. C. Augé. Paris, T. V. »se disait des déplacements de Louis XIV et de la cour à Marly: Tout courtisan désirait être des Marly«. Było bowiem uważanem za najwyższy zaszczyt zaproszenie królewskie do Marly, gdzie wszelką etykietę dworską odkładano na bok.



*a*



*b*



*c*

Fig. 18. Szkicowe plany pawilonów w rodzaju »Marly«.

Moszyński«, a na każdym z zawartych w niej osobnych szkicach znajduje się napis: »Marli du Cte Moszyński en 1768«.

Te szkicowo traktowane plany Moszyńskiego stwierdzają, że na wzór Marly miał to być rzeczywiście szereg niewielkich pawilonów pałacowych. Szkice samych tylko rzutów poziomych nie pozwalają nam bliżej wejrzeć w intencje architektoniczne Moszyńskiego. Nie są nam też znane pozatem żadne inne plany, któreby mówiły coś więcej o projektach tej budowy, ani też o miejscu, w którem miano zamiar ją wznieść. Sam charakter projektu wskazywałby jedynie, że pałacyk względnie grupa pawilonów pałacowych na wzór Marly miała stanąć gdzieś za Warszawą. Nasuwa się myśl, że mógł to być jeden z projektów przebudowy Łazienek. Data planów, r. 1768, w którym projekty przebudowy Łazienek nie były jeszcze skrystalizowane, przemawiałaby za tem.

Projekty przebudowy Ujazdowa w łączności z projektami czegoś na wzór Marly, przypuszczalnie w miejscu dzisiejszych Łazienek, dają obraz możliwych intencyj Stanisława Augusta. Myślał on o stworzeniu w Ujazdowie królewskiego pałacu jako siedziby do czasu odrestaurowania zamku królewskiego w Warszawie, a równocześnie swobodnego miejsca letnich wywczasów w owem »Marly« projektowanem może w Łazienkach.

Działalność Moszyńskiego jako dyrektora budowli królewskich nie przyniosła dodatnich wyników. Moszyński sam czuje się zawiedzionym, gdy po ośmiu latach pełnienia funkcyj dyrektora budowli królewskich, zamiast zbierania spodziewanych wyrazów uznania musi jeszcze oczyszczać się ze stawianych mu zarzutów i usprawiedliwiać wobec króla.

»L'article principal pour lequel on me jette la pierre c'est Uyazdow«, — pisze Moszyński. Na temat tej budowy w Warszawie opowiadano bowiem najrozmaitsze

rzeczy, twierdzono, że kosztowała ona króla pięć miljonów czerw. złot, że Moszyński na niej wzbogacił się i t. p. Wszystkich uderzać musiał i raził w oczy fakt, który przyznaje zresztą Moszyński, że w Ujazdowie wielokrotnie zbudowane już części pałacu zmieniano znów i burzono.

Moszyński przypisuje winę tego dwom ludziom: Schmitowi[1] i Dominikowi Merliniemu architektowi, którzy przed objęciem przez niego kierownictwa budowy pałacu ujazdowskiego prowadzili ją, a ustępując pozostawili mu znaczne długi do wyrównania. Dowiadujemy się przytem, że budowę prowadzono w myśl pisemnie przez Stanisława Augusta zestawionej instrukcji, zawartej w 14 artykułach. Według Moszyńskiego trzyletnie wydatki na budowle królewskie, w pierwszym rzędzie na Ujazdów, a częściowo na Zamek królewski i na »Prinzenhof« pochłonęły sumę 900 000 fl tak, że w tych warunkach zwłaszcza, gdy kasa była pusta i na wydatki złączone z budową nie starczyło pieniędzy, Moszyński dążył do przerwania budowy w Ujazdowie, co sobie poczytuje za zasługę, a króla starał się zajmować przedkładanemi mu planami i projektami z innych zakresów budownictwa, byle tylko odwrócić jego umysł od nieszczęsnego i niewdzięcznego Ujazdowa.

Gospodarce budowlanej Schmita i Merliniego przeciwstawia Moszyński swoją w cyfrowych zestawieniach z powołaniem się na rachunki w ręku królewskiego komisarza, niejakiego Kahle.

»Toutes les cours ont des envieux«, temi słowy kończy Moszyński swój obszerny memorjał z 15/6 1772, przedłożony królowi[2], usprawiedliwiając się w nim ze stawianych mu zarzutów, których następstwem było usunięcie go ze stanowiska dyrektora budowli królewskich. Następcą Moszyńskiego na tem stanowisku był nadworny malarz króla, Marcello Bacciarelli, którego Moszyński podejrzewał o intrygi przeciw sobie.

Indywidualność Moszyńskiego, jak ze wszystkiego zdaje się wynikać, była przedewszystkiem artystyczną i twórczą. Nic dziwnego, że tam, gdzie w zakres urzędu dyrektora budowli królewskich wchodziły czynności przeważnie administracyjne i finansowe, Moszyński zawodził.

Stanisław August po doświadczeniach z dyrekcją budownictwa oceniał go należycie. Usuwając go od pełnienia tego urzędu, nie uwierzył jednak zarzutom, które godziły w charakter Moszyńskiego, i nie cofnął mu swoich łask, lecz zatrzymał go przy sobie, każąc mu zajmować się zbiorami sztuki. Była to dziedzina, w której Moszyński pozostawił po sobie znakomite zasługi[3].

We wzajemnym jednak stosunku między królem a Moszyńskim pojawiają się odtąd pewne cienie. Moszyński czuł żal do Stanisława Augusta za odsunięcie go od urzędów, gdyż za dyrekcją budownictwa królewskiego, poszła także utrata krzesła członka w Radzie Skarbu. Król, licząc się z opinją, nie chciał, by w Radzie Skarbu zasiadał ktoś, tak obciążony długami i ścigany przez wierzycieli, jak Moszyński, obdarzony uszczypliwym przydomkiem »expensa«, nie umiejący zawiadywać ekonomicznie własnymi interesami pieniężnymi.

Stanisław August pomawia go czasem o bezczynność, a dzięki temu mamy własny

[1] Niewątpliwie identyczny ze Schmitem, którego król wysłał do Paryża, gdzie załatwiać miał zlecenia St. Aug. przy sprowadzaniu przedmiotów urządzenia i zamówieniach u artystów paryskich. (Corresp. inédite j. w.).

[2] Muz. Czartor. Rkps. Nr. 676 str. 475 i nast.

[3] T. Mańkowski, Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim, (Prace Sekcji hist. sztuki Tow. Nauk. we Lwowie. R. 1926, T. I. zesz. 2).

Moszyńskiego opis jego codziennego życia w epoce, gdy odsunięty od wpływów, nie jest już tym świetnym i błyszczącym dworakiem, rzucającym pieniędzmi jak przedtem. Oddaje się w zupełności pracy umysłowej, wstając o 3 ciej lub 4 tej rano. Podówczas, w sierpniu 1776[1] pracuje Moszyński nad projektem urządzeń policyjnych. Część pierwsza pracy tej miała traktować o systemie policji, druga o ogólnej organizacji policyjnej, trzecia zaś o policji miejskiej. Prócz zużytkowanej lektury w tym zakresie, chciał Moszyński w swym projekcie zastosować urządzenia policyjne jakie widział w Lipsku. Dowiadujemy się przytem, że prace jego z różnych zakresów wiedzy obejmują w rękopisie już 6 tomów, a niektóre poszczególne rozprawy znane były królowi, inne przyjacielowi Moszyńskiego Sacramoso[2], lub byłemu nuncjuszowi. Moszyński — jak sam twierdzi — wiedzie życie odosobnione, unika licznych towarzystw, poprzestając na porannych odwiedzinach u króla i na wieczornych przedstawieniach teatralnych.

Z powodu długów spadają na Moszyńskiego różne upokorzenia. W r. 1772 wierzyciele zajmują mu nawet bibljotekę, co odczuwa jako »l'afront le plus sanglant«. Nad jego wydatkami król musi roztoczyć pewnego rodzaju nadzór czy kuratelę, którą wykonywa Ryx, kamerdyner królewski[3]. Wreszcie następuje złożenie w r. 1775 przez Moszyńskiego godności stolnika koronnego, którą za pieniądze ustępuje Olizarowi, by pokryć jakąś część najcięższych długów.

Jest to, zdaje się, chwila ostatecznego załamania się karjery Moszyńskiego.

W r. 1782 raz jeszcze próbuje Stanisław August użyć Moszyńskiego, tym razem przy budowie Łazienek, w których dotąd nie była rozwiązana sprawa zapewnienia dostatecznej ilości wody do basenów i kanałów parkowych. Pod datą 26 lipca 1782 składa Moszyński królowi w tej sprawie obszerny memorjał[4], którego treść obejmuje zarazem ciekawy przyczynek do dziejów budowy Łazienek i współczesnych technicznych zmagań się z podstawową kwestją wody. Jest to zarazem kwestja uzdrowotnienia obszaru parku łazienkowskiego, gdyż stojąca w kanale w niedostatecznej ilości woda psuje się, a zamieszkanie Łazienek w przyszłości przez króla byłoby w tych warunkach niemożliwem.

Moszyński poddaje krytyce to co dotąd w Łazienkach w tej sprawie zrobiono. Przedsiębiorcą robót wodnych był Tomatis, który sam nie będąc znawcą w rzeczach hydrauliki, szedł za wskazówkami niejakiego Prausego. Zdaniem Moszyńskiego, był to »un fripon enthousiaste... qui sait parfaitement la malice et le charlatanisme du metier«. Prause zepsuł był wszystko co przedtem zrobiono i spowodował, że z pełnych dotąd wody kanałów i stawu woda uciekała i wsiąkała w grunt; wpędził Tomatisa w położenie bez wyjścia; ogromne wydatki, ponoszone na usunięcie złego, nic nie pomagały. Istota błędu, według Moszyńskiego, polegała na tem, że wodę źródła, które on sam wspólnie z Kahlem odkrył był przed 12 laty i skierował do kanału, zużytkowano potem dla zrobienia stawu przy cegielni niejakiego Szanowskiego czy Szukowskiego. Ponadto

[1] Muz Czartor Rkps. 676 str. 409, 799.

[2] Sacramoso był posłem Zakonu Maltańskiego, vide: T. Mańkowski, Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta j. w. str. 25.

[3] ... et que j'ai de plus le chagrin de me voire exposé aux plaisanterie et à la mauvaise volonté de votre valet de chambre qui dispose de ma pension, paie que il veut et joue le role de mon tuteur... (list z 12/4 1775) Rps Muz. Czartor. Nr. 676.

[4] D'ailleurs je me crois autorisé a parler d'un objet que j'ai eu lieu d'approfondir par une experience suivie en Saxe de plus de 15 années et une depense de passe 100.000 écus que j'ai eu occasion d'y faire. Muz. Czartor. Rps. Nr. 676

spiętrzono wodę, dopływającą z Królikarni, z »szop«, od »Wojewodziny«, dla pędzenia nią młyna, tak, że woda, płynąca na wyższym niż przedtem poziomie, podziemnemi drogami uciekała kędyś do Wisły.

Poza innemi środkami zaproponował Moszyński dla zaradzenia złemu urządzenie »maszyny hydraulicznej«, to jest koła drewnianego z czerpakami, która to maszyna czerpać by miała wodę wprost z Wisły i podnosząc ją na odpowiedni poziom, sprowadzać w dostatecznej ilości do Łazienek. Do memorjału swego dołączył szkic sytuacyjny okolicy Łazienek i kanałów, sprowadzających do nich wodę[1]. W r. 1784 znajdujemy już wzmiankę o czterech maszynach hydraulicznych, zbudowanych przez Moszyńskiego, a obok tego koresponduje Moszyński z niejakim Pingeron w Wersalu[2], który mu przesyła swój rysunek maszyny hydraulicznej innej konstrukcji.

Na tem podobno kończą się prace i projekty Moszyńskiego dla Stanisława Augusta. Lecz także poza projektami, wykonanemi dla króla, bierze on w czasie pobytu w Warszawie udział w projektach architektonicznych, będących na czasie.

Za Stanisława Augusta omawiano sprawę dwóch kościołów warszawskich. Miano przystąpić do przebudowy katedry ś. Jana i projektowaną była budowa kościoła i klasztoru dla zakonu bazyljanów.

Kościół katedralny ś. Jana w Warszawie ucierpiał w 18 ym w. wiele. August III zastąpił zagrożoną już upadkiem wieżę, wieżą nowo wybudowaną; na tem jednak nie miano poprzestać. Katedra domagała się zupełnej restauracji, której zamierzał dokonać Stanisław August. Stąd powstały liczne projekty przebudowy katedry, sporządzone przez współczesnych architektów.

Gabinet rycin Stanisława Augusta zawiera cały ich szereg (w tece nr. 186). Opracowywał je Jakób Fontana, od którego pochodzą plany nr. 129, 130, 131, 132, 133.

Według planów, zawartych w tece 189, dotyczących projektowanej przez Efraima Schrögera przebudowy zamku królewskiego (plan nr. 71), kościół katedralny ś. Jana miał być nawet całkiem zniesiony, a w innem miejscu powstać miał nowy kościół o założeniu centralnem, we formie krzyża o czterech równych ramionach.

Dominik Merlini przedłożył plan przebudowy katedry w stylu klasycyzmu.

Jakóba Kubickiego plany w tece 186 nr. 140, 141, 142, 143, 144, Gabinetu rycin Stanisława Augusta, również odnoszą się do przebudowy katedry i przemiany jej na styl klasycyzmu.

Wreszcie nieznani bliżej projektodawcy wystąpili z planami nr. 145 i 157, zawartemi w tejsamej tece 186 zbiorów Gabinetu rycin Stanisława Augusta.

Wśród tych projektodawców nie mogło zabraknąć i Moszyńskiego. Między planami Gabinetu rycin Stanisława Augusta znajdujemy też wśród innych na jednej karcie trzy ołówkiem wykonane plany pod nr. 136—138 zatytułowane »Projet pour la Reforme de l'Eglise de St. Jean par le Comte Moszyński[3]. Jeden z nich nr. 136 obejmuje szkic sytuacyjny kompleksu budynków, otaczających katedrę ś. Jana od strony ul. Świętojańskiej i Kanonji, a nadto poddaje myśl wyburzenia tylnej (presbiterjalnej) części, widocznie znajdującej się w najgorszym stanie i zdaniem Moszyńskiego nie do uratowa-

[1] Muz. Czartor. Rps. Nr. 676 str. 1673, 1679.

[2] j. w. str 1691

[3] Napis powyższy, dodany atramentem, prawdopodobnie pochodzący z ręki sekretarza królewskiego Duhamela, odnosi się do wszystkich trzech planów łącznie naklejonych na jedną kartę, z których każdy ujęty jest osobno w ramkę dekoracyjną.

nia, a w jej miejsce zbudowania nowej znacznie obszerniejszej głównej części kościoła. Katedra ś. Jana miałaby w ten sposób w myśl projektu Moszyńskiego wzrosnąć do ogromnych rozmiarów i objąć prócz zburzonej części dawnego kościoła znacznie większy jeszcze obszar terenu. Na planie ta część szersza od dawnej katedry została nazwana »Emplacement de la nouvelle Eglise«, — dawna zaś od strony ul. Ś-go Jana »Reste de l'Ancienne Eglise«. Szkic ten poza konturami kościoła nie wskazuje jeszcze żadnej myśli architektonicznej.

Drugi z planów Nr. 137 obejmuje rzut poziomy katedry i reformę jej przeprowadza również przedewszystkiem w części prezbiterjalnej, której naroża zaokrągla i po obu stronach nawy głównej w tej części stwarza wyokrąglone odcinki, przeznaczone zapewne na pomieszczenie chóru kanoników, czy też może zakrystji, co w szkicowym ołówkowym planie nie tłumaczy się jasno

Trzecia wreszcie kombinacja w szkicowym planie (fig. 19) cofa cały kościół bardziej w głąb, pozostawiając wolny placyk od strony ul. Świętojańskiej, a zatem znosi prawdopodobnie dawną fasadę i oba przedsionki katedry, nową zaś fasadę tworzy u początku dawnej środkowej części kościoła, ozdabia ją i ujmuje architektonicznie, zdaje się w arkady, także obie boczne strony powstałego przed katedrą placu.

Wewnątrz wzmocnione środkowe filary dalszej części kościoła dźwigać mają sklepienie, a cała katedra otrzymać miała charakter budowy o założeniu centralno-podłużnem. Główna nawa, jak z planu można wnosić, miała otrzymać wielką kopułę. W ten sposób byłyby zniknęły ślady gotyckiej pierwotnie katedry, a kościół byłby otrzymał piętno barokowe lub klasyczne. Zmiany w tym kierunku, projektowane przez Moszyńskiego, stają się widoczne przez porównanie szkicu jego z planem, oddającym rzut poziomy katedry [1].

Projekty Moszyńskiego nie miały być urzeczywistnione, jak również i żadne inne projekty przeróbki katedry ś. Jana z czasów Stanisława Augusta, a dawne gotyckie ślady architektury katedry Ś-go Jana miały dać później impuls Adamowi Idźkowskiemu w czwartym dziesiątku 19-go w.[2] do przeprowadzenia odnowienia katedry, przy zastosowaniu reminiscencji angielskiego neogotyku t. zw. stylu perpendykularnego. Jak wyglądała fasada kościoła przed tem odnowieniem, a więc także w czasach, gdy powstawały projekty Moszyńskiego, których ślad mamy tylko w szkicowych rzutach poziomych, tego obraz daje nam inny plan w Gabinecie rycin Stanisława Augusta. Jest to pod nr. 219 przechowany rysunek p. t. »Facyata kościoła Metropolitalnego przy ulicy Ś-to Jańskiej w Warszawie«. Rysunek ten daje obraz fasady przeciętej pionowo przez pół. Jedna jej połowa zatytułowana jest: »Połowa pierwsza jak teraz exystuje zdjęta przez p. Z. Vogla 1823«, zaś po stronie prawej tytuł brzmi: »połowa druga jak bydź ma reformowana. Projekt p. H. Szpilowskiego 1823«. Jest to jeszcze jeden z licznych projektów przeróbki katedry, która tak długo zajmowała myśl architektów w Polsce [3].

Dojść niepodobna do jakiej budowy i gdzie projektowanej odnieść należy prze-

[1] Rysunek rzutu poziomego z r. około 1840 w publikacji p. t. J. Hinz, Szkice architektoniczne krajowych dzieł sztuki. Warszawa 1886. Tabl. XIII.

[2] Porównaj A. Idźkowski, Plany budowli, obejmujące rozmaite rodzaje domów itd. Warszawa 1843.

[3] Wspomnieć należy także plany z r. 1818 w stylu późnego klasycyzmu, sporządzone przez Dyrekcję inżynierji wojskowej (Direction de génie). Stanowią one ostatni nabytek antykwarski Gabinetu rycin Stan. Augusta, dokonany w r. 1926 w Petersburgu.

chowany również w Gabinecie rycin Stanisława Augusta rzut poziomy kościoła o założeniu centralnem (fig. 20).

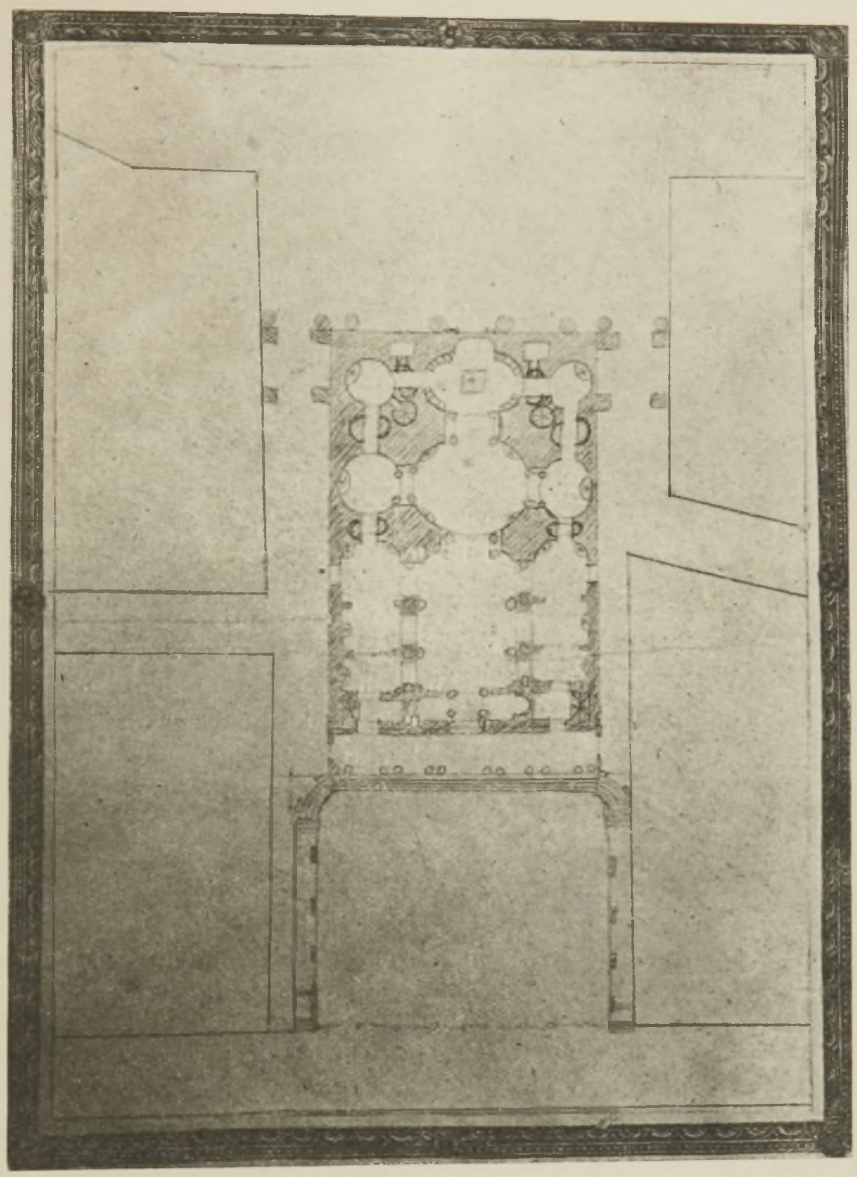


Fig. 19. Rzut poziomy jednego z projektów Moszyńskiego przebudowy katedry warszawskiej.

Nosi on nr. 152 i napis »Projet d'Eglise, z dodatkiem u dołu ołówkiem »de Cte Moszyński«. Sam pomysł tego kościoła jest oryginalny, do wykonania jednak projektu tego nie doszło.

Drugim rzutem poziomym kościoła o założeniu centralnem, wykazującem pewne analogje do poprzedniego jest projekt nr. 151, zatytułowany krótko »Projet par le Comte Moszyński«. Miał to być kościół, połączony z przylegającym doń klasztorem, a nasuwa

się przypuszczenie, czy nie odnosił się on do projektu budowy kościoła i klasztoru bazyljanów w Warszawie.

Rysunek elewacji projektowanego przez Moszyńskiego kościoła bazyljanów mamy w Gabinecie rycin Stanisława Augusta zachowany w innym planie, a mianowicie nr. 159 (fig. 21), zatytułowanym »Projet d'Eglise des Baziliens« (wymiary $44^1/_2 \times 44^1/_2$), wykonanym sepją, dachy kolorowane czerwono. Do kościoła przylegać miały zabudowania klasztorne.

Rzut poziomy kościoła na planie nr. 151 zdaje się być w związku z projektem fasady w elewacji kościoła na planie nr. 159 z niewielkiemi tylko różnicami. Fasada zaś w zasadniczym pomyśle przypomina Moszyńskiego projekt kościoła dominikanów w Tarnopolu. Kopuła panująca nad całością budowli, jednak bardziej zwężona ku górze, jest nader smukła i dwie wieżyczki od frontu włączono we fasadę. Ozdoba architektoniczna, jakkolwiek zawsze jeszcze posługująca się wazonami na attyce bębna i posągami o barokowych ruchach na attyce nad portalem, jest jednak już klasyczną z portalem ozdobionym doryckiemi kolumnami i tryglifami na architrawie.

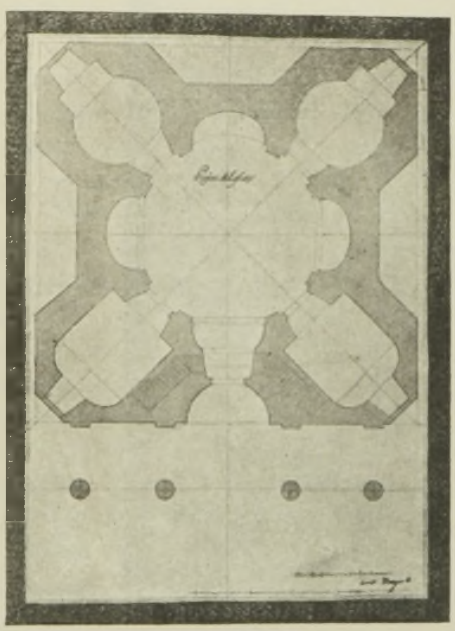


Fig. 20. Rzut poziomy kościoła o założeniu centralnem. Projekt Moszyńskiego.

Także plan nr. 158 w Gabinecie rycin Stanisława Augusta, przedstawiający rzut poziomy kościoła, wykonany tuszem o wymiarach $40^1/_2 \times 25$ zatytułowany jest »Eglise de Basilien par le Comte Moszyński«, pod ramką u dołu zaś nosi dopisek ołówkiem »à Varsovie«. Jednakże ten rzut poziomy nie zgadza się z elewacją kościoła bazyljanów przedstawionego na planie nr. 159. Jest to bowiem projekt kościoła o założeniu podłużnem, trzynawowego, z fasadą o wygiętych profilach, jak gdyby pochodzący z czasów wcześniejszych. Przypomina on trochę rzut poziomy kościoła oo. misjonarzy w Krakowie[1]. Nie znać jeszcze na nim wpływów klasycyzmu.

Ani jeden (nr. 151), ani drugi (nr. 158) z powyższych planów Moszyńskiego dla kościoła bazyljanów w Warszawie nie został wykonany i żaden z nich też nie zbliża się w założeniu do dzisiejszego jednonawowego kościoła przy ul. Miodowej, zbudowanego w r. 1781 wedlug planów Dominika Merliniego[2], przez metropolitę kijowskiego Smogorzewskiego[3].

Nie znamy dat powstania projektów Moszyńskiego przebudowy kościoła ś. Jana i projektu budowy kościoła bazyljanów w Warszawie. Stoją one w każdym razie w związku z jego stanowiskiem dyrektora budowli królewskich za Stanisława Augusta.

[1] F. Klein, Barokowe kościoły Krakowa (Rocznik krakowski 1915) str. 157.

[2] Rzut poziomy w zdjęciu uczniów prof. Oskara Sosnowskiego w zbiorach Zakładu architektury Politechniki warszawskiej.

[3] R. Przeździecki, Varsovie. Warszawa 1926, str. 125.

Te niewykonane projekty Moszyńskiego są niezmiernie charakterystyczne. Wieje z nich duch jak gdyby włoskich twórców ze schyłkowej epoki, przejawiający się w szukaniu nowych sposobów architektonicznych rozwiązań, przy równoczesnej łatwości i pomysłowości inwencji. Rzuty poziome budowli kościelnych, z których jeden przedstawia ilustracja fig. 20, a których istnieje więcej, są oryginalne, a nigdy szablonowe, zarówno

Fig. 21. Projekt fasady kościoła bazyljanów w Warszawie.

ten, o założeniu centralnem, jak i inne np.: o założeniu podłużnem, z wyokrąglonemi narożami, dalszem przejściem do form kolistych w części nawy od strony wejścia do kościoła itd.

Moszyński, z urodzenia i wychowania do wyższych sfer dworskich przynależny magnat, a w rzeczach architektury zdawałoby się dyletant, przedstawia nam się w swych projektach raczej jako twórca z bożej łaski, który w innych, bardziej sprzyjających warunkach, może byłby mógł rozwinąć działalność architektoniczną bez porównania obfitszą w owoce, niż w Polsce w przeddzień jej politycznego upadku.

* * *

## V.

Projekty budowy teatru w Warszawie. Problem sceny trójotworowej. Podróż do Włoch.

Do stanowiska komisarza mennicy i członka Rady Skarbu, tudzież dyrektora budowli królewskich, które Moszyński piastuje prawie od chwili wstąpienia na tron Stanisława Augusta, przybywa wkrótce nowe, z innego zupełnie zakresu. W r. 1765 nieuniknione rozterki i niezgoda »parmi les gens du théâtre«, jakie się zaznaczyły w teatrze królewskim w Warszawie, a o których wspomina Moszyński[1], kazały królowi wyszukać koniecznie kogoś, kto stanąłby na czele spraw teatru.

Stanisław August właśnie był rozszerzył znacznie w tym kierunku swe kulturalne zamierzenia, gdy oprócz trupy francuskiej, grającej dwa razy w tygodniu, utworzoną być miała w r. 1765 scena polska. Na dyrektora obu teatrów, francuskiego i polskiego, upatrzony być miał Moszyński, uważany w opinji ogółu za najodpowiedniejszego do tego[2].

Moszyński sam ma się za znawcę teatru. »J'avois eu toujours un grand usage du théâtre«, jak mówi sam o sobie. Przewidując, że na finansowej stronie rzecz może utknąć Moszyński postawił przy objęciu dyrektorstwa teatru warunek, by rzeczywiście miał stanowczy wpływ na wszystko, co dotyczyło teatru, ale ażeby odjęto mu wszystkie związane z teatrem sprawy finansowe. Obejmując stanowisko kierownika spraw królewskiego teatru, zastał już podpisaną przez króla umowę z Tomatisem, jako przedsiębiorcą teatralnym i wskutek tego wpływ jego na sprawy teatru miał ograniczać się do kontroli dopełniania przez Tomatisa warunków kontraktu.

Jak wszystkiemu czego się jął, oddał się Moszyński także i teatrowi całą duszą. Jest więc tłumaczem z francuskiego na język polski komedji, wystawionej na scenie królewskiego teatru[3], mimo że przypomnijmy to sobie, jeszcze w chwili elekcji Stanisława Augusta, — jak sam wyznawał — nieznajomość języka polskiego stanowiła dla niego przeszkodę w objęciu publicznego urzędu.

Folgując swej »augustejskiej« skłonności do wspaniałych reprezentacyj, nieliczących się przytem z wydatkami, Moszyński dla uświetnienia teatru sprowadza francuskich wybitnych artystów baletu M. Pic i M-me Binetti i własnemi funduszami dokłada do kosztów ich zaangażowania. Z własnej jego kieszeni poniesione na teatr wydatki miały wynieść około 12.000 dukatów, jak twierdził Moszyński, powołując się przytem na świadectwo Tomatisa.

Administracyjna kontrola i wpływ na artystyczne kierownictwo teatru nie wystarczały jednak Moszyńskiemu. Talent architekta i dekoratora każe mu współdziałać w teatrze w innym jeszcze kierunku. Projektuje sam dekoracje teatralne, a przypuszczać należy, że doszło i do wykonania ich według jego pomysłów.

---

[1] Muz. Czartor. Rps. nr. 676 str. 475 i nast. (memorjał Moszyńskiego z 15/6 1772 przedłożony St. Aug.).

[2] Karol Schmidt do Jacka Ogrodzkiego w liście z daty Marienburg między 12 a 16 lipca 1765 pisze: »Je suis charmé d'apprendre que Mgr le Stolnik de la Couronne soit directeur des spectacles, mais...« Muz. Czartor. Rps. Nr. 711 str. 169—170 cyt. u Bernackiego, Teatr, dramat i muzyka za St. Augusta. T. II. Lwów 1925, II. str. 378.

[3] »Nagroda cnoty, komedja«. Warszawa, drukarnia JK. Mci i Rzptej w Coll. Soc. Jesu [1767] jest wolnym przekładem komedji Voltaira pt. »Nanine ou le préjugé vaincu« [1749] dokonanym przez Augusta Moszyńskiego stolnika koron. (Bernacki, j. w. II. 7).

Gabinet rycin Stanisława Augusta (teka 186, nr. 707) zawiera taki projekt wykonany piórkiem, zatytułowany »Décoration pour Tancrède par le C-te Moszyński«, przedstawiający portyk z kolumnadą na pierwszym planie, o dekoracji klasycystycznej, w głębi zaś fasadę pałacu czy świątyni z wozem Apollina i kwadrygą na szczycie. Tę budowlę fantastyczną łączą z portykiem na froncie dwa półkolem biegnące skrzydła piętrowego dekoracyjnego gmachu z wnękami i posągami w nich (fig. 22).

W r. 1778 otrzymać miał Moszyński pomoc w nadzorze teatru. Gdy bowiem nastąpiło połączenie teatru polskiego i francuskiego w Warszawie pod kierownictwem Mont-

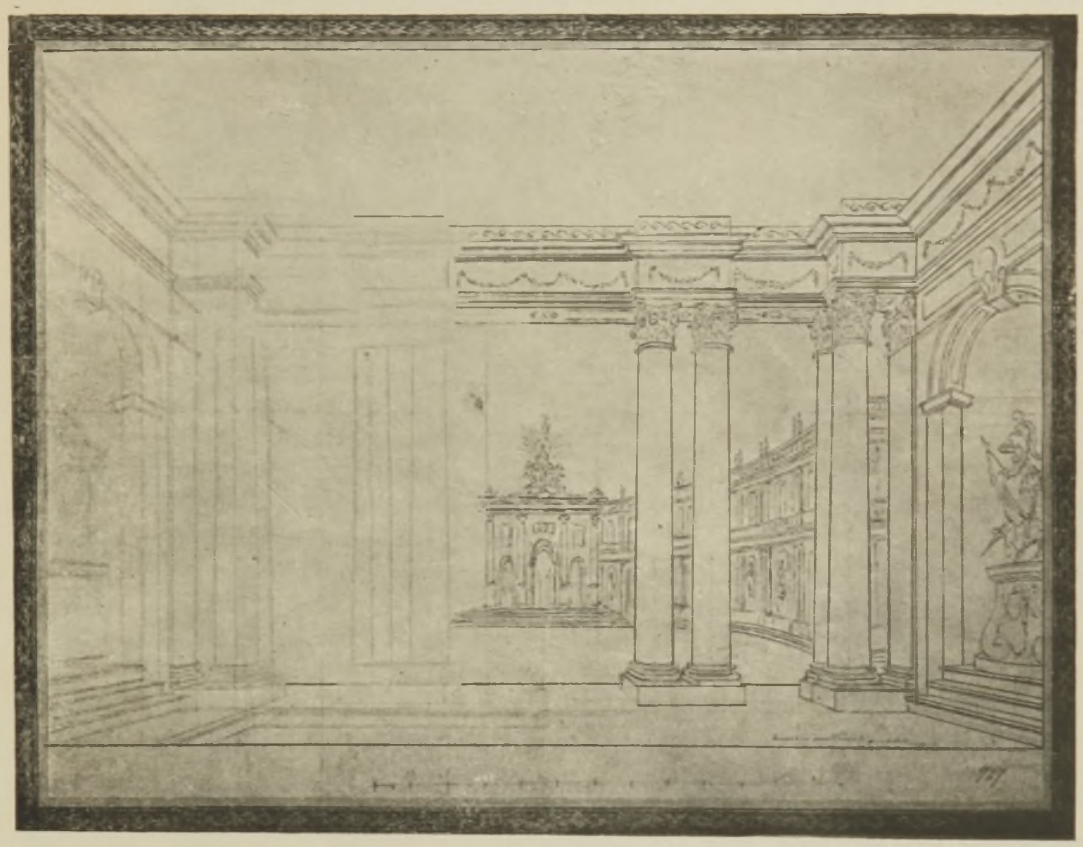


Fig. 22. Moszyńskiego projekt dekoracji teatralnej.

bruna jako przedsiębiorcy, Stanisław August »wyznaczył dwóch zaufaniem swojem i naukami zaszczyconych mężów: stolnika koronnego Moszyńskiego i szambelana dworu Woynę, ażeby jak najwyżsi zwierzchnicy o losie i wydoskonaleniu artystów mieli staranie«[1].

W tymsamym roku 1778 zaszły fakty, które nastręczyły znów Moszyńskiemu sposobność do twórczości architektonicznej. Po zburzeniu w r. 1772 dworskiego teatru saskiego w Warszawie, teatr publiczny (jedyny w całem mieście) mieścił się w pałacu

[1] Bogusławski Wojciech, Dzieła Dramatyczne, Warszawa 1820 T. I. w tem: Dzieje Teatru Narodowego, cz. pierwsza, str. 10.

ks. Karola Radziwiłła Panie Kochanku, który związany z konfederacją barską, przez szereg lat bawił zagranicą w Paryżu, niejako na wygnaniu i mimo upadku konfederacji nie powracał do kraju. Po uzyskaniu wreszcie zezwolenia powrotu zjechać miał do Warszawy i wtedy to nagle nadszedł rozkaz Radziwiłła opróżnienia dla niego całego jego warszawskiego pałacu[1]. W ciągu 48 godzin opróżniony cały teatr znalazł się bez schronienia. Powstała wtedy myśl budowy nowego gmachu teatralnego, do czego pierwszy kamerdyner królewski, późniejszy starosta piaseczyński Ryx, mający przywilej teatralny i ciągnący z niego dla siebie zyski, nakłonił króla, który kwotą 540.000 złp. przyczynił się do kosztów budowy[2].

Z tem wiąże się niewątpliwie szereg projektów teatru, jakie wyszły z ręki kilku architektów. Między nimi oczywiście nie mogło zabraknąć i projektów z ręki Moszyńskiego.

Gabinet rycin Stanisława Augusta (teka 186, nra 173 i 174) zawiera szkice tych projektów Moszyńskiego zatytułowanych: »Projet de cinq plans pour un théâtre au Faubourg de Cracovie à la Place de la maison de Wasilewski (illuminé)«; — oraz »Plan des combles et toits de ce théâtre«.

Dom Wasilewskiego stał na Krakowskiem Przedmieściu, zbudowany przez A. Fontanę, należał do największych w Warszawie[3], a widok jego zachował nam sztych Canaletta. Dom ten zasłaniający widok od strony zamku na część Krakowskiego Przedmieścia i ścieśniający w jednem miejscu linję ulicy, miał ulec zburzeniu, a na jego miejscu miał stanąć teatr królewski.

Przedłożony przez Moszyńskiego królowi rzut poziomy teatru, zatytułowany »Plan et projet d'un théâtre à batir pour Sa Majesté, le Roy de Pologne« obejmował pięć różnych warjantów (fig. 23 i 24), z których podajemy pierwszy i ostatni. W zasadzie wszystkie one przedstawiają dwupiętrową czworoboczną budowlę, rozszerzoną nieco ku bokom w części frontowej i tylnej. Z perystylu z dwoma parami kolumn przed wejściem frontowem, opilastrowanem, przez sień i kilka schodów idzie się na korytarz w którym zamieszczone są loże bileterów, a który oprowadzony jest dokoła sali teatralnej. Z korytarza tego są wejścia do lóż parterowych i schodki do parkietowych i parterowych miejsc amfiteatru. Dokoła parteru znów są schodki, za któremi dopiero znajdował się szereg lóż. Naprost od wejścia, na osi głównej wielka loża przeznaczona była dla króla, a oprócz tego dwie inne dworskie loże, do których prowadziły osobne schodki, znajdowały się naprzeciw siebie na osi poprzecznej przy samej scenie. Orkiestra umieszczona była we wgłębieniu przed sceną, jak i w dzisiejszych teatrach. Scenę głęboką, w przedniej swej części oddzielają od dalszej, przeznaczonej do ustawiania dekoracji, dwie kolumny przyparte do wąskich filarów. W części frontowej kondygnacji pierwszego piętra znajdować się miała wielka sala balowa.

Warjanty w pięciu kombinacjach planu Moszyńskiego dotyczyły, prócz różnego opracowania niektórych szczegółów, ujęcia w rozmaity kształt samej sali teatralnej. Więc plan pierwszy ujmuje ją w kształt owalny, którego jeden odcinek tworzy część przednią sceny. Plan drugi nadaje sali teatralnej kształt podkowy, plan trzeci — kształt jajowaty, czwarty — kształt dzwonu, piąty wreszcie — kształt liry, włączonej w prostokąt o ściętych dwóch narożach.

[1] j. w. str. 20. [2] j. w. str. 23.
[3] Magier, Estetyka stol. m. Warszawy.

Podziwiać należy bogactwo inwencji i biegłość architektonicznego planowania na podstawie różnorakich pomysłów, zmierzających do rozwiązania zadania.

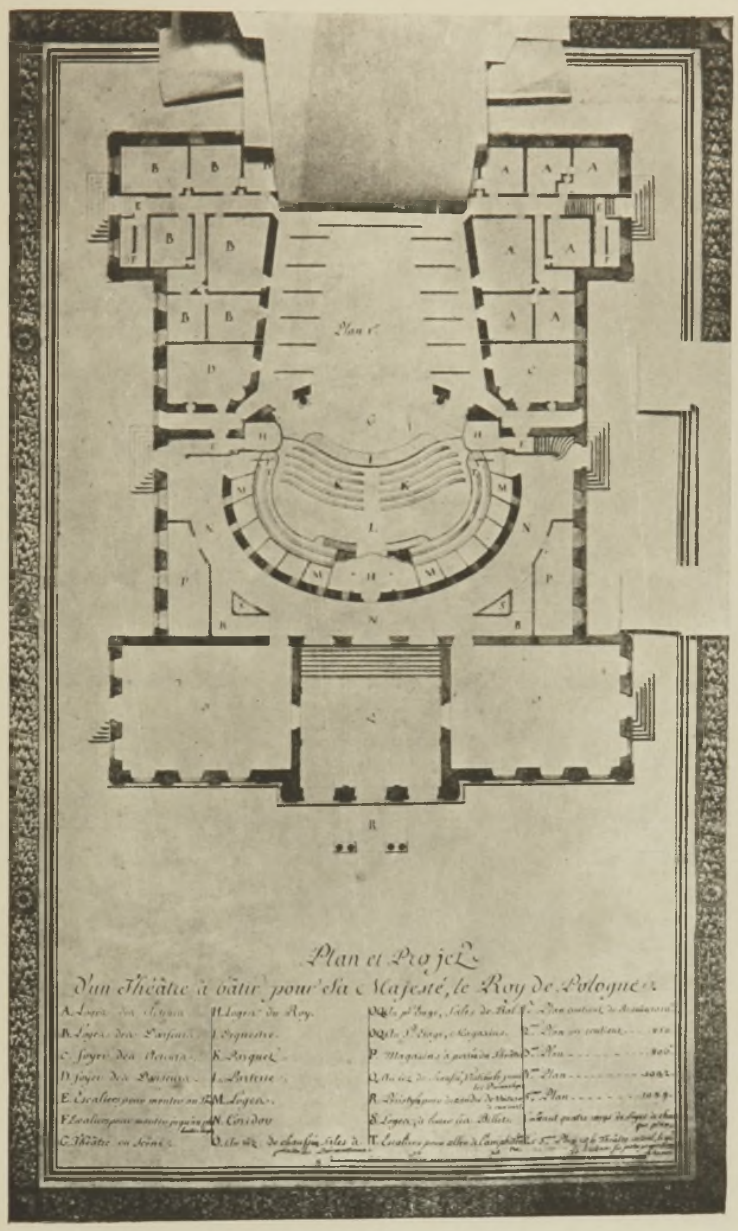



Fig. 23. Rzut poziomy jednego z pięciu projektów na teatr w Warszawie.

Jeżelibyśmy mieli porównać plany te ze znanemi planami innych teatrów, to widoczne w nich są wpływy Bibienów[1]. Ferdinando Galli Bibiena (1657—1743), Giuseppe

[1] C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887 (Gesch. d. neuern Baukunst B. V. 1.) str. 409.

Galli Bibiena (1696—1757), Antonio Galli Bibiena (1700—1774), wreszcie Francesco Galli Bibiena (1659—1739), to rodzina włoskich architektów, która w barokowych bu-

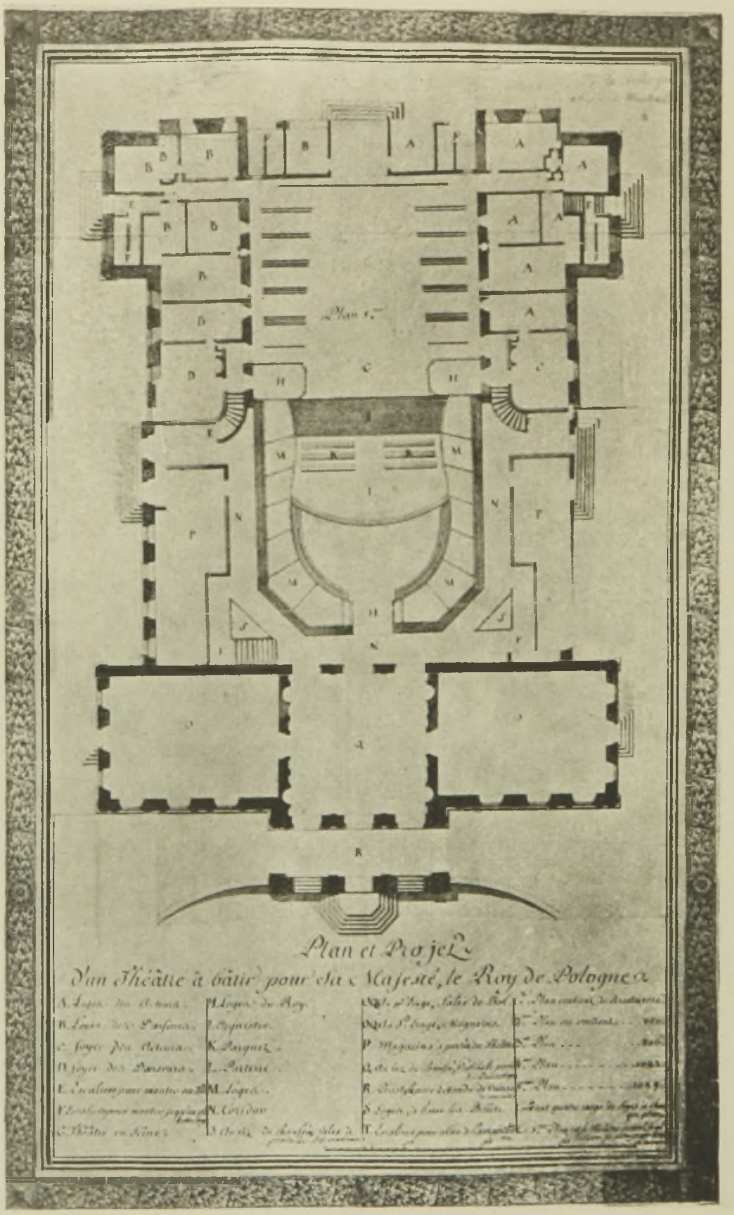



Fig. 24. Rzut poziomy drugiego z pięciu projektów na teatr w Warszawie.

dowlach teatralnych 18-go w. pozostawiła we wielu krajach Europy[1] ślady swej działalności. Plan Moszyńskiego zbliża się typem do planu budowy opery, jaki Giuseppe

[1] A. Streit, Das Theater. Wien 1903.

Galli Bibiena w r. 1753 przedłożył ks. Fryderykowi Chrystjanowi Saskiemu, ale Moszyński plan swój rozwinął więcej w szczegółach, w stosunku do dość schematycznego projektu Giuseppe Bibieny (fig. 25).

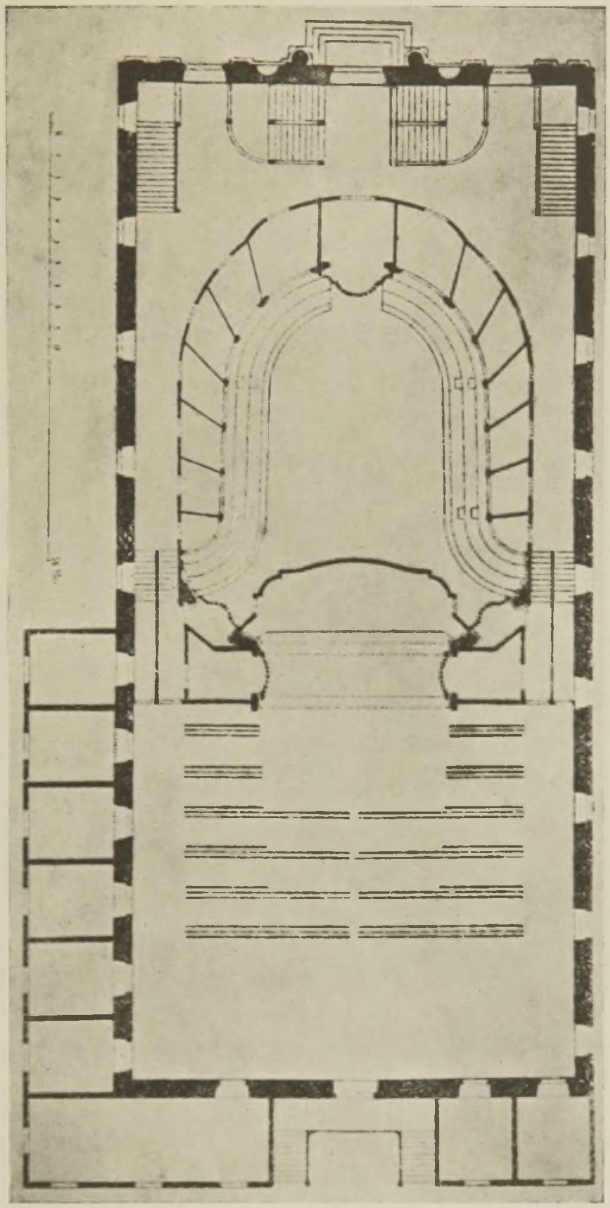


Fig. 25. Rzut poziomy projektu Józefa Galli Bibieny teatru dla Drezna.

Planu elewacji tego teatru według projektu Moszyńskiego, nie posiadamy.

Prócz projektu postawienia teatru na Krakowskiem Przedmieściu w Warszawie, inna myśl była postawienia go przy placu Krasińskich. I dla tego architektonicznego

zamierzenia znajdujemy w Gabinecie rycin Stanisława Angusta w tece nr. 186 plany Moszyńskiego.

Przedewszystkiem szkicowy plan sytuacyjny (fig. 26) objaśnia, że projektowany teatr stanąć miał na rogu ulic Długiej i Nowej. Stanowić on miał wydłużony czworobok, ze salą teatralną w kształcie litery **U**, ale pomyślany był jako budowla nie wolno stojąca, lecz po obu bokach fasady mająca przyległe inne gmachy. Na szkicu znajduje się napis: »Projet du théâtre au palais de la RP. nommé de Krasiński par le Ct. Mosz«.

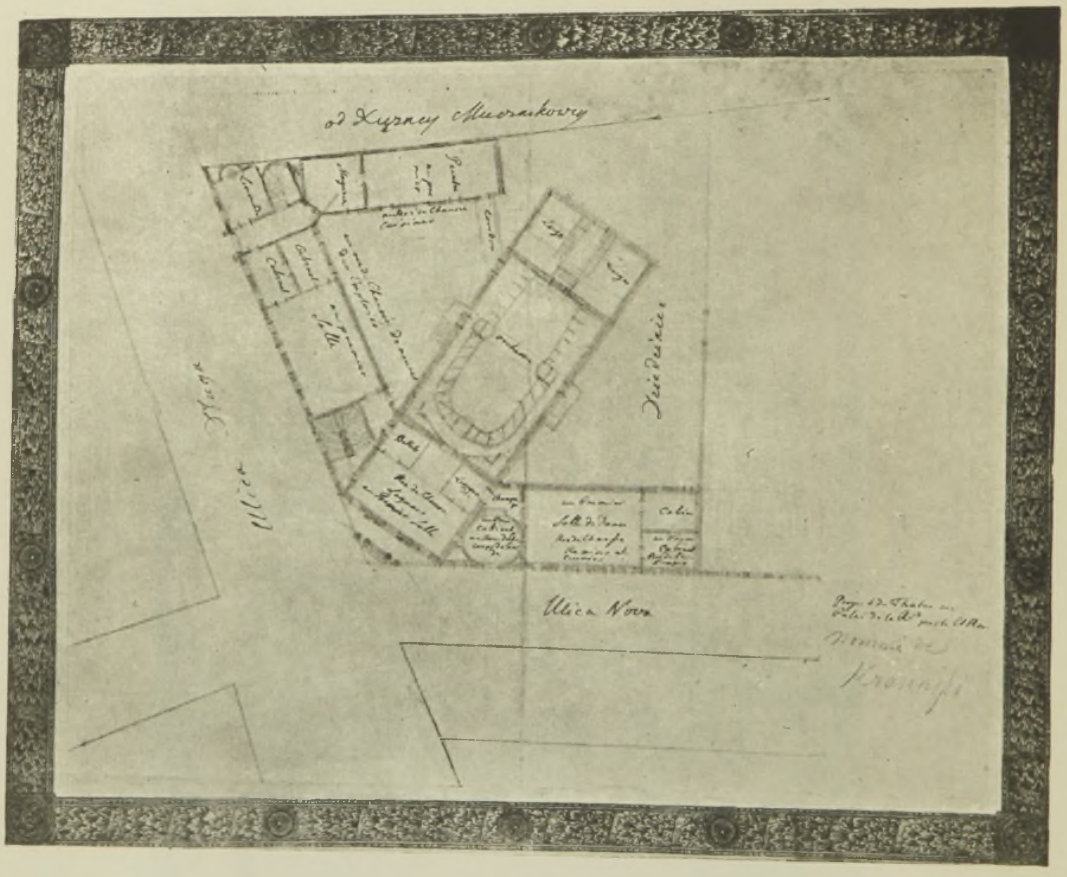



Fig. 26. Sytuacja projektowanego teatru w Warszawie na rogu ul. Długiej i Nowej.

Drugi plan (nr. 175 (167)) jest to: »Projet d'un plan pour un théâtre à la place de la Tour (République) par le C-te Moszyński dessinée par Batz (?)«. Tak brzmią własnoręczne oznaczenia Stanisława Augusta, zamieszczone ołówkiem na planie z tem, że słowo »République« przekreślono i nad niem napisano »La Tour«. Ostatnie słowa »dessinée par Batz« są mało czytelne i szczególnie nazwisko Batz nie jest pewne. Poniżej raz jeszcze dopisano na planie »par Moszyński«. Wymiary 115 $^1/_2$ × 41 cm.[1] (fig. 27).

[1] Dwa nazwiska wymagają tu wyjaśnienia. Pierwsze dotyczy oznaczeń topograficznych starej Warszawy. Według dawnych spisów domów w Warszawie teatr narodowy znajdował się przy obecnym placu Krasińskich pod numerem ogólnym 547 c. Obok znajdowały się dwie wolno stojące połączone ze sobą budowle pod nume-

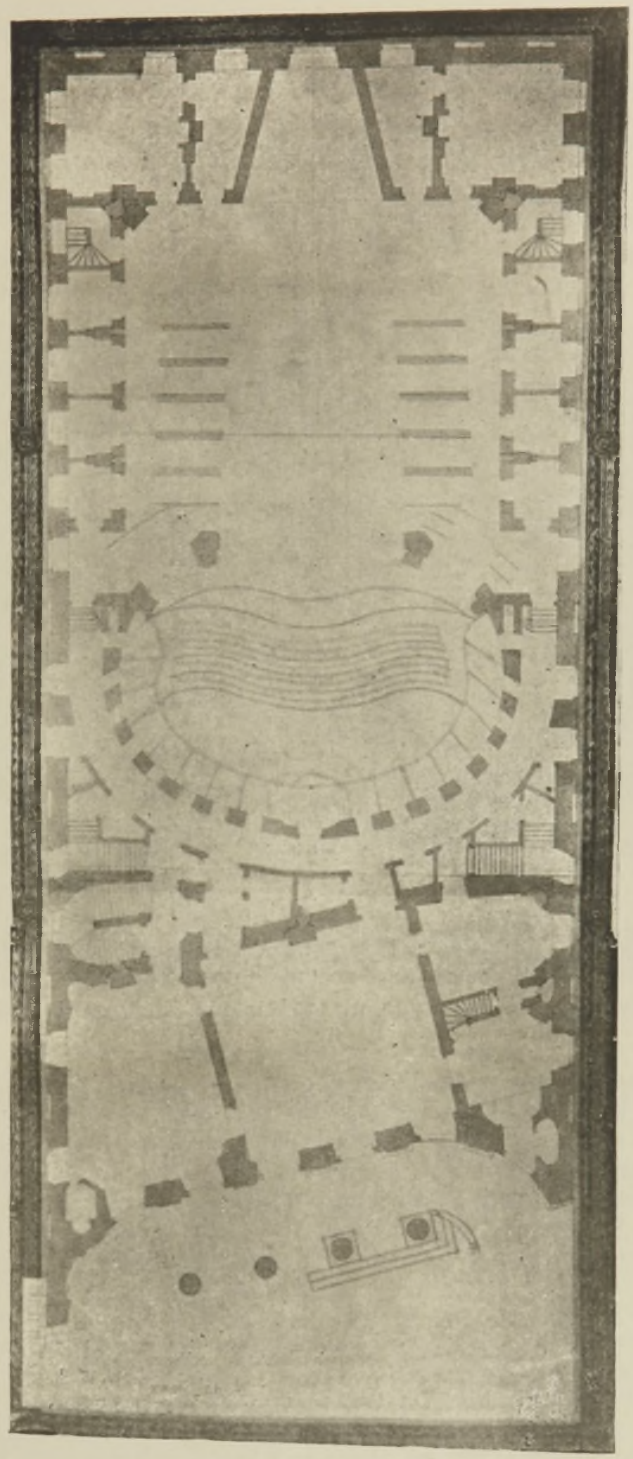


Fig. 27. Rzut poziomy projektowanego przez Moszyńskiego teatru w Warszawie.

Jest on różnym od poprzedniego szkicu ołówkowego, zarówno eliptycznym kształtem sali teatralnej, jak i zmianą, nakazaną jak gdyby ukształtowaniem terenu. Przychodzi na myśl pytanie, czy gmach teatru nie miał być może według tego projektu wbudowany w istniejący budynek i dostosowany do istniejących murów, skoro uważano za konieczne zwichnąć oś główną budynku teatralnego i front wraz z portykiem i sienią ustawić ukośnie do osi głównej sali teatralnej. Zresztą projekt ten nie o wiele odbiega od przytoczonego wyżej w pięciu warjantach, jaki przeznaczony był dla budowy na Krakowskiem Przedmieściu.

Dekoracja wnętrza jednak, którą w niektórych szczegółach znajdujemy na przekroju projektowanego budynku teatru (fig. 28), stanowi dla nas pewną niespodziankę.

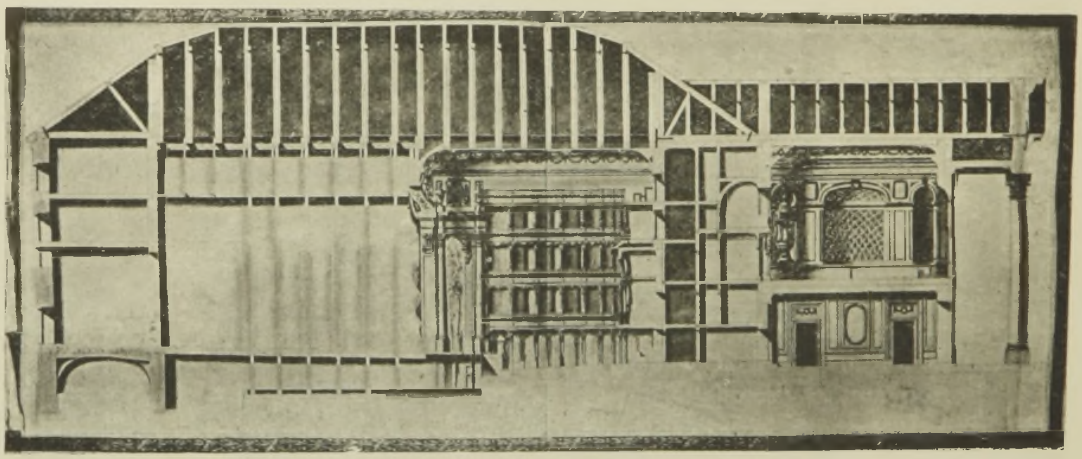


Fig. 28. Przekrój podłużny projektowanego przez Moszyńskitego teatru.

Znajdujemy w niej wpływy projektów architekta innego. Wiktor Louis, zalecony królowi przez panią Geoffrin, bawił w Warszawie w r. 1765 i pozostawił plany przeistoczenia sal zamkowych w stylu Ludwika XVI, których nie wykonano. Znakomity twórca późniejszy tea-

rami 547 b. i 548, stanowiące, pierwsza dom hr. Tyszkiewiczowej, druga dom Latoura. Pod numerem 549 znajdował się pałac Rzeczypospolitej. W Magiera »Estetyce m. stol. Warszawy« dołączono »Porównanie liczby domów w Warszawie i odmiany, jaka nastąpiła co do ich właściciela w latach 1825, — 1784 1750 itd.«. Dom pod numerem 548 wymieniony jest tam jako należący w r. 1750 do »Latorowej« zaś w r. 1784 do »Sukc. Laturów«. Nazwisko Latoura jako właściciela domu tego wymienia także »Opis wszystkich pałaców, domów, kościołów, szpitalów ich posesorów miasta Warszawy dla wygody publicznej wydany w r. 1797« ogłoszony w W. Smoleńskiego, »Mieszczaństwo warszawskie w końcu wieku XVIII«. Warszawa 1917. Patrz także »Plan i obraz Warszawy, J. Glücksberg 1832, gdzie dołączono »Taryffę domów Miasta Warszawy itd«. We wszystkich powyższych spisach obecny plac Krasińskich włączony jest do ul. Długiej. Zdaje się wynikać stąd, że plac ten zwano nieoficjalnie placem Latoura, od zdawna znajdującej się przy nim posiadłości tej rodziny, równie jak i placem Rzeczypospolitej, od pałacu Rzeczypospolitej przy nim stojącego.

Czy do rodziny Latour, która przywędrowała do Warszawy jeszcze w 17-ym w. (W. Smoleński, j. w. s. 10) należał także architekt Latour — nie wiemy. Również trudno sprawdzić czy Batz, prawdopodobnie rysownik, który szkice Moszyńskiego przerysowywał, jest identyczny z Botzim, o którym wyżej była mowa, a u którego Stanisław August przeglądał w Ujazdowie plany Moszyńskiego »d'une façade circulaire« (Muz. Czartor. Rps. N. 676 str. 137).

tru w Bordeaux naraził się królowi nietaktownem postępowaniem [1]. W planach Moszyńskiego uderza wpływ stylu dekoracji Louisa.

Jeszcze wyraźniej ten charakter form architektonicznych, a zwłaszcza dekoracji wpada w oczy w dwóch dalszych rysunkach, wykonanych przez Moszyńskiego, względnie według jego szkicu (teka 186 nr. 175 i 177), z których jeden przedstawia przekrój poprzeczny teatru z widokiem lóż, lożą królewską zaś pośrodku (fig. 29 i 30).

Elewację fasady projektowanego przez Moszyńskiego teatru, którego rzut poziomy; widoczny na planie nr. 179 w tece 186 (fig. 31), znajdujemy w dwóch, a raczej trzech projektach. Dwa pierwsze na jednym arkuszu rysowane nr. 178 (fig. 32), zawierają dwa warjanty tego samego pomysłu architektonicznego który sam przez się dość jest oschły

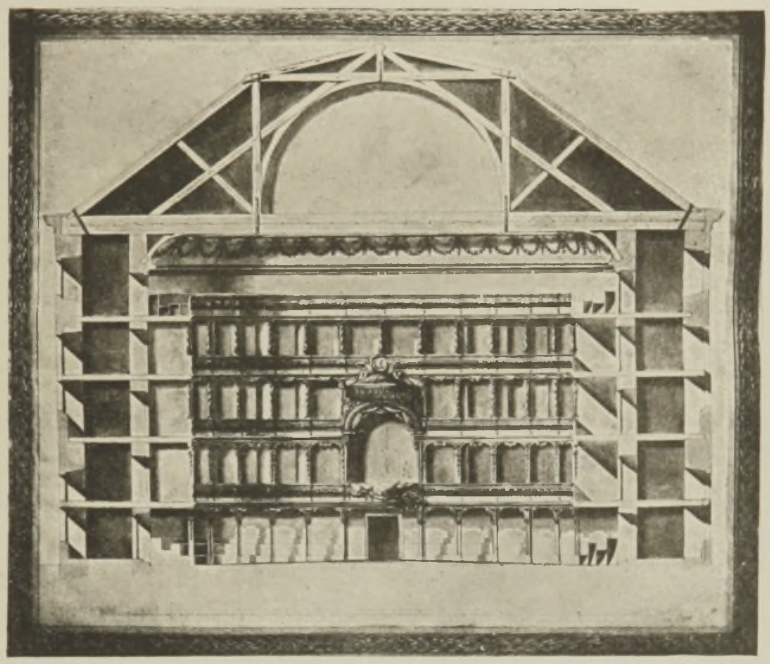


Fig. 29. Przekrój poprzeczny powyższego teatru, z widokiem na lożę królewską.

i ubogi. Napis ręką króla »projet de Théâtre de la Latour«, u dołu zaś podpis »par Moszyński«. Na pierwszym z nich (górnym) uderza w dwupiętrowym budynku silne markowanie architrawu dużemi, wystającemi tryglifami nad nim zaś szczyt trójkątny na tle płaskiej attyki, kryjącej środkową część fasady. W drugim warjancie autor, widocznie mając wątpliwości co do pierwszego projektu, dodał gzyms nad pierwszem piętrem, osłabił wrażenie architrawu, zniósł attykę, a natomiast zwiększył i rozszerzył trójkątny szczyt z tympanonem.

Gdyby nie napis »par Moszyński«, trudno byłoby w tych rysunkach doszukać się jego ręki. Różnią się one też zasadniczo od następnego projektu.

Trzecia z rzędu elewacja fasady projektowanego teatru (nr. 182), oznaczona również jako dzieło Moszyńskiego (»par Moszyński«) jeszcze bardziej zbliża myśl do wpły-

[1] Correspondance inédite j. w. str. 194, 197.

wów Louisa (fig. 33). Odpowiada ona w zupełności zresztą poprzednio przedstawionemu rzutowi poziomemu swemi zdobnemi pilastrami, wysuniętemi ku przodowi narożami i portykiem o korynckich kolumnach. Szeroki gzyms z fryzem i attyka zdobna kolumnami stanowią zakończenie budynku w górnej części, prócz szczytu z tympanonem, w którym miała być płaskorzeźba dekoracyjna. Na architrawie napis »Oblectando docet«.

Temi projektami budowy teatru wchodzi Moszyński w całej pełni w dziedzinę klasycyzmu.

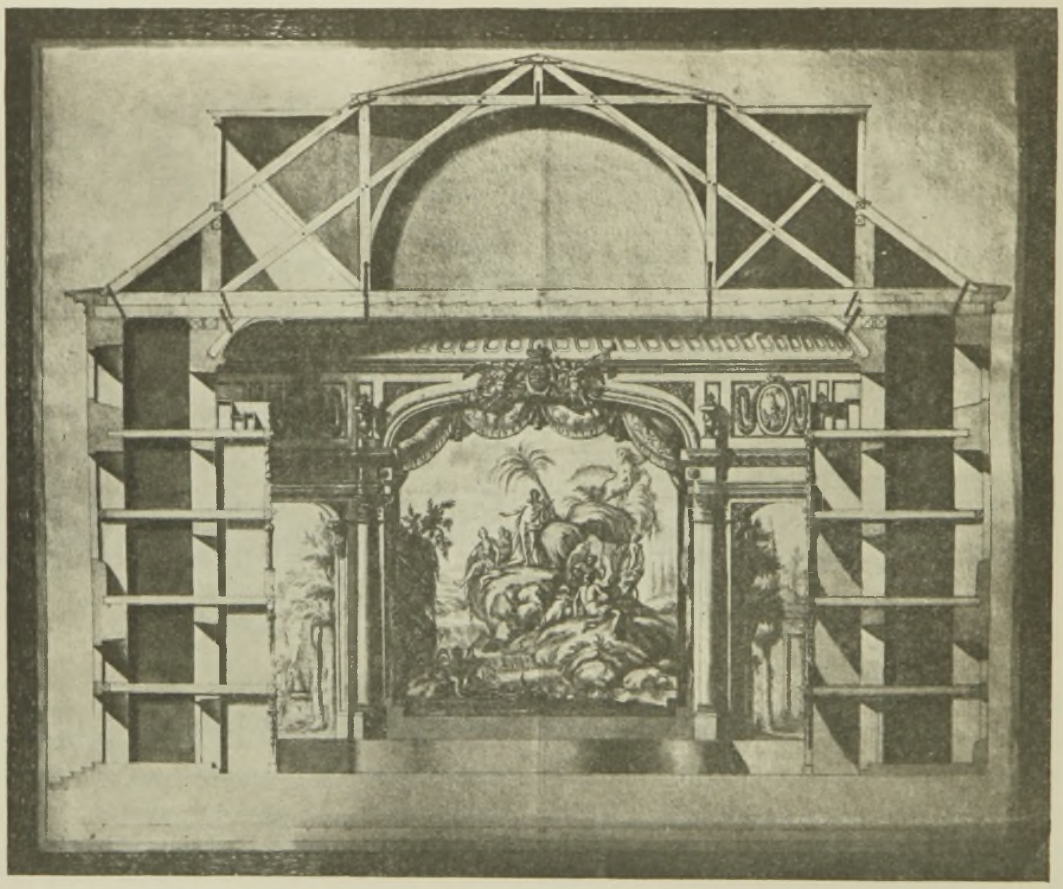


Fig. 30. Przekrój poprzeczny teatru z widokiem kurtyny. Projekt Moszyńskiego.

Nie koniec jednak na tych planach budowy teatru. Za Stanisława Augusta coraz nowe projekty teatru wynurzały się i coraz nowe wyszukiwano miejsca, w których należałoby wybudować teatr w Warszawie[1]. Dalszą myślą było wystawienie go w pobliżu

[1] Projekty Moszyńskiego Teatru królewskiego w Warszawie, nie są jedynemi w zbiorach Gabinetu rycin Stanisława Augusta. Cykl planów z projektem teatru wykonał Szymon Bogumił Zug. Są to w Gabinecie rycin Stanisława Augusta, teka 186, 167: »plan du rez-de chaussée d'un Théâtre« (ołówkiem dodano napis «par Zug«); Nr. 168 »plan du premier étage d'un Théâtre«. Nr. 169 »Façade de l'Entrée principale du théâtre« (z portykiem w stylu klasycznym i napisem na frontonie »Stanislaus Augustus Rex Apollini et Musis«); Nr. 170

kościoła bernardynów i stąd znów w Gabinecie rycin Stanisława Augusta sporządzony przez Moszyńskiego plan sytuacyiny budynków teatralnych (nr. 183) z napisem u dołu ołówkiem »auprès des Bernardins« i niżej »par Moszyński«. Objaśnienia na planie rozróżniają »A. Grand Théâtre, B. Magazin des Decorations, C. Ecuries«, jako osobne budynki.

Nie wiemy, do którego z projektów budowy teatru odnieść inny jeszcze cykl planów (nr. 179, 181, 184, 185), oznaczonych również jako pochodzące z ręki Moszyńskiego. Jest to jakby uproszczony projekt poprzednio już przedstawionego w owych

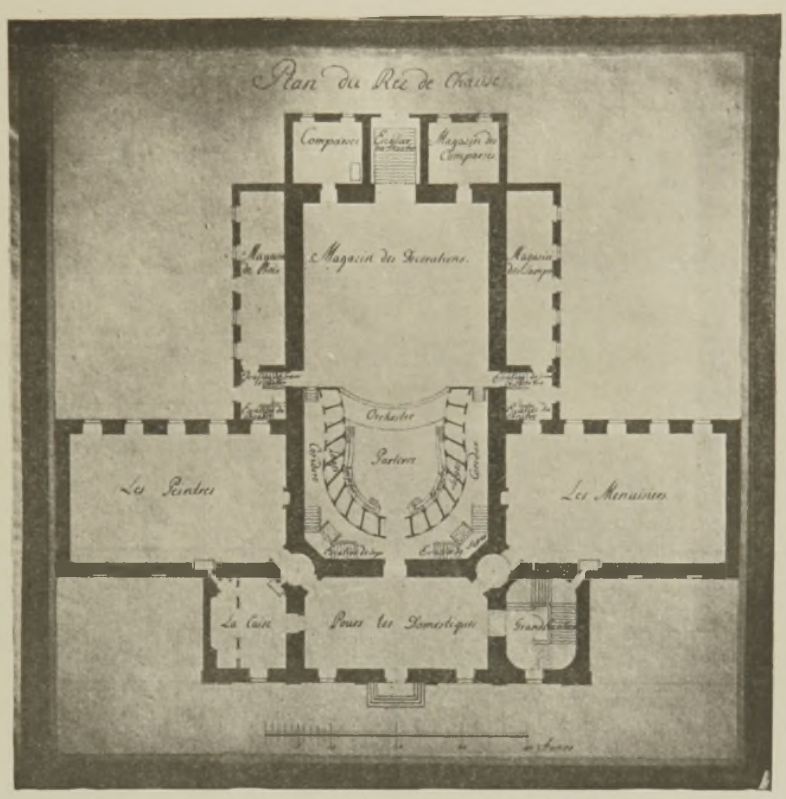



Fig. 31. Rzut poziomy planu teatru. Projekt Moszyńskiego.

pięciu warjantach (patrz fig. 23 i 24), świadczący o tem, jak żywotną była sprawa budowy teatru w Warszawie, jak rozważano wszelkie jej możliwe pomysły i jaką rolę w tem odgrywał Moszyński.

»coupe laterale avec la façade du proscenio«; Nr. 171 »Coupe laterale avec la façade de la tribune«; Nr. 172 »Coupe prise par toute la longeur, du plan«.

Nadto dalej plan Nr. 189 »Façade d'un théâtre« opracował Kubicki. Merlini dał plany Nr. 190, 191, 192, określone w Gabinecie rycin St. Aug., jako »Sujet inconnu«, z wielkim projektem kompleksu budynków, w które wchodzi także projekt teatru z okrągłą salą kolumnową. Dalej znajdujemy przekrój poprzeczny projektowanego teatru i widok bocznej jego fasady. Charakterystyczną cechą na zewnątrz jest płaska kopuła budynku teatralnego. Teka 189 Gabinetu rycin St. Aug. zawiera plany przebudowy zamku król. (Nr. 71), w którym wśród kompleksu innych budynków znajduje się także projekt teatru królewskiego.

Jeszcze jeden też »projet de théâtre attenant au Chateau« (fig. 34), oznaczony zewnątrz ramki napisem u dołu »par Moszyński«, zajmował jego umysł. Stąd rzut poziomy z planem sytuacyjnym projektowanego teatru i sąsiednich budynków.

Większa część opisanych wyżej planów teatralnych, projektowanych przez Moszyńskiego, ma wspólny jeden szczegół charakterystyczny. Ilustracje fig. 23, 24, 27, przed-

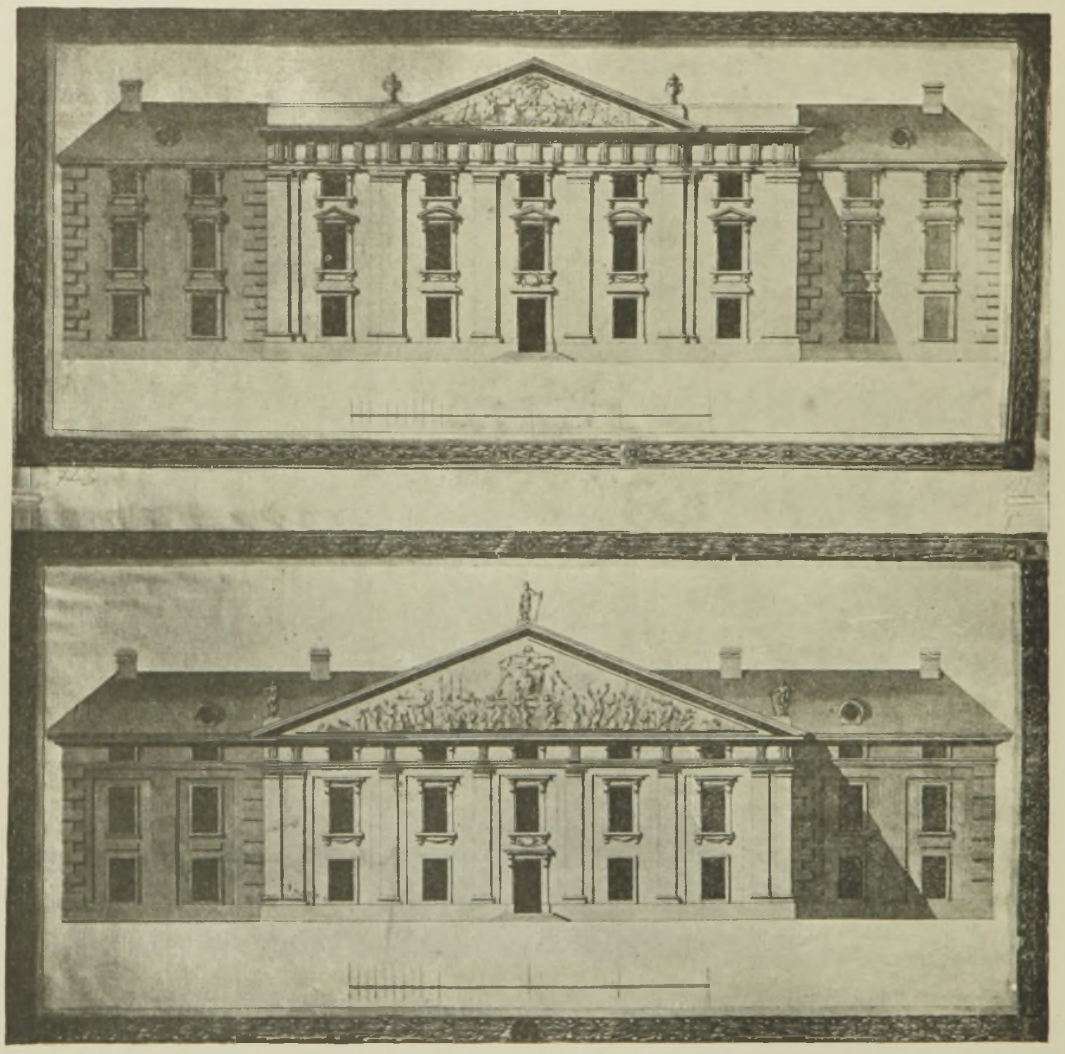


Fig. 32. Fasada projektowanego przez Moszyńskiego teatru, w dwóch warjantach.

stawiające rzuty poziome projektów, stwierdzają, że między sceną a proscenium znajdować się miały nie jeden, ale trzy otwory: główny najszerszy z zapadłą kurtyną i po obu jego bokach dwa mniejsze portale, oddzielone od otworu głównej sceny słupami zdobnymi w kolumny. Także i w tych bocznych portalach znajdowały się kurtyny. Jak wynika z niepodanych tu warjantów do fig. 23 i 24, boczne dwie sceny miały osobne kulisy ukośnie do sali widzów ustawiane.

Natrafiamy tu na ciekawy problem[1] w architekturze teatralnej, sięgający historycznie daleko wstecz.

Teatr czasów renesansu, — Teatro olimpico w Vicenzy, dzieło Andrzeja Palladia (r. 1580 lub 1588)[2] miał takie trzy sceny, umieszczone jednak wszystkie wprost widza w jednej linji. Główną rolę w przedstawieniach teatralnych grało wówczas proscenium, którego tłem była dekoracyjnie rozwinięta ściana zdobiona posągami, a w niej znajdowały się owe trzy portale sceny. Gdy portal środkowy najszerszy, zakończony u góry

Fig. 33. Projekt fasady teatru. Projekt Moszyńskiego.

łukiem, ma w plastycznem wykonaniu za sobą tło raz na zawsze umieszczonej perspektywy ulicy, boczne prostokątne portale mają podobne architektoniczne perspektywy w tle, wykonane tak, że ulice i budowle widoczne przez nie rozchodzą się w kierunku promieni od punktu środkowego proscenium fig. 35.

Teatro olimpico w Vicenzy poczęty był przez Palladia z ducha architektury starożytnej. Także w pomyśle trójotworowej sceny idzie Palladio w ślady teatru starożytnego. W wielu greckich teatrach z proskenion prowadziły trzy otwory do budynku skeny

[1] Uwagę moją na problem ten zwrócił profesor Politechniki lwowskiej inż. Witold Minkiewicz.

[2] A. Streit, Das Theater, Wien 1903, s. 59, 97, G. Łukomskij, Andrea Palladio. München.

któremu towarzyszyły boczne paraskenie[1], a to samo spotyka się później w rzymskiej architekturze teatrów. Reminiscencje tej starożytnej struktury sceny prowadzą poprzez renesansowe czasy Palladia aż po wiek 18-ty. W r. 1762 publikuje Enea Arnaldi swą »Idea d'un Teatro... simili al teatri antichi« zaś w r. 1768 Girolamo dal Pozzo swe »Teatri degli antichi e su l'idea d'un teatro adattato all'uso moderno«[2]. Tensam motyw powtarza się w projekcie Vincenza Ferrarese, publikowanym w r. 1771 przez Milizię[3]. Projekt ten, jakkolwiek nie wykonany, miał współcześnie rozgłos literacki i może znany

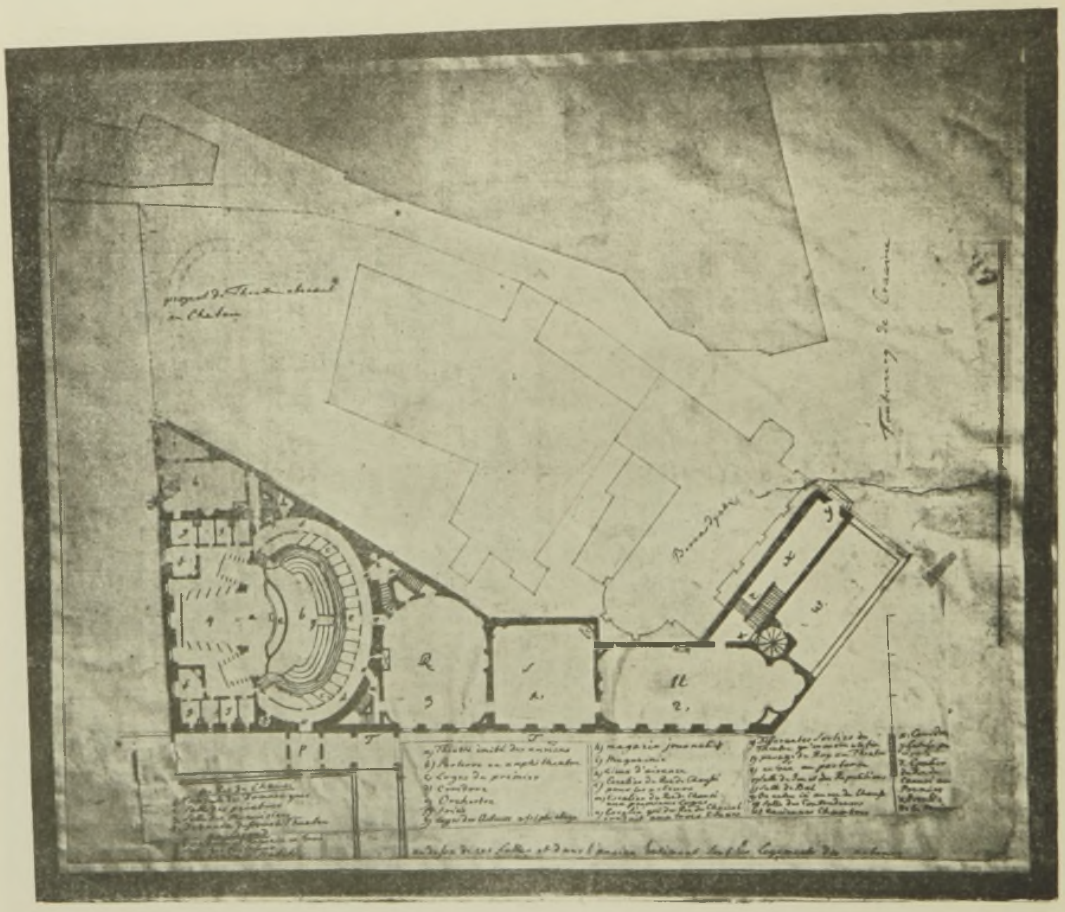


Fig. 34. Sytuacja budynków teatralnych projektowanych w pobliżu Zamku w Warszawie.

był Moszyńskiemu. Ale w żadnym kierunku nie poszedł Moszyński za myślą przewodnią Ferraresa, który scenę i amfiteatr widzów zamykał wspólnie w jednym kształcie koła. Moszyńskiemu bliższą była tradycja teatrów Bibienów i drezdeński projekt Giuseppe Galli Bibieny, do którego najbardziej zbliżają się jego pomysły dla królewskiego teatru

[1] Streit, j. w. str. 14.
[2] L. Hautecoeur, Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle. Paris 1912 str. 283.
[3] Streit, j. w. str. 101, 141.

w Warszawie. W jednem gorący wielbiciel antyku poszedł za Palladiem: w owych trzech otworach sceny, jakie Palladio wziął z antycznego teatru [1].

Dojrzeć w tem można znów wahanie się Moszyńskiego między barokiem a nowemi dążnościami klasycyzmu, do których skłania się, nie śmiejąc jednak zasadniczo zerwać z wrosłą w jego umysłowość architekturą barokową.

Nie doszło w Warszawie do wykonania żadnego z teatralnych projektów Moszyńskiego. Może były one pomyślane za szeroko i byłyby za sobą pociągnęły w wykonaniu zbyt wielkie koszty. Wybrano znacznie skromniejszy projekt włoskiego architekta Bonawentury Solari [2], według którego wykonano na placu Krasińskich całą budowę w ciągu zaledwie 9 miesięcy.

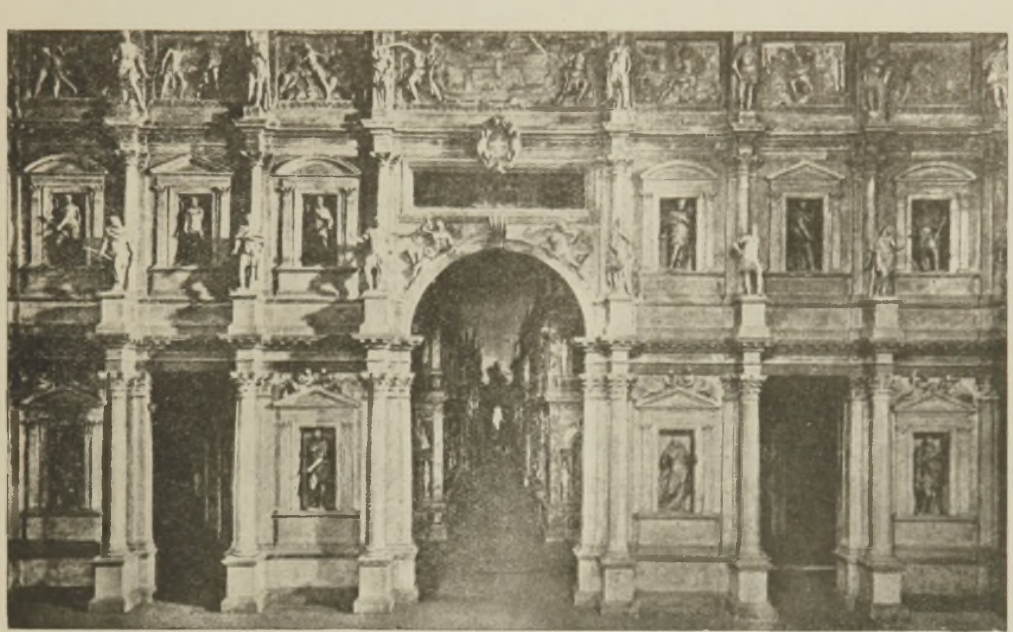


Fig. 35. Scena trójotworowa Teatro olimpico w Vicenzy.

Moszyński jednak sprawami teatru nie przestał się zajmować. Gdy w r. 1781 w »teatrze aktorów narodowych» pod dyrekcją Gaillarda powstały niesnaski, »artyści zaczynając niespokojnością umysłów wróżyć polskim widowiskom upadek, pod najwyższe zwierzchnictwo stolnika koronnego Moszyńskiego rozkazem monarchy oddani zostali; który powagą swoją i gorliwem dyrektora Gaillarda staraniem, lepszy porządek i zgodę w ten spólniczy aktorów związek na niejaki czas zaprowadził« [3].

Moszyński rozumiał znaczenie rozwoju polskiej sceny narodowej i starał się o to. W r. 1782 uwiadomiony o powrocie Wojciecha Bogusławskiego ze Lwowa do War-

[1] Scenę trzyotworową projektuje później raz jeszcze Semper w swym planie teatru dworskiego (Hoftheater) w Dreźnie.

Dodać należy, że w Bibljotece Stanisława Augusta znajdowało się dzieło M. Patte, »Description du théâtre de la ville de Vicence en Italie, chef d'oeuvre d'André Palladio, Paryż 1780.

[2] Rulikowski M., Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie. Warszawa 1918.

[3] Bogusławski, j. w. s. 30.

szawy, — jak stwierdza sam Bogusławski[1] — »najwyższy rządca teatru Graf Moszyński do powrócenia na scenę namówić mnie usiłował... Naleganiom tego zacnego pana odmawiać wdzięczność moja nie pozwalała. On to bowiem zaraz po wejściu mojem do teatru ojcowskiem właśnie zaszczycając mnie przywiązaniem, pierwszy przedstawił mnie monarsze, on zalecając mnie nieprzestannie względom jego, tylu i tak wielkich dobrodziejstw stał się dla mnie sprawcą«.

I pod datą 1783 r. raz jeszcze stwierdza Bogusławski[2], jak »wezwany do Grafa Moszyńskiego usłyszałem wyraźnej woli królewskiej oświadczenie: ażebym ja przedsiębiorstwo sceny narodowej wraz z baletem przyjął na siebie«. Tak łączy się nazwisko Moszyńskiego z powstaniem i początkami sceny polskiej za Stanisława Augusta.

---

Od r. 1783 zdrowie Moszyńskiego, wyczerpanego walką z przeciwnościami życiowemi, podupada. W chorobie aniołem opiekuńczym jego jest Joanna Brzozowska, sierota, którą Moszyński opiekował się, a która i do króla odnosi się w sprawach chorego. »Racz także z Graffem słodziej postępować, gdyż się bardzo obawiam, ażeby te nowe umartwienia w niebezpieczniejszą go nie wpędziły chorobę«, — pisze Brzozowska we wrześniu lub październiku do Stanisława Augusta[3]. Widocznie chodziło znów o sprawy gniotących długów i zmianę sposobu życia Moszyńskiego. Mimo ciężkich bowiem stosunków Moszyński utrzymuje liczną służbę i dba o pozory wielkopańskiej stopy życia.

Zgnębiony niepowodzeniami, z podkopanem zdrowiem, zrujnowany finansowo Moszyński tęskni do tego, by mógł oddychać wyłącznie sztuką, pragnie, by wrażenia estetyczne zabiły poczucie smutnej rzeczywistości i wyrywa się dlatego do Włoch. Za zezwoleniem króla z końcem r. 1784 po przełamaniu wielkich trudności wyjeżdża wreszcie pod przybranem nazwiskiem jako Mr de Lescow, by z podróży tej nigdy już nie powrócić. Przez Pragę, Norymbergę, Strassburg, Dijon, Lyon, Nimes, Marsylję, Genuę, zwiedzając jeszcze po drodze wiele miejsc, między innemi Pizę, Lukę, Florencję i Sjenę, zdąża Moszyński do Rzymu. Dziennik jego podróży[4] zawierał nietylko opisy zwiedzadzanych miast i oglądanych dzieł sztuki. Były tam i samoistne uwagi Moszyńskiego na temat rzeczy widzianych, a odnośnie do Rzymu także »Differents plans de réforme pour les principaux édifices de cette ville«. Poza dwukrotnym dłuższym pobytem w Rzymie zatrzymuje Moszyńskiego dłużej Neapol, w którego okolicach zabytki rzymskie żywo go zajmują. Zwiedza Herculanum, Pompei, Portici itp. Prócz dziennika podróży liczne i obszerne listy do Stanisława Augusta zawierają jego wrażenia i refleksje z podróży[5]. Korespondencja ta przynosi nam dwa przyczynki do obrazu całości działalności Moszyńskiego jako architekta i jako indywidualności.

Jednym jest potwierdzenie jego klasycznych umiłowań i dążności, które przed niewątpliwym wpływem króla i ducha samej epoki zaznaczyły się już poprzednio w Polsce w jego projektach architektonicznych, a które umacniają się w zetknięciu się w Italji ze sztuką antyku i renesansu. Sam przedsiębierze gdzieniegdzie ukradkiem, wbrew zakazom

---

[1] j. w. str. 31. [2] j. w. str. 38.

[3] Muz. Czartor. Rps 676 str. 1411.

[4] j. w. str. 2255. Index des Cahiers contenant le Journal du Voyages fait en 1784, 1785 et 1786 en Pologne, Allemagne, France et Italie par S. E. Mong. le Comte Auguste Moszyński.

[5] T. Mańkowski, Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta itd. j. w. str. 32.

rządów neapolitańskich, odkopywania starożytnych zabytków i kto wie, czy nie pada niekiedy ofiarą miejscowych fałszerzy antyków, oszukujących cudzoziemskich amatorów.

Drugi czynnik, to entuzjazm dla sztuki i zapał kolekcjonerski u chorego, wyczerpanego zawodami życiowemi Moszyńskiego, zapał wprost niepomiarkowany, podziwu godny w tych warunkach, wyładowujący się na widok dzieł sztuki, lub przedmiotów godnych kolekcjonera, które radby dostać w swe ręce.

Współczesną mu architekturę rzymską ocenia Moszyński surowo... »le goust des Architectes Romains n'est plus celui de Michel Ange. On voit que tout est fait sans plan général et que ce sont des additions à d'autres additions...« [1].

Zabytki rzymskie, które przedtem znał ze sztychów, widziane na miejscu, sprawiają Moszyńskiemu pewien zawód. Tracą w jego oczach — jak powiada — dwie trzecie części piękna i uroku, jakie w nich oddają sztychy Beraina czy Piranesiego [2]. Jeden kościół ś. Piotra nie zawodzi go tylko.

W tym sposobie patrzenia na rzymską architekturę z punktu widzenia malowniczości, jak ją pojmowali Berain i Piranesi, odnajdujemy w Moszyńskim barokistę, jakim był zawsze, mimo całego zapału dla antyku.

Podróż do Włoch, której tak pragnął, przynosi Moszyńskiemu chorobę. W czerwcu 1785 [3] zapada w Rzymie na febrę, która odtąd nie opuszcza go i wyczerpuje jego siły. Mimo to widok zabytków sztuki podnieca go. Porównywa siebie w tym stanie do króla Dawida w opowieści Starego Testamentu, pragnącego rozgrzać się w starości na łonie pięknej Abigail. Ale owo rozgrzanie wrażeniami estetycznemi kosztuje go nieraz zbyt wiele wysiłku fizycznego [4]. Ledwie wlokąc opuchniętemi nogami, przedsiębierze jeszcze z Neapolu uciążliwą podróż do Paestum. »...la passion de voir a succédé à celle de posseder... je meurs d'envie par exemple d'aller à Paestum, qui est à 60 miles d'ici« — pisze z Neapolu 3 stycznia 1786. W Paestum bada jeszcze sam i mierzy proporcje starożytnych kolumn świątyni, opisuje techniczne strony budowy i podaje plany budowli na marginesach listów do Stanisława Augusta [5].

Stąpa on w tem śladami włoskich teoretyków architektury 16- i 17-go w., Serlia i innych, którzy prawdopodobnie nie byli obcy Moszyńskiemu, a w tem poszukiwaniu zewnętrznego wyrazu piękna w proporcjach wyrażalnych cyfrowo należy on do architektów o poglądzie niejako materjalistycznym [6].

Oczy jego są coraz słabsze, Moszyński stopniowo ślepnie. Jeszcze w lutym 1786 posyła z Neapolu Stanisławowi Augustowi jego portret, który maluje z pamięci na płytce marmuru. Dodaje o sobie wzmiankę jako o ślepnącym artyście i mówi o portrecie: »s'il est mal fait, les traits en sont du moins inefaçables ainsi que dans mon coeur« [7].

Stopniowo stan jego zdrowia pogarsza się coraz bardziej, nie rozróżnia już prawie przedmiotów, w końcu myśli o powrocie do Polski. Lecz podróż powrotna przynosi Moszyńskiemu śmierć w Wenecji w dniu 11 czerwca 1786 r.

---

[1] Muz. Czartor. Rps 676 str. 1857.
[2] j. w. str. 1843.
[3] j. w. str. 1843.
[4] j. w. str. 2013.
[5] j. w. str. 2145.
[6] A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1923. 2 Aufl. s. 87.
[7] Muz. Czartor. Rps str. 2185.

## VI.

### Pogląd na twórczość Moszyńskiego.

Mimo wpływów, jakim ulegał Moszyński, stwierdzić należy, że jego twórczość nie jest od nich bezpośrednio zawisłą. Jego plany architektoniczne stoją na poziomie twórczej samodzielności, są przemyślane w każdym szczególe, a techniczna wiedza idzie u niego w parze z artystycznem i stylowem ujęciem zagadnień architektonicznych.

Całości »oeuvre« architektonicznego Moszyńskiego nie wyczerpują istniejące dziś jeszcze budowle; artystyczna jego indywidualność zarysowuje się w pełni przy uwzględnieniu niewykonanych jego architektonicznych projektów, jego wielostronnych zamierzeń i całokształtu jego działalności.

Przedewszystkiem jednak jest dla nas Moszyński twórcą kościoła dominikanów w Tarnopolu i kościoła w Mikulińcach.

Autor monografji pierwszego z dwóch wyżej omawianych kościołów upatrywał genezę tego gmachu w baroku austrjackim, porównywał kościół ten z kościołami na Morawach, szukał z niemi związku we wpływie twórczości Fischera von Erlach, a pośrednio uznawał w nim wpływy włoskie [1].

Widzimy jednak, że studjum ks. Żyły, oparte na samej tylko porównawczej analizie architektury kościołów, nie doprowadziło autora do konkretnych wyników badań, a nawet sam ich kierunek nie prowadził na właściwą drogę. Skierowując swe badania wyłącznie prawie do wyszukiwania podobieństw stylowych ze znanemi kościołami na zachodzie, a pomijając badania obszaru polskiego i źródeł historycznych, nie mógł osiągnąć wyników.

Nie austryjacko-włoskim natchnieniom, ale drezdeńsko-włoskim, a przeważnie nawet czysto włoskim przypisać należy niektóre pierwiastki twórczości architektonicznej Moszyńskiego w wymienionych wyżej kościołach, jeżeli koniecznie zadaniem historyka sztuki miałoby być doszukiwanie się w pierwszym rzędzie wpływów. Moszyński wyszedł ze środowiska drezdeńskiego, ale nie poszedł za wzorami czysto drezdeńskich architektów. Nie ma w nim śladów wpływów Bährа, Pöppelmanna i innych. Myśli twórczej Moszyńskiego w odniesieniu do kościoła dominikanów w Tarnopolu przyświecała niewątpliwie idea kopuły ś. Piotra w Rzymie, a pozatem możnaby mówić o wpływach rzymskich architektów barokowych. Jakkolwiek częściowo za pośrednictwem Drezna, to jednak z ducha włoskiego, bez ścisłego zresztą naśladownictwa, zaczerpnął Moszyński główną część swej twórczości.

Najwięcej zawdzięcza on Chiaveremu, Włochowi i Rzymianinowi, działającemu w Dreźnie i Polsce. W twórczości Moszyńskiego znaleść można ślad wpływów, jakie na architekturę w Polsce wywarł Chiaveri. Gdy August II zamierzał na obszarze dzisiejszego Ogrodu saskiego w Warszawie zbudować pałac, Chiaveri stworzył tegoż plany. I za Augusta III tworzy znów Chiaveri plany rozbudowy Zamku królewskiego, który według tych zamierzeń, miał być znacznie w kierunku biegu Wisły przedłużony [2]. Żaden jednak z tych planów Chiaverego wykonany nie został, tak, że na ziemiach polskich nie posiadamy dzieł architektonicznych, któreby przypisać należało jego bezpośredniej

[1] X. Żyła, Kościół OO. Dominikanów w Tarnopolu (j. w.) str. 25—28.

[2] C. Gurlitt, Warschauer Bauten j. w. str. 72.

twórczości. Pod wpływem dzieła Chiaverego, twórcy nadwornego kościoła katolickiego w Dreźnie, powstał kościół w Mikulińcach. Mówimy jednak tylko o inspiracji.

Moszyński bowiem w tem co tworzy, wykazuje tyle oryginalności, tak jest sobą samym, że zbyt daleko posunięte doszukiwanie się wpływów nie byłoby na miejscu. Wprawdzie plany jego ani w kościele dominikanów w Tarnopolu, ani w kościele w Mikulińcach nie były wykonane w całej pełni, i dziś mamy je przed oczyma w postaci w ciągu długich okresów budowy zmienionej w stosunku do pierwotnych planów. Ale w założeniu w obu kościołach plany Moszyńskiego zostały zatrzymane.

W nieznaczonych polskiemi nazwiskami dziejach architektury 18-go w. wyrasta Moszyński na tle swej epoki na wybitną artystyczną indywidualność.

Twórczość jego tworzy zarazem niejako finale baroku na ziemiach polskich, przed zapoczątkowaniem klasycyzmu w architekturze t. zw. stylu Stanisława Augusta. Barok odpowiadał indywidualności i ustrojowi psychicznemu Moszyńskiego. Gdybyśmy mieli stosować tu dzisiejsze metody, które historykowi sztuki każą liczyć się z twórcą artystycznym i jego naturalną organizacją, to pewiedzielibyśmy na podstawie wyznań samego Moszyńskiego, iż był on typem, u którego zmysł dotyku przeważał nad zmysłem czysto wzrokowym. Zamiłowanie architektury i plastyki medalierskiej, a mniejsze znaczenie przywiązywane do dzieł malarstwa, są tego dowodem [1].

Twórczością swą, jako przedstawiciel stylu barokowego, należy Moszyński do epoki saskiej, jakkolwiek znaczna część jego działalności przypada na okres panowania Stanisława Augusta. Zamiłowany starożytnik i wielbiciel antyku, w swej twórczości architektonicznej nie potrafił już przejść całą siłą swego talentu do klasycyzmu. Artystycznemi tradycjami tkwił Moszyński zanadto w epoce saskiej i w baroku i był może już niedość młody, by potrafił nagiąć się do nowych prądów, zmieniając w zupełności kierunek barokowy w klasycyzm. Tem także może tłumaczy się ostateczne niepowodzenie Moszyńskiego w jego karjerze architekta za Stanisława Augusta, stanowczego zwolennika klasycyzmu. Dlatego musiał Moszyński ustąpić Merliniemu i żaden z jego projektów, przedkładanych ostatniemu królowi, nie doczekał się wykonania. Ani »façade circulaire« dla Ujazdowa, ani projekty pałacu na wzór Marly francuskiego, ani projekty teatralne, ani plany przeróbki katedry ś. Jana w Warszawie, nie mogły leżeć w ogólnych dążnościach artystycznych i skłonnościach stylowych Stanisława Augusta. Natomiast łączyć się będzie zawsze nazwisko Moszyńskiego z barokową postacią sarmackiego jeszcze typu czasów saskich kasztelana krakowskiego i hetmana w. k. Józefa Potockiego, fundatora tylu kościołów.

Toteż bardziej blado wypada w naszych dziś oczach ten okres jego działalności, w którym z twórcy barokowego Moszyński usiłuje stać się klasycystą. Jednak i wtedy widać, — zwłaszcza w licznych projektach teatru królewskiego, — jak Moszyński zawsze tkwi, może podświadomie, w baroku, jak samem założeniem projektowanych gmachów zbliża się do Józefa Galli Bibbieny, architekta par excellence barokowego, mimo że dekorację teatru stosuje do stylu klasycyzmu. Tych artystycznych instynktów barokowych nie może pozbyć się mimo całego zapału dla architektury klasycyzmu i dla antyku. Pozostaje wrażenie, że o ile w architekturze barokowej artystyczna jego indywidualność wypowiedziała się z całej pełni, o tyle w projektach powstałych w stylu klasycyzmu Moszyński mniej był samym sobą. Z korespondencji Moszyńskiego ze Stanisławem Au-

[1] Muz. Czartor. Rps 676 str. 1806.

gustem[1] widzimy jak żywo wchłaniał on prądy nurtujące ówczesną sztukę. Tęsknota do świata starożytnego i klasycznego piękna ogarnia barokistę, jakim w gruncie rzeczy był Moszyński. Epoka Winckelmana i Mengsa musiała zaciężyć i na nim i kazać mu zagłębiać się w sztukę starożytną, zbierać z namiętnością drobne fragmenty archeologiczne antycznej sztuki, które mogły mu być dostępne.

Antykizowanie epoki klasycyzmu końca 18-go w. wydaje nam się dziś bladem i nieszczerem, wobec odmiennego przez nas dziś pojmowania antyku, którego znawstwo — jak nam się zdaje — zdołaliśmy pogłębić. Ale każda epoka ma swój sposób pojmowania przeszłości i tak było zawsze z antykiem i jego sztuką. Jakkolwiek różnie od ludzi 18-go w. pojmowalibyśmy dziś antyk, nie można nie uznawać znaczenia zapału dla niego ludzi 18-go w., tej »manie des antiques«, jak ją nazywa w jednej ze swych korespondencyj do króla Moszyński, mówiąc sam o sobie[2]. Może nie najmniej ważnym czynnikiem, dla którego Winckelman uważany jest za sztandarowego człowieka epoki klasycyzmu końca 18 go w., jest właśnie ów zapał jego w formie i sposobie pojmowania sztuki starożytnej.

Tego rodzaju entuzjastą stał się także pod wpływem współczesnych mu prądów Moszyński, ów dotychczas barokowy twórca-architekt. Byłoby niezmiernie ciekawem poznać, jak takie przeobrażenie wewnętrzne w zakresie pojęć form w sztuce się odbyło. Ale zwierzeń Moszyńskiego na ten temat nie mamy[3]. Wpływ bezpośredni Stanisława Augusta w tym kierunku musiał zaciężyć w nienajmniejszej mierze na Moszyńskim i w tem zdaje się tkwić tło przeobrażeń form i pojęć stylowych Moszyńskiego. Entuzjazm dla antyku znalazł ujście raczej w zapale kolekcjonerskim, — w zakresie architektury pozostał dla nas Moszyński twórcą barokowym.

[1] T. Mańkowski, Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta j. w.

[2] Muz Czartor. Rps 676 str. 1806.

[3] Już po oddaniu pracy tej do druku wpadły mi w ręce rękopisy Muzeum XX. Czartoryskich Nr. 1535—1538, obejmujące dziennik podróży po Niemczech, Francji i Włoszech anonimowego autora. Z treści wynika, że jest to dziennik podróży Augusta Moszyńskiego. Poglądów jego estetycznych tam zawartych nie miałem już możności wyzyskać w niniejszej pracy. Może danem mi będzie uczynić to przy innej sposobności.

# PÓŹNOHELLENISTYCZNE I WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKIE TKANINY EGIPSKIE W ZBIORACH POLSKICH

NAPISAŁ

STANISŁAW JAN GĄSIOROWSKI

Kilka czynników składa się na znaczenie tkanin, wyrabianych w Egipcie w pierwszych ośmiu wiekach po Chrystusie. Po pierwsze polega ono na tem, że nie zachowały się prawie zupełnie tkaniny greckie, ani nawet hellenistyczne z czasów przed naszą erą; jedyny wyjątek, to kilka fragmentów, pochodzących z południowej Rosji [1], datowanych na IV lub III w. przed Chr. (w Ermitażu petersburskim). Tkaniny egipskie z czasów faraońskich i to nawet epoki Ptolemeuszów, jakie dotrwały do naszych czasów, nie są naogół dekorowane, znowu z wyjątkiem szeregu fragmentów [2]. Tak więc, tkaniny z epok o których tu będzie mowa, stanowią cenne uzupełnienie naszej wiedzy o tym dziale

[1] Compte-Rendu de la Commission Archéologique, St. Petersbourg, 1878/9, tab. III—VI. — Fragmenty reprodukowane przez Schultzego, Alte Stoffe i w. in.

[2] Pochodzą z grobu Thotmesa IV (ok. 1466 przed Chr.); H. Carter and P. E. Newbury, Tomb of Thotmes IV. (Musée du Caire. Catalogue gén., nos. 46526—46528), Plates I and XXVIII. — Flinders-Petrie przypuszcza, że może były tkane w Syrji.

przemysłu artystycznego w starożytności [1]. Poza tem, i to jest rzecz najważniejsza, dają nam wprost ogromny materjał zabytkowy do historji ornamentyki epoki przejścia starożytności w średniowiecze. Znaczenia tego chyba nie trzeba szczegółowo tu wykazywać. Następnie nie ulega wątpliwości, że przyczyniły się one także, i to może w dość szerokim zakresie, do utrwalenia ikonografji chrześcijańskiej. a w każdym razie do jej rozprzestrzenienia w kulturze starochrześcijańskiej [2], może nawet na równi z minjaturami w najstarszych ilustrowanych chrześcijańskich księgach świętych. Ponadto, posiadają jeszcze inną wartość, np. dowodzą stałości tradycyjnych technik artystycznych w sztuce egipskiej — do czego jeszcze wrócę w dalszym ciągu.

W stosunku do innych zabytków egipskich, tkaniny dość późno stały się przedmiotem zainteresowania. Po raz pierwszy były wydobyte z ziemi dopiero podczas okupacji Egiptu przez Napoleona (1798 – 1801). Z tych wykopalisk pochodzą niektóre tkaniny egipskie w Turynie, Paryżu (Louvre) i może w Muzeum Brytyjskiem. Pierwotnie, do r. 1882 były wydobywane przypadkowo i bez planu. W tym roku kupiec Teodor Graf przywiózł do Wiednia zbiór tkanin, świeżo odnaleziony w Saqqârah, a zaraz potem zakupiło go austrjackie Muzeum przemysłowe. To było właściwem objawieniem tkactwa egipskiego dla europejskiego świata naukowego i od tego czasu zaczęły się na większą skalę wykopaliska, np. Schweinfurtha, Fr. Bocka (w Górnym Egipcie), Vl. Bocka (w Akhmim, Aswân, Faiyûm; dla Ermitażu petersb.). Systematyczne wykopaliska tkanin datują się jednak od chwili rozpoczęcia działalności przez Egypt Exploration Fund w r. 1891, za którą poszły inne towarzystwa naukowe, przyczem wszelako ciągle były prowadzone różne wykopaliska prywatne. Można zresztą śmiało powiedzieć, że dopiero w ostatnich czasach wykopaliska te są prowadzone fachowo. Tem tłumaczy się fakt, że, w bardzo wielu wypadkach, nie wiadomo, skąd pochodzą tkaniny w jakimś zbiorze, i to musiało się odbić na ustaleniu chronologji i topografji tkackiej produkcji artystycznej w Egipcie [3].

Fakt, że tak mało zabytków tkactwa starożytnego zachowało się na innych terytorjach świata starożytnego, a tak olbrzymia ilość w Egipcie, tłumaczy się warunkami klimatu i gruntu egipskiego, a nadto sposobem grzebania tam zmarłych. Klimat jest, jak wiadomo, niezwykle suchy podobnież jak grunt w tych okolicach, gdzie zakładano nekropole, to jest zewnątrz obrębu Delty w Dolnym Egipcie, a poza obszarem, który może zalać woda Nilu, względnie jego kanałów w Górnym. Wobec tego, ściśle mówiąc, nekropole były zakładane między granicą wylewów Nilu a sąsiedniemi pagórkami, zatem już prawie na pustyni.

Najbardziej płodna w tkaniny jest miejscowość Akhmim w Górnym Egipcie na prawym brzegu Nilu, 315 mil ang. powyżej Kairu, a 140 poniżej Teb. Akhmim, na miejscu greckiego Khemnis czyli Panopolis, było jednem z głównych ognisk przemysłu lnianego, z którego produktów był Egipt sławny. W nekropoli tego miasta grzebano zmarłych, począwszy od wczesnej epoki grecko-rzymskiej, aż do czasu panowania Arabów. Następnie największą ilość tkanin dała Antinoë, założona w 140 r. po Chr. przez Hadrjana na cześć Antinousa. Najwcześniejsze mumje tam znalezione, a więc i tkaniny stamtąd pochodzące, nie mogą więc być starsze, jak z połowy II w. po Chr. W Antinoë,

[1] Różne wiadomości są zachowane u autorów starożytnych, a przedewszystkiem starochrześcijańskich i wczesnośredniowiecznych.

[2] Diehl, Manuel, I, p. 84.

[3] Patrz niżej.

która leży 178 mil ang. powyżej Kairu, kopał Gayet już w latach 1896 - 7, a wykopaliska tam prowadzone aż do 1906/7 mają szczególne znaczenie dla chronologji tkanin; najważniejsze tkaniny z tej nekropoli są jewabne, pochodzące z Persji, lub robione według perskich wzorów, różne od jedwabiów, znajdowanych w innych miejscowościach Egiptu. Jedwabie z Antinoë znajdują się w rozmaitych muzeach francuskich [1]. — Z innych miejscowości, których nekropole dały tkaniny, wymienić należy jeszcze Armant lub Erment (Hermonthis), o 8 mil ang powyżej Teb (Louxor). Tkaniny stamtąd należą już do okresu arabskiego. — W Hawara, leżącem na wschód od Faiyûm, o 50 mil ang. na poł.-zach. od Kairu, kopał Sir Flinders Petrie w latach 1887—8 i 1910—11; groby te rozciągają się na czas od Ptolemeuszów do VI w. po Chr. Poza tem znajdowano tkaniny w Manshiyah na miejscu Ptolemais, greckiej stolicy Górnego Egiptu (10 mil powyżej Akhmimu), w Dair Mâri Jirjis, w Matâ'îyach, Edfu, Bahnasâ (Oxyrrhynchus, znane z papirusów), Deir-el-Bahrî, Abydos i w innych miejscowościach. Znaleziono również nieco tkanin w Delcie, ale bardzo niewiele.

Mumje umieszczano w bardzo różnej głębokości pod powierzchnią ziemi nekropol; często grzebano jedno ciało nad drugiem; groby były czasami przeznaczone dla jednej osoby, czasami dla całej rodziny. Zdarza się także, że grób, pochodzący z epoki grecko-rzymskiej był użyty przez Arabów. Mumje przywiązywano zwykle do deski z drzewa sykomory i wkładano do ziemi, przyczem czasami umieszczano nad takim grobem płytę lub płyty kamienne, ale znaleziono także groby wybudowane z cegły. Nad powierzchnią ziemi, powyżej gruntu, często niema jednak niczego, coby oznaczało miejsce pochowania zmarłego, choć ludzie wybitniejsi, znakomitsi otrzymywali jakiś pomnik. Zmarłych zwykle chowano w szatach, jakie nosili za życia — i to tak, że często znajdujemy szaty podarte. Szaty te składały się z jednej lub dwu tunik, płaszcza, czapki, skarpetek i butów lub sandałów. Zdarza się także, że używano jeszcze więcej szat do grzebania i czasami owijano mumję w rodzaj prześcieradła. Same mumje były owinięte bandażami, czasami jeszcze specjalnie na szyji, a prócz tego pod głowę kładziono im poduszkę.

Wykopaliska Sir Thomas Petrie'go dały nam wiadomości o sposobie mumifikacji [2] i o sposobie grzebania w pierwszych wiekach naszej ery; rzeczy te są ważne dla ustalenia chronologji tkanin. W pierwszym w. po Chr. wyszedł z użycia ptolemeuszowski zwyczaj kartonowania głowy [3]. Przed końcem tego wieku umieszczano naokoło ciał nakrycia, na których była namalowana głowa i ramiona zmarłego. Na początku II w. po Chr. wszedł w użycie zwyczaj malowania woskowego głowy-portretu zmarłego na cienkich deseczkach, wstawianych w owinięcie głowy. Ta moda trwała przez półtora wieku. Kartonowanie głowy rozwinęło się tymczasem w portret w kształcie popiersia. W II i III w. po Chr. umieszczano czasami na trumnach głowy wymodelowane w gipsie i malowane. We wszystkich tych sposobach portretowania zmarłego mamy dowody, że

[1]) Głównie w Musée Guimet w Paryżu i Musée des tissus w Lyonie.

[2]) Zasadnicze prace o mumifikacji są: Sir Armand Ruffer, Remarks on the histology and pathological Anatomy of the Egyptian Mummy, Cairo, Scientific Journal, no 40, 1910. — Tenże, Histological Studies on Egyptian Mummies, Cairo, 1911. — Elliot Smith, A contribution to the study of Mummification in Egypt, Mém. prés. à l'Inst. Eg., T. V, n. 1, Caire, 1906. — A. Lucas, Preservative Materials used by the Ancient Egyptians in Embalming, Cairo, 1916. — Krótkie, dobre ujęcie tych spraw dał Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, Bergamo, 1922.

[3]) cf. C. C. Edgar, Graeco-Egyptian coffins, masks and portraits, Cat. gén. du Musée du Caire, 1905.

szaty zdobiono ornamentami, jak to zresztą widzimy na tkaninach. Tuniki, widoczne w portretach, są zwykle białe, ale czasami także zielone, czerwone lub purpurowe. Także i wykopaliska Gayeta w Antinoë dostarczyły dzięki portretom wiadomości o szatach i ich zdobieniu. Ludność grecko rzymska, jak z powyższego wynika, przejęła egipski zwyczaj mumifikowania, ale okres mumifikacji z portretem zmarłego jest ostatnim etapem tego zwyczaju. Od tego czasu grzebano zmarłych bez mumifikacji, w szatach, jakie nosili za życia. Ludność chrześcijańska może częściowo przyjęła natychmiastowe grzebanie, ale i ona czasami uciekała się do balsamowania zwłok. Największa liczba znalezionych tkanin przypada jednak na czas, gdy mumifikacja nie była już w użyciu. Ten czas natychmiastowego grzebania trwał np. w Hawarah od drugiej połowy III w. do pierwszej ćwierci VI w. W każdym razie w IV w. zwyczaj natychmiastowego grzebania w szatach codziennych był w Egipcie powszechny.

Tak więc wspomniana suchość klimatu i sposób grzebania zmarłych złożyły się na to, że mamy zachowanych tak bardzo wiele tkanin egipskich z czasów od III w. po Chr. począwszy.

Tkaniny te wyrabiano w różny sposób. Aleksandrja i Akhmim musiały napewne produkować w manufakturach na wywóz; ale zdaje się, że wyrabiano je poprostu także w domach tkaczów. Gayet znalazł w grobie kobiecym w Antinoë wielką ilość przyrządów do tkania [1].

Fragmenty tkanin egipskich należą do trzech grup: 1) zasłony i t. p., 2) nakrycia i t. p., 3) szaty. Pierwszego rodzaju istnieje stosunkowo niewiele przykładów, drugiego więcej, a największa liczba zachowanych fragmentów należy do trzeciej grupy.

Użytek dekoracyjny tkanin pierwszej grupy jest jasny; mogły to być zasłony w kościołach lub domach prywatnych, zasłony na ściany i t. d. Tkaniny takie znamy z opisów w literaturze wczesnochrześcijańskiej i z przedstawień na zabytkach epoki rzymskiej lub wczesnochrześcijańskiej (np. *velaria* na mozaikach i minjaturach). Nakrycia służyły przedewszystkiem do przykrycia ciał zmarłych w grobach, były to więc jakby prześcieradła. Oczywiście także służyć mogły do różnych celów za życia człowieka. Szaty w gruncie rzeczy były w tej epoce bardzo proste. Nie będę tu szczegółowo przeprowadzał genezy stroju w Egipcie w pierwszych wiekach po Chrystusie; wiadomości te można znaleźć w wielu pracach [2], wskażę więc tylko zasadnicze rzeczy.

Najważniejszą szatą jest tunika, kształt ma prosty, jest tkana z jednego kawałka (zwykle), który rozpostarty miałby kształt krzyża. W środku jest otwór horyzontalny na głowę. Po przeciągnięciu takiego kawałka przez głowę, dwie równe części zwieszałyby się z przodu i z tyłu, gdyby nie były zeszyte na bokach i pod ramionami. Właściwie jest to forma greckiego chitonu i rzymskiej togi. Rzymianie mieli kilka rodzajów tunik, zdobnych różną dekoracją [3]. Znaczenie poszczególnych rodzajów dekoracji musiało zanikać już pod koniec I w. po Chr.

Tunika męska kończyła się zwykle przed kolanami; rękawy zdaje się były krótkie. Tunika kobieca była pełniejsza i dłuższa. Zwykle noszono dwie tuniki, tak samo wyglądające z tyłu i z przodu.

Tuniki egipskie w okresie grecko rzymskim (III—V w. po Chr.) prawdopodobnie

[1] Guimet, Portraits, p. 10.

[2] Ostatnio u Dimanda, Ornamentik, p. 10 sqq. Bardzo dobrze ujęte przez Kendricka, o. c. — Cf. także Gayet, Le costume en Égypte du III-e au XIII-e siècle. Paris, Leroux.

[3] Tunica: palmata, laticlavia, angusticlavia,

sięgały aż do kostek; rękawy są dość długie. Zwykle szaty były wtedy lniane. trudno powiedzieć, kiedy zaczęto używać tunik wełnianych. Starożytni Egipcjanie używali tylko szat lnianych. Tuniki wełniane są naogół późniejsze, wełna bywała jednak używana do dekoracji. W kwestjach datowania tunik odgrywa dość dużą rolę sprawa, czy tunika jest wełniana, czy lniana, i czy dekoracja jej składa się z nitek wełnianych, czy jedwabnych.

Wszystkie sposoby zdobienia tunik zawierają szlaki naramienne *(clavi)*, choć układ ornamentacji może być różny. Najprostszy sposób zdobienia tunik polega na umieszczeniu prostych pasków, biegnących w dół od otworów na szyję i na rękawach. Następnie może być dodany pas poprzeczny na przodzie i z tyłu pod otworem na szyję. Potem idą tuniki z sześcioma prostokątami: dwoma na ramionach, dwoma u dołu, w rogach i z tyłu i z przodu za pasami naramiennemi. Zresztą w tym systemie bywają różne modyfikacje i warjanty. Jak wygląda dość prosta tunika, wskazuje nasza fig. 1. Oprócz tuniki używano w Egipcie w czasach grecko-rzymskich niewątpliwie płaszcza, który służył do podobnego celu jak rzymska *toga*. W Egipcie znajdowano także szatę, analogiczną do rzymskiego *pallium*. Użytek tych szat był prawdopodobnie różny [1].

Technika tkanin tego okresu jest tak ogólnie znana i tylekroć nawet w zwykłych podręcznikach tkactwa opisywana [2], że nie zamierzam tu tych spraw szczegółowo omawiać, tembardziej, że w zbiorach polskich prawie wszystkie tkaniny należą do jednej techniki lniano-wełnianej. Tkanin czysto wełnianych, a jeszcze bardziej tkanin jedwabnych z Egiptu, jest u nas bardzo ograniczona ilość, bo, o ile wiem, zaledwie kilka. Przytaczam przeto tylko krótki opis techniki wyrobu tych tkanin przez Gerspacha [3]: »...tkaniny koptyjskie [4] były tkane na ramie pionowej, nie różniącej się zasadniczo od ramy w *Manufacture des Gobelins*, ale o wiele mniejszej. Pewne szczegóły, np. obecność wolnych nitek osnowy, każą mi sądzić, że tkacz koptyjski był umieszczony przed osnową w stosunku do patrzącego, a nie za nią, jak w *Gobelins*. Osnowa była prawie zawsze nitką lnianą... Wątek jest wełniany, a czasami, lecz bardzo rzadko, wełniany i lniany. Skoro się rozciąga tkaninę na ramach, można dowoli oddalać nitki osnowy według tego, jaką się chce nadać delikatność tkaninie; w tkaninach koptyjskich osnowy mają 18, 12, 11, 9, 8, 6 nitek na 1 cm. Nitki są różnej grubości... Prócz tego zauważyć można *relais*, to jest zakończenia kontynuacji, spowodowane przez kontury i zmiany kolorów. Krzyżowania *(liures)* nitek osnowy istnieją także w nowożytnej fabrykacji«.

W każdym razie olbrzymia większość tkanin, wyrabianych w Egipcie w pierwszych ośmiu wiekach naszej ery jest wykonana tą techniką, zbliżoną bardzo do gobelinowej. Istnieją jednak również, coprawda bardzo nieliczne, inne typy techniczne, o których wspomnę, o ile występują w tkaninach, znajdujących się w Polsce. Rozpatrywanie techniki wyrobów jedwabnych pomijam, gdyż znam tylko kilka jej przykładów w materjale zabytkowym, który tu przedstawiam, a poza tem przykłady te są bez wartości artystycznej [5].

---

[1] Można w nich było spać, wieszać je na ścianie i t. d.

[2] cf. np. Schultze, Alte Stoffe. — v. Falke, Gesch. d. Seidenweberei. — Schmitz, Bildteppiche, Berlin 1921, p. 35 sqq.

[3] Tapisseries coptes, p. 6.

[4] O terminologji por. poniżej.

[5] O technikach jedwabiów cf. v. Falke, o. c; o technice greckiego i rzymskiego tkactwa: Hooper, The technique of Greek and Roman weaving, Burlington Magazine, XVI, 1910/11; zresztą Schmitz, o. c. i inne podręczniki.

Nie zamierzam omawiać tu literatury tkactwa egipskiego [1]. Jest ona bardzo obszerna; szereg muzeów ogłosił nader wyczerpujące katalogi wszystkich lub przynajmniej najważniejszych posiadanych tkanin [2]. Różnych przyczynków, wzmianek, wiadomości o świeżo znalezionych tkaninach jest również bardzo wiele. Można przeto powiedzieć, że znaczna ilość materjału zabytkowego jest ogłoszona [3]. O wiele jednak gorzej stoi sprawa ustalenia klasyfikacji i terminologji odnośnie do tych tkanin. Naprzód muszę zaznaczyć, że należy stanowczo porzucić termin »tkaniny koptyjskie«. Jak niżej zobaczymy, tkaniny wcześniejsze, a więc pochodzące nawet z w. III – V nie były wyrobem chrześcijańskich Egipcjan, ale Greków. Choćby zaś były, to ornamentyka geometryczna i roślinna, i dekoracja figuralna, występująca na nich jest tak czysto hellenistyczna, a tak pozbawiona prawie zupełnie pierwiastków i cech sztuki staroegipskiej z jednej strony, a chrześcijańsko-egipskiej czyli koptyjskiej z drugiej, że nie sposób nazywać tych wyrobów »koptyjskiemi«. Wprowadza się wtedy zamieszanie terminologiczne, gdyż zalicza się do płodów sztuki koptyjskiej takie zabytki, które, choćby i były niekiedy wyrabiane przez Koptów, nie są koptyjskiemi pod względem stylu, a więc nie należą do kultury artystycznej koptyjskiej. Trzeba to wszystko tem jaśniej zaznaczyć, że sztuka koptyjska posiada naprawdę jasne i wyraźne cechy stylistyczne — choćbyśmy mogli często odmówić jej większej wartości artystycznej.

Cała starsza literatura naukowa nie mogła dać sobie rady z wyodrębnieniem tego co greckie, a tego co koptyjskie. Aby się o tem przekonać, wystarczy przejrzeć, na podstawie jakich cech klasyfikuje te tkaniny i do jakich wniosków o ich rozwoju stylistycznym dochodzi szereg autorów, choćby Gayet [4], Wulff [5], Grüneisen [6], Glück [7], Dimand [8]. Pewne i stosunkowo, o ile to możliwe, dość ścisłe ustalenie terminologji, klasyfikacji na typy i chronologji stylistycznej wprowadził dopiero znakomity badacz tkactwa Kendrick [9]. Podziały jego przyjąłem przy klasyfikacji tkanin w zbiorach polskich i w ten sposób referowałem w 1926 r. niniejszą pracę, o mniejszym wówczas zakresie, w Kom. Hist. Sztuki Pol. Akad. Um W zasadniczych linjach zgadza się z systemem Kendricka najnowszy katalog Muzeum berlińskiego, wydany przez Wulffa i Volbacha [10]. Muszę jednak dodać, że klasyfikację Kendricka trudno czasami przeprowadzić, następnie nie zawsze jest wystarczająca, a po trzecie termin: »epoka przejścia i symbolów chrześcijańskich«, jaki Kendrick wprowadził jako pośrednie ogniwo chronologiczne między epoką grecko-rzymską, a (ściśle) koptyjską będzie, mojem zdaniem, prawdopodobnie musiał zniknąć wcześniej, czy później [11], gdyż nie oddaje dostatecznie charakteru stylistycz-

[1] Najważniejsze publikacje są podane w katalogu Kendricka z 1920 r; literaturę omawia szczegółowo Dimand, o. c., 1924.

[2] Przedewszystkiem Victoria and Albert Museum w Londynie i Kaiser Friedrich Museum w Berlinie.

[3] Choć np. cały zbiór Musée Arabe w Kairze nie jest opublikowany. Wynosi on kilkaset (może ok. 500) fragmentów, wśród których cały szereg jest ciekawych pod względem ornamentyki.

[4] L'art copte.

[5] Altchristliche und byz. Kunst.

[6] Les caractéristique de l'art copte, Florence, 1922.

[7] Christliche Kunst des Ostens.

[8] Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien, Leipzig, 1924. — Cytuję: Dimand.

[9] Catalogue of textiles from burying grounds in Egypt. Victoria and Albert Museum, London, 1921. — Cytuję: Kendrick.

[10] Wulff-Volbach, Spätantike und Koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen, Berlin, 1926. — Cytuję: Wulff-Volbach.

[11] Szczególnie, gdy ukaże się więcej umiejscowionych topograficznie tkanin.

nego pewnych grup tkanin, wykazujących zresztą rzeczywiście cechy pośrednie. Jeszcze wrócę do tych spraw przy omawianiu rozwoju stylistycznego tkactwa egipskiego, a tu tylko dodam, że w pewnych wypadkach nie mogłem się trzymać klasyfikacji Kendricka, a w innych trudno mi było się z nim zgodzić.

Tak więc cały materjał zabytkowy podzieliłem na trzy zasadnicze grupy: 1) tkaniny epoki grecko rzymskiej, 2) epoki przejścia i symbolów chrześcijańskich, 3) epoki koptyjskiej. Potem następuje w Egipcie epoka arabska [1]. W obrębie tych epok, a szczególnie dwu pierwszych, zabytki zostały ustawione w działy: *a)* tematy figuralne, *b)* dekoracje roślinne i roślinno geometryczne, *c)* geometryczne (ściśle). Z góry także muszę zaznaczyć, że ścisłe trzymanie się podziałów jedynie według cech stylistycznych jest wykluczone.

Tkaniny egipskie, znajdujące się w Polsce nie mogą być napewne umiejscowione topograficznie. Istnieje prawdopodobieństwo, że tkaniny w Muzeum techniczno-przemysłowem w Krakowie pochodzą może z Panopolis, gdyż według inwentarza muzealnego zostały nabyte w 1894 r. od Forrera ze Strassburga, a wiadomo, że Forrer kopał w Panopolis, mógł więc część swych zbiorów później rozprzedać. Wszystkich tkanin egipskich jest w Polsce, o ile mi wiadomo, około 150 fragmentów, co w porównaniu z innemi krajami jest niesłychanie mało. Może prywatne jednostki posiadają jeszcze pewną ich ilość, choć jest to wątpliwe. Znane mi tkaniny znajdują się w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie i w Gołuchowie [2], w Muzeach: Techniczno-przemysłowem, Narodowem i Uniwersyteckiem w Krakowie Przemysłowem we Lwowie i Narodowem w Warszawie [3]. Oczywiście reprodukuję [4] tylko wybór najcelniejszych, to jest najciekawszych pod względem ornamentyki lub tematów figuralnych, a szczególnie te, które okazują rzadkie typy zdobnicze, względnie odmiany typów.

## Epoka grecko-rzymska.

W zbiorach polskich znajduje się jedna tylko całkowita tunika w Muzeum przemysłowem we Lwowie, nr 99 (fig. 1). Jest to lniana tunika dziecięca długości 51 cm, szerokości 48 cm.; 7 nitek na 1 cm., a więc raczej luźno tkana. Borty ornamentalne są wełniane, ornamenty ciemno granatowe. tło kremowe. Występują tylko trzy zasadnicze typy ozdób, mianowicie szlak jest utworzony z biegnących łodyg, z małemi trójdzielnemi liśćmi z boków. Jest to latorośl winna. Po wewnętrznej stronie szlaków pionowych i rękawowych biegnie dość częsty w tkactwie ornament, który może być uproszczonym ornamentem falistym, jak na jednej z następnych tkanin, a składa się z linji prostej, grubiejącej w niewielkie wypustki z punktami wewnątrz. Ze złożenia takich dwu pasków powstał ornament na rękawach tuniki w kształcie linji, przeciętej kółkami, jeśli patrzeć na jasne tło, a nie na ciemny wzór; jest to więc tylko złudzenie dekoracyjne. Analogiczną bortę spotykamy na tkaninie w Berlinie: Wulff, nr. 9114, p. 41, Taf. 78 (4—5 w.), Wszystkie ornamenty każą zaliczyć tkaninę do epoki grecko-rzymskiej, a dobry rysunek ornamentów pozwala ją przypisać jej początkowi — III—IV w.

[1] Za panowania Arabów tkactwo koptyjskie zanika.

[2] Gołuchowskie widziałem, ale nie mogłem sam zrobić zdjęć fotograficznych, ani szczegółowo ich opisać. Nie uwzględniam ich w tej pracy.

[3] Kilka tkanin jest moją własnością.

[4] Dziękuję serdecznie dr Marji Gutkowskiej za opisy tkanin lwowskich, a doc. drowi Adamowi Bochnakowi, drowi T. Gutkowskiemu i drowi Hornungowi za sfotografowanie tkanin w Krakowie i Lwowie, poza tem zaś Zarządom muzeów, w których zabytki te się znajdują za pozwolenie reprodukowania ich.

Tkanina w Muzeum Czapskich z przedstawieniem centaura w medaljonie (fig. 2 b). jest jedynym większym fragmentem o treści mitologicznej w zbiorach polskich. Długość fragmentu 22,5 cm.; szer. 16; szerokość wzoru wetkanego 12,3 cm.[1]. Tło jest bronzowe; wzór zielony. Dekoracja fragmentu składa się z dwu pasków bordjurowych, zewnątrz których biegną wązkie linje z trójliśćmi. Wewnątrz tych bordjur są umieszczone medaljony, z których wychodzą w górę stylizowane i wachlarzowato rozłożone wielkie liście,

Fig. 1.

zawierające w środku heraldycznie ustawione głowy zwierzęce i przednie części ich korpusu; w środku, między niemi głowa ludzka (?). W medaljonach występuje naprzemian przedstawienie centaura, Erosa lecącego z gęsią w rękach i drzewa (motywu kandelabrowego) z dwoma ptakami po bokach i jednym u góry. O motywie kandelabrowym będę mówił poniżej. Sposób powiązania medaljonu z ornamentem nad nim umieszczonym nie jest częsty w tkactwie tego okresu; grupa antytetyczna dwu zwierząt, ustawionych naokoło postaci ludzkiej, jako elementu środkowego, występuje niekiedy na tkaninach egipskich. np. Kendrick, I, pl. XII, nr. 47; w istocie jest to jednak inny temat: prawdopodobnie Bakchus na wozie ciągnionym przez 2 leopardy. Centaury również nie są nadzwyczajnością, np. Kendrick, I, pl. XVII, nr. 69, z 4—5 w. Centaur na tkaninie u Czap-

[1] W Muz. Czapskich znajdują się 3 fragmenty z tej samej tkaniny długości 55,36 i 22 cm i mały medaljon z Erosem z gęsią. Pierwszy z nich, na którym widać cały system dekoracji, reprodukuję jako fig. 2 a.

skich jest nieco sztywniejszy, tak w układzie ciała ludzkiego, jak w ruchu nóg końskich; nie posiada zarzuconego na ramię i rozwianego ku lewej stronie płaszcza, jak centaur na tkaninie londyńskiej. Raczej poprawny rysunek, pewna przejrzystość pierwiastków kompozycyjnych, jak również występowanie postaci mitologicznej jako tematu i dwutonowość kolorytu każą mi zaliczyć ten fragment do w. IV - V po Chr. Dekoracja wnosi nowy typ i fragment należy zaliczyć do najważniejszych. Ikonografja centaurów i Erosa jest tak znaną, że nie będę się nad nią w tym związku zastanawiał[1]. Jest jednak rzeczą godną zauważenia, że greckie pierwiastki mitologiczne utrzymują się w sztuce koptyjskiej, choć nie na tkaninach, bardzo długo, w każdym razie wychodzą poza epokę o silniejszych tradycjach hellenistycznych, to jest wieki II—V po Chr.[2].

Drugi fragment (fig. 3) o treści mitologicznej zawiera przedstawienie satyrów. Jest to mały kawałek w Muz. Czapskich, bardzo zniszczony i postrzępiony (wymiary: dług. 15, szer. 11,5 cm), prawdopodobnie urywek paneli-bordjur tuniki z pod szyi na plecach lub z przodu (jak np. Kendrick, I, pl. XXI, nr. 91). W rodzaju architektury, utworzonej przez kolumny, zwieńczone trójkątnie u góry, widać w każdem polu pod łukiem trzy postaci satyrów: środkowy jest oddany prawie w pozie orantów frontalnie, dwa boczne, zdaje się, w trzech-czwartych. Wyraźnie widać ogony i kopyta, a nawet w stylizacji głów można się doszukać typu satyrów. Może być, że w całej scenie należy widzieć taniec satyrów.

Przedstawienia satyrów nie są, naogół biorąc, częste na tkaninach egipskich. Nasz fragment, mimo że zawiera temat mitologiczny[3], sądzę, że powinien być datowany na epokę raczej późniejszą, może nawet IV—V w., biorąc pod uwagę słabość rysunku.

Jeden z najciekawszych fragmentów to prostokątne panneau z tkaniny w Muz. Przem. we Lwowie (nr. 119), z przedstawieniem polowania na lwa (fig. 4). Wymiary: bok dolny 24,5 cm. Tkana kolorową wełną i niebarwioną lnianą nitką; gruba; 6—7 nitek na 1 cm. Wzór zasadniczo granatowy z odcieniem fioletowym. Prostokątna kompozycja figuralna jest otoczona szeroką bordjurą; przedstawia polowanie na lwy, ujęte poziomo w dwie strefy. W dolnej człowiek na prawo stojący, a zwrócony na lewo, w zielonej szacie z żółtemi szczegółami (fałdy), uderza czerwoną włócznią granatowego lwa o czerwonych przednich łapach, zwróconego

Fig. 2 a.

Fig. 2 b.

[1] cf. Roscher, Kentaur, Roscher, Lex., II. 1, p. 1032 sqq.

[2] cf. Strzygowski, Hellenist. u. koptische Kunst in Alexandrien, passim.

[3] cf. Kuhnert, Satyros, Roscher, Lex., IV, 444.

od l. ku pr. strony. Scena w strefie górnej również przedstawia człowieka w czerwonej chlamidzie z żółtemi szczegółami, stojącego na lewo, zwracającego się w silnym ruchu do lwa, który go atakuje od prawej strony ku lewej; lew jest granatowy; grzywa i koniec ogona są przetykane żółtą nitką; język czerwony. Przestrzeń pozostałą wypełniają rozrzucone łodygi i liście.

Fig. 3.

Bordjura składa się z powiązanych kół o typie zbliżonym do sznurowej plecionki. Poszczególne koła zawierają wewnątrz jagody, czy owoce. W górnym pasie, licząc od lewej strony, jagody te są następujących barw: czerwona, granatowa, żółta, granatowa, granatowa, czerwona; w lewym pasie[1]: 2-a, 3-a, 5-a są żółte, 6-a żółta z zielonem; w dolnym pasie: żółta i granatowa, zielona i czerwona; w prawym bocznym: 3-a żółta, 4-a żółtozielona. Cała bordjura jest otoczona grubym pasem linijnym.

W tkactwie egipskiem pierwszych wieków po Chr. znamy liczne analogje do tematu figuralnego tkaniny lwowskiej, np. panneau Kendrick, nr. 80[2]. Temat jest tam ten sam, ale różni się ona znacznie ujęciem kompozycyjnem, gdyż w obu scenach człowiek i zwierzę są ujęci w koło. Kompozycja na tkaninie londyńskiej jest więc jednocześnie bardziej rozbita i jednocześnie części jej składowe są wyodrębnione. Tkanina lwowska jest bardziej w manjerze wschodniej[3], lub późnorzymskiej, motywy postaci są na niej lepsze, ruchy bardziej wyraziste, co widać szczególnie w układzie nóg postaci ludzkich. Na londyńskiej myśliwi prawie klęczą, na lwowskiej rzeczywiście biegną, tak, że czynnik ruchu jest lepiej uchwycony. Tkanina londyńska, w której szczegóły są także zaznaczone innemi kolorami, niż całość, pochodzi z Akhmimu, z IV—V w. po Chr. Ten sam schemat kompozycyjny wraca na tkaninie Kendrick, I, 72, niewiadomego pochodzenia z IV—V w., w lewej scenie u góry.

Fig. 4.

Tematy polowań były bardzo ulubione w tej epoce w dekoracji tkanin. Myśliwi zwykle polują na lwy, czasami na antylopy; niekiedy jadą na koniach, a psy biegną wtedy przy nich. Naogół są jednak częstsze przedstawienia pieszego polowania: lew broni się lub ucieka. Kendrick[4] uważa sceny bardziej wypracowane i bardziej realistyczne za wcześniejsze. Można się zgodzić co do pierwszej cechy, ale co do drugiej

[1] Patrząc normalnie na przedstawienie figuralne.

[2] Kendrick, I, pl. XXVI.

[3] O tem poniżej.

[4] I. p. 57.

łatwo mieć zastrzeżenia. Sztuka koptyjska jest często nietylko realistyczna, ale nawet silnie, czasami drastycznie, naturalistyczna. Sądzę, że o wcześniejszem powstaniu jakiejś tkaniny z takiem przedstawieniem może raczej rozstrzygać charakter rysunku postaci ludzkich i charakter ornamentyki.

Ikonografja tematu polowania na lwa jest bardzo obfita, przyczem można wyróżnić dwie tradycje, częściowo niezależne od siebie: wschodnią i egipską, tudzież grecką. Kompozycja taka, jak na naszej tkaninie jest jednak raczej pochodzenia greckiego, względnie grecko-rzymskiego, niż wschodniego. Inna rzecz, że przedstawienia w sztuce wschodniej nie mogły pozostać bez wpływu na sztukę grecką, szczególnie, jeśli chodzi o okres archaiczny.

W sztuce egipskiej liczne przedstawienia polowań mają różne schematy, głównie zależnie od tego, czy posiadają treść rodzajową, czy też znaczenie emblematyczne, symboliczne. Pierwszy typ widzimy np. na malowidle z Beni Hassan [1], drugi na intaglio jaspisowem [2] z Louvre'u z przedstawieniem Tutmesa II, który jedną ręką chwyta za ogon lwa, a drugą zamierza go uderzyć maczugą; symbolizuje to zwycięską siłę faraona. W sztuce chaldejskiej jest podobny stan rzeczy. Schemat analogiczny w układzie do naszego przedstawienia występuje na tabliczce terrakotowej znalezionej przez Loftusa [3], a znowu inny na cylindrze z napisem aramejskim, nie określonym bliżej co do czasu [4].— Schemat egipski człowieka, opanowującego siłą zwierzę wraca w sztuce fenickiej; w tych wypadkach człowiek i zwierzę są już w bezpośredniej styczności, czasami prawie zwarci, i stoją, jak to widać np. na fenickich skarabeuszach z Sardynji: skarabeuszu z chalcedonu w Monachjum [5] i skarabeuszu z przedstawieniem Heraklesa i lwa [6]. Prócz tego typu, który można genetycznie wywodzić ze sztuki egipskiej i chaldejsko asyryjskiej występuje wcześnie nad Morzem Śródziemnem jeszcze jeden, mianowicie polowanie konne, jak to widać np. na skarabeoidach grecko-perskich, pochodzących prawdopodobnie z V. w. [7] Ustosunkowanie jeźdźca do zwierzęcia jest tu bardzo różne; zwierzę jest od niego mniej lub więcej oddalone, myśliwy dopiero zamierza się włócznią, lub już przeszywa je; zwierzę i człowiek na koniu są ustawieni głowami do siebie lub myśliwy odwraca się na koniu i strzela wtedy z łuku do goniącego go lwa [8]. Polowanie znamy także ze sztuki mykeńskiej, np. na sztylecie intaglio z Myken [9], gdzie zresztą schemat jest analogiczny do przedstawienia na tkaninie lwowskiej, przynajmniej pod względem motywu ruchu jednego z myśliwych. W sztuce greckiej tematy polowań były również bardzo rozpowszechnione, tem bardziej, że często przedstawiano w analogicznych schematach polowanie Meleagra na dzika kalydońskiego np. na reljefie sarkofagu [10] w Palazzo Doria Pamfili, co występuje także na urnach etruskich [11]. Nie mniej wyobrażano także polowa-

[1] Maspéro, Histoire ancienne de l'Orient classique, Paris, 1895, I, fig. p. 62.

[2] Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'Antiquité, I, p. 739, fig. 498.

[3] Maspéro, op. cit., fig. p. 768.

[4] Perrot—Chiepiez, op. cit., II, fig. p. 687.

[5] Furtwängler, Antike Gemmen, Tabl. XV, nr. 16.

[6] l. c., nr. 75.

[7] l. c., Tabl. XI, fig. 1—5

[8] l, c., Tabl. XII, nr. 12. — cf. o tych motywach także v. Bissing, Untersuchungen über die »phoinikischen« Metallschalen, Arch. Jahrb., 38/9, 1923/4, p. 230 sq.

[9] Springer, Handb., I, Tabl. IV, 2 b.

[10] Robert, III, 2, 79, 231 (=Reinach, Rép. d. rel., III, p. 245. 2).

[11] Reinach, Rép. d. rel., III, p. 254. 2.

nie na lwa tak w sztuce greckiej, jak grecko-rzymskiej, np. na reljefie na płycie Campana [1]. Oczywiście zasób tych różnorodnych typów, których nie mogę tu szczegółowo objaśniać, utrzymuje się, a nawet rozszerza po Narodzeniu Chrystusa w rozmaitych zasięgach artystycznych, tak w sztuce perskiej [2], jak scytyjskiej lub syberyjskiej [3], a w sztuce starochrześcijańskiej choćby w scenie Dawida, zabijającego lwa [4], i w bizantyńskiej [5].

Zdaje mi się jednak, że w przedstawieniach takich, jak na tkaninach egipskich można przyjąć nietylko tę starą tradycję ikonograficzną, której historję starałem się mniej więcej przedstawić, ale i wpływ walk cyrkowych. Znane jest w tej sprawie świadectwo Theophanesa [6], a zresztą zachowało się dość dużo zabytków z takiemi scenami w sztuce rzymskiej, lub np. minjatura w rps. Cosmy Indicopleustesa. Z przedstawień w sztuce rzymskiej [7] można wymienić różne takie *venationes*, które artyści rzymscy przedstawiali w typach właściwych polowań greckich [8]. Widzimy więc na wielu mozaikach i freskach rzymskich piesze i konne walki ludzi z najrozmaitszemi zwierzętami w cyrku. Występują tu nietylko lwy i dziki, ale nawet i pantery, strusie i antylopy [9]. Mozaiki i freski z takiemi obrazami robiono nietylko w Italji [10], Germanji i Galji, ale i w Tunisie [11] i Syrji [12], tak, że choć podobny materjał zabytkowy, o ile mi wiadomo, nie znalazł się w Egipcie, niema powodu wątpić, że i nad Nilem odbywały się igrzyska tego rodzaju. Motyw starcia człowieka ze zwierzęciem [13] jest w tych wypadkach bardzo różnie przedstawiony, spotykamy jednak i wyobrażenia tego rodzaju, jak na tkaninie lwowskiej, na mozaice z Pompei [14], lub na mozaice z Ténès w Algierze [15]. Tak więc z tego wnioskować należy, że artyści tkanin mogli korzystać w Egipcie nie tylko z ustalonych schematów przedstawień rzeczywistych polowań, ale również i walk cyrkowych, choć te walki były wyobrażane w analogiczny sposób, jak polowania prawdziwe.

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania i to, co powiedziałem o tkaninie lwowskiej (fig. 4), mianowicie, że kompozycja na niej jest raczej przeprowadzona w manjerze wschodniej, względnie późnorzymskiej, to znaczy perspektywa jest oddana jako nadrzędność planów, jak również wymienione analogje formalne i tematowe współczesne, nabieram przekonania, że tkanina lwowska mogła powstać w IV—V w. po Chr., szczególnie, jeśli się zważy wprowadzony już polichronizm w szczegółach. Ponieważ zaś rysunek postaci i motywy ruchu są stosunkowo dobre, możnaby sądzić, że jednak pochodzi ona raczej z czasów wcześniejszych, to jest z IV w. po Chr.

Dość szczególne są dwa fragmenty tkaniny w Muzeum Narodowem w Warszawie (fig. 5), pochodzące z daru Dra Semerau-Siemianowskiego, zakupione przez niego

[1] Helbig, II, p. 409, n. 1444 (=Reinach, Rép. d. rel., III, p. 270. 1).
[2] Schultze, Alte Stoffe, fig. 38.
[3] np. złota płyta z Syberji ze sceną polowania: Reinach, Rép. d. rel., III, 513.
[4] Wulff, Altchr. u. byz. Kunst, I, p. 198, fig. 201.
[5] Schultze, Alte Stoffe, fig. 34 (wybitnie przestylizowany).
[6] Chronographia, ed. Bonn, I. 179
[7] cf. Cagnat-Chapot, Manuel d'archéologie romaine, Paris, 1920, II, p. 124 sqq.
[8] Cagnat-Chapot, op. cit., p. 128 sq. et fig. 410.
[9] Reinach, RPGR, p. 297 sqq.
[10] np. grób Nasonów w Rzymie.
[11] np. w domu Laberiów w Uthina, cf. Mon. Piot, III, tabl. 23.
[12] Kusseir-Amra, v. Musil, Kuseir-Amra, tabl. 29.
[13] Materjał zabytkowy fresków jest zebrany przez Reinacha, RPGR, p. 297—307.
[14] Helbig, 1520 = Reinach, RPGR, 299.2.
[15] Reinach, RPGR, 302.4.

w Konstantynopolu. Fragmenty te należą prawdopodobnie do jednej tkaniny, względnie są jej urywkami; większy, który oznaczam A, byłby panneau, a mniejszy B częścią clavusa jednej i tej samej tuniki. Oba są bardzo źle zachowane, kompozycja na A jest ledwo widoczna.

A. Wymiary: górna krawędź 15,5 cm; dolna 17, wysokość 24. Tkanina wełną na lnie. Dekoracja, ciemnobrunatna na jaśniejszem brunatnem tle, składa się z prostokątnej bordjury z charakterystycznemi dla tkanin tego czasu, wybiegającemi półkolami, wewnątrz których są kropki. W bordjurze jest wpisane lekko spłaszczone koło; w narożnikach wewnętrznych bordjury rodzaj podków. W kole widać scenę figuralną, składającą się z dwu postaci. Prawa lepiej zachowana, przedstawia krępą postać męską, zwróconą do widza twarzą i piersią; prawa noga stoi mocno, lewa lekko zgięta w kolanie, co wy-

Fig. 5.

gląda tak, jakby ten człowiek wchodził na jakieś wzniesienie, co zresztą jest zaakcentowane rodzajem pełnego falistego ornamentu, obiegającego wewnątrz koła i jakby wyrastającemi z tego »gruntu« łodygami roślin. Postać ta ma silnie zaznaczony *phallus*. Prawą ręką chwyta, czy też upuszcza jakiś przedmiot trójkątnego kształtu; w lewej trzyma tarczę (?). Lewa postać, źle zachowana, jest zwrócona ciałem w przeciwnym kierunku, to jest na lewo, jakby uciekała, lub cofała się. Między temi postaciami jest, zdaje się, jakiś przedmiot o kształcie zbliżonym do owalu; może trzyma go lewą ręką lewa postać. W prawej trzyma ta postać inny przedmiot. Na całem tle oprócz wspomnianych łodyg widać kwadraciki, owoce (?) i jakieś drobne przedmioty, nie dające się określić.

B. Wymiary: długość największa 21 cm; szer. 9 cm. Materjał i technika ta sama co A. Dekoracja składa się z dwu owalów, medaljonów wypełnionych postaciami z głowami odwróconemi w przeciwnych kierunkach; postaci te są bardzo słabo rysowane. Dolna trzyma w lewej ręce tarczę (?); górna, na którą trzeba patrzeć, obróciwszy fragment o 180°, jest oddana w bardzo skomplikowanym motywie ruchu; lewą nogę trzyma opartą

na ziemi; prawa zgięta w kolanie, jest oparta znacznie wyżej; prawą rękę opiera na kolanie tej nogi; w lewej trzyma tarczę tego samego kształtu, co dolna postać.

Sądzę, że trudno doszukiwać się we fragmencie jakiejś sceny mitologicznej; raczej przypuszczam, że są to poprostu dwa putta; w medaljonach fragmentu B również mamy putta. Motyw ten wraca na fragmencie (fig. 6). Możnaby jednak także uważać, że są tu przedstawieni nadzy wojownicy, na co wskazywałyby tarcze. Mogę tu wymienić kilka pokrewnych tkanin egipskich. Na jednej z nich [1], datowanej przez Falkego na w. V, widać analogiczne motywy ornamentacyjne, podobne wkomponowanie sceny w koło i podobny rysunek, a w szczególności motyw ruchu prawej postaci w środkowem kole przypomina silnie prawą postać w głównej scenie fragmentu warszawskiego. Niemal ten sam motyw ruchu, ale znacznie lepsze oddanie postaci mamy na tkaninie z Akhmim-Panopolis [2]. Kaufmann [3] datuje tę tkaninę na IV—V w. po Chr. Równie nieproporcjonalne oddanie ciała, spłaszczone głowy, nienaturalnej wielkości dłonie, widać na innej tkaninie z Panopolis [4]; analogiczne putto jak na kawałku B spotykamy na innym fragmencie z Panopolis [5], a bodaj jeszcze słabsze w rysunku w medaljonie na tkaninie z Bahnasâ z V—VI w. po Chr. [6].

Fig. 6.

Sądziłbym, że tkaninę tę należy oznaczyć na koniec epoki grecko-rzymskiej, może na wiek V po Chr.

O kompozycji w medaljonach będę mówił jeszcze poniżej.

Ostatni okaz, na którym występuje postać ludzka, to część tkaniny w Miejskim Muz. przem. we Lwowie, nr. 102 (fig. 6). Jest to fragment tuniki z wetkanym clavusem, dług. 36 cm., szer. 17 cm. (cały kawałek), tkany wełną i nitką lnianą, 7—8 nitek na 1 cm.

Dekoracja clavusa składa się z podwójnie powiązanych kół, tworzących medaljony, w których są przedstawione: w dolnym putto, w górnym lew, w najwyższym, w znacznej części zniszczonym, znowu prawdopodobnie putto. Zasadniczy system dekoracji przypomina fragment warszawski, ale lwowski jest bogatszy (podwójne linje kół) i staranniej wykonany. Przestrzeń w medaljonach [7], gdzie są putta, jest wypełniona łodyżkami z liśćmi. Ornament linji borty jest taki sam, jak na tkaninie warszawskiej. Sposób umieszczania postaci ludzkich w medaljonach tak, że stoją odwrócone (głowa ku głowie), a postaci zwierząt poziomo, jak na tym fragmencie, jest nader częsty na tkaninach. Należy to rozumieć w ten sposób, że figury ludzi i zwierząt spełniają tu tylko funkcję ornamentalną, mają służyć do wypełnienia pewnych powierzchni. Analogiczna do pewnego stopnia jest tkanina w Victoria and Albert Museum, Kendrick, I,

[1] Geschichte der Seidenweberei, fig. 13 = Schultze, Alte Stoffe, fig. 6

[2] Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus d. Gräberfelde v. Achmim-Panopolis, Strassburg, 1893, tabl. VIII, fig. 11.

[3] Handbuch d. christl. Arch., p. 571.

[4] Forrer, op. cit. tabl. IX, fig. 8.

[5] Forrer, op. cit., tabl. XV, fig. 5.

[6] Kendrick, op. cit., II, tabl. XXI, nr. 375.

[7] Medaljony mieliśmy już na dwu fragmentach tkanin.

tabl. III, nr. 89, datowana przez niego na w. V. Biorąc pod uwagę bardzo regularny wzór geometryczny na naszej tkaninie, stosunkowo dobre oddanie ciała ludzkiego, w każdym razie lepsze, niż na poprzednim fragmencie, myślę, że można go datować wcześnie, nawet na w. III—IV po Chr.

Przedstawienia puttów, jak wiemy, należą do stałego zasobu form sztuki późnohellenistycznej i wczesnochrześcijańskiej. Postaci takich młodych chłopców występują w najrozmaitszych scenach, np. bawią się oni z dzikiemi zwierzętami (na tkaninach z Egiptu), tańczą, noszą pochodnie, grają, podtrzymują girlandy, lub poprostu bawią się. Często zajęci są pracą w winnicy. Putto na naszej tkaninie jest raczej scharakteryzowane jako pasterz przez kij—laskę, choć liście mogłyby wskazywac na winnicę. Formalnie biorąc, różnicy między przedstawieniami takich scen w sztuce starożytnej, a chrześcijańskiej właściwie niema. Należą one do zasobu tych form, które były bezpośrednio przejęte przez sztukę chrześcijańską z grecko-rzymskiej Z zabytków przypomnieć można putta w domu Vettiów w Pompei, lub na jednej minjaturze w wiedeńskim kodeksie Dioskuridesa, mającym bez wątpienia hellenistyczny jeśli nie aleksandryjski pierwowzór, na malowidłach katakumb rzymskich, na sarkofagach, np. na t. zw. sarkofagu Constanzy w Watykanie, na mozaikach w Sta Costanza w Rzymie. Temat był więc ulubiony w sztuce monumentalnej w równej mierze, jak w wyrobach przemysłu artystycznego.

Fig. 7.

Motyw powiązanych kół (plecionka) występuje w Egipcie w tych czasach na szeregu innych zabytków np. na podstawie z łupku z Wadi Sarga [1] z VI w., a utrzymuje się bardzo długo np. na płycie marmurowej, obustronnie rzeźbionej z Miafarqin z XII w.[2]). Rozważę go przy omówieniu zasobu geometrycznych form ornamentacyjnych na tkaninach w końcowej części pracy [3].

Na tem wyczerpałem materjał tkanin z postaciami ludzkiemi z epoki grecko-rzymskiej. Przechodzę teraz do omówienia grupy tkanin z dekoracją zwierzęcą i roślinną.

Jednym z najciekawszych jest wielki fragment w Muz. ks. Czartoryskich w Krakowie. Jest to część tuniki z kwadratową wszywką (panneau) i clavusem. Zachowany kawałek tkaniny ma 59 cm. szerokości. Panneau w kwadracie 26,5 cm.; clavus szerokości 9,5, długości 76 cm. Tkany brunatną wełną i lnianą niebarwioną nitką (fig. 7).

Panneau składa się z koła zawartego w kwadracie, otoczonym bardzo szeroką bordjurą. W środkowem kole są umieszczone koncentrycznie cztery łodygi, zakończone liśćmi, z których każda przecina się z dwiema innemi łodygami z liśćmi, leżącemi po-

[1] Dalton, Guide to the Early Christian and Byzantine antiquities in the British Museum, London, 1921, p. 12, fig. 6.

[2] Tamże, p. 126, fig. 75.

[3] cf. także poniżej.

ziomo. Możnaby więc każdy taki motyw uważać za stylizowane drzewo. W rogach otaczającego kwadratu stylizowane liście. Każdy z 4 boków bordjury jest wypełniony czterema kołami (to zn. 2 na wysokości wzgl. szerokości środkowego kwadratu, a 2 w narożnikach), które prawdopodobnie są przeżytkiem rodzaju plecionki, jak na tkaninie fig. 5 lub raczej jak na fig. 32, to jest możliwie najprostszego typu. W kwadratach zające i ornamenty roślinno-geometryczne, prawdopodobnie kwiaty, przestylizowane i jakby zgeometryzowane, co szczególnie widać na bocznych trójliściach.

Całość kompozycji daje ładny i spokojny efekt nietylko dzięki poprawności i regularności wzoru dekoracyjnego, ale także dzięki przeważającemu monochromatyzmowi, lekko tylko ożywionemu drobnemi szczegółami barwnemi (niektóre ornamenty kół bordjurowych: zielone, czerwone).

Clavus składa sie z kółek z zającami lub stylizowanemi roślinami, analogicznemi do zajęcy i roślin na panneau. Koła te otacza borta, dość szeroka, złożona z niezróżniczkowanego ciemnego paska (fig. 8). Ornamentacja jest brunatna, z wyjątkiem drugiego, piątego i dziesiątego kółka od góry, które są czerwone, zielone i brunatne.

Tak dla bordjury panneau, jak clavusa jest charakterystyczne, że zające i rośliny nie są dane na przemian.

Fig. 8.

Motyw 4 koncentrycznie ustawionych roślin względnie drzew przypomina w zasadzie układu motyw czterech koncentrycznie ustawionych waz, jakim poniżej zaraz się zajmiemy. Stylizacja motywów poszczególnych drzew czy roślin (pięciodzielne liście) jest nader rzadka na tkaninach, a nawet wogóle w ornamentyce późnohellenistycznej. Zając występuje niezwykle często na tkaninach egipskich. Jest to jeden z najbardziej ulubionych motywów w tej epoce. W naszym materjale spotykamy go znowu na fragmencie fig. 10. Stylizacja postaci i motyw ruchu są w obu wypadkach takie same, wobec tego omówię ten motyw pokrótce w tem miejscu.

Motyw zająca pochodzi z zasobu form ornamentyki hellenistycznej [1], a specjalnie był ulubiony w Egipcie, gdzie rozwinął się na podłożu religijnem, jak tego dowodzą np. amulety [2]. Ze sztuki hellenistycznej przejmuje go sztuka chrześcijańska. W obu motyw ten występuje bodaj przedewszystkiem w scenach rodzajowych, a w chrześcijańskiej także i w grupach przeciwstawnych podobnie jak np. zwierzęta, ustawione heraldycznie po 2 stronach wazy, jako motywu środkowego. W miarę czasu motyw traci znaczenie rodzajowe z jednej strony, a symboliczne z drugiej, i staje się czystym motywem dekoracyjnym: zając wtedy występuje sam. Mamy tu więc przykład podobnego rodzaju, jak motyw wazy w sztuce starożytnego Wschodu (Assyrja [3]), i Krety [4] w stosunku do sztuki greckiej i chrześcijańskiej [5]). Motyw zająca żyje dalej w sztuce muzułmańskiej [6].

[1] Keller, Die antike Tierwelt, I, p. 216.

[2] Reisner, Amulets, Cataloque général du Musée du Caire, XXXV, 1907 nr. 12264—85.

[3] Perrot—Chipiez, Hist. de l'art, II, p. 248.

[4] Bossert, Altkreta.

[5] cf. poniżej o motywie wazy w ornamentyce — i Spraw. z czynności Pol. Akad. Um., 1928, luty.

[6] O motywie zająca cf. bardzo dobrze przedstawiony rozwój typu: M: Ruzer, O późnohellenistycznych i wczesnośredniowiecznych kolczykach itd., Poznań, 1926.

Rozbiór poszczególnych motywów naszej tkaniny nie może oczywiście dać daty jej powstania. Analogiczne panneau znajdujemy na tkaninie w Victoria and Albert Museum[1], pochodzącej z Akhmimu z IV—V w. Pokrewny schemat kompozycyjny widać na panneau: Kendrick I, nr. 84, tylko w środkowym medaljonie jest umieszczony wojownik, a nie rośliny, jak u nas. Tkanina pochodzi z V w.

Clavusy podobne: Kendrick, I, 68, z Akhmimu z IV—V w. i tamże, I, 89 z V w. W szczegółach analogje: tamże, I, 89 z V w., gdzie widać takiego samego zająca w kole.

Biorąc pod uwagę to, co wyżej powiedziałem o poprawności rysunku i kompozycji oraz przeważającej jednobarwności wzorów dekoracyjnych, a więc silnej, wyraźnej tradycji hellenistycznej, jak również wskazane zbliżenia, kładę ten fragment na w. IV—V, ale przypuszczam, że raczej należy przyjąć wcześniejszy niż późniejszy wiek powstania, to zn. w. IV.

Kwadratowe panneau z tuniki z resztą tkaniny w Muzeum techn.-przem. w Krakowie (fig .9); wymiary 10,5×10,5 cm., kompozycja składa się z koła (w którem jest umieszczone zwierzę), wpisanego w kwadrat. Szeroką bordjurę tworzą po bokach kwadratu silne linje faliste, z wychodzącemi, poziomo położonemi liśćmi, co musi być reminiscencją wici roślinnej. Całość jest bardzo grubo stylizowana i to tak zwierzę, jak ornament roślinny. Ten ostatni okazuje stylizację raczej rzadką; przypomina wić na tkaninie fig. 19, choć ta jest oddana zupełnie naturalistycznie, a może bardziej jeszcze wić na fig. 45. Zwierzęcia w środkowem kole nie można określić; może jest to lew. Sam motyw wpisania zwierzęcia w koło jest niezwykle częsty na tkaninach egipskich, jak to mówiłem przy omawianiu zająca (tkaniny fig. 7—8 i fig. 6).

Fig. 9.

Wzór, mimo grubości stylizacji, jest bardzo regularny i jednobarwny, myślę więc, że można tkaninę datować na w. IV—V[2].

Jedną z ładniejszych tkanin wśród dekorowanych postaciami zwierząt i stylizowanemi roślinami jest fragment w lwowskiem Muz. przem. nr. 118. Jest to kwadratowe panneau (wszywka w tunice) (fig.10) o wymiarach 28 cm.[2], wykonane różnokolorową wełną i lnianą nitką. Środek kompozycji stanowi duże koło, zawierające wpisany wielki kwiat o szerokich płatkach, zbliżony do rozety. Bordjury w ścisłem znaczeniu niema, ale funkcję jej spełniają zgeometryzowane łodygi, tworzące cztery koła w rogach płaszczyzny dekoracyjnej, połączone półkolami, wgiętemi ku centralnemu kołu. Jest to więc plecionka kołowa (Kreisgeflecht). W kołach w narożnikach są zające, a w płaszczyznach między niemi, w półkolach, wazy, albo raczej koszyki. Płatki środkowego kwiatu i poszczególne plecionki koszyków są bardzo

[1] Kendrick, o. c., I, nr. 140, nie reprodukowane.

[2] Analogij całkowitych nie znam.

różnobarwne; występują kolory: pomarańczowy, ciemnoczerwony, żółtawy, brunatny, jasnoczerwony, żółty, niebieski, zielony, różowy, kremowy, ceglasty. Zajączki w kołach narożników są brunatne.

Fig. 10.

Motyw zająca omówiłem już dokładniej. Koszyk należy również do ulubionych motywów tkactwa egipskiego, przyczem zauważyć można, że koszyk w przeciwieństwie do wazy, z której zwykle wybiegają rośliny, lub w której często leżą owoce, bywa albo wypełniony owocami, lub pusty. Szereg przykładów dowodzi tego. Koszyki z owocami widać n. p. na wielu tkaninach w Berlinie[1], lub Londynie[2]. Kształt tych koszyków jest zwykle bardzo zbliżony i prawie wszystkie należą tylko do jednego typu.

Zupełnie pokrewna co do schematu kompozycyjnego i również bardzo polichromiczna jest tkanina: Kendrick, I, tabl. XVII, nr. 69, pochodząca z Akhmimu z IV—V w. Różnica polega na tem, że w środkowym medaljonie na tkaninie londyńskiej jest centaur, a na lwowskiej kwiat. Dalsza różnica to to, że na lwowskiej tkaninie boczne narożnikowe koła nie stykają się z centralnym medaljonem, w przeciwieństwie do londyńskiej. Dekoracja londyńskiej jest więc nieco bardziej zwarta. Ten sam podział dekoracji, co na londyńskiej występuje także na dwu tkaninach w Berlinie: Wulff, tabl. 56, nr. 11435 z IV w. i tamże nr. 10054 z IV w. Na pierwszej z tych tkanin są wazy z owocami, a na drugiej koszyki również z owocami, o kształcie takim jak koszyki na tkaninie lwowskiej.

Wzór fragmentu lwowskiego jest swobodny i świadczy o pewnej żywości kompozycji tak w rysunku, jak w barwach. Wobec tego i na mocy podanych analogij, datuję go na w. IV.

Koszyki i naczynia występują na fragmencie tkaniny w Muzeum uniwersyteckiem Sztuki i Archeologji w Krakowie (Inw. nr. 19). Jest to szlak (fig. 11) szer. 4 cm. większego kawałka tkaniny, bo mającego dług. 27, szer. ok. 7 cm.; dekoracja monochromatyczna (brunatna; była purpurowa?), na tle niebarwionego lnu, składa się z dwu dość grubych linij, między któremi są naprzemian umieszczone wazy i koszyki, a z tych wyrastają symetrycznie po dwa trójdzielne liście winnej latorośli; wazy i koszyki oparte są na rodzaju podstawek, co może oznaczać grunt. Zbliżoną dekorację spotykamy na tkaninie w Berlinie: Wulff, tabl. 65, nr. 9010[3] z IV—V w. Wulff nazywa to, co ja uważam za koszyk: »korbähnliche Vase«, myślę, że jednak niema powodu nie widzieć tu koszyka,

[1] Wulff, o. c., tabl. 46, nr. 6812; tabl. 52, nr. 4628; tabl. 53, nr. 9233; tabl. 54, nr. 9685; tabl. 56, nr. 10054.

[2] Kendrick, I, tabl. XVII, nr. 69; tabl. XXY, nr. 168.

[3] p. 40 tekst.

w obu wypadkach. Podobne tkaniny są w Brukseli[1], w Trewirze[2] i pochodzą z Akhmimu; zaś w Musée Guimet w Paryżu z Antinoë. Dekoracja taka nie jest częsta. Tkaninę krakowską należy położyć na w. IV—V.

Waza jako motyw dekoracyjny (fig. 12) występuje na dwu tkaninach w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Omówię naprzód fragment tkaniny z panneau w kształcie gwiazdy z wychodzącym z niego bardzo wązkim szlakiem. Wymiary: 51×25 cm. (całość); średnica gwiazdy 23 cm. Ośrodek kompozycji tworzy koło, całkowicie wypełnione ornamentacją ze stylizowanych łodyg i liści winnej latorośli, wychodzących z maleńkiej wazy. To koło otacza bardzo szeroka bordjura, ujęta na zewnątrz szeroką ciemną bortą w kształcie szesnastoboku. Najciekawszy jest tu motyw wazy, który omówię szczegółowo przy następnej tkaninie. Schemat kompozycji jest znany z wielu tkanin. Jako całość analogiczna jest np. tkanina w Londynie: Kendrick, I, nr. 203, tabl. IV, z IV—V w. Drzewo jest tam nieco inaczej stylizowane, a bordjura składa się z trzech liści na trzech gałązkach, wychodzących z jednej łodygi. Jak czasami wazy bywają bardzo małe w stosunku do rośliny, widzimy n. p.: Kendrick, I, tabl. XXIII. Ogólny kształt dekoracji jest zbliżony do naszej na tkaninie: Kendrick, I, nr. 204, z III—IV w.

Fig. 11.

Szesnastoboki nie bywają bardzo częste w tkactwie okresu pierwszego, to jest w w. III—V po Chr. ale niekiedy występują, jak tego dowodzi szereg tkanin, prócz wzmiankowanych n. p. w Berlinie[3]. Tkaninę krakowską można położyć na w. III—IV.

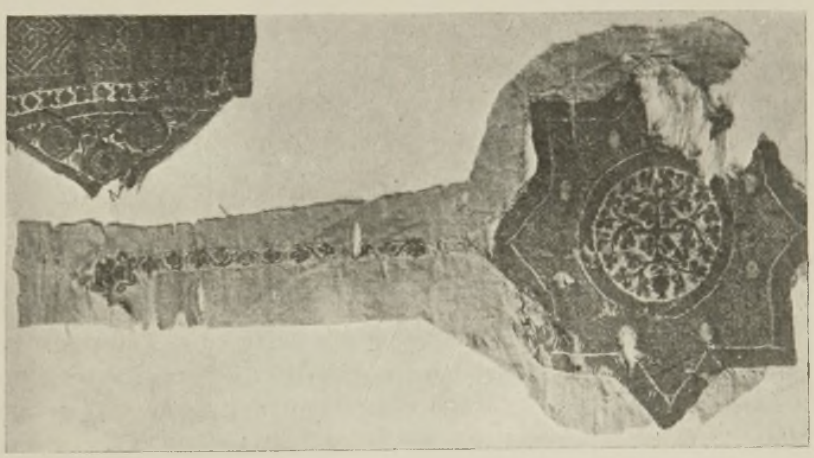


Fig. 12.

Panneau z tkaniny (fig. 13) o wymiarach 20×20 cm. w Muz. techn.-przem. w Krakowie, (nr. 2925), mające pochodzić z Panopolis, składa się z kwadratu z czterema małemi trójkątami[4] po bokach, tak, że powstaje szesnastobok. Trójkąty są zdobne w stylizowane liście winnej latorośli. Pole środkowe otacza dość szeroka bordjura o ornamencie zgeometryzowanej plecionki o zwojach wypełnionych jakby rozetkami. W wewnętrznem, środkowem, kwadratowem polu

[1] Errera, nr. 136.
[2] Nr. 48.
[3] Wulff, Taf. 54, nr. 9678, p. 30.
[4] Tylko 2 trójkąty są całkowicie zachowane.

widać cztery wazy, ustawione stopkami w środku czterech boków prostokąta. Z waz wychodzą raczej naturalistycznie stylizowane łodygi z liśćmi winnej latorośli, ułożonemi w ten sposób, że każdy róg prostokąta jest wypełniony jednym liściem, a prócz tego, że łodygi, wychodzące z naczyń, spotykają się i łączą po dwie. Cały ten wzór był purpurowy, tylko w środku kompozycji jest czteropłatkowy żółty kwiat (na fotografji widać tylko plamę ciemną). Całość, dzięki umiejętnemu rozłożeniu motywów i zręcznemu rysunkowi, daje dobry efekt dekoracyjny. Jest tu konsekwentnie przeprowadzona zasada całkowitego wypełnienia płaszczyzny dekoracyjnej, ale bez nadmiaru motywów, tak, że nie odnosi się wrażenia ciężkości.

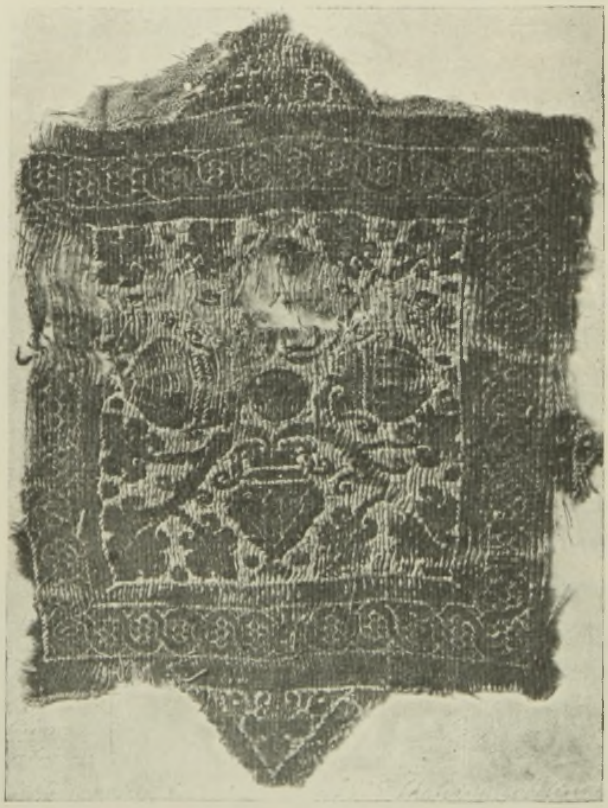


Fig. 13.

Na tkaninach egipskich tej epoki występują często nietylko wazy z wychodzącemi z nich łodygami roślin jako motywy dekoracyjne, ale w szczególności i taki układ waz, jak na naszej tkaninie. Do rzadkości fragment krakowski bez wątpienia nie należy, ale jest okazem tak rozpowszechnionego schematu kompozycyjnego, że uważałem za właściwe prześledzić genezę tego motywu w sztuce starożytnej i wczesnochrześcijańskiej, gdyż rzecz ta nie była dotąd zrobiona. Wyniki moje są już ogłoszone[1], tu więc tylko podam to, co jest szczególnie konieczne. Pomijam w tym związku przedstawienia wazy w sztuce, jako akcesorjum akcji (tematowe)[2].

Na pograniczu między takiem oddaniem wazy w sztuce, a czysto dekoracyjnem, stoi jej symboliczne przedstawienie. Przykłady tego spotykamy w sztuce bliskiego Wschodu, w Babilonji i Assyrji[3] i w sztuce kreteńsko-mykeńskiej[4]. Waza jest wtedy zwykle, ale nie zawsze, centralnym motywem heraldycznego przedstawienia. Do stylu starobabilońskiego nawiązuje także jeden cylinder syryjski[5]. W sztuce wczesnogreckiej motyw wazy, o ile mi wiadomo, nie występuje wcale. Istnieje kilka kategoryj zabytków, na których motyw wazy ciągle powraca, mianowicie monety, stele nagrobkowe i gemmy. Najwcześniejsze przykłady mamy na monetach, bo od archaizmu grec-

[1] Spraw. z czynności i posiedzeń Pol. Akad. Um., Kwiecień, 1928 r. »Ze studjów nad ornamentyką starożytną: Motyw wazy«.

[2] W pracy, specjalnie temu tematowi poświęconej, wyróżniłem przedstawienia wazy jako akcesorjum akcji i jako motywu ornamentalnego.

[3] Np. na reljefie: Perrot-Chipiez, II, p. 248, fig. 95.

[4] Np. na cylindrach.

[5] Furtwängler, Ant. Gemmen, Tabl. 1, nr. 4.

kiego począwszy. Monety takie są coprawda dość rzadkie, ale za to jest ich cały szereg aż do epoki hellenistycznej włącznie. Motyw ten występuje tylko na monetach niektórych państw, począwszy od połowy VI w. lub nawet od przełomu VII—VI w. przed Chr.[1] Należy zauważyć, że na monetach występują tylko niektóre typy naczyń, szczególnie kantharosy, amfory, różne kubki, oinochoai. — Na stelach grobowych attyckich waza występuje od czasów wojen perskich aż do końca IV w.[2] Przedstawienia waz są tu właściwie odbiciem wielkich lutrophorów attyckich. Formy ich odpowiadają zatem formom naczyń nagrobkowych, ale w niektórych wypadkach są połączone z innemi pierwiastkami dekoracyjnemi[3], a więc wtedy charakter ornamentalny naszego motywu nie ulega wątpliwości[4]. Tensam sposób dekoracji wraca na stelach grobowych południowo-italskich[5]. Tu są znowu oddawane miejscowe typy naczyń (amfora, dwuuszna hydria, krater wolutowy i waza bez uch). — Dalej spotykamy motyw wazy na gemmach w V i IV w. i w epoce grecko-rzymskiej[6]. W ostatniej epoce bywają oddane na gemmach bardzo różne kształty naczyń. Gemmy pozwalają więc rozszerzyć rozpiętość chronologiczną motywu wazy, bo zejść aż do epoki grecko-rzymskiej.

Ściśle jednak biorąc, nie sposób jest stwierdzić na materjale zabytkowym, jak dalece był ten motyw rozpowszechniony w epoce hellenistycznej, względnie grecko-rzymskiej, a specjalnie, gdzie i kiedy powstał jakgdyby nowy motyw: wazy z wychodzącemi z niej łodygami i liśćmi[7]. Koło Narodzenia Chrystusa, albo ściślej, dopiero w I w. po Nar. Chr. motyw taki występuje na całym szeregu zabytków na różnych obszarach sztuki rzymskiej i w różnych działach sztuki, a więc w Italji na nagrobkach[8], mozaikach[9] i lampkach, w Galji na mozaikach[10] i lampkach[11], tak samo w północnej Afryce Materjał zabytkowy nie pozwala stwierdzić, czy nie występował w tym czasie także w Syrji i Egipcie, ale wspomniane monety judejskie (coprawda o motywie odosobnionej wazy) kazałyby się tego domyślać. Wobec istniejącego stanu rzeczy zabytki każą szukać motywu wazy z rośliną raczej na zachodnich obszarach państwa rzymskiego, niż na wschodnich. W epoce późno-hellenistycznej (pod względem stylu), ale już w czasach chrześcijańskich mamy ten motyw właśnie na wielu tkaninach egipskich od III w. począwszy [12].

[1] Są to monety: Naxos, Cartheia, Terone (w Macedonji), beockie, Maronei (Tracja), Thasos i t. d. Później także judejskie z II w. przed i II po Chr. Za Cesarstwa motyw niezwykle rzadki. Reprodukcje choćby w Hirscha, Auktionskatalog., tomy: XXI, XXV, XIII, XXI, XXXI, XXXIV itd.; Helbinga Münzauktion, 1928; cf. Regling, Griechische Münzen als Kunstwerke, tabl. IX, nr. 215, tekst pp. 11, 54.

[2] Conze, Attische Grabreliefs, passim wiele przykładów.

[3] Cf. Conze, o. c. nr. 1685, 1688, 1886, 1687, 1139 itd.

[4] Pytanie, o ile na wczesnych monetach waza nie ma także, choćby pośrednio, znaczenia symbolicznego, emblematycznego, przynajmniej dla niektórych państw (wino).

[5] Pagenstecher, Unteritalische Grabdenkmäler, Strassburg, 1912, tablice passim.

[6] Furtwängler, Ant. Gemmen, Tabl. XXV, nr. 4; XIII, nr. 41; XXXI, nr. 14; XLVI, nr. 56—59 i 61—69.

[7] Tu widać więc znowu niejako powrót do użycia wazy w grupie przeciwstawnej.

[8] Altmann, Italische Grabreliefs.

[9] Reinach, RPGR, passim.

[10]) Reinach, l. c

[11]) Walters, Catalogue of Greek and Roman Lamps in The British Museum.

[12] Dalsza historja wazy, którą również opracowałem, jest więcej znana. Spotykamy ją w ornamentyce Rawenny, Salonik itd. W Europie nader rozpowszechniona w renesansie i baroku, a na Wschodzie w sztuce perskiej XIV w. (Może pośrednictwo Sassanidów — w co wątpię; raczej wpływy bizantyńskie przez Syrję i Małą Azję).

Tyle co do genezy i rozpowszechnienia motywu wazy. Byłoby jednak, prócz tego, nader ciekawe i ważne móc zbadać, czy na pewnych terytorjach nie występują tylko określone formy naczyń w ornamentyce i jakie bywają przedstawiane rośliny. Co do tego drugiego, zdaje mi się, że przedewszystkiem jest ulubiona latorośl winna, co jest zrozumiałe z uwagi na wielkie rozpowszechnienie tej rośliny nad morzem Śródziemnem i na znaczenie, jakie posiadała w ornamentyce greckiej Trudno jednak powiedzieć, czy jakieś charakterystyczne formy naczyń są ograniczone tylko do pewnych krajów. Jestem raczej przeciwnego zdania, a to dlatego, że motyw wazy w ornamentyce opiera się na starej tradycji; w epoce i na obszarze, który nas specjalnie tu zajmuje, ceramika nie zajmuje wybitnego stanowiska w produkcji artystycznej, raczej wprost przeciwnie, nie gra prawie żadnej roli; artyści-tkacze oddają przeto tradycyjnie przekazane formy naczyń, występujące na zabytkach różnych rodzajów, a nie »naśladują« lub wzorują się na istniejących wówczas produktach garncarstwa. Mimo to, mam wrażenie, że niektóre formy są bardziej ulubione w Egipcie, inne np. w Rawennie. W Egipcie, na tkaninach spotykamy naczynia, jak na omawianej tkaninie, o szerokiej stopie, wązkiej nóżce, silnem wybrzuszeniu ku górze i szerokiej szyjce[1], lub zbliżone do formy amfory[2], ale o bardzo ciężkim brzuścu, bez stopki, lub w kształcie szerokiej czary o profilu zbliżonym do półkola, na rozpłaszczonej stopce[3], lub o brzuścu baniastym, w profilu prawie kolistym[4] i inne. Ponieważ nie możemy jeszcze dziś przydzielić tkanin różnym warsztatom, ani na mocy cech stylistycznych, ani np. antykwarycznych, więc nie możemy również powiedzieć, czy pewne formy waz były ulubione wyłącznie w pewnych ośrodkach produkcji tkanin. Tę samą uwagę można odnieść również do form waz, występujących na zabytkach rzymskich (lampki, terra sigillata, reljefy, mozaiki) i wczesnochrześcijańskich w innych krajach nad morzem Śródziemnem. Wydaje mi się prawie niemożliwe skonstruowanie — na mocy dzisiejszego materjału zabytkowego — mapy zasięgów tego motywu w jego różnorodnych zróżniczkowaniach. Bezwątpienia, byłoby rzeczą nader ważną, móc określić miejsce, a może i czas powstania danego zabytku, na którym ten motyw występuje, na mocy formy samego naczynia, uważając jednocześnie na stylizację towarzyszącej mu rośliny.

Co do analogji w układzie kompozycyjnym z naszą tkaniną, to trzeba powiedzieć, że motyw wazy występuje na panneaux w medaljonach lub kwadratach środkowych, albo jako jedna waza z roślinami, jak Wulff, nr. 9252[5], o większym wymiarze, lub o bardzo małym, jak na poprzedniej tkaninie w Muz. techn.-przem., lub, co częstsze, jako cztery wazy, jak na omawianej tkaninie. Analogij do takiej kompozycji jest dość dużo, n. p. w Berlinie, Wulff, nr. 9112[6] z IV—V w., która jest niezmiernie bliska w układzie gałązek i liści, lub ibid., nr. 9239 a[7] z IV w., lub ibid. nr. 11428[8] z IV—V w., lub w Lundzie: Dimand, fig. 38 z III—V w., zupełnie analogiczna w kształcie naczyń, układzie gałązek i liści oraz kole w środku pola centralnego, jak również w trójkątach

[1] Cf. prawie analogiczną formę: Wulff-Volbach, tabl. 68, nr. 9125.
[2] M. Makarenko, Chudożestwiennyja okrowiszcza imp. Ermitaża, 1916, p. 132, fig. 53.
[3] Wulff-Volbach, tabl. 56, nr. 11435.
[4] Kendrick, I, tabl. XXIII, nr. 112.
[5] Tabl. 59, p. 29.
[6] Tabl. 78, p. 40.
[7] Tabl. 59, p. 30.
[8] Tabl. 55, p. 39.

na zewnątrz bordjury z takiemi samemi trójliśćmi. Wazy występują zresztą w różnem ustosunkowaniu do rośliny, jak tego dowodzi szereg tkanin w Londynie[1]; prócz tego zdarzają się nietylko w centralnych medaljonach lub prostokątach, ale nawet na bordjurach, czy szlakach[2]. Pojawiają się także wazy, ustawione nie koncentrycznie, ale odwrócone, np. bok jednej ku szyjce drugiej itd.[3] — coby można uważać za dowód powolnego zaniku siły hellenistycznego zmysłu dekoracyjnego. Wobec wymienionych wyżej ścisłych analogij, tkaninę krakowską należy datować na w. IV—V, może na IV raczej.

W dekoracji czterech ostatnio omawianych tkanin występowały elementy roślinne i geometryczne, a prócz tego naczynia lub koszyki. Przechodzę teraz do grupy tkanin o dekoracji roślinno-geometrycznej, nie ożywionej żadnemi innemi formami. Jednocześnie omówię tu te tkaniny, w których niemal wyłącznie panują motywy roślinne i nawet te, w których są prawie całkowicie przestylizowane na geometryczne. Tkaniny o wyłącznie geometrycznej dekoracji wyodrębniam jako osobną grupę ostatnią.

Małe kwadratowe panneau na żółtem tle (fig. 14) w Muz. Czapskich jest otoczone czerwoną bordjurą z motywem »biegnącego psa«. Wymiary: tkaniny 10×11,5; panneau 6×6. Pole środkowe ciemno zielone, wypełnione stylizowanemi naturalistycznie, jasno-zielonemi roślinami i czerwonemi kwiatami. Zasada całkowitego pokrycia płaszczyzny dekoracyjnej występuje tu dość silnie. Porównać można ten okaz pod względem stylistycznym z panneau na tunice z IV—V w. w Muzeum Egipskiem w Berlinie[4] i z panneau na tunice w Kaiser Friedrich Museum z tego samego czasu[5]. Tkaninę krakowską położyłbym raczej w w. V z uwagi na polichromję i pewną słabość rysunku.

Fig. 14.

Należą tu dalej dwa panneaux z Muz. techn.-przem. w Krakowie.

Panneau w kształcie koła (fig. 15) z właściwą dekoracją w kształcie gwiazdy (wymiary: 18×21 cm.). Wzór składa się z koła, wypełnionego całkowicie zgeometryzowaną ornamentacją w rodzaju plecionki; w poszczególnych jej zwojach są umieszczone jakby rozetki. Koło to jest otoczone szeroką bordjurą, powstałą przez otoczenie dwudziestoczterobokiem o lekko wklęsłych do wewnątrz ramionach; w poszczególnych trójkątach bordjury są umieszczone stylizowane liście ułożone na 3 łodyżkach, schodzących się u podstawy, ale z akcentowaniem środkowej łodyżki. Na zewnątrz trójkątów bordjury znajdują się charakterystyczne ornamenty w kształcie kółek (kwiaty?) z wychodzącemi z nich dwoma wolutkami[6].

Dekoracja taka, jak środkowego pola naszej tkaniny i następnej, którą zaraz się zajmiemy, jest znamienna dla tkactwa tego okresu. Omówię to bardziej szczegółowo przy grupie tkanin o ornamentyce czysto geometrycznej. Tu tylko zaznaczę, że wzory takie pochodzą z kombinacyj różnych pierwiastków, jak koła, kwadraty, rauty, meandry,

[1] Kendrick, I, tabl. IX, nr. 22; tabl. XIII, nr. 256; tabl. XV, nr. 299.
[2] Wulff-Volbach, tabl. 64, nr. 9637, p. 40; tabl. 65, nr. 9012, p. 41 i inne.
[3] Wulff, tabl. 65, nr. 4634, p. 32.
[4] Dimand, o. c. fig. 4.
[5] Wulff-Volbach, tabl. 88, nr. 1425, p. 68.
[6] O wolutkach (spiralnych) poniżej.

plecionki i t. d. Całość czasami, jak na tkaninie krakowskiej, przypomina siatkę. Jest tu konsekwentnie przeprowadzona zasada całkowitego wypełnienia przestrzeni dekoracyjnej.

Liście w takiej stylizacji, jak na tkaninie z Muz. techn.-przem. różnią się od występujących na tkaninie z wazami; najczęściej spotyka się liść winnej latorośli, zdaje się, że i tu mamy z temi liśćmi do czynienia[1]. Również postrzępione liście winne widzimy na jednej tkaninie w Berlinie[2].

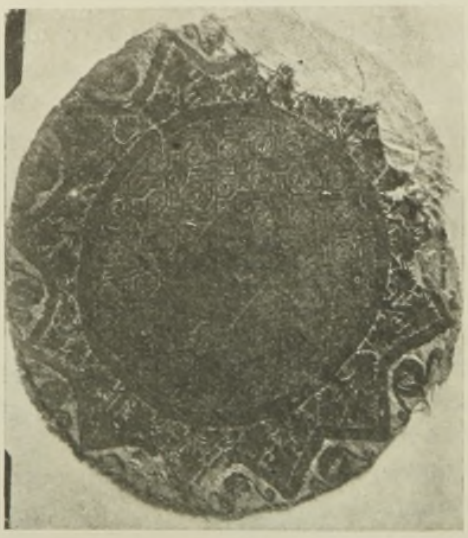


Fig. 15.

Zupełnie pokrewna co do kształtu gwiazdy, stylizacji liści w bordjurze i w dekoracji środkowego kulistego pola jest tkanina w Londynie[3] z Akhmimu z III—IV w. Tkaninę krakowską należy położyć na ten sam czas.

Drugie panneau (z tuniki) w kształcie koła (fig. 16) w Muz. techn.-przem. w Krakowie ma o wiele prostszą formę (wymiary: 22×24 cm.). Powierzchnia wewnętrznego koła jest wypełniona ornamentem rautowym, powstałym z zastosowania meandra, a więc motywu wybitnie »biegnącego« i ciągłego, do powierzchni zamkniętej, dwuwymiarowej. Bordjura składa się z dwu grubych linij, wewnątrz których znajduje się wić roślinna, zgeometryzowana, o najprostszej formie.

Analogiczny wzór tła meandrowego widać na tkaninie w Kunstgewerbemuseum w Göteborgu[4]. Porównać także można nieco prostszy wzór meandrowy (wypełniający powierzchnię, a nie bordjurę) na tkaninie w Londynie[5] z Akhmimu z III—IV w. Krakowską można również datować na w. III—IV, biorąc pod uwagę także i jej monochromatyzm.

W polskim materjale tkanin egipskich jest kilka bardzo ładnych szlaków. Na pierwsze miejsce wybija się fragment (fig. 17) w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 116); dług. 28 cm., szer. 8 cm. Ornament jest dziś prawie czarny na tle żółtem, a więc naturalnem, lnu. Według wiadomości podanych mi ma to być urywek szlaku, a sądząc z fotografji możnaby myśleć, że jest to fragment większej tkaniny, nie tuniki. Dekoracja składa się z wici roślinnych, biegnących pionowo, jedna obok drugiej, z liśćmi tak ułożonemi, że cała płaszczyzna tkaniny jest całkowicie niemi wypełniona. Efekt bardzo ładny. Tkaniny takie nie są częste. Porównać można kilka tkanin w Berlinie z IV—V w.[6] Zupełnie zbliżony wzór o podobnej stylizacji liści występuje na tkaninie

[1] Cf. wyraźnie oddany kształt liścia winnej rośliny na tkaninie: Kendrick, I, tabl. VI, nr. 21 i na tkaninie w Berlinie: Wulff-Volbach, tabl. 6 (reprodukcja barwna).

[2] Cytata w notce powyżej.

[3] Kendrick, I, tabl. IV, nr. 208.

[4] Dimand, o. c., tabl. VIII, fig. 28; tekst p. 35.

[5] Kendrick, pl. IV, nr. 209.

[6] Wulff, tabl. 45, nr. 9227, 9232, 9228; pp. 9, 10.

w Kulturhistorisches Museum w Lundzie, datowanej przez Dimanda na w. III—IV[1]. W tkaninach berlińskich widać pewne zgeometryzowanie; fragmenty we Lwowie i Lundzie są traktowane bardziej naturalistycznie, ale w stylu są zupełnie późnohellenistyczne. Nie jest to jeszcze naturalizm koptyjski w. VI — VIII. Wobec tego tkaninę lwowską datowałbym raczej wcześnie, na w. III – IV.

Fig. 16.

Fig. 17.

Czysto roślinna dekoracja (fig. 18) znajduje się na szlaku w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Wymiary: dług. 32,2, szer. ok. 9 cm. Jest to szlak z ornamentem wyglądającym pozornie na czysto roślinny. W rzeczywistości zaś środkowy pas składa się z rodzaju falistej spirali w zaniku; z poszczególnych zwojów powstały płytki na kształt kół; z boków i ze spodu tych płytek wychodzą symetrycznie po obu stronach ułożone motywy spirali, zwinięte w kształcie S. Mamy tu typowy wzór kontynuacyjny. Bordjura składa się z półkol. Robota jest dobra i ładna. Tę samą zasadę kompozycji środkowego pasa widać na tkaninie w Londynie, niewiadomego pochodzenia, datowaną przez Kendricka na V w.[2] Bordjura jest tam inna. Podobny system pojawia się jako wzór na bordjurze tkaniny w Österreichisches Museum w Wiedniu, datowanej przez Dimanda[3] na w. III—V. Złączenie dwu takich systemów tych motywów w jedną całość widać na tkaninie w Kulturhist. Museum w Lundzie z III—V w.[4] Wrażenie dekoracyjne zbliżone jest do efektu tkaniny w Lundzie z III—IV w.[5], którą wymieniłem, jako analogję do poprzednio omawianego okazu. Zdaje się, że szlak krakowski można przypisać w. IV – V.

Jednym z najważniejszych fragmentów w Polsce jest tkanina (fig. 19) w Uniw. Muz. w Krakowie (nr. inw. 9352,22), dług. 19, szer. $13^1/_2$ cm.; szer. szlaku samego 1 cm. Tło niemal białe (żółto-białe), wzór bordeaux; bardzo dekoracyjna i ładna. Szlak składa się z wici roślinnej (winnej), z której wychodzą liście i wypełniają wraz z kółkami poszczególne zwoje. Kółka możnaby uważać za reminiscencję jagód winnych. Sprawa

[1] Dimand, o. c., tabl. XII. fig. 43.
[2] Kendrick, I, nr. 186, p. 99.
[3] o. c. tabl. VIII, fig. 22, tekst p. 39.
[4] Dimand, tabl. VIII, fig. 25, tekst p. 39.
[5] Dimand, fig. 43.

początku wprowadzenia i rozpowszechnienia w różnych typach wici roślinnej należy do najciekawszych i bodaj najtrudniejszych w ornamentyce starożytnej. Bardzo naturalistycznie oddaną wić mamy na tkaninie w Berlinie, datowanej przez Wulffa[1] na w. III—IV, a przez Dimanda[2] na II po Chr. Zupełnie się zgadzam z Dimandem, że widać tu malarsko-iluzjonistyczne traktowanie, to też datowałbym tę tkaninę wcześnie, a w każdym razie nie doszedłbym aż do IV w., jak to czyni Wulff. Bardziej zbliżona do naszego przykładu jest wić na tkaninie w Londynie[3] położona przez Kendricka w w. IV—V, co Wulff[4] uważa za zbyt późno. Według niego ta tkanina londyńska i jeszcze inna berlińska zajmują stanowisko pośrednie między pierwszą berlińską a berlińskiemi nr. 9030 i 9078 i inn. Wydaje mi się, że jeżeli uznamy za Dimandem berlińską nr. 9067 za najstarszy typ (ale znów nie koniecznie z II w. jak chce Dimand), to londyńska[5], jako traktowana plastyczno-naturalistycznie będzie późniejsza, potem będzie szła krakowska, a ostatnią będzie druga berlińska[6]. Krakowska wykazuje naturalistyczne traktowanie liści z jednej strony, ale i pewne zesztywnienie form (jednobarwne) i dążność do dekoracyjnego wypełnienia przestrzeni przez ustawienie kółek. Na krakowskiej niema także znamiennych wolutek[7], które widać na drugiej berlińskiej. Datowałbym ją na w. IV. W każdym razie jest ona cennem uzupełnieniem tej grupy ornamentacyjnej — to jest wici.

Fig. 18.

Fig. 19.

Ładny jest mały szlak (fig. 20) w Muz. przem. we Lwowie; dekoracja składa się ze środkowego pasa, wypełnionego motywem wici roślinnej, przyczem łodyga stała się prawie linją falistą, a liście są tak postrzępione, że sprawiają wrażenie gwiazd-rozet. Prawie zupełnie pokrewny wzór jest na tkaninie[8] w Muzeum Egipskiem w Kairze z IV—V w. Pas ten jest otoczony bordjurą, którą zdobi plecionka w tym typie, jak na tkaninie z czterema wazami; rąbek bordjury tworzy szereg ładnie stylizowanych palmet, opartych o linję falistą. Dekoracja ta zawiera więc trzy ważne typy ornamentacyjne. Cechy stylizacji i poprawność rysunku (szczególnie palmet), każą mi kłaść tkaninę w w. III—IV. — Bardzo ciekawy jest również szlak (fig. 21) w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Wymiary:

[1] Wulff-Volbach, tabl. 6, nr. 9067, p. 9.
[2] o. c., tabl. XII, nr. 41, p. 49.
[3] Kendrick, I, tabl. VI, nr. 21.
[4] p. 9.
[5] Dimand, tabl. XIII, fig. 45.
[6] Dimand, tabl. XIII, fig. 46.
[7] O wolutach, cf. Wurz, Spirale u. Volute, 1913.
[8] Dimand, tabl. XVI, fig. 58.

dług. 30, szer. 7,5 cm. Dekoracja składa się z trzech pasów, środkowego o ciągłym motywie plecionki i dwu bocznych, symetrycznych, złożonych z linij falistych (niem. »Wellenband«), mieszczących w skrętach wielkie kwiaty, w typie rozet i drobne elementy dekoracyjne, kółka itd. W dekoracji tych bocznych bort jest silnie przeprowadzona zasada całkowitego wypełnienia płaszczyzny.

Biegnąca linja falista (»Wellenband« lub »Wellenlinie«) jest najprostszą formą wśród różnych ornamentów biegnących (spirala, plecionka). Przez ruch falisty powstają pola, które w prostej postaci mogą być wypełnione punktami lub pierścieniowemi dyskami, jak to widać na tkaninie[1] w Lundzie z III—V w. Nasza tkanina przedstawia już bardziej rozmaity typ linji falistej, gdyż poszczególne pola są wypełnione kilkoma elementami zdobniczemi, z których na pierwszy plan wysuwa się wspomniany rodzaj rozety. Pokrewna pozornie linja falista występuje na kubkach z Hildesheimu[2]; w rzeczywistości jest to jednak wić roślinna, w której prawdopodobnie dzięki wymaganiom techniki metalowej, gałązki są prawie zupełnie odłączone od łodygi, a wrażenie takie potęgują mocno wypukłe duże rozety, umieszczone w poszczególnych zwojach.

Fig. 20.

Fig. 21.

Plecionka, zajmująca środkowy pas szlaku jest najprostszego typu; należy w tym wypadku oczywiście do motywów biegnących (»fortlaufend«), a nie wypełniających powierzchni dekoracyjnej, w której to postaci występuje także na tkaninach egipskich. Dwie tkaniny, któremi zaraz się zajmę, pokazują inne typy plecionki biegnącej. W tym wypadku wzór jest pleciony nakształt kół, ale w tych kołach niema żadnych ornamentów. Ten prosty typ plecionki na naszej tkaninie można porównać np. z plecionkami na tkaninach w Lundzie z III—V w.[3] lub na tkaninie u Gerspacha[4]. W formie dalej posuniętej, ale nie koniecznie czasowo późniejszej, w zwojach plecionki są zawarte pewne elementy, np. kółka lub zwoje te tworzą wyraźnie medaljony, jak to widać na jednej tkaninie londyńskiej[5]. Tkanina krakowska jako całość dekoracji, tak dzięki prostej plecionce, jak bocznym linjom falistym, należy do rzadkich okazów. Zupełnej analogji nie znam. Datować ją należy na III—V w.

Innego typu ornament plecionkowy (fig. 22), mamy na fragmencie szlaku w Muz. uniw. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352, 34). Dług. 43, szer. 4. Zachowana jest tylko borta, bez tkaniny (z tuniki?). Wzór jest brunatny, (był purpurowy?) na natu-

[1] Dimand, tabl. XII, nr. 44, tekst p. 38. — Motyw znany już sztuce fenickiej: Perrot-Chipiez, III, p. 618.
[2] Pernice—Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin 1901, tabl. 38—40.
[3] Dimand, tabl. XI, fig. 36, 38.
[4] Gerspach, Tapisseries coptes, nr. 80.
[5] Kendrick, I, tabl. XVI, m. 68.

ralnem żółtem tle lnu. Ornament składa się z plecionki dwusznurowej, a wskutek czego powstają 4 sploty między poszczególnemi wewnętrznemi polami, w których jak się wydaje były umieszczone stylizowane kwiaty i rozety(?). Przestrzenie na zewnątrz splotów są dekorowane jakimś niewyraźnym ornamentem, który czyni wrażenie jakby piły, ale może pochodzi z pewnego rodzaju plecionki. Analogij do tego typu plecionki nie znam. Tkaninę można położyć na III—V w.

Fig. 22.

Szlak drugi (fig. 23) w Muz. uniw. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.44 należy do fragmentu tkaniny dług. 32, szer. 18 cm.; sam ma dług. 25, szer. 4 cm. Tło naturalne lnu (żółte), wzór brunatny (purpurowy). Szlak zawiera jeszcze bardziej skomplikowany motyw plecionki dwusznurowej; podwójne sznury-pasy w kierunku biegnącym tworzą pola przerywane poziomemi splotami na kształt powiązanych liter S.

Fig. 23.

Tak więc, ostatnie trzy tkaniny dają nam 3 różne typy plecionek. Nie mogę w tym związku zastanawiać się szczegółowo nad genezą plecionki, jako motywu dekoracyjnego; wymienię tylko najważniejsze dane. Plecionka należy do motywów pochodzenia raczej mezopotamskiego, niż egipskiego[1]. Trójpasmowa plecionka występuje już na jednym reljefie starochaldejskim[2], w sztuce asyryjskiej, np. na panneau z kości lub na płytce glinianej[3] w British Museum. Inne jej formy widać w sztuce chetyckiej na cylindrach[4]. Spotykamy ją także na czarze bronzowej[5] z pałacu Assurnazirpala w Nimrud. Dimand[6], który daje nam ją jako przykład sztuki fenickiej, idzie widocznie w tym względzie za Poulsenem. Zdaje się, że czary z Nimrud i pokrewne należy rzeczywiście uważać za fenickie[7]. Dalej zdarza się plecionka w sztuce cypryjsko-fenickiej[8], na kości słoniowej z Efezu (widoczny wpływ chetycki)[9] i jeszcze na jednym reljefie z kości słoniowej[10], również fenickim, choć może pod wpływem chetyckim powstałym. Z zabytków, które tu wymieniłem, wynikałoby, że plecionka była dość rozpowszechnionym motywem w sztuce

[1] Riegl, Stilfragen, p. 89.

[2] Woermann, I, fig. 112.

[3] Perrot-Chipiez, II, p. 730, fig. 391 (wraz z rozetami i palmetami). Poulsen, Orient, p. 14, fig. 9.

[4] Dimand, tabl. XVII, fig. 65—67.

[5] Poulsen, Orient u. frühgriechische Kunst, 1912, p. 8, fig. 4.

[6] o. c., p. 43.

[7] Cf. v. Bissing, Über die phoinikischen Metallschalen, Arch. Jahrb. 38/9, 1923/4, p. 180 sqq. — Conteneau, La civilisation phénicienne, Paris, 1926, p. 345 sq. Karo, Orient und Hellas in archaischer Zeit, Ath. Mitt., 45, 1920, p. 150 sqq.

[8] Poulsen, o. c., fig. 22.

[9] Poulsen, o. c., fig. 30. [10] Poulsen, o. c., fig. 32.

pierwszej połowy pierwszego tysiąclecia nad Morzem Śródziemnem. Nic dziwnego, iż pojawia się wcześnie w sztuce greckiej[1]. Stanowczo sprzeciwiam się jednak zdaniu Dimanda[2], jakoby plecionka była bardzo często stosowana (findet haüfigste Verwendung) w klasycznej i hellenistycznej epoce sztuki greckiej. W hellenistycznej bez wątpienia tak, ale nie w klasycznej. W hellenistycznej występuje przedewszystkiem w Aleksandrji na sarkofagach drewnianych z czasów Aleksandra W.[3] W sztuce rzymskiej staje się motywem dość pospolitym, np. na mozaice w Trewirze[4], lub na bransolecie[5] z II—III w. w Muzeum brytyjskiem. Ze sztuki grecko rzymskiej motyw ten przechodzi do sztuki wczesnochrześcijańskiej, jak go widzimy na naszych tkaninach i innych zabytkach. Taki byłby szkic jego genezy i historji.

Szlak (fig. 24) w Muz. techn.-przem. w Krakowie (nr. inw. 2930). Wymiary: dług. 27, szer. 15,5 cm. Dekoracja składa się z trzech pasów: środkowego, między czarnemi linjami obramiającemi, składającego się z rozetek z jasnych nitek, umieszczonych na ciemnych kołach na tle naturalnem tkaniny i dwu bocznych, w których motywy plecionkowe owijają pas zygzakowy[6]. Wązką bortę tworzy motyw »cane corrente« między dwiema ciemnemi linjami obramiającemi. Podobny wzór nitkowych rozetek występuje na tkaninie z IV w. w Berlinie[7], a taki sam wzór plecionki i zygzaka na innej tkaninie[8] tamże również z IV w. Zresztą te sposoby dekoracji są dość rozpowszechnione w tkactwie egipskiem[9]. Tkaninę należy datować na w. IV.

Fig. 24.

Przechodzę teraz do okrągłych i kwadratowych panneaux[10] (wszywek) tunikowych. O ile na szlakach musi oczywiście przeważać dekoracja ciągła, biegnąca (wić, spirala wiciowa, plecionka, spirala i jej odmiany, jak linja falista lub »pies biegnący« i meander), o tyle tu nietylko te same typy mogą, a często muszą mieć inne znaczenie ornamentalne, bo służą do wypełniania przestrzeni-płaszczyzny, a nie przestrzeni-pasa, ale jeszcze ponadto bardzo zasadniczą rolę odgrywają podziały tej płaszczyzny.

Fragment tkaniny z okrągłem panneau (fig. 25) (prawdopodobnie z tuniki) w Muz. techn.-przem. w Krakowie (nr. inw. 2929). Wymiary: średnica 24 cm. Jednobarwny o wzorze brunatnym (purpurowym) na jasnem tle lnu. Dekoracja o rysunku nitkowym składa się z koła, w którem jest wpisany szesnastobok w kształcie linji falistej, zwróconej tylko jednokierunkowo, a w tym wielokącie kwadraty: pierwszy zaznaczony jedną nitką, drugi utworzony z plecionki nitkowej najprostszego typu, trzeci znowu z plecionki,

[1] Riegl, Stilfragen, fig. 84 i tekst p. 89. — Często na sarkofagach z Klazomenai.

[2] o. c., p. 44.

[3] Watzinger, Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Grossen, Lipsk, 1905, tabl. II.

[4] Arch. Jahrb., 1917, p. 96, fig. 67.

[5] Marshall, Catalogue of the Jewellery, Greek etc., in the British Museum, 1911, tabl. 64, nr. 2798—2799.

[6] Wulff-Volbach, p. 31/32 określa taki motyw w nast. sposób: »ein Zickzackband umschlingende Flechtbandmotive in Fadenzeichnung«.

[7] Wulff-Volbach, tabl. 58, nr. 9245, p. 28

[8] o. c., tabl. 60, nr. 9111, p. 31.

[9] Motyw »psa biegnącego« omówię przy następnej tkaninie, gdzie występuje wyraźnie.

[10] »Einsatz« niem., »panel« ang.

tylko o większych kołowych ogniwach. Wewnątrz tego ostatniego znajduje się napozór skomplikowany wzór, składający się z trzech spłaszczonych linij falistych (plecionek) biegnących od góry ku dołowi, a przecinających linje poziome — wszystko połączone za pomocą linij poprzecznych. Powstaje w ten sposób rodzaj wzoru, przypominającego cięcia djamentu. Można także ten wzór ująć jako zachodzące na siebie rozetowate koła, ob. np. Kendrick, I, tabl. XXIX, nr. 200, tylko o znacznie doskonalszej formie. Cwikle pomiędzy bokami wielokąta, a kołem obramiającem są wypełnione motywem spirali z rozetkami w środku, a zewnątrz całego koła znajduje się bardzo wyraźnie zachowany motyw »biegnącego psa«. Analogij do tej dekoracji nie znam. Tkaninę należy datować na w. III—IV. Motyw ten, który już poprzednio spotkaliśmy, wyszedł zasadniczo ze spirali i w tem znaczeniu jest pochodzenia przednio-azjatyckiego i egipskiego. W ornamentyce egipskiej występuje jako złożenie szeregu biegnących elementów o kształcie litery S. Ten typ istnieje jeszcze na reljefie nabatejskim z Bosry z ok. I w. po Chr.[1] W ornamentyce greckiej motyw ten stał się tworem zupełnie samodzielnym. W tkactwie egipskiem występuje na wielu okazach[2].

Fig. 25.

Fig. 26.

Drugie panneau koliste (fig. 26) znajduje się w Muz. uniw. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352, 49). Wymiary: średnica 24.5; panneau jest zachowane bez kawałka tkaniny. Wzór brunatny (purpurowy), tło barwy naturalnej. Jest to ten sam typ ozdoby, to znaczy wzór nitkowy. Dekoracja składa się z grubego, ciemnego koła, otoczonego ornamentem »psa biegnącego«; w kole wpisane są dwa kwadraty, których boki tak się przecinają, że powstaje szesnastobok. Między jego zewnętrznemi bokami a kołem okalającem są wpisane ornamenty ze spiral, tworzących trzy koliste zwoje, w których są zawarte jakby krzyżyki i węzły plecionkowe[3]. Rama jednego z kwadratów jest wypełniona tylko linją prostą, a drugiego plecionką nitkową w typie, jak kwadrat na po-

[1] Dimand, fig. 61.

[2] Vide Wulff-Volbach, o. c., passim.

[3] Cf.: np. Wulff—Volbach, tabl. 41, nr. 92, 42, p. 3; Kendrick I, tabl. XXVI, nr. 188,

przednio omawianej tkaninie. Kwadrat ten jest bardziej zasadniczy, bo jest wpisana weń cała środkowa dekoracja, która się zaczyna (wzdłuż ramy kwadratu) plecionką kołową z wpisanemi w zwoje krzyżykami; potem biegnie znowu rama kwadratowa z ornamentem wyglądającym raczej na »falę grecką«, niż na »psa biegnącego«; dalej plecionka w typie poprzedniej, a ośrodek kompozycji stanowi kwadrat z wpisanemi czterema rozetami, obok siebie ustawionemi. Cała ta kompozycja przypomina silnie mozaiki z jednej, a minjatury z drugiej strony[1]. Tkaninę należy datować na w. III—IV ze względu na wielką poprawność rysunku, jasność kompozycji i jednobarwność. Analogij całkowitych nie znam, choć wszystkie poszczególne motywy już omówiliśmy.

Fig. 27.

Panneau w Muz. uniw. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352,48). (Fig. 27). Wymiary: największa długość fragmentu 26,5, największa szer. 35; bok wewnętrzny kwadratu 15 cm. Wzór brunatny (purpurowy) na jasnem tle naturalnem barwy lnu. Dekoracja tego panneau jest o wiele bardziej skomplikowana, niż poprzedniego. Zasada jej polega na przecięciu się dwu pasów-kwadratów z dwoma innemi, przyczem jeden z wielkich zewnętrznych kwadratów ma lekko spłaszczone narożniki, prawdopodobnie dlatego, że okala go motyw »biegnącego psa«[2]. Jest to bardzo szeroki pas nadający charakter zewnętrznej stronie całej dekoracji: zewnątrz »biegnący pies«, wewnątrz podwójna spirala nitkowa, zbliżona do tej, jaką widzimy na tkaninie w Londynie[3] z III—IV w. Jest to więc właściwie ornament siatkowy; pas od wewnątrz zamknięty jest grubą linją ciemną Ten pas przecina prostokątny pas złożony z dwu ciemnych szerokich linij, między któremi na jasnem tle widać gruby, ciemny ornament ciągły, przypominający sznur paciorków, składający się z naprzemian idących (alternujących) owalnych paciorków z białą linją w środku i paciorków płaskich, wszystko razem jakby nawleczone na sznur. W ten pas kwadratowy są wpisane dwie znowu przecinające się ramy kwadratowe, co razem tworzy szesnastobok w linji zewnętrznej. Między tą linją a opisaną ramą kwadratową z ornamentem paciorkowym, znajdują się spirale, w których największych, środkowych skrętach są umieszczone nitkowe rozety czteropłatkowe. Jedna z ram kwadratowych zawiera wewnątrz ornament plecionkowy, jaki już widzieliśmy, a druga prostą linję, jak na poprzedniej tkaninie. W przestrzeni wewnętrznej, powstałej przez przecięcie ram kwadratowych, w obrębie również siatkowej pojedynczej spirali, znajduje się ornament spiralowo-wolutowy, w którego środku jest raut z wychodzącemi z niego nakształt gwiazdy (o nitkowych ramionach) trójdzielnemi liśćmi z kółkami; ten ostatni kompleks ornamentalny jest jasny (koloru tła).

[1] Cf. np. minjaturę w wiedeńskim kodeksie Dioskuridesa, również z ornamentem plecionki.

[2] który widzieliśmy na poprzednich okrągłych panneaux.

[3] Kendrick, I, tabl. XXVII, nr. 187.

Całość tej dekoracji jest rzadkim typem. Pod względem skomplikowania przypomina jedną tkaninę w Londynie z III - IV w.[1], ale różni się od niej stylistycznie; pod tym względem jest zbliżona do innej tkaniny w Londynie[2] również z III—IV w. Poza samym układem kompozycyjnym, zbliżonym w typie do układu mozaik i minjatur, fragment krakowski jest bardzo ciekawy dzięki temu, że występują w nim różne pierwiastki ornamentalne (»biegnący pies«, siatka spiralowa, plecionka, rozeta), ornament zaś jednej z ram kwadratowych zawiera nadto ornament, będący reminiscencją złotnictwa (paciorki). Tkaninę krakowską należy datować na III—IV w.

Znacznie pospolitszy typ dekoracji spotykamy na prostokątnem panneau z tkaniny (fig. 28) w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Wymiary: 22×20,5 cm. Ornament brunatny (purpurowy) na naturalnem tle lnu. Dekoracja składa się ze stosunkowo wązkiej bordjury z ciemnego pasa, przeciętego wewnątrz nitką, z której wychodzi rąbek ząbkowy (ząbki w kształcie trójkącików). Wewnątrz tej bordjury cała powierzchnia, z wyjątkiem prostokąta w środku, jest ozdobiona plecionką[3] nitkową w formie kraty rautowej Prostokąt w środku jest pokryty po dwu bokach wewnętrznych linją falistą i spiralą. po dwu drugich tylko spiralą (?) nitkową; w środku zawiera jeszcze jeden prostokąt, mający wewnątrz cztery rozety, czy też tylko kółka, z jakimś niewyraźnym ornamentem wewnątrz. Wzór plecionki nitkowej w kształcie kraty rautowej występuje na kilku tkaninach w Berlinie, np. na tkaninie[4] z IV w., na tkaninie w Muzeum Egipskiem w Kairze również z IV w.[5]

Fig. 28.

Analogiczne panneau istnieje w Musée des Tissus w Lyonie[6]. Pozatem częściowo zbliżone są dwie tkaniny w Londynie. W jednej (T. 48, 1917) wzór wewnętrzny różni się od naszego o tyle, że w punktach spotkania narożników rautów są jeszcze jakby gwiazdy, a niema środkowego prostokąta; tkanina pochodzi z IV—V w. W drugiej (747, 1886) z Akhmimu z III—IV w., gdzie również niema środkowego prostokąta, jest inna bordjura i wogóle cały kształt panneau. Porównać także można podobny wzór rautów na jeszcze jednej tkaninie w Londynie[7] z Akhmimu z IV—V w. Myślę, że tkaninę krakowską można datować na IV w

[1] Kendrick, I, tabl. XXVII, nr. 188.
[2] Tamże, nr. 187.
[3] Wulff-Volbach nazywają taki wzór: »Bandgeflecht als Rautengitter«, o. c., p. 34.
[4] Wulff, tabl. 61, nr. 9680, p. 34. [5] Dimand, tabl. IX, fig. 30.
[6] Fotografję jego zawdzięczam dr St. Sawickiej.
[7] Kendrick, I, tabl. IV, nr. 205.

Wspomnę teraz pokrótce o szeregu tkanin. które nie są na tyle ciekawe, aby je reprodukować, względnie należą do wspomnianych już typów ornamentalnych. Są to naogół drobne fragmenty. Należą one do ostatniej omawianej grupy: tkanin o przeważającej ozdobie roślinnej i tkanin o przeważającej dekoracji ściśle geometrycznej. Są to za drobne i za mało ważne rzeczy, aby je szczegółowo rozbierać; wobec tego podaję tylko wymiary, typ dekoracji i prawdopodobną datę. Fragmenty znajdują się w Muzeum uniw. Sztuki i Arch. w Krakowie (teka pod nr. inw. 9352); podaję tylko numery, poszczególne z nich oznaczające.

Roślinna dekoracja występuje na kilku fragmentach:

21. Część szlaku, dług. 21, szer. 5 cm., jednobarwny, brunatno-purpurowa wić roślinna, III—V w.

23. Fragment szlaku, dziś szary, prawdopodobnie pierwotnie zielony; dług. 14, szer. 8 cm.. lekka, podwójna wić, ładnie i swobodnie stylizowana; III—V w.

28. Drobny fragment szlaku z bardzo ładną wicią koloru niebieskiego; dług. 14, szer. 5 cm., III - V w.

45. 25×8,5 cm. Fragment z dekoracją roślinnę barwy granatowej; IV—V w.

47. Panneau w kształcie zaostrzonego jaja. W środku wzór czysto geometryczny, otoczony bordjurą, składającą się z 3 pasów: 1) borty w rodzaju spirali wiciowej (Spiralranke), 2) czarnej linji, 3) na zewnątrz wybiegających stylizowanych kwiatków; III—V w.

Kilka fragmentów czysto geometrycznych:

35. Fragment (14,5×9,5 cm.) szerokiego szlaku; jednobarwny, czysto geometryczny. III—IV w.

36. Długi fragment (45,5×7) szerokiego szlaku; jednobarwny, czysto geometryczny; nitki wzoru częściowo zniszczone; III IV w.

37. Kwadratowe panneau. Wymiary: $6,5^2$ cm. Wzór drobny, czysto geometryczny, jednobarwny. III—V w.

38. Panneau. Wymiary $10^2$ cm. Wzór czysto geometryczny. jednobarwny. III—IV w.

40. Kwadratowe panneau. Zachowana tylko połowa. Wymiary: 26×12 cm. Czysto geometryczny wzór jednobarwny. III – IV w.

42. Szlak ozdobiony rodzajem całkowicie zgeometryzowanej, linearnie traktowanej plecionki barwy granatowej. Wymiary 9×5 cm. III—V w.

46. Potrójny szlak granatowy; wymiary 9,5×4,5 cm. Bez wzoru. III—V w.(?)

Prócz tego kilka drobnych fragmentów, bardzo zniszczonych, lub bez żadnego znaczenia artystycznego.

Wszystkie dotychczas omówione tkaniny były albo clavusami, czy szlakami lub panneaux, wszytemi w tkaniny, tuniki lub zasłony. Osobno zbieram teraz kilka okazów o typie ozdób rzucikowych (tak zwanych »Streumuster«). Są to wielkie lub małe kwiaty, rozrzucone na tle niebarwionej tkaniny. Mamy trzy takie resztki w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie:

Fragment tkaniny w technice gobelinowej (nr. inw. 9352.8) z zachowaną wielką rozetą. (Fig. 29). Średnica fragmentu $10^1/_2$ cm. Środkowa część rozety jest pomarańczowa; cztery ramiona są ciemno-czerwone, między niemi wypełnienia niebieskie (to, co szare na reprodukcji); tło naturalnej, żółtej barwy lnu naszyte jest na fragment tkaniny barwy ciemnoczerwonej (czy pierwotny?). Porównać można rozety na kilku tka-

ninach w Berlinie[1] z IV w., a wśród nich szczególnie zupełnie analogicznie stylizowaną i w tych samych barwach utrzymaną rozetę na jednej tkaninie[2] również z IV—V w., którą Wulff-Volbach określają jako koptyjską (z powodu obecności orła z wieńcem w dzióbie).

Tkanina w Muz. uniw. w Krakowie (nr. inw. 9352.1) (fig. 30) jest ostrzępionym fragmentem o wymiarach mniej więcej 20×8 cm. Tło żółte (ładne płótno); w zielonej skorupie pączka z żółtym środkiem, pięciopłatkowy nierozkwitły kwiat czerwony i rozsiane czerwono-zielone drobne pączki z żółtemi punktami, to zn. palmeta kwiatowa. Pod względem rozmieszczenia wzoru można porównać tkaniny w Berlinie[3] z IV/V w. i IV w.

Fig. 30.

Trzeci fragment, nr. inw. 9352.3, o wymiarach 10×11 cm. (fig. 31) różni się od poprzednich tem, że wszystkie kwiaty są zebrane blizko obok siebie i dość nieregularnie rozłożone. Poszczególne z nich są zielone i żółte w środku, obwiedzione granatową nitką; zielone i czerwone z jasnym środkiem; żółte, niebiesko obwiedzione; niebiesko czerwonawe, granatowo obwiedzione. Zupełnie podobnie stylizowane kwiaty widać na tkaninie z IV—V w. w Kunstgewerbemuseum w Göteborgu[4]. Zniszczenie fragmentu krakowskiego nie pozwala stwierdzić, czy poszczególne motywy kwiatowe nie pozostawały w związku, to znaczy, czy nie tkwiły na łodygach i t. p.

Fig. 29.

Wszystkie te trzy fragmenty w Muz. uniw. w Krakowie trzeba datować na w. IV—V. Najbardziej uderzające jest w nich to, że motywy kwiatów i liści, czy pączków, są traktowane zupełnie naturalistycznie z bardzo słabem tylko zkonwencjonalizowaniem kolorystyki. Pod względem technicznym uderza, jak dobrze zachowały się barwy. Naturalistyczna kolorystyka i takiż rysunek tych kwiatów daleko pozostaje od naturalistycznego stylu koptyjskiego. Tam efekt polega na dobieraniu wielu barw w drobnych raczej wzorach, tu zaś — niewielu o wyraźnych tonach. Kolorystyka tych tkanin jest

[1] Wulff-Volbach: nr. 9095. tabl. 48, p. 14.
[2] Wulff-Volbach, tabl. 13, nr. 6811, p. 13.
[3] Wulfl-Volbach, tabl. 48, nr. 9095, p. 14; tabl. 51, nr. 6235, p. 20.
[4] Dimand, tabl. V, fig. 12.

bez wątpienia w związku z późnohellenistycznym stylem w Egipcie. Sprawę tę omówimy jeszcze poniżej.

## Epoka przejścia i symbolów chrześcijańskich.

Z doby symbolów chrześcijańskich i stylu przejściowego jest najważniejsze prostokątne panneau (fig. 32) w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie (nr. inw. VII 1004; pochodzenie nieznane według inwentarza). Wymiary samego panneau 31·5×36 cm.; u góry i dołu zachowane resztki tkaniny. Tkane kolorową wełną i niebarwioną lnianą nitką. Środek panneau zajmuje prostokąt z wpisanem kołem, w którem znajduje się scena figuralna. Prostokąt otacza szeroka bordjura, zawierająca ornament z powiązanych kół w rodzaju zaplecionego sznura, tak często występujący w tkactwie egipskiem; wewnątrz kół są wrysowane ozdoby z czerwonych kwiatów i zielonych łodyżek. Całość otacza prostolinijna borta nieozdobna. Wszystkie ornamenty (figuralne, roślinne i geometryczne) były prawdopodobnie purpurowe, dziś są ciemnoczerwone. Ornament powiązanych kół już omówiłem. Najciekawsza jest tu scena figuralna w środkowem kole, przedstawiająca Abrahama, który zabija Izaaka. Abraham, oddany w trzech czwartych, ma na sobie krótką tunikę, lub może tylko spodnie (?), a górną część ciała obnażoną z zarzuconym na ramionach wielkim płaszczem, rozwianym na prawo; lewą ręką chwyta syna za włosy. w prawej trzyma poziomo krótki, a szeroki miecz, którym zamierza się na Izaaka. Ten z głową zwróconą w trzech czwartych ku Abrahamowi, ciałem *en face*, napół klęczy, opierając ręce na bokach — względnie, może ma je związane z tyłu. Całość jest bardzo dobrze wkompowana w koło; świadczy o tem szczególnie płaszcz Abrahama, wypełniający wolną przestrzeń ponad głową Izaaka. Celem wypełnienia przestrzeni są również wszędzie w tle rozrzucone kwiaty, liście i łodyżki. W narożnikach prostokąta są także umieszczone kwiaty na łodyżkach.

Fig. 31.

Fragment ten przypomina bardzo fragment z Victoria and Albert Museum, Kendrick nr. 56; jest to analogja kompozycyjna; różnice polegają tylko na tem, że fragment londyński ma grubiej stylizowaną dekorację roślinną i geometryczną. W cwiklach między środkowem kołem, a okalającym je kwadratem wrysowano tu jakby spirale plecionkowe; są to nitki lniane na tle ciemnej wełny, gdy na fragmencie krakowskim wzór jest konsekwentnie wykonany tylko wełną. Poza tem tam Perseus jest nagi, a u nas Abraham odziany, przynajmniej częściowo; Meduza na tkaninie londyńskiej i Izaak na krakowskiej są tak samo traktowani. Motywy ruchu są lepsze na londyńskiej, Perseus ma zgrabniejszą pozę i zręczniejszy ruch, a całość jest bodaj lepiej wpisana w koło;

w ustawieniu nóg Perseusa widać pewien wysiłek i rozmach ciała. Jeśliby się oba te przedstawienia uważało za tensam temat, to możnaby powiedzieć, że tu oddana wcześniejsza chwila akcji, gdyż Perseus trzyma miecz jeszcze daleko, z boku swego ciała i dopiero zamierza uderzyć Meduzę, gdy na naszej tkaninie miecz jest już jakby w połowie drogi ruchu, który ma wykonać. Motywy w splotach w bordjurze są analogiczne na obu tkaninach — z małemi wyjątkami. Tak więc przyznałbym tkaninie londyńskiej większą wartość artystyczną; jest ona datowana na IV – V w., a pochodzi z Akhmimu.

Fig. 32.

Można dalej porównać tkaninę krakowską z fragmentem o podobnej treści figuralnej, reprodukowanym przez Falkego[1].

Pełne pokrewieństwo z naszą sceną znajdujemy na tkaninie z Crefeld[2]. Zbliżenie[3] to odnosi się do pozy ciała i ustawienia nóg Abrahama, sposobu trzymania miecza, motywu rozwianego płaszcza, całej postaci Izaaka i jej szczegółów. Okaz ten jest datowany przez Schultzego na w. V—VI. Dalej scena nasza przypomina scenę na tkaninie w Musée des Tissus w Lyonie[4]. Charakterystyczną różnicę stanowi obecność ołtarza i drobny szczegół, że Abraham odwraca głowę od swej ofiary. Dalszą analogję mamy w innej tkaninie z Akhmimu[5]. Biorąc pod uwagę całkowite podobieństwo sceny na tkaninie krakowskiej do sceny na crefeldzkiej z jednej strony, a pewną pospolitość rysunku w stosunku do londyńskiej, datowanej na IV—V w. z drugiej, jak również fakt, że ołtarz nie musi koniecznie występować w scenie ofiary Abrahama[6], myślę, że scenę krakowską należy uważać za ten temat, ale datować raczej na w. V.

[1] Seidenweberei, I, fig. 14.

[2] Schultze, Alte Stoffe, fig. 7.

[3] Tkaniny te są prawie takie same.

[4] Grüneisen, L'art copte, t. XXIV, 5.

[5] Forrer, Frühchristliche Alterthümer aus Achmim-Panopolis, t. IX, nr. 8. — Oczywiście data autora (II—III w.) jest za wczesna.

[6] Nagość lub brak nagości niczego nie oznacza w sztuce chrześcijańskich Egipcjan, którzy w tych rzeczach bardzo swobodnie zachowywali się w sztuce. — Cf. Strzygowski, Hellenist. u. Kopt. Kunst in Alexandrien, p. 43 sq.

Nie ulega wątpliwości, że chrześcijańskie przedstawienia Abrahama, zabijającego Izaaka opierają się o grecki typ ikonograficzny Perseusa i Meduzy, jak to już wynika choćby z podanych tu związków[1]. Nie mam zamiaru przeprowadzać tu genezy i rozwoju tego typu w sztuce greckiej. Przypominam, że najstarszym zabytkiem jest metopa ze świątyni w Selinuncie[2]. Jest to wyobrażenie drugiego szczegółu tego mitu, to jest chwili, gdy Perseus odcina głowę Meduzie. Pierwszy, gdy siostry Meduzy ścigają uciekającego Perseusa, wcale nie wchodzi dla nas w rachubę; występuje on już na skrzyni Kypselosa (Perseus już zabił Meduzę i ucieka z jej głową). Sztuka chrześcijańska w tym wypadku, jak tylu innych, czerpie ze schematów ikonograficznych hellenistycznych[3].

Fig. 33.

Prostokątne panneau z tuniki (fig. 33) w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 109). Wymiary: bok dłuższy 21 cm., krótszy 19 cm. Tkane granatową wełną i niebarwioną lnianą nicią (6 nitek na 1 cm.). Panneau składa się z kompozycji centralnej w medaljonie, zawartym w prostokątnej ramie; dokoła obiega ją szeroka, wzorzysta bordjura, naokoło której są umieszczone na linji falistej, wypełnionej kropkami, bardzo stylizowane, suche palmety. W medaljonie środkowym widać postać ludzką, o wielkiej głowie, oddanej *de face*, z prawą ręką wzniesioną, o szerokich palcach, lewą spuszczoną z podobnie rozłożonemi palcami. Nogi oddane bardzo nieudolnie (szeroko rozstawione) tak co do skrótu, jak rysunku stóp. Silnie zaznaczony *phallus*. Postać ta stoi w peizażu, zaznaczonym jakby symbolicznie na lewo i prawo za pomocą łodyg i kwiatów, czy liści — z wyraźną dążnością dekoracyjnego wypełnienia przestrzeni. W szerokiej bordjurze widać w gruby sposób oddane naczynia, z wychodzącemi z nich łodygami, zbliżone w typie układu roślin i naczynia do takichże przedmiotów na tkaninie fig. 11. Są tam dwa typy naczyń, jedne wybrzuszone i niskie na szerokiej stopie, drugie znacznie smuklejsze. Obok naczyń umieszczono hakowate spirale w kształcie litery S, jakie też widać na jednej tkaninie w Berlinie koło postaci ludzkich[4]. Prawdopodobnie są to ucha wazy, które straciły organiczny związek z nią i stały się samodzielnym czynnikiem[5]. Najlepiej wykonany jest rząd palmet. Możnaby powiedzieć, że istnieje tu niewspółmierność pomiędzy nieudolnem oddaniem postaci ludzkiej, a dobrą tradycją ornamentyki hellenistycznej w stylizacji palmet na linji falistej.

Podobnie stylizowaną postać ludzką, ale o wiele poprawniej choć bardziej sztywnie narysowaną, widać na tkaninie z Akhmimu z V—VI w. w Londynie[6]. Podziały

[1] Porównać można, co mówi Grüneisen, Art copte, p. 86 sq. o rozwoju typu ikonograficznego ofiary Abrahama. Sądy Grüneisena należy brać bardzo krytycznie.

[2] Roscher, Lex., 3/2, 2032.

[3] Cf. K. Lehmann-Hartleben, Bellerophon und der Reiterheilige, Röm. Mitt., 38/39, 1923/4.

[4] Wulff-Volbach, nr. 9027, tabl. 81, p. 59.

[5] Cf. Wulff-Volbach, tabl. 65, nr. 9010, p. 40.

[6] Kendrick, II, tabl. XXI, nr. 383.

tego pasa zawierają postaci ludzkie wśród wyraźnie stylizowanej wici roślinnej. Tradycja hellenistyczna jest na tkaninie londyńskiej silniejsza, ale sama sztywność i schematyczność postaci dowodzi, że powstała ona później, niż w epoce grecko-rzymskiej. Nasza tkanina ma ornamenty grubiej wykonane. Nieco podobne postaci ludzkie występują jeszcze na innej tkaninie londyńskiej, pochodzącej również z Akhmimu z V—VI w.[1] Bliższa londyńskiej, niż lwowskiej co do sztywności, a pokrewna stylistycznie, jest tkanina w Berlinie[2] z VI - VII w, która jest jednak znacznie bardziej wielobarwna. Prawie zupełnie podobna jest postać ludzka na tkaninie w Berlinie[3], datowanej przez Wulffa na IV—V w.

We wszystkich tych wypadkach postać ludzka stała się skonwencjonalizowanym czynnikiem zdobniczym, mającym wypełnić daną powierzchnię. Znaczenia symbolicznego nie należy się tu dopatrywać.

Tkaninę lwowską datowałbym wobec podanych analogij z jednej strony, a nieudolności rysunku z drugiej, na w. V—VI — raczej z przesunięciem na VI.

Fig. 34.

Fragment wielkiego panneau w Muz. Czapskich w Krakowie (fig. 34). Dłuższy bok ok. 35, krótszy ok. 29 cm. W szczątkowym stanie zachowana część zasłony(?). Tło było prawdopodobnie żółte, wzór czerwony; środkowy, prostokątny blok wewnętrzny brunatny(?). Dekoracja składa się z wielkiego środkowego prostokąta, jednostajnie zabarwionego, bez ozdoby, wokół którego biegnie jednostajny szereg łączących się półkol z punktami wewnątrz. U góry, nad tym prostokątem widać pod dwiema arkadami naczynia niskie, o bardzo grubej stopie, z małemi uchami, z których wychodziły rośliny(?)[4]. W dwu arkadach u dołu centralnego prostokąta znajdują się podobne wazy ze zwierzętami, czy ptakami u góry. Cała bordjura wokół środkowych płaszczyzn jest wypełniona scenami figuralnemi, które wskutek wielkiego zniszczenia tkaniny w tych miejscach są tu i owdzie niejasne. Sceny te idą naprzemian z medaljonami, zawierającemi również postaci ludzkie lub wazy. Medaljonów było prawie napewno sześć: w każdym narożniku bordjury i w środku dłuższych boków. Na reprodukcji fragment po prawej stronie jest źle złączony z resztą tkaniny; powinien być umieszczony u spodu większego fragmentu, zgodnie z układem górnej sceny, gdyż z położenia postaci po lewej stronie bordjury widać, że cała bordjura była dekorowana poziomo. Scena figuralna, umieszczona między dwoma górnemi medaljonami, składa się z pięciu postaci, z których środkowa siedzi(?) na jakiemś zwierzęciu.

[1] Kendrick, II, tabl. XX, nr. 365.
[2] Wulff-Volbach, tabl. 81, nr. 4605, p. 58.
[3] Wulff-Volbach, tabl. 75, nr. 4623, p. 47.
[4] Może są to heraldycznie ustawione ptaki?

Wszystkie postaci, z wyjątkiem jednej, wznoszą prawą rękę (tylko 3 palce oddane), a opuszczają lewą. Dwie krańcowe postaci mają na piersiach wyraźne równoramienne krzyże. Sceny poniżej bocznych, górnych medaljonów nie są jasne. Może są tam kentaury, choć nogi końskie nie są zakończone kopytami. Poniżej lewego środkowego medaljonu widać dwie postaci ludzkie o głowach, przypominających Anubisa (?). W prawym osobnym fragmencie jest zachowanych pięć postaci; na piersi jednej widać wyraźnie krzyż równoramienny. Ornamentyka tej tkaniny jest bardzo prosta i nie daje żadnego punktu do datowania tkaniny. Postaci ludzkie są stylizowane niezwykle nieudolnie. Ruchy są silnie skonwencjonalizowane, ustawienie nóg niezręczne; u rąk oddane tylko trzy palce. Z drugiej strony, jasny podział na powierzchnie dekoracyjne, wyodrębnienie środkowej płaszczyzny i ornamentyka (obecność medaljonów, linja falista z półkol) nie pozwala mi zaliczyć tej tkaniny do epoki koptyjskiej. Krzyże każą mi ją włączyć do epoki symbolów chrześcijańskich; uważałbym ją za robotę koptyjską VI w. Analogij nie znam.

Zauważyć należy, że umieszczenie postaci ludzkich lub waz pod arkadami jest stosunkowo rzadkie [1]. Również wyjątkowe jest umieszczenie jednobarwnego bloku jako płaszczyzny środkowej na tkaninie. Pod względem złożenia czynników dekoracyjnych tkanina w Muz. Czapskich jest więc szczególna, ale wartości artystycznej nie posiada.

Owalne panneau z tkaniny z ptakiem w Muz. XX. Czartoryskich (nr. inw. VII, 1004; pochodzenie nieznane) w Krakowie jest jednym z najładniejszych fragmentów w materjale polskim (ob. winietę na str. 231). Wymiary całego fragmentu: 30 × 24 cm.; samego medaljonu: wys. 17, szer. 13·5 cm. Dekoracja przedstawia owalny medaljon o fioletowem tle, otoczony dość szeroką bordjurą z ładnie stylizowaną wiciową spiralą z dodaniem punktów. W medaljon jest wkomponowany bardzo pięknego rysunku orzeł żółty; czerwone linje uwydatniają modelunek i pióra; oko jest czarne. W dzióbie trzyma równoramienny krzyż.

Wić w tym typie, jak na naszej tkaninie, jest zupełnie hellenistyczna [2], a nawet opiera się na starej tradycji czysto greckiej. Porównać z nią można przedewszystkiem wić na fryzie z Kalb Luzeh w Syrji [3], która różni się od krakowskiej tylko szerszem rozwinięciem liścia i obecnością drugiej, krótkiej łodyżki. Widoczne tu jest nawiązanie do wici greckiej V w. przed Chr. [4]. Na tkaninie krakowskiej jest wić, już jednak nieco schematyczna i skonwencjonalizowana. Punkty wypełniające bortę wiciową znamy z ornamentyki klasycznej greckiej — choćby z V w.

Ptak, jak wiadomo, należy do ulubionych czynników ozdoby i bywa przedstawiany czyto symbolicznie, czyto czysto dekoracyjnie. Nie będę tu wspominał o motywie ptaka w dekoracjach hellenistycznych, czy rzymskich, ani w późniejszej sztuce chrześcijańskiej [5]. Toby nas za daleko zaprowadziło. W tkactwie egipskiem ptak — można powiedzieć — nie występuje bardzo często, przynajmniej, o ile widać z materjału zabytkowego. Widać go jednak w kompozycjach i układach ornamentalnych, np. wśród skrę-

[1] Występuje np.: Wulff-Volbach, tabl. 81, nr. 4605, p. 58; nr. 9025, p. 59; nr. 6989, p. 59 itd.

[2] O wici cf. powyżej.

[3] Riegl, Stilfragen, p. 293, fig. 158.

[4] Riegl, Stilfragen, p. 196, fig. 96.

[5] Np. na malowidłach pompejańskich, w rękopisach starochrześcijańskich lub późniejszych bizantyńskich i zachodnio-europejskich, na tkaninach wschodnich, np. na złotej tkaninie z kogutami w Sancta Sanctorum (VI w.?).

tów wici; bywa wtedy traktowany zupełnie naturalistycznie[1]. Takie naturalistyczne traktowanie — tak co do formy, jak kolorystyki — spotyka się także w tych wypadkach, gdy ptak jest wpisany w medaljon, jak na tkaninie w Berlinie, przypisanej przez Wulffa[2] III/IV w. Rama medaljonowa składa się tam z wieńca kwiatów i liści, co przypomina reljefy rzymskie i minjatury[3]. Bodaj jeszcze silniej naturalistyczny jest ptak na innej tkaninie w Berlinie[4] z IV w., ujęty tylko w ciemne koło. Tu jest silnie zaznaczony pierwiastek pejzażowy: ptak siedzi na gałęzi wśród liści. Jak różne rodzaje ptaków są oddawane na tkaninach widać z przykładów londyńskich[5]. Jest rzeczą charakterystyczną, że na tkaninach epoki grecko-rzymskiej (III—V w. po Chr.) ptaki drapieżne rzadko występują (zdarzają się zaś różne drobne ptaszki, dalej papuga, paw itd.; najczęstsza jest przepiórka; rozpoznanie wielu ptaków nie jest możliwe, bo stylizacja nie jest dość wyraźna). W V w. ptak występuje już jako ptak heraldyczny[6]. W epoce symbolów chrześcijańskich ptaki oczywiście także występują np. na jednej tkaninie londyńskiej[7]. — Forma krzyża jest bardzo prosta; krzyże takie widzimy osobno przedstawiane na wielu fragmentach[8].

Charakter stylistyczny egzemplarza krakowskiego jest zupełnie jednolity: zesztywnienie wici w bordjurze dobrze się zgadza z układem ptaka — o ile porównamy go z wymienionemi ptakami, przedstawionemi naturalistycznie. Analogij zupełnych do naszego zabytku nie znam; jest on w każdym razie rzadkością. Widzę w nim styl późnohellenistyczny tkactwa egipskiego i kładę go w początek epoki symbolów, w. V po Chr. Jest to jeden z najlepszych i najciekawszych zabytków w materjale polskim.

Drugi ważny jest fragment w Muz. XX. Czartoryskich w Krakowie z przedstawieniem krzyża (fig. 35). Wymiary całej tkaniny 33 × 26 cm. Wełna kolorowa i nić lniana. Szerokie, białe linje w wełnie tworzą szlak. Tło między niemi jest żółte, pozatem czerwone. Między linjami krzyż, którego trzy ramiona są objęte pół-medaljonem wieńcowym, czerwonym na białem tle o ozdobie ząbkowej, zakończonej kółkami. Tło krzyża jest zielone. Sam krzyż równoramienny, jest oddany jako wysadzany drogiemi kamieniami, co zaznaczono zapomocą różnobarwnych ornamentów geometrycznych i kolistego w środku[9], oraz kwadratowych[10], przeciętych przekątnie, na ramionach a prócz tego białych punktów. Cały krzyż okolony białą ramką; między ramionami u dołu na lewo jest granatowy ptak z czerwoną nóżką; na prawo czerwony ptak z granatową nóżką. Między górnemi ramionami na lewo: A, na prawo ω. W tym więc wypadku symbolizm nie ulega wątpliwości. Motyw krzyża jest znany dawno i wszędzie w ornamentyce. Spotykamy go u Egipjan[11]. W epoce chrześcijańskiej należy, jak wiadomo, do stałego

[1] Dimand, tabl. XIII, nr. 45. Sądzę, że tkanina za wcześnie datowana przez Dimanda. Cf. wyżej.

[2] Wulff-Volbach, tabl. 11, nr. 4653, p. 11.

[3] Cf. Codex Rufinusa w Wiedniu.

[4] Wulff-Volbach, tabl. 52, nr. 9136, p. 22.

[5] Kendrick, I, tabl. XXIV, nr. 177; tabl. XXV, nr. 168. — Cf. Kendrick. I, p. 85.

[6] Wulff-Volbach, tabl. 76, nr. 9134, p. 50. — Cf. dekoracyjne traktowanie ptaka: Gerspach, Tapisseries coptes, nr. 62, 96.

[7] Kendrick, II, tabl. VIII, nr. 320.

[8] Np. Kendrick, II, tabl. VI, nr. 314.

[9] Wewnątrz żółte kółko, otoczone ciemnozielonym, potem białym pasem.

[10] Kwadraty są ciemnozielone i czerwone, okolone żółtą ramką — zupełna reminiscencja złotnictwa; linja przekątna także żółta.

[11] Cf. Pierre Montet, La croix ansée des anciens Égyptiens, Rev. Arch., 1925. E. L. Butcher aud W. M. Flinders Petrie, Early forms of the Cross in Ancient Egypt, 1916. Part III,

zasobu form zdobniczych i występuje na zabytkach wszelkich możliwych rodzajów. Przybiera wtedy różne formy [1] i występuje w towarzystwie innych pierwiastków symbolicznych i dekoracyjnych. Tkaniny egipskie tego czasu dają dość duży materjał zabytkowy w tym kierunku [2], a nawet na tkaninach tych w Polsce mamy kilka typów krzyża [3].

W ujęciu zabytku krakowskiego rzuca się w oczy obecność Alfy i Omegi oraz ptaków pod względem symbolicznym, a uderzają reminiscencje złotnicze pod względem faktury i stylu.

Analogij istnieje bardzo dużo, ale w tym znamiennym układzie, w jakim wymienione pierwiastki występują na tkaninie XX. Czartoryskich, nie znam podobieństw. Najbliższy jest fragment w Londynie [4], pochodzący z Akhmimu z V w. Zbliżone co do równoramiennego kształtu i wysadzania drogiemi kamieniami są krzyże na tkaninie w Oddziale Egipskim w Muz. Berl. [5] z Akhmimu z VI—VII w. (według Wulffa; czy nie za późno datowany?). Ptaki występują pod »Henkelkreuz« na innej tkaninie w Berlinie [6] z Akhmimu z IV/V w. (według Wulffa). Pokrewny, choć ujęty inaczej, bo w panneau prostokątne, jest krzyż na tkaninie z Akhmimu z V w. [7]; i tam w ramionach krzyża widać ptaki. Prócz tego typu krzyża o ramionach dość silnie rozszerzonych na boki, znany jest jeszcze inny podobny [8]. Jak

Fig. 35.

Fig. 36.

[1] Cf. Dalton, Guide to the Early Christian antiquities in the British Museum, p. 80. Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, Bergamo, 1922, p. 287—8. Zresztą wiele przedstawień tego tematu. Cf. także Leclerq, Croix et Crucifix, Cabrol, Dict. d'arch. chrét., III/2.

[2] Vide Kendrick, II, p. 6 sq. — Studien zur Kunst des Ostens Josef Strzygowski gewidmet, Wien, 1921 p. 102 sq.

[3] Vide następne zabytki.

[4] Kendrick, II, tabl. III, fig. 315.

[5] Wulff-Volbach, tabl. 32, nr. Äg. Abt. 11456, p. 111.

[6] Wulff-Volbach, tabl. 12, nr. 9201, p. 111.

[7] Kendrick, II, tabl. VI, p. 314.

[8] Kendrick, II, tabl. III, p. 311, 316. — Porównać także można krzyż: Studien zur Kunst des Ostens J. Strzygowski gewidmet, tabl. XIII, fig. 4 i p. 102/103.

tradycja krzyża, wysadzanego drogiemi kamieniami utrzymała się długo w sztuce koptyjskiej, to świadczy minjatura w Bibl. Nat. ms. copte 2 a, fol. 2 verso[1].

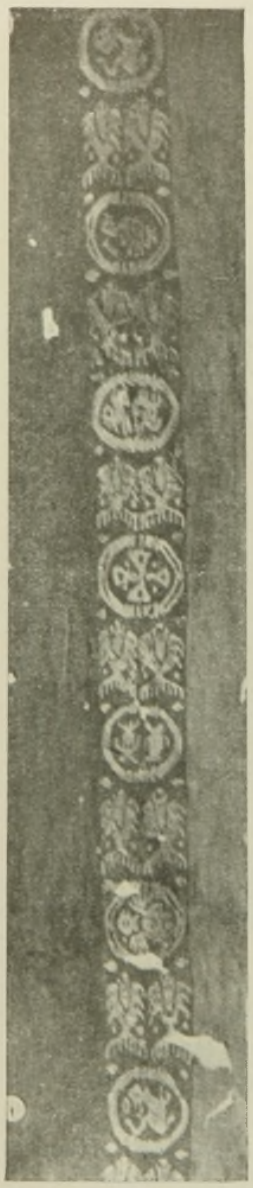


Fig. 37.

Wobec podanych analogij, zdaje mi się, że okaz krakowski można położyć w w. V.

Fragment szlaku z krzyżami (fig. 36). Własność prywatna. Wymiary: dług. 38, szer. samego szlaku 4 cm. Dekoracja szlaku jest niebieska i fioletowa na żółtem tle lnu, a składa się z wąskiego pasa, otoczonego wąską bortą, z której wychodzi ornament »psa biegnącego«. Ozdoba pasa wewnętrznego zawiera naprzemian idące rauty i ciekawe grupy z dwu krzyżów, utworzone z plecionek, skręconych tak, że tworzą między krzyżami pole, w rodzaju węzła, zawierające wewnątrz inny krzyż (utworzony z poprzecznego ramienia, z którego w dół i w górę wychodzi trójkąt) jakoteż ornamenty kształtu kandelabrowego. Dekoracja tego rodzaju jest jedyna wśród tkanin w Polsce, a wogóle rzadka. O formach krzyża już mówiliśmy; krzyż czteroramienny, utworzony z plecionki jest również rzadki; motywy kandelabrowe, jak wiadomo, wywodzą się z mezopotamskiego »drzewa życia«[2]. Oczywiście nazwa »motyw kandelabrowy«[3] pochodzi od jego ogólnego podobieństwa do kandelabra, który był niezwykle ulubiony w zdobnictwie pompejańskiem i rzymskiem. O ile w sztuce mezopotamskiej »drzewo życia«, choć wybitnie stylizowane, zawsze ma mniej lub więcej naturalistyczny wygląd, to już na cylindrach przedniozazjatyckich ma uproszczony kształt i esownice spiralne. Te esownice spotykamy na tkaninach egipskich[4] i widzimy je również na naszej tkaninie[5].

Poprawny rysunek i sposób stylizacji ornamentów tej tkaniny i występowanie krzyża każą ją datować na w. V.

Na szlaku z zasłony(?) w Muz. Czapskich w Krakowie (fig. 37) występuje podobny krzyż, jak na tkaninie w Muz. XX. Czartoryskich, tylko o wiele mniejszy i nie tak wspaniały. Wymiary fragmentu: dług. 96, szer. 17; szer. samego szlaku 3·5 cm.[6] Tło tkaniny żółte (barwa naturalna lnu); wzór koloru tkaniny na ciemnem tle. Dekoracja składa się z kół, naprzemian idących, zawierających krzyże, zwierzęta ptaki oraz postaci(?) i z dość szczególnych ozdób, powstałych może z palmety. Pod względem stylistycznym fragment nie wnosi niczego nowego; wykonanie i rysunek są średnie. Porównać można z tkaniną w Londynie z V—VI w.[7] Izolacja motywów każe go położyć w w. V/VI.

[1] Reprod.: Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte, tabl. XLIX, 1.

[2] Cf. Wünsche, Sagen vom Lebensbaum u. Lebenswasser, 1905. [3] Motyw ten nie jest właściwie opracowany

[4] Motywy kandelabrowe występują na tkaninach egipskich w rozmaitych formach, np.: Dimand, fig. 60, a—h; Gerspach, Tapisseries, fig. 66, 105, 115, 132, 143, 147; Wulff-Volbach, passim. W epoce grecko-rzymskiej prawie ich niema. Za bardzo wczesny przykład uważałbym ten motyw na fragmencie clavusa w Muz. Techn.-Przem. w Krakowie, nr. 21282. IV, F., L. Dz. 2941 o czerwonej i czarnej dekoracji, składającej się z dość zgeometryzowanej wici i rodzaju ornamentu kandelabrowego. (Nie reprodukuję tego fragmentu)

[5] Cf. co mówi Dimand, o. c., p. 63 sq.

[6] Jest tam jeszcze drugi fragment tej tkaniny. [7] Kendrick, II, nr. 307.

Do tej kategorji należy także urywek małego, prostokątnego panneau w Muz. Czapskich (fig. 38). Dług. 8 cm. Było na niem widocznie pięć równoramiennych krzyżów o dwu bokach w kształcie trójkąta, a dwu zakończonych jakby kółkami; jeden w środku i cztery w narożnikach. Między polami postaci ludzkie, dość niedołężnie stylizowane. Tło czerwone, ornamenty: zielone, żółte, białe, różowe. Wąska linijna borta. V—VI w.

Fig. 38.

Szlak (fig. 39) w Muz. Czapskich w Krakowie (z zasłony lub pokrycia); dług. 48, szer. 19 cm.; szer. samego szlaku 11 cm. Czarny wzór na żółtem naturalnem tle tkaniny. Dekoracja szlaku składa się z kompleksów zdobniczych o ogólnym kształcie sercowym, idących naprzemian z medaljonami, które są nie bardzo regularnemi (wada techniczna tylko) ośmiobokami. Kompleksy mają cechę motywów kandelabrowych: trzon zasadniczy tworzy element o kształcie zbliżonym do wazy, z którego wychodzi w górę linja prosta na kształt kolumienki; mniej więcej w połowie tej kolumienki rozchodzą się na prawo i lewo jakby esownice wolutowe, do wewnątrz skierowane. W medaljonach znajdują się stylizowane drzewka (?) i rauty (czy też wazy?). Ten środkowy pas jest ograniczony po bokach dwiema ciemnemi bortami, z wychodzącym z nich rąbkiem ząbkowym. Najbardziej do tego okazu zbliża się fragment w Berlinie[1], spokrewniony pod względem stylistycznym i w kompleksach sercowych; pochodzi z VI—VII w. Tkaninę krakowską datowałbym na w. VI.

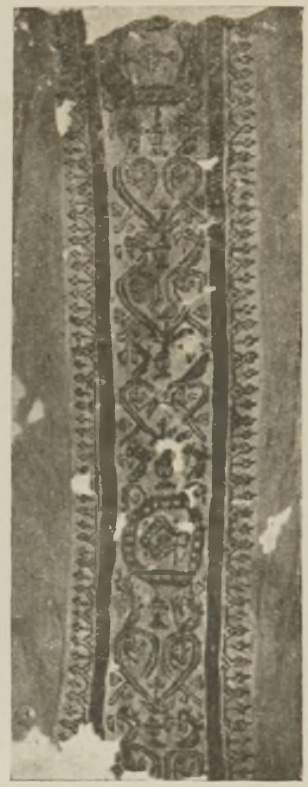


Fig. 39.

Wielki, bardzo zniszczony urywek tkaniny (fig. 40) (zasłona lub nakrycie) w Muz. Czapskich w Krakowie. Wymiary: 85×57 cm. W Muz. Czapskich znajduje się jeszcze sześć dużych kawałków tej samej tkaniny. Tło zielone, po którem biegnie wązki, gładki pasek żółty i dwa szlaki również żółte z czerwonym ornamentem. Przyozdobienie szlaków składa się z okrągłych medaljonów, łączonych z rautami, z których wychodzą na boki esownice wolutowe. W medaljonach gwiazdy, w rautach ornament niewyraźny. Podobny system łańcucha z kół i rautów znajduje się na tkaninie w Berlinie z IV/V według Wulffa[2]. Dekoracja tkaniny berlińskiej jest lepsza w rysunku, a motywy figuralne są bardziej utrzymane w tradycji hellenistycznej, niż wypełnienia naszych rautów i kół. Tkaninę krakowską datuję więc na w. V—VI.

Podwójny szlak (fig. 41) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.30). Wymiary: dług. fragmentu 23·5, szer. 21 cm.; szerokość obu szlaków razem wraz z pasem między niemi 14 cm. Tło naturalne lnu, wzór brunatny (purpurowy?). Dekoracja

[1] Wulff-Volbach, tabl. 103, nr. 6879, p. 109.

[2] Wulff-Volbach, tabl. 76, nr. 9120, p. 49.

zachowanej części składa się z dwu obok siebie równolegle idących pasów, z których każdy jest wypełniony plecionką o charakterze wici. Zwoje plecionki tworzą okrągłe medaljony, w których idą naprzemian przedstawienia zająca i sześciu liści winnych, o łodyżkach, wychodzących ze środkowego koła, zdobnego siateczką. Przestrzenie między zwojami plecionki są wypełnione pączkami i liśćmi. Podstawę plecionki tworzy pięć ornamentów w kształcie ściętych owalów. Z dekoracją tą można porównać urywek w Londynie[1] z V w. Tkaninę krakowską kładę z uwagi na dobry rysunek w w. V. Wcześniej, to znaczy na epokę grecko-rzymską nie może być oznaczona, gdyż charakter liści, nieorganicznie związanych z centralnem kółkiem już odbiegł od cech ściśle hellenistycznych.

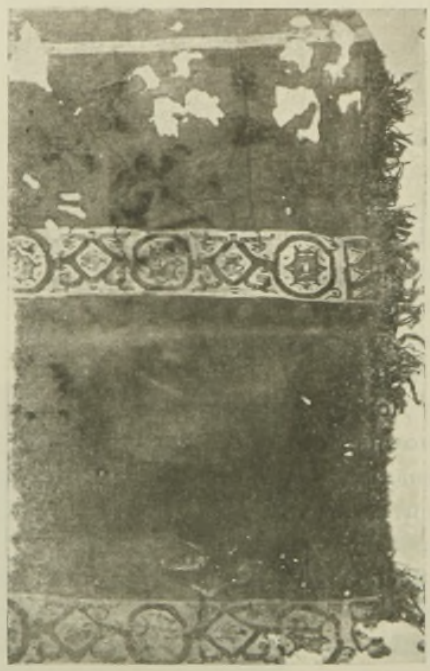


Fig. 40.

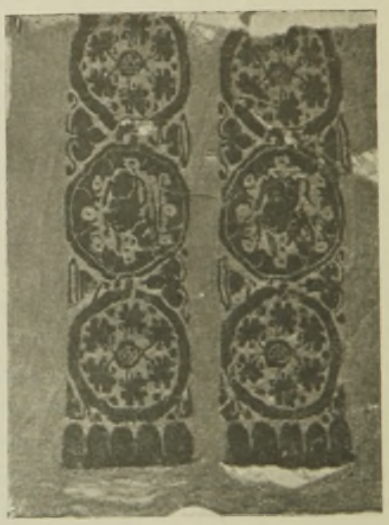


Fig. 41.

Urywek szlaku (fig. 42) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.29). Wymiary: dług. 21; szer. 9 cm.; szer. samego szlaku 5 cm. Barwy, jak na poprzednim. Dekoracja podobna, plecionkowa, tylko zwoje (co drugi) stały się tu już prawie zupełnie medaljonami i są czarne, a wzór jest barwy tła. Wzór tworzą jakby wielokrotnie rozczłonkowane krzyże na ciemnem tle i zające (?) na jasnem, V w.

Fig. 42.

Wązki clavus (fig. 43) z medaljonami (z tuniki) w Muz. Czapskich w Krakowie. Dł. 49 cm. razem z dolnym medaljonem. W brunatnej borcie na tle czerwonem żółty wzór, składający się z rodzaju plecionki u góry o polach wewnętrznych i zewnętrznych, wypełnionych owalami; poniżej naprzemian idą rozety i pięciodzielne liście. W samym medaljonie ornament, nie dający się określić. Plecionka składa się właściwie z dwu linij falistych w rodzaju przezroczych łańcuszków. Na podstawie cech dekoracji datuję ten clavus na w. V—VI, choć nie wykluczam powstania w IV—V w.

[1] Kendrick, II, nr. 307.

Drobny urywek tkaniny (fig. 44) w Muz. Czapskich w Krakowie, zawierający jako dekorację dwa medaljoniki, zdobne przezroczemi ornamentami w rodzaju rautów o gwiaździstem rozczłonkowaniu.

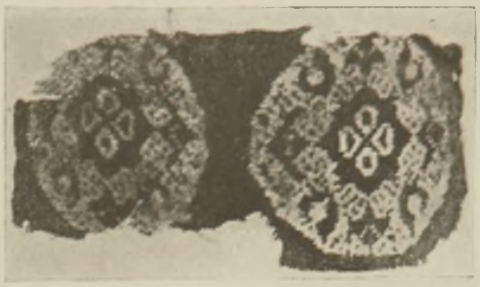


Fig. 44.

Podobne w charakterze, lecz o bardziej wyraźnym układzie gwiaździstym, są dwa okazy tkanin w Londynie [1]) z V—VI w. Fragment krakowski także przypada na ten czas.

Przechodzę do tkanin o ozdobie czysto roślinnej i geometrycznej z tej epoki.

Fig. 43.

Duży fragment (fig. 45) tkaniny (nakrycia lub zasłony) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.31). Wymiary: dług. 48, szer. 23·5 cm.; zniszczony i spłowiały. Na brunatnem tle tkaniny bardzo szeroki pas ciemnozielony, ograniczony dwiema bortami, zdobnemi wicią roślinną barwy jasnozielonej, o liściach ciemnozielonych, a szczegółach czerwonych i może żółtych. Wić [2] jest traktowana dość schematycznie i konwencjonalnie, w każdym razie brak tu naturalizmu fragmentu fig. 19. Liście i łodyżki są sztywne. Całość jest jednak jeszcze w tradycji hellenistycznej. Porównać można borty po bokach płaszczyzny na dwu tkaninach berlińskich z V—VI w. [3]. Ze względu na wspomniane cechy myślę, że urywek krakowski należy datować na V w

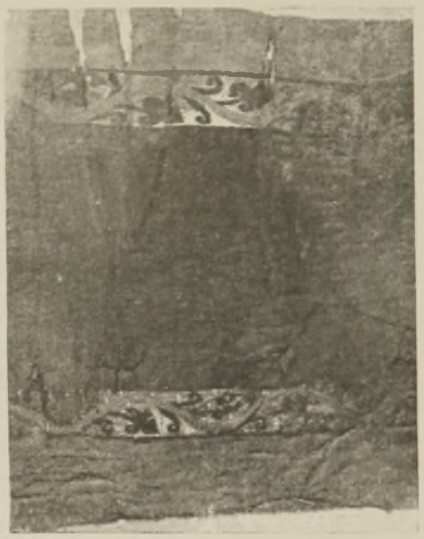


Fig. 45.

Należy tu także urywek szlaku (fig. 46) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.17). Ozdoba polega na wici, która stała się tylko linją falistą, mającą w polach skrętów zgeometryzowane liście, ustawione po dwu stronach elementu środkowego, który stał się pałeczką — prawie motywem kandelabrowym. Z uwagi na polichromję i brak zwartości motywów kładę tę tkaninę w w. V—VI. Jest to rzadka odmiana znanego typu dekoracji.

Wielki fragment (fig. 47), prawdopodobnie zasłony, w Muz. Czapskich w Krakowie,

[1] Kendrick, II, 589 i 578.
[2] Cf. tekst powyżej.
[3] Wulff-Volbach, tabl. 61, nr. 9636, p. 55; tabl. 75, nr. 9046, p. 58.

wykonany techniką, zbliżoną do późniejszej roboty »lancé«[1]. Wymiary: 48 × 20 cm.[2] Dekoracja żółta składa się z wielkich rautów z rodzajem rozet w środku na zielonem tle[3]. Rauty te powstały przez pasy, z których każdy składa się z 4 kwadratów, wypełnionych rozetkami lub hakami. W miejscach styczności kierunku tych pasów są rauty (z rozetką w środku). Dekoracja ta jest w efekcie dość gruba, ale bardzo poprawna i umiarowa. Jest tu zastosowany wzór bez końca na płaszczyźnie (dwuwymiarowy). Porównać można z nim wzór na tkaninie w Londynie[4] z V—VI w. a względnie i zbliżoną drugą tkaninę tamże z tego samego czasu[5].

Fig. 46.

Fig. 47.

Fig. 48.

W całej dekoracji widać jeszcze jasność i przejrzystość hellenistycznej koncepcji, ale poszczególne motywy zatracają już swój pierwotny kształt znacznie więcej, niż na poprzedniej tkaninie. Tkaninę krakowską kładę również w w. V—VI.

Bardzo zbliżony do niej jest drugi duży i gruby kawałek (fig. 48) tkaniny w Muzeum Czapskich w Krakowie. Wymiary: 19,5 × 118,5 cm. Tkany techniką podobną do późniejszej »lancé«[6]. Dekoracja polega na szeregowaniu rautowych płaszczyzn, zawierających wewnątrz ozdoby w kształcie krzyża. Były użyte: barwa zielona, żółta (na borcie i w małych rautach) i jakaś barwa, która dziś jest pomidorowa. Prostokątne pasy, które na poprzedniej tkaninie były wypełnione kwadratami, są tu zajęte przez krótkie faliste linijki, bardzo nieregularne[7]. Elementy, łączące te prostokątne pasy, są tu albo rautami

[1] Za uwagę tę dziękuję prof. dr J. Pagaczewskiemu.

[2] W Muz. Czapskich jest jeszcze drugi szczątek tej samej tkaniny.

[3] Ściśle biorąc, są to rauty, przechodzące czasem w owale z punktem w środku, zawarte w postrzępionej linji jakby falistej.

[4] Kendrick, II, tabl. XXIX, nr. 588.

[5] o. c., nr. 579.

[6] Uwagę tę zawdzięczam również prof. dr J. Pagaczewskiemu.

[7] Przypominają ci chińskie.

z punktów, albo rautami z gwiazdką w środku. Ramiona środkowych ornamentów krzyżowych w polach rautowych wielkich kończą się jakby wolutkami i punktem, a między ramionami są umieszczone kółka z krzyżykami wewnątrz. Można z tą ozdobą porównać jeden okaz w Londynie[1] z V—VI w., zbliżonych zaś do obu teraz opisywanych tkanin jest kilka urywków tamże[2]. Fragment krakowski kładę również w V—VI w. Zasada kompozycyjna i styl są takie same, jak na poprzednim fragmencie krakowskim.

Fig. 49.

Urywek szlaku czy tkaniny (fig. 49) wełnianej. Własność prywatna. Wymiary: dług. 60, szer. ok. 7 cm. Dekoracja na tle granatowem. Zasada zdobnicza znowu ta sama, to jest płaszczyzny rautowe, utworzone tu tylko przez poszczególne nitki. W środku tych płaszczyzn kółka (czy rozetki) z czterema punktami wewnątrz. Porównać można tkaninę w Londynie z Akhmimu z V—VI w.[3]. Tkaninę tę datuję podobnie.

Urywek szlaku (fig. 50) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.25). Wymiary: dług. ok. 23, szer. średnio 7 cm. Tło naturalne; miejsca na reprodukcji ciemne są zielonawo-niebieskie, reszta wzoru czerwonawa. Ozdoba składa się tylko z rautów, przedzielonych punktami, wszystko otoczone dość grubą linijną bortą. Co do efektu techniczno-artystycznego, da się ten okaz porównać z tkaniną w Londynie (»with inlaid designs«) z V—VI w.[4] i z tkaniną w Berlinie, wykonaną w technice gobelinowej (wełna-len) z tego samego czasu[5]. Tkaniny takie należą do rzadkości. Pod względem zaś ornamentyki tkanina krakowska jest bardzo prosta; rauty w takim układzie nie występują w epoce grecko-rzymskiej. Kładę ją również w V—VI w.[6]

Fig. 50.

## Epoka koptyjska.

Proste, jasne wzory dekoracyjne otrzymują w V—VI w. powoli inny charakter; zostaje często logika pomysłów hellenistycznych, ale czystość i przejrzystość pojedynczych motywów zatraca się. W epoce koptyjskiej rozwój ten idzie jeszcze dalej. Odosobnione dotąd i samodzielne motywy zaczynają się zlewać z sobą, aż powstają prawdziwe skupienia. Jednocześnie staje się zawiłą i bodaj barbarzyńską kolorystyka. Dążność do pełnego rozwinięcia bogatej barwności, opartej na zawikłanych motywach, staje się zasadniczą cechą nowego kierunku w tkactwie egipskiem.

Naprzód opisuję tkaniny o tradycyjnych tematach (ludzie, zwierzęta i ozdoby), potem o tematach chrześcijańskich (święci), w końcu czysto ornamentalne.

Okrągłe panneau (fig. 51) z tuniki w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 112).

[1] Kendrick, II, tabl. XXIX, nr. 581.
[2] o. c., pl. XXIX. [3] Kendrick, II, nr. 575.
[4] Kendrick, II, nr. 560, tabl. XXVII. [5] Wulff-Volbach, tabl. 17, nr. 9221, p. 15.
[6] Do tego czasu można także zaliczyć podwójny szlak w Muz. Techn.-Przem. w Krakowie L. dz. 2940 z kwiatkami i czerwonemi blokami, a »psem biegnącym« na borcie.

Średnica medaljonu 10,2 cm. Tkanina bardzo gęsta (25 nitek na 1 cm). Wykonana wełną i lnem barwy ceglastej. Medaljon środkowy jest otoczony bordjurą o ornamencie nieregularnych bloków czerwonych i żółtych, tudzież czerwonych i zielonych. Ornamenty te nie są rautami. W medaljonie na tle malinowo-czerwonem jeździec na jakiemś zwierzęciu; u góry po lewej stronie małe zielone zwierzątko, konturowane czarno z żółtemi linjami wewnątrz. Prócz tego wije się po płaszczyźnie medaljonu ornament roślinny; łodygi są żółte, reszta w barwach: zielonej, żółtej i czarnej. Cały rysunek, tak postaci, jak ornamentów, bardzo nieudolny, choć zasadniczy szkielet pomysłu można uchwycić na oryginale, gdzie lepiej widać jeźdźca, niż na reprodukcji. Widać w całej kompozycji dążność do zdobniczego wypełnienia płaszczyzny. Dla tkaniny tej nie znam analogij i uważam ją za dość wyjątkową. Mam jednak wrażenie, że jest to bardzo słaba robota. Typ geometrycznych ozdób na bordjurze jest znany w epoce koptyjskiej, np. na kilku tkaninach w Londynie[1] z VI—VII w. i VI—VIII w. Typ postaci ludzkiej na koniu również występuje na tkaninach tej epoki. Powstaje pytanie, czy należy go zaliczyć do tradycyjnych tematów polowań, sprowadzonych do jednej tylko postaci, czy też postawić w związek z postacią świętego na koniu[2], przedmiotem często występującym w sztuce koptyjskiej? Formalnie zaliczam go do grupy tematów tradycyjnych. Jak ten był rozpowszechniony w epoce koptyjskiej, świadczy szereg tkanin[3]. Stylistycznie jest dość bliska naszej jeszcze jedna tkanina w Londynie[4], niewiadomego miejsca pochodzenia z VI—VII w., na której także widać podobny ornament bordjurowy. Tkaninę lwowską położyłbym ogólnie w w. VI—VIII. Bliższe określenie nie jest możliwe, bo nie posiada ona żadnych cech bardziej znamiennych.

Fig. 51.

Panneau z rękawa tuniki w Muz. XX Czartoryskich w Krakowie; technika gobelinowa: wełna kolorowa i lniana nitka niebarwiona (fig. 52). Wymiary danego panneau: 32 × 20 cm. Tło całości czerwone; tło prostokątów zielone; szczegóły rysunkowe czerwone, zielone i kremowe (to jest barwy lnu). Dobrze zachowane z wyjątkiem środka, lekko u dołu zniszczonego. Wśród dwu bort u dołu i u góry biegnących, wypełnionych motywami zygzakowatemi (z dążnością do spirali) jest umieszczona kompozycja, podzielona na prostokąt środkowy i po 2 prostokąty po jego bokach, przedzielone poziomo wązkim pasem z linją falistą, wypełnioną punktami. Powstaje w ten sposób 5 płaszczyzn de-

[1] Kendrick, III, 642, 715.

[2] Cf. Strzygowski, Hellenist. und kopt. Kunst, p. 21 sqq.

[3] Np. Kendrick, III, 689, a z wcześniejszych, z V—VI w. Kendrick, II, tabl. XIX, nr. 355 i inne.

[4] Kendrick, III, tabl. XV, nr. 693.

koracyjnych. W środkowej widać 2 ptaki, ustawione heraldycznie po dwu stronach motywu kandelabrowego, którego część dolna składa się z motywu w kształcie serca z małym krzyżykiem wewnątrz, opartego na stylizowanej wici roślinnej, a górna rozwija się na prawo i lewo również w podobne motywy wiciowe. Górny prostokąt na lewo zawiera scenę z człowiekiem i zwierzęciem, będąca oczywistą reminiscencją scen polowań w epoce grecko-rzymskiej. Rodzaju zwierzęcia nie można odróżnić. Tensam przedmiot, tylko w odwróconym układzie, jest powtórzony w dolnej prawej płaszczyźnie. W lewym dolnym i prawym górnym prostokącie są zawarte po dwa ptaki i jakieś małe zwierzątka. Środkowa scena nawiązuje do starej tradycji wschodniej tak przez sam motyw kandelabrowy, wyraźnie pochodzący tu od »drzewa życia«, jak przez ustawienie ptaków w grupie przeciwstawnej. Widać tu w tematach figuralnych tensam rozwój, który znaleźliśmy w motywie wazy: nawrót do grupy przeciwstawnej, np. w scenach ptaków czy zwierząt po dwu stronach naczyń[1]. Jest to widoczne dążenie w sztuce chrześcijańskiej tego czasu.

Fig. 52.

Kompozycja naszej tkaniny przedstawia tę chwilę rozwoju tkactwa egipskiego, gdy motywy były jeszcze widocznie rozumiane: można odróżnić człowieka i zwierzę i motyw roślinny lub geometryczny. Tradycja hellenistyczna właściwie więc jeszcze istnieje, ale stylizacja jest już inna: motywy ludzi i zwierząt ulegają zgeometryzowaniu, co widać np. w rysunku zwierząt na naszej tkaninie, mających nogi oddane zapomocą niemal prostych linij; podobnie wygląda linja ich grzbietu. Ogólną cechą jest pewna kanciastość; kąty ostre. W ptakach środkowych widać dążność do ujęcia ich ciał jako bloków prawie okrągłych. Z pierwiastków zdobniczych prostsze są oddane poprawnie (linja falista), bardziej zawiłe mogą być zmienione do niepoznania. A nad wszystkiem góruje bogaty efekt kolorystyczny. — Zupełnie takie samo panneau znajduje się w Londynie, datowane przez Kendricka[2] na w. VI—VIII, niewiadomego pochodzenia. Zdaje się, że i tkaninę krakowską trzeba tak szeroko datować. Nie znajduję cech stylistycznych, któreby pozwoliły bardziej zacieśnić granice czasowe. Krzyż jest umieszczony w tak niepozornym kształcie, że trudno go spostrzec — wobec tego wolno przypuścić, że tkanina powstała już podczas prześladowań Koptów przez Arabów.

Stylistycznie do tej samej grupy należy długi szlak (fig. 53) w Muz. XX. Czartoryskich (nr. inw. VII, 1093.2) w Krakowie. Dług. 164 cm; szer. 11 - 11,8 cm. Technika zwykła. Bardzo dobrze zachowany. Składa on się z pasa środkowego, otoczonego po bokach bortą, którą zdobi dość sucha, żółta wić roślinna na czarnem tle. Tło samego

[1] Reljefy w Rawennie itd. Por. wyżej o motywie wazy.

[2] Kendrick, III, tabl. XIII, nr. 690.

szlaku jest czerwone; ozdoby żółte, zielone, niebieskie, białe. Ornamentacja tego wewnętrznego pasa składa się z lekko zaznaczonych jakby sznurem paciorków, medaljonów z wpisanemi ptakami i zwierzętami. Medaljony te są połączone zapomocą całego systemu kandelabrów i przedmiotów, naśladujących drogie kamienie; przyczem stale wraca motyw jakby przerwanej podkowy. W medaljonach widać jakieś małe zwierzę i ptaka, którego niepodobna określić. Szlak ten oczywiście nie należy do tuniki, z której pochodzi poprzednie panneau. Jest to szlak z jakiejś zasłony, lub czegoś podobnego. Poszczególne pierwiastki ozdoby są stylizowane nierównomiernie: wić na bortach jest stosunkowo dobrze narysowana, choć liście straciły już swój związek z przyrodą. W zwierzątku i ptaku widać również tradycję hellenistyczną, ale cały system ozdoby w środkowym pasie szlaku, lubo że w całości stosunkowo przejrzysty, nie tłumaczy się jasno w motywach. Na mocy tych cech datuję tkaninę również na w. V—VIII, ale myślę, że mogła powstać na początku tego okresu. W porównaniu z poprzedniem panneau tradycja hellenistyczna jest w niej silniejsza; przestylizowanie zwierząt jeszcze tak daleko jak tam nie poszło.

Fig. 53.

Fig. 54.

Dość jasna jest tradycja hellenistyczna także na okrągłem panneau (fig. 54) w Muz. techn.-przem. w Krakowie. Średnica: 14 cm. W borcie zewnętrznej znajduje się niebieska płaszczyzna kolista, zdobna w bardzo sucho stylizowaną żółtą wić roślinną, dekorowana rautami, w których są umieszczone palmety i przestylizowane do niepoznania zwierzęta; te ornamenty są żółte, czerwone i zielone. Motyw wici rozważyliśmy już szczegółowo powyżej. Na poprzednich tkaninach (epoki grecko-rzymskiej) wici były mniej lub więcej naturalistyczne. Tu mamy przykład prawie całkowitego zgeometryzowania tego motywu. Zbliżoną, ściśle geometryczną stylizację wici znamy w Egipcie znacznie wcześniej; widać ją np. na wapiennych modelach hełmów egipskich epoki hellenistycznej (sztuka aleksandryjska z czasów początków Ptolemeuszów)[1]. Porównać także można stylizację wici na mozaikach rzymskich, np. na mozaice z Heraklesem w Liria nieopodal Walencji w Hiszpanji[2], a częściowo zbliżona występuje także na zabytkach egipsko-chrześcijańskich[3]. Tak stylizowany kształt wici nie jest więc niczem nadzwyczajnem, jak to zresztą potwierdzają i tkaniny egipskie. Prawie taki sam fragment jak krakowski znajduje się w Berlinie; różnica polega tylko

[1] Arch. Jahrbuch, 1920, Beilage I; tekst Anz. p. 3 sqq. i Jahrb. p. 8.

[2] Arch. Jahrb., 1922, tabl. 1.

[3] Strzygowski, Hell. u. kopt. Kunst in Alexandrien, p. 49, fig. 34 i p. 86, fig. 62.

na tem, że na tkaninie berlińskiej[1] w rautach są wyłącznie palmety. Panneau berlińskie pochodzi według Wulffa z VI/VII w. Zwierzęta na tkaninie krakowskiej są bardzo nieudolnie rysowane, byłbym więc skłonny położyć ją raczej w VII w. Na obu tkaninach widać dobrze, jaka panowała wtedy niewspółnomierność w traktowaniu motywów: wić, choć zgeometryzowana, jest bardzo poprawnie i umiarowo oddana, a palmety są palmetami w zaniku. Nie można jednak w tym wypadku mówić o barbaryzacji motywów, lecz tylko o uproszczeniu.

Okrągłe panneau (fig. 55) z tuniki w Muz. techn.-przem. w Krakowie jest przykładem jeszcze innej tendencji sztuki koptyjskiej tego czasu. Wymiary: średnica ok. 16·5 cm. Rysunek jednobarwny na tle purpurowem. Panneau składa się ze środkowego medaljonu o nieregularnym kształcie, zbliżonym do koła, otoczonego szeroką, ciemną bordjurą, obwiedzioną bortą z drobnym ornamentem ząbkowym, może pochodzącym z przestylizowania »psa biegnącego«. Środkowa powierzchnia kolista jest obwiedziona od zewnątrz linją i rodzajem linji falistej, która, zdaje się, także jest wicią w zaniku. Sam środek kompozycji tworzy okrągły medaljon z jakiemś przedstawieniem (zwierzę?), a powierzchnia między tym medaljonem i wspomnianą linją falistą jest wypełniona postaciami zwierząt i ludzi niesłychanie silnie przestylizowanemi. Być może, że są tu reminiscencje polowania. We wszystkiem tem należy stwierdzić zanik tak ornamentów roślinnych (wić) jak motywów figuralnych. Panuje tu już nietylko najsilniejsza stylizacja, ale i całkowite zniekształcenie. Jedynem dążeniem artysty jest: całkowicie wypełnić powierzchnię dekoracyjną motywami *(horror vacui)*. Te są przeto odpowiednio zgniecione i stłoczone. Brak jest tylko jednego jeszcze składnika ozdoby koptyjskiej tego czasu, to jest żywej polichromji. Gdzie na tunice takie panneau było umieszczone, możemy sobie przedstawić na jednej tunice w Londynie[2]. Porównać można także jeden fragment tamże[3]. Panneau krakowskiego datować nie podobna dokładniej jak na w. VI—VIII. Jest ono już przykładem takiej przemiany pierwiastków kompozycyjnych, że przestają być zrozumiałe i przykładem zerwania greckiej zasady jasności kompozycyjnej na korzyść »*horror vacui*«.

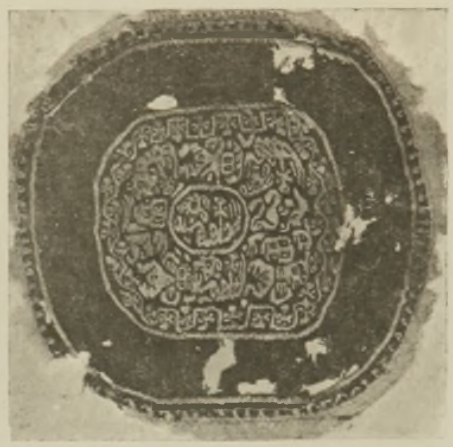


Fig. 55.

Cztery urywki, które teraz omówię, są przykładami drugiej grupy tkanin tego czasu, mianowicie z przedstawieniami świętych (względnie postaci w nimbach lub orantów); scen biblijnych w materjale polskim brak.

Szlak (fig. 56) w Muz. Przem. we Lwowie (nr. inw. 110). Dług. 49, szer. 8 cm., częściowo zniszczony. Na czerwonem tle biegną naprzemian medaljony jasne (koloru lnu), okrągłe, wypełnione ornamentami, składającemi się z prostokątnej ramki (rodzajem gwiazdy o laseczkowym, koncentrycznym ornamencie wewnątrz) i postaci (może półfigur), mających po bokach stylizowane łodygi z liśćmi. Postać na prawo jest lepiej

[1] Wulff-Vollbach, tabl. 35, nr. 9085, p. 116.

[2] Kendrick, III, tabl. I.

[3] o. c., tabl. III.

zachowana; ma twarz i ręce białe z odcieniem kremowym, konturowane granatowo jak i reszta rysunku; włosy i oczy zaznaczone granatową nitką; nos czerwony. Ubrana jest w żółtą szatę; na piersiach dwie czerwone plamy (być może clavus i panneaux tuniki);

Fig. 56.

pas czerwony; szata od pasa w dół niebieska; w prawej ręce rodzaj żółtej laski, zakończonej jakby zielonym trójzębem; w lewej ręce trzyma wzniesiony jakiś przedmiot[1]. Łodygi po bokach tej postaci są żółte, kwiaty i liście żółte, różowe i niebieskie. Druga postać jest bardzo zniszczona; ma wyżej szatę białą i żółty pas, szatę czerwoną poniżej pasa. Głowy obu postaci są okolone białemi nimbami. Nimby te charakteryzują postaci, które trzeba uważać za kobiece, jako należące do świata religijnego. Tkaniny tego rodzaju poczytuje się za kopje (w dekoracji) tkanin jedwabnych, pochodzących z Antinoë[2]. Spotyka się tu przedewszystkiem różne tematy polowań, grupy antytetyczne zwierząt i ptaków koło drzew i takie, jak nasza. Zupełnie taką jak nasza jest równie źle zachowana tkanina w Londynie z VI—VII w. z Akhmimu[3]. Porównać można tkaninę u Cabrol'a[4]. Tkaninę krakowską kładę na ten sam czas. Daty te są przyjęte na podstawie analogij z tkaninami jedwabnemi z Antinoë.

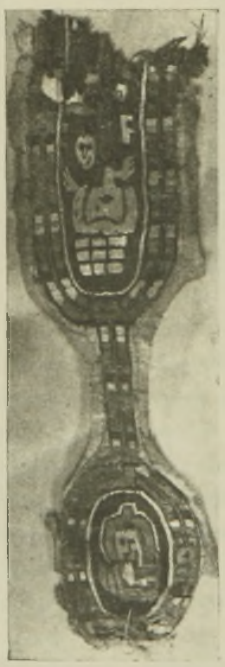


Fig. 57.

Pas, składający się ze szlaku i owalnego medaljonu (fig. 57) (z tuniki) w Muz. Przem we Lwowie (nr. inw. 113). Wymiary: oś dłuższa owalu 12 cm., krótsza 9 cm.; pasek: szer. 10, dług. 40 cm. Tkanina mieści 9 nitek na 1 cm. W medaljonie, składającym się ze środkowego pola czerwonego, otoczonego bortą ozdobioną rautami czy kwadracikami w kilku barwach[5], widać popiersie postaci; głowa w nimbie. Ten sam typ ornamentu tworzy także bortę samego szlaku. W środku jest oddana postać w pozie oranta, ale bardzo silnie przestylizowana i bardzo niedołężnie narysowana. Twarz również kremowa, jak w dolnem popiersiu, otoczona bladoróżowym konturem; rysunek podobnie czarny. Nimb składa się z 2 pasów: żółtego z czarną obwódką naokoło głowy i zewnętrznego zielonego, również z czarną obwódką. W szacie są użyte kolory: zielony, czarny, różowy, kremowy, czerwony, żółty, niebieski. Kratka na dole jest w $^3/_4$ niebieska, w $^1/_4$ biała. Podobne

[1] Wygląda na rodzaj dysku.

[2] Cf. Cox, Soieries d'Art, tablice XX—XXII; E. Guimet, Portraits d'Antinoë, tabl. V—VIII, XI.

[3] Kendrick, III, tabl. VIII, nr. 637.

[4] Cabrol, Dict., I, p. 1134, fig. 281. = Bull. di arch. crist., 1865, fig. 6.

[5] Bez wątpienia w takich ornamentach należy widzieć wpływ złotnictwa.

popiersie znajduje się na tkaninie w Musée Arabe w Kairze, którą inwentaryzowałem w 1925 r. Tkanina kairska jest lepsza i stylistycznie ładniejsza. Na tkaninie krakowskiej widzimy w pełni rozwinięte cechy ostatniej fazy tkactwa egipskiego: niezwykle bogatą kolorystykę i całkowite przekształcenie rysunku figur i ozdób. Biorąc pod uwagę te cechy, określam jej czas ogólnie na VI—VIII w.

Urywek szlaku (fig. 58) w Muz. Techn.-Przem. w Krakowie. Wymiary: dług. 19·6, szer. 9·3 cm. Szlak okolony jest bortą o ornamentach laseczkowych. Wewnątrz jest podzielony poziomo na 2 pola, w których są umieszczone postaci ludzkie w pozie orantów z tą tylko różnicą, że palce prawej ręki są skierowane w dół, a nie w górę. Całość faktury bardzo gruba. Porównać można tkaninę w Lundzie, datowaną przez Dimanda na w. VIII—IX[1]. Zdaje mi się, że czas to za późny. Tkaninę w Lundzie, jak i tkaninę krakowską położyłbym na w. VII—VIII. Porównać zresztą można z wielkim fragmentem tkaniny w Berlinie również z postaciami świętych osób, datowanym przez Wulffa[2] na VI/VII w. I tu można się dopatrywać w laseczkach borty naśladowania wysadzania drogiemi kamieniami w wyrobach złotniczych.

Fig. 58.

Fig. 59.

Do tego samego rodzaju pod względem stylistycznym i tematowym należy urywek: panneau z rękawa (fig. 59) w Muzeum Techn.-Przem. w Krakowie. Wymiary: dług. 21, szer. 11 cm. Tło jest czerwone, bordjura granatowa. Ornamenty żółte, granatowe, zielone, niebieskie. W zasadzie układu[3], to jest podziału na pola, przypomina ten okaz fragment fig. 52. U dołu i u góry biegnie borta, ozdobiona wicią roślinną w typie zgeometryzowanym, przyczem poszczególne zwoje stały się prawie samodzielnemi elementami. W środkowej płaszczyźnie jest wpisany medaljon, utworzony z pasa o ozdobie wzorowanej na wyrobach złotniczych (drogie kamienie nasadzane); wewnątrz medaljonu postać ludzka osoby świętej, bo w nimbie, o formach zupełnie nieorganicznie związanych. W połowie wysokości tego medaljonu wychodzą z niego poziome pasy, również zdobione drogiemi kamieniami. W polach horyzontalnych, powstałych między temi pasami a bortą u dołu i góry znajdują się pola, w których są umieszczone po dwa medaljony, połączone prostokątem; są to reminiscencje medaljonów plecionkowych, jakie widzieliśmy w epoce grecko-rzymskiej. W medaljonach są zawarte: zwierzęta, lub 2 postaci ludzkie lub jedna postać ludzka między ornamentami. Dwie postaci ludzkie są umieszczone leżąco, inne przedstawienia stojąco. Znajdujemy tu jeszcze raz te same cechy stylistyczne, które stwierdziliśmy na poprzednich tkaninach; postać środkowa w nimbie jest bodaj jeszcze

[1] Dimand, tabl. XIV, fig. 49. [2] Wulff-Volbach, tabl. III, nr. 17530, p. 87.

[3] Taki sam układ na zniszczonej tkaninie w Muz. uniw. Szt. i Arch. w Krakowie, nr. inw. 9352.5 z tegoż czasu.

bardziej niż tam przestylizowana, tak, że trudno ją rozpoznać. Ogólny podział na płaszczyzny jest zbliżony do podziału na tkaninie o temacie religijnym w Londynie [1] z VI – VIII w. Ze szczegółów zbliżona jest tylko postać środkowa i to niezupełnie. Są także różnice stylistyczne; artystycznie krakowska stoi niżej. Porównać także można z tkaniną: Gerspach, nr. 108 [2]. Krakowską datuję na w. VI—VIII.

W całej grupie ostatnio omawianych tkanin uderzają dwie rzeczy: występowanie postaci świętych, co się zaznacza nimbem, i poza oranta, względnie orantki. Jak wiadomo, nimb w sztuce chrześcijańskiej pochodzi ze sztuki greckiej (jako nimb świetlisty Heliosa), względnie grecko rzymskiej, a z drugiej strony wschodniej, szczególnie egipskiej. Znamy zabytki, np. reljefy, przedstawiające Sol invictus z takim nimbem. Potem mają go bogowie, w końcu heroizowani śmiertelni. Zdaje się, że u tych nimb występuje dopiero w IV w. po Chr. Można tu przytoczyć nimby u bogów i bohaterów w Iljadzie ambrozjańskiej i w młodszym Wergilim watykańskim. Pospolita forma chrześcijańskiego nimbu, to jest prosty dysk, występuje także w sztuce buddyjskiej w Gandhara.

Fig. 60.

W chrześcijaństwie nimb stał się symbolem władzy i wysokiej godności raczej niż świętości i w tem znaczeniu widzimy go na monetach cesarzy chrześcijańskich [3]. Na Zachodzie najwcześniejsze przykłady są na złoconych szkłach z IV r. W V w. ma go Matka Boska i święci. W VI w. jest już ogólnie znakiem świętości [4]. Na tkaninach egipskich występuje właściwie dopiero od VI w. W każdym razie podłoża jego genezy można tam szukać już w aleksandrynizmie.

Poza oranta należy także do rzeczy znanych, ale tu już mogą być różne zapatrywania na źródło i rozwój tego motywu. Na tkaninach egipskich występuje, jak widzieliśmy, dopiero od V, względnie VI w. [5]

Do powyższej grupy tkanin można także zaliczyć fragment szlaku (fig. 60) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie, nr. inw. 9352.16. Wymiary: dług. 19·5, szer 9 cm. Borta z jednej strony składa się z motywu »fali greckiej« [6]. Na pasie szlaku widać w medaljonie, lub raczej polu zbliżonem do prostokąta, półfigurę kobiecą o stosunkowo dość dobrym rysunku, a charakterystycznych cechach sztuki koptyjskiej: wielkich oczach, szeroko otwartych, prawie okrągłych i silnej linji nosa, tudzież postać zwierzęcia, prawdopodobnie zająca, niedołężnie stylizowaną, ustawioną poziomo wzdłuż szlaku. Skrót ciała zająca wypadł bardzo niezręcznie i to mi każe położyć tkaninę raczej w w. VI—VII, niż w epokę wcześniejszą — pomijając nawet polichromizm całości i niejasne ornamenty roślinne. Widać również dążność do zdobniczego wypełnienia całości.

[1] Kendrick, III, tabl. XIV, nr. 712.

[2] Gerspach, Les tapisseries coptes, nr. 108.

[3] Ma go Herod na mozaice w Sta Maria Maggiore; Justynjan na mozaice w S. Vitale w Rawennie.

[4] O nimbie cf. artykuł s. v. Nimbus w Daremberg-Saglio, Dictionnaire, gdzie jest podana starsza literatura.

[5] Ostatnio pisał o orantach Neuss, Die Oranten in der altchristlichen Kunst, Festschrift Clemen, 1926, p. 130 sqq.

[6] Cf. powyżej.

Całkowity rozkład czynników dekoracyjnych widzimy na fragmencie medaljonu i części szlaku (fig. 61) w Uniw. Muz. Sztuki i Arch. w Krakowie (nr. inw. 9352.12). Wymiary: dług. 21, szer. 16 cm. Na tle naturalnem są tu użyte barwy: granatowa, żółta, czerwona, niebieska, dwie zielone. Dekoracja owalu składa się z pola środkowego, na którem może była jakaś scena figuralna, i z szerokiej bordjury. W bordjurze widać w dwu pasach ozdoby, pochodzące prawdopodobnie z wici. Wszystko to jest jednak tak skłębione, że rozstrzygającem jest tylko wrażenie kolorystyczne; poszczególne motywy z małemi wyjątkami są nie do rozpoznania. Tkaninę datowałbym na VII—VIII w.

Włączam tu jeszcze dwie tkaniny o ciekawej ozdobie geometrycznej.

Urywek szlaku (fig. 62) w Muz. Przem. we Lwowie (nr inw. 111), lniano-wełniany, 12 nitek na 1 cm. ma dekorację nitkową, składającą się z naprzemian idących kompleksów motywów kołowych z wpisanemi sercami i motywów esowato-spiralnych, wspartych na osobnych kółkach. Zresztą przestrzeń wypełniona stylizowanemi liśćmi. Dekoracja ta jest dość szczególna i bardzo rzadka. Co do stylu można porównać z tkaniną w Berlinie [1] z VI/VII w.; co do układu motywów z inną tkaniną tamże z tego samego czasu [2], a może najbliższa w ogólnym charakterze jest trzecia tkanina tamże [3]. Tkaninę lwowską datowałbym także na ten czas, przypuszczając jednak możliwość powstania w VI w.

Fig. 61.

Bardzo ciekawe są 3 urywki drobnych szlaków w Muz. Czapskich w Krakowie, z których jeden tu przedstawiam (fig. 63). Dług. 18,2 cm., szer. $1^1/_2$ cm. Na czarnem tle widać wzór koloru jasnego lnu, składający się z rzędu ornamentów w formie litery Z, której laseczki poziome są zdwojone. W polach między ornamentami punkty. Zbliżonych wzorów nie znam Porównać jednak można dekorację jednej tkaniny w Berlinie, datowanej przez Wulffa [4] na w. VIII/IX. Autor ten przytącza analogje do owych ornamentów z zakresu sztuki arabskiej, lubo tkaninę uważa za koptyjską. We fragmencie krakowskim podobnież widzę, jeśli nie wyrób arabski, to bardzo późne studjum tkactwa koptyjskiego, pozostającego zapewne już pod wpływem muzułmańskim.

W Muz. Czapskich znajduje się dość duży (33 × 23 cm.) urywek ładnej tkaniny jedwabnej (fig. 64). Tło jest czerwono-purpurowe; ozdoba składa się z pionowych pasów, wypełnionych rodzajem linij falistych z raucikami i innemi ornamentami o nitkach czerwonych, żółtych i czarnych. Okaz ten można datować na w. VI.

W Muz. Czapskich i w Muz. Uniw. w Krakowie znajduje się jeszcze kilkanaście fragmentów tkanin tej epoki. Są to szczątki albo bardzo zniszczone, albo pozbawione znaczenia dekoracyjnego.

[1] Wulff-Volbach, tabl. 84, nr. 6696.
[2] Tamże, tabl. 86, nr. 6982, p. 127.
[3] Tamże, tabl. 115, nr. 9082, p. 127.
[4] Tamże, tabl. 129, nr. 9054, p. 132.

* * *

We wstępie zaznaczyłem już, jakie style i epoki można wyróżnić w tkactwie egipskiem pierwszego tysiąclecia po Chr.; materjał zabytkowy tych tkanin, znajdujący się w Polsce, starałem się ugrupować z punktu widzenia chronologji, a w obrębie grup — ornamentyki. W istocie tradycje techniczne z jednej strony, a pewne cechy zdobnicze z drugiej są tak silne w Egipcie w tym czasie, iż można powiedzieć, że zasadniczy zasób form dekoracyjnych utrzymuje się w tkactwie egipskiem przez cały czas od hellenizmu do panowania Arabów. Wobec tego chcę pokrótce przedstawić typy i rozwój ornamentyki tych tkanin, opierając się o nasz materjał.

Fig. 62.

Dekoracja tkanin dzieli się na dwie grupy: przedstawienia figuralne i motywy ornamentalne, roślinne i geometryczne.

Zasób tematów figuralnych jest stosunkowo dość duży; w epoce grecko-rzymskiej na czoło wybijają się rozmaite przedstawienia mitologiczne greckie; od V w. mniejwięcej zajmują ich miejsce tematy religijne, chrześcijańskie. Jak w innych sztukach i na innych terytorjach państwa rzymskiego, tak i tu przedmioty chrześcijańskie są oddawane w formach kompozycyjnych pogańskich (Perseus i Meduza i t. d.). Jednocześnie jednak są także tematy czerpane ze sztuki przednioazjatyckiej, szczególnie na jedwabiach, wyrabianych w Antinoë (np. polowania, heraldycznie ujęte). Prócz przedstawień mitologicznych, a później religijnych występuje bardzo dużo obrazów z życia codziennego, względnie rodzajowych, szczególnie sceny winobrania i t. p., tak ulubione w sztuce hellenistycznej i grecko rzymskiej [1]. Ikonografja tkanin egipskich nie jest niestety opracowana, a materjał ten dałby dość dużo przyczynków szczególnie do sprawy genezy niektórych przedstawień chrześcijańskich. Z drugiej strony, choć zasób ten jest dość duży, ale nowych, oryginalnych pomysłów brak.

Do scen figuralnych zaliczam również bardzo liczne przedstawienia samych zwierząt. Zwierzęta spotykamy te, które żyły wtedy w Egipcie; niektóre z nich należą do określonych, miejscowych gatunków. Również występuje szereg ptaków, które jednak trudno określić co do gatunku. Widać także i ryby, ale właściwie dopiero w epoce tkanin chrześcijańskich.

Co do znaczenia dekoracyjnego tkaniny są albo jedno- albo wielobarwne [2]. Sprawę tę rozważę poniżej ze stanowiska stylistycznego. Jednobarwne bywają dwojakiego rodzaju: 1) na jasnem tle lnu, 2) na ciemnem tle. Dimand [3] widzi tu podobieństwo do malowideł waz greckich. Myślę, że to jest niesłuszne stanowisko. Sylwetowość malowideł waz greckich [4] jest, stylistycznie biorąc, zupełnie innem zjawiskiem artystycznem, niż jednobarwność tkanin egipskich. W tkaninach egipskich widzę raczej logiczny dalszy

[1] Mozaiki i sarkofagi.

[2] Tu należy szczególnie szereg tkanin z III—IV w. o wzorach roślinno-geometrycznych i grupa figuralna III—V w. [3] o. c., p. 28.

[4] Powoływanie się Dimanda, l. c., na monochromatyczną dążność naczyń wczesnohellenistycznych nie jest stosowne. Cztery czy pięć wieków różnicy czasowej jest chyba dosyć, aby nie nawiązywać tu nici genetycznych.

ciąg techniki tkackiej egipskiej. Trzeba wszelako pamiętać, że w dekoracji papirusów epoki hellenistycznej rzeczywiście występuje pewna dążność monochromatyczna [1]. Stanowczo zaś można i należy przyjąć związki między tkactwem a mozaikami, które w epoce augustowskiej są przeważnie czarno-białe [2]. I tu Dimand słusznie pisze [3], że mozaiki i tkaniny mogły mieć wspólne wzory. Związki musiały także istnieć między niemi, a minjaturami [4]. W epoce pełnego rozkwitu tkactwa w Egipcie kodeks stał się już przeważającym typem ilustrowanej książki [5]. Dowodem jest tu analogja między niektóremi tkaninami a znaną minjaturą Dioskuridesa wiedeńskiego [6].

Okazów z grupy wielkich tkanin, zasłon lub przykryć, dekorowanych na całej powierzchni, brak w materjale polskim. Te, które znamy, są to przeważnie części stroju. W systemie zdobniczym uderza, że panneaux składają się z dwu części, środkowej prostokątnej lub okrągłej i bordjury, a na szlakach istnieje pas środkowy i borty. Jest to więc podział bardzo prosty. Sceny figuralne mogą występować wszędzie: albo w środku panneau, albo na jego bordjurze, albo na centralnym pasie szlaku. W epoce grecko-rzymskiej, a nawet później, do VI w. Stosunek między środkowym medaljonem, a bordjurą jest bardzo umiarowy; potem bywa różnie. Medaljon środkowy może także zawierać przedstawienia waz i t. p. Bordjurę często stanowi plecionka lub wić; sploty jej tworzą medaljony bordjurowe. Rozkład poszczególnych scen niekoniecznie jest wzięty z jednego punktu widzenia; sceny lub zwierzęta, czy naczynia bywają często odwrócone; należy je wtedy oglądać z 2 lub 4 stron [7]. Jest to dla mnie jeszcze jedna wskazówka, przemawiająca za stosunkiem tkanin z mozajkami. Ten sam układ występuje na tych ostatnich [8]. Podział płaszczyzn dekoracyjnych na medaljony występuje na mozaikach północno-afrykańskich [9] i rzymskich [10]. Nie można uważać za analogiczne utworów w medaljonach na sarkofagach, lub na malowidłach np. w grobowcu w Palmyrze [11], lub na minjaturach, jak portret Terencjusza [12], gdyż są to samodzielne, jednostkowe utwory, a nie kompozycje dekoracyjne [13].

Fig. 63.

Co do stosunku tła do przedstawienia lub wzoru dekoracyjnego, to widać ogólny rozwój od umiarowej hellenistycznej swobody do wschodniej (ale i późnorzymskiej) zasady dekoracyjnego wypełnienia przestrzeni. Tkaniny stają się coraz bardziej wypełnione wzorem, aż w końcu (VI—VIII w.) tło prawie znika. Oczywiście o perspektywicznem

[1] Cf. Gąsiorowski, Malarstwo minjaturowe grecko-rzymskie, Kraków, 1928, p. 17 sq.

[2] Cf. Gauckler, Musivum Opus, Daremberg-Saglio, Dict.

[3] l. c.

[4] Cf. także Erreva, Confronto fra stoffe e manoscritti dell' VIII secolo, Arte, 1919, p. 193—6.

[5] Gąsiorowski, o. o., p. 15.

[6] Cf. v. Falke, Gesch. d. Seidenweberei.

[7] Taki sposób ujęcia zdarza się na plafonach rzymskich.

[8] Pomijam, że coś podobnego bywa na niektórych plafonach rzymskich.

[9] np. w Sousa.

[10] np. w Sta Costanza.

[11] Strzygowski, Orient oder Rom.

[12] Gąsiorowski, o. c., tabl.

[13] Cf. Wickhoft, Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Stofbibliothek, Codex 847, Jahrb. d. Alh. Kaiserhauses, XIV, p. 196 sqq.

ujęciu niema w nich mowy. Skróty, jakiemi artysta rozporządza, względnie jakie stosuje, są nader konwencjonalne. Stąd możliwości ujęcia ciała ludzkiego są naogół bardzo ograniczone i ciągle wracają te same schematy. Panuje tu pewne ubóstwo. W epoce koptyjskiej — zgodnie z ogólną dążnością — wszystko staje się jednopłaszczyznowe.

Modelowanie ciała ludzkiego i zwierzęcego jest początkowo realistyczno-hellenistyczne, później zjawiają się dwie manjery: ciało albo się geometryzuje, albo pojawia się nowy naturalizm koptyjski, który polega raczej na przesadzie, akcentowaniu szczegółów ciała itd., niż na blizkości natury. To samo zjawisko widać np. na koptyjskich kościach słoniowych [1].

Już wspomniałem o zasadniczym stosunku płaszczyzn i bordjur tkanin. Do podziału płaszczyzn są używane różne figury geometryczne, koła, owale, prostokąty (kwadraty), gwiazdy, przyczem te kształty wchodzą w różne związki z sobą: koła są wpisane w kwadraty itd. Odgrywają tu także rolę rauty i siatka (rautowa). Z kombinacyj różnych figur geometrycznych powstają rozmaite nowe wzory zdobnicze. Tu bywają stosowane »wzory bez końca«[2], użyte do ozdób płaszczyznowych, nietylko bordjur. Znaczną rolę odgrywają także jako elementy ośrodkowe rozety i rauty, a jako elementy kończące — palmety. W VI—VIII w. elementami ośrodkowemi bywają często motywy kandelabrowe, o których mówiłem powyżej. Początku tych różnych sposobów dekoracyj płaszczyznowych trzeba szukać tak w sztuce przednio-azjatyckiej i egipskiej, jak w greckiej.

Fig. 64.

Bordjura jest najczęściej oddzielona od wnętrza kompozycji wąską bortę linijną; taka sama borta biegnie również po stronie zewnętrznej, poczem idzie zwykle rąbek. Rąbek jest czynnikiem poziomym w pionowej tendencji bordjury (to zn. biegnie do niej pod kątem 90°). Najbardziej ulubiony jest rąbek ząbkowy (»Zacken«), albo »pies biegnący« (»cane corrente«). Prócz tych istnieje jeszcze kilka innych rodzajów ząbków. Grupa ozdób ciągłych, biegnących, dzieli się na ozdoby: 1) geometryczne, 2) roślinne. Najprostszą formą jest linja falista lub pas falisty. Pola zwojów są wypełnione elementami takiemi jak punkty i t. d. Z linji falistej powstaje wężownica, przez zakręt linji na zewnątrz lub na wewnątrz, a więc przez ruch dośrodkowy. I tu pola zwojów bywają wypełniane przez elementy w rodzaju rozet i t. d. Wężownica może przybierać różne kształty; jedną z nich jest tak często stosowany w tkactwie ornament »biegnącego psa«.

Geneza tych form leży w ornamentyce przednio-azjatyckiej i greckiej.

Meander może spełniać podwójną funkcję: albo jako motyw biegnący, albo jako motyw płaszczyznowy. W ornamentyce greckiej występuje on tylko w pierwszej formie;

[1] Cf. Strzygowski, Koptische u. hellenistische Kunst in Ägypten.

[2] Kombinacje spirali, wici spiralnej, meandry, rauty.

sztuka rzymska dziedziczy jego tradycyjny kształt, ale już w I w. przed Chr. występuje w Pompei na mozaice jako ozdoba płaszczyznowa[1]. W zasobie tkanin egipskich w Polsce meander nie zdarza się. Wydaje mi się zupełnie zbyteczne szukać stylistycznego pokrewieństwa meandru chińskiego z egipskim na tkaninach[2]. Ornamentyka grecko-rzymska jest zupełnie wystarczajaca celem wytłumaczenia jego obecności na tych tkaninach, ewentualnie możnaby przyjąć tradycję miejscową, egipską[3] przy dekoracjach płaszczyznowych.

Bardzo dużą rolę odgrywa plecionka w najróżnorodniejszych postaciach, tak jako pierwiastek biegnący, jak płaszczyznowy. Widzieliśmy wiele jej przykładów w naszym materjale. Plecionka jest bardzo starym motywem mezopotamskim i chetyckim, jak również występuje w sztuce wczesnogreckiej[4]. Jest zupełnie prawdopodobne, że sztuka hellenistyczna opiera się w tym wypadku o zasób form syro-mezopotamskich. Ornamenty te przechodzą do mozaik i ulegają wielkiemu rozpowszechnieniu w sztuce grecko-rzymskiej.

Wić, w tych kształtach, jakie widzimy na naszych tkaninach, jest pochodzenia greckiego. Nie będę się tu zastanawiał nad genezą pewnych jej odmian, jak np. wici wolutowej[5], ani nad możliwościami wpływów indyjskich w tym zakresie. Stylistycznie są tu w każdym razie duże różnice, choć nie ulega wątpliwości, że niektóre pierwiastki zdobnicze sztuki buddyjskiej w Turkiestanie są podobne do ornamentów koptyjskich[6].

Wici jako dekoracji płaszczyznowej w materjale polskim prawie niema.

Motywy kandelabrowe, które kilka razy spotkaliśmy, nawiązują wyraźnie do mezopotamskiej formy »drzewa życia«.

Kilka razy zaznaczałem nietyle podobieństwo motywów roślinnych do geometrycznych, ile raczej geometryzację pierwszych. Jest to zjawisko, które cechuje sztukę tkacką w Egipcie i nad którem zaraz się zastanowimy.

Takby się przedstawiał zasób kształtów zdobniczych tkactwa egipskiego. Opiera się on na ornamentyce greckiej, według mnie przedewszystkiem w stylizacji, ale w schemacie form sięga do zdobnictwa syro-egipskiego i syro-mezopotamskiego. Bądź co bądź najwcześniejsze tkaniny są w istocie rzeczy hellenistyczne. Oczywiście są to formy późno-hellenistyczne, może lepiej powiedzieć grecko-rzymskie[7]. Nowych, samodzielnych pomysłów zdobniczych w tkactwie nie widać. Jedyne nowości, to może pewne skomplikowania niektórych typów motywów ornamentalnych. Zwykle jednak i dla takich typów można się doszukać odpowiedników w innych sztukach, szczególnie w mozaikach.

Tkaniny epoki pierwszej, którą nazywamy grecko-rzymską, można stosunkowo łatwo scharakteryzować i na tej podstawie ująć kierunek rozwoju stylistycznego w tkactwie egipskiem pierwszego tysiąclecia. Cechą znamienną pierwszego okresu jest przedewszystkiem umiarowość kompozycyj, tak w stosunku tła do scen, jak w schemacie układu motywów zdobniczych. Umiarowość ta idzie w parze ze stosunkowo dość znaczną poprawnością rysunku w porównaniu ze sztuką grecko-rzymską. Dalsza cecha, wynika-

[1] Gauckler, Musivum opus, Daremberg-Saglio, Dict., fig. 5245.

[2] Cf. Dimand, o. c., p. 42.

[3] Przykład meandru za Nowego państwa: Perrot-Chipiez, Hist. de l'art, I, fig. 541.

[4] Poulsen, Der Orient u die frühgriechische Kunst.

[5] Cf. Wurz, Spirale und Volute, 1913. – Literatura zebrana przez Dimanda, o. c., p. 50.

[6] Cf. Stein, Serindia.

[7] Terminologja Wulff-Volbacha nie jest usprawiedliwiona; cf. wstępne uwagi.

jąca z dwu pierwszych, to izolacja motywów. Motywy nie zachodzą na siebie; są samodzielne. Można powiedzieć, że widać tu tradycję plastycznego zmysłu Greków. Zjawiska tego nie należy w żaden sposób stawiać w związek z abstrakcjonistyczną dążnością sztuki egipskiej, ani przy tkaninach figuralnych, ani przy wyłącznie ornamentalnych. Jest to tylko bardzo późna odmiana sztuki hellenistycznej, gdyż okoliczność, że nader oddalone pochodzenie niektórych motywów jest wschodnie (w ogólnem znaczeniu tego słowa), jeszcze nie wystarcza, by ich styl uważać jako »wschodni«. Dalszą cechę stanowi przeważająca jednobarwność. Ale tu trzeba zrobić pewne zastrzeżenia, na które zwykle nie kładzie się dość nacisku. W niektórych tkaninach jest dużo szczegółów barwnych; inne, szczególnie naturalistycznie stylizowane kwiaty, są zupełnie wielobarwne. Jest to wielobarwność realistyczna, a nie konwencjonalna, jak w epoce koptyjskiej, z zachowaniem izolacji motywów. Tkaniny tej epoki (III—V w.) były wyrabiane prawdopodobnie niemal wyłącznie przez Greków lub zgrecyzowanych Egipcjan. Uważam je przeto za oddźwięk t. zw. sztuki aleksandryjskiej (względnie może syro-egipskiego hellenizmu — mówiąc ogólnie). W tym związku powstaje pytanie co do warsztatów i fabryk. Bardzo wiele tkanin, rozproszonych po różnych muzeach europejskich, jest nietylko zbliżonych, ale wprost identycznych co do ozdoby. Jest przeto nader prawdopodobne, że istniały wtedy w Egipcie znaczne rękodzielnie, wyrabiające tylko pewne gatunki i używające wyłącznie lub przeważnie niektórych wzorów. Wzory te musiały być bardzo rozpowszechnione i może korzystały z nich warsztaty miejscowe, a nawet domowe. Rzeczy tych nie sposób napewno określić, gdyż, jak już powiedziałem, umiejscowienie większości zachowanych tkanin nie jest pewne, a datowanie waha się czasami w obrębie dwu lub trzech wieków.

W drugiej epoce, którą za Kendrickem nazwałem okresem przejściowym i symbolów chrześcijańskich (V—VI w.), zaczyna się pewne wahanie: w kompozycji, w dokładności rysunku, w wykonaniu. Następuje często pewna geometryzacja kształtów ciała ludzkiego i zwierzęcego; podobne zjawiska widać w ornamentach roślinnych i geometrycznych, z drugiej zaś strony zaczyna się przesadny naturalizm, wynaturzający formy ciała prawie aż do karykatury, np. u puttów. Pojawia się niekiedy *horror vacui*: tło ustępuje na korzyść zdobniczego wypełnienia płaszczyzn [1]. Zaczyna także częściej występować wielobarwność. W tym związku staje się jasne, co powiedziałem we wstępie o epoce przejścia. Epoka ta nie posiada stanowczych cech stylistycznych. Tkaniny trzeba klasyfikować z różnych punktów widzenia. Styl jest niejednolity, choć pierwiastki formalne są nadal grecko-rzymskie. Tym zjawiskom stylistycznym odpowiada pod względem przedmiotowym pojawienie się symbolów chrześcijańskich [2] i przedstawień figuralnych, religijnych. Prawdopodobnie większość tych wyrobów była już dziełem Koptów.

Nowy styl zaczyna się mniejwięcej z w. VI. Widocznie wtedy podłoże lokalne, psychika miejscowa, już ludowa wtenczas, bierze górę nad napływem hellenistycznym Powstaje właściwie nowa sztuka. Koptowie trzymają się w kompozycjach nadal wzorów hellenistycznych co do ogólnego układu, ale w manjerze, w rysunku i kolorystyce następuje to, co v. Falke [3] nazywa degeneracją. Zanika izolacja czynników zdobniczych i to w dwojakiem znaczeniu: postaci i ornamenty splatają się w całość zdobniczą; ornamenty przechodzą jeden w drugi, względnie są nierozpoznawalne. Formy ciała ludz-

[1] Np. Kendrick, II, nr. 383

[2] Cf. Guimet, Symboles asiatiques trouvés à Antinoë, Annales du Musée Guimet, XXX.

[3] Geschichte der Seidenweberei.

kiego i zwierzęcego podlegają tylko wymaganiom zdobniczości, a zwięzłość i plastyka często nie istnieje. Za to jednak wszystko musi się podporządkować nowemu, niesłychanie rozbudzonemu zamiłowaniu do wielobarwności. Ta dążność właściwie tkwiła już w niektórych objawach doby grecko-rzymskiej, teraz jednak dopiero dochodzi do przewagi i wybujałości. Tkaniny tego okresu bywają często bardzo ładne, ale wyłącznie dzięki wrażeniu kolorystycznemu. Zdaje mi się, że, co nie było dostatecznie podkreślane, musi się tu przyjąć dość silny wpływ złotnictwa. Wpływ ten zaczyna się już w dobie przejściowej, np. w ozdobie krzyżów, które są jakby wysadzane drogiemi kamieniami. Pod względem technicznym uderza wtedy otaczanie pewnych pierwiastków (np. rautów) żółtą nitką. — O ile więc wartość tkanin pierwszego okresu polega na pewnej harmonji i umiarowości rysunku, na barwach spokojnych lub żywych, ale zawsze zgranych, o tyle w epoce koptyjskiej polega ona wyłącznie na działaniu barw. Powstaje na tle tem pytanie, czy w epoce koptyjskiej mamy daleko posuniętą, jednokierunkową stylizację, czy też zanik poczucia jedności rysunku, wogóle wartości linearnych i płaszczyznowych na korzyść malowniczości efektu. Sądzę, że istnieją tu obie rzeczy. Z jednej strony niezaprzeczone zwyrodnienie, choć nie tak silne, jak się dawniej twierdziło, ale z drugiej nowe poczucie artystyczne, w każdym razie inne, niż w dobie poprzedniej, indywidualne [1]. — W w. VIII/IX tkactwo arabskie wypiera koptyjskie, ale dziedziczy niektóre jego techniki i formy [2].

Tkaniny jedwabne zajmują osobne miejsce w całości rozwoju artystycznego tych epok. Wpływy sassanidzkie są tu wyraźne. Rzeczy te pomijam, gdyż w Polsce mamy tylko nieliczne szczątki takich wyrobów.

Ocena wartości naszego materjału zabytkowego nie wypada w całości korzystnie. Ogólnie biorąc, są wśród tych okazów przedstawione wszystkie trzy epoki, ale brak wielu »gatunków«, jeśli można tak powiedzieć. Pomijając brak tkanin jedwabnych, nie mamy przykładów różnych technik. Tkanin figuralnych jest bardzo mało. Tkaniny o ornamentacji roślinno-geometrycznej przedstawiają najważniejszą grupę i dorzucają nietylko kilka nowych typów dekoracyjnych, ale i szereg nowych warjantów rozmaitych typów do zasobu znanych. Tkanina z ptakiem i tkanina z krzyżem w Muz. XX. Czartoryskich w Krakowie zasługują w swem ujęciu na szczególną uwagę i wybijają się naprzód w całym materjale. Na uwagę zasługuje także kilka fragmentów w innych zbiorach, które również wnoszą mało rozpowszechnione formy dekoracyjne, szczególnie tkanina z centaurami w Muz. Czapskich. Wobec tego, choć nasz materjał jest ubogi liczebnie, ale bądź co bądź zasługuje na uwzględnienie.

Badanie tkactwa egipskiego znajduje się w tym okresie, że należy publikować wszystkie zabytki, których dekoracja choćby tylko w szczegółach odbiega od dotychczas znanych. Zaznaczyłem już znaczenie tych wyrobów dla historji ornamentyki końca starożytności i początków średniowiecza. Świadczą one nietylko o bardzo ciekawem zjawisku trwałości technik w Egipcie mimo zmian w układzie społecznym i politycznym kraju, ale także o obcych wpływach etnicznych, o stosunkach z Persją, a może z Indjami i Chinami. Wykopaliska Sir Aurel Steina w chińskim Turkiestanie [3] wykazały,

[1] Przyjęcie stanowiska oceny stylów, jako pojęciowo wyodrębnionych i samodzielnych zespołów zjawisk artystycznych o określonej dążności rozwojowej, nie może prowadzić do zaprzeczenia większej lub mniejszej wartości artystycznej zabytków jednostkowych, ich grup, może nawet samych stylów.

[2] Do epoki muzułmańskiej cf. Kühnel, Islamische Stoffe aus d. ägyptischen Gräbern, 1926.

[3] Cf. Lecoq, Bilderatlas zur Kunst- und Kulturgeschichte Mittel-Asiens, Berlin, 1925. Stein, Scrindia.

że w jedwabiach figuralnych, wyrabianych tam za dynastji Han (206 przed Chr. — 222 po Chr.) niema wpływów aleksandryjskich. Podobnież niema wpływów chińskich we wczesnych jedwabiach aleksandryjskich. (Jedwab pojawia się w Egipcie najwcześniej w IV w.). Trzeba jednak pamiętać, że jedwab przechodził przez sassanidzką Persję, a motywy perskie szły i do Egiptu i do Chin. Chińskie wyroby są zaś zupełnie indywidualne[1]. Nie ulega wątpliwości, że tkaniny egipskie musiały być wywożone na zewnątrz kraju i odgrywały taką rolę, jak np. wyroby metalowe lub minjatury. Stąd widać w nich nietylko wpływy innych gałęzi przemysłu artystycznego, ale także należy przypuścić, że pośredniczyły w wędrówce form[2]. Te i podobne sprawy zaczną się wyjaśniać, gdy będziemy znać więcej umiejscowionych tkanin i poznamy większą liczbę ich typów zdobniczych.

[1] Cf. v. Falke, Geschichte der Seidenweberei.

[2] Cf. także: Hermann, Die Verkehrswege zwischen China, Indien und Rom um 100 n. Chr. G., 1922.