

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

BIULETYN HISTORII SZTUKI



NR 4

WARSZAWA 1955

ROK XVII

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

Prof. dr Gwido Chmarzyński, doc. dr Józef Dutkiewicz, prof. dr Stanisław Herbst, mgr Andrzej Jakimowicz, prof. dr Zdzisław Kepiński, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Wojciech Molé, prof. dr Ksawery Piwocki, mgr Zbigniew Remski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr Michał Walicki, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Jerzy Z. Łoziński*

KRONIKA STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Redaktor: *prof. dr Ksawery Piwocki*

Sekretarz redakcji: *mgr Barbara Wolff*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

BIULETYN HISTORII SZTUKI

1955

WARSZAWA

ROK XVII

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

Prof. dr Guido Chmarzyński, doc. dr Józef Dutkiewicz, prof. dr Stanisław Herbst, mgr Andrzej Jakimowicz, prof. dr Zdzisław Kepiński, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Wojciech Moł, prof. dr Ksawery Piwocki, mgr Zbigniew Rębski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr Michał Walicki, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Jerzy Ł. Łoziński*

KRONIKA STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Redaktor: *prof. dr Ksawery Piwocki*

Sekretarz redakcji: *mgr Barbara Wolff*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

BIULETYN HISTORII SZTUKI

R. XVII. 1955

SPIS TREŚCI

R O Z P R A W Y

	Str.
Białostocki J., Zagadka „Bitwy pod Orszą”	80
Boberska M., Gotycki Chrystus Bolesciwy w farze poznańskiej	381
Eckhardtówna J., Pomnik grobowy Stefana Batorego. Problem środowiska i fundatora	140
Główniczewska I., Ubiory w obrazach Canaletta	208
Jakimowiczówna T., Zamek Leszczyńskich w Gołuchowie	126
Jaroszewski T. S., Joachim i Jakub Hemplowie	289
Kozakiewiczowa H., Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce	3
Łoziński J. Z., Renesansowy dwór obronny w Pabianicach i jego budowniczy Wawrzyniec Lorek	99
Otto M., Zagadnienie wrocławskiego polptyku św. Barbary	426
Ruszczykówna J., Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice polskiej XVIII w.	234
Skubiszewski P., Nagrobek Jana z Czerniny w Rydzynie	396
Wallis M., Autoportrety Orłowskiego	321
Wiliński S., Krzysztofa Opalińskiego stosunek do sztuki. Malarstwo i grafika	191
Zlat M., Attyka renesansowa na Śląsku	48

M A T E R I A Ł Y

Przybyszewski B. ks., Muratorzy i kamieniarze zajęci przy budowie zamku królewskiego na Wawelu (1502—1536)	149
--	-----

M I S C E L L A N E A

Białostocki J., Gros i Niemcewicz	349
Białostocki J., Chudzikowski A., Michałkowska J., Uwagi o krakowskiej wystawie dawnych mistrzów	458
B. M., II Ogólnopolska Konferencja Naukowa w Sprawie Badań nad Sztuką (Warszawa, 30.V.—4.VI.1955)	361
Deresiewicz J., Byczkowski, Byszkowski czy Wyszkowski	265
Dobrzycka A., Jan de Witt	450
Drecka W., Nieznany portret Gustawa II Adolfa pędzla Sandrarta	250
Karpowicz M., Przyczynki do działalności Jerzego Eleutera Szymonowicza-Sieginowskiego	255
Lewicki K., O malarzach krakowskich w metrykach studentów U. J. w XVIII w.	264
Miączyński J. A., O kilku nieznanach miniaturach polskich z początku XIX w.	355
Stankiewicz J., Kilka uwag do artykułu „Alegoria handlu gdańskiego”	267
Świechowski Z., W sprawie miscellaneów	363
Urbanowicz J., Na marginesie książki „Polskie tkaniny i hafty XVI—XVIII w.”	271
Walicki M., Polskimi śladami Kulmbacha	164
Wallis M., Nie rozpoznany autoportret Kulmbacha	174
Wdowiszewski Z., W sprawie herbu Szeliga w Kodeksie Behema	162

MARIA BOBERSKA

GOTYCKI CHRYSZTUS BOLEŚCIWY W FARZE POZNAŃSKIEJ

Wśród barokowych zabytków dzisiejszej fary poznańskiej uderza obcością jedyna gotycka figura Chrystusa, wmontowana w barokowy ołtarz lewej, wschodniej nawy¹. Rzeźba ta, o niezwykle zajmujących założeniach formalnych i treściowych, była rzadko kiedy wzmiankowana przez naszą literaturę, a zupełnie pominięta milczeniem przez badaczy obcych. Kohte w swym inwentarzu zabytków wielkopolskich nie wspomina o niej ani słowem², mimo że za jego czasów stała na dzisiejszym miejscu. Wydobyl ją na światło dzienne literatury zabytkowej już w r. 1922 N. Pajzderski w swej monografii Poznania. W krótkiej tylko wzmiance rzeźba określona tam została jako „Ecce Homo“ z poł. XV w., jednakże bez jakiegokolwiek uzasadnienia takiego datowania³.

Nasza literatura oznacza postać Chrystusa Boleściwego w plastyce niekiedy jako „Ecce Homo“ (F. Koopera, N. Pajzderski). Jest to mylna interpretacja plastycznego wyobrażenia stojącej, żywej postaci Chrystusa, prezentującego ludziom swe rany po ukrzyżowaniu, podczas gdy „Ecce Homo“ — pokazywany ludowi przez Piłata przed ukrzyżowaniem — takich ran mieć nie może. „Chrystus Boleściwy“ („Vir Dolorum“, niem. „Schmerzmann“) pojawia się już w typie ustalonym w drugiej połowie XIV w. Nasilenie jego występowania trwa w ciągu w. XV i XVI, by po pewnym osłabieniu odzyskać znów swe znaczenie w kultowych wyobrażeniach religijnych. Rzecz jasna, że ta koncepcja artystyczna przybiera wtenczas formy nowe, odbiegające od gotyckiego realizmu, związane z nastawieniem renesansu i baroku. Podkreślam tu ten moment ze względu na niżej podany fakt przeniesienia naszej figury do kościoła jezuitów.

Rzeźba z naszej fary musiała budzić szczególne zainteresowanie u Niemców przed pierwszą wojną świa-

ową, skoro w poznańskim Urzędzie Konserwatorskim zachowała się barwna reprodukcja zabytku. Wzmianka pierwszego konserwatora poznańskiego, Pajzderskiego ma jedynie charakter notatki inwentarzowej, powstałej zapewne na podstawie owej fotografii z ok. 1918 r. Dopiero w r. 1928 omawia ją dosyć obszernie Brosig⁴ w osobnym artykule swej pracy o rzeźbie gotyckiej, nie wnosząc jednak nic decydującego w sprawie momentu powstania rzeźby ani środowiska, z którego dzieło wyrasta. Później jeszcze wspomina on o niej ponownie w 1934 r., nazywając ją „jednym z najpiękniejszych dzieł rzeźby gotyckiej z ok. 1400 r. w naszej dzielnicy“. Zdeterminowawszy ją poprzednio na czas około r. 1430, ogranicza się tu do ogólnikowego „około 1400“⁵. Z tegoż roku pochodzi obszerniejsza wzmianka Walickiego⁶, wysuwająca poznańskiego „Boleściwego“ na czoło tego rodzaju polskich zabytków i datująca go — może za Brosigiem — na czas ok. 1400 r. Podobnie jak na tak wczesne datowanie, nie można zgodzić się również na twierdzenie autora, jakoby „posunięta do ostatecznych granic tendencja realistyczna unikała patologicznych efektów, stosowanych w schyłkowym gotyku. Ograniczony zespół obserwacji mimicznych ujęty zostaje w skoordynowane zespoły linearno-bryłowe, przetworzone niejako ornamentalnie; pojęta w ten sposób twarz zbliża się w interpretacji raczej do straszliwej maski, niżli do studium anatomiczno-patologicznego“. Autor nie zdawał sobie widocznie sprawy, że figura została w baroku przemalowana, co zmieniło w poważnym stopniu przede wszystkim momenty emocjonalne twarzy. Natomiast słuszne jest zdanie Walickiego, mówiące, iż: „Swoisty akcent ludowości, ujawniony w tłumaczeniu tematu na wyrazisty, łatwo czytelny język form, świadczy o rosnącej już potrzebie popularyzacji oder-

¹ Kościół jest zwrócony prezbiterium na południe.

² Kohte J., *Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Berlin 1896, t. II.

³ Pajzderski N., *Poznań*, Lwów-Warszawa 1922, s. 28.

⁴ Brosig A., *Rzeźba gotycka 1400—1450*, Poznań 1928, tabl. XIX, 1.

⁵ Brosig A., *Materiały do historii sztuki wielkopolskiej*, Poznań 1934, s. 52, przyp. 92.

⁶ Walicki M. i Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1934, s. 981.

wanych pojęć przez sztukę, dostosowującą się do miejscowego poziomu kultury“.

Jak wzmiankowałam powyżej, figura jest wmontowana w bogaty architektonicznie ołtarz barokowy i umieszczona na tle obrazu współczesnego wystroju fary. Postać Bolesciwego jest pełnoplastyczna, wykonana w drzewie, wysokości 168 cm⁷. Stoi oparta mocno na prawej nodze, z lewą lekko wysuniętą, o ciele zmaltretowanym i zgarbionym. Fascynująca w swej plastyce głowa, osadzona na krótkiej szyi, uderza wyrazem niemego wyrzutu w głęboko osadzonych oczach o ciężkich powiekach. Realistycznie ujęte są anatomiczne szczegóły: muskulatura zarysowująca się bardzo dokładnie pod cienką skórą, silne wiązania stawów, mocne zaznaczenie żeber i zapadłości obojczyka, cofnięcie ramion przywartych do świetnie zarysowanego torsu i duże kościste ręce wskazujące na ranę. Tej niezmiernie wyrazistej plastyce zdaje się zaprzeczać postawa pełna niepewności i lęku w osadzeniu pochylonej, dość dużej głowy. Przykuwa widza głęboki wyraz oczu, którego wymowy nie zdołały przyćmić rubaszne nawarstwienia olejnej polichromii z późniejszych czasów. Przy realizmie plastyki postaci uderza schematyczność w traktowaniu włosów i zarostu, co szczególnie występuje po zdjęciu późnobarokowej korony.

W każdym razie nic nie zdołało zatrzeć typu i wyrazu twarzy biednego, umęczonego człowieka, którego niewymowne cierpienie tłumaczy artysta ruchem rąk: prawej, zagłębiającej dwa palce w ranę na piersi i lewej, wskazującej z góry też dwoma palcami na ranę, jako fons vitae dla biednych, uciemiężonych braci.

We wcześniejszych opisach nie zwracano uwagi, że korona cierniowa o lekkich, delikatnych splotach i perizonium, wykonane ze srebrnej blachy, są późniejsze, barokowe. Srebrna osłona biodrowa jest przystosowana we wszystkich szczegółach fałdów do spodniej drewnianej, gotyckiej, która tylko z tyłu figury jest widoczna w niezmiennionej szacie — bez pokrycia srebrem. Barokowa korona obliczona została tylko na widok z przodu; nakłada się ją jak diadem. Rana piersiowa też jest okolona srebrnymi, barokowymi promieniami. Wszystkie te akcesoria pochodzą z XVIII w. Polichromia z tego samego czasu nie została dostosowana do modelunku czaszki, co uderza zwłaszcza w rysunku brwi.

„Chrystus Bolesciwy“ pochodzi z kolegiaty farnej św. Marii Magdaleny, jak świadczy o tym dokument wizytacji kościoła przez bpa Jana Tarłę z r. 1728 o następującym brzmieniu⁸: „Capella SSmae Trinitatis...

habet Altare Sculptum partim depictum partim deauratum, continens in se figuram Jesu Christi flagellati, noviter comparatum“. Była to kaplica cechu szewców poznańskich, którzy ozdobić ją kazali malowidłami, o czym mówi dokument wizytacyjny. W trzy lata po burzy, która w r. 1725 poważnie podniszczyła kościół i kaplice, szkody były już naprawione, a wspomniany ołtarz doprowadzony do dawnego stanu („noviter comparatum“). Figura „Chrystusa ubiczowanego“ osobno w opisie wyszczególniona — poza innymi rzezbami częściowo polichromowanymi, a częściowo złożonymi — a więc osobno w ołtarzu stojąca, wyszła widocznie z katastrofy nie naruszona. Do samej nazwy „Christus flagellatus“ nie można przywiązywać zbyt wielkiej wagi, kiedy i dziś mianuje się często tego rodzaju wyobrażenia plastyczne wadliwie jako „Ecce Homo“. Zatem zidentyfikowanie naszej rzeźby z podaną w dokumentach jako stojącą w ołtarzu Św. Trójcy w kościele św. Marii Magdaleny nie nastęrcza większych trudności.

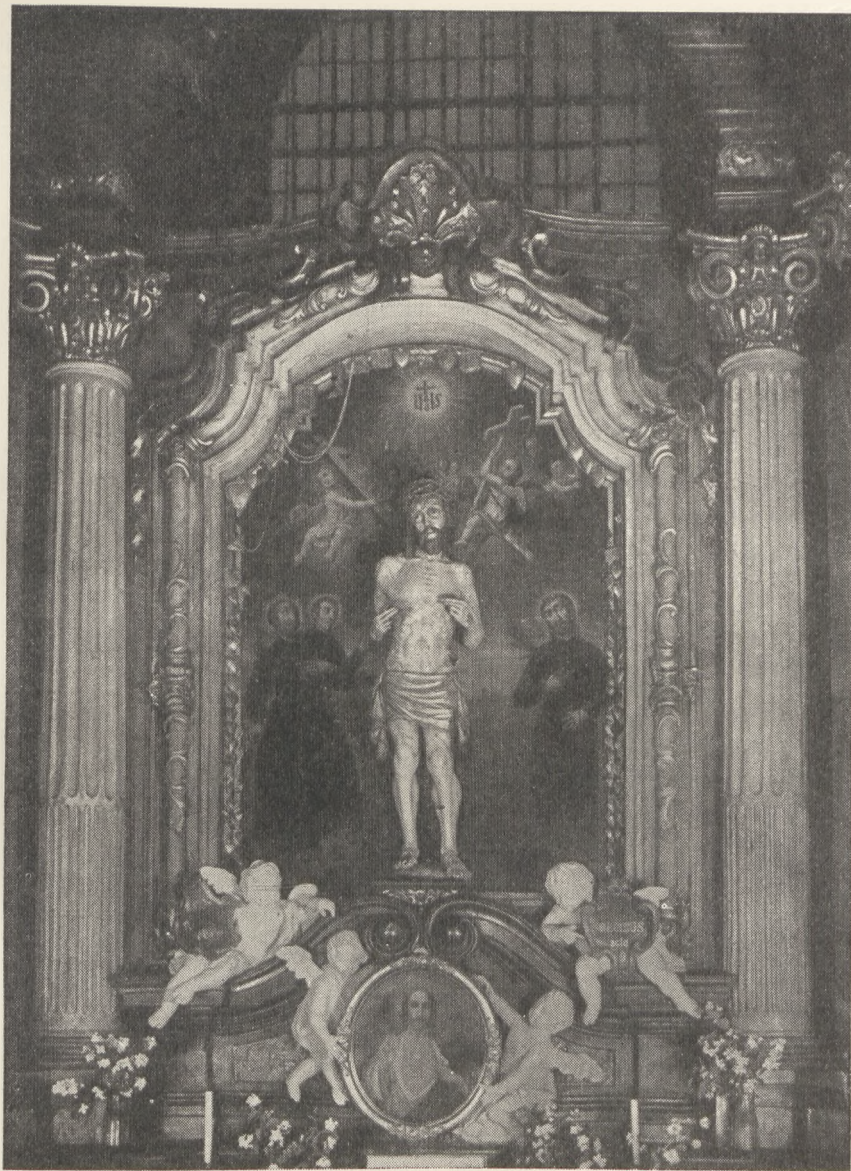
Nasuwały się one dopiero przy pytaniu, kiedy ta figura znalazła się w kościele jezuitów poznańskich. Dzisiejsze bowiem miejsce jej ustawienia świadczyłoby o tym, że rzeźba znalazła się tam gdzieś około połowy XVIII w. Ustawiono ją na małym cokole o formach późnobarokowych, doskonale włączonym we wklęsłość pomiędzy dwoma spływami architektonicznymi nasady ołtarza powyżej mensy, ozdobionymi po obu stronach aniołkami adorującymi postać Chrystusa. Potwierdza to jeszcze inny szczegół: oto postać Chrystusa jest rozmiarami świetnie zgrana ze znajdującym się poza nią jako tło dosyć słabym obrazem, przedstawiającym po bokach trzech męczenników jezuickich, podczas gdy środek malowidła, zastawiony rzeźbą, pozostawiono pusty. Objaśnia to malowidło napis w kartuszu nad arkadą nawy głównej, odnoszący się do obrazu: „Societatis Jesu Martyribus“. Ważny to szczegół, którego nie wziął pod uwagę Brosig sądząc, że naszą rzeźbę przeniesiono razem ze sprzętami kościelnymi dopiero w 6 lat po kasacie zakonu.

Z dziejów nieszczęściami i katastrofami nawiedzanego dawnego kościoła farnego wiemy, że po roku 1725, kiedy to huragan wyrządził w świątyni nieobliczalne szkody, aż do roku 1773, w którym piorun uderzył w wieżę i „gmach cały w ruinę obrócił“, kolegiata była omijana przez klęski żywiołowe⁹. A jedynie w tym to właśnie okresie czasu nasz „Chrystus Bolesciwy“ mógł być przeniesiony do kościoła jezuitów, i to w każdym razie w drugiej ćwierci XVIII wieku, po wizytacji Tarły. Z jakiego powodu, dokładnie nie

⁷ Ciekawą jest rzeczą, że wysokość figury jest identyczna z Chrystusem Bolesciwym Multschera przy portalu zachodnim w Ulmie i z „Bolesciwym“ z kościoła św. Doroty we Wrocławiu.

⁸ Dokumentu dostarczył mi łaskawie ks. dr W. Adamski, prałat-prepozyt kolegiaty farnej.

⁹ Por. Łukasiewicz J., *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych... w dawnej diecezji poznańskiej*, Poznań 1858, t. I, s. 79 i n.



Il. 1. Poznań, kościół farny. Ołtarz Chrystusa Boleściwego. (Fot. Zb. Czarnecki)

wiadomo. Stało się to niewątpliwie wskutek starań jezuitów, którzy pragnęli tę rzeźbę „przestarzać” w formie i temacie mieć w swej kolegiacie jako patronującą swym męczennikom, wymalowanym ad hoc na obrazie ołtarzowym.

Połyskliwe przemalowanie i błyszczące dodatki plastyczne, jak nowa korona cierniowa, srebrna blacha nasadzona na dawną opaskę biodrową czy promienie w otoku rany piersiowej zacierały pierwotny, zdecydowany realizm figury gotyckiej tak dalece, że pozostawiała w niej jako główny akcent mistyczne zało-

żenia jej średniowiecznego typu. Mistycyzm ten starali się poznańscy jezuici podkreślić nadto czynnikiem emocjonalnym, na pozór drugorzędnego znaczenia, jak dodanie spływających z ran Chrystusowych plastycznych kropli krwi. Taka przemiana dawnego, mistyczno-realistycznego ujęcia naszej rzeźby na czysto zewnętrzny emocjonalizm „baroku jezuickiego” mieściła się również w dostosowaniu do otaczającego ją bezpośrednio wystroju całego kościoła, nastawionego na ten „ton” daleko łatwiej, aniżeli dźiać się to mogło w gotyckim kościele Marii Magdaleny. Poza tym mą-

gła się gotycka figura już nie podobać szewcom poznańskim, którzy byli patronami kaplicy i ołtarza, krótko bowiem przed r. 1728, jak wspomniałam wyżej, sprawiono nowy ołtarz z rzeźbami, zapewne dość wystawny („partim depictum, partim deauratum“). W zespole tym stara figura razić musiała niewprawne oko fundatorów. Bezsprzecznie odegrało tu decydującą rolę większe wyrobienie artystyczne jezuitów, którzy będąc w żywej łączności z innymi, szczególnie zagranicznymi środowiskami artystycznymi swego zgromadzenia, spotykali się tam z podobnymi przeróbkami rzeźb średniowiecznych, uznanych zresztą jako wybitne dzieła sztuki. Wspomnieć tu można o „Chrystusie Boleściwym“ w kościele św. Michała w Wiedniu, czy bliższym nam przykładzie z kościoła św. Doroty we Wrocławiu¹⁰.

Że takie darowizny były możliwe i miały swój antecedens w tym właśnie czasie, tego dowodem jest, iż w 1768 r., na uroczystość kanonizacji św. Jana Kantego w Akademii Lubrańskiego, przeniesiono w uroczystej procesji z kościoła Marii Magdaleny obraz tego świętego jako dar dla katedry¹¹.

Nieco dokładniej pozwalają nam określić termin przeniesienia naszej rzeźby dzieje wyposażenia wnętrza kościoła jezuickiego w XVIII w. Wystrój ten powstał powoli: architekturę wielkiego ołtarza wzniesiono dopiero w r. 1732 (bez obrazu, wykonanego przez Szymona Czechowicza w latach 1754—1756), w tymże roku ufundowane zostały ołtarze transeptu, a marmoryzacja kolumn trwała do r. 1747 itd.¹². Przypuszczać więc można, że nasz „Chrystus Boleściwy“ znalazł się w dzisiejszym swym otoczeniu nie wcześniej jak po poł. XVIII w.

Na podstawie powyższych danych hipoteza o pochodzeniu naszej rzeźby i ustawieniu jej na obecnym miejscu nie jest wprawdzie bez reszty ugruntowana dokumentalnie, nabiera jednak poważnego prawdopodobieństwa.

Jeśli zaś przyjmujemy, że istotnie nasz zabytek wykonany był dla dawnej kolegiaty farnej, nasuwa się pytanie, kiedy to stać się mogło? Czy zachowały się wiadomości archiwalne, które pozwoliłyby ustalić dla powstania farnego „Chrystusa Boleściwego“ choćby tylko jakiś terminus ante lub post quem? Zdawać by się mogło, że są takie terminy: jeden jakby dla po-

parcia tezy Brosiga, wyznaczającego naszej rzeźbie czas powstania na ok. 1400 r., drugi jakby umożliwiający zgodę na determinację Pajzderskiego, który przenosi tę kreację artystyczną na czas ok. poł. XV w. Niestety jednak ani z jednym, ani z drugim z tych przekazów historycznych niczego zdecydowanie pewnego dla naszej sprawy osiągnąć nie podobna.

Pierwsza z tych zapisek w poznańskich aktach ra-dzieckich mówi nam, że niejaki Hanlin w r. 1404 zapisuje m. in. 20 grzywien „czu sinde Marie Magdale-na, unser stat pharre, zu dem gemaure“¹³. Można by stąd wnosić, że w tym roku budowa kościoła jeszcze trwała, że więc nasz „Chrystus Boleściwy“ nie mógł się w nim znaleźć. Tymczasem dowiadujemy się, że już w 1398 r. Wojciech, dziedzic Krzesin, wystawia tam ołtarz, co znaczyłoby, że fara była już pod dachem i używana, a Hanlin swą darowizną dopomógł jej zarządowi jedynie chyba do wykończenia jakichś robót dodatkowych¹⁴.

Druga wiadomość, która by nas tu obchodzić mogła, pochodzi z r. 1447, w którym wskutek pożaru w mieście, jak podaje Długosz, zgorzały prawie wszystkie budynki drewniane. Także kościół Marii Magdaleny został „exusta“, tzn. wypalony czy tylko pożogą nadniszczony. Wobec tego kuszące byłoby przypuszczenie, że dopiero w trakcie naprawy szkód, jakie dotknęły, zdaje się przede wszystkim wnętrze i wystrój kościoła, sprawiono do niego także naszą rzeźbę. Niestety jednak i ta data, która mogła być skłonić Pajzderskiego do jego późnej determinacji, nie może stanowić żadnej podbudowy historycznej dla naszego określenia czasu, ponieważ nie wiemy dokładnie z owego „exusta“ — jak to się zresztą powtarza i później — w jakim stopniu wnętrze świątyni farnej ucierpiało¹⁵.

Wobec niewystarczających dla naszych dochodzeń przekazów historycznych pozostaje jedynie droga badań stylistycznych, opartych jednocześnie na pewnych, bliżej określić się dających zjawiskach natury społecznej i gospodarczej. Mogą one wskazać nam pochodzenie tego utworu plastycznego, tak odmiennego od wszystkiego, co nam późne średniowiecze w tym typie przekazało, i określić choćby w przybliżeniu czas jego powstania.

Z góry tu wszakże zaznaczyć trzeba, że pewna od-miennność całokształtu kompozycyjnego naszej figury

¹⁰ Por. Osten G. v. d., *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935, ryc. 83 i 71.

¹¹ Brosig A., *Materiały*, s. 46.

¹² Orańska J., *Szymon Czechowicz 1689—1775*, Poznań 1948, s. 75 i n.

¹³ Warschauer A., *Stadtbuch von Posen*, 1892, s. 54, nr 69.

¹⁴ Fundator zapisuje równocześnie mniejsze sumy „zu dem gemaure“ czy „zu der mawir“ innych kościo-

łów poznańskich, jak św. Katarzyny, dominikańskiego, Bożego Ciała i katedralnego. Szczególnie z zapisu na ten ostatni, który według Janka z Czarnkowa był naprawiany już za bpa Mikołaja II ok. r. 1380, a doznał gruntownej przebudowy dopiero po roku 1430, wynika, że musiało chodzić w naszym wypadku raczej o jakieś prace końcowe czy zgoła naprawy.

¹⁵ Liczne inne przekazy historyczne mówiące o pożarach kościoła pouczają o wadliwości wniosków często wyciąganych na podstawie takich właśnie, przeważnie dość lakonicznych notat.



Il. 2. Rzeźba Chrystusa Boleściwego z fary poznańskiej.
Widok od przodu. (Fot. L. Perz)



Il. 3. Rzeźba Chrystusa Boleściwego z fary poznańskiej.
Widok od tyłu. (Fot. L. Perz)

dotyczy nie tyle jej ujęcia hagiograficznego, ile całego zespołu rozmaitych szczegółów, które utrudniają ściśle jej odniesienie do jakiegoś pierwowzoru, a tym samym i środowiska. Gdy mowa o ikonografii rzeźby poznańskiej, wystarczy wskazać choćby na fakt, że pośród wyczerpująco zestawionych typologicznie przez G. v. d. Osten okazów rzeźbiarskich czy malarzkich nie ma ani jednego „Boleściwego“ o takim ustosunkowaniu rąk do rany piersiowej, jak w naszym przypadku¹⁶. Ważniejszą jednak jest rzeczą, że ta jednorazowa odmiana przyjętej ogólnie formy typologicznej stojącego „Chrystusa Boleściwego“, którą v. d. Osten nazywa „der prägnante wundenzeigende Schmerzensmann“¹⁷, wpłynęła zdecydowanie na ujęcie formalne figury. Spowodowała bowiem cofnięcie ramion ku tyłowi, co wywołało z kolei uwypuklenie — może nawet przesadne — klatki piersiowej i żeber, a równocześnie nader wyraziste zaakcentowanie kości barkowych. Z tym wszystkim zaś łączy się wcale sumiennie podpatrzony kontrapost w oparciu o ustawienie nóg Chrystusa — pod względem anatomicznym doskonale opracowanych. Podziwiać trzeba wyraźne przesunięcie równowagi postaci na stronę lewą, gdzie przechylona głowa, mocniej od lewego ciężące ku dołowi prawe ramię a nawet bogaciej zwisające i nieco dłuższe fałdy perizonium, podkreślają wyraziście oparcie się tej strony na prawej, silnie stojącej nodze. Po stronie przeciwnej wszystkie te szczegóły, dostosowując się do nogi odciążonej, wznoszą się lekko ku górze. Mimo to nie wpływa ów kontrapost dostatecznie na ustawienie samego tułowia, w którym przecięcie postaci zaznaczone zostało jedynie przesunięciem nieco na prawo biegu kości klatki piersiowej.

W całym tym niezmiernie interesującym założeniu kompozycyjnym widać artystę niewątpliwie postępowego, myślącego kategoriami daleko posuniętego realizmu, którego dowody może najwyraźniejsze, spotrzegamy np. w opracowaniu dłoni Chrystusa.

I ten to realistyczny czynnik, jako niewątpliwie główna cecha koncepcji artysty, uderzająca widza na pierwszy rzut oka, mogłaby łatwo skłonić nas do przesunięcia daty powstania naszej rzeźby na połowę XV w.

Wobec niepewności danych historycznych pozostają dla nas dociekania, skąd wzięła się forma stylistyczna tego, tak odrębnego przedstawienia Chrystusa Boleściwego. Mimo jednak, że przedstawienie to odbiega daleko od wszystkiego, co na ten temat w późnym gotyku stworzono, ma ono przecież i swoje przesłanki. Zauważymy je łatwo, gdy zapuścimy się w gęstwinę

licznie wówczas wyobrażanych i różnorodnie traktowanych typów tej kreacji. Również pasjonować nas musi sprawa umieszczenia naszej rzeźby w czasie, a to ze względu na pewne formy „zacofane“, inne zaś bardzo już „postępowe“.

Niesposób tu rozwodzić się nad powstaniem i typologią „Chrystusa Boleściwego“¹⁸. Temat ten jest w najróżnorodniejszych odmianach szczególnie bogaty w Europie środkowej późnego XIV i całego XV wieku: w Niemczech, Austrii, Czechach i Polsce, mniej już w Niderlandach i Francji. We Włoszech zaś nabiera on — przede wszystkim z nastaniem renesansu — zgoła innych cech, odbiegających daleko od mistycznych założeń północy (Giovanni Bellini). W obrębie tej koncepcji północnej plastyki — bo zajmuje się tym tematem również malarstwo, które tu także uwzględnić należy — ten właśnie typ, jaki występuje w naszej rzeźbie poznańskiej, spotykamy niezbyt często. Jest to typ stojącego Chrystusa, wskazującego lewą ręką na ranę w piersi, której dotyczą dwa palce prawej ręki.

Ta niezmiernie fascynująca postać o rozlicznych szczegółach daleko posuniętego realizmu, zaprawionych również wieloma cechami tradycjonalizmu formalnego, nasuwa mnóstwo trudności w określeniu jej datowania, a zwłaszcza pochodzenia z jakiegoś bliżej uchwytne środowiska twórczego.

Spróbuję więc wskazać na pewne czynniki stylistyczne, które mogłyby być wskazówką do dalszych badań nad datowaniem rzeźby na czas około poł. XV w. — jak chciał Pajzderski, gdyby nie fakt, że z podobnym, choć nie tak daleko posuniętym realizmem spotykamy się od dawna, szczególnie w zakresie naszego tematu ikonograficznego. Nadto zauważyć nie trudno tu szereg momentów, które żadną miarą nie pozwalają na tak późną determinację. Należy do nich kształt opaski biodrowej, włosów i zarostu oraz korony cierniowej, a także zbyt wyraziste uwypuklenie żeber u podstaw klatki piersiowej. Perizonium w tej formie, o zwisających symetrycznie po obu stronach, rurkowatych, choć spłaszczonych fałdach bocznych nie sięga dalej, jak mniej więcej poza rok 1430, będąc w użyciu już ok. 1375 r.¹⁹, co oznacza jego trwanie przez pół wieku. Będzie to zatem forma plastyczna, na długi czas widocznie przywiązana do wyobrażenia „Boleściwego“, nie dająca sama w sobie możliwości ściślejszego określenia daty. Inna rzecz, że swobodne szafowanie tym motywem w naszym przypadku świadczy, że nie może być on już wytworem środkowo-europejskiego trecenta²⁰.

¹⁶ Por. Osten G. v. d., jw., *passim*, który czerpie również z bogatego materiału E. Male'a i E. Künstlego.

¹⁷ Osten G. v. d., jw., s. 78.

¹⁸ Osten G. v. d., jw., *passim*.

¹⁹ Osten G. v. d., jw., ryc. 29 i 30; kamienny ołtarz św. Elżbiety w katedrze magdeburskiej.

²⁰ Mowa tu być może jedynie o tym zasięgu artystycznym, ponieważ w sztuce włoskiej wyobrażenie „Chrystusa Boleściwego“ w tej formie jest nieznanne, o ile nie jest importem i to najwyżej do Włoch północnych, więcej podatnych na tego rodzaju sugestie idące z krajów położonych na północ od Alp.



Il. 4. Rzeźba Chrystusa Boleściwego z fary poznańskiej, fragment. (Fot. L. Perz)

Na wczesne powstanie figury wskazywałyby również kształt korony cierniowej, złożonej z przeplatanych ze sobą gałęzi, dziś pozbawionych prawie całkowicie cierni. Ściśle w tej formie pojawia się taka korona na samym przełomie XIV i XV w. Jednakże na rzeźbie poznańskiej fary zauważymy znów tę samą swobodę w użyciu dawnego motywu, jaką spostrzegliśmy już w kształtowaniu perizonium: korona jest w swych uproszczonych splotach całkiem różna od jej pierwowzorów, potraktowana z pewną przestrzennością, bez zwierania się gałązek w zbitą masę, jak to dzieje się na rzeźbach dawniejszych. Poza tym nadał jej artysta

jakby kształt rzeczywistej korony czy diademu, ujmując jej części poprzeczne w dwie równoległe biegnące obręcze.

Najbardziej „zacofanym“ elementem w zespole tradycjonalistycznych form naszej rzeźby, choć — przynajmniej — najoryginalniejszym, jest kształt włosów Chrystusa. W ciężkich, zwartych puklach spadają one po bokach, a z tyłu są zakończone takimiż czterema szerokimi lokami. Włosy na samej czaszce symetrycznie, głęboko żłobkowane dają obraz trochę wstecznego schematyzmu. Artysta nadał twarzy żywą grę światła i cieni przez silniejszą plastykę: wy-

razisty, mocno osadzony nos, głęboko utopione, a dłu-tem w szczegółach uwypuklone oczy, otwarte usta.

Niemniej wszakże wydaje się być jasnym, że twórca poznańskiego „Boleściwego“ zwrócił się po te rekwizyty, nie licujące z pełnym realizmem postaci, do wzorów w swym idealistycznym nastawieniu przebrzmiałych, używanych już po połowie XIV w. w takiej np. rzeźbie, jak „Chrystus Boleściwy“ czeskiego pochodzenia we Wrocławiu²¹, a będących w obiegu szczególnie na przełomie XIV i XV w., jak np. „Zmartwychwstały“ z kościoła Marii Magdaleny czy św. Barbary z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu²².

Ale nie on jeden sięga po ten, zdawałoby się, dawno zarzucony, a zresztą krótkotrwały w dziejach rzeźby północnej motyw; a sięga poń — jak widzieliśmy — nie bez powodu, wpłatając go zajmująco i ze zrozumieniem dla jego wartości kompozycyjnej. Rekwizyt ten pojawia się bowiem jeszcze ok. poł. XV w. niemal równocześnie w odległych od siebie częściach Europy środkowej, jak np. u lubeckiego twórcy „Ukrzyżowanego“ w Vadstena w Szwecji czy w figurze św. Marka z nawy głównej wiedeńskiego kościoła św. Stefana, dłuta podobno Jakuba Kaschauera²³. Zatem i z tym szczegółem w kwestii determinacji czasowej naszej rzeźby niezbyt wiele można począć, a w każdym razie nie może on stanowić oparcia dla daty Brosiga „ok. 1400“.

Jeden jeszcze szczegół należy w związku z tymi dociekaniem omówić: anatomię tułowia, o której wyżej była już wzmianka. Tu zwrócę uwagę jedynie na jeden jej niezmiernie charakterystyczny moment, mianowicie na prawie makabryczne potraktowanie żeber dolnego obramienia klatki piersiowej. W tak wybujałym realizmie nie spotkamy go nigdzie na wyobrażeniach plastycznych „Chrystusa Boleściwego“. Natomiast znajdziemy go jako czynnik najsilniejszej ekspresji wizualnej na krucyfikach z ok. pocz. XV w., szczególnie w obrębie sztuki czesko-śląskiej, że wy-

mienię tylko w całym tego słowa znaczeniu makabrycznego „Ukrzyżowanego“ z wrocławskiego kościoła Bożego Ciała²⁴. Ale chyba nie trudno spostrzec, że w tamtych zabytkach motyw ten, mający za szczególne zadanie wzbudzenie jak najintensywniejszego współczucia z Ukrzyżowanym, daleki jest od dostrojenia się do jakichkolwiek w pełni realistycznych założeń anatomicznych. Na rzeźbie farnej zaś występuje on wprawdzie po myśli dawnego czynnika wrażliwego i w formie wybujałej, ale włączonej ściśle w realistyczną obserwację anatomiczną. Przykłady powyżej przytoczone pouczają nas zatem, że tego rodzaju postępową formą anatomiczną byłaby w samym początku XV w. nie do pomyślenia.

Dla określenia czasu, w którym tego rodzaju zjawiska już się pojawiają i stanowią jakby sygnaturę zdecydowanego postępu realizmu, trzeba uciec się do innego wyobrażenia nagiego Chrystusa, mianowicie do licznych Pietà średniowiecznych. Martwy Chrystus spoczywający na kolanach Marii nie jest w swej formie niczym innym, jak mniej lub więcej poziomo rozłożonym „Vir dolorum“, opłakiwanym przez Matkę, prezentującą to zmaltretowane ciało widzom w podobny sposób, jak to czyni On sam w wyobrażeniach „Boleściwego“, bez pomocy afektu drugiej postaci, przyjmującej na siebie rolę pośredniczącą we wzbudzaniu współczucia u widza.

W owych średniowiecznych Pietà jest to co prawda czynnik ekspresyjny, używany często już od połowy XIV w.²⁵, ale czynnik o charakterze wyrażnie idealistycznym, nie liczącym się z włączeniem go w poprawnie anatomiczną konstrukcję ciała, jaką w całej pełni zaobserwować możemy dopiero gdzieś ok. r. 1430²⁶. Dobrym przykładem tego rodzaju artystycznej koncepcji będzie Matka Boska z martwym ciałem Chrystusa z krakowskiego kościoła św. Barbary, która całym układem szat wskazuje na lata ok. 1435—1440²⁷. Nadto data ta może być uzasadniona wielką kamienną Pietà, podobno królewieckiego pochodzenia, w Podgro-

²¹ Por. Wiese E., *Schlesische Plastik*, Leipzig 1923, tabl. V. 2 i XXXV; Osten G. v. d., jw., ryc. 25.

²² Por. Wiese E., jw., passim.

²³ Por. Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I* (Handbuch d. KW), Berlin-Neubabelsberg 1914, ryc. 219; Kieslinger F., *Die mittelalterliche Plastik in Österreich*, Wien u. Leipzig 1926, ryc. 31; *Österreichische Kunsttopographie* Bd. XXIII, Wien 1931, ryc. 474; ponieważ odzywa się ten tradycjonalizm nawet jeszcze w postaci św. Andrzeja z tegoż cyklu wiedeńskiego z ok. 1480 r., jw., ryc. 496.

²⁴ Por. Wiese E., jw., tabl. XLV i XLVI; nadto krucyfiksy z kościołów św. Krzysztofa i M. Magdaleny, tabl. XIV.

²⁵ Por. Passarge W., *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Augsburg 1924, ryciny passim. Cenna praca Kalinowskiego L., *Geneza piety średniowiecznej*, Prace K. H. S. X (1952), daje wyczerpujący obraz

w plastyce typów tej grupy sakralnej. Nie może jednak omawiać form plastycznych poszczególnych zabytków, wobec podstawowego założenia całej rozprawy. To samo odnosi się do załącznika segregującego typy Chrystusa na 8 rodzajów.

²⁶ Determinowana przez badaczy niemieckich ogólnie na początek XIV w. Pietà z Venzona (por. Passarge, jw., ryc. 25) jest z całą pewnością daleko późniejsza.

²⁷ Behrens E., *Das Vesperbild aus der Krakauer Barbarakirche*, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft X (1943), H. 1/2, s. 49 i n., przesuwając ją mylnie na sam początek XV w., nie zdając sobie sprawy, że ta forma szat nie mieści się zgola w tak wczesnym okresie. Autor był zapałszy układ tej kompozycji, której różne typy powtarzają się bez zbyt uderzających odmian przez cały wiek XV. Por. także Kalinowski L., jw., passim.



Il. 5. Rzeźba Chrystusa Boleściwego z fary poznańskiej, fragment. (Fot. L. Perz)

działu pod Fromborkiem, którą Clasen datuje na drugą ćwierć XV w.²⁸, oraz — poza tym wyobrażeniem grupowym — ściślej łączącą się z naszym tematem półpostacią „Boleściwego“ na zewnątrz katedry św. Stefana w Wiedniu (tzw. „Zahnschmerzhergott“) z ok. 1430 r.²⁹. I ten to moment formalny w realistycznej

budowie ciała Chrystusowego nakazuje ustalić datę poznańskiego „Chrystusa Boleściwego“ w każdym razie na czas po r. 1430. Potwierdzeniem naszego datowania są dwa wyobrażenia tego samego przedmiotu, zachowane w Pradze. Pozwolą nam one poza tym pokusić się o znalezienie środowiska, skąd wyszła inspi-

²⁸ Clasen K. H., *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939, I, s. 256 i n., ryc. 362.

²⁹ Osten G. v. d., jw., ryc. 43; podobnie już poprzednio w *Österreichische Kunsttopographie* XXIII, Wien 1931, s. 365 i ryc. 403 „gehört... am ehesten der Zeit um 1420—30 an“.



Il. 6. Rzeźba Chrystusa Bolesciwego z ratusza staromiejskiego w Pradze.
(Fot. Marburg)

racja naszej rzeźby poznańskiej, a może i jej —
wprawdzie anonimowy — twórca³⁰.

³⁰ Nie zawadzi tu przypomnieć, że Praga ze swymi tradycjami parlerowskimi musiała jeszcze i nadal w początkach XV w. cieszyć się sławą poważnego ośrodka sztuki rzeźbiarskiej, kiedy w roku 1404 przesyła się stąd „ein künstlich Marienbild“, nazwany tak-

Są to dwie figury „Chrystusa Bolesciwego“ w Pradze, jedna, niewątpliwie starsza i mniej wyrazista

ze „tristis imago beate Virginis“ (zatem Pietà rzeźbiona) do kolegiaty w Strassburgu. Por. Bach M., *Die Junker von Prag*, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV (1901), s. 116 i 121.

w potraktowaniu anatomicznym a słabsza w ekspresji — w ratuszu staromiejskim, druga doskonalsza — z ratusza nowomiejskiego, przeniesiona do muzeum praskiego. Rzeźby te o typie orantów nie wskazują na ranę piersiową dwiema rękami, jak „Boleściwy“ poznański. Obydwa zabytki praskie mają swoją literaturę, ale raczej tylko „wzmiankową“ i swoją determinację czasową niesłychanie chwiejną, szczególnie nowomiejski. Pinder — zdaje się pierwszy — łączy go nie bez pewnej słuszności z zasięgiem sztuki tzw. „Dumlose - Meister“ z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety³¹, w czym sekunduje mu później Wiese, wyraźnie już przypisując dzieło praskie temu, jego zdaniem wrocławskiemu mistrzowi. Czas powstania rzeźby oznacza ten autor na r. ok. 1400³². Dopiero Vondoefer włącza nowomiejskiego „Boleściwego“ wyraźnie do sztuki czeskiej, pierwszy poświęcając temu zagadnieniu dużo uwagi³³. Również Gerstenberg uważa go za dzieło czeskie³⁴, nazywając rzeźbiarza „böhmischer Meister um 1420“, gdy v. d. Osten odmawia temu typowi pierwszeństwa przed innymi podobnymi, rozpowszechnionymi w tych czasach w różnych krajach niemieckich. Ze względu na pokrewieństwo z półaktem „Boleściwego“ na epitafium w norymberskim kościele św. Maurycego z ok. r. 1422, zostawia on kwestię czeską w tym wypadku otwartą, a norymberska rzeźba służy mu jedynie do oznaczenia terminu post quem dla wcześniejszego jego zdaniem „Boleściwego“ staromiejskiego, a późniejszego dla drugiej rzeźby praskiej³⁵. Daty jednak, którymi autor zaopatruje swe uwagi na ten temat, tzn. po 1422 dla Chrystusa z ratusza staromiejskiego, a późniejsza dla nowomiejskiego (zatem ok. 1425—30) są bezsprzecznie dość trafne. Feulner natomiast, przypisując rzeźbę staromiejską szkole tzw. Mistrza Pięknych Madonn, działającego w Pradze, Toruniu, Wrocławiu i zapewne w Austrii, przesuwa datę tego zabytku więcej przekonująco jeszcze dalej, bo na czas ok. 1430 r.³⁶.

Ta determinacja znajduje w odniesieniu do poznańskiego „Boleściwego“ pewne oparcie w dacie, w którą zaopatruje Dutkiewicz dokumentalnie „Chrystusa na krzyżu“ z tęczy kościoła w Luborzycy, powstałego po 1433 r. Silne uwypuklenie klatki piersiowej w żebrach, wnikliwa obserwacja anatomii nóg, dwuboczne zwisy

fałdów perizonium Ukrzyżowanego zbliżają go do zabytku poznańskiego, choć nie osiąga on świetnego opracowania tych szczegółów u Chrystusa z kolegiaty³⁷.

W ogólności więc badacze niemieccy nie mogli przejść do porządku dziennego nad odrębnym charakterem i „czeskością“ praskich „Boleściwych“, choćby tylko nieśmiało ją wspominając. A „Dumlose Meister“ Wiesego może właśnie wyszedł ze środowiska praskiego. W każdym razie, jak cała rzeźba śląska tego czasu, opiera się on na poparlerowskiej, już czysto czeskiej, wyzbytej z tradycji szwabskich sztuce rodzimej, jak to podkreśla szczególnie Vondoefer. Co zaś do daty, to bezsprzecznie coraz wyraźniej występuje u tych autorów czas po 1420 r., jako termin powstania praskich zabytków.

Powyższe rozważania dotyczące literatury przedmiotu miały ten zasadniczy cel, ażeby wskazać na jedynę środowisko, w jakim znajduje się zabytek pokrewny naszej rzeźbie nie tyle typem ikonograficznym, który tu odgrywa dość podrzędną rolę, ile formą artystyczną i gatunkiem ekspresji.

Istotnie, przeglądając bogaty, zebrany dziś materiał typologiczny tego plastycznego wyobrażenia, nie znajdziemy nigdzie prawie nic, co można by uważać choćby za oddźwięk praskiego Chrystusa w jego wybitnym realizmie i opracowaniu formalnym. Podobnie i nasz poznański nie ma nigdzie odpowiednika w tym względzie — właśnie poza „Boleściwym“ z Pragi, szczególnie późniejszym. Istnieją wprawdzie nieznaczne różnice typologiczne, ale w zasadzie dość mało ważne dla podstawowych zagadnień, z naszymi rzeźbami związanych.

Zestawienie tych dwóch rzeźb wykazuje u Chrystusa poznańskiego kontrapost bardziej przemyślany, dynamikę ruchu więcej opanowaną, a rzut fałdów perizonium prostszy i bardziej logiczny. Partia tułowia, ruchy rąk i osadzenie głowy są dojrzalsze, bardziej przepełnione wewnętrzną siłą twórczą, linia kompozycyjna w sposób postępowy więcej zwarta. Krucyfiks z kaplicy Dumlosego, „Boleściwy“ praski i poznański — to wyraźne wytyczne tej samej linii rozwojowej czynników wyrazu uczuciowego w wyobrażeniu cierpiącego Chrystusa w późnym średniowieczu.

Data „aus der 1. Hälfte des XV Jahrhunderts“ nie nam nie mówi.

³⁴ Gerstenberg K., *Conrad von Einbeck*, b. r., w *Der rote Turm*.

³⁵ Osten G. v. d., jw., s. 117 i n.

³⁶ Feulner A., *Der Meister der Schönen Madonnen*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* X (1943), H. 1/2 („Spätwerke um 1430“).

³⁷ Dutkiewicz J., *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450*, Kraków 1949, s. 121, nr 50 i tabl. 50. Autor łączy ten krucyfiks z wpływami śląskimi i Jana von Matten, choć uważa go za dzieło pracowni krakowskiej.

³¹ Pinder W., jw., s. 178.

³² Wiese E., jw., s. 42. Porównanie głowy praskiego „Boleściwego“ z głową wrocławskiego Ukrzyżowanego u św. Elżbiety wykazuje istotnie bardzo bliskie pokrewieństwo (por. tabl. XXXIII u Wiesego). Czy jednak ów mistrz wrocławski nie należał do zasięgu rzeźby czeskiej, czy nie było nieznanym nam dziś przesłank tego rodzaju realizmu i ekspresji uczuciowej właśnie na terenie praskim? Czy zresztą nie mógł wykonać praskiego Chrystusa bardzo zdolny rzeźbiarz — uczeń tamtego?

³³ Vondoefer P. E., *Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst*, Cicerone XV (1923), s. 866.

Zważywszy wszystkie te podane powyżej momenty formalne, zdaje się, że środowiskiem, z którego wyszła inspiracja kompozycji poznańskiego Chrystusa Bołęściwego, mogła być jedynie plastyka czeska, ścięlej praska, która wytłumaczyć nam może ową jednorazowość poznańskiej koncepcji. Czas powstania naszej rzeźby oznaczyć się da na lata mniej więcej 1435—1440. Nie przeszkadza tej determinacji niezwykle wyraźny tradycjonalizm, na który zwracałam już uwagę. Nie jest to tradycjonalizm rutynisty kopiującego stare wzory, lecz człowieka przejętego do głębi tematem, mistrza, który tworzy z indywidualnym zacięciem.

Zresztą ten czynnik nawrotowy nie zaważył ujemnie na całokształcie wartości artystycznej rzeźby, lecz raczej nadał jej charakter oryginalności. A nadto nie trudno zauważyć w tego rodzaju dziełach średniowiecznych, o nastroju mistycznym, że dawne, przebrzmiałe zasadniczo formy zachowują się w regionach odleglejszych daleko dłużej, aniżeli w ważnych i decydujących o nowych zagadnieniach ośrodkach artystycznych.

Kto był twórcą naszego „Chrystusa Bołęściwego“ z poznańskiej fary? Na to pytanie odpowiedzieć nie podobna; nasz artysta zapewne pozostanie na zawsze anonimem. Możemy jedynie przyjąć, że przeszedł on przez sztukę praską, z której zaczerpnął swe natchnienie emocjonalne i formalne. Daleko idąca oryginalność poznańskiej koncepcji dowodzi, że artysta nie mógł się oprzeć jedynie na jakimś szkicu czy rysunku, które naówczas zbierane były skwapliwie przez wędrujących po całej Europie malarzy i rzeźbiarzy.

Warto w tym miejscu zanotować, jako szczegół nie bez znaczenia, niezwykle kształt włosów spadających na ramiona Chrystusa i ujmujących twarz w mocno podkreślone ramy. Ich forma plastyczna: krótkie puki, zwarte w głęboko podcięte symetryczne spłoty — nie powtarza się nigdzie. Mam wrażenie, że artysta, stosując ten archaiczny moment twórczy, wzorował się na XIV-wiecznej rzeźbie parlerowskiej. Tak potraktował te partie Piotr Parler w swym św. Wacławie (1373) czy Przemysławidach (1376—1377) z katedry praskiej³⁸. Tak stosuje tę formę rzeźbiarz św. Katarzyny z Ročowa (ok. 1380 r.)³⁹. Czy nasz rzeźbiarz „Bołęściwego“ natchnął się tymi wzorami tam na miejscu?

Ważniejszą dla nas rzeczą będzie próba stwierdzenia, czy farna figura jest importem, czy też powstała na miejscu: w Poznaniu lub w ogóle w Wielkopolsce?

Sprawie tej poświęca sporo uwagi, jedyny w niemieckiej literaturze Clasen, w swych wyżej wspom-

nianych dziełach średniowiecznej rzeźby praskiej⁴⁰. Kreśli on dla początków XV w. wcale prawdopodobny obraz wędrowców poważnych artystów, jak Mistrz tzw. Pięknych Madonn czy Flandryjczyk Johann von der Matten z Gdańska, oraz ich pomocników czy następców, na Śląsk, do Czech i Austrii, nawet do Bawarii i krajów alpejskich. Chociaż badacz ten, opierając się między innymi na Pięknej Madonnie z toruńskiego kościoła św. Jana, oddaje pierwszeństwo czasowe wcielenia pewnych wybitnych zamysłów twórczych z przełomu XIV na XV w. Prusom zakonnym, nie przeczy jednak, że i sztuka śląska (a zatem i czeska) miała poważny głos w twórczości wielkopolskiej, którą zapładniała szczególnie wtedy, gdy zaostrożone stosunki polityczne nie pozwalały na intensywniejszą penetrację sztuki krzyżackiej do Polski. Przyklasnąć zaś trzeba bezwarunkowo ważnemu stwierdzeniu Clasena, zawartemu w tym zdaniu: „Westpolen bedeuteten einen Zwischen und Übergangsraum, der aber sicherlich nicht einfach Einfuhrstücke aufnahm, sondern in eigenen Werkstätten wandernden Meistern und besonders solchen von Preussen und Schlesien Gelegenheit zu künstlerischer Tätigkeit gab.“⁴¹.

Ta utwierdzona przez Clasena licznymi dowodami teza o wykonywaniu przez wędrownych rzeźbiarzy wszystkich tych artystycznie wybornych dzieł, które znajdują się na ziemi wielkopolskiej, przede wszystkim zaś w jej stolicy Poznaniu, obala raz na zawsze powtarzaną dotąd tak bezkrytycznie bajkę o wwozie takich prac z zagranicy. Nasz poznański „Chrystus Bołęściwy“ powstał bezsprzecznie w Wielkopolsce, i to zapewne w Poznaniu, a wyszedł spod dłuta doskonałego — na razie jednak skądinąd nieuchwytnego — mistrza o wielkiej oryginalności.

Łącznie z tym rodowodem chciałabym tu poruszyć jeszcze jedną ważną kwestię, która może naświetlić popularność tego wyobrażenia w XIV i XV w. także z innego punktu widzenia, a równocześnie wskazać na wcale niepoślednią rolę, jaką sztuka czeska już w XIV w. odegrała w rozpowszechnieniu tego przedmiotu kultu raczej prywatnego i osobistego, aniżeli złączonego z oficjalnym nabożeństwem kościelnym. Jasną jest rzeczą, że u podstaw tego kultu stoi mistyka średniowieczna, która znajduje swój wyraz np. w nabożeństwie do ran Chrystusa już w XIV w. szczególnie w Czechach, gdzie także pojawia się równocześnie nabożeństwo nieszporne do Matki Boskiej Bolesnej z martwym ciałem Chrystusa na kolanach, tzw. Pietà⁴².

Ale właśnie na tym terenie ma nasz temat w owym czasie swe własne oblicze, zabarwione refleksiem spraw

³⁸ Por. Swoboda K. M., *Peter Parler*, Wien 1943, ryc. 32, 35, 40, 41.

³⁹ Vondoefer, jw., ryc. 1, obok s. 862.

⁴⁰ Clasen K. H., jw., *passim*, szczególnie s. 186, 188, 191.

⁴¹ Clasen K. H., jw., s. 186. Dodać tu należy, że autor widzi źródło całej tej rzeźby wschodu Europy z czasu ok. 1400 r. w twórczości ziem nadreńskich.

⁴² Stąd niemieckie „Vesperbild“.



Il. 7. Rzeźba Chrystusa Boleściwego z ratusza nowomiejskiego w Pradze.

społecznych i politycznych. Mam tu na myśli „Boleściwego”, który szczególnie w malarstwie przedstawiony jest nie, jak to dzieje się gdzie indziej, zwłaszcza w Niemczech, pośród tzw. „arma Christi”, narzędzi męki, lecz otoczony wyobrażeniami zajęć codziennego życia człowieka pracy.

I ten to szczegół wskazuje na bliską łączność czeskiego regionu artystycznego XIV w. z podobnie ujętymi scenami malarstwa angielskiego ostatniej ćwier-

ci tegoż stulecia, szczególnie z tzw. „Piers the Plowman”. Sprawę tę poruszał już Panofsky⁴³ a za nim G. v. d. Osten⁴⁴. Obaj jednak wskazując w swych pracach typologicznych na znaczenie mistyki średniowiecznej dla tych przedmiotów nabożeństwa pozaobrzędowego, nie połączyli ich przyczynowo z pewnymi ważnymi zjawiskami społeczno-politycznymi, które zapłodniły w końcu XIV w. fantazję artystów równocześnie w Anglii i w Czechach. Jest w Czechach w Sla-

⁴³ Panofsky E., „Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Geschichte des „Schmerzmannes” und der „Maria

Mediatrice”, w: Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, s. 304, przyp. 95.

⁴⁴ Osten G. v. d., jw., s. 30

větínie (obwód Louny)⁴⁵, pośród innych fresków z ok. 1365 czy 1375 r. tamtejszego kościoła parafialnego, malowidło wybijające się swoją oryginalnością ujęcia. Przedstawia ono „Chrystusa Bolesciwego“ stojącego na idealistycznie zaznaczonym wzgórzu ze zmniejszonymi postaciami ludzi pracujących, z których najwyraźniej i najdobitniej przedstawiona jest postać oracza. Po bokach obrazu podano przeważnie w półpostaciach różne formy pracy zarobkowej. W ten sposób przedstawiony Chrystus nie występuje w sztuce tego czasu w żadnym innym kraju Europy poza Anglią, gdzie właśnie w tym okresie i nieco później powstają takie malowidła, zwłaszcza w kościołach wiejskich do dziś zachowane, świadczące jawnie o ich związku z klasą pracującą. Inaczej bowiem trudno sobie wyobrazić, dlaczego ogólnie przyjęte owe „arma Christi“ zastąpione zostały tam, jak również w Slavětínie owymi realistycznymi, już nie tylko symbolicznymi scenami.

Rzecz tłumaczy się w sposób dość jasny, a na powstanie fresku czeskiego z inspiracji angielskiej wskazuje przede wszystkim ów oracz u stóp Chrystusa. Jest to angielski „Piers the Plowman“ (Piotr oracz), postać wyobrażana często na angielskich przedstawieniach tego tematu w późnym XIV w. Zaznaczyć tu jednak należy, że, jak stwierdza Panofsky „plowman“ znaczy nie tylko „oracz“, ale i „rzemieślnik“, co tłumaczy lepiej związek owych scen z obramienia malowidła z postacią orzającego chłopca.

Z czego powstała dziwna ta koncepcja? Otóż ok. 1362 r. ukazał się w Anglii poemat Williama Langlanda „The Vision of Piers Plowman“ o tendencji rewolucyjnej przeciw wyzyskowi i uciskowi chłopów, drobnych rzemieślników i biedoty miejskiej przez klasy posiadające. Tłące od dawna zarzewie niezadowolenia i poczucie krzywdy wybuchnie później w r. 1381 w powstaniu chłopskim Wata Tylera, któremu bramy Londynu otworzy właśnie biedota miejska. Owe freski angielskie są niewątpliwie w ścisłym związku z poematem i z późniejszymi ruchami wyzwoleniczymi w Anglii, jak to stwierdził Tristram⁴⁶. Jeżeli zaś dodamy, że Langland był zapalonym wyznawcą Wicleffa, którego pionierskie idee reformatorskie szły również w kierunku Tylerowskiej rewolucji, a którego inno-

wacje teologiczne i społeczne znaleźć miały tak silny oddźwięk w husytyzmie, nie trudno będzie skonstruować łączność pomiędzy Anglią a Czechami w tym niejako „społecznym“ wyobrażeniu naszego tematu, jak go podano w Slavětínie.

Ta teza nabiera jeszcze większej mocy przekonującej, jeśli zważywszy, że czeskie malarstwo (kierunku Teodoryka z Pragi) oddziaływało np. na malarską dekorację freskową Domu Kapitulnego w opactwie westminsterskim, wykonaną po r. 1376 przez artystów czeskich, z których jeden wraz z pomocnikami jest dokumentalnie stwierdzony jako twórca tych malowideł⁴⁷.

Wiadomo też, że w orszaku weselnym Anny z Luksemburgów, siostry króla czeskiego Wacława i córki Karola IV, zwanej „dobrą królową“ a wychodzącej za mąż za Ryszarda II, znajdowała się w Londynie w 1382 r. spora liczba artystów czeskich, którzy pracowali tam do r. 1388, skazani w tymże roku przez parlament na wygnanie wraz z całym orszakiem⁴⁸. Kontakty te musiały powstać już daleko wcześniej, aniżeli wskazuje na nie data rozpoczęcia tych prac po 1376 r.⁴⁹.

Przy tym wszystkim jednak nie wiemy, czy i jak ten motyw slavětínski oddziałował na rzeźbę, która go przecież użyć mogła jedynie reliefowo. O ile mi wiadomo, rzeźby o takim temacie nie ma ani w Czechach, ani w Anglii. Natomiast należy sobie uprzytomnić, że ok. 1425 r., tzn. w czasie nasilenia husytyzmu, wykonuje się w Pradze dla obu tamtejszych ratuszy dwie wzmiankowane wyżej figury „Chrystusa Bolesciwego“. W rzeźbach tych z dawnej domieszki średniowiecznej mistyki do polityczno-społecznego realizmu przejawia się już raczej ten ostatni poprzez silne zaakcentowanie ekspresji duchowej jak i formalnej, na czym spoczywa teraz główny nacisk. Jest to zapewne zamówienie zwycięskiego wielkiego mieszczaństwa, które wykorzystawszy powstanie taborzyckiej biedoty i wypędzenie przez nią niemieckiego patrycjatu oraz wyższego duchowieństwa, przywłaszczyło sobie majątki kościelne i władzę w stolicy⁵⁰.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że takie właśnie, mocne w wyrazie utwory powstawały na podłożu ciężkich

⁴⁵ *Topographie der Historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen — Bezirk Laun*, Prag 1895, s. 81.

⁴⁶ Tristram E. W., *Piers Plowman in English Wall Painting*, Burlington Magazine XXXI (1917), s. 135 i n.

⁴⁷ Hansen Ch., *Die Wandmalereien des Kapitelshauses der Westminsterabtei in London*, Würzburg 1939, s. 27 i n. Autorka, opierając się na pracy Wright T., *The Vision Andread of Piers Plowman*, London 1895, a nie znając widocznie późniejszych dochodzeń Tristrama, przesuwa datę poematu Langlanda mylnie na rok 1393.

⁴⁸ Hansen Ch., jw., s. 79.

⁴⁹ Warto tu przytoczyć interesujący fakt, że w Crngrobie w Słowenii pojawia się jeszcze ok. poł.

XV w. fresk z „Chrystusem Bolesciwym“ pośród „arma Christi“, ale również w otoczeniu licznych scen z figurami ludzi zatrudnionych zajęciami życia codziennego (por. Stelē Fr., *Monumenta artis slovenicae* I, Ljubljana 1935, tabl. 134). Może i to wyobrażenie bierze swój początek z impulsu ikonograficznego czesko-angielskiego. W Anglii bowiem trwają tego rodzaju pomysły malarskie jeszcze przez cały wiek XV. We fresku crngrobskim łączy się podobnie obraz życia codziennego z postacią Chrystusa, wprowadzając bez specjalnego powiązania go z jakimiś konkretnymi zajęciami historycznymi.

⁵⁰ Kautsky K., *Poprzednicy współczesnego socjalizmu*, Warszawa 1949, s. 192 i n.

zmagani wojen husyckich, podobnie jak się to działo w Anglii podczas ruchów społecznych, znajdujących ujście w rewolucji Tylerowskiej.

Nie mogła pozostać bez zmian i artystyczna myśl twórcza, będąca odbiciem rzeczywistości. A rzeczywistość podniecała fantazję twórczą. Z jednej strony szła przez Europę fala ruchów wyzwoleniczych chłopów i biedoty miejskiej, na której najboleśniej odbijały się polityczne zmagania feudałów francuskich, burgundzkich i angielskich w wojnie stuletniej. Z drugiej strony wypływająca z tego samego źródła myśl reformacyjna rzucała pomost od katarów południowej Francji, przez skierowanego na Rzym „poverella“ z Asyżu, a w wieku XIV przez „naukę ubogich księży“ Wicleffa

po rewolucje skryształizowane w ruchy patriotyczne wieku XV, które zapalały dwa stosy inkwizycyjne — Joanny D'Arc i Jana Husa. Rozkołysana, wielka myśl rewolucyjna dociera i do wąskiej bądź co bądź dziedziny twórczości poetów, jak Langland w XIV w. i plastyków średniowiecznych, jak późniejszy twórca poznańskiego „Boleściwego“, których skromne dzieła odbijają jednak bogatą i wielką rzeczywistość.

Słuszny będzie wniosek, że co do formy plastycznej ojcem chrzestnym pomysłu poznańskiego „Boleściwego“ stało się środowisko czeskie, ściślej praskie. Również impuls emocjonalny na podkładzie ówczesnych społecznych stosunków niewątpliwie pochodził z tegoż właśnie źródła.

NAGROBEK JANA Z CZERNINY W RYDZYNIE

I. WSTĘP

Tylko trzy razy wspomniano w piśmiennictwie płytę Jana z Czerniny¹. Kohte w swej inwentaryzacji zamieszczając krótki opis zabytku określił go lakonicznie: „Spätgotischer Grabstein hinter dem Hochaltare, einen Rydzyński darstellend...“². Preibisz ustalwszy przedstawioną na nim osobę pisał, że „...wszystko wskazuje na pierwszą połowę XV wieku jako czas powstania tej skromnej, a w prostocie znacznej, rzeźby“ i zaliczył ją do najlepszych „w Polsce nagrobków z tej epoki“³. Wreszcie ostatnio w skrypcie z historii polskiej sztuki średniowiecznej, wymieniając nagrobek rydzyński wśród dzieł rzeźby pierwszej połowy XV wieku, określono czas jego powstania na lata około 1440⁴. Zaledwie tyle wiadomym było dotąd o tej nieprzeciętnej rzeźbie, przynależącej do okresu, z którego zachowało się u nas stosunkowo niewiele dzieł monumentalnej plastyki, a w którym w innych środowiskach artystycznych powstało jej znacznie więcej. Niemal

całkowity brak opracowań rzeźby kamiennej pierwszej połowy XV wieku w Polsce⁵, znikomy nasz stan posiadania w tej dziedzinie, wreszcie wysoki poziom artystyczny omawianego zabytku — skłaniają do podjęcia niniejszego tematu, nawet w węższym, monograficznym ujęciu.

Brak zainteresowania się nagrobkiem ze strony historyków sztuki był spowodowany tym, że rzeźba na wpół ukryta za ołtarzem głównym kościoła rydzyńskiego, pozostawała w górnej swej części zamurowana, ponadto w całości pokryta grubą warstwą tynków. Wskutek tego nawet Łukaszewicz, sumienny badacz przeszłości Wielkopolski pominął w swym *Krótkim Opisie* rzeźbę rydzyńską, mimo, że na ogół notował wszystkie zabytki sepulkralne⁶. Dopiero pełne odsłonięcie rzeźby, związane z powojennym odnowieniem kościoła rydzyńskiego, pozwoliło na skonstatowanie istotnej wartości obiektu.

II. OPIS

Kościół parafialny w Rydzynie w pow. leszczyńskim p. w. św. Stanisława bpa, w którym mieści się płyta Jana z Czerniny, został wzniesiony w latach 1746—1748 i jest dziełem architekta Karola Marcina Frantza⁷. O stojącym poprzednio na jego miejscu budynku nie

mamy dokładniejszych wiadomości. Parafia w Rydzynie erygowana została w roku 1410 z fundacji Jana z Czerniny, w tym też czasie wzniesiono tu najpewniej pierwszy kościół⁸. Wizytacje biskupie z XVII wieku zaświadczały, że był to budynek murowany, w nim

¹ Zwrócenie uwagi na ten interesujący obiekt zawdzięczam prof. dr Gwidonowi Chmarzyńskiemu.

² Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmale der Provinz Posen*, t. III, Berlin 1896, s. 228.

³ Preibisz L., *Zamek i klucz rydzyński*, Rydzyna 1938, s. 9.

⁴ *Sztuka polska czasów średniowiecznych*, praca zbiorowa pod redakcją Gwidona Chmarzyńskiego, Warszawa 1953, s. 138.

⁵ Łukę tę uzupełniło w znacznej mierze ostatnie cenne studium Estreichera K., *Grobowiec Władysława Jagiełły*, Rocznik Krakowski XXXIII (1953), zes. 1.

⁶ Łukaszewicz J., *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych... w dawnej diecezji poznańskiej*, Poznań 1859, t. II, s. 78—79.

⁷ Preibisz, jw., s. 83—84; Dalbor W., *Związki Wielkopolski i Śląska w architekturze drugiej połowy wieku XVIII*, Prace K.H.S. X (1952), s. 41—43 i 52—53.

⁸ Preibisz, jw., s. 11; Kozierowski S., *Szematyzm historyczny ustrojów parafialnych dzisiejszej archidiecezji poznańskiej*, Poznań 1935, s. 354—356 wysunął przypuszczenie, iż parafia rydzyńska istniała już w XIII wieku. Nie ma na to jednak żadnych dowodów, a brzmienie dokumentu erekcyjnego nie pozostawia co do tego wątpliwości. O istnieniu pergaminowego dokumentu erekcyjnego kościoła z roku 1410 wspomina także wizytacja Ignacego Gnińskiego z dnia 6 kwietnia 1684, *Visitatio Archidiaconatus Sremensis...*, Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, rkps sygn. A.V. 17, f. 168.



Il. 1. Rydzyna, kościół parafialny. Nagrobek Jana z Czerniny. (Fot. Z. Czarnecki)



Il. 2. Rydzyna, kościół parafialny. Popiersie Jana z Czerniny z jego nagrobka. (Fot. Z. Czarnecki)



Il. 3. Fragment il. 2.

niewątpliwie znajdowała się płyta⁹. Został on zniszczony pożarem na przełomie XVII i XVIII wieku, a w roku 1716 z fundacji plebana rydzynskiego Jana Libowicza zastąpiony nowym, drewnianym, który uległ rozbiorce w roku 1746¹⁰. Przeniesienie nagrobka na jego obecne miejsce zostało dokonane w czasie budowy nowego kościoła w połowie XVIII stulecia. Poprzeczne

peknięcie kruchej płyty jest pozostałością po wyjmowaniu jej z pierwotnego miejsca.

Nagrobek (il. 1) wykonany jest w jasnoszarym marmurze o ciepłej tonacji, miejscami przechodzącej w barwę żółtawą. Ma kształt prostokątnej płyty, o wymiarach 152 × 287 cm¹¹. Brzegiem biegnie napis minuskulą gotycką (teksturą):

⁹ Visitatio Archidiaconatus Sremensis et Posnaniensis... sufragana Kaspia Hapa z lat 1610 i 1619, Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, rkps sygn. A.V. 4, f. 201v; Visitatio Archidiaconatus Sremensis & Croben-sis Decanatum... Jana Franciszka Wolskiego z roku 1667, Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, rkps sygn. A.V. 16, f. 263v. W aktach wizytacji Wolskiego, f. 264v, przy opisie kaplicy św. Trójcy dobudowanej do kościoła z fundacji Łukasza Rydzyńskiego zapewne w końcu XVI wieku, napisano: „Sepulchrum unum in eadem Capella Haeredes et Patroni (sc. Rydzyński — przyp. mój) habent“. Słowo „sepulchrum“ używane było zazwyczaj dla oznaczenia grobu, krypty podziem-

nej, czasem także znaczyło tyle co „nagrobek“. Z drugiej jednak strony zwrot „unum sepulchrum“ mógłby wskazywać także tendencję do podkreślenia istnienia jednego grobowca w kaplicy. Mimo to nie możemy jednak wskazać na żadną pewną wzmiankę, poprzedzającą inwentarz Kohtego, a mówiącą o istnieniu nagrobka.

¹⁰ Preibisz, jw., s. 83.

¹¹ Umieszczenie płyty za ołtarzem w niewielkiej od niego odległości nie pozwala na dokonanie zdjęcia fotograficznego na wprost. Reprodukowana tu fotografia (il. 1) jest najlepszym możliwym osiągnięciem pomimo skrótu perspektywicznego.



Il. 4. Rydzyna, kościół parafialny. Pies na nagrobku Jana z Czerniny. (Fot. Z. Czarnecki)



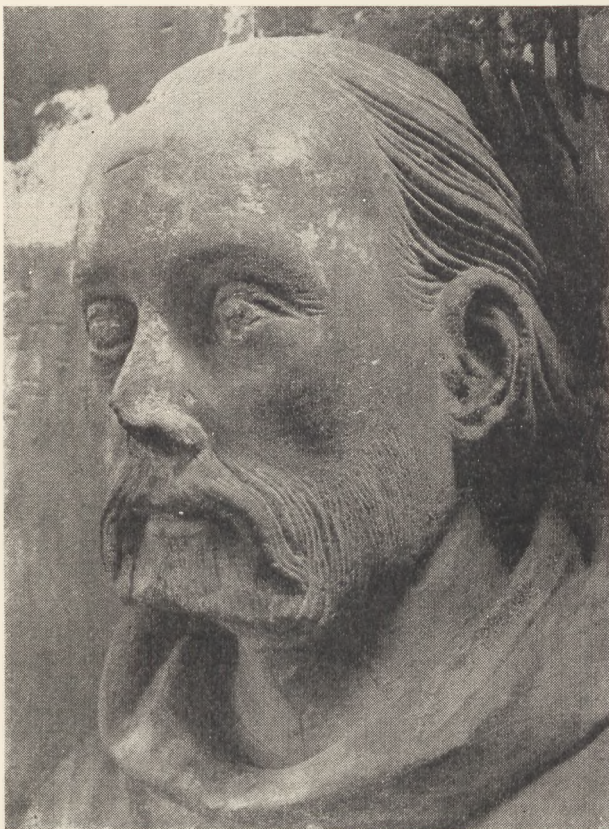
Il. 5. Kraków, katedra. Głowa płaczka na grobowcu Władysława Jagiełły. (Fot. S. Kolowca)

Anno. domini. m. cccc.xxIII
 feria. quinta. in crastino. undecim. milia. virginum^m
 xxIII. die mensis. octobris
 dominus. iohannes. de. czirni^a. fundator. huius templi
 heres. in rudzin. obiit. orate. pro eo¹²

Napis odznacza się dokładnym wykonaniem (il. 4). Pomimo wyrazistości pojedynczych liter, osiągniętej przez kontrast wygładzonej ich powierzchni z groszkowanym tłem — tekst nie jest łatwo czytelny. Powoduje to duża ilość skrótów, tendencja do ścieśnienia

¹² Dziękuję uprzejmie dr Brygidzie Kürbisówniej za cenną pomoc w odczytaniu napisu. W tekście zachodzi następująca omyłka: w roku 1423 dzień następny („in crastino“) po święcie jedenastu tysięcy dziewic, czyli 22 października przypadał na piątek, natomiast w napisie jako dzień śmierci podano 23 października, czwartek. Omyłka ta zdaje się wskazywać na to, że

wykonanie płyty nastąpiło w jakiś czas po śmierci Jana z Czerniny, stąd wynika niedokładność w podaniu daty. Natomiast stylistycznie jednolite i równie dokładne we wszystkich miejscach wykonanie napisu dowodzi, że powstał on w jednym czasie, a żadna z części napisu — co często praktykowano — nie została dopisana później.



Il. 6. Praga, katedra. Popiersie Piotra Parlera.
(Fot. Marburg)

liter oraz przewaga palców, elementów pionowych nad poprzecznymi. Mamy zatem przed sobą charakterystyczny dla tego okresu dziejów epigrafiki pas ornamentacyjny, utworzony z duktu powtarzających się

¹³ Uszkodzenie głowy utrudnia bliższe zidentyfikowanie zwierzęcia. Brak elementów fantastycznych wyklucza zupełnie smoka, mały, pozbawiony grzywy łeb i kształt ogona nie pozwalają na przyjęcie lwa. Za psem przemawia charakterystyczny kształt tułowia, łap oraz pokryty włosami na całej długości, zakręcony ku górze ogon. Pies występuje tak często na feudalnych zabytkach sepulkralnych jako symbol wierności i charakterystyczny atrybut klasowy, a czasem także jako przejaw myśliwskich zamiłowań zmarłego (Estreicher, jw., s. 13—14), że jego wystąpienie na zabytku rydzynskim, bez bliższego uzasadniania możemy zaliczyć do powszechnych zjawisk w ikonografii XIV—XV wieku. Ze znanych zabytków polskich, gdzie motyw ten występuje, przypomnieć należy płytę burmistrza Jana z Soest w kościele św. Jana w Toruniu (ok. 1350—1360) i nagrobek księcia Opolskiego Bolka III i jego żony Anny w kościele pofranciszkańskim w Opolu (1378—1382),

¹⁴ Dziewanowski W., *Średniowieczne miecze europejskie*, Broń i barwa III (1936), s. 154 i n.

elementów minuskuły gotyckiej. Pas ten spełnia w kompozycji płyty rolę szerokiego obramowania. Ostatni wiersz napisu, którego kamieniarz nie zmieścił na obrzeżu, tworzy mniejszy pasek w lewym górnym brzegu.

Środek płyty zajmuje postać zmarłego, umieszczona w płytkiej, łagodnie wgłębiającej się do środka, ostrołukiem zamkniętej wnęce (il. 1 i 2). Przez umieszczenie we wgłębieniu postać zachowuje półplastyczność, a jednocześnie nie występuje ponad powierzchnię płyty. Zmarły ujęty w postawie stojącej, stopami opiera się o grzbiet psa (il. 4) ¹³. Ubrany jest w długą, sięgającą do stóp szatę, która zapięta na guziczek przy szyi, obciśnię przylega do górnej części korpusu, dołem zaś jest luźna i opada w gęstych fałdach ku ziemi. Głowa nakryta jest miękką okrągłą czapką.

Prawa dłoń wsparta jest o rękojeść miecza, którego koniec główni dotyka głowy psa. Miecz o prostym jelu i ośmiobocznej głowicy reprezentuje typ miecza dwuręcznego, dość powszechnie używanego w Europie w XIII, XIV i XV wieku ¹⁴. Z lewego przedramienia zwisa ukośnie tarcza herbowa, jej prawy, górny narożnik zmarły ujmującą dłonią. Nad tarczą hełm turniejowy, nakryty kapucą i otoczony rozwiewającymi się labrami oraz klejnot. Hełm tego typu stanowi wczesny przykład ochrony głowy o przeznaczeniu wyłącznie reprezentacyjnym, heraldyczno-turniejowym, gdzie funkcja obronna została usunięta zupełnie ¹⁵. Hełm

¹⁵ Dokonało się to w toku ewolucji od hełmu garnczkowego, który w ciągu 2. poł. XIV wieku przestał odgrywać swą ważną rolę ochrony głowy rycerza na koniu. Wobec zwiększenia się znaczenia piechoty w sztuce wojennej, nową rolę objął hełm typu „bacinet” (niem. Beckenhaube), który miał formę metalowego czepca, ściśle osłaniającego głowę z wyjątkiem twarzy. Hełm garnczkowy zeszedł do roli paradnego nakrycia, które pozwalało na umieszczenie na płaskim zamknięciu klejnotu, zawierającego godło herbowe rycerza i stanowiącego jego znak rozpoznawczy. Z czasem, wobec stałego rozpowszechniania się walk turniejowych, miejsce hełmu garnczkowego zajął hełm turniejowy (niem. Stechhelm), którego kulista, a jednocześnie spłaszczona od góry powierzchnia pozwalała z jednej strony na umieszczenie klejnotu, a z drugiej strony ułatwiała ześlizgnięcie się kopii uderzającego w czasie walki przeciwnika. O zmianie znaczenia hełmu garnczkowego pisze Müller-Hickler H., *Über die Funde aus der Burg Tannenberg*, Zeitschr. f. historische Waffen- u. Kostümkunde, t. 14, Berlin 1932—1934, s. 181; por. także Schubert-Soldern F., *Der mittelalterliche Helm und seine Entwicklung*, Zeitschr. f. historische Waffenkunde, t. 5, Dresden 1909—1911, s. 33—42 oraz Post P., *Waffen- und Kostümgeschichtliche Ausdeutung der Limburger Chronik*, Zeitschr. f. historische Waffen- u. Kostümkunde, t. 14, Berlin 1935—1936, s. 180. Hełm typu turniejowego Gieysztor A. i Herbst S. w *Zarysie nauk pomocniczych historii*, t. I, Warszawa 1948, s. 146, nazywają hełmem dziobowym.

ten w praktyce przedstawień heraldycznych 1. poł. XV w., gdzie zajął niemal niepodzielne miejsce, dość szybko stracił swe właściwe proporcje w stosunku do postaci rycerza lub jego tarczy i tworzył jedynie jej zwieńczenie, a równocześnie podstawę do umieszczenia na nim klejnotu. Tę formę reprezentuje hełm turniejowy na nagrobku Rydzińskiego, a otaczające go labry o kształtach pierzasto zakończonych liści, wyraźnie świadczą o dekoracyjno-heraldycznym, a nie rzeczywistym ujęciu hełmu. Miecz Jana z Czerniny stanowi jedyny realny element uzbrojenia, prawa zaś strona nagrobka ma tylko heraldyczne znaczenie¹⁶.

Na nagrobku wyrzeźbiono herb Wierzbna — pole tarczy podzielone jest poprzecznym pasem; u czoła i w dole znajdują się po trzy lilie, z których środkowa dolna — nieco większa i umieszczona niżej od pozostałych. W klejnocie przekrzyżowana strzała zwrócona w prawo. Dokładnie taki wygląd herbu poświadczają pieczęcie śląskich panów z Wierzbna z lat 1283 i 1315, z tą jednak różnicą, że rząd dolnych lilii na nagrobku rydzińskim nie posiada tak wyraźnego — jak na pieczęciach śląskich — układu trójkąta¹⁷. Późniejsze przedstawienia herbu Wierzbna zastępują poprzeczny pas poziomą kreską (Niesiecki), względnie zupełnie go pomijają (Paprocki). W klejnocie herbu na płycie rydzińskiej nie znajdujemy tego, co o nim Paprocki i Niesiecki powiadają, to znaczy kolumny przeszytej strzałą¹⁸. Na herbie rydzińskim przekrzyżowana strzała w klejnocie jest reliktem herbu Lis, którym ród Wierzbnow pieczętował się jeszcze w XIV wieku¹⁹. Obydwie figury heraldyczne, przekrzyżowana strzała i sześć lilii umieszczonych w dwóch rzędach, przeszły następnie od właścicieli do herbu miasta Rydzyny, lokowanego w 1422 roku²⁰.

Niezachowanie się śladów polichromii na nagrobku rydzińskim nie pozwala nic powiedzieć o barwach heraldycznych. Nie można jednak wątpić, że dzieło to było pokolorowane. Dowodzi tego stała praktyka poli-



Il. 7. Praga, katedra. Popiersie Karola IV.
(Fot. wg O. Kletzl, Peter Parler, Leipzig 1940, tabl. 38)

chromowania sepulkralnej rzeźby, czego przykładem mogą być zabytki pobliskiego Śląska.

Prostokąt płyty został skomponowany w taki sposób, że postać zmarłego nie wypełnia całej jego po-

czego płyta Jana z Czerniny może być wyraźnym dowodem.

¹⁷ Piekosiński F., *Heraldyka polska wieków średnich*, Kraków 1899, s. 275—276; por. także Gumowski M., *Pieczęcie śląskie do końca XIV w.*, w pracy zbiorowej: *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, Kraków 1936, t. III, s. 311—312, 345—346 i 421 (tamże mowa o wpływie heraldyki francuskiej na powstanie tego herbu).

¹⁸ *Herbarz Polski Kaspra Niesieckiego S. J. powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopisów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Bobrowicza*, Lipsk 1841, t. VIII, s. 203, Lipsk 1842, t. IX, s. 314; *Herby rycerstwa polskiego, przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r. p. 1584*, wydanie K. J. Turowskiego, Kraków 1858, s. 742.

¹⁹ Piekosiński, jw., s. 93—94; Gumowski, jw., s. 355—356, 630, 646, tabl. CXX i CXXIII.

²⁰ Gumowski M., *Pieczęcie i herby miast wielkopolskich*, Poznań 1932, s. 298—301.

¹⁶ W tzw. „dobrej epoce heraldycznej“ jeszcze w 2. poł. XIV w. pamiętano o zachowaniu odpowiednich proporcji między wyobrażaną postacią a wielkością tarczy, hełmu i klejnotu. Przejawem tego są bardzo liczne rzeźby nagrobne tego czasu, spośród których warto przypomnieć sarkofagi książąt opolskich w Opolu, gdzie w ikonografii przedstawienia strona heraldyczna i militarna są ze sobą ściśle związane realnym stosunkiem uzbrojenia i ubioru do pojawiających się na nich elementów heraldycznych. W nagrobku Jana z Czerniny nastąpiło charakterystyczne dla XV w. odzielenie motywów heraldycznych od ubioru i uzbrojenia rycerza, zmniejszenie ich skali i podkreślenie odrębności. Słusznie w związku z tym Polaczówna H. w rozprawie *Stemmata Polonica*, Prace sekcji historii sztuki i kultury Tow. Naukowego we Lwowie (1927), s. 175—176, pisze o wpływie rzeźby nagrobnej na rozwój motywu trzymaczy herbowych. Podkreślić przy tym należy, że motyw trzymacza obowiązujący w heraldyce w zasadzie od XVII wieku, tkwi w swojej genezie między innymi w rzeźbie nagrobnej XV wieku,



Il. 8. Bressanone, katedra. Głowa kanonika Piotra Lentzburg z jego nagrobka.
(Fot. wg C. T. Müller, il. 182)

wierzchni. Od brzegów oddziela postać wpierw pas liter napisu, następnie wolna przestrzeń gładkiej powierzchni płyty, wreszcie krzywizna zagłębienia, z której wyłania się rzeźbiona w półplastycznym reliefie figura zmarłego. Zbliżyła się ona dzięki temu do wielkości naturalnej, pomimo znacznych rozmiarów płyty. Twórca osiągnął tu efekt o dużej wartości artystycznej; z pozornie płaskiej przestrzeni wyłania się ku widzowi postać zmarłego. Ujęta jest frontalnie, w pozostania, nie leżenia, ale mimo całej symetrii ujęcia i pozornego bezruchu, który zdają się podkreślać rozsunięte i ukośnie ustawione na grzbiecie zwierzęcia

stopy — gra w rzeźbie jakieś poruszenie, nieledwie wibracja otaczającego ją powietrza. Przyczyna tego tkwi w stylu rzeźby. Jest to styl malarski. Poprzez miękkie, bardzo plastyczne modelowanie figury, rzeźbiarz osiągnął we wszystkich częściach płyty ciągle zmienny rozkład światła i cienia. Od półkolistych powierzchni twarzy, przez gładko naciągniętą na piersiach szatę, aż do wałeczkowatych podłużnych fałd, które w części dolnej kończą się łagodnymi załamkami — cała figura mimo pozornej płaskości, obliczona jest na stworzenie iluzji przestrzennej, wrażenia, że za nią coś jeszcze się znajduje.



Il. 9. St. Marein, kościół parafialny. Konsola z popiersiem Mikołaja Velbachera.
(Fot. wg K. Garzarolli-Thurnlackh, il. 75)

Tym tłumaczyć należy charakterystyczny układ psich łap, skomponowany według poprawnie pojętych — choć na pewno jeszcze twórcy nieznanych od strony teoretycznej — zasad perspektywy linearnej (il. 4). Naczelną myślą rzeźbiarza zdaje się tu być koncepcja stworzenia wrażenia pełnoplastycznej figury stojącej w półkolistej, ostrołukiem zamkniętej wnęce — przy rzeczywistym braku głębokiej wnęki i przy braku pełnoplastycznej rzeźby (il. 1). Zamierzenie to zostało osiągnięte.

Konsekwencją układu stania figury, przy symetrycznym rozkładzie sił ciężących i punktów oparc,

jest zaznaczenie kolan w gęstych fałdach dolnej części szaty. Ten motyw pozbawia rzeźbę nieporadnej sztywności, która jakże często występuje w miernych dziełach rzeźby średniowiecznej, gdzie ciało ginie całkowicie pod sztucznymi strukturami zbroi, czy ubioru. W przypadku płyty rydzynskiej szata nie zasłania ciała ludzkiego, którego rzeczywiste proporcje z łatwością można odtworzyć. Suknia wyraźnie wisi na korpusie, jest w swych kształtach i ułożeniu zależną od niego. Pomimo tego wraz z ciałem tworzy mocny i szeroki akcent pionowy, który stanowi oś kompozycyjną całej postaci, i mimo to ruch wewnętrzny oraz naprę-

żenie stojącej postaci zostały w części osłonięte bogactwem fałd zwisającej szaty. Te sprzeczności: z jednej strony funkcjonalne ujęcie ubioru, z drugiej — okrywanie przezeń mechaniki ciała ludzkiego, pozwolą w dalszym ciągu bliżej określić specyficzny, najeżony przeciwieństwami styl naszego rzeźbiarza.

Głowa Jana z Czerniny stanowi punkt najsilniej przyciągający uwagę widza (il. 3). Głowa, jak cała figura, jest półplastyczna, sama twarz jednak wskutek starcia nosa i części wąsów nie ma już, niestety, tej ostrej plastyczności, jaka cechuje pozostałe partie rzeźby. Głowa nie jest osadzona symetrycznie na kor-

pusie, zwraca się ku lewej stronie, mimo że oczy zdają się spoglądać w dal, wprost ku widzowi. Ten układ, zbliżony nieco do ujęcia *en trois quarts*, jest konsekwencją skomponowania całej figury w ten sposób, by jak najmocniej podnieść walory jej przestrzenności przy pomocy malarskich sposobów rzeźby reliefowej. Oblicze to dość charakterystyczne, o nietypowym kształcie i wyrazistych rysach. Owal twarzy jest nieregularny; policzki nieco wpadnięte, podbródek bardzo szeroki. Czoło niezbyt wysokie, oczy otwarte, obramowane ciężkimi powiekami, są dość szeroko rozstawione, ujęte od góry płaskimi łukami brwiowymi. Nos



Il. 10. Mindelheim, kościół farny. Nagrobek księcia Ulryka Teck i jego żony Urszuli.
(Fot. wg J. Baum, il. 123)

duży, w dolnej części bardzo szeroki, pomimo uszkodzenia tworzy wyraźne przejście do dolnej części twarzy, gdzie również szerokie usta są ocienione bujnym wąsem. Dolna warga, nieco wysunięta przed górną, oddzielona jest od podbródka szeroką poprzeczną bruzdą. Wymykające się spod nakrycia głowy włosy ujmują twarz od góry i z boków.

Stan zachowania rzeźby jest w ogólności dobry. Napis jest bowiem czytelny, a ubytki części figuralnej nie stanowią przeszkody w analizie formy. Oprócz wspomnianych wyżej uszkodzeń przez zatarcie — częściowo oczu, czubka nosa, wąsów i niemal całkowicie głowy psa — płyta jest w dolnej połowie pęknięta w poprzek, przy czym miejsca złżenia zostały uzupełnione gipsem. I tak głównia miecza w dolnej części posiada takie uzupełnienie. Ponadto na całej powierzchni nagrobka widocznych jest kilka długich pęknięć, odprysków, względnie śladów po mechanicznych uszkodzeniach. Wszystkie one nie zacierają jednak czytelności rzeźby.

Przyglądając się uszkodzeniom płyty, powstałym przez zatarcie, dostrzec można, że znajdują się one tylko w dwóch miejscach: na twarzy zmarłego oraz na głowie psa. Brak natomiast zupełnie śladów równomierne starcia na całej powierzchni płyty, co byłoby nieuchronne, gdyby nagrobek tkwił w posadzce kościelnej. Płyta nie znajdowała się zatem w posadzce. Znaczne nierówności powierzchni spowodowane głębokim reliefem również wskazują na to, że nagrobek nie był przeznaczony do umieszczenia płasko na ziemi, gdyż stanowiłby przeszkodę w poruszaniu się po małym, wiejskim kościele. Konsekwentny układ stania postaci, umieszczenie jej we wnęce wskazują, że nagrobek od początku był przeznaczony do wmurowania pionowo, w ścianie. Zniszczenia wypukłych części: głowy człowieka i psa, wynikły zapewne ze zmiany miejsca wmurowania płyty.

III. TREŚĆ WYOBRAŻENIA, ZAGADNIENIE PORTRETU

Osoba zmarłego jest nam znana dzięki badaniom Stanisława Kozierowskiego i Leona Preibisza²¹. Jan z Czerniny był przedstawicielem możnego śląskiego roku komesów z Wierzbna pod Świdnicą, wywodzącego się od Lisów strzegomskich. Stąd herb Lis był przez nich często używany, a na płycie rydzynskiej znajdujemy go w klejnocie herbu. Wierzbnowie odgrywali znaczną rolę w dziejach Śląska, współczesnicząc

²¹ Kozierowski S., *Obce rycerstwo w Wielkopolsce w XIII—XVI wieku*, Poznań 1929, s. 120—122; Preibisz, jw., s. 9—17. W starszej literaturze (Łukaszewicz, jw.) panowało przekonanie, że było dwóch Janów Rydzynskich: ojciec i syn, z których starszy miał przybyć do Polski ok. 1400, a młodszy miał prowadzić działalność, o której mowa niżej. Ponieważ Preibisz wyjaśnił de-



Il. 11. Moguncja, katedra. Nagrobek arcybiskupa Konrada Dauna. (Fot. wg W. Pinder, *Die Deutsche Plastik*, tabl. X)

w rządach Piastów, bądź też zasiadając na stolicy biskupiej i w kapitule wrocławskiej. Jan, właściciel Czerniny²² w powiecie górskim na Śląsku, wzmiankowany po raz pierwszy w r. 1387, nabył w ostatnim

finitywnie, iż cały czas w przekazach mowa tylko o jednym Janie Rydzynskim, założycielu rodu, sprawy tej szerzej nie poruszam.

²² *Słownik Geograficzny*, t. I, s. 831. Powiaty górski i leszczyński sąsiadują ze sobą; odległość Rydzyny od Czerniny wynosi ok. 4 km.



Il. 12. Kaisheim, kościół klasztorny. Nagrobek biskupa chalcedońskiego Henryka. (Fot. wg J. Baum, il. 121)



Il. 13. Bressanone, katedra. Nagrobek poety Oswalda Wolkenstein. (Fot. wg C. T. Müller, il. 177)

dziesięcioleciu XIV wieku kilka miejscowości w ówczesnym powiecie kościańskim i osiedlił się na stałe w Wielkopolsce²³. Spośród nowonabytych osad, Rydzyna stała się główną siedzibą Jana, którego odtąd w dokumentach nazywa się „Johannes de Ridzino“, „Johannes Czirninski dominus de Rydzino“, lub też „Johannes Ridzinsky“²⁴. Od niego też rozpoczyna się historia rodu Rydzyńskich herbu Wierzbna.

²³ Preibisz, jw., s. 10—11.

Jan Rydzyński skupił w swoich rękach wielkie dobra ziemskie, które obejmowały znaczną część obszaru położonego nad południowo-zachodnią granicą Wielkopolski. Rydzyne podniósł do roli miasta przez akt lokacyjny (1422), uzyskując dla miejscowości już uprzednio erekcję parafii (1410) i wznosząc w niej swój zamek. W kilka lat po osiedleniu, Jan został burgrabią i starostą wschowskim oraz starostą kościańskim.

²⁴ Jw., s. 10—11 i przyp. 5.



Il. 14. Straubing, kościół parafialny. Nagrobek Ulryka Kastenmayera. (Fot. wg Ph. M. Halm, il. 62)



Il. 15. Oberpettau, zamek. Nagrobek Fryderyka Pettau. (Fot. wg K. Garzarolli-Thurnlackh, il. 73)

wreszcie pod koniec swego życia kasztelanem międzyrzeckim²⁵. Koleje życia, bliski stosunek z biskupem poznańskim, wreszcie częste występowanie w Wielkopolsce z ramienia Władysława Jagiełły, ukazują nam Jana Rydzińskiego, jego feudała śląskiego,

²⁵ Jw., s. 13—14. Dokładną datę śmierci Jana ustala napis na płycie na dzień 23 października 1423. Preibisz nie znał całego napisu i związał widoczny przed od-

który przybył do Polski na służbę królewską i stał się rzecznikiem interesów królewskich w Wielkopolsce. Nabycie przez niego tak znacznych posiadłości i piastowanie ważnych w tej dzielnicy urzędów świadczą o zaufaniu, jakim monarcha polski darzył śląskiego

stonięciem fragment z datą 23 października z rokiem 1422, z którego znamy ostatni dokument wzmiankujący o Janie.

komesa²⁶. Przypuszczać można, że Jagiełło, budując swoje dynastyczne państwo²⁷, musiał szukać sobie nowych sprzymierzeńców i oddanych urzędników. Do tej grupy ludzi należał Jan z Czerniny. Król mógł obsadzać urzędy tylko przedstawicielami szlachty danej ziemi²⁸, stąd Jan uzyskuje swe godności po uprzednim osiedleniu się w Wielkopolsce i nabyciu posiadłości.

Roli, jaką odgrywał Jan z Czerniny w Wielkopolsce, nie podjęli już jego potomkowie. Rydzyńscy w XV w. nie pełnili urzędów, a ich działalność nie wychodziła ponad przeciętny poziom i tryb życia bogatej szlachty wielkopolskiej, ogniskując się wokół spraw gospodarczych. W końcu XV wieku wskutek rozrośnięcia się rodu notujemy pierwsze spory rodzinne i podziały dziedzictwa, które doprowadziły do powstania rozgałęzień tej rodziny²⁹. Jan, założyciel rodu, był w nim niewątpliwie najwybitniejszą i najbardziej zasługującą na uwagę postacią, choćby ze względu na znaczenie polityczne, jakie posiadał w Wielkopolsce w czasach Jagiełły. Odpowiadające tej pozycji zasoby materialne, obejmujące klucz rydzyński i posiadłości w Czerninie, były niezbędnym warunkiem do przeprowadzenia tak kosztownej i okazałej fundacji, jak omawiany tu grobowiec. Pozycję zmarłego zdaje się ten moment podnosić nie tylko znacznymi rozmiarami i dużą wartością artystyczną, lecz w pierwszym rzędzie tym, że stoi on na czele bardzo nielicznych, a najczęściej skromnych możnowładczych i szlacheckich nagrobków polskich 1. poł. XV w.

Odczytanie treści wyobrażenia w średniowiecznej rzeźbie sepulkralnej może nastąpić dwojaką drogą. Po pierwsze przez analizę osobowości zmarłego, na podstawie wykorzystania przekazów mówiących o jego działalności, po drugie przez analizę strony psychofizycznej zmarłego, podanej na wizerunku sepulkralnym. Stopień przydatności obydwu dróg zależy od ilości źródeł pisanych, jakie możemy wykorzystać dla odtworzenia sylwetki zmarłego, zależy także od czytelności samego wizerunku. Przez czytelność należy tu rozumieć postulat przekazania twarzy zmarłego tak, jak ona rzeczywiście wyglądała, by stanowiła podstawę do studium jego psychiki. Stąd tak ważny dla rzeźby sepulkralnej problem portretu.

W przypadku grobowca Jana Rydzyńskiego pierwsza droga pozwala na określenie miejsca i roli zmarłego w Polsce czasów Jagiełły, wykorzystanie drugiej ułatwia nam dużej miary osiągnięcie sztuki portretowej, jakie stanowi rzeźba (il. 3). Mamy bowiem przed sobą wizerunek, gdzie z całym rozmysłem podkreślono wszystkie indywidualne cechy tej niezbyt pociągającej — o nieregularnych, choć energicznych rysach — twarzy człowieka, który przekroczył już wiek lat pięćdziesięciu. U podstaw tego portretu nie leży tak często stosowana w 1. poł. XV w. maska pośmiertna³⁰. Rzeźbiarz odkrył w twarzy tylko najbardziej zasadnicze cechy, uprościł i pogrubiał rysy, nie wchodząc w interpretację szczegółu. Cała twarz tchnąca indywidualizmem, posiada również silnie akcentowany charakter syntezy, mniej widoczne jest w niej tak ważne dla portretu uchwycenie jednorazowego i niepowtarzalnego momentu. Proste rysy tego oblicza, sumiasty wąs, zakończony grzywką nad czołem włosy — pozwalają tu nieledwie mówić o „sarmackim“ charakterze twarzy, o jej bardzo rodzimych cechach. Charakter tej głowy, będący odbiciem specyficznego polskiego klimatu i stylu życia, niemal dwa wieki później podniesionego do godności ideału ogółu szlachty, jest porównywalny tylko z niektórymi głowami płaczków na grobowcu Jagiełły (il. 5). I tu i tam etniczne oraz klasowe cechy głów panów polskich zostały równie dobitnie podkreślone.

Rzeźbiarz pomnika rydzyńskiego, jakkolwiek niepospolity w umiejętności określenia typowości oblicza śląskiego komesa, tworząc ten portret nie stał bynajmniej w odosobnieniu od przodujących warsztatów rzeźbiarskich środkowej Europy. Przechodząca przez kraje na północ od Alp od lat 60-tych XIV w. wielka fala nowych poszukiwań artystycznych znalazła najrychlej swe odbicie w tendencji do stworzenia portretu³¹. Jego szybki rozwój jako osobnego gatunku artystycznego uwidocznił się najwyraźniej w XIV wieku w rzeźbie, czego najdobitniejszym przykładem mogą być osiągnięcia warsztatu parlerskiego w Pradze³² (il. 6 i 7). Według Kellera³³ w pierwszym trzdziestolecu XV wieku w sztuce europejskiej, poza Niderlandami, nastąpiło zahamowanie tego wielkiego rozwoju sztuki portretowej, zaczęła ona rzekomo podlegać ogóln-

²⁶ Jw., s. 12.

²⁷ Małczyńska E., *Spółeczeństwo polskie pierwszej połowy XV wieku wobec zagadnień zachodnich*, Wrocław 1947, s. 56.

²⁸ Prohaska A., *Król Władysław Jagiełło*, Kraków 1908, t. I, s. 73.

²⁹ Preibisz, jw., s. 17 i n.

³⁰ Pohl J., *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance*, Würzburg 1938, s. 12 i n.

³¹ Keller H., *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* III (1939), s. 344—345 i 351.

³² Keller, jw., s. 348 niezwykle trafnie zwraca tu uwagę, że poza popiersiem Wacława z Radeč — najbardziej wyraźnym przykładem portretu, pozostałe popiersia z tryforium katedry praskiej wykazują krzyżowanie się dwóch przeciwstawnych tendencji: tradycyjnego i ustalonego dla danego okresu typu fizjonomicznego z indywidualnym, obserwowanym wizerunkiem. Trzeba tu podnieść, że w większości tych głów pierwszy, regresywny program wciąż jeszcze decyduje o ich wyglądzie.

³³ Keller, jw., s. 353—354.



11. 16. Piękna Madonna. Dawniej w kościele św. Jana w Toruniu. (Fot. zb. P.I.S.)



Il. 17. Toruń, kościół św. Jana. Głowa Mojżesza z cokołu Pięknej Madonny. (Fot. zb. P.I.S.)

nym kanonom „miękkiego stylu“, a stała się znów autonomicznym, opartym o obserwację gatunkiem dopiero w ostatniej ćwierci XV stulecia. Teza ta, nie zwykle interesująca i w dużej części trafna, nie może być jednak przyjęta w całości. Spróbujmy ją odnieść do omawianego tu dzieła i związanej z nim czasowo problematyki formalnej.

Analiza głowy Jana Rydzyńskiego wykazuje, że ujęcie portretowe jest w niej zamierzeniem programowym, a nie osiągnięciem przypadkowym. Porównując je z najwybitniejszymi środkowo-europejskimi środowiskami rzeźbiarskimi końca XIV i 1. połowy XV w.: czeskim, styryjskim, tyrolskim i szwabskim³⁴ — dostrzeżemy generalne związki w stylu i ogólnej koncepcji portretu.

Typ głowy wykształcony w popiersiach praskiego tryforium widoczny jest także w głowie Jana, lecz swoim charakterystycznym kanonem (zwłaszcza mistrz rodziny królewskiej³⁵; il. 7), oddziałowuje silnie na obserwowane elementy twarzy na nagrobku rydzyńskim, zaciera częściowo indywidualizm, nadaje jej ów charakterystyczny nałot idealizacji i syntezy. To, co Keller zaobserwował w odniesieniu do sztuki portretowej 1-go trzydziestolecia XV wieku — silne piętno ogólnego stylu ogarniającego całą środkową Europę — występuje i w naszej rzeźbie. Lecz najważniejsze jest to, że ów ogólny charakter stylu rzeźby 1. połowy XV wieku znajduje się na płycie rydzyńskiej w regresji i to znacznie odsuwa czasowo polski zabytek od rzeźb praskich. Mamy tu do czynienia z pełniejszą fazą portretu w rzeźbie. Faza ta obejmuje zresztą szeroki krąg zjawisk rzeźbiarskich, zwłaszcza w południowych Niemczech.

Tak charakterystyczne dla płyty rydzyńskiej uchwycenie specyficznego wyrazu twarzy i nastroju postaci występuje w nagrobku kanonika Piotra v. Lentzburg (zm. 1426) w Bressanone, niem. Brixen, pd. Tyrol³⁶ (il. 8). Przykład to współczesny grobowcowi rydzyńskiemu i można by go poprzeć innymi z kręgu tyrolskiego. Chodzi tu jedynie o wskazanie, że przed wielkim i szybkim rozwojem rzeźbionego portretu sepulkralnego w latach 30-tych XV w. w sztuce południowoniemieckiej³⁷, zwłaszcza w kręgu Straubing, istniały tu już ważne elementy realizmu portretowego. W głowie kanonika z Bressanone — całkiem różnej

w stylu od wielkopolskiego zabytku — twórca zmierza do utrwalenia wrażenia odrębnego od innych sposobu życia przedstawionego człowieka, jego psychiki i mentalności zrodzonej na gruncie sytuacji społecznej, w jakiej kanonik się znajdował. Nie chodzi tu już tylko o problem wiernego oddania strony fizycznej modelu, zarysowuje się także, wyrażona przez rysy zewnętrzne, strona psychiczna. Przytoczony tu rozmyślnie, nieco bardziej od rzeźby rydzyńskiej zaawansowany w ujęciu portretowym przykład tyrolski — wskazuje, że nagrobkowi Jana brak jeszcze elementów naturalizmu, ukształtowanych kilka lat później w sztuce południowych Niemiec, a zwłaszcza w twórczości Multschera. Nieco idealizujący portret Rydzyńskiego jest nie mniej w swej fazie bliski portretowi Piotra Lentzburga.

Niemal tę samą fazę ujęcia portretowego co grobowiec rydzyński, reprezentuje jedno z wybitniejszych dzieł rzeźby szwabskiej, podwójny marmurowy nagrobek księcia Ulryka Teck (zm. 1432) i jego żony Urszuli (zm. 1429) w Mindelheim³⁸ (il. 10). Rys spokoju i regularności łączy obydwie dzieła; widać na nich, że okres silnie stypizowanych oblicz kręgu parlerowskiego minął co najmniej przed pokoleniem, a bliska stąd droga do ostrego naturalizmu 2. ćwierci quattrocenta.

Późniejszym wprowadzie, lecz równorzędnym w sensie reprezentowania tej samej fazy stylistycznej, przykładem podobnego kanonu głowy portretowej może być konsola z roku 1445 w kościele w St. Marein w Styrii, będąca autoportretem Mikołaja Velbachera³⁹ (il. 9). Jej twórca, nie tak wybitny jak rzeźbiarz płyty rydzyńskiej, ponadto hamowany założeniami rzeźby architektonicznej, wyraźnie poszedł w kierunku syntezy twarzy, traktując ją jako dekoracyjną część wnętrza. Niemniej portretowość tej głowy jest uderzająca, znów dzięki uchwyceniu szczególnego, niepowtarzalnego nastroju oblicza.

Podane tu przykładowo portrety są oczywiście małym zaledwie wycinkiem rozwoju sztuk wyobrażających w Europie środkowej w pierwszej połowie XV wieku. W łączności z pokrewnymi im dziełami, o których nie miejsce tu mówić — świadczą, że rozwój twórczości portretowej nie ulega osłabieniu w tym czasie, nie podlega też zahamowaniu wskutek dominacji norm „miękkiego stylu“, jak tego chce Keller.

³⁴ Celowo pomijam tu wspólne rysy ogólnej koncepcji portretu Jana Rydzyńskiego z ówczesną rzeźbą włoską i francuską, jako niezbyt przydatne dla wyjaśnienia bliższych związków formalnych, choć istnienie tych podobieństw w ogólnych założeniach twórczych dałoby się zapewne także stwierdzić.

³⁵ Stix A., *Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV und XV Jahrhunderts*, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission f. Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale II (1908), s. 86 i n.

³⁶ Müller C. T., *Mittelalterliche Plastik Tirols von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachters*, Berlin 1935, s. 69.

³⁷ Halm Ph. M., *Studien zur süddeutschen Plastik, Altbayern u. Schwaben, Tirol und Salzburg*, Augsburg 1926, t. I, s. 46 i n.

³⁸ Baum J., *Gotische Bildwerke Schwabens*, Augsburg-Stuttgart 1921, s. 124 i 165—166.

³⁹ Garzarolli von Thurnlackh K., *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, s. 58 i 155—156.

Brak natomiast portretom pierwszego trzydziestolecia XV wieku owej świeżej odkrywczości w stosunku do czasu poprzedniego, która cechowała wizerunki tworzone na dworach paryskim i praskim od lat ok. 1360, brak im także — przynajmniej na północ od Alp, ostrości spojrzenia i naturalizmu, co stało się już udziałem drugiego trzydziestolecia. Tu właśnie uwagi Kellera należy traktować jako trafne obserwacje stylu portretowego pierwszej ćwierci XV stulecia i w taki sposób można je związać z formą portretu na grobowcu rydzyńskim. Powszechność występowania portretu w najbardziej zaawansowanych ośrodkach artystycznych tego czasu wiąże się ściśle z przejawami nowych poszukiwań w obrębie formy gotyckiej i do tych zjawisk należy zaliczyć płytę rydzyńską.

Obok głowy, drugim ważnym akcentem treściowym płyty jest jej program heraldyczny⁴⁰. Podyktowany sytuacją klasową zmarłego i koniecznością akcentowania jego pozycji w ramach społeczeństwa feudalnego, obejmuje tylko jeden herb rodzinny. Napis, herb i miecz zmarłego są na płycie elementami wyjaśniającymi bez reszty przynależność stanową osoby wyobrażonej. Stanowią niezbędne dla sztuki średniowiecznej uzupełnienia, bez których



Il. 18. Dawniej Toruń, Muzeum Miejskie. Madonna Dobrej Nadziei. (Fot. wg K. H. Clasena, il. 158)

⁴⁰ Ogromnie charakterystycznym jest dla tej rzeźby ukośne zwieszenie tarczy z ramienia zmarłego. Pozornie związana z kompozycją postaci w rzeczywistości rozбивa jej zwartość i wzbogaca cały układ o dodatkowe przedmioty, który w ten sposób sugeruje wielość planów w rzeźbie. Ten zwyczaj swobodnego umieszczania tarczy herbowej przy postaci, nieliczenie się z kompozycją obramienia, jest szczególnie typowe dla płyt południowo-niemieckich. Por. Dettloff S., *Der Grabstein des Kardinals Alexander von Masovien in der Wiener Stephanskirche*, *Dawna Sztuka II* (1939), zesz. 1, przyp. 1 na s. 9.

dzieło mogłoby stać się niejasne, stanowią nieusuwalne składniki programu ikonograficznego. Czytelność koncepcji późniejszego zresztą grobowca Jagiełły jest pod tym względem daleko większa, jest on zupełnie zrozumiały bez uzupełnień epigraficznych⁴¹.

Jan Rydzyński stoi na psie, będącym częstym w sztuce średniowiecznej symbolem wierności i atrybutem stanu rycerskiego.

IV. TYP GROBOWCA

Wśród kilku zasadniczych form nagrobka figuralnego, ukształtowanych w średniowiecznej rzeźbie sepulkralnej, nie znajdujemy bezpośredniego odpowiednika grobowca rydzyńskiego⁴². Stanowi on bowiem prostokątną płytę przysięnną z obramowaniem napisowym, gdzie postać zmarłego stoi, a traktowana jest — nie graficznie lub plastycznie na powierzchni płyty, lecz we wgłębionym półplastycznym reliefie, ujętym ostrołukową wnęką. Ta kompozycja wskazuje od razu, że nie jest to tradycyjny, często stosowany w ciągu XIV i XV w. typ płyty przysięnnnej, którego geneza wywodzi się od nagrobków leżących w posadzce i gdzie układ stania jest wskutek tego bardzo niekonsekwentny, choć stosowany w tej formie nieraz przez wybitnych rzeźbiarzy⁴³. Niespotykany motyw

⁴¹ Estreicher, jw., s. 22.

⁴² Por. zwłaszcza ważne uwagi na temat grobowców średniowiecznych Hamann R.,

Wilhelm-Kästner K., *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, II Bd, Hamann R., *Die Plastik*, Marburg 1929, s. 115—139.

⁴³ Przykładem takiego ujęcia — pionowego ustawienia postaci, a następnie ułożenia jej na wznak, może być znany nagrobek Jana Scibora w Budzie; por. Horvath H., *Budapest Művészeti emlékei*, 1938, s. 75, tabl. XLVI; Vernei-Kronberger E., *Magyar Középkori Síremlékek*, Budapest 1939, s. 32—33.



Il. 19. Dawniej Toruń, Muzeum Miejskie. Głowa fundatora (?) na cokole Madonny Dobrej Nadziei.
(Fot. K. H. Clasen)



Il. 20. Warszawa, Muzeum Narodowe. Piękną Madonną z Wrocławia. (Fot. H. Romanowski)



Il. 21. Warszawa, Muzeum Narodowe. Piękną Madonną z Wrocławia, widok boczny. (Fot. H. Romanowski)

ostołukowej wnęki niezwykle wzbogaca kompozycję nagrobka, czyniąc z niej rzadki przykład swobodnego traktowania normatywnej i zachowawczej na ogół rzeźby sepulkralnej. Malarskie ujęcie postaci podnosi rozdźwięk między swobodną i przestrzenną częścią środkową zawartą we wnęcie, a płaskim, tradycyjnie

gotyckim obramowaniem. Nie ma pod tym względem nagrobek rydzyński odpowiedników w rzeźbie polskiej, zwłaszcza w pobliskiej rzeźbie śląskiej, która do początków XV wieku odgrywała przodującą rolę w naszej plastyce sepulkralnej, stosowała jednak najczęściej schemat niemal pełnoplastycznej postaci le-



Il. 22. Warszawa, Muzeum Narodowe. Piękną Madonną z Wrocławia, widok od tyłu. (Fot. H. Romanowski)



Il. 23. Warszawa, Muzeum Narodowe. Piękną Madonną z Wrocławia, widok boczny. (Fot. H. Romanowski)

żące na tumbie. Podobne zasady kompozycji płyty przyściennej znajdujemy natomiast prawie w całych południowych Niemczech od górnej Nadrenii poczynając, przez Szwabię, Tyrol, dolną Bawarię, aż po Styrię. Przykładem mogą być nagrobki arcybiskupa Konrada Dauna w Moguncji, zm. 1434 (il. 11), bpa

Henryka w Kaisheim (Szwabia) zm. 2 poł. XIV w. (il. 12), poety Oswalda Wolkenstein w Bressanone (Tyrol), wykonany 1408 (il. 13), Ulryka Kastenmayera w Straubing w Dolnej Bawarii, zm. 1431 (il. 14), Fryderyka Pettau na zamku w Oberpettau w Styrii, zm. 1438 (il. 15) — wszystkie wykonane w końcu XIV i I połowie



Il. 24. Grosslobming, kościół parafialny. Matka Boska z grupy Zwiastowania. (Fot. wg K. Garzarolli-Thurnlackh, il. 37)

XV w.⁴¹. Wybrane tu z różnych miejsc i odrębnych kręgów artystycznych zabytki, przy wszelkich różnicach, łączy zbliżona zasada kompozycyjna: wmieszcz-

⁴¹ Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Berlin-Neubabelsberg 1914, s. 200—201; Baum jw., s. 165; Müller, jw., s. 69; Halm, jw., s. 62 i n.; Garzarolli von Thurnlackh, jw., s. 56—57.

nie stojącej, półplastycznej postaci w obramowanie⁴⁵. Bywa ono najczęściej prostokątne (il. 14), bądź też, jak w przykładzie styryjskim (il. 15) tworzy w górnej części architektoniczny baldachim nad głową zmarłego, jeszcze silniej podkreślając układ stania postaci. Ta zasada kompozycyjna jest nicią przewodnią kompozycji znacznej części nagrobków południowo-niemieckich, w wielu wypadkach wpływając na to, iż postacie te nie mają charakteru wizerunku człowieka zmarłego, wyciągniętego na śmiertelnym łożu, lecz stają się przypomnieniem jego wyglądu za życia w najbardziej uroczystym momencie, z całym bogactwem atrybutów i zaznaczeniem klasowej pozycji. W ten sposób pierwotna zasada komponowania postaci wyciągniętej na łożu śmierci, będąca kanonem sepulkralnych kompozycji XIII wieku, zaprzeczona przez komponowanie postaci w konsekwentnym układzie stania powraca znów do swej pierwotnej funkcji — służenia ideologii feudalnego systemu społecznego przez podniesienie elementów władzy człowieka żyjącego. Zmiana w kompozycji znacznej części europejskiej rzeźby nagrobnej, jaką tu obserwujemy, nie jest jeszcze zasadniczą zmianą jakościową, wywoła ją dopiero przełom renesansowy. Jest to jedynie poszukiwanie w obrębie tej samej ideologii, podyktowanej jednolitym układem społecznym, nowej, bliższej prawdzie życiowej i bardziej swobodnej formy. Od tego nowego nastawienia w rzeźbie sepulkralnej do koncepcji pomnika nie jest już droga daleka⁴⁶.

Omawiany tu typ kompozycji płyty nadaje postaci szczególny walor plastyczności, gdyż wynurzając się z obramowania jest ona lekko zacieniona po bokach, natomiast w partii środkowej podlega lepszemu oświetleniu, wskutek czego kontur boczny rysuje się ostro, podkreślone są światłocieniowe kontrasty i trójwymia-

⁴⁵ Spośród wymienionych przykładów nie wszystkie odbijają konsekwentny układ stania, np. nagrobek z Straubing. Przykład ten dobrany celowo dla wskazania, że tradycje nagrobków z postacią leżącą były w I. poł. XV w. bardzo żywe i stale podejmowane, oraz dla podkreślenia, że w kręgu Straubing prawie pełnoplastyczne postacie zagłębione w prostokątnym obramieniu ułożone były częstokroć w naturalistycznie pojętej pozie leżenia, a nawet śmiertelnego snu; por. Halm, jw., s. 68.

⁴⁶ Mam tu na myśli zwłaszcza znany grobowiec Can Grande della Scala (zm. 1324) w Veronie, który przełamując tradycyjne kompozycje sepulkralne czasu poprzedniego — staje na granicy między nagrobkiem a pomnikiem. Granicę tę w XV w. przekroczyli ostatecznie Donatello i Verocchio. Podobnie jako nowe zjawisko tego typu występują przyściennie grobowce włoskie XIV w., stosujące powtórzenie tej samej postaci raz jako zmarłego, drugi raz za życia, np. w pozie siedzącej, o czym szczegółowiej Keller, jw., s. 298 i nast. O przemianie grobowca w pomnik por. niezwykle ważne i interesujące uwagi tegoż, *Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance*, *Kunstchronik* 7 (1954), zesz. 5, s. 134 i n.

rowość całości⁴⁷ (il. 11). Niemniej płyta rydzynska jest skomponowana na nieco innej zasadzie: płytka wnęka, w której stoi postać, wgłębia się ku środkowi łagodnie, stosunek postaci do przestrzeni, w której się znajduje, jest bardziej organiczny i poprawny, niż w cytowanych wyżej przykładach (il. 1). Postać Rydzynskiego — swobodna, pełna naturalnego ujęcia i lepiej wpisana we wnękę, niż figury na płytach południowo-niemieckich — świadczy o oryginalności pomy-

ślu rzeźbiarza, który tylko w sposób ogólny był związany ze wskazanymi tu wzorami. Poszedł on w kompozycji własną drogą, stwarzając niepowtarzalny typ nagrobka przyściennego, łączącego schemat tradycyjnej, obramowanej napisem prostokątnej płyty, z nowym, przestrzennym ujęciem postaci zamkniętej w ostrołukowej wnęce. Ta dwoistość koncepcji w stworzonym typie nagrobka jest jedną z istotniejszych cech działalności artystycznej naszego rzeźbiarza.

V. TWÓRCA, CZAS POWSTANIA

Nagrobek Jana Rydzynskiego nie posiada analogii w polskiej rzeźbie sepulkralnej. W najbardziej twórczych środowiskach tego czasu: na Śląsku, Pomorzu i w Małopolsce, poza późniejszym sarkofagiem Jagiełły, nie ma innego nagrobka o tej skali problematyki formalnej łącznie z przeprowadzeniem koncepcji portretu, ani też reprezentującego tak wysoki poziom rzemiosła rzeźbiarskiego. Również i styl tej rzeźby nie posiada bezpośrednich analogii w polskiej plastyce nagrobnej. Stwierdzenie to skłania do podjęcia poszukiwań twórcy nagrobka nie drogą konfrontacji z rzeźbą sepulkralną, lecz z mistrzem, czy też warsztatem, posiadającym podobne założenia twórcze i analogiczny styl. Metoda taka wydaje się poprawna i tym bardziej konieczna dlatego, że rozpatrywanie nagrobków w oderwaniu od reszty rzeźby monumentalnej może przynieść wyniki niepełne. Ponadto podstawę tej drogi badawczej stanowi założenie, że w omawianym okresie każdy rzeźbiarz pracujący w kamieniu, związany często ze strzechą budowlano-rzeźbiarską, wykonywał różne zamówienia tematyczne, nie ograniczając się do jednego typu ikonograficznego, czy też kompozycyjnego⁴⁸.

Zespół dzieł, zgrupowany wokół twórczości Mistrza Pięknych Madonn i jego uczniów w pełni odpowiada

fazą stylistyczną i bliskimi analogiami formalnymi temu, co podnieśliśmy wyżej, jako znamienne dla płyty rydzynskiej. Twórczość Mistrza została znakomicie ujęta przez Feulnera⁴⁹, który najśluszniej poszedł w kierunku wydobycia z problemu Pięknych Madonn ok. r. 1400 nie typu ikonograficzno-kompozycyjnego, jak to uczynił Pinder⁵⁰, a za nim częściowo Wiese⁵¹, lecz nakreślił realny obraz twórczości jednego człowieka i jego warsztatu, wykonującego różnorodne zamówienia tematyczne. Rezultat pracy Feulnera do dziś obowiązuje, daje bowiem obraz charakteru twórczości mistrza oraz jej genezy i ogólnego związku z epoką, nakreśla itinerarium rzeźbiarza, jego rozwój artystyczny, wreszcie wytycza pewne kryteria chronologiczne. Wszystko to stanowi mocną podstawę do wszelkiej dyskusji nad zagadnieniem, mimo wątpliwości, jakie można mieć w odniesieniu do niektórych atrybucji lub ich datowania.

Twórczości Mistrza Pięknych Madonn (por. il. 16—23) nie można rozpatrywać wyłącznie w związku z idealizującymi tendencjami sztuki w początku XV wieku⁵². Mimo zależności od ideałów dworskich życia feudalnego, mimo tendencji do osiągnięcia najbardziej „pięknego” wyrazu drogą stosowania form łagodnych, pełnych wyrafinowanego smaku i świeckiej elegancji,

⁴⁷ Pinder, jw., s. 200—201, zauważył występowanie tego zjawiska w nagrobku arcybiskupa Konrada Dau-ma w Moguncji i słusznie je związał z malarskim stylem jego twórcy, idącego w tym przypadku po linii najbardziej twórczych wskazań rzeźby tego czasu.

⁴⁸ Pinder, jw., s. 10—28 i s. 161.

⁴⁹ Feulner A., *Der Meister der Schönen Madonnen*, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft X (1943), zesz. 1—2, s. 19—48, tamże podstawowa bibliografia przedmiotu. Praca Feulnera jest oparta w pewnej mierze o wyniki Clasena K. H., *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939, t. I, s. 131—191, por. zwłaszcza s. 186—191. Tamże Clasen porusza sprawę genezy sztuki Mistrza Pięknych Madonn, opowiadając się za pinderowską tezą o zachodnim (nadreńskim) pochodzeniu twórcy. Odmienne sprawę widzi Feulner, szukając początków sztuki mistrza w rzeźbie południowych Niemiec, a zwłaszcza w kręgu parlerowskim. Porusza to również Wiese E., *Schlesische Plastik vom Beginn des*

XIV bis zur Mitte des XV Jahrhunderts, Leipzig 1923, s. 41. Autor stoi na stanowisku związku mistrza ze sztuką czeską. Zagadnienie genezy, oddzielny i niełatwy problem, dojrzał po ostatniej pracy Feulnera do podjęcia. Rozwiązanie jego ogromnie utrudnia rozproszenie dzieł mistrza i jego kręgu po wielu krajach. Publikowana dotąd, niestety tylko w streszczeniu, rozprawa Kalinowskiego L., *Ze studiów nad Mistrzem Pięknych Madonn*, Sprawozdania z czynności i posiedzeń P.A.U. za r. 1950, zapowiada nowe, bardzo istotne uwagi na temat sztuki Mistrza.

⁵⁰ Pinder W., *Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44 (1923), s. 147—170.

⁵¹ Wiese E., *Zur Datierung der „Schönen Madonnen“*, Zeitschrift für bildende Kunst 61 (1927/1928), s. 359—364.

⁵² Czynią tak: Pinder, *Zum Problem der „Schönen Madonnen“*, s. 147 i n. oraz częściowo Feulner, jw., s. 19—21.



Il. 25. Wiedeń, katedra. Chrystus Bolesciwy, tzw. „Zahnwehherrgott“. (Fot. Marburg)

niezależnej najczęściej od religijnego tematu — widzieć należy w sztuce tego warsztatu nowe zdobycze w stosunku do kierunku parlerowskiego, z którego sztuka mistrza zapewne się wywodzi⁵³. Silny subiektywizm tej sztuki⁵⁴ nie może być traktowany tylko jako element regresu i idealizmu. Ustosunkowując ten subiektywizm do okresu poprzedniego, odkrywamy w nim przejaw bardziej dogłębnego niż w rzeźbie parlerowskiej spojrzenia na człowieka: próbę stworzenia studium psychiki. Postacie mimo pozornie zasłaniającego ich wnętrza nalu „piękna“, cechuje już doskonale uchwycony delikatny sensualizm, subtelny liryzm

i co najważniejsze: wycucie nastroju (il. 16 i 17). Nastrój ten, przy powierzchownej obserwacji wydaje się być tylko częścią składową warsztatu mistrza, przejawem pewnej manieri, wyrażającej się pozornie w podobnych proporcjach twarzy lub charakterystycznych uśmieszkach. Tak nie jest. Głowy Pięknych Madonn, prócz elementów tego co typowe, zawierają także cechy indywidualne, może nieraz trudne do wydobywania ze względu na szczególną miękkość stylu twórcy (il. 20). Dlatego, mimo rzadko podejmowanego tematu wizerunku rzeczywistego człowieka, jak np. głowa fundatora (?) na konsoli Madonny Dobrej Nadziei (il. 19)

⁵³ Feulner, jw., s. 26.

⁵⁴ Feulner, jw., s. 21.

i może studium głowy Mojżesza z Pięknej Madonny Toruńskiej (il. 17) — sztuka Mistrza Pięknych Madonn stanowi ważne osiągnięcie w rozwoju plastyki portretowej, choć bezpośrednio jej nie służy⁵⁵. Niewątpliwie największe znaczenie sztuki Mistrza Pięknych Madonn leży w malarskości jego stylu. Jest to nowa jakość. Wolumen plastycznej, całkowicie już trójwymiarowej rzeźby 2. poł. XIV wieku został tu przewyższony światłocieniową grą refleksów. Za każdą z Pięknych Madonn wyczuwa się przestrzeń i powietrze (il. 20—23).

Choć twórca płyty rydzynskiej nie osiągnął tak wysokiego poziomu formalnego szczególnie w zakresie delikatności ukształtowania detalu, to jednak jego program stoi w całkowitej zgodności ze sformułowanymi przez Pindera i Feulnera założeniami sztuki Mistrza Pięknych Madonn⁵⁶. Program ten cechują spreczne tendencje, tak charakterystyczne dla przełamywania się koncepcji idealistycznych i realistycznych w twórczości Mistrza. Warsztatowi Pięknych Madonn i rzeźbie rydzynskiej wspólny jest przede wszystkim ogólny styl, dążący do stworzenia w rzeźbie iluzji malarskiej i wrażenia swobodnie opływającego figurę powietrza, bez względu na to, czy mamy do czynienia z rzeźbą pełną, czy też reliefem (il. 1 i 21). Wyraża się on w bardzo plastycznym i miękkim modelunku, widocznym zwłaszcza w partii szat. Zarówno w grobowcu Jana z Czerniny, czy w takich rzeźbach Mistrza jak Madonna Dobrej Nadziei z Torunia, lub Piękna Madonna z Wrocławia, szaty stanowią główny element plastycznej budowy i zasłaniają strukturę ciała, z drugiej strony nie stoją w sprzeczności z jego anatomią, są rozpięte na korpusie. Charakterystyczne dla płyty rydzynskiej mocne ciążenie ciała ku dołowi i wycucie statyki oparcia, podkreślone dodatkowo rozszerzaniem się fałdów ubioru w dolnej części figury, przewija się przez całą twórczość Mistrza Pięknych Madonn (il. 1 i 18).

Porównując ze sobą głowy: Mojżesza z cokołu toruńskiej Pięknej Madonny, fundatora z podstawy Madonny Dobrej Nadziei z Torunia i Jana Rydzynskiego, mimo cech indywidualnych dostrzeżonych zwłaszcza w twarzy Rydzynskiego, zauważamy oparcie się o wspólny typ fizjonomiczny i podobne kształtowanie głowy (il. 3, 17 i 19). Feulner podniósł tu związek

z realizmem generacji parlerowskiej⁵⁷, gdzie typowość często przeważała jeszcze nad portretowym indywidualizmem (il. 6 i 7). Zaobserwowana na przykładzie głowy Jana Rydzynskiego faza stylistyczna cechuje się przewagą indywidualizmu nad typowością. W tym zakresie rzeźba rydzynska przewyższa nawet obydwa dzieła toruńskie, bardziej zdeterminowane podjęciem ustalonego już wcześniej typu parlerowskiego. Niemniej zestawienie głów Jana Rydzynskiego i nieznanego fundatora z cokołu małej figurki toruńskiej poucza nas, że jesteśmy w obrębie tego samego warsztatu; zachodzą natomiast pewne różnice w zakresie programu dzieła oraz poziomu wykonania⁵⁸.

Charakterystyczna jest dla sztuki Mistrza Pięknych Madonn symbioza dogłębnego studium głowy z korpusem, posiadającym mimo poprawnych proporcji cechy oderwanej od całości partii, gdzie wyżywa się dekoracyjny nurt twórczości. Symbioza tych dwóch przeciwstawnych sobie założeń występuje również bardzo wyraźnie w rzeźbie rydzynskiej. Organiczny związek głowy z resztą korpusu stanie się zasadą rzeźby środkowo-europejskiej dopiero w latach trzydziestych XV w. w rzeźbie kręgu Straubing, gdzie naturalistycznej



Il. 26. Aflenz, kościół parafialny. Głowa św. Piotra. (Fot. wg K. Garzarolli-Thurnlackh, il. 49)

⁵⁵ Nie można się tu zgodzić z Feulnerem, jw., s. 22 zarzucającym twarzy Madonny toruńskiej bezduszną i stylizowaną.

⁵⁶ Por. zwłaszcza Pinder, *Zum Problem der „Schönen Madonnen“*, s. 169 oraz Feulner, jw., s. 19—22 i 47—48.

⁵⁷ Feulner, jw., s. 24—26.

⁵⁸ Nie można zapominać o zasadniczej różnicy, jaka dzieli obydwa głowy, tj. o skali. Jednak mimo tego, iż głowa toruńskiego fundatora jest „miniaturą rzeźbiarską”, a oblicze z nagrobka rydzynskiego — naturalnych rozmiarów, zachodzące między nimi podobieństwa typu pozwalają na porównywanie.

ekspresji twarzy człowieka zmarłego odpowiadają, niezwykle sugestywnie rzucone na śmiertelne łoża, ciała⁵⁹ (il. 14). Polskim przejawem tej fazy jest dopiero grobowiec Jagiełły.

Poza podniesionymi tu generalnymi, wynikającymi ze wspólnego programu, związkami płyty rydzyskiej z działalnością Mistrza Pięknych Madonn, podkreślić należy szczególne podobieństwo kształtowania detalu, będące wyrazem stosowania podobnych praktyk w obrębie jednego warsztatu. Występuje ono w partiach szat, które obciśnięte przylegają do górnej części korpusu, a niżej układają się luźno w pionowych wałeczkowatych fałdach, wyrastających z gładko napiętej tkaniny (np. por. Madonnę Dobrej Nadziei, Chrystusa Oliwnego z Malborka⁶⁰, Piękna Madonnę z Wrocławia i nagrobek Jana z Czerniny — il. 18, 22 i 1). Ich lekko zaostrome opadanie ku stopom figury jest znamionną cechą warsztatu (il. 4 i 18).

Omyłka w dacie śmierci Jana Rydzyskiego utrwalona napisem (por. przypis 12) została spowodowana tym, że dokładny termin zgonu zatarł się w pamięci fundatorów. Wskazuje ona, że między śmiercią Jana z Czerniny, a wykonaniem nagrobka minął pewien okres czasu, wynoszący może kilka lat. Przyjmując zatem czas powstania nagrobka na lata ok. 1425—1430, stajemy wobec pytania, czy związek tej rzeźby

ze sztuką Mistrza Pięknych Madonn miał charakter integralny. Podane przez Feulnera itinerarium Mistrza przeczy takim związkom. Okres ok. 1390—1410, kiedy rzeźbiarz ten działał na terenie Pomorza i Śląska, jest stylem najbliższy rzeźbie rydzyskiej, natomiast stoi z nią w niezgodności czasowej.

W okresie późniejszym, bliższym powstaniu płyty rydzyskiej, a obejmującym działalność mistrza na terenie południowych Czech i Austrii, twórczość tego rzeźbiarza przeszła od form prostych do bardziej skomplikowanych⁶¹ i przekroczyła już stopień stylowy, reprezentowany nagrobkiem Jana Rydzyskiego (Madonna z Krumlowa). Trudność tę zdaje się podnosić fakt, że Rydzyna leży na drodze wędrowni mistrza z północy na południe, natomiast rzeźba nie mieści się w czasie, w którym mistrz przenośli się z Pomorza na Śląsk (może ok. 1400—1410).

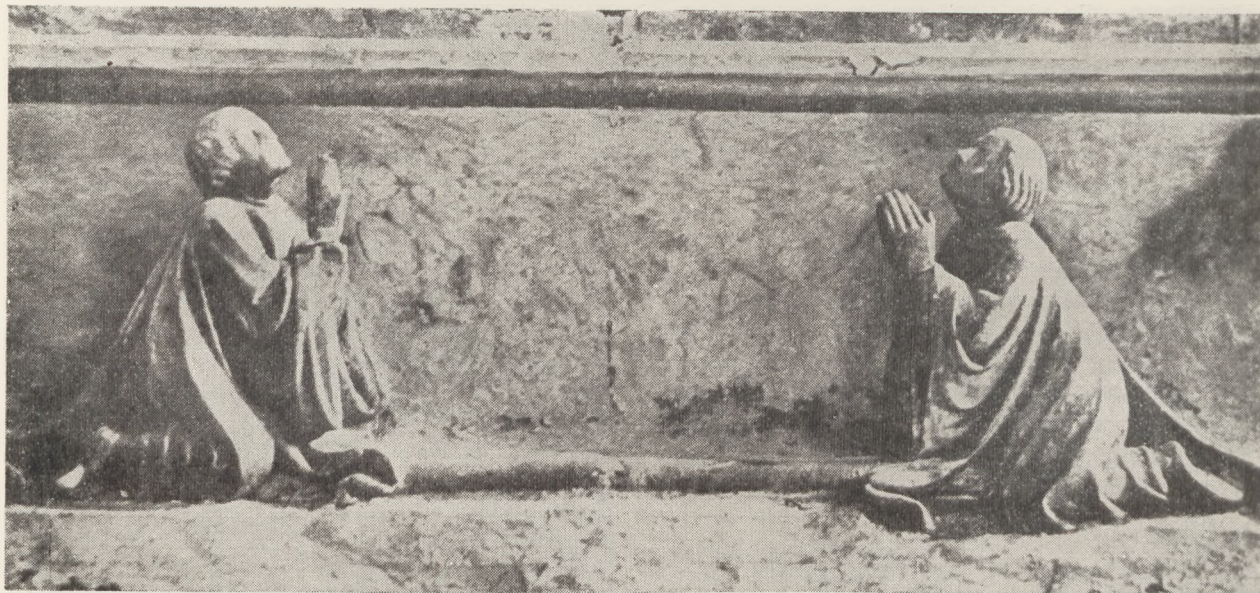
Rozwiązanie tego problemu jest równoznaczne ze znalezieniem źródeł twórczości rzeźbiarza płyty rydzyskiej nie tylko u samego Mistrza Pięknych Madonn, lecz także w sztuce, która tworzyła się wokół jego wędrownego warsztatu, a zwłaszcza w sztuce kręgu salzburskiego, który zdaje się wydał albo zdeteminował postawę mistrza i jego uczniów⁶². Kontynuatorów kierunku Mistrza Pięknych Madonn — czy to weźmiemy rzeźbiarza z kaplicy Dumlosych w kościele

⁵⁹ Halm, jw., s. 68.

⁶⁰ Repr. Clasen, jw., il. 163.

⁶¹ Feulner, jw., s. 43.

⁶² Garzarolli, jw., s. 50.



Il. 27. Ptujaska Gora, kościół odpustowy. Predella ołtarza z postaciami fundatorów. (Fot. wg K. Garzarolli-Thurnlackh, il. 59)



Il. 28. Gars nad Innem, kościół klasztorny. Pies z nagrobka Jakuba Hinderkirchera. (Fot. wg Ph. M. Halm, il. 60)

św. Elżbiety we Wrocławiu⁶³, czy też mistrza z Grosslobming w Styrii⁶⁴, czy wreszcie rzeźbiarza z Ptujskiej Góry w Słowenii (niem. Maria-Neustift)⁶⁵ — cechuje na ogół kontynuowanie programu Pięknych Madonn, wzbogacone indywidualnym wkładem twórców. Osobisty udział występuje może szczególnie wyraźnie u mistrza kaplicy Dumlosych, gdzie liryzm i spokój postaci zastąpiony został niespokojnym konturem i ostrością, przy stałym operowaniu malarzkim stylem nauczyciela. W kręgu sztuki Mistrza Pięknych Madonn szczególnie silnie, na tle salzburskiej genezy ich twórczości, występuje pokrewieństwo dwóch rzeźbiarzy styryjskich: mistrza z Grosslobming (il. 24—26) i mistrza, wykonującego zamówienie dla kościoła w Ptujskiej Gorze (il. 27), obydwu czynnych w drugim i trzecim dziesięcioleciu XV wieku. Twórczość ich — właściwie scharakteryzowana przez Garzarolliego⁶⁶ — jest zjawiskiem niemal równorzędnym do stylu mistrza płyty rydzynskiej. Obserwujemy tu podobny kanon kompozycyjny głowy oraz ten sam sposób układania szat na korpusie. Szczególnie paralelną do rzeźby rydzynskiej jest twórczość mistrza z Grosslobming, oscylująca pomiędzy odkrywczym realizmem, a tendencją dekoracyjną, połączoną ze specyficznym dla całego zespołu unikaniem kontrastów i łagodnym wdziękiem (il. 24). O tym, że w twórczości tego mistrza zaznacza się rys dogłębnego realizmu, graniczącego z bezpośrednią, naturalistyczną obserwacją, świadczyć może jego Chrystus Bolesniwy (Zahnwehherrgott) z wiedeńskiego kościoła św. Stefana (il. 25). O wspólnym dla tej całej grupy kanonie kompozycyjnym twa-

rzy poucza figura św. Piotra z Aflenz, dzieło tego rzeźbiarza (il. 26), o sposobie układania szat analogicznym jak na rzeźbie rydzynskiej mówią figurki fundatorów na predelli z Ptujskiej Góry (il. 27).

Płyta Jana Rydzynskiego przez związek ze sztuką Mistrza Pięknych Madonn należy do wielkiego zespołu artystycznego, obejmującego swym zasięgiem pd. Niemcy, Austrię, Czechy i Śląsk⁶⁷. W tym ważnym środowisku twórczym 2. poł. XIV i 1. poł. XV w. Salzburg i związany z nim wędrowny warsztat Mistrza Pięknych Madonn zajmowały zapewne rolę przodującą; zagadnienie to wychodzi już jednak poza ramy niniejszych rozważań. Natomiast ważnym jest dla nas to stwierdzenie dlatego, że włącza omawiany zabytek w obręb jednego z najwybitniejszych i najbardziej twórczych środowisk rzeźbiarskich Europy przedrenesansowej oraz pozwala na zanotowanie rozległych analogii w stylu również w odniesieniu do malarstwa. Dopiero taka geneza twórczości naszego rzeźbiarza może wyjaśnić wysoki poziom jego sztuki, niecodziennosc kompozycji i wagę osiągnięcia portretowego.

Stałym oddziaływaniem sztuki włoskiej na plastykę kręgu alpejskiego i naddunajskiego możemy wytłumaczyć naturalizm postaci psa i jego perspektywiczne ujęcie, często spotykane w sztuce południowo-niemieckiej i austriackiej (il. 15 i 28). Być może wreszcie, iż trudny do wyjaśnienia na tle ówczesnej rzeźby na północ od Alp motyw postaci potraktowanej reliefowo i zamkniętej w perspektywnie jakby skróconej wnęce, stanie się bardziej zrozumiały na tle osiągnięć pierwszej ćwierci włoskiego quattrocenta.

⁶³ Braune H., Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig b. r., nry kat. 38—43.

⁶⁴ Garzarolli, jw., s. 36—46 i 100—101.

⁶⁵ Garzarolli, jw., s. 46—50 i 102—103.

⁶⁶ Por. przypisy 64 i 65.

⁶⁷ Pinder, *Zum Problem der „Schönen Madonnen“*, s. 152—153.



Il. 29. Passawa, katedra. Popiersie kanonika Pawła Polhaym z jego nagrobka.
(Fot. zb. Zakładu Historii Sztuki U.P.)

V. ZAKOŃCZENIE

Nagrobek Jana z Czerniny przynależy do ważnego stopnia rozwojowego sztuki środkowo-europejskiej. Początkowo odkrywczy realizm fazy parlerowskiej i mocno akcentowane woluminy plastycznych ciał tego czasu, zastąpiła w pocz. XV w. gracia i wdzięk, które część badaczy stara się tłumaczyć dworskim ideałem kultury. Sztuka tego czasu stanowi dalszy krok naprzód w kierunku postawy realistycznej dzięki bardziej wnikliwemu analizowaniu twarzy ludzkiej, nie

zatrzymującemu się już tylko na uchwyceniu typowości i wspólnych cech wszystkich twarzy ludzkich. Zasadniczym programem tej sztuki, najlepiej może wyrażonym w twórczości Mistrza Pięknych Madonn, jest ujmowanie człowieka w jego rzeczywistych proporcjach i stosunkach przestrzennych, określonych głównie przy pomocy miękkiego, obliczonego na grę światłocienia modelunku. Towarzyszy tej postawie tendencja do nadania twarzy wyrazu subtelnej liryzmu



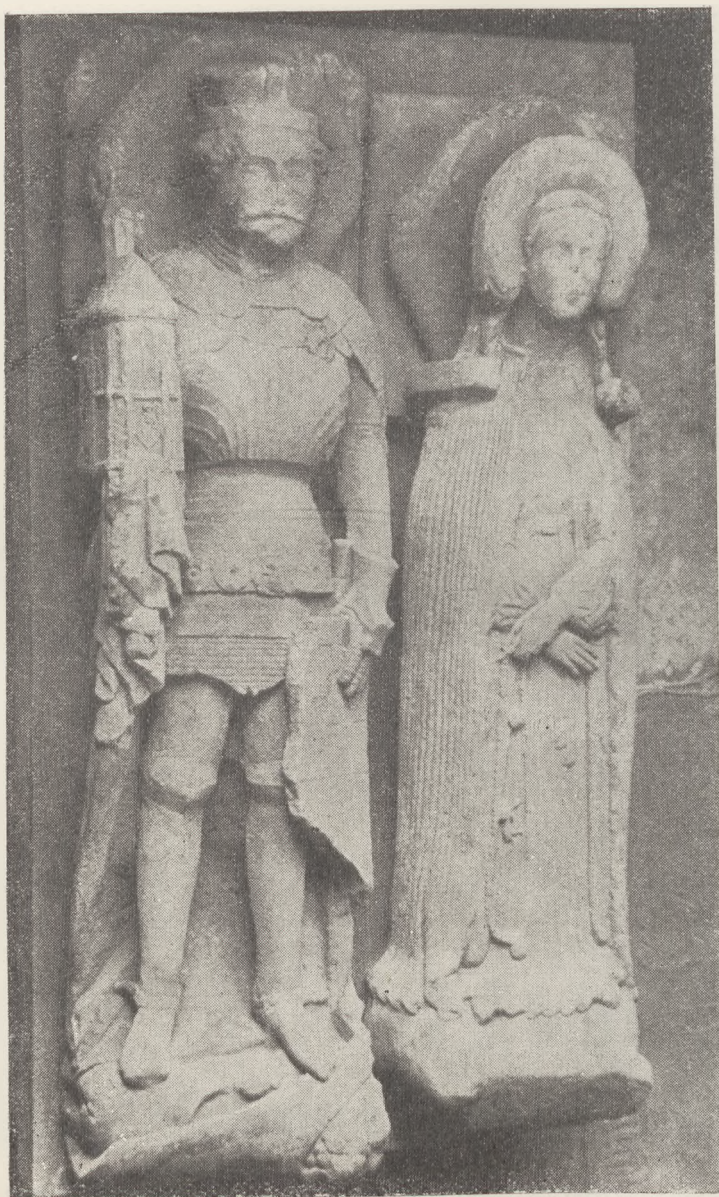
Il. 30. Straubing, kościół parafialny. Głowa Ulryka Kastenmayera z jego nagrobka.
(Fot. wg Ph. M. Halm, il. 64)

i piękna, niejednokrotnie jednak — jak w rzeźbie rydzyńskiej — przewyciężona zmierzającym do syntezy realizmem, spotęgowanym umiejętnością uchwycenia nastroju. Ta faza sztuki poprzedza ostrość spojrzenia czasów Multschera, rzeźbiarzy grupy Straubing, czy też sięgając do dalszych analogii — malarzy drugiej generacji tokańskiego Odrodzenia lub też twórców grobowca Jana bez Trwogi i Małgorzaty Bawarskiej w Dijon. Stanowi jednocześnie do niej pomost i przygotowanie (il. 29 i 30).

Przy ustalaniu miejsca płyty rydzyńskiej w obrębie sztuki europejskiej, wskazując na jej genezę

i związek ze sztuką Mistrza Pięknych Madonn nie można jednak równocześnie pomijać następstw i relacji tej rzeźby do dzieł następnej generacji artystycznej, tj. drugiego trzydziestolecia quattrocenta⁶⁸. O ile pierwsze wpływa w rzeźbie pod znakiem miękkiego malarskiego stylu, którego zasadniczym celem jest maksymalna przestrzenność postaci (Ghiberti, Claus Sluter, Mistrz Pięknych Madonn), to drugie trzydziestolecie w oparciu o dotychczasowe zdobycze zmierza, naj-

⁶⁸ Na sprawę tę zwrócił mi uwagę prof. dr Z. Kępiński.



Il. 31. Legnica, kościół św. Piotra i Pawła. Nagrobek księcia Wacława I i jego żony Anny. (Fot. B. Kupiec, zb. Instytutu Zachodniego w Poznaniu)

ogólniej rzecz biorąc, do stworzenia naturalnych układów przestrzennych, połączonych z ostrym, naturalistycznym spojrzeniem. Rzeźba południowo-niemiecka (krąg Straubing, Passawa, Salzburg — il. 29 i 30) stanowi znakomity przykład zasadniczej zmiany, jaka dokonała się w nastawieniu twórczym. Kanony kompozycyjne twarzy, ukształtowane jeszcze w okresie parterowskim, zostały tu w latach 30-tych przełamane na rzecz realistycznie pojętej indywidualności rysów. Każ-

da z tych twarzy jest modelowana ostro, pod kątem oddania rzeczywistego stanu psychicznego i fizycznego wyobrażonej postaci. Naturalność układu komponowania rąk wyszła tu poza bardzo doktrynalnie pojęte układy przestrzenne Pięknych Madonn, gdzie każda część ciała ma swoje ściśle określone zamysłem kompozycyjnym miejsce (il. 14). Także funkcja szat zmienia się w stosunku do dzieł z początków stulecia: ubiór w większym stopniu staje się częścią niezależną

od ciała, a równocześnie naturalniej na nim obwisa, przestaje być dekoracją.

Jaki jest stosunek rzeźby rydzyńskiej do tych zjawisk? Tkwiąc silnie swą genezą w stylu sztuki Mistrza Pięknych Madonn, jednocześnie poza nią wychodzi i zapowiada zjawiska drugiej generacji quattrocenta. Wyraża się to w pierwszym rzędzie w głowie zmarłego, która swą portretowością — jak wyżej wspomniano — daleko wychodzi poza kanon ustalony w sztuce parlerowskiej i kontynuowany przez Mistrza Pięknych Madonn. Od znakomitego

uchwycenia specyficznego nastroju tej „sarmackiej” twarzy blisko jest już bardzo do ostrych rysów Kastenmayera w Straubing (il. 3, 29 i 30). Za pięknym, pełnym swobody i opartym o nieledwie perspektywiczną poprawność układem rąk na nagrobku rydzyńskim kryje się zapowiedź podobnych układów w sztuce pd. niemieckiej⁶⁹, kto wie, czy nie podyktowana inspiracjami włoskimi.

⁶⁹ Por. łapy małpki trzymającej tarczę herbową na nagrobku Polhayma, Halm, jw., il. 70.



Il. 32. Siedlnica, kościół parafialny. Nagrobek rycerza z rodu Kotwiczów.
(Fot. Z. Czarnecki)



Il. 33. Siedlnica, kościół parafialny. Głowa zmarłego na nagrobku rycerza z rodu Kotwiczów. (Fot. Z. Czarnecki)

Spojrzenie na płytę rydzyńską pod kątem późniejszych wydarzeń artystycznych wskazuje, że jej związek z Mistrzem Pięknych Madonn, twórcą o znaczeniu przełomowym, lecz może nie posiadającym bezpośrednich następstw — nie stanowi jedynego wytłumaczenia jej formy. Żywotność środowiska południowo-niemieckiego, rodzenie się w jego obrębie nowożytnego rea-

lizmu, równoległe do środowiska tokańskiego — stanowią podstawę nowych elementów w nagrobku Jana z Czerniny. Zjawisko to dla naszej sztuki tym ważniejsze, że świadczące o kontaktach polskich odbiorców z tym środowiskiem artystycznym na wiele lat przed przybyciem do Krakowa tam skryształizowanego artystycznie Wita Stosza⁷⁰.

⁷⁰ Dettloff S., *U źródeł sztuki Wita Stosza*, Warszawa 1935, s. 15 i n. Ciągłość kontaktów artystycznych Polski z krajami południowych Niemiec — to

ważne zagadnienie wskazane i zapoczątkowane przez znakomitego poznańskiego badacza nadal czeka na kontynuację.

Widzenie nagrobka rydzynskiego w dialektycznym związku z fazą rzeźby poprzedzającą i następującą pozwala na stwierdzenie, że zabytek ten stoi pomiędzy obydwooma okresami, choć w zasadzie nowymi elementami zapowiada realistyczny przełom w sztuce połowy XV wieku. Widzenie to pozwala dalej na określenie charakteru rzeźbiarza. Opierając się o tradycje warsztatu Mistrza Pięknych Madonn twórca ten poszedł w kierunku nowych poszukiwań i nie trwał niewolniczo przy starych zasadach. Wydaje się, że oprócz przebycia szkoły swego mistrza otarł się on o rzeźbiarskie środowisko naddunajskie, właśnie w latach ok. 1400—1430, formujące swe nowe oblicze⁷¹.

Płyta rydzynska powstała w czasie, kiedy w obrębie rzeźby monumentalnej (kamiennej) zrywa się organiczny dotąd związek rzeźby architektonicznej z sepulkralną lub wolnostojącą. Ta ostatnia wyzwala się spod wymogów kompozycji architektonicznej, ciężących jeszcze tak silnie na genezie tumb Przemysławidów w Pradze⁷² i staje wraz z innymi gatunkami artystycznymi u progu samodzielnego rozwoju, który znamionuje już czasy nowożytności. Znaczenie rzeźbiarza rydzynskiego polega na tym, że przynależy on do tego nowego kierunku, a manifestuje to tym, że wydobywa postać zmarłego z dwuwymiarowej kategorii tradycyjnej płyty gotyckiej w kierunku iluzji przestrzennej i naturalnej pozy. Drugim zasadniczym osiągnięciem twórcy jest portret, który zaliczyć trzeba do najstarszych prawdziwych wizerunków twarzy w sztuce polskiej. Odpowiada to ogólnej prawidłowości rozwoju sztuk wyobrażających w Europie: portret skrzystalizo-

wał się najwcześniej w rzeźbie i w tej postaci wpłynął na powstanie tego gatunku w malarstwie⁷⁴.

Jak bardzo zachowawczą stała się w omawianym okresie niegdyś przodująca rzeźba sepulkralna Śląska, świadczy porównanie płyty rydzynskiej z niewiele wcześniejszym, podwójnym sarkofagiem księcia Wacława Legnickiego i jego żony Anny w Legnicy⁷⁴ (il. 31). Toteż zrealizowanie fundacji rydzynskiej wskazuje na przynależność rodziny zmarłego do kręgu odbiorców, odznaczających się wysoką kulturą artystyczną i korzystnie ją wyróżnia na tle innych polskich rodów, np. Kotwiczów z Siedlnicy w pow. wschowskim⁷⁵ (il. 32 i 33). Nagrobek nieznanego nam z imienia przedstawiciela tej rodziny z roku 1448 (napis na płycie dziś już niemal całkowicie nieczytelny), świadczy o zapotrzebowaniu na dzieło o niskim poziomie artystycznym⁷⁶.

Na tle problemu płyty rydzynskiej wyraźnie rysuje się zagadnienie importu w dawnej sztuce. Nie możemy do zjawisk importu zaliczyć nagrobka Jana Rydzynskiego. Choć wykonany przez rzeźbiarza wędrownego, przybyłego z południa, stworzony został zapewne na miejscu i wiąże się poziomem kulturalnym oraz odpowiada potrzebom miejscowego, wielkopolskiego środowiska. Jego program treściowy i poziom artystyczny zostały zaakceptowane zleceniem fundatora, formę ogólną i wygląd postaci określił twórca. Ostateczny wynik tej współpracy — nagrobek — mieści się całkowicie w treściach polskiego życia tego czasu. I to właśnie, a nie pochodzenie rzeźbiarza, rozstrzyga o przynależności dzieła do sztuki polskiej.

⁷¹ Rzeźba rydzynska może stanowić przykład zawodości niektórych utartych pojęć w nauce historii sztuki. Bliższa analiza obiektu wykazała istnienie w nim wielu zasadniczo przeciwstawnych sobie tendencji formalnych i różnych czasowo oraz stylistycznie nawiązań twórczych. Tradycyjny termin gotyk, który można by na pierwszy rzut oka z całą pewnością do zabytku zastosować, staje się przy bliższym spojrzeniu całkowicie niewystarczający, gdyż nie wyjaśnia podstawowych problemów zabytku. Wydaje się, że ostrożność w używaniu tej nazwy, zwłaszcza w odniesieniu do złożonej problematyki sztuki 1. poł. XV w. jest szczególnie wskazana. Z drugiej strony należy zastrzec się przed próbą włączania omawianych tu zjawisk w obręb problematyki renesansowej. Sztukę 1. poł. XV w. należy chyba traktować jako okres zmian, poprzedzających

zasadniczy przełom treściowy i formalny, który nazywamy mianem renesansu. Nasilenie zjawisk nowych w stosunku do gotyckiej sztuki XIV wieku do tego upoważniają.

⁷² Swoboda K. M., *Peter Parler, der Baukünstler und Bildhauer*, Wien 1940, s. 25.

⁷³ Keller, jw., s. 298—302.

⁷⁴ Skubiszewski P., Nagrobek Henryka II we Wrocławiu i problem śląskiej rzeźby nagrobnej 2. poł. XIV w., praca w maszynopisie.

⁷⁵ Dawniej używano nazwy Swidnica, por. *Słownik Geograficzny* XI, s. 644.

⁷⁶ Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Berlin 1898, t. III, s. 205. O Kotwiczach obszernie Kozierowski, jw., s. 53—57.



Il. 1. Poliptyk wrocławski, Dioskur w otoczeniu dworzan, fragment sceny zburzenia posągów. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

MARIA OTTO

ZAGADNIENIE WROCŁAWSKIEGO POLIPTYKU ŚW. BARBARY

Podjęcie badań nad wrocławskim poliptykiem św. Barbary nasuwa się jako konieczność nie tylko ze względu na wybitne wartości artystyczne tego dzieła malarskiego i jego wyjątkowe stanowisko w dziejach sztuki śląskiej. Zabytek ten, zajmujący od wielu lat umysły licznych badaczy, wiąże się ze sprawami niezwykle ważnymi dla całości polskiej sztuki średnio-wiecznej XV stulecia i stanowi jedno z zagadnień, którego rozwiązanie przyczyniłoby się do lepszego jej zrozumienia. Wprawdzie problem ten w polskiej literaturze naukowej nie znalazł wyczerpującego opracowania, poruszany był jednak często. Wystarczy zaznaczyć, że w jedynym dotychczas całościowym ujęciu dziejów malarstwa polskiego XV wieku, jakim jest znana publikacja Michała Walickiego, sprawa naszego ołtarza zajmuje sporo miejsca, zarysowana ogólnie w czwartym rozdziale, powraca także i w następnych przy omawianiu czołowych dzieł polskiego malarstwa

XV wieku. Krótsze wypowiedzi o ołtarzu znajdujemy też w innych pracach Walickiego oraz w publikacjach Dobrowolskiego, Gębarowicza, Morelowskiego i Kępińskiego.

Zagadnienie poliptyku św. Barbary skupiało również uwagę badaczy innych narodowości, zwłaszcza niemieckich, z różnych względów (artystycznych i pozaartystycznych) zainteresowanych przedmiotem. Trudno na tym miejscu wymienić liczne prace zawierające opinie o śląskim zabytku. Warto jednak podkreślić, że w literaturze niemieckiej doczekał się on monograficznego opracowania, jakim jest wrocławska dysertacja Hansa Salomona. Wymienić tutaj należy jeszcze węgierską pracę, napisaną przez Nicolosa Csánky oraz wypowiedź francuskiego uczonego Piotra Francastela, zamieszczoną w przedmowie do pracy Walickiego o polskim malarstwie tablicowym z epoki Jagiellonów.

Powody szerokiego zainteresowania poliptykiem były dość liczne. Dostarczała ich w pierwszym rzędzie oryginalność tego dzieła, stanowiącego na tle ówczesnej sztuki śląskiej zjawisko wyjątkowe. Malowidła tryptyku z punktu widzenia założeń formalnych i odpowiadającego im ładunku emocjonalnego trudno było połączyć genetycznie z nurtem ówczesnej plastyki śląskiej, słabo jeszcze interesującej się postępowymi prądami, widocznymi już w malarstwie Europy zachodniej. Takie cechy, jak ujęcie ołtarza jako pewnego rodzaju monumentalnego opowiadania, dążność do pełnego wyrażania prawdy przedstawionych sytuacji poprzez szczegółowe studia nad perspektywą, postacią ludzką, strojem, umiejętnością wyrażania w formie malarzkiej silnych przeżyć dramatycznych — ogólnie to wszystko, co zwykliśmy nazywać realizmem — każe zaliczać poliptyk Barbary do rzędu zjawisk wyjątkowych, reprezentujących na tle swego środowiska artystycznego styl na wskroś nowy.

Nie mogąc znaleźć bezpośrednich czynników twórczych w najbliższym otoczeniu, szukano ich w różnych szkołach malarstwa ówczesnego. Przywoływano na pamięć poszczególne dzieła sztuki niemieckiej, włoskiej, czeskiej, niderlandzkiej. Poszukiwania te nie ustaliły jednak jakiegś możliwej do przyjęcia jednej hipotezy naukowej. Różne sądy, zdania, opinie, spłot najróżnorodniejszych, często sprzecznych ze sobą wniosków i przypuszczeń — oto jak przedstawia się sytuacja naukowa problemu.

Artykuł niniejszy¹, nie pretendując do dania odpowiedzi na zasadnicze pytania związane z wrocławskim zabytkiem, ogranicza się do naszkicowania głównej jego problematyki i naświetlenia jej tak od strony historii badań, jak i od strony analitycznej.

*
* *
*

Datowany na rok 1447 poliptyk wrocławski przeznaczony niegdyś do małego nieistniejącego dziś kościoła św. Barbary^{1a}, rozmiarem swoim (zwłaszcza w formie zamkniętej) nie odpowiadał programowi ikonograficznemu, jaki w sobie mieścił.

Program ten dyktowany zapewne zamówieniem (miał to być, jak wynika z wezwania kościoła, ołtarz główny, a więc z jednej strony odpowiadać musiał kultowi patronki, z drugiej zaś wszelkim kultowym okazjom) był bardzo szeroki i jak się zdaje dość trudny do jednolitego ujęcia. Składały się nań bowiem monumentalne przedstawienia patronki w otoczeniu świę-

tych Feliksa i Adaukta, niezwykle szeroko opracowana legenda św. Barbary, sceny pasyjne i inne sceny z życia Chrystusa, wreszcie pojedyncze postacie Chrystusa i Marii.

Trudne to zadanie wykonał artysta z wielką umiejętnością planowania przestrzeni.

W ołtarzu tym nie tylko pokazał on widzowi w sposób jasny i wyczerpujący dwa odrębne treści opowiadania, ale także, poprzez wprowadzenie różnorodnej skali wielkości scen, skupiał jego uwagę na zasadniczych punktach treściowych. Środek ołtarza zajmuje scena figuralna przedstawiająca św. Barbarę w otoczeniu śś. Feliksa i Adaukta. Scena ta, zajmująca całą wysokość zachowanej do dziś części środkowej, ujęta jest z nastawieniem na monumentalność i dekoracyjność — czemu służyć ma wielkość figur, duże płaszczyzny złotego wzorzystego tła oraz silnie zaznaczone maswerkowanie. Charakter ten wpływa zapewne z roli tej sceny, jako kluczowej dla całości tematycznej ołtarza.

Boczne przestrzenie skrzydła środkowego (scena główna nie zajmuje całej jego szerokości) wypełniają cztery przedstawienia z życia Barbary, umieszczone po dwie z każdej strony sceny trójfiguralnej. Dalsze sceny legendy rozmieszczone były po cztery na rewersach skrzydeł bocznych, przy czym wielkość ich odpowiadała wielkości czterech scen poprzednich.

Po jednokrotnym otwarciu widocznych było dwa naście scen legendy o wątku przebiegającym w kierunku czytania, oraz górująca nad nimi wielkością kluczowa scena centralna.

Drugą odmianę poliptyku reprezentował temat związany z życiem Chrystusa. Przestrzenią, jaką ten wątek zajmował, były awersy pierwszej pary skrzydeł i rewersy pary drugiej. Centrum kompozycji stanowiły dwie sceny pasyjne (Ukrzyżowanie i Zdjęcie z Krzyża) przedstawione w skali zwiększonej, to znaczy zajmujące całe połączenie awersów. Po obydwu stronach tych scen skupiało się osiem dalszych scen Chrystologicznych. Po całkowitym zamknięciu poliptyku otrzymywało się ostatnią jego odmianę, na którą składały się dwie sceny z pojedynczymi postaciami Chrystusa i Marii.

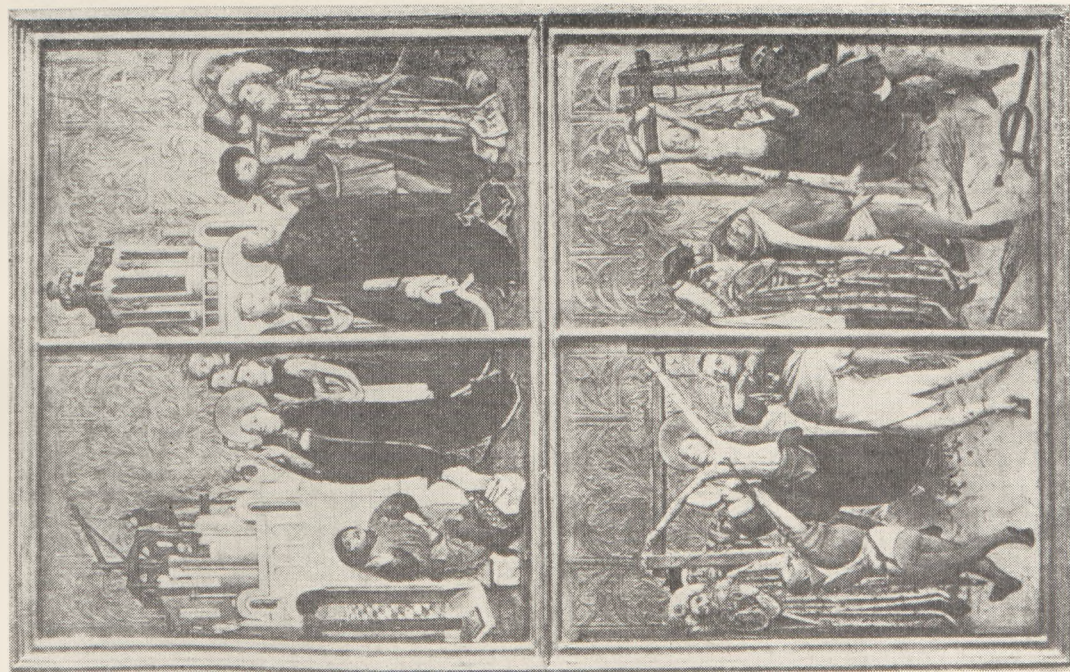
Już nawet to pobieżne zapoznanie się z konstrukcją ołtarza zwraca uwagę na dużą skalę możliwości jego twórcy. Zaciekawia tu przede wszystkim wątek legendy i to nie tylko jako podstawowy wątek ołtarza, ale także ze względu na swoją dość specyficzną rolę w ówczesnej ikonografii. Chodzi tu mianowicie o za-

¹ Artykuł niniejszy powstał w wyniku streszczenia pracy magisterskiej, złożonej w Instytucie Historii Sztuki U. W. w r. 1955. Na tym miejscu podziękować pragnę mgr Tadeuszowi Dobrzeńkiemu, pod którego kierunkiem praca ta została napisana oraz prof. Michałowi Walickiemu, który udzielał mi cennych uwag w czasie opracowywania tego artykułu.

^{1a} Z kościoła tego ołtarz nasz został przeniesiony w roku 1903 do Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności we Wrocławiu, gdzie pozostawał do r. 1945. W czasie działań wojennych skrzydła ołtarzowe zaginęły, zachowana część środkowa znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Il. 2. Poliptyk wrocławski, część środkowa. Warszawa, Muż. Narodowe. (Fot. I Kozłowska-Tomczyk)



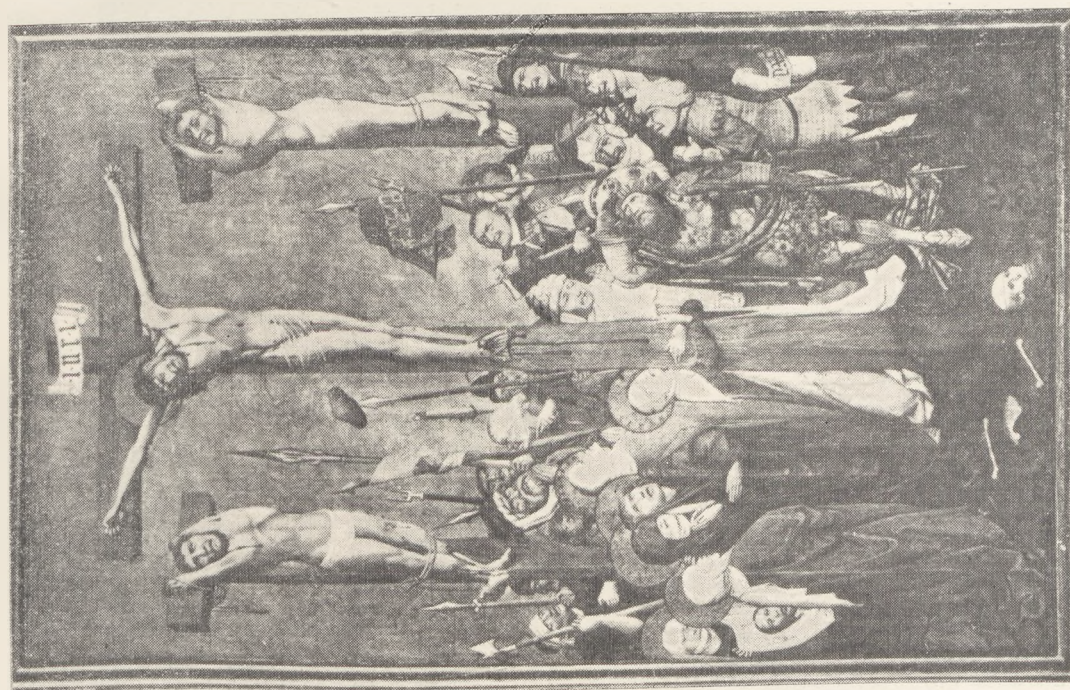
Il. 3. Poliptyk wrocławski, sceny I, II i VII, VIII legendy św. Barbary — awers pierwszego lewego skrzydła. (Repr. wg Braune u. Wiese)



Il. 4. Poliptyk wrocławski, sceny V, VI i XI, XII legendy św. Barbary — awers pierwszego prawego skrzydła. (Repr. wg Braune u. Wiese)



Il. 5—6. Poliptyk wrocławski, sceny z życia i męki Chrystusa — rewersy pierwszej pary skrzydeł. (Repr. wg Braune u. Wiese)



IL 7. Poliptyk wrocławski, Ukrzyżowanie — awers drugiego
lewego skrzydła. (Repr. wg Braune u. Wiese)



IL 8. Poliptyk wrocławski. Zdjęcie z krzyża — awers drugiego
prawego skrzydła. (Repr. wg Braune u. Wiese)



Il. 9. Poliptyk wrocławski. Madonna, część sceny Koronacji — rewers drugiego lewego skrzydła. (Fot. zb. P.I.S.)

stanawiającą rzadkość występowania legendy przy równocześnie częstym przedstawianiu samej postaci św. Barbary w sztuce tego okresu. Być może zjawisko to wiązać należy ze skromnością przekazów literackich². Sprawa ta wymaga jeszcze bardziej szczegółowego zbadania.

Legendę wrocławską rozpoczyna scena budowy wieży, w której władca pogański Dioskur kazał zamurować córkę na czas swej nieobecności. Przedstawiona tu jest Barbara w czasie rozmowy z kamieniarzem, podczas której miała mu ona jakoby wydać polecenie wymurowania w wieży trzech okien — symbolu Trójcy Św. — na znak przyjęcia nowej wiary. Po lewej stronie sceny pokazano fragment murów budowanej wieży, na których szczycie wznosi się kołowrót murarski oraz widoczne są małe figurki pracujących przy nim ludzi. U progu budowli pokazana jest siedząca postać kamieniarza, a z prawej strony Barbara w otoczeniu niewiast.

Scena II przedstawia zatarg ojca z córką. Po lewej stronie w głębi widoczna jest gotowa już wieża (o formach fantastycznych), przed nią grupa postaci złożona z Barbary, Dioskura i dworzan.

Scena III jest pewnego rodzaju treściowym dopowiedzeniem dwu pierwszych, wprowadzonym w celu jaśniejszego wykazania powodu konfliktu, odsunęłym tu jednak na trzecie miejsce z pewnych względów formalnych. Scena ta przedstawia Dioskura oglądającego zniszczone posągi pogańskie. Grupa postaci (Dioskur i dworzanie) zgromadzona jest po lewej stronie, prawą zajmuje przedstawienie świątyni pogańskiej.

Scena IV obrazuje ucieczkę Barbary z miasta. Od prawego dolnego rogu biegnie po linii ukośnej w głąb obrazu fragment murów miejskich z centralnie umieszczoną wieżą. Na tle tej wieży (być może więzienia) pokazano Barbarę w chwili, kiedy anioł umożliwia jej ucieczkę. Po drugiej stronie murów widoczna głowa ścigającego córkę ojca.

W *scenie V* — poszukiwania w górach — widzimy postać Dioskura na koniu, rozmawiającego z stojącym obok pasterzem. W głębi po lewej widnieją fragmenty skał i mała postać drugiego pasterza z owcami; między skałami ukazuje się głowa ukrytej Barbary.

Scena VI rozgrywa się na tle podobnego pejzażu. Na pierwszym planie postać Dioskura przedstawiona w momencie, kiedy wleczce on córkę za włosy. W prawym dolnym rogu postać pasterza.

Sceny VII, VIII i IX — to przedstawienia tortur, na jakie skazano świętą.

Pierwsze dwie ujęte są bardzo podobnie. Osia ich kompozycji jest rusztowanie, na którym rozpięto cia-

² Popularne w średniowieczu źródło literackie „Legenda aurea” nie zawierało opisu dziejów Barbary. Grasse wyraził pogląd, że opis ten został włączony do



Il. 10. Poliptyk wrocławski, Chrystus, część sceny Koronacji — rewers drugiego prawego skrzydła.
(Repr. wg Braune u. Wiese)

ło Barbary. Po lewej stronie widać postacie ojca i dworzanina, przed rusztowaniem — oprawców.

W *scenie IX* daje malarz fragment zamkniętego wnętrza o biegnącej w głąb posadzce. Pośrodku stoi ława z siedzącą męczennicą, wokół niej oprawcy, dworzanie i ojciec.

Scena X przedstawia drogę do miejsca stracenia. Pierwszy plan zajmuje tu leżąca postać Barbary, wleczona przez przedstawionego z boku konnego pachołka. Ponad ciałem świętej, odsunięta nieco ku dalszej przestrzeni obrazu, unosi się postać anioła, osłaniającego Barbarę rozpostartą szatą. W głębi widać domy miejskie i małe postacie ludzi.

Złotej legendy w wiekach późniejszych. Grasse Th., Jacobi a Voragine Legenda aurea, Leipzig 1850.



Il. 11. Znalezienie św. Barbary, scena VI legendy z polptyku wrocławskiego.
(Repr. wg Braune u. Wiese)

Scena XI obrazuje śmierć Barbary. Centrum kompozycji zajmuje klęcząca postać świętej, po prawej stronie przedstawiono Dioskura w chwili, kiedy przygotowuje się do zadania ciosu, po lewej trzy postacie niewieście.

Ostatnia scena pokazuje karę, jaka według podania spadła na zabójcę. Lewą stronę zajmuje fragment pejzażowy. Zgromadzona po prawej grupa ludzka, przedstawiona w gwałtownie poruszanych pozach, objęta jest chmurą dymu i płomieni spływających z nieba.

Jak widać, wątek legendy jest bardzo szeroko rozbudowany. Jeśli zestawimy ten fakt z wyżej wspomnianymi brakami przekazów literackich i niewielkim zasobem wcześniej powstałych dzieł malarskich o analogicznym temacie, to nasuwa się pytanie: gdzie twórca wrocławski szukał wzorów ikonograficznych do tak bogatej kompozycji? Sprawą tą zajmowało się w sposób pobieżny kilku autorów, łącząc legendę wrocławską z cyklem malowanym przez Mistrza Francke z Hamburga, znajdującym się niegdyś w kościele



Il. 12. Mistrz Francke, Znalezienie św. Barbary, scena z ołtarza w Nökörko ok. r. 1420.
Helsinki, Muz. Narodowe (Repr. wg B. Martens)

w Nökörko (Finlandia). Szerzej ujął to zagadnienie H. Salomon³ w swej dysertacji. Z legendą wrocławską porównuje on szczegółowo programy trzech znanych mu, współcześnie powstałych ilustracji życia Barbary. Jednym z tych cyklów jest wyżej wspomniany z Nökörko, dwa dalsze to legenda z klasztoru św. Pawła w Lipsku i legenda z Brügge, przypisywana Schon-gauerowi. Przy porównaniu tym słusznie wykazuje

³ Salomon H., *Der Breslauer Barbara Altar*, Breslau 1925, s. 12—13.

autor, że najbogatszy treściowo jest program ołtarza wrocławskiego. Salomon dostrzega także pokrewieństwo ołtarza z dziełem Mistrza Francke⁴ (por. il. 11 i 12).

Wydaje się, że znaczenia tego pokrewieństwa nie można przeceniać, dotyczy ono bowiem tylko pewnych elementów w dwu scenach ołtarza (VI i VII — pejzaż skalisty, pasterz z owcami, koniki polne), któ-

⁴ Repr. Martens B., *Meister Francke*, Hamburg-Berlin 1929, tabl. 1.



Il. 13. *Sw. Barbara uciekająca z miasta, scena IV legendy z poliptyku wrocławskiego.*
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

re można by raczej odnieść do wpływu stylistycznego. Jeżeli chodzi o zagadnienia bardziej decydujące w ikonografii, jak przeprowadzenie wątku opowiadania, dobór ilościowy i treściowy scen oraz ich kompozycyjne rozplanowanie, ołtarz wrocławski zdradza zupełnie inną koncepcję. Wystarczy tu wspomnieć, że w ołtarzu z Nökörko mamy zamiast 12 tylko 8 kwater, przy czym brak takich przedstawień, jak: „Budowa świątyni“, „Zburzenie posągów“, „Ucieczka Barbary“, „Wleczenie na śmierć“, „Kara niebieska“, pozostałe zaś są zupełnie inaczej komponowane,

Wydaje się zatem, że artysta wrocławskiego ołtarza, w poszukiwaniu wzorów, zetknął się w jakiś sposób z twórczością hamburskiego mistrza, dzieło jego potraktował jednak jako materiał pomocniczy do kształtowania własnej idei ołtarza. Być może też, iż zetknięcie to miało miejsce dużo wcześniej, przed podjęciem pracy nad naszym ołtarzem, i że nawiązanie w dwu scenach do ołtarza z Nökörko można tłumaczyć powtórzeniem szczególnie rzucających się w oczy i przez to zapamiętanych elementów. W każdym razie widoczna jest tu umiejętność korzystania z obcych



Il. 14. Stefan Lochner, *Santa Conversazione*, skrzydło ołtarza z przedstawieniem *Sądu Ostatecznego*, ok. r. 1430. Monachium, St. Pinakoteka. (Repr. wg Linferda)

wzorów i dosłowywania ich do własnego programu. W związku z tym nie jest wykluczone, że przy kształtowaniu innych scen mógł się artysta nasz posługiwać schematami kompozycyjnymi, zaczerpniętymi z innych wątków ikonograficznych. Widoczny jest na przykład w scenach tortur (VII i VIII) wpływ schematu, jaki stosowano przy obrazowaniu męczeństwa św. Bartłomieja czy św. Katarzyny. Scena I przypomina natomiast popularne na Śląsku przedstawienie fundatora obok wznoszonej świątyni⁵. Scenę IX porównać moż-

na z podobnie ujętą kwaterą „Cierniem koronowania” w tym samym ołtarzu.

Wszystko to świadczyć może, że całość ikonograficzna legendy wrocławskiej jest sumą własnych doświadczeń, powiększoną o znajomość materiału ikonograficznego czerpanego z otoczenia. Indywidualny program mistrza dąży do jak najbardziej jasnego i czytelnego przedstawienia legendy — widać tu liczenie się z mało zorientowanym w temacie odbiorcą. Obok tego

⁵ Zauważył to Landsberger F. w publikacji *Breslau*, Leipzig 1926, s. 82.

rysuje się druga cecha charakterystyczna, a mianowicie wielka dbałość o układ kompozycyjny scen i ich prawie symetryczne rozplanowanie. Przejawia się to w doborze tematów w ramach poszczególnych skrzydeł oraz w zestawianiu pewnych scen parami, według ich właściwości kompozycyjnych. Wydaje się, że do tych celów przystosowany nieraz zostaje wątek ikonograficzny legendy.

Wyraźna tu tendencja do grupowania scen pejzażowych na prawym skrzydle, scen o tle innego rodzaju — na lewym. Przy tym każde dwie, sąsiadujące z sobą na poszczególnych skrzydłach kwatery odpowiadają sobie tłem, a nieraz nawet kompozycją. Dwie sceny dolne lewego skrzydła są do siebie bardzo zbliżone, dwie górne mają w tle podobnie ujęty fragment architektury. Zaznaczyć też trzeba, że „Zburzenie posągów“, treściowo raczej poprzedzające „Konflikt Barbary z ojcem“, zostało tu przesunięte na trzecie miejsce, wyłączone z płaszczyzny skrzydła bocznego i umieszczone na bocznej przestrzeni tablicy środkowej, gdzie znalazło swój odpowiednik formalny w scenie „Ucieczki Barbary“. W obydwu tych przedstawieniach charakterystyczna jest architektura biegnąca od pierwszego planu w głąb obrazu. W scenach pejzażowych prawego skrzydła również widoczne jest używanie podobnych sposobów kompozycyjnych. Pejzaż dwu górnych i dwu dolnych scen odpowiada sobie, łącząc się w pewną całość na linii podziału kwater. Podob-



Il. 15. Anonimowy mistrz frankoński, *Ukrzyżowanie*, ok. r. 1440. (Repr. wg Glasera)

ne zjawisko zaobserwować można w obrazach pasyjnych, gdzie zwraca uwagę dążność do podkreślenia pewnych elementów kompozycyjnych, istniejących w dwu środkowych, większych scenach, przez umieszczenie podobnych elementów w sąsiadujących z nimi małych obrazach pasyjnych (postać Chrystusa na krzyżu i Chrystusa przy słupie oraz ta sama postać w „Zdjęciu z krzyża“ i „Złożeniu do grobu“).

Wrażenie symetrii, dające się zaobserwować w scenach legendy, podkreślone zostało jeszcze ujęciem sceny środkowej, przedstawiającej św. Barbarę w otoczeniu Feliksa i Adaukta. Ujęcie takie, uwarunkowane w pierwszym rzędzie charakterem zamówienia (ołtarz główny do kościoła o podwójnym wezwaniu — Barbary oraz Feliksa i Adaukta)⁶, znajdowało ikonograficzne poparcie w wielu dziełach tego rodzaju, powstałych na terenie Europy. Trójfigurowa „Santa Conversazione“ znana była i często stosowana w malarstwie czeskim⁷, wiele jej przykładów znajdujemy w malarstwie frankońskim⁸. Najbliższe naszej scenie wydają się jednak przedstawienia tego rodzaju, zawarte w twórczości Stefana Lochnera⁹, przypominające naszą kompozycję przez swe równie swobodne w gestach i pozie usytuowanie figur (il. 14).

W zestawieniu z tym, poruszany przez naukę polską problem jedyne pokrewieństwa, jakie ta scena ołtarza św. Barbary znajduje w sztuce polskiej¹⁰, wydaje się pro-

⁶ Istnienie podwójnego wezwania kościoła stwierdza Wackernagel, *St. Barbara in Breslau, Gedenkblätter zur Einweihung* 1898, Breslau 1898.

⁷ Matejček A., Pešina J., *Czech gothic painting*, Praha 1950, tabl. 130.

⁸ Por. Zimmermann H., *Nürnberger Malerei*

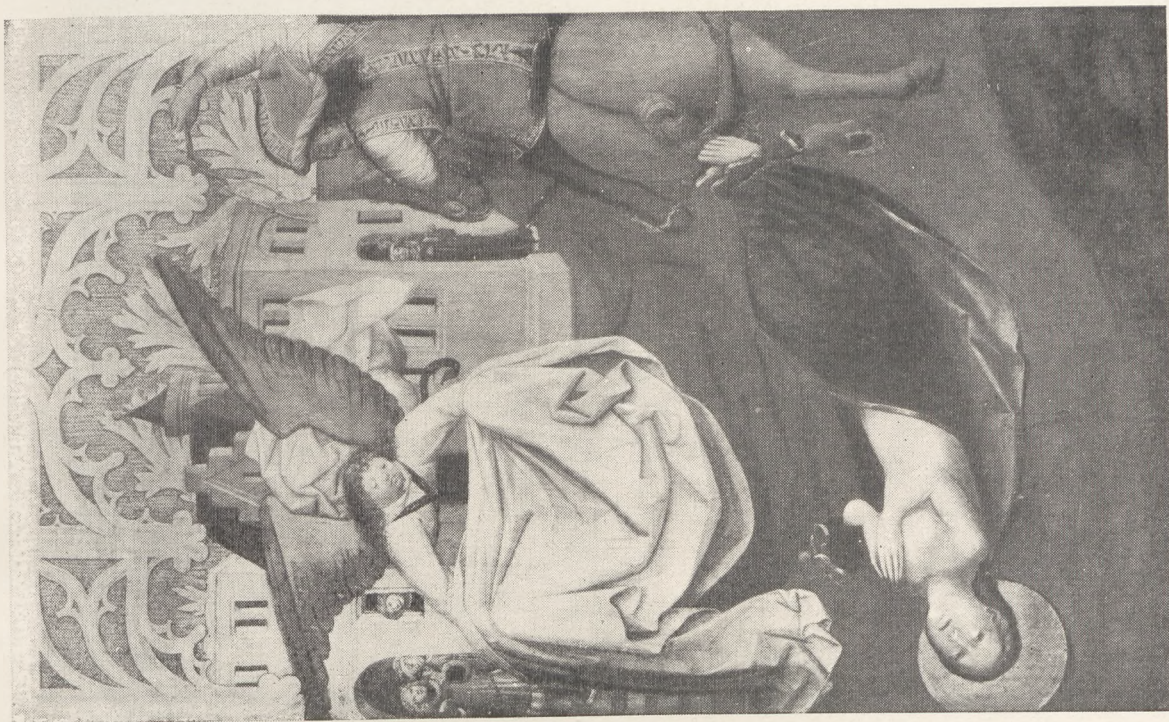
1350—1450, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930/31, tabl. 182—185.

⁹ Por. Linferd C., *Alt-Kölner Meister*, München 1941, Abb. 22.

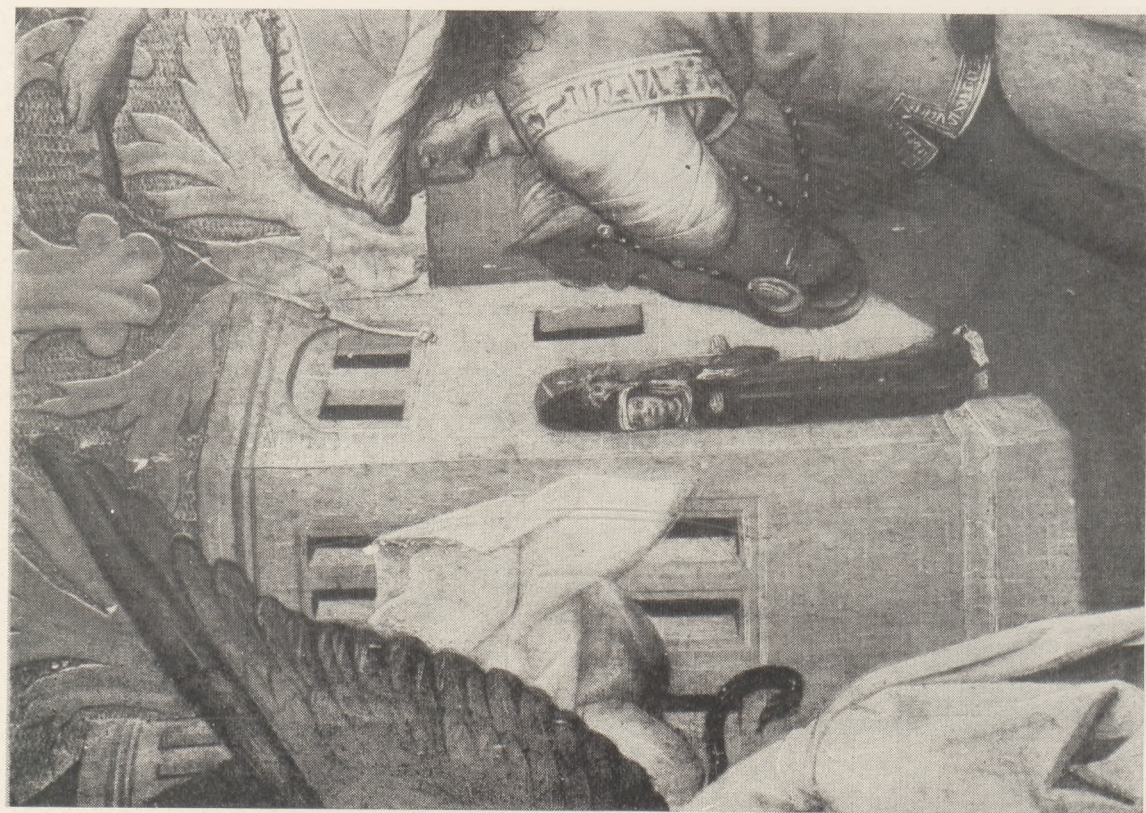
¹⁰ Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice—Wrocław 1948, s. 158.



Il. 16. Tortury św. Barbary, scena IX legendy z polptyku wrocławskiego. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 17. Wleczenie św. Barbary na śmierć, scena X legendy z polptyku wrocławskiego. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)



Il. 18—19. Domy miejskie, fragmenty il. 17. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

blemem pozornym tym bardziej, że z współczesnych jej w Polsce znajdujemy tylko jedno dość oddalone kompozycyjnie przedstawienie. Jest to obraz sandomierski z trzema siedzącymi postaciami świętych — Agnieszki, Otylii i Doroty. Liczne ujęcia „Santa Conversazione”, rozpowszechnione istotnie na terenie Polski (Tuchów, Międzyrzecze, Dolsk, Opatówek i wiele innych), pochodzą z lat późniejszych.

Cykl pasyjny ołtarza Barbary jest najmniej problematyczny pod względem ikonograficznym w porównaniu z innymi wątkami. Tego rodzaju przedstawienia męki Chrystusa przyjęły się w malarstwie europejskim jeszcze w końcu XIV wieku. Różnice, istniejące pomiędzy różnego rodzaju odmianami tego typu, odnosić należy do zagadnień stylu. Dotyczy to tak ośmiu małych obrazów pasyjnych, jak i dwu bardziej monumentalnych kwater „Ukrzyżowania” i „Zdjęcia z krzyża”, z tym jednak zastrzeżeniem, że dwie powyższe sceny miały w malarstwie europejskim więcej wariantów formalnych. Zasadnicze linie podziału przebiegają tu między typem jednokrzyżowym i trójkrzyżowym oraz między ilością i charakterem ujęcia postaci zgromadzonych u stóp krzyża. Wariant reprezentowany w ołtarzu Barbary nawiązuje do bardziej rozwiniętego schematu ikonograficznego, charakteryzującego się trzema krzyżami i dość liczny tłumem postaci. Znany w malarstwie włoskim, przechodzi za pośrednictwem malarstwa iluminacyjnego do sztuki środkowo-europejskiej. Widzimy go w „Ukrzyżowaniu” Mistrza z Wyższego Brodu (ok. 1360) czy „Ukrzyżowaniu” Laurina z Klotowa (ok. 1409). W Burgundii reprezentowany jest przez tzw. „parament z Narbonne” (1375) i mszał Magloire (ok. 1410). W malarstwie tablicowym XV wieku typ ten rzadko spotykany jest na terenach francuskich, bardzo często natomiast występuje na terenie Niemiec, gdzie przyjmuje się zwłaszcza w dwu kręgach: kolońskim, pozostającym pod wpływem Mistrza Van Soest i we frankońskim. Reprezentuje go tu anonimowy Mistrz frankoński (ok. 1440) i Mistrz Pfening (1449), w latach zaś późniejszych Konrad Leib. Z tych najbliższy naszemu przedstawieniu jest może obraz Mistrza frankońskiego¹¹ (il. 15).

W zestawieniu z tym niesłuszne wydaje się podkreślanie zbieżności zachodzących pomiędzy sceną „Zdjęcia z krzyża” z ołtarza św. Barbary i podobną sceną z obrazu chomranickiego¹². Obraz z Chomranic nie stanowi tu wyjątku w zakresie pokrewieństwa ikonograficznego, a w rzędzie przedstawień pod tym względem zbliżonych, nie wykazuje specjalnych związków z naszym ołtarzem.

Ciekawymi ze względów ikonograficznych są dwa ostatnie przedstawienia zawarte w ołtarzu św. Barbary — postacie Marii i Chrystusa.

Ten typ przedstawienia wywodzi się ze znanego w Europie tematu ikonograficznego Koronacji Marii. To co jednak widzimy w naszym ołtarzu, niewiele ma wspólnego z archaicznym typem koronacji, ukazującym związaną grupę Marii i Chrystusa (nieraz Boga Ojca), oraz zawierającym liczne akcesoria koronacyjne, a więc tron, koronę trzymaną przez Chrystusa itd.

Przedstawienie wrocławskie nawiązuje do zjawisk zupełnie nowych, wyrosłych w kręgu sztuki Van Eycków, u których jednolita grupa postaci zostaje rozdzielona, wyosobniona na dwa skrzydła ołtarzowe. Staje się to pretekstem do zerwania ze starym sposobem obrazowania schematu ikonograficznego, a pozwala na stworzenie pewnego rodzaju indywidualnych portretów osób boskich.

Oczywiście skala talentu i rodzaj wyrobienia warsztatowego Mistrza ołtarza Barbary nie dorównuje w żaden sposób twórczości mistrzów niderlandzkich. Toteż nowe wpływy ikonograficzne przetłumaczył on tutaj na język starych form stylistycznych.

Przejawia się to w słabym rozwinięciu głębi, w mało plastycznym jeszcze ujęciu postaci ludzkiej, gdzie budowę ciała ukrywa się w zwojach draperii i fałd, a wreszcie w śladach dawnego kanonu twarzy i układu postaci. Fakt powyższy stanowi jeden z przejawów pewnej prawidłowości w programie twórcy wrocławskiego ołtarza — jest nią współistnienie starych i nowych pierwiastków. Kwestia ta wystąpi wyraziście przy rozpatrywaniu zagadnienia stylu.

Na czoło zagadnień stylistycznych wybija się zagadnienie kompozycji. Stanowi ono pewnego rodzaju klucz do całego programu stylistycznego wrocławskiego artysty. Na jego też przykładzie najlepiej rysuje się kwestia stosunku elementów wstecznych i postępowych w twórczości Mistrza. Ścieranie się tych elementów obserwujemy poczynając od zagadnień tła. Artysta wrocławski nie wyszedł jeszcze z krępującego schematu złotego tła. Używa go wszędzie, zarówno na awersach jak i rewersach skrzydeł. Sceny dotyczące legendy Barbary mają tło urozmaicone wzorami roślinnymi i zakończone w górnej partii obrazu wyciskany maswerkiem, jednolite złote tło występuje zaś w kwaterach pasyjnych.

Mimo wprowadzenia tego płaszczyznowego elementu artysta nie rezygnuje jednak z przestrzenności, którą tłumaczy na swój specyficzny język. Widać tu, że malarz czuje konieczność zastosowania perspektywy; nie znając jednak głębiej jej praw, usiłuje ją zastąpić innymi elementami. Bądź przez specyficzne komponowanie „uciekającej” w głąb architektury, sugerującej głębię, bądź przez odpowiednie umieszczenie postaci w tle obrazu. Nieraz też odwoływać się musi do dawnego sposobu piętrzenia figur.

¹¹ O mistrzu tym wspomina Glaser C., *Altdeutsche Malerei*, München 1924, s. 117.

¹² Dobrowolski T., *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933, s. 44.



Il. 20. Zmartwychwstanie, scena z ołtarza Tucherów, ok. r. 1440. Norymberga, Germanisches Nationalmuseum. (Repr. wg Glasera)



Il. 21. Zmartwychwstanie, scena z polptyku wrocławskiego. (Repr. wg Braune u. Wiese)

Złote tło zajmuje w przeważnej ilości kwater około 1/3 płaszczyzny obrazu. Resztę wypełniają sceny figuralne w otoczeniu architektonicznym, pejzażowym lub we wnętrzu. Fragmenty architektoniczne grupuje Mistrz najchętniej przy jednym boku obrazu ustawiając je w ten sposób, że krawędzie ich brył wznoszą się po przekątnej od planu pierwszego w głąb, wciągając oko widza w przestrzeń sceny. Tę samą rolę spełnia w fragmentach przedstawiających wnętrza „uciekająca” w głąb posadzka, zakończona w tylnej swej partii rodzajem niewysokiej ścianki, mającej podkreślać zamknięcie przestrzeni (por. sceny III, IV, IX w cyklu legendy oraz sceny „Biczowania”, „Cierniem koronowania” i „Zmartwychwstania”). Przy tego rodzaju ujęciu architektury zachodzi pewna sprzeczność

między górą, a dołem obrazu. Dolna część architektury wraz z odpowiadającym jej podłożem „podąża” ostro w głąb obrazu, zbliżając się w dość pełny sposób do ujęcia perspektywicznego. Górna partia architektury, przedstawiona bardziej płaszczyznowo, zlewa się z płaskim złotym tłem, tworząc formalny hamulec dla głębi rozgrywającej się sceny (por. scenę III i IV).

Fragmenty pejzażowe nawiązują do starych wzorów, wywodzących się jeszcze z malarstwa czeskiego, a rozwiniętych zwłaszcza w twórczości Mistrza Francke. Pejzaż to mało przestrzenny, operujący ograniczoną ilością elementów (uproszczone fragmenty skał z rzadkimi kępami roślinności, murawa z pasikonikami, postać pasterza pasącego owce). W porównaniu z bardzo już rozwiniętym na zachodzie pejzażem, po-

sługującym się kilku planami, zasobem wielu elementów otoczenia, szerokością ujęcia, pejzaż nasz robi wrażenie archaiczne. Wpływa to między innymi ze skupienia głównej uwagi na zagadnieniach związanych z kształtowaniem postaci ludzkich, ich formy, gestu i wyrazu.

Komponując grupy postaciowe, artysta nasz nie lubi wprowadzać stłoczonego i licznego tłumu: najczęściej spotyka się u niego sceny cztero- lub pięcioosobowe. Nawet kiedy posługuje się schematem ikonograficznym, wymagającym zobrazowania gęstej ciżby ludzkiej (Ukrzyżowanie), ogranicza ilość postaci do kilkunastu, rozwiązując kompozycje po linii większej indywidualizacji, a mniejszego skupienia grupy. Tendencje te są zrozumiałe, jeśli się weźmie pod uwagę trudności perspektywiczne, nasuwające się przy przedstawianiu licznych scen zbiorowych. Postacie Mistrza wrocławskiego poruszają się więc w swobodnej przestrzeni, gdy zaś zachodzi potrzeba większego zacieśnienia grupy, wyodrębnia je Mistrz między sobą ustawieniem na różnych poziomach, stosując schemat piętrzenia. Pojedyncze grupy figuralne umieszcza malarz w przestrzeni sceny tak, aby ich usytuowanie podkreślało przestrzenność wnętrza, w które są wkomponowane. Robi to za pomocą odsunięcia grup ludzkich nieco w głąb obrazu i umieszczenia ich w centrum sceny. Wrażenie takie otrzymuje przez sposób pokazania podłoża, na jakim się scena odbywa. W wypadku wnętrza mieszkalnego przednią część przestrzeni (a więc dolną część płaszczyzny obrazu) zajmuje zawsze duży fragment posadzki, która biegnie w głąb, ukazując się widzowi poza rozgrywającą się sceną w dalszej przestrzeni obrazu.

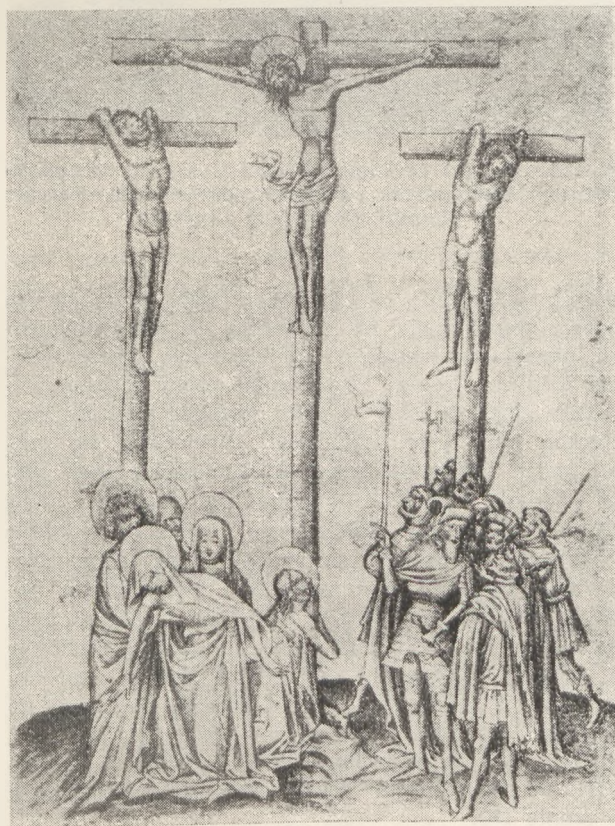
Przy przedstawieniach pejzażu część tę zajmuje partia murawy. Zawsze jednak grupy figuralne umieszczone są w pewnym oddaleniu od pierwszego planu obrazu. Dzieje się to przynajmniej wszędzie tam, gdzie treść nie zmusza do zastosowania dwu planów. W tym wypadku postacie główne zbliżone są bardziej do przedniej przestrzeni, postacie zaś drugoplanowe przedstawiane są przy użyciu wyżej już wspomnianego sposobu piętrzenia.

W jednym tylko wypadku spotykamy się z nieco innym ujęciem. Ma to miejsce w scenie „Wleczenia na śmierć”. Scena ta zacieka nas tym bardziej, że ogólny jej układ nie zdradza wzoru ikonograficznego i kto wie, czy nie może być uważana za jeden z samodzielnych eksperymentów warsztatu Mistrza. Mamy tu do czynienia z trzema planami, przy czym drugoplanowa postać anioła, nasunięta na wizerunek domów miejskich i wypełniająca przestrzeń pomiędzy pierwszym a drugim planem, daje przykład nowego rozwiązania głębi.

Poza zagadnieniami przestrzeni zainteresuje nas jeszcze — przy okazji omawiania kompozycji — wskazany stosunek architektury i człowieka. W tej dzie-

linie ujawnia twórca mentalność pozostającą pod wpływem tradycji. Nie widać tu usiłowań do uzgodnienia wzajemnej relacji człowieka i jego otoczenia; architektura odgrywa jeszcze rolę symbolu treściowego, a nie elementu realnej rzeczywistości. Widać przy tym sprzeczność pomiędzy taką jej rolą w ogólnej kompozycji sceny, a wiernym oddaniem jej fragmentów i usiłowaniem osiągnięcia prawdziwości w scenie ujęcia perspektywicznego. Sprzeczność to zresztą nie jedyna w programie stylistycznym Mistrza. Podobne sprzeczności rysują się i w innych wypadkach. Przejawiają się na przykład w pewnym rodzaju ogólnej niezgodności pomiędzy realistycznym wykonaniem szczegółów, a nieumiejętnością prawdziwego ich zestawienia; cecha ta zresztą nie jest najważniejsza dla naszego artysty, ujawniła ją twórczość wielu mistrzów tego i następnego pokolenia.

Bardziej istotne sprzeczności świadczące o zaangażowaniu się w różne wartości, zawarte w nowym prądzie, śledzić możemy porównując przedmioty i rozwiązanie przestrzenne otoczenia z przedstawianymi postaciami ludzkimi. Zainteresowanie mistrza



Il. 22. Krąg austriacko-czeski ok. 1425 r., Ukrzyżowanie, rysunek. Erlangen, Universitätsbibliothek. (Repr. wg Benescha)



Il. 23. Stefan Lochner, Głowa świętego, fragment obrazu „Madonna ze świętymi“, ok. r. 1440. Katedra w Kolonii. (Repr. wg Linferda)

skupia się właśnie na nich. W grupach postaciowych uderza wspomniana już tendencja do indywidualizacji, poparta znajomością i umiejętnością przedstawiania różnych strojów. Poszczególne osoby cechuje wyrazisty gest, oddający w pełni wszelkie nastroje psychiczne ludzi i ich czynności. Uwidacznia się przy tej okazji znajomość praw anatomicznych (por. scenę „Zdjęcia z krzyża“ — grupa zdejmujących, scena IX i X legendy). Realistyczne tendencje związane z wyrażaniem prawdy rozgrywającej się sceny przejawiają się także w umiejętności pokazywania nastroju poprzez rysy twarzy. Duża jest rozpiętość tych wyrazów: od lirycznego spokoju (twarz Madonny w scenie „Koronacji“) do wyrazu bólesci (Barbara w scenie VII), od zmartwienia poprzez oburzenie do wrażenia przestachu (Dioskura — sceny II, III, XII), od bezmyślnego sadyzmu (lewy pachołek w scenie VIII) do świadomego okrucieństwa (prawy pachołek w scenie IX).

Umiejętność wyrażającą się w tej dziedzinie podkreślić trzeba zwłaszcza w scenach legendy Barbary; przedstawienia pasyjne, jako często obrazowane, za-

wierały w sobie siłą rzeczy pewien zasób umownych form ekspresji.

Zagadnienia wyrazowe wypływają u mistrza z tendencji do przeprowadzenia wątku narracyjnego, bogatego w szczegóły rzeczowe i silnie przemawiającego do wyobraźni widza. Tendencja ta widoczna jest zwłaszcza w scenie I przy przedstawieniu rozmowy Barbary z kamieniarzem, w scenie III przy okazji obrazowania grupy dyskutujących dostojników pogańskich, czy w scenie V — w rozmowie Dioskura z pasterzem. Bardzo wymowna pod tym względem jest też scena druga, gdzie z dużą wnikliwością przedstawia antysta przekonywającą ojca Barbarę, Dioskura sięgającego z oburzeniem po miecz i dworzanina, przytrzymującego ręce króla w celu pohamowania jego gniewu. Napotykamy tu na pewną różnorodność, przejawiającą się w odrębnościach kształtowania postaci męskiej i kobiecej, zwłaszcza ich aktu oraz modelunku ich twarzy. Tłumaczyć to można większą zdolnością artysty w kierunku obrazowania postaci męskich lub też możliwością posłużenia się przy wykonywaniu postaci kobiecych osobą mniejszego talentu, czeladnika. Wydaje się, że nie można mówić w związku z tym o zupełnej odrębności autorstwa poszczególnych części ołtarza (co często miało miejsce). Wyżej już omawiana jednolita koncepcja całości wskazuje na zależność od jednego umysłu kształtującego. Potwierdza to fakt, że istniejące pewne różnice nie występują pomiędzy poszczególnymi cyklami ołtarza, ale zachodzą w pewnych jego szczegółach w różnych cyklach. Całość przy tym zawiera więcej pierwiastków jednorodnych. Wynikałoby z tego, że główny mistrz ołtarza kształtujący jego koncepcję, dobierał sobie w pewnych wypadkach pomocników, udział ich jednak nie był decydujący. Wspomniane różnice polegają na bardziej szczegółowym modelowaniu aktu męskiego niż kobiecego („Ukrzyżowanie“, „Zdjęcie z krzyża“, sceny VII, VIII i IX legendy), na sumarycznym modelunku twarzy kobiecych, w których podkreśla się najbardziej zasadnicze elementy, i na bardziej szczegółowym opracowywaniu twarzy męskich, dokonywanym przy pomocy większego zróżnicowania kolorystycznego i światłocieniowego. W twarzach męskich podkreśla się też drobne elementy fizjonomiczne przy użyciu cienkiego pędzela. Te różnice nie są jednak specjalnie wyraziste i trudno tu mówić o jakimś wyraźnym podziale. Ogólnie biorąc, wszystkie postacie odznaczają się tymi samymi cechami stylistycznymi, są raczej przysadziste, modelowane plastycznie, przy silnym podkreślaniu światłocienia. Plastyczność ta rzuca się zwłaszcza w oczy w zestawieniu z płaskim tłem. Pociągnięcia pędzla zdradzają pewność i śmiałość ręki, nie widać tu przy tym tendencji do cyzelatorskiego wygładzania powierzchni, dającego zwykle wrażenie pewnej sztywności przedmiotów.

Malarska miękkość modelunku, przejawiająca się w postaciach osób pierwszoplanowych, znajduje interesujące potwierdzenie w drugoplanowych postaciach ludzkich umieszczonych w scenie X. Formowane bez tendencji do drobiazgowości, określane są one świetnie w swoich zasadniczych zarysach za pomocą śmiało kładzionych plam kolorystycznych.

Kolor odgrywa w całości obrazu wielką rolę, jest on tym czynnikiem, który podkreśla ogólny, silnie dekoracyjny (przez użycie wzorzystego złotego tła) charakter ołtarza. Uderzają tu przy tym dwie cechy istniejące obok siebie: z jednej strony zestawianie barw kontrastowych o dużym nasileniu (soczysta czerwień i zieleń), z drugiej — dążenie do pokazania delikatnych przebiegów kolorystycznych. Ta druga ujawnia się zwłaszcza przy modelunku szat, których jednolity ogólnie kolor kształtowany jest tą samą barwą o większym nasileniu. W kilku wypadkach mamy do czynienia z modelunkiem dokonywanym przy pomocy innego koloru. Charakterystyczne tu są zwłaszcza żółte elementy szat podkreślanych czerwienią. Szereg elementów o barwie białej znajduje duże rozróżnienie w odcieniach od szarego poprzez niebieskawą do różowego. O wyrobieniu w sprawach kolorystycznych świadczy na przykład zróżnicowanie dwu białych materii (w scenie X), występujących obok siebie, a jednak nie zlewających się ze sobą; osiągnięte to zostało przez modelunek w jednym wypadku niebieskawą, w drugim — różową barwą.

Przy analizie problemów stylistycznych jasno zarysowuje się fakt istnienia w obrębie malowideł ołtarza św. Barbary dużego zasobu form stylistycznych. Wydaje się, że ten właśnie fakt spowodował specyficzną sytuację w historii badań naszego obiektu. Polega ona na dużej różnorodności sądów dotyczących ołtarza i wytworzeniu się niezwykle szerokiego wachlarza powiązań i porównań.

Ogólnie biorąc, można by powiedzieć, że nie było niemalże szkoły malarskiej w średniowieczu, której by w jakiś sposób nie wciągnięto w orbitę zagadnień związanych z ołtarzem. Ustosunkowanie się do zdań poszczególnych autorów jest o tyle trudne, że dotyczą one często jednocześnie dwóch problemów, które należałoby rozpatrywać osobno: problemu genezy stylu poliptyku i problemu jego wpływu na otaczającą plastykę.

W ogólnej sumie wypowiedzi na temat genezy ołtarza da się wyróżnić kilka środowisk, których udział szczególnie podkreślano. Najwcześniej dostrzeżono związki naszego ołtarza z Kolonią. Wzmiankował o tym w roku 1872 Alwin Schultz¹³. Teza ta, nie po-



Il. 24. Głowa św. Adaukta, fragment sceny środkowej poliptyku wrocławskiego. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

parta przez niego żadnymi dowodami, nie została jednak podtrzymana przez późniejszych badaczy, którzy zwrócili swoją uwagę na inne środowisko, a mianowicie Norymbergę. Twierdzenie o norymberskim pochodzeniu ołtarza spotyka się najczęściej w nauce niemieckiej. Początek temu dał jeszcze w roku 1891 Henry Thode¹⁴, podkreślając związki stylistyczne zachodzące między ołtarzem Barbary a ołtarzem Tucherów w Norymberdze. Opinię tę wyzyskał Curt Glaser¹⁵ w swej publikacji. Do stanowiska tego dołączył się Hans Salomon¹⁶ oraz długoletni badacz malarstwa norymberskiego — Heinrich Zimmermann¹⁷, który szukał nowych dowodów na potwierdzenie tej tezy, stawiając w rzędzie dzieł związanych z ołtarzem Barbary ołtarz Ukrzyżowania z Gaci (Heidau), dla tego ostatniego widząc z kolei pierwowzór w ołtarzu Ukrzyżowania z kościoła św. Sebalda w Norymberdze.

Paul Knöthel¹⁸ wysuwa inne argumenty na potwierdzenie związku z Norymbergą. Skłonny jest wi-

¹³ Schultz A., *Schlesiens Kunstleben im 15. und 16. Jahrhundert*, Breslau 1872, s. 9.

¹⁴ Thode H., *Die Malerschule von Nürnberg*, 1891, s. 49.

¹⁵ Glaser C., jw., s. 111.

¹⁶ Salomon H., jw., s. 76—77.

¹⁷ Zimmermann H., jw., s. 45.

¹⁸ Knöthel P., *Der Pleydenwurffsche Hochaltar der Elisabethkirche in Breslau*, *Schlesiens Vorzeit N. F. IX* (1928), s. 59—68.



Il. 25. Ukrzyżowanie z Gaci Śląskiej, ok. r. 1460, Łódź, Muz. Miejskie, (Fol. zb. P.I.S.)

dzień w ołtarzu Barbary dzieło związane z twórczością Hansa Pleydenwurffa, a zwłaszcza z jego ołtarzem wykonanym dla kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu.

Inna grupa badaczy niemieckich łączy ołtarz Barbary ze środowiskiem austriacko-czeskim. Ogólnie mówi o tych związkach Cezary Buchwald¹⁹. Hugo Kenczler²⁰ szuka zbieżności ołtarza Barbary z ołtarzem Ukrzyżowania, pochodzącym z kościoła św. Wita w Krumlowie Czeskim.

Na osobną uwagę zasługuje też fakt wiązania stylu ołtarza z kręgiem „Mistrza niesienia krzyża z Worcester“ (Meister der Worcester-Kreuztragung). O związkach tych mówi Karl Oettinger i Otto Benesch²¹. Oettinger, powołując się na dostrzeżone przez Zimmermanna związki pomiędzy ołtarzem Barbary, śląskim ołtarzem z Gaci i Ukrzyżowaniem z kościoła św. Sebalda w Norymberdze, rozszerza jeszcze krąg współzależności, łącząc wyżej wzmiankowane dzieła z ołtarzem Ukrzyżowania z katedry monachijskiej i przypisując całą tę grupę obiektów działalności kręgu „Mistrza niesienia krzyża z Worcester“. Benesch potwierdza te związki.

Dalsze środowiska artystyczne wymieniane w związku z ołtarzem, to północne Włochy i Niderlandy. O związkach ze środowiskiem włoskim mówi Wiktor Suida²² w pracy o działającym na terenie Austrii ma-

larzu-miniaturzyscie, Martinusie Oppifeksie, któremu przypisuje autorstwo ołtarza.

Do szukania pokrewieństw ze środowiskiem niderlandzkim skłania autorów vaneyckowski charakter postaci w scenie Koronacji. Zwraca na to uwagę Pierre Francastel, z naszych badaczy — Marian Morelowski i Tadeusz Dobrowolski²³.

Ernst Troche zajmując się wpływami niderlandzkimi na śląskie malarstwo, wymienia w rzędzie zabytków związanych z tym kierunkiem obraz „Marii w komnacie“ (Maria im Gehäuse) z Wrocławia, który uważa za dzieło kręgu mistrza ołtarza Barbary²⁴.

Obraz „Marii w komnacie“ dostarczył też powodu do zgoda innych wniosków związanych z naszym ołtarzem. Węgierski historyk sztuki Csánky²⁵ widzi w nim jedno z ogniw wielkiego kręgu obrazów, powstałych na terenie Śląska, Małopolski i Węgier, należących do jednego warsztatu mistrza Barbary. W ramach tego kręgu umieszcza poza naszym ołtarzem obraz Matki Boskiej z Budapesztu, obraz Madonny z Tumu pod Łęczycą, Madonnę z Muzeum Narodowego w Krakowie i obraz Matki Boskiej z kościoła klarysek we Wrocławiu.

Badacze polscy Walicki i Dobrowolski skłonni byli widzieć w poliptyku Barbary dzieło genetycznie związane ze środowiskiem małopolskim²⁶. Sprawa ta omó-

¹⁹ Buchwald C., *Führer durch das schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer*, Breslau 1920, s. 14.

²⁰ Kenczler H., *Zwei Altarflügel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien und im Rakoczi Museum zu Kaschau*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Königl.-Preuss. Akad. 32 (1915), s. 227.

²¹ Oettinger K., *Die Blütezeit der Münchener gotischen Malerei*, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft VIII (1911), s. 26; Benesch O., *Oesterreichische Handzeichnungen des XV und XVI Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau 1936, s. 21.

²² Suida W., *Beiträge zur österreichischen Kunst der Spätgotik*, Belvedere 1927, s. 74.

²³ Francastel P., przedmowa do publikacji Walickiego M., *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*, Paris 1937; Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice-Wrocław 1948, s. 163; Morelowski M., *Sztuka na Śląsku (z powodu książki Tadeusza Dobrowolskiego)*, Wrocław 1949, s. 28.

²⁴ Troche E., *Schlesische Quellen zur altniederländischen Malerei*, Pantheon 21 (1938), s. 128.

²⁵ Csánky N., *Entwicklungsgeschichtliche Studien*, Jahrbücher des Museums der bildenden Künste in Budapest X (1911), s. 62—74.

²⁶ Dobrowolski T., *Sztuka województwa śląskiego*, s. 44; tenże, *Śląskie malarstwo ściennie i sztalugowe do początku XV w.*, w: *Historia Śląska III*, Kraków 1936, s. 182; tenże, *Sztuka na Śląsku*, Katowice-Wrocław 1948, s. 164; Walicki M., *W kwestii flamizmu w malar-*



Il. 26. Krąg „Mistrza niesienia krzyża z Worcester“, Postacie konne, rysunek. Drewno, Kupferstichkabinett. (Repr. wg Benescha)



Il. 27. Chusta św. Weroniki, ok. r. 1450, obraz z kościoła św. Barbary we Wrocławiu. Wrocław, Muz. Śląskie. (Repr. wg Braune u. Wiese)

wiona zostanie szerzej w ustępie dotyczącym zagadnień oddziaływania.

Zastanawiając się nad prawdopodobieństwem poszczególnych hipotez, w pierwszym rzędzie powiedzieć należy o stosunku stylu naszego mistrza do dwóch najważniejszych źródeł ówczesnej sztuki, stosunku do sztuki włoskiej i niderlandzkiej. Niewątpliwie nie można pominąć zagadnienia wpływu sztuki włoskiej, ale tylko w takim stopniu, w jakim nie można pominąć mniej lub bardziej widocznego korzystania z włoskich eksperymentów przez wszystkie kręgi sztuki europejskiej. Tym samym wydaje się, że istniejące pewne elementy „włoskie” w naszym ołtarzu, jak wspomniane już skróty perspektywiczne, są raczej elementami przyswojonymi za pośrednictwem sztuki

kręgów zachodnio-europejskich. Nie można ich uważać za wynik bezpośredniej inspiracji. Stwierdzenie to może znaleźć poparcie w fakcie istnienia kilku rysunków, przedstawiających postacie ludzkie i zwierzęce w różnych ujęciach skróto-perspektywicznych, które są bardzo bliskie pewnym fragmentom naszego ołtarza. Rysunki te łączy się na ogół z twórczością wzmiankowanego Mistrza niesienia krzyża z Worcester, działającego na terenie austriacko-frankońskim w latach 40-tych XV stulecia²⁷ (il. 26). Przypuszczenie Suidy dotyczące związków z twórczością Martinusa Oppifex nie wydaje się też słuszne ze względu na zdecydowanie mniejsze zaawansowanie tego mistrza w zdobyczach nowego stylu, widocznych w ołtarzu Barbary²⁸.

Podobny udział przypisać tu można sztuce Niderlandów. Pewne oddziaływanie malarstwa Van Eycków dotyczy raczej przejęcia się ogólną budową sceny (Koronacja Marii). Wpływ stylistyczny, jaki sztuka niderlandzka wywierała na sztukę europejską, zwłaszcza w dziedzinie pejzażu, nie zaznaczył się w naszym dziele. Przy obrazowaniu partii krajobrazowych poza drobnymi wyjątkami posługuje się mistrz starymi wzorami²⁹.

W zestawieniu z tym wynika konieczność szukania inspiracji nie bezpośrednio w dwu głównych ośrodkach sztuki europejskiej, ale w kręgach mniejszych, stanowiących ogniwa pośrednie, pomagające rozprzestrzenianiu się nowych wartości stylistycznych. W grę wchodzi tu, jak wiadomo, kraje nadreńskie i ich południowo-wschodnie przedłużenie, którego szlak przebiega poprzez Norymbergę i kraje austriackie a dochodzi do Czech i Moraw.

Na tym terenie dostrzec można dwa ośrodki, których sztuka wykazuje dość istotne pokrewieństwo z programem naszego mistrza. Pierwszy z nich to Frankonia (nie ograniczona jednak do samej Norymbergi — co trzeba wyraźnie zaznaczyć), drugim jest ośrodek koloński. Trzeba podkreślić, że wspomniana często zbieżność z ołtarzem Tuchera w Norymberdze daje się istotnie zauważyć. Odnosi się to głównie do podobieństwa w operowaniu dużymi partiami złotego tła i sposobu budowy kształtów dość silnie występujących z niego figur. Jednakże zasób form Mistrza tucherowskiego jest uboższy. Nie ma tu widocznych u Mistrza ołtarza Barbary eksperymentów idących w kierunku rozbudowy przestrzeni. Rysuje się to chociażby przy porównaniu sceny Zmartwychwstania w jednym i drugim ołtarzu (il. 20 i 21). Pewne podobieństwo w kształtowaniu figur i ustawieniu grup po-

stwie cechowym krakowskim XV i XVI w., *Przegląd Historii Sztuki* III (1932), s. 19; tenże, *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert*, Warszawa 1933, s. 87; tenże, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 92—96.

²⁷ Działalność tego mistrza i jego szkoły omawia szczegółowo Oettinger K., jw.

²⁸ Suida W., jw.

²⁹ Tego rodzaju wyjątek stanowi bardzo trafnie podpatrzony element krajobrazowy, jakim jest wilgotny rów porośnięty zielskiem, widoczny w scenie IV.

staciovych znajdujemy także u „Mistrza frankońskiego” (ok. 1440). „Ukrzyżowanie” tego Mistrza zbliża się w swym ujęciu stylistycznym do „Ukrzyżowania” zawartego w naszym ołtarzu. Jeśli dodamy do tego, że podobnie kształtowane trzy postacie na krzyżach widzimy w innych dziełach tego terenu (wspomniane już dzieło Pfeninga), stwierdzić wówczas trzeba, że związki z terenem Frankonii musiały istnieć.

Obok tego ujawnia się jednak wpływ drugiego środowiska — Kolonii. Odnosi się to przede wszystkim do sposobu kształtowania bryły, przy czym posługuje się twórcą raczej środkami malarско-świątocieniowymi, niż kreską i konturem. To stylistyczne pokrewieństwo znajduje potwierdzenie w zbieżnościach pewnych elementów. Zbieżności te ujawniają się zwłaszcza przy porównaniu głów postaci (por. il. 13 i 14 oraz il. 22 i 23). Pewnego rodzaju potwierdzeniem może też być ujęcie sceny „Santa Conversazione”, która jak już wspomniano, często występuje u Lochnera. Być może, że kontakt z tym środowiskiem potwierdzałby fakt zainteresowania się Mistrza Barbary twórczością Mistrza Francke. Kontakty artystyczne między Hamburgiem, Lubeką a Kolonią istniały od czasów Mistrza z Soest, którego twórczość oddziaływała na północne tereny. Sprawa powiązań ze środowiskiem kolońskim zasługuje na uwagę. Nie znajduje ona wprawdzie (poza drobną nieudokumentowaną wzmianką Schultza) potwierdzenia w historii badań, wydaje się jednak na tyle ważną, że w przyszłych badaniach należałoby jej poświęcić więcej miejsca.

Osobny rozdział w historii badań naszego obiektu stanowi problem oddziaływania polipptyku wrocławskiego na współczesną mu plastykę śląską i zagadnienie tzw. „kręgu Mistrza Barbary”.

Jednym z najwcześniej zauważonych pokrewnych obrazów był wzmiankowany już ołtarz Ukrzyżowania z Gaci (il. 25). Mówi o nim w r. 1875 H. Luchs³⁰. W latach 30-tych potwierdza te związki Zimmermann³¹, przy czym, jak wspomniano, dołącza on do tej pokrewnej pary obiektów ołtarz Ukrzyżowania z kościoła św. Sebalda w Norymberdze. Oettinger również przypisuje ołtarz z Gaci działalności wrocławskiego mistrza³².

Drugim dziełem, które zwróciło uwagę w związku z ołtarzem Barbary, był datowany na rok 1468 ołtarz fundacji kanonika Piotra Wartenberga z Wrocławia. O związkach tych mówi Thode³³, a potwierdza ich istnienie Braune w katalogu wystawy wrocławskiej z 1926 r.³⁴.

Dalszą grupę obrazów związanych z ołtarzem wrocławskim stanowią dwa zabytki przedstawiające Chu-



Il. 28. Chusta św. Weroniki, ok. r. 1450, obraz z kościoła N. P. Marii w Legnicy. Obecnie zaginiony. (Repr. wg Braune u. Wiese)

stę św. Weroniki, pochodzące z kościoła św. Barbary we Wrocławiu oraz z kościoła w Legnicy (il. 27—8). O zbieżnościach pierwszego z tych dzieł z ołtarzem Barbary wspominają Landsberger i Salomon³⁵. Stanowisko takie utrzymuje Braune uważając jednak Chustę legnicką za zabytek bliżej związany z samą osobą mistrza³⁶.

Ernst Troche przypisuje Mistrzowi Barbary autorstwo obrazu „Marii w komnacie”³⁷ (il. 29).

Na osobną uwagę zasługuje krąg dzieł przypisywanych mistrzowi przez Braunego w katalogu wrocławskiej wystawy. Badacz ten poświęca osobny rozdział ołtarzowi Barbary, charakteryzując go jako dzieło mistrza, działającego na Śląsku. Z warsztatem

Plastik des Mittelalters, Lipsk 1928, s. 83.

³⁵ Landsberger F., jw., s. 80; Salomon H., jw., s. 49.

³⁶ Braune H., *Ein Bild (Schweisstuch der heiligen Weronika) des Breslauer Barbara Meister*, Schlesiens Vorzeit N. F. IX (1928), s. 55.

³⁷ Troche E., jw.

³⁰ Luchs H., *Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild II* (1875), s. 40.

³¹ Zimmermann H., jw., s. 45.

³² Oettinger K., jw., s. 26.

³³ Thode H., jw., s. 51.

³⁴ Braune H. u. Wiese E., *Schlesische Malerei und*



Il. 29. *Madonna w komnacie*, ok. r. 1460. Wrocław, Muz. Śląskie. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

i wpływami tego mistrza łączy wiele prac istniejących na tym terenie. Obok wymienionych już wyżej, a omawianych przez innych autorów dzieł pokrewnych, jak tryptyk Wartenberga i dwa przedstawienia z Chustą św. Weroniki, autor katalogu wprowadza do „kręgu Mistrza Barbary” zabytki nowe, a więc Madonnę z Dzieciątkiem z kościoła św. Klary we Wrocławiu (ok. 1460), fragmenty ołtarza z kościoła Bożego Ciała (ok. 1460—70), obraz z męczeństwem św. Sebastiana z kościoła św. Barbary (ok. 1460—70) oraz cztery obrazy z życia św. Piotra (ok. 1450).

Stworzony w ten sposób krąg usiłuje Braune rozszerzyć na tereny Małopolski, łącząc z działalnością wrocławskiego mistrza krakowskie ołtarze dominikanów, augustianów, Św. Trójcy, M. B. Bolesnej, skrzydła ołtarzowe z Kasiny Wielkiej, ołtarz z Gosprzydowej, Zwiastowanie z Jodłownika i obraz M. B. z Tarnowa, a więc prawie wszystkie czołowe zabytki malarstwa średniowiecznego Małopolski.

Zagadnienie to skupiło wiele badań polskich i niemieckich autorów. Wydaje się jednak, że jego znaczenie było o wiele szersze. Nie chodziło tu tylko o sam poliptyk Barbary i jego źródła inspiracji. Obiekt ten stał się przyczynkiem do poszukiwań związanych z zagadnieniem czerpania przez polskie malarstwo średniowieczne inspiracji z nowego realistycznego prądu. Można by to streścić w pytaniu: czy „szkoła” polska stała na takim poziomie artystycznym, że zdolna była czerpać elementy nowego prądu z środowisk bezpośrednio zaangażowanych w ich tworzeniu, indywidualnie je przetwarzać i przekazywać warsztatowi sąsiadnim, czy też rola jej polegała tylko na przejmowaniu wartości już przetworzonych w ośrodkach pośredniczących. W tym wypadku ośrodkiem takim miał być Śląsk, uważany przez badaczy niemieckich za niemiecką szkołę prowincjonalną.

W poglądach ich na te zagadnienia zaobserwować można pewną specyficzną linię rozwojową. Zapoczątkowana ona została przez zupełnie beztrendycyjne zdania kilku badaczy, stwierdzających zbieżność poliptyku ze sztuką czeską w zakresie elementów stylistycznych i pewnych słowiańskich cech w rysach twarzy obrazowanych w ołtarzu postaci. Związki te zasygnalizowane zostały w roku 1915 przez Keczlera a w latach następnych potwierdzone przez Buchwald a i Landsbergera. Ostrzejsze ujęcie problemu znalazło wyraz w omawianym wyżej katalogu³⁸. Sformułowane tam stanowisko nie zdradza jeszcze tendencji nacjonalistycznych, staje się jednak precedensem dla późniejszych prac (z okresu hitlerowskiego), w których jasno już uwidacznia się chęć przekreślenia jakiegokolwiek samodzielności polskiego dorobku plastycznego i podporządkowania go kulturze niemieckiej, przy czym

oczywiście poliptyk Barbary uważany jest za jej wykwit. Występuje to z całą ostrością w recenzji Behrensa, omawiającej pracę Walickiego na łamach niemieckiego czasopisma o znamienym tytule „Deutsche Kultur im Leben der Völker”³⁹.

W nauce polskiej problem Mistrza Barbary zarysowany zostaje prawie jednocześnie przez Walickiego i Dobrowolskiego w roku 1933⁴⁰ i pojawia się w latach następnych w innych pracach tych badaczy (ostatnio w *Sztuce na Śląsku* Dobrowolskiego z r. 1948). I tu również pojawia się teza o zbieżności stylu Mistrza Barbary z malarstwem małopolskim. Związki te jednak zostają przedstawione w zupełnie innym świetle. Badacze polscy uważają, że istnieje możliwość pochodzenia twórcy ołtarza Barbary ze środowiska malarzy krakowskich. W pracy Walickiego pojawia się nawet hipoteza co do jego osoby — Mikołaja z Krakowa.

Dowody idą tu raczej po linii ikonograficznej. Uczni nasi widzą zbieżności zachodzące pomiędzy ujęciem sceny Zdjęcia z krzyża w obrazie z Chomranic i w ołtarzu Barbary. Podkreślają też podobieństwo pewnych postaci i twarzy ludzkich, występujących w naszym ołtarzu i ołtarzu dominikańskim w Krakowie. Jednym z dowodów jest także występowanie na terenie Śląska i Małopolski podobnego schematu „Santa Conversazione”.

Pod względem stylowym badacze polscy łączą genetycznie ołtarz Barbary z szeregiem zabytków z terenu Małopolski, pochodzących z tzw. okresu przejściowego (tzn. obiektów z lat 1420—30, leżących na linii rozwojowej malarstwa — od „miękkiego stylu” czeskiego do realistycznego stylu XV wieku).

Gdy weźmiemy pod uwagę wszystkie wypowiedzi dotyczące kwestii oddziaływania, otrzymamy w sumie znaczną ilość obiektów w jakiś sposób powiązanych z naszym ołtarzem. W związku z tym nasuwa się konieczność przeanalizowania poszczególnych zestawień celem ustalenia dzieł najbliższych warsztatowi mistrza, zabytków związanych z nim jedynie luźno i wreszcie obiektów niesłusznie mu przypisywanych. W analizie tej osobno rozpatrzyć trzeba krąg śląski i małopolski, jako dostarczające odmiennych problemów.

Wśród zabytków śląskich w najbliższym związku z warsztatem Mistrza ołtarza Barbary zdają się pozostawać dwa tylko dzieła: Ukrzyżowanie z Gaci i Chusta św. Weroniki z kościoła św. Barbary.

Ukrzyżowanie z Gaci, dotąd szczegółowo nie opracowane, mogłoby — jak się zdaje — stanowić poważny przyczynek do rozwiązania wielu spraw związanych z Mistrzem ołtarza Barbary. Pozostanie to jednak sprawą dalszych badań nad tym obiektem. Tutaj ograniczyć się trzeba tylko do wysunięcia kilku momentów, które będą istotne dla umotywowania sądu o jed-

³⁸ Keczler H., jw., s. 277; Buchwald C., jw., s. 14; Landsberger F., jw., s. 80; Braune u. Wiese, jw., s. 83—88

³⁹ Behrens E., *Spätgotische Malerei in Polen*, Deut-

sche Kultur im Leben der Völker 15 (1940), s. 268.

⁴⁰ Dobrowolski T., *Sztuka województwa śląskiego*, s. 44; Walicki M., *Stilstufen*, s. 87.



Il. 30. *Ecce Homo*, kwatera z poliptyku dominikańskiego, ok. 1445—60. Kraków, Muz. Narodowe. (Fot. S. Deptuszewski)

norodności stylu tego ołtarza z kręgiem wrocławskiego mistrza. Motywacja ta nie będzie zresztą zupełnie prosta. W ołtarzu tym bowiem dostrzec można pewną dwoistość: zawiera on w sobie pierwiastki bardzo zbliżone do sposobu obrazowania właściwego dla Mistrza Barbary, z drugiej zaś strony występują też w nim cechy zupełnie obce temu malarzowi.

Pierwszy zespół elementów odnosi się do warsztatu malarskiego: metod kładzenia materii malarskiej, prowadzenia konturu, wydobywania bryły, rozkładania plam barwnych i nadawania ogólnego kolorytu. Grupa druga ma związek ze sprawami schematu ikonograficznego i motywów kompozycyjno-treściowych. Już pierwszy rzut oka orientuje, że pod względem ogólnego schematu Ukrzyżowanie z Gaci różni się w zasadniczy sposób od tej samej sceny zamieszczonej w ołtarzu Barbary. W miejsce użytego w zabytku wrocławskim złotego tła występuje tu rozwinięty pejzaż. Zwartą, opartą na zasadzie pionów, grupę ludzką

zastępuje rozczłonkowany, podzielony na kilka grup zespół, w którym zasadnicze kierunki przebiegają po liniach diagonalnych i w który włączono motywy zawierające elementy ruchu (np. postać konnego jeźdźcy). Jednak pomimo tych różnic czujemy, że postacie egzystujące w ramach prowincjonalnego obrazu są właściwie jednorodne z tymi, jakie tworzy mistrz wrocławski. Występuje tu ta sama plastyczność bryły i kontur silnie wydobyty z tła, a nie powodujący wrażenia płaszczyznowości, ten sam miękki modelunek twarzy, opierający się na szerokich pociągnięciach pędzla, w którym zastosowano podobny sposób podkreślania budowy jasnymi bliskami świetlnymi. Charakter tego sposobu obrazowania, trudny do jednoznacznego określenia, rysuje się dopiero przy rozpatrzeniu dzieła na tle innych obiektów malarstwa śląskiego tego okresu, w których dostrzegamy operowanie gładko malowanymi płaszczyznami, cyzelatorski, lecz przy tym suchy modelunek głów i części ciała.

Tym, co łączy ołtarz z Gaci z naszym ołtarzem, jest jeszcze wspólne założenie kolorystyczne, w którym dominantą i niejako tłem kolorystycznym (z którego wyłaniają się poszczególne akcenty barwne) jest zestaw barwy ciemnozielonej i winnej czerwieni. Występujące na tym tle akcenty — barwa żółta modelowana czerwienią i biel — są zgodne w obydwu ołtarzach. Ogólna kompozycja, pomimo iż wykazuje fakt posługiwania się w jednym i drugim wypadku różnym schematem, zdradza tendencje zbliżone do tych, jakimi kieruje się w swym postępowaniu mistrz wrocławski. Dostrzegamy więc braki w znajomości perspektywy, które usiłuje się zastąpić schematem piętrzenia lub ustawianiem postaci w ten sposób, aby mogły poruszać się w swobodnej przestrzeni. Obserwujemy wprawdzie duże nagromadzenie postaci, jednak każda z nich tworzy właściwie oddzielną część obrazu. Pewnym potwierdzeniem zbieżności z ołtarzem Barbary może też być bardzo zbliżone ujęcie zamieszczonej po prawej stronie obrazu grupy Madonny ze św. Janem i płaczącymi niewiastami. Zestawiając te fakty można by przypuszczać, że ołtarz z Gaci należy do

późnej fazy twórczości Mistrza ołtarza Barbary i powstał w latach, kiedy do ukształtowanego wcześniej warsztatu przesiąkać zaczynają nowe motywy.

Drugie dzieło związane z ręką mistrza — Chusta św. Weroniki z kościoła św. Barbary — poza zbieżnościami dotyczącymi zagadnień warsztatowych (których charakter już był określany przy omawianiu poprzedniego obiektu), wykazuje duże zbieżności z wrocławskim ołtarzem w typie twarzy Chrystusa. Porównać ją możemy z twarzą ze sceny Zmartwychwstania i sceny koronacyjnej ołtarza Barbary. We wszystkich trzech wypadkach widzimy to samo oblicze o otwartych, wąsko osadzonych oczach, wąskim nosie, pełnych mięsistych wargach, obwisłych nieco policzkach, otoczone cieniutkimi kosmykami włosów. Umieszczona w górnej partii obrazu grupa aniołów nawiązuje do podobnego motywu użytego w scenie koronacyjnej.

Wydaje się, że w przeciwieństwie do atrybucji opublikowanej w katalogu Braunego-Wiesego, zabytek ten pewnie łączyć można z ręką samego Mistrza Barbary, aniżeli drugi obraz o podobnej tematyce — pochodzący z Legnicy. W obrazie legnickim trudno dopatrzeć



Il. 31. Opłakiwanie z Chomranic, ok. r. 1450—70. Tarnów, Muz. Diecezjalne.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

się cech, które by go wiązać mogły z ołtarzem wrocławskim. Podobnie niesłuszna wydaje się atrybucja Braunego, dotycząca ołtarza Wartenberga (jest on tutaj określony, jako wątpliwe dzieło Mistrza ołtarza Barbary). Skojarzenia z naszym ołtarzem budzić może jedynie obramienie literowe i zbliżony typ postaci Chrystusa na krzyżu. W sensie jednak stylistycznym widzimy znaczne różnice zarówno w typie kompozycyjnym Ukrzyżowania, jak i w charakterze postaci i nastroju. Wrażenie silnego dramatyzmu, jaki odczytujemy w ołtarzu Barbary, zostało tu zastąpione nastrojem obojętnego spokoju. Wywołany on jest sztywnością i hieratycznym układem postaci, z czym idzie w parze suchość malarskiego modelunku i ostrość konturu. Cechy te odsuwają możliwość ścisłego wiązania tego dzieła z naszym ołtarzem.

Atrybucja innych zabytków, przypisywanych przez autorów katalogu „szkole” mistrza Barbary, wydaje się słuszna z tym zastrzeżeniem, że określenie „szkole” jest tu użyte niewłaściwie; sugeruje bowiem jakiś zdecydowany wpływ, podczas gdy w obrazach tych dostrzec można jedynie nawiązywanie do pewnych elementów naszego ołtarza. W jednym wypadku będzie to posługiwanie się wspólnym, rzemieślniczym sposobem stosowania obramienia literowego o tym samym kształcie liter (tryptyk Wartenberga, Madonna z kościoła klarysek, fragmenty z kościoła Bożego Ciała), w innym będzie nim wpływ palety barwnej (kwatery ołtarza z legendą św. Piotra). Można by tu więc raczej mówić o nawiązywaniu do działalności mistrza, niż o przynależności do jego kręgu.

Blizszych związków z warsztatem mistrza dopatrywać się można w wielokrotnie wzmiankowanym obrazie Madonny w komnacie. Analogie te dotyczą wprawdzie tylko dwu postaci anielskich podtrzymujących płaszcz Madonny, będących jednak motywem bardzo charakterystycznym dla dzieł związanych z ręką mistrza (aniołowie w scenie koronacji ołtarza Barbary, aniołowie z przedstawienia Chusty św. Weroniki). Zastanawiająca jest tu sprawa występowania, obok motywów przypominających dzieła ręki Mistrza Barbary, elementów zupełnie w jego ołtarzu nie spotykanych a nawiązujących istotnie (co już było stwierdzone) do sztuki Niderlandów. Sprawa ta, podobnie jak i zagadnienie ołtarza z Gaci, powinna znaleźć szersze opracowanie. Na tym miejscu można jedynie wysunąć hipotezę o podwójnym autorstwie tego obrazu, przy czym jednym z wykonawców mógł być mistrz cechowy stylizujący się z twórczością Mistrza Barbary.

Jeśli chodzi o zbieżności z terenem Małopolski, to nie zamierzamy tu polemizować z szowinistycznymi opracowaniami niemieckimi, ustawiającymi problem zbieżności stylistycznej zabytków na płaszczyźnie walki o prymat kulturalny narodu polskiego i niemieckiego — jest to oczywistym nonsensem, jeśli się rozumie charakter rozwoju kultury artystycznej wieków

średnich. Wziąć tu trzeba pod uwagę jedynie zdania beztrendycyjne, w których jednak także wyraża się opinia o związkach polipytyku Barbary z malarstwem małopolskim. Trudno tu prowadzić dyskusję z autorami katalogu śląskiego, którzy swych atrybucji nie popierają żadnymi dowodami. Warto jednak zastanowić się nad dwoma dziełami z terenu Małopolski, uważanymi przez nich za dzieła związane z wrocławskim warsztatem, gdyż bywały one także i przez polskich badaczy wysuwane, jako obiekty pokrewne ołtarzowi Barbary, a nawet uważane za argumenty świadczące o pochodzeniu stylu mistrza wrocławskiego z kręgu sztuki krakowskiej i łączności z warsztatami małopolskimi. Dziełami tymi są ołtarz dominikański i obraz Zdjęcia z krzyża z Chomranic. Wydaje się, że modelunek malarski i kanon postaci odróżniają pierwszy z tych zabytków od ołtarza wrocławskiego. Kompozycje polipytyku dominikańskiego cechuje skupienie na małej przestrzeni większej ilości ciasno ze sobą związanych postaci ludzkich, których wielkość zajmuje prawie $\frac{3}{4}$ całej kwatery. Tło złote występuje w formie małych prześwitów między grupami figuralnymi oraz wąskiego pasa górnego. Pomimo ujawniającej się tu silniej niż w ołtarzu Barbary znajomości pewnych rozwiązań perspektywicznych (scena Ucieczki do Egiptu) malowidła ołtarza dominikanów robią wrażenie bardziej płaszczyznowe. Podkreśla to wreszcie zwłaszcza modelunek postaci, przy którym artysta krakowski posługuje się raczej kreską niż światłocieniem. To mocne zaznaczenie konturów w połączeniu z nie zawsze wiernym podobieństwem anatomicznym pewnych partii ciała nadaje postaciom charakter sztywny i bardziej archaiczny (por. il. 30).

Duże różnice stylistyczne w porównaniu z ołtarzem Barbary wykazuje też drugie dzieło z terenu Małopolski — obraz z Chomranic (il. 31). Malarstwo mistrza chomranickiego wyposażone w szereg pierwszorzędnych środków formalnych, doskonałą umiejętność operowania kolorem, linią i kompozycją, pozbawione jest jednocześnie silniejszych akcentów dramatycznych. Środki formalne służą tu do wywołania wrażenia spokoju, a nawet pewnego rodzaju kontemplacji.

Założenie to ujawnia się już nawet przy porównaniu samego wyboru momentu treściowego sceny w ołtarzu Barbary i obrazie chomranickim. Pierwszy z zabytków obrazuje moment dramatycznej akcji — zdejmowania z krzyża, drugi chwilę opłakiwania, co po-ciąga za sobą możliwość bardziej statycznego ujęcia.

Wrażenie spokoju ujawnia się także w twarzach i gestach przedstawianych osób. Podporządkowany mu jest też sposób kształtowania ciała Chrystusa i łotrów. Wyeliminowano tu wszelkie znamiona brzydoty i oznaki cierpienia. Miejsce ich zajmuje wrażenie spokojnego odrętwienia, a nawet pewnego rodzaju piękna płynącego z harmonijnego rozczłonkowania linii, z mistrzowsko wydobytego konturu.

Wszystkie te cechy wskazują na zależność a być może nawet import obrazu chomranickiego z wysoko postawionego kulturalnie, ale z drugiej strony silnie podlegającego tradycyjnym, idealistycznym wpływom środowiska.

Jakie to środowisko — trudno określić. Wydaje się, że związane ono być może z sztuką Sieny. Wydaje się także, że nie ma ono wiele wspólnego z młodą sztuką Mistrza Barbary, szukającego nowych rozwiązań problemów perspektywy i plastyki, dążącego do silnego, nierzaz aż wstrząsającego wyrażenia dramatyzmu sytuacji.

Jak widać, żadne z tych dzieł nie może być uważane za oddźwięk wpływów wrocławskiego mistrza, tak samo jak w żadnym z nich nie można upatrywać genezy stylu wrocławskiego ołtarza. W związku z tym zaznaczyć trzeba, że popularna i przyjęta na ogół w mediewistyce polskiej teza o małopolskim rodowdzie wrocławskiego poliptyku nie jest dostatecznie udokumentowana i nie może być podstawą dalszych badań. W badaniach tych należy raczej zwrócić uwagę na środowisko śląskie i tam szukać czynników, które pozwoliły na powstanie tak bardzo złożonego, a przy tym tak oryginalnego dzieła.

Sprawą tą zainteresowali się już w swoim czasie badacze niemieccy pracujący we Wrocławiu — Landsberger i Braune⁴¹. Wydaje się, że istnienie na terenie Śląska paru dzieł ręki mistrza i kilku obiektów związanych z jego wpływem dostarcza dostatecznego powodu z jednej strony do zajęcia się bliżej sprawą powiązań śląskich, z drugiej zaś do upatrywania w tych faktach dowodu na dłuższą miejscową działalność, a co za tym idzie, na silne związki z tutejszym środowiskiem tego — jak się zdaje — dość rozbudowanego warsztatu. Ze względu na braki źródłowe trudno w tej chwili powiększyć liczbę faktów, przemawiających za słusznością tego przypuszczenia. Trudno także znaleźć odpowiedź na pytanie: kto mógł być twórcą wrocławskiego ołtarza? Teza Braunego⁴², wyrażająca przekonanie, że był nim śląski malarz, autor ołtarza Matki Boskiej i obrazu Chusty św. Weroniki z Legnicy — Niclos Smidt, wzmiankowany w opracowaniu źródłowym Alwina Schultza⁴³, nie jest jeszcze dostatecznie podbudowana. To, co możemy o nim powiedzieć, czerpane może być jedynie z dokładnej analizy jego stylu. Wychodząc z takiego założenia nakreślić możemy w ogólnych zarysach sylwetkę malarza.

Mistrz wrocławski wywodzi się z jakiegoś dość konserwatywnego kręgu sztuki, o czym świadczy trzymanie się dawnych wzorów (złote tło, kanon piętrzenia, schemat pezażu). W czasach swoich wędrówek czelad-

niczych zetknąć się musiał ze sztuką pogranicza niemiecko-belgijskiego (Kolonía?). Zetknięcie to wzbogaciło jego pamięć twórczą o nowe elementy kompozycyjne, ikonograficzne i warsztatowe, które pomogły mu w ukształtowaniu własnego stylu. W swoich pracach, które wykonywał w czasie pobytu we Wrocławiu, posługiwał się niejednokrotnie wzorami rysunkowymi, rozprzestrzeganymi na terenach austriacko-frankońskich przez grupę malarzy związanych z warsztem tzw. „Mistrza niesienia krzyża z Worcester“.

Walory stylu mistrza wrocławskiego i silny jego indywidualizm objawiający się pomimo widocznych nawiązań do sztuki innych środowisk, stawiają go w rzędzie zasługujących na uwagę malarzy europejskich. Nie można sądzić, że należy on do grupy przodującej, styl jego bowiem zdradza liczne pozostałości konserwatywne. Malarstwo jego stanowi jednakże na terenie Europy środkowej ciekawy przykład przenikania do sztuki nowych realistycznych elementów. Podkreślić przy tym należy, że indywidualny talent twórcy przewyższa zarówno zdolności malarskie Mistrza tucherskiego z Norymbergi, jak i poziom artystyczny współczesnych mu malarzy małopolskich. Świadczyć to może o tym, że wśród artystów najbliższego terenu należy mu przyznać pierwsze miejsce.



Il. 32. Fragment sceny IV legendy z poliptyku wrocławskiego. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk)

⁴¹ Landsberger, jw.; Braune, jw.

⁴² Braune, jw.

⁴³ Schultz A., *Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1345—1523*, Breslau 1866, s. 56.

ANNA DOBRZYCKA

JAN DE WITT

„Van Holland's raaden't pit,
Die voor's land's welvaart leeuven
Als martelaar moest geeven
Was de edle Jan de Wit“.

(W. den Elger)

Spośród osobistości, których losy wiążą się z dziejami Holandii siedemnastowiecznej, jedną z bardziej interesujących jest niewątpliwie wielki pensjonariusz, Jan de Witt. Znane portrety tego nieprzeciętnego męża stanu ukazują nam jego postać o szczupłej sylwetce, myślącą twarz o rozumnym spojrzeniu i wyjątkowo piękne ręce.

Urodzony w 1625 roku, jako syn burmistrza Dordrechtu, Jakuba de Witt i Anny van de Corput¹, poświęca się Jan studiom matematycznym i prawniczym. Po podróży odbytej z bratem Cornelisem do Francji i Anglii oraz uzyskaniu tytułu doktora praw, osiada w Hadze. Wysoka inteligencja i zdolności dyplomatyczne torują mu drogę do kariery życiowej. Wkrótce zostaje pensjonariuszem Dordrechtu. Rok 1653 przynosi mu najwyższą godność w Republice Zjednoczonych Prowincji, urząd „raadpensionaris van Holland“. Burzująca holenderska prowadzi do obalenia dotychczasowego urzędu stadhoudera, spoczywającego tradycyjnie w rękach domu Orańskiego. W imieniu Stanów Generalnych władzę obejmuje Jan de Witt w chwili, gdy nad Holandią gromadzą się ciężkie chmury. Niepowodzenia pierwszej wojny z Anglią i śmierć admirała Trompa stawiają de Witt'a w trudnej sytuacji; boryka się z narastającymi przeciwnościami, walczy z wewnętrznym rozdarciem, przeciwdziałając monarchistycznym dążeniom stronników domu Orańskiego. Wszystkie wysiłki kieruje ku powiększeniu floty i wzmocnieniu pozycji Republiki na morzu. Dzięki jego taktyce udaje się nie dopuścić do zbyt dla Anglii korzystnych warunków traktatu pokojowego w roku 1654. Celem polityki Jana de Witt staje się utrzymanie pokoju i przeciwdziałanie despotycznym ambicjom młodego Wilhelma. Zaprzyjaźniony z admirałem Ruyterem, Conraedem van Beuningen i Cornelisem de Graeff², rozszerza de Witt swe znaczenie w kręgach patrycjatu amsterdamskiego, łącząc się dzięki małżeń-

stwu z bogatym rodem Bickerów³. Niezwykłej zręczności dyplomatycznej wymaga odeń utrzymanie polityki pokojowej w stosunku do dwóch mocarstw, Anglii i Francji. Jednak już w roku 1665 dochodzi do drugiej, zacieklej wojny z Anglią. Mimo dużych strat w koloniach flota holenderska odnosi poważne zwycięstwa i nadal utrzymuje się autorytet Republiki na morzu. Dzięki pomyślnej wyprawie Ruytera pod Chatham i Rochester, udaje się de Wittowi przyspieszyć zawarcie pokoju w Bredzie⁴ i powstrzymać jednocześnie Francję od wykorzystania niepewnej sytuacji.

Tymczasem jednak wzrastają wpływy partii Orańskiej; coraz trudniej de Wittowi przeciwdziałać jej anglofilskim skłonnościom. Mimo „Edyktu Wieczystego“, wykluczającego możliwość objęcia wyższych godności politycznych i wojskowych przez księcia Orańskiego⁵, wpływy jego stronnictwa w wojsku stają się coraz większe. Skupiając całą uwagę na utrzymaniu morskiej potęgi Holandii, nie docenia Witt nastrojów nurtujących w armii i zaniedbuje sprawę umocnienia lądowych twierdz granicznych.

Po śmierci de Graeffa (1664) zmniejsza się też popularność de Witt'a w Amsterdamie; podnoszą się zarzuty przeciwko jego pokojowej polityce w stosunku do Francji; potęguje się również niezadowolenie mas przeciw rosnącym w bogactwa regentom, uzurpującym sobie coraz większą władzę.

Tymczasem Ludwik XIV sprzymierza się z Karolem II; zanosi się na groźną koalicję, z Francją na czele; trzecia wojna staje się nieunikniona. De Witt gorączkowo przygotowuje kraj do obrony, ale jest już zbyt późno; intrygi orańczyków zmuszają go do zgodzenia się na mianowanie księcia Orańskiego głównym dowódcą. Niespodziewane wtargnięcie, wiosną 1672 roku, wojsk francuskich, które w ciągu trzech miesięcy opanowały niemal cały kraj, podnosi głowy stronnikom domu Orańskiego; korzystają oni, by obalić „Edykt

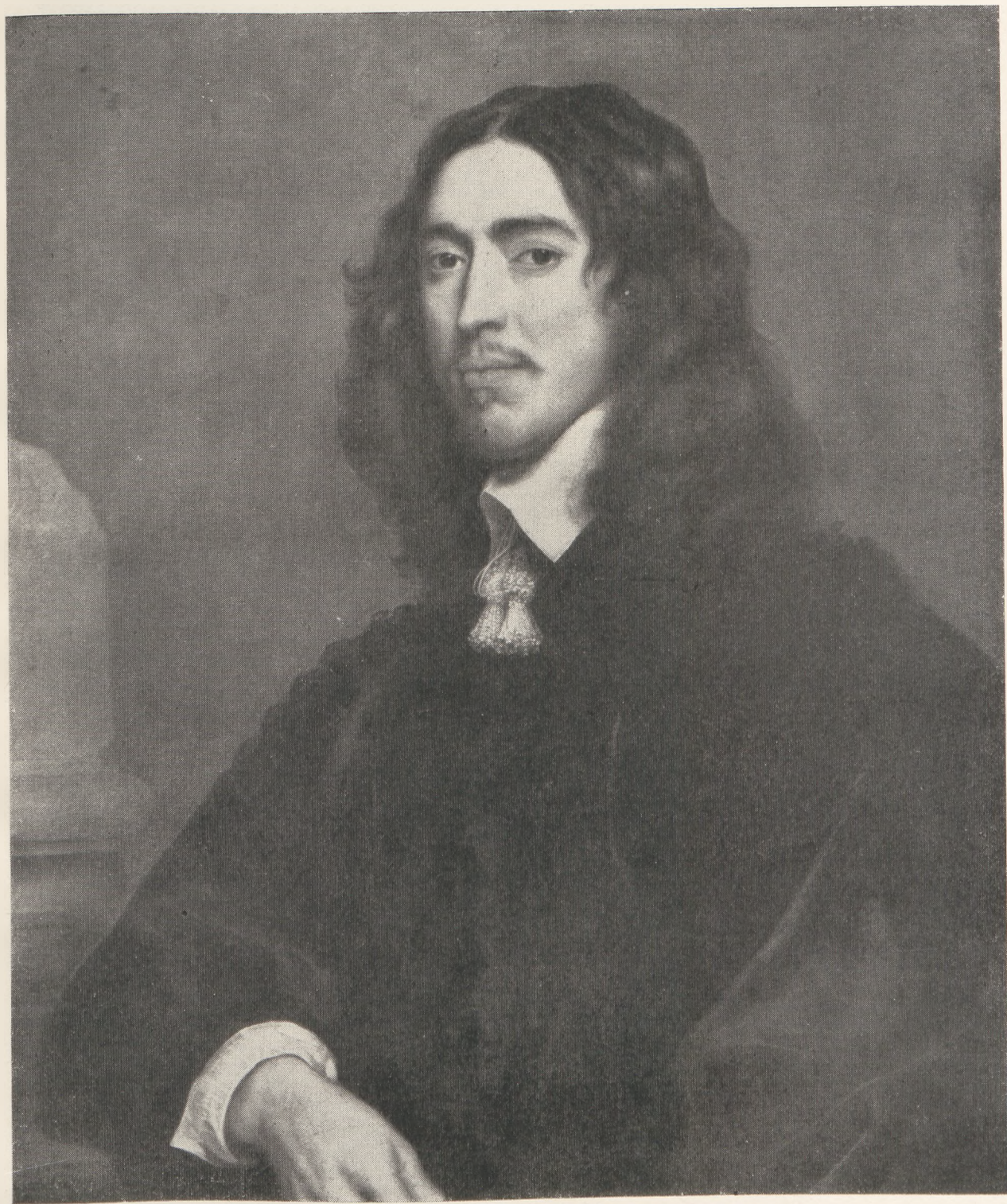
¹ *Tentoonstelling Johan de Witt. Catalogus*, Dordrecht 1925, s. 1.

² Japikse N., *Johan de Witt, der Hüter des freien Meeres*, Leipzig 1917, s. 76 i n.

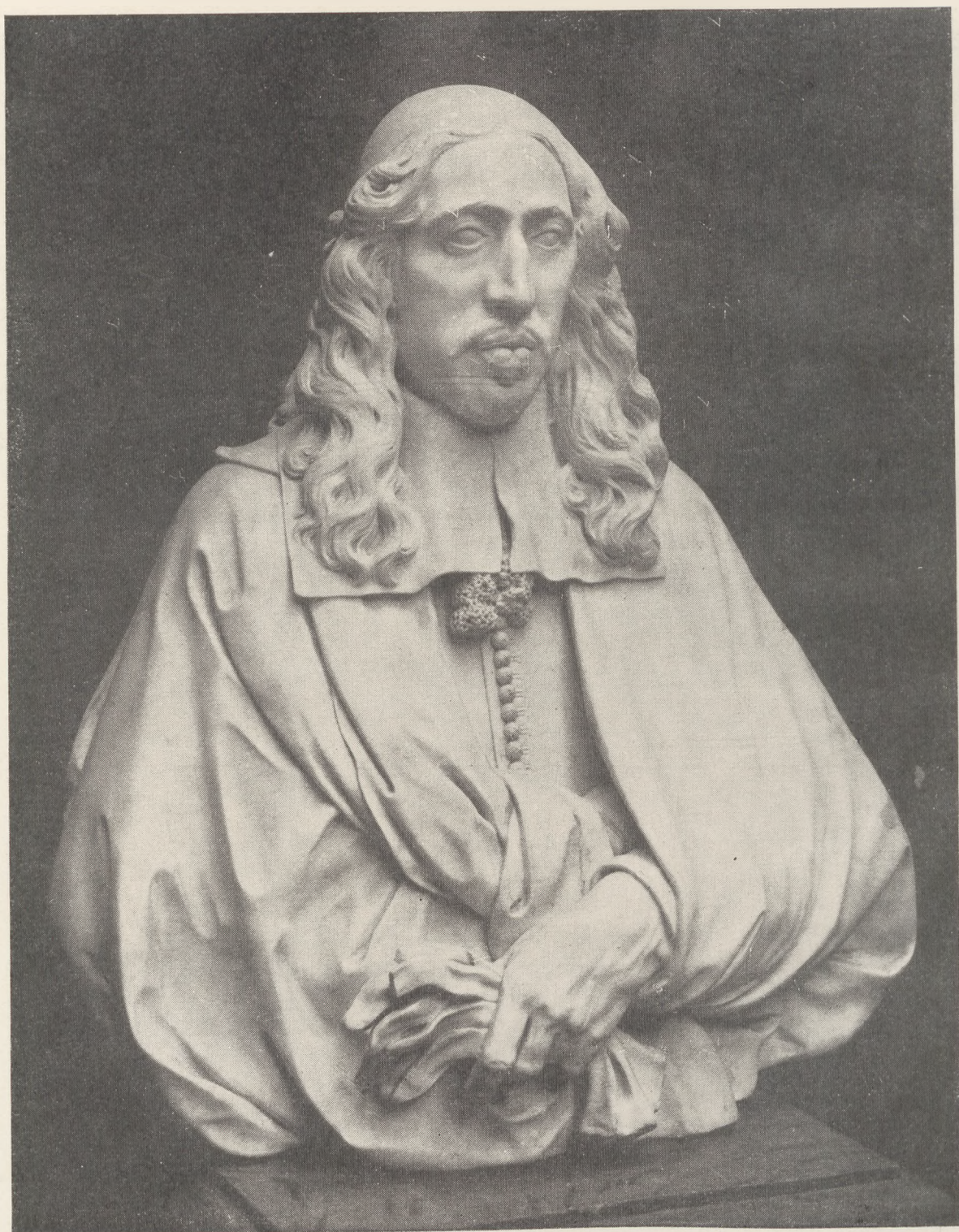
³ *Tentoonstelling*, jw., s. 1.

⁴ Por. Japikse, jw., s. 215—230.

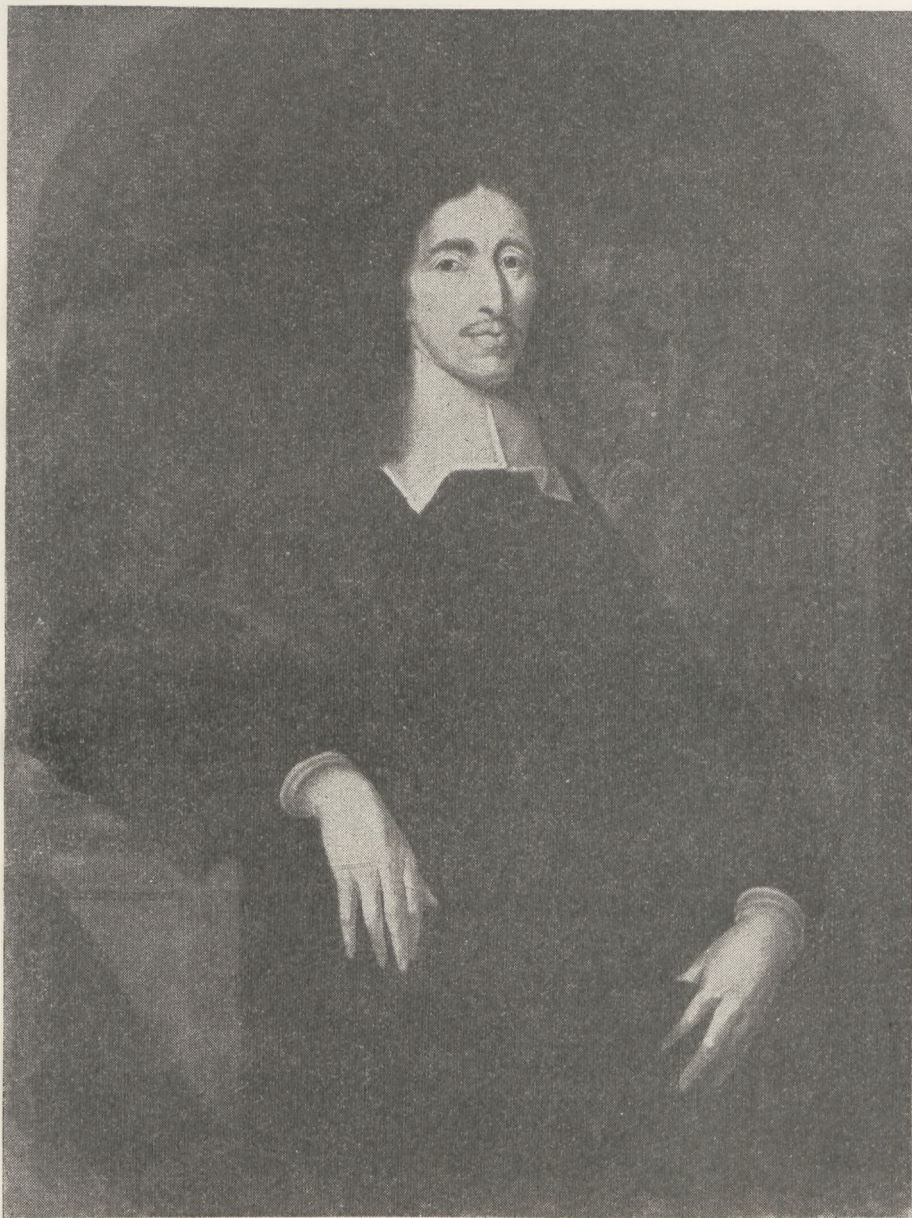
⁵ Jw., s. 249.



Il. 1. *Adriaen Hanneman, portret Jana de Witt, r. 1652. Rotterdam, Muzeum Boymans. (Fot. A. Frequin, Haga)*



Il. 2. Artus Quellinus, popiersie Jana de Witt, r. 1665. Dordrecht, Muzeum Miejskie.



Il. 3. Caspar Netscher, portret Jana de Witt, ok. r. 1670. Poznań, Muzeum Narodowe.
(Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)

Wieczysty“ i przywrócić namiestnictwo młodemu Wilhelmowi. Antyburżuazyjny ruch ludowy, wywołany fatalnym położeniem kraju, zostaje wykorzystany przez monarchistów dla ostatecznego utracenia de Wit-
ta⁶; ginie on z rąk podburzonego tłumu, rozszarpany wraz z bratem w „Gevangenpoort“ w Hadze, 20 sierpnia 1672.

⁶ *Bolszaja sovietskaja encykłopedija*, wyd. 2, Moskwa 1951, t. VIII, s. 204.

Sylwetka Jana de Witt rysuje się przed nami jako pełna sprzeczności postać, charakterystyczna dla epoki, w której elementy postępowe ścierają się z najbardziej konserwatywnymi. Wierny zasadom zawartym w swych „Maksymach“ sprzeciwia się de Witt absolutystycznym rządowi jednostki; o losach państwa decydować powinny Stany Generalne, a każda z prowincji cieszyć się ma jak najdalej idącą samodzielnością. Związany z warstwą wyższych sfer kupieckich reprezentuje wielki pensjonariusz oczywiście interesy swej



Il. 4. Caspar Netscher, portret Jana de Witt, r. 1670. Djakarta, zb. H. C. Beyerman. (Fot. Rijksmuseum, Amsterdam)



Il. 5. Caspar Netscher, portret Jana de Witt, ok. 1665-70. Hannover, Landesgalerie. (Fot. Landesgalerie, Hannover)

klasy; do niej to należą wszystkie wyższe stanowiska. Gwarantuje swobodę handlu i przemysłu, a — w myśl jego zasad — największy ich rozkwit zapewnić może jedynie udział wyższego kupiectwa w rządach; przeciętny zaś obywatel nie powinien się wtrącać do polityki. Niejedno podobne sformułowanie w jego „Maksymach“ mogło zatem niekorzystnie odbić się na położeniu holenderskich robotników manufaktur⁷. Jednocześnie jednak potrafi de Witt zdobyć się na daleko idącą tolerancję religijną. Nie ma wówczas poza republiką holenderską kraju, w którym tak swobodnie rozwijałaby się „prasa“ i ukazywałyby się podobne ilości najrozmaitszych druków, przejawów myśli ścierających się stronnictw politycznych i religijnych⁸.

Mimo niewątpliwych błędów odgrywa de Witt nieprzeciętną rolę w życiu Republiki; zręcznie pośredniczy w konfliktach wewnętrznych i nadaje ton polityce zagranicznej; przewodzi Stanom Generalnym w czasach, gdy Holandia — jeden z najbardziej postępowych krajów w ówczesnym świecie — stoi otworem dla wszelkich wyznań i przekonań, dla emigrantów i uciekinierów z całej Europy, dla przesiedlowanych, którym gdzie indziej odmówiono wolności. Gorący zwolennik polityki pokoju, pełen poświęcenia w walce o niezawisłość Holandii i jej pozycję w świecie, jest Jan de Witt nieprzekupny i stanowczy w swych przekonaniach, odznacza się niezwykle energią i nieprzeciętną odwagą osobistą.

Śmierć tego męża stanu zbiega się ze schyłkiem rozkwitu Zjednoczonych Prowincji i hegemonii floty holenderskiej na morzach świata; przemija Republika, giną w zapomnieniu dawne ideały, chyli się ku upadkowi narodowa sztuka Holendrów; kończy się „gouden eeuw“ ziemi obiecanej, w której — w myśl słów Karłowicza — „pośród krzątającego się tłumu żyć można wolnym i samotnym“.

Wielu było malarzy, których interesowała postać Jana de Witt. Ze wzmianek w starych katalogach aukcyjnych wynika, że malował jego portrety Nicolaes Maes⁹. Na wystawę w Dordrechcie w 1925 roku nie udało się jednak żadnego z nich odszukać¹⁰. Zachowały się natomiast portrety Jana de Baen i liczne z nich kopie¹¹; malował de Witta Adriaen Hanne-

man¹² i Gerbrandt van den Eeckhout¹³, Pieter i Herman Verelst¹⁴, Anthonie Palamedes i Cornelis Janssens van Ceulen¹⁵. Przez liczne aukcje przewinęły się obrazy Vaillant, Ferdinanda Bola, Jana de Bray, Pietera Nasona, Karela du Jardin i inne portrety nieznanymi artystów¹⁶. Na wystawach w Delft (1863), Paryżu (1874), Hadze (1881) i Amsterdamie (1879) eksponowano portrety de Witta, związane z nazwiskami Jana de Baen, Gerarda Ter Borch, Hermana Verelsta i Caspara Netschera¹⁷. Wiele z tych atrybucji budziłoby dziś może wątpliwości¹⁸, zwłaszcza wśród obrazów pojawiających się przelotnie na aukcjach, dziś już trudno uchwytnych.

Najpiękniejszy chyba ze wszystkich jest — pełen uroku — portret Jana de Witt pędzla Hannemana¹⁹ (il. 1). Z właściwą sobie nutą poezji i z dużą sympatią dla modelu maluje Hanneman — prawdziwie po flamandzku — rysy młodego de Witta, pełnymi temperamentu pociągnięciami śmiałego pędzla.

W grafice — znane są sztychy Lamberta Visschera²⁰ (il. 10), według portretów Jana de Baen i Caspara Netschera²¹, Hendricka Bary²² (il. 7), Edwarda Scrivera²³ i Pietera van Gunst²⁴. Pośród zaś rzeźb, najpiękniejsze popiersie wyszło spod dłuta wielkiego Artusa Quellinusa²⁵, który pozostawił nam marmurowy portret Jana de Witt z czasów pełni jego kariery życiowej (il. 2).

Obok tych licznych wizerunków²⁶, obok konwencjonalnych nieco portretów Jana de Baen (il. 9—11) i przekonywujących siłą wyrazu dzieł Hannemana czy Quellinusa, powstaje grupa portretów Jana de Witt, z którymi wiąże się nazwisko Netschera.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, wśród dość interesującej kolekcji siedemnastowiecznego portretu holenderskiego²⁷, przykuwa uwagę niewielkich rozmiarów portret męski, zniszczony trochę retuszami i przemałowaniami, o niewątpliwych jednak cechach pędzla dobrego artysty²⁸ (il. 3).

Na tle zamkniętej półkolem nisz, przesłoniętej draperią o brunatno-złocistym brokatowym wzorze, stoi wysmukły mężczyzna z twarzą zwróconą ku widzowi.

⁷ Historia nowożytna pod redakcją B. F. Porszniewa, Warszawa 1954, t. I, s. 257.

⁸ Huizinga J., *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*, Köln 1932, s. 59 i n.

⁹ Moes E. W., *Iconographia Batava*, Amsterdam 1897—1905, t. II, s. 636, nr 9185, 28—31.

¹⁰ *Tentoonstelling*, jw., s. IV.

¹¹ Moes E. W., jw., s. 635, nr 9185, 7; s. 636, nr 9185, 10—14 i 15—17.

¹² W r. 1652; *Museum Boymans Rotterdam. Gids*, Rotterdam 1951, s. 101, nr 178.

¹³ W r. 1669; Muzeum w Grenoble.

¹⁴ W r. 1661; Kol. Nahuys, Bruksela i w r. 1667 Rijksmuseum, Amsterdam; Moes E. W., jw., s. 635, nr 9185, 6 i s. 636, nr 9185, 8.

¹⁵ Zb. H. J. Melis, Charlois i Zb. L. Bute, Londyn; Moes E. W., jw., s. 636, nr 9185, 22 i 9185, 27.

¹⁶ Moes E. W., jw., s. 636, nr 9185, 18, 21, 23, 24, 26 i 44.

¹⁷ Jw., s. 636, nr 9185, 8, 10, 25 i 33.

¹⁸ Por. *Tentoonstelling*, jw., s. IV.

¹⁹ *Museum Boymans*, jw.

²⁰ Por. *Tentoonstelling*, jw., s. 22 i 23.

²¹ Moes E. W., jw., s. 635, nr 9185, 7; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, t. XXXIV, s. 417.

²² Hofstede de Groot C., *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke hervorragenden holländischen Maler des 17 Jh.*, Esslingen 1907—1928, t. V, s. 249, nr 306; Moes E. W., jw., s. 637, nr 9185, 36.

²³ Moes E. W., jw., s. 636, nr 9185, 34; Hofstede de Groot C., jw., s. 248, nr 305a.

²⁴ Thieme-Becker, t. XV, s. 345.

²⁵ Z r. 1665; por. *Tentoonstelling*, jw., s. IV; Moes E. W., jw., s. 637, nr 9185, 48.

²⁶ Niestety nie są mi dostępne następujące pozycje bibliograficzne: *Portretten van Jan en Cornelis de Witt*, De Navorscher, Amsterdam 1887 (s. 606—607), jak również Syptesteyn C. H., *Cornelis en Johan de Witt*, 's-Gravenhage 1929.

²⁷ O zbiorze portretów holenderskich w Muzeum Narodowym w Poznaniu piszę gdzie indziej; Dobrzycka A., *Ze studiów nad portretem holenderskim XVII wieku*, Studia Muzealne II (w druku).

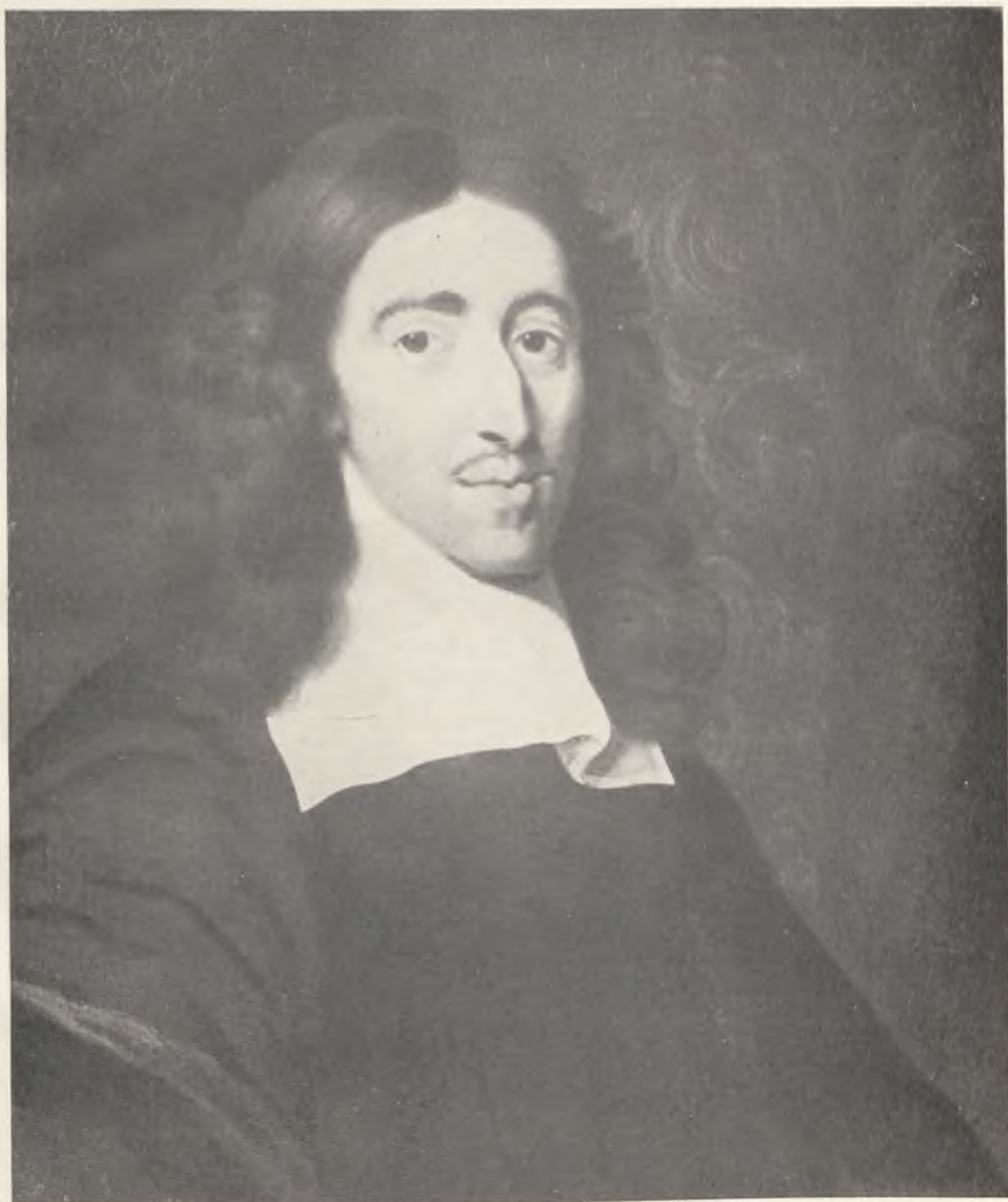
²⁸ Ol. pł. 47,5×36 cm, nr inw. Mo 509.



Il. 6. Caspar Netscher, portret Jana de Witt, ok. 1670. Lisse, zb. J. C. E. Graaf van Lynden. (Fot. Rijksbureau, Haga)



Il. 7. Hendrick Bary wg C. Netschera, portret Jana de Witt, miedzioryt. (Fot. Rijksbureau, Haga)



Il. 8. Nieznany malarz holenderski 2. poł. w. XVII, kopia z C. Netschera portretu Jana de Witt.
Amsterdam, Rijksmuseum. (Fot. Rijksmuseum, Amsterdam)



Il. 9. Jan de Baen, portret Jana de Witt, ok. r. 1669, Amsterdam, Rijksmuseum. (Fot. Rijksmuseum, Amsterdam)



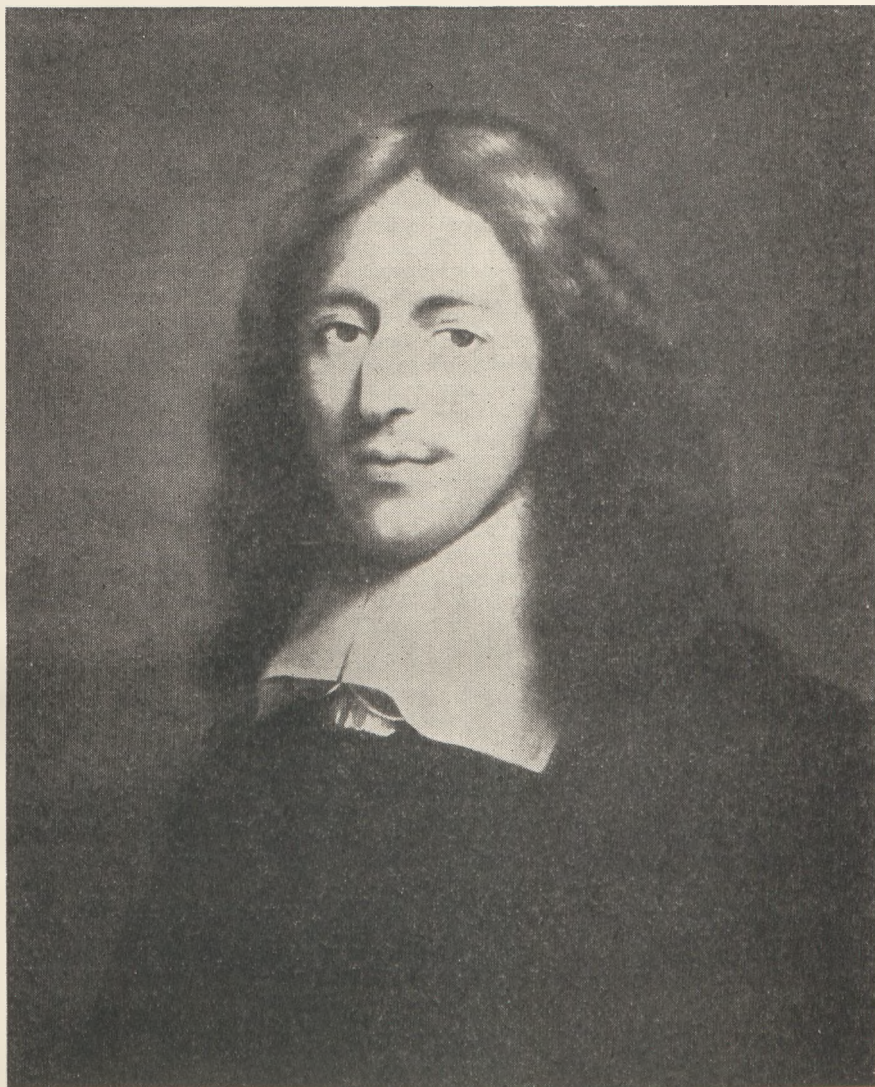
Il. 10. Lambert Visscher wg J. de Baen, portret Jana de Witt, miedzioryt. (Fot. Rijksbureau, Haga)

Pociągłą twarz okalają ciemne, kasztanowate włosy, opadające w puszystych lokach na spadziste ramiona. Spod szerokich, miękko zarysowanych brwi patrzą wyraziste ciemne oczy; orli nos i duże zmysłowe usta nadają fizjonomii niebanalny wyraz. Na twarz padają ciepłe, czerwone refleksy światła obok subtelnych, szarozielonawych cieni. Wysuwając przed siebie piękne ręce o wysmukłych palcach, ujmuje Jan de Witt — bo jego to portret — poję czarnego płaszcza, otulającego smukłą sylwetkę. Pędzel malarza ze szczególną troskliwością zatrzymuje się na złocistej karnacji miękkich dłoni, subtelnie modelowanych ciepłym czerwienią i chłodem brunatnawego cienia. Od czarnego, o szaro mieniących się załamaniach aksamitu płaszcza odcina się biały leżący kołnierz i wąskie mankiety. Prawa ręka opiera się łokciem o kamienny postument. Złocista tonacja przenika obraz ciepłą atmosferą.

Malowidło pokrywa wyraźna siatka pęknięć. Pożółkły werniks przyciemnia nieco złotawą tonację tła, karnacji i przytłumia biel kołnierza. W zagłębieniach płaszcza widoczne są w wielu miejscach ślady punktowań i retuszy, w których gubią się — lśniące niegdyś — załamania aksamitnej materii i srebrzyste jej błyski. Niezręczne dotknięcie pędzla sygnalizuje o retuszu w twarzy de Witta, któremu usiłował ktoś niepowołany poprawić i upiększyć wygiętą linię nosa.

Portret nie był dotąd publikowany. Nie znano jego twórcy, określając go mianem anonimowego artysty holenderskiego²⁹. Odręczna notatka na odwrocie obrazu: „De Witt“ wskazuje, że jest on portretem któregoś z członków znanego holenderskiego rodu; charakterystyczne rysy mężczyzny oraz jego strój z lat po roku 1660³⁰ nasuwają przypuszczenie, że portret może być wizerunkiem słynnego „raadpensionaris“.

Atmosfera obrazu, w której odzywają się jakieś dalekie echa malarstwa Ter Borchy, narzuca myśl, że



Il. 11. Jan de Baen (?), portret Jana de Witta. Katalog aukc. zb. D. Menten, Haga 26.7.1943, nr 3. (Fot. Rijksbureau, Haga)

w tym chyba kręgu szukać należy twórcy portretu poznańskiego. W rzędzie malarzy odtwarzających rysy wielkiego pensjonariusza znajduje się również — najciekawszy spośród uczniów Ter Borchy — Caspar Netscher.

Urodzony w roku 1639, wyrwany w dzieciństwie z wojennej zawieruchy z Heidelbergu, dostaje się Netscher w Arnhem pod opiekę doktora Tulleken³¹,

²⁹ Portret pochodzi ze zbiorów Żółtowskich w Ujeździe pow. Kościan. Jest nieco obcięty i przypuszczalnie w pocz. XX wieku naklejony na nowe płótno.

³⁰ Por. Thienen F., *Das Kostüm der Blütezeit Hollands*, Berlin 1930, s. 83.

³¹ Descamps F., *Vie des peintres flamands et hollandais...*, wyd. Marseille 1842, t. II, s. 240, 241; Houbraken A., *Groote Schouburg der Nederlandsche Schilderkunst*, wyd. Wien 1880, s. 336.

znajdując w nim swego protektora. Wcześniej rozpoczyna studia malarskie, kształcąc się z początku u przebiegłego malarza martwych natur — Hendrika Costera³². W piętnastym roku życia przenosi się do atelier Ter Borcha³³, u którego przyswaja sobie solidne podstawy rzemiosła malarskiego. Od niego to przejmując Netscher subtelność oświetlenia, jakim owiewa swe wnętrza ze scenami rodzajowymi, i umiejętność „topienia“ dalszego planu w mrocznym tle podkreślającym głębię. Tutaj uczy się wydobywać błyskiem światła najmniejsze fałdki, załamania lśniących jedwabów i miękkich aksamitów; o tej szczególnej pasji malarza świadczą setki pozostałych po nim rysunków i studiów³⁴. A barwne, z maestrią malowane obrazy rodzajowe, jak „Koronzarka“, pozostaną zawsze w rzędzie najcenniejszych pereł holenderskiego „Kabinetmalerei“, obok dzieł Ter Borchy, Vermeera i Gabriela Metsu³⁵.

Nie zawsze jednak potrafi Netscher zachować ów umiar, jaki cechował pędzel jego mistrza. Odzywa się w jego twórczości coraz silniej rys konwencjonalizmu, w duchu epoki, w której portretowane damy stają się zbyt słodkie i zbyt wystrojone, a kunsztownie u fryzowani młodzieńcy zanadto już pozują³⁶, jak gdyby śledząc, czy na pewno „dobrze ich widzieć“.

Po długich podróżach do Francji i Włoch osiada Caspar Netscher na stałe w Hadze, w roku 1662. Cieszy się tu wówczas sławą najbardziej cenionego portrecisty. Najśłynniejsze osobistości, o których mówi w latach 1662—1684 cała Holandia, przesuwały się przez jego atelier³⁷. Powstają niezliczone — przeważnie małych, miniaturowych rozmiarów — portrety dostojników i mężów stanu, a zwłaszcza (tych jest bowiem najwięcej) wytwornych dam, w białych atlasach i lśniących jedwabach. Kosztowne stroje, wytworne gesty i błyszczące klejnoty podnoszą powierzchowną efektywność portretów, coraz bardziej — od lat siedemdziesiątych — dostosowujących się do gustów arystokratyzującego się mieszczaństwa. Wystrojone damy przebierają się za pasterki i nimfy, a u fryzowani młodzieńcy występują w rolach bohaterów starożytnego mitu³⁸. Dawny ciepły ton portretów Netschera ustępuje tonacji chłodniejszej, coraz bardziej srebrzystej i efektownej. Malarz umiera w Hadze w 1684 roku; pozostawia bogatą spuściznę artystyczną swym synom, z których dwóch poświęca się również malarstwu³⁹.

Pośród znanych osobistości, których wizerunki tworzą portretowe oeuvre Netschera, figuruje i Jan de Witt. Jeden z tych portretów, pochodzący z Djakarty,

pokazano na ostatniej wystawie portretu holenderskiego w Rijksmuseum⁴⁰ (il. 4). Przedstawia on postać wielkiego pensjonariusza, opartego o kamienny cokół, z brokatową draperią w tle. W prawym dolnym narożniku widnieje sygnatura Netschera i data 1670⁴¹. Obraz z wystawy amsterdamskiej ułatwia rozwiązanie sprawy autorstwa poznańskiego portretu de Witta. Jest on — z małymi odchyleniami — prawie wiernym jego powtórzeniem. Drobną różnicę polegają na innym nieco ułożeniu białego kołnierza, innym rysunku reliefu na filarze z prawej strony; różni się też nieco układ palców podtrzymujących połą płaszcz i brak na portrecie poznańskim reliefu, ożywiającego powierzchnię kamiennego cokołu, o który wspiera się de Witt. A na zniszczonej nieco powierzchni zacierają się i gubią delikatne błyski aksamitnego płaszczu, tak subtelne w portrecie z Djakarty, wykończonym z maestrią i pełnym jakiejś wytwornej atmosfery. Niezręczne retusze poznańskiego portretu nie dotknęły na szczęście pięknych, o złotawej karnacji, rąk de Witta; doskonały ich modelunek daje świadectwo nieprzeciętnemu rzemiosłu artysty.

Netscher malował wielokrotnie repliki portretu Jana de Witta. Z uchwytnych dziś obrazów jeden znajduje się w zbiorach Landesgalerie w Hanowerze⁴² (il. 5), inny w kolekcji J. C. E. Graaf van Lynden w Holandii⁴³ (il. 6). Hofstede de Groot wymienia jeszcze inne repliki: wystawioną w Delft (w roku 1863) ze zbiorów J. van Sypesteyn w Hadze, replikę z kolekcji paryskiej Lenoir i trzy, przelotnie znane z aukcji: w Hadze 20 kwietnia 1728 oraz w Amsterdamie, 6 kwietnia 1812 i 27 października 1906. Wszystkie wymiarami są mniej więcej zbliżone do sygnowanego portretu z roku 1670⁴⁴. Poza tym maluje Netscher jeszcze dwa portrety na drzewie, i dwa znacznie większe, na płótnie — Jana de Witta i Wendeli Bicker⁴⁵.

Portret de Witta w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu zdaje się mieścić we wspólnym kręgu wiążącym szereg replik Caspara Netschera. Ze znanych tych obrazów najwyższą klasę reprezentuje niewątpliwie portret z Djakarty.

Obraz poznański najbliższy jest replice ze zbiorów v. Lynden; łączy je wspólny rys pewnej surowości. Cechy tej nie brak również w wersji z Hanoweru; portret z Landesgalerie powstał w latach 1665—1670⁴⁶ i uderza pewnym — jak gdyby nieporadnym, a może raczej świadomie przeprowadzonym — innym ujęciem proporcji rąk de Witta: dłonie wydają się zbyt duże

³² Hofstede de Groot C., jw., t. V, s. 155.

³³ Thieme-Becker, t. XXV, s. 398.

³⁴ W pośmiertnym inwentarzu majątku wdowy po malarzu, por. Hofstede de Groot C., jw., s. 157.

³⁵ Hofstede de Groot C., jw.

³⁶ Por. Foville J. de, *La peinture classique*, Paris 1910, tabl. 94.

³⁷ Thieme-Becker, t. XXV, s. 398.

³⁸ Martin W., *Über den Geschmack des Holländischen Publikums im XVII Jahrhundert mit Bezug auf die damalige Malerei*, Monatshefte für Kunstwissenschaft I (1908), t. 2, s. 740.

³⁹ Bredius A., *Een en ander over Caspar Netscher*, Oud-Holland XV (1887), s. 263—274.

⁴⁰ *Drie eeuwen portret in Nederland 1500—1800*, Amsterdam 1952, s. 55, nr 111; por. też *De Stadhouder-Koning en zijn tijd*, Amsterdam 1950, nr 112 oraz *Tenoonstelling*, jw. (Toevoegingen, nr 51a).

⁴¹ „C. Netscher Fec. 1670“. Ol. drz. 52×35,5 cm.

⁴² *Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover*, Hannover 1954, s. 101, nr 219. Ol. pl. 48,7×39,5 cm; Hofstede de Groot C., jw., t. V, s. 248, nr 305; *Tenoonstelling*, jw., il. 1; Moes E. W., jw., s. 636, nr 9185, 32. Fotografię portretu z galerii w Hanowerze uzyskałam dzięki uprzejmości Dyrekcji Landesgalerie.

⁴³ Wiadomość tę przesłał mi łaskawie dr H. Gerson, Dyrektor Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze. Również jego niezwyklej uprzejmości zawdzięczam możliwość reprodukcji powyżej portretów Jana de Witta, pochodzących ze zbiorów holenderskich.

⁴⁴ Hofstede de Groot C., jw., t. IV, s. 248/9, nr 304, 305a, 305b, 305e, 305h.

⁴⁵ Jw., s. 248/9, nr 305c i 305d oraz 305f i 305g.

⁴⁶ *Katalog der Gemälde Alter Meister*, jw., s. 101

i nieproporcjonalne w stosunku do całej postaci. Można by więc przypuścić, że obraz hanowerski był kiedyś pierwszą wersją z portretów wyobrażających wielkiego pensjonariusza; piękne ręce de Witta zafascynowały malarza do tego stopnia, że poświęcił im szczególną uwagę i chcąc lepiej pokazać, wyraźniej wysunął je naprzód. W następnych jednak wersjach zmienia się ten szczegół i ręce otrzymują właściwsze proporcje.

Porównanie czterech wspomnianych obrazów pozwala wysunąć wniosek, że portret Jana de Witt z galerii poznańskiej mógł być kiedyś ogniwnem pośrednim w łańcuchu znanych replik Caspara Netschera. Wraz z obrazem z Lisse mieściłby się on w czasie pomiędzy wersją z Landesgalerie a najpiękniejszym portretem z Djakarty, w którym próby z replik poprzednich znalazły swe najdoskonalsze uwieńczenie i na którym nie waha się już malarz złożyć swego pełnego podpisu.

Ciepła atmosfera portretu poznańskiego odpowiada rysom sztuki Netschera z lat trzydziestych jego życia. Powaga i autorytet postaci de Witta wyrażają się jeszcze po prostu, bez pustego splendoru, który później

otaczać będzie wytworne damy Netschera w lśniących strojach i drogich klejnotach. Malarz interesuje się przede wszystkim psychiką holenderskiego męża stanu i grą jego pięknych — jak u artysty — dłoni; długą chwilę zatrzymuje się przy nich ręka malarza, nim subtelnym pędzlem dotknie wysmukłych paleców.

Trudno dziś dociec, jaką wędrówkę odbył portret Jana de Witt, nim dostał się do polskich zbiorów. Może kupiono go w Holandii na któreś ze wspomnianych aukcji; może o nim to mowa jest w katalogu aukcyjnym H. C. Du Bois⁴⁷, z 27 października 1906; zbliżone wymiary obrazu⁴⁸ nasuwają przypuszczenie, że mógłby nim być nasz portret, kiedyś — przy naklejaniu na nowe płótno — obcięty. A może jeszcze inne były losy poznańskiego Jana de Witt; może przywędrował do Polski z jakimś zapomnianym potomkiem de Wittów, z którymi spokrewniła się podobno polska rodzina⁴⁹. I dziś — w przetrzebionych zawieruchami wojen pamiątkach polskiego domu, wśród wyszarżanych wspomnień, żyje wciąż jeszcze w pamięci „de edle Jan de Wit“.

⁴⁷ Nr 140, Hofstede de Groot C., jw., s. 249. nr 305h.

⁴⁸ Ol. pł. 49×37,5 cm.

⁴⁹ Zamieszkała w połowie XIX w. w Wielkopolsce. Wiadomość tę zawdzięczam uprzejmości mgr Antoniny Rogalanki.

UWAGI O KRAKOWSKIEJ WYSTAWIE DAWNYCH MISTRZÓW

Wystawa zorganizowana w miesiącach sierpniu i wrześniu w krakowskim Pałacu Sztuki przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, nawiązuje do tradycji wystaw malarstwa obcego, jakie od drugiej połowy XIX wieku organizowane były w Krakowie. Wystawy te przynosiły plon naukowy w postaci katalogów (jak np. kilka zwięzłych zresztą katalogów opracowanych przez Jerzego Mycielskiego) lub omówień (jak np. obszerny artykuł Mariana Sokołowskiego z r. 1882)¹.

Omawiana wystawa tegoroczna również posiada drukowany katalog². Niestety zarówno zestaw obrazów, jak ich opracowanie nasuwa szereg uwag krytycznych. Szkoda, że bogate zasoby malarstwa europejskiego, znajdujące się w Krakowie, nie przyciągnęły w dostatecznym stopniu uwagi historyków sztuki i że nie wykorzystano okazji, jaką było organizowanie wystawy, by skontrolować słuszność atrybucji, poszukać sygnatur, sprawdzić poprawność ich odczytania a przede wszystkim skonfrontować z sobą dzieła wymagające zestawienia. Na wystawę złożyły się dzieła pochodzące zarówno ze zbiorów publicznych, a więc z Muzeum Narodowego w Krakowie (wraz z oddziałem „Zbiory Czartoryskich”) i Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, jak również z kolekcji prywatnych, choć nie ujawniły one zbyt wiele nieznanego materiału.

Wystawa, którą omawiamy, pozbawiona jest programu naukowego, natomiast jej dydaktyczne założenia zostały w poważny sposób skompromitowane włączeniem okazałych pod względem wielkości kopii oraz płynnością kryteriów wartości artystycznej. Ani szkoła holenderska — tak interesująca w zbiorach wawelskich, ani szkoła włoska, tak bogata w muzeum Czartoryskich — nie zyskały zainteresowania organizatorów i nie stały się trzonem wystawy. Fragmentów „Cassone” z Muzeum Narodowego w Krakowie nie zestawiono ze świetnymi dziełami tego typu, jakie są w zbiorach Czartoryskich; obraz Magnasca nie doczekał się konfrontacji z przypisywanymi temu samemu artyście płótnami wawelskimi. Jakże pouczające i ważne dla ostatecznego określenia autorstwa mogłoby być zestawienie wszystkich znajdujących się w Polsce

obrazów uchodzących za dzieła Magnasca — a jest ich kilka w Warszawie i kilka w Krakowie.

Ale nawet ograniczając się do zbiorów krakowskich można było pokusić się o postawienie jakiegoś problemu naukowego — a jest ich niemało. Nasuwa się np. aktualna obecnie problematyka szkoły Rembrandta, dyskutowane ostatnio zagadnienia „caravaggionizmu” (na wystawie krakowskiej chciałoby się widzieć obok Honthorsta także inne, nawet dalsze odbłaski tego kierunku, jak chociażby przypisany przez Giuseppe Fiocco Antonio Zanchiemu *Hiob z Wawelu*³, czy także wiszące „Koncerty”, ciekawe, choć zapewne nie będące oryginałami), bogate w polskich zbiorach malarstwo weneckie (czemu nie zestawiono z eksponowanymi obrazami „Śmierci św. Józefa” ze zb. wawelskich, przypisywanej przez A. Venturiego Tiepolowi?⁴).

W takiej formie, jak ją zorganizowano, wystawa nie bardzo nada się do recenzji syntetycznej; jest to właśnie wynikiem jej „bezproblemowości”, jałowe byłoby też wymienianie tych dzieł, które można było wyeksponować, podkreślanie braków i luk. Sądziłobyśmy raczej, że krytyka powinna być „konstruktywna”, to znaczy powinna wnieść uwagi i uzupełnienia przydatne do dalszych studiów nad wystawionymi obrazami. Choć jako całość zespół obrazów wystawionych nie odznacza się wysokim poziomem artystycznym, jednak poszczególne obrazy są niejednokrotnie bardzo interesujące dla specjalisty i mogą stanowić punkt wyjścia dalszych rozważań. Poniżej zestawiamy uwagi, jakie nasunęły się nam w stosunku do niektórych pozycji, przy czym nie oznacza to bynajmniej, że obrazy, których nie wspominamy, są określone właściwie. Niektóre wątpliwości nie dały się jeszcze ująć dość precyzyjnie, niektóre spostrzeżenia będą mogły być opublikowane dopiero po zebraniu większego materiału porównawczego.

* * *

ad nr 3:

Artysta nieznan, szkoła północno-włoska, w. XV, Św. Anna Samotrzecia. — Ogólnikową atrybucję szko-

¹ Sokołowski M., *Wystawa obrazów dawnych mistrzów...*, Kraków 1882.

² *Katalog wystawy obrazów dawnych mistrzów włoskich, hiszpańskich, francuskich, flamandzkich, holenderskich, niemieckich i angielskich od XV do XIX w. Sierpień—wrzesień 1955*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

³ Fiocco G., *Pittura veneziana ignota del museo di Varsavia*, *Arte Veneta* I (1947), s. 278; Białostocki J. i Walicki M., *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich: 1300—1800*, b. m. 1955, nr 171.

⁴ Świerż-Zaleski S., *Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu w Krakowie*, Kraków 1935, s. 18; Białostocki i Walicki, *op. cit.*, nr 380.



Il. 1. Frans Francken I (?), *Smierć Saffiry*. Kraków, Muz. Narodowe.
(Fot. M. Rostworowski)



Il. 2. Valerio Castello (?), *Adoracja Madonny z Dzieciątkiem przez dwóch zakonników*. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. (Fot. S. Kolowca)



Il. 3. Giovanni Battista Tiepolo (?), *Alegoria*. Kraków, Muz. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
(Fot. M. Rostworowski)



Il. 4. Giacomo Francesco Cipper zw. Todeschini,
Malarz przy pracy. Kraków, wł. prywatna.
(Fot. H. Rostworowski)



Il. 5. Giacomo Francesco Cipper zw. Todeschini,
Staruszka z kielichem Warszawa, Muz. Narodowe.
(Fot. H. Romanowski)



Il. 6. Stara kopia wg Jana Gossaerta zw. Mabuse, Ecce
Homo. Kraków, Muz. Narodowe.
(Fot. M. Rostworowski)



Il. 7. Jan Gossaert zw. Mabuse, Danae, fragment.
Monachium, St. Pinakoteka. (Fot. wg Segard A.,
Jean Gossaert)

le północno-włoskiej można próbować uściślić ustalając pokrewieństwa z kręgiem Borgognone'a. Obraz krakowski jest jednak niewątpliwie słabszy od pięknego dzieła Ambrogia da Fassano zw. Borgognone w Muzeum Narodowym w Poznaniu⁵, wykazuje natomiast pewne podobieństwa do innych dzieł malarza (por. np. twarz św. Anny do tejże postaci w tle „Oczyszczenia“ w Luwrze)⁶. Najsilniejsze pokrewieństwa wiąże jednak obraz krakowski z Weroną, mianowicie z dziełami Girolamo dai Libri (np. „Madonna ze św. Elżbietą“ w National Gallery w Londynie)⁷ a szczególnie z Liberale da Verona („Madonna“ w National Gallery w Londynie, por. zwłaszcza rysunek oczu)⁸. Warto zwrócić uwagę na interesujące próby przestrzennego ujęcia grupy trójosobowej: motyw skrzyżowania postaci występujący w formie prymitywnej w krakowskim obrazie rozwinię się do rewolucyjnej trójwymiarowej dynamiki w leonardowskiej „św. Annie“⁹. Mimo ogromnej różnicy poziomu i klasy warto docenić u autora naszego obrazu podobną intencję do tej, która kierowała świetnym pędzlem Leonarda.

ad nr 6:

Dosso Dossi, Portret Kalwina. — Atrybucja budzi wątpliwości. Na odwrocie obrazu znajduje się stary napis, informujący, że dzieło uważane było za namalowane przez Tycjana i że znajdowało się niegdyś w zbiorach kardynała Mazarin.

ad nr 9:

Artysta nieznany pod wpływem Mantegni, Judyta z głową Holofernesa. — Błędnie określono pochodzenie obrazu, który należy do zbiorów Czartoryskich. Komornicki¹⁰ uważał go za niderlandzką kopię z Mantegni wykonaną w końcu XVI wieku. Oryginał w zb. Widener w Filadelfii reprodukuje Venturi (wówczas w zb. Pembroke w Londynie)¹¹.

ad nr 10:

Artysta nieznany, szkoła rzymska, ok. połowy w. XVI, Scena z dziejów apostołskich, en grisaille (il. 1). — Określenie wynikało zapewne z zaobserwowanych ogólnych podobieństw kompozycyjnych do projektów Rafaela z Victoria i Albert Museum w Londynie. Obrazek krakowski jest bez wątpienia nieobcy italianiz-

mom, posiada jednak zdecydowanie północny charakter. W Italii malowano en grisaille wielkie kompozycje freskowe, na północy — drobne obrazki, które szczególnie upodobali sobie romaniści i które przeznaczone były dla samych artystów lub dla nielicznych znawców¹². Stąd znajdują się one często w kolekcjach antwerpskich zbieraczy, jak wynika z ich inwentarzy, opublikowanych przez Denucé¹³. Są tam dzieła tego typu malowane przez Fransa Florisa, Martina v. Heemskerka a przede wszystkim Ambrosiusa Franckena. Istotnie, zarówno ograniczenie się do postaci ludzkich, prawie zupełna rezygnacja z tła pejzażowego, jak też przypominająca manierystów włoskich dynamika atletycznych ciał — wszystko to wskazuje na krąg romanistów antwerpeńskich. Ulubiony ich chwyt — „repoussoiry“ półpostaciowe na pierwszym planie i pusta przestrzeń pociągająca wzrok w głąb dalszego planu — został tu zastosowany. Typy twarzy kobiecych przypominają trochę Heemskerka a także Bueckelaera. Najindywidualniej jest ujęta, jak sądzimy, grupa apostołów w głębi; są to zapewne św. Jan i św. Piotr, gdyż ogólnikowe określenie tematu, podane w katalogu wystawy można uściślić w oparciu o tekst dzieł Apostołskich, V, I, opowiadający o śmierci Safiry (po śmierci Ananiasza) wobec św. Jana i Piotra¹⁴. Otóż zwłaszcza św. Jan potraktowany został w sposób bardzo osobisty. Ta właśnie postać oraz otaczająca ją grupa występuje w zbliżonej redakcji na obrazie Francka Franckena starszego (1542—1616) „Pokłon trzech króli“ w Gemäldegalerie w Brunświku¹⁵. Poparte tym pokrewieństwem rozumowanie prowadzi więc do usytuowania obrazu w kręgu Franckenów w końcu XVI wieku. Dodatkowym argumentem mogą być znajdujące się w inwentarzach antwerpeńskich pozycje, wskazujące na zainteresowanie w kręgu artystycznym Franckenów tematem, spopularyzowanym przez Rafaela¹⁶ — śmierci Ananiasza a także śmierci Safiry. Niestety obraz Ambrosiusa Franckena, przedstawiający śmierć Armidesa (!) i Safiry namalowany był na „dużym płótnie“¹⁷, nie może więc być identyfikowany z krakowskim „grisaille'm“.

ad nr 15:

Artysta nieznany pod wpływem P. Veronese, II poł. w. XVI, Santa Conversazione. — Raczej niż z Paolo Veronese obraz wykazuje związki z Bonifazio Veronese dei Pitati (np. por. jego „Sacra Conversazione“ w Luwrze)¹⁸ i pewne analogie ze stylem Jacopo Bassano¹⁹.

cudzołożną“ dla siebie, „Śmierć Madonny“ dla swego przyjaciela Orteliusa.

¹³ Denucé J., *The Antwerp Galleries. Inventories of the Art Collections in Antwerp in the XVIth and XVIIth centuries*, Antwerpen 1932.

¹⁴ Temat obrazu określony został przez Jolantę Maurin Białostocką.

¹⁵ Bernt W., *Die niederländischen Maler des XVII Jahrhunderts I*, München 1948, nr 288.

¹⁶ Podjął go także Poussin, por. obraz w Luwrze, z lat 1646—1653; Grautoff O., *Nicolas Poussin*, München 1914, II, nr 149, s. 231.

¹⁷ Denucé jw., s. 110: „Een grooten dobbelen doeck van Ambrosius Franck, daer Armides ende Saphiras doodt vallen...“.

¹⁸ Venturi, jw., tom IX/III, il. 717.

¹⁹ Białostocki i Walicki, jw., nr 86.

⁵ Białostocki i Walicki, jw., nr 64—65 z dawniejszą bibliografią.

⁶ Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana VII/IV*, Milano 1915, il. 596, s. 898.

⁷ Venturi, jw., il. 512, s. 795.

⁸ Venturi, jw., il. 517, s. 799.

⁹ Por. Heydenreich L. H., *La Sainte Anne de Leonard de Vinci*, Gazette des Beaux-Arts VI/X (1933), s. 205—219; tenże, *Leonardo da Vinci*, II wyd., Basel 1953, s. 45 i n.

¹⁰ Komornicki S. S., *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Wybór cenniejszych zabytków sztuki od starożytności po wiek XIX* (Muzea Polskie V), Kraków 1929, nr 49.

¹¹ Venturi, jw., VII/III, Milano 1914, il. 177, s. 246.

¹² Grossmann F., *Bruegel's „Woman Taken in Adultery“ and Other Grisailles*, The Burlington Magazine XCIV (1952), s. 223 i n. Bruegel namalował „Kobietę

ad nr 23:

Giovanni Battista Tiepolo, Alegoria (il. 3). — Atrybucję Tiepolowi tego pięknego obrazu potwierdza, jeśli można sądzić z reprodukcji, porównanie z dziełem Tiepola w Rijksmuseum w Amsterdamie („Telemach i Mentor“) ²⁰.

ad nr 33:

Artysta nieznanym, szkoła parmeńska, w. XVII/XVIII, Adoracja Matki Boskiej i Dzieciątka przez zakonników (il. 2). — Obraz wykazuje podobieństwo do dzieła genueńskiego malarza Valerio Castello (1625—1659), którego inspiracje czerpane z Correggia usprawiedliwiałyby dotychczasową atrybucję szkole parmeńskiej ²¹.

ad nr 40:

Gaspar Becerra (ok. 1520—1570), Chłopak trzymający koszyk z gołębiem. — Atrybucja malarzowi XVI wieku jest niezrozumiała wobec typowo osiemnastowiecznych cech stylistycznych obrazu.

ad nr 51:

Jean Baptiste Chardin, Autoportret (il. 4). — Zarówno atrybucja jak i identyfikacja osoby portretowanej budzą daleko idące zastrzeżenia. Podobnie jak fizjonomia modelu nie ma nic wspólnego z rysami Chardina, tak niesposób doszukać się w obrazie jakichkolwiek związków z twórczością znakomitego Francuza. Bardzo wyraźne natomiast analogie wykazują obrazy mało dotychczas znanego malarza Giacomo Francesco Cippera zw. Todeschini ²². Artysta ten o nie ustalonej dotychczas narodowości (Niemiec lub Holender), pracujący na przełomie XVII i XVIII w. we Włoszech, należał do kręgu malarzy kontynuujących tradycje Caravaggia. Giuseppe Delogu wiąże go ze środowiskiem lombardzkim, znajdując największe pokrewieństwa w twórczości Jacopo Ceruti'ego ²³. Nieliczne, znane dzisiaj obrazy Cippera do niedawna jeszcze łączone były z kręgiem braci Le Nain lub ze środowiskiem hiszpańskim (Velasquez i Murillo) ²⁴. Po wodem tego była pokrewna tematyka i charakter je-

go obrazów, wspólne większości kontynuatorów Caravaggia. Cipper uprawiał malarstwo rodzajowe, szczególnie lubił atmosferę oberży i pracowni malarskich. Związek krakowskiego obrazu z twórczością Cippera wydaje się niewątpliwy. Odnajdujemy w nim szczególnie typowe dla tego mistrza tłuste nakładanie farby, dominantę żółtawych brązów oraz swoistą, metaliczną twardość w załamaniach szat ²⁵. Za słusznością naszej atrybucji przemawia ponadto typ modelu, a szczególnie charakterystyczna „gąbczastość“ umięśnienia twarzy, którą odnajdujemy u większości jego bohaterów (il. 5). Przekonywających analogii dostarczają obrazy w National Gallery w Londynie ²⁶, w Akademii w Wenecji ²⁷ i w Muzeum w Budapeszcie ²⁸.

ad nr 61:

Eugène Delacroix, Duch ojca ukazujący się Hamletowi. — Pomimo (nie podanej w katalogu) sygnatury i daty 1845 autentyczność obrazu budzi wątpliwości. Bliski jest analogicznej litografii Delacroix z r. 1843 ²⁹. Może ona służyła za wzór naśladowcy?

ad nr 63:

Jan Gossaert zw. Mabuse, Ecce homo (il. 6). — Obraz jest najprawdopodobniej jedną z wyjątkowo licznych starych kopii zaginionej kompozycji Gossaerta. Znanymi ich jest kilkanaście, wszystkie prawie o tych samych wymiarach, niektóre sygnowane Joannes Mabodius i datowane 1527 ³⁰. Obraz jest przykładem późnego stylu Gossaerta ³¹. Ciało siedzącego Chrystusa potraktowane jest — w przeciwieństwie do wczesnych kompozycji malarza — plastycznie, trójwymiarowo ³². Układ ruchowy postaci jest skomplikowany, choć naturalny i żywy; nogi Chrystusa skrzyżowane są w sposób podobny jak w innych obrazach Gossaerta (por. np. „Danae“ w Pinakotece monachijskiej, 1527, il. 7) ³³, ciało wypełnia ciasno przestrzeń obrazu. Chrystus siedzi na kamiennym podium, wydzielony wyraźnie z otaczającej go przestrzeni (podobnie rozwiązane jest przestrzenne ujęcie Danae). Tło obrazu stanowi fragment renesansowej architektury, rysującej się wyraźnie na ostrym błękitnie nieba ³⁴. W fizjonomicznych typach oprawców widać wyraźnie wpływ „groteskowych“

²⁰ *Catalogus der Schilderijen, Rijksmuseum te Amsterdam*, 1934, nr 2302a, s. 277.

²¹ Delogu G., *La pittura italiana del seicento*, Firenze 1931, il. s. 52.

²² Na związek krakowskiego obrazu z Cipperem zwrócił nam uwagę prof. dr Michał Walicki.

²³ Delogu G., *Pittori minori, liguri, lombardi, piemontesi del seicento e del settecento*, Venezia 1931, s. 198, 200, 204.

²⁴ Jamot P., *De Jean Michelin à Todeschini*, La Revue de l'art ancien et moderne 65 (1934), s. 31—34.

²⁵ Porcella A., *Le „Peintre de Buveurs“ G. F. Cipper „Le Todeschini“*, La Revue de l'art ancien et moderne 65 (1934), s. 35—44.

²⁶ Reprodukacja patrz przyp. 25, s. 38.

²⁷ Reprodukacja patrz przyp. 23, s. 345.

²⁸ Por. repr. Pigler A., *Országos Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár Katalógusa*, Budapest 1954, II, s. 103, nr 8921.

²⁹ Repr. np. Winkler F. w *Das Atlantis Buch der Kunst*, Zürich 1953, s. 213.

³⁰ Friedländer M. J., *Die altniederländische Malerei VIII*, Berlin 1930, nr 14, s. 152—153 wymienia 11 kopii tej kompozycji; nie cytuje obrazu krakowskiego. Kopia kompozycji Gossaerta z kolekcji Schall-Riancourt, zamek Gaussig w Saksonii repr.: Weiss E., *Jan Gossaert, genannt Mabuse*, Parnum 1913, tabl. XI i Segard A., *Jean Gossaert, dit Mabuse*, Bruxelles et Paris 1923, il. po s. 58.

³¹ Italianizm Gossaerta nie wystąpił zaraz po podróży do Włoch w latach 1508/9, a dopiero przy końcu lat dziesiątych (ok. r. 1515—16) i w latach dwudziestych XVI w.

³² Por. charakterystykę późnego stylu Gossaerta przez Schwartz H., *Gossaert's Adam and Eve drawings*, Gazette des Beaux-Arts VI/XLII (1953), s. 145—168.

³³ Por. również rysunek przedstawiający Adama i Ewę w muzeum Rhode Island School of Design, Providence, dat. ok. 1525. Repr. Schwartz H., jw., il. 5.

³⁴ O Gossaercie pisał van Mander, że u jednej z jego Madonn „błękitna draperia była tak piękna i świeża, jakby przed chwilą namalowana“ (*Het Schilderboek*, wyd. Hymans H., Paris 1884, s. 234).



Il. 8. Krag wenecki, Znalezienie grobu św. Izydora. Kraków, Muz. Narodowe.
(Fot. S. Kolowca)



Il. 9. Krag Giorgiona (Domenico Campagnola?), Scena z legendy Romulusa i Remusa.
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. (Fot. wg „Pantheon“ 1938)



Il. 10. Pieter van Avont, *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołków*.
Kraków, wł. prywatna. (Fot. M. Rostworowski)



Il. 11. Thomas Wyck, *W pracowni alchemika*.
Dawniej w Berlinie, Kaiser-Friedrich-Museum.
(Fot. wg Katalogu z r. 1931/32)



Il. 12. Benjamin Cuyp (?), *Scena w karczmie*. Kraków,
wł. prywatna. (Fot. M. Rostworowski)

głów Leonarda, jest to szczególnie widoczne w postaci znajdującej się z lewej strony³⁵. Renesansowa kompozycja Gossaerta jest — obok gdańskiego ołtarza Joosa van Cleve, obok dzieł Quentina Massysa — jeszcze jednym, nieprzypadkowym dowodem wpływu Leonarda w Niderlandach południowych XVI wieku.

ad nr 69:

Artysta nieznany, w. XVI, Znalezienie grobu św. Izydora Oracza i jego żony (il. 8). — W katalogu Kope-ry i Buczkowskiego³⁶ uchodził za dzieło Joosa de Mompera. W rzeczywistości jest — jak słusznie podaje katalog wystawy — dziełem XVI wieku i to pierwszej jego połowy. Syntetyczny sposób malowania pejzażu, patetyczność gestów, charakter zabudowy i naturalność niefantastycznego krajobrazu górskiego wskazują na malarza włoskiego. Sądźmy, że autora należałoby szukać w kręgu weneckim, wśród artystów znajdujących się pod wpływem Giorgiona. Na szkołę południową wskazuje także gatunek deski (topola). Podobieństwa w ujęciu postaci, zwierząt i pejzażu znajdują się w dziełach Domenico Campagnola (np. krajobraz w Rijksmuseum w Amsterdamie, dawniej zb. Lanz)³⁷. Najbliższy krakowskiemu dziełu jest chyba obraz ze sceną z dziejów Romulusa i Remusa w Städtisches Kunstinstitut we Frankfurcie n. Menem, przypisany młodemu Giorgione przez Schwarzweller a przez Fiocca oddany Campagnoli (il. 9)³⁸.

ad nr 75:

Artysta nieznany pocz. w. XVII, Matka Boska z aniołkami (il. 10). — Niesłusznie, tym razem, nie został uwzględniony napis na odwrocie obrazu, przypisujący nie sygnowane dzieło Pieterowi van Avont (1600—1652)³⁹. Malarz ten, czynny w Antwerpii, malował prawie wyłącznie sceny religijne, a wśród nich najczęściej — tak jak właśnie w obrazie krakowskim — Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołków. Ich drobne postacie van Avont umieszczał na tle pejzażowym. Te małe obrazki, sentymentalne w nastroju, są odbiciem monumentalnego, ołtarzowego malarstwa Flandrii, a van Avont jednym z „małych mistrzów“ idących śladami Rubensa i van Dycka. Najbliższe analogie z omawianym obrazem wykazuje krajobraz z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, będący wspólnym dziełem van Avonta i Fransa Woutersa⁴⁰.

³⁵ Por. rysunki Leonarda z Wiednia, Florencji i Windsoru, repr. Heydenreich L. H., *Leonardo da Vinci*, jw., nr 153, 155, 156.

³⁶ Kopera F. i Buczkowski K., *Wystawa dzieł dawnego malarstwa włoskiego, flamandzkiego i holenderskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1949, nr 44.

³⁷ *Tentoonstelling van Italiaansche Kunst, Stedelijk Museum, Amsterdam 1934*.

³⁸ Schwarzweller K., *Ein Frühwerk Giorgiones, Zu der Neuerwerbung des Städtischen Kunstinstituts, Pantheon XXI* (1938), s. 46—49; Fiocco G., *Giorgione, Hamburg - Roma 1941*, s. 22—23.

³⁹ Dane dotyczące tego malarza są skąpe. Poza podstawowymi leksykonami krótką jego charakterystykę podaje Oldenbourg R., *Die flämische Malerei des XVII Jahrhunderts*, Berlin 1918, s. 126—127.

⁴⁰ Repr. Bernt W., jw., I, nr 31.

⁴¹ [Starzyński J. i Walicki M.], *Katalog Galerii Malarstwa Obcego, Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1938, nr 132, tabl. 83.

ad nr 80:

Abraham Goevaerts, Krajobraz ze sztafażem. — Bynajmniej nie Goevaerts, lecz słaby jego naśladowca, bliski autorowi warszawskiego obrazu opatrzonego fałszywą sygnaturą „P. Bril“⁴¹.

ad nr 82:

Artysta nieznany, naśladowca A. v. Dycka, w. XVII, Portret córki Henryka IV. — Obraz przedstawia nie córkę Henryka IV, lecz — jak od dawna wiadomo — Marię Villiers, córkę Jerzego Villiers, ks. Buckingham, faworyta królów angielskich Jakuba I i Karola I. Maria Villiers znana jest z portretu zbiorowego rodziny Villiers (wykonanego po śmierci ks. Buckingham) w zb. Hirsch-Gereuth w Paryżu⁴². Obraz krakowski powtarza dosłownie postać młodej ks. Marii. Obraz został zakupiony — jak informuje Mycielski⁴³ — w Rzymie przez Walerię Tarnowską w r. 1803 za pośrednictwem Angeliki Kauffmann. W XIX w. obraz znajdował się w zb. Tarnowskich w Dzikowie, gdzie osobę sportretowaną określano rozmaicie: jako ks. Devonshire, Marię Stuart i jako królową angielską Henriettę Marię, córkę Henryka IV francuskiego a żonę Karola I. Do tego określenia niesłusznie powraca katalog wystawy krakowskiej. Właściwe nazwisko modela ustalili M. J. Friedländer i J. Mycielski⁴⁴. Autorstwo van Dycka było wielokrotnie negowane⁴⁵. Określenie obrazu w katalogu wystawy jako dzieła naśladowcy (pracującego, jak sądźmy, w warsztacie v. Dycka) wydaje się słuszne. Drugie powtórzenie warsztatowe portretu Marii Villiers znajduje się w zb. Spencer w Althorp⁴⁶.

ad nr 84:

Jan Fyt, Psy w spiżarni. — Obraz sygnowany nie ujawnionym w katalogu monogramem i datą 1656 (?). Słabo czytelny monogram nie udało się niestety związać z konkretnym malarzem. Wydaje się jednak, że autora obrazu należy szukać raczej w kręgu Fransa Snydersa, niż Jana Fyta.

ad nr 86:

Artysta nieznany, szkoła J. Jordaensa, w. XVIII, Scena rodzajowo-mitologiczna. — „Satyr w gościnie u chłopca“ — gdyż taki jest temat sceny opartej na baj-

⁴² Glück G., *Van Dyck, Stuttgart-Berlin 1931* (Klass. d. Kunst), nr 402.

⁴³ Mycielski J., *Antoni van Dyck, Kraków 1900*, s. 159—161.

⁴⁴ Mycielski, jw., s. 160.

⁴⁵ Mycielski, jw., s. 160 pisze że, gdy obraz został wysłany na wystawę do Antwerpii, „jury uznało, że pochodzi niezawodnie z pracowni malarza, że wykonany przez uczniów, był zapewne przez mistrza własnoręcznie uzupełniany...“ Sam Mycielski uważał (s. 161), że jest to replika „...malowana niezawodnie w pracowni Van Dycka i z jego znacznym osobistym współudziałem“. Na wystawie „Starego portretu“ urządzonej przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w r. 1930, obraz figurował jako „Anthony van Dyck“ (nr 9). Glück G., jw., s. 563 uważa obraz za „Werkstattkopie“. Ostatnio obraz publikują jako „warsztat A. v. Dycka“ Białostocki i Walicki, jw., nr 201.

⁴⁶ Wg Glück G., jw., s. 563.

ce Ezopa — jest kopią obrazu Jordaensa. Istnieje kilka wersji tego tematu wśród dzieł tego artysty; najsłynniejsze są w Brukseli, Göteborgu, Cassel i Monachium⁴⁷. Obraz krakowski powtarza w zmniejszeniu⁴⁸ ujęcie znane w dwóch własnoręcznych egzemplarzach autorskich — w Brukseli⁴⁹ i Göteborgu⁵⁰. Oba te obrazy — wczesne dzieła Jacoba Jordaensa — datowane są na ok. r. 1618⁵¹. Kompozycję tę sztychował Lucas Vorsterman⁵².

ad nr 87:

Artysta nieznan, szkoła J. Jordaensa, w. XVIII, Trzej rycerze. — Kopera i Buczkowski⁵³ słusznie powiązali obraz z kompozycją Rubensa przedstawiającą św. Ambrożego i cesarza Teodozjusza (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum). Trudno jednak zgodzić się z ich opinią uznającą to płótno za oryginalne dzieło Rubensa. Niemniej, jeśli obraz powstał w ogóle w XVII w. (robi wrażenie późniejszej kopii), to należy wiązać go raczej z pracownią Rubensa, niż ze szkołą Jordaensa, jak to uczynili organizatorzy wystawy⁵⁴.

ad nr 91:

Hieronymus Galle I, U handlarza mięsa i drobiu. — Tradycyjna atrybucja, nie poparta sygnaturą, wydaje się bardzo zagadkowa. Galle jest mało znanym malarzem kwiatów i owoców, a jego martwe natury w muzeum w Bordeaux, w Poczdamie, z dawnej kolekcji Chanienki w Kijowie nie wykazują bliższych pokrewieństw z krakowskim obrazem. Wydaje się, że omawiane dzieło należałoby wiązać raczej ze środowiskiem włoskim, ewentualnie z malarzem północnym, pracującym pod inspiracjami sztuki południowej. Pewne analogie w szerokim sposobie malowania, w przewadze brązowych tonów, w samym temacie wykazują prace italianisty holenderskiego Christoffela Puytlinga⁵⁵.

ad nr 96:

Willem van Delff, Patrycjuszka holenderska. — Już Hofstede de Groot⁵⁶ wskazując na podobieństwa do stylu tego artysty podkreślał, iż mało jest prawdopodobne, by Willem van Delff urodzony w r. 1619 mógł

w 1636 r. namalować stosunkowo dojrzały portret. To też sądzimy, że przyjęcie należy ogólne określenie „krąg Mierevelta“⁵⁷.

ad nr 102:

Johannes Schoeff, Krajobraz z jeziorem. — Obraz interesujący ze względu na wyjątkową rzadkość dzieł tego bardzo mało znanego artysty, ogólnie uważanego za kontynuatora Jana van Goyena⁵⁸. W obrazie krakowskim warto jednak podkreślić zbieżności nie tyle z Goyenem, ile raczej z Salomonem van Ruysdaelem (koloryt i sposób traktowania listowia).

ad nr 107:

Jan Victors, Kogut i kot. — Obraz przypisano niesłusznie Janowi Victorsowi, uczniowi Rembrandta, malarzowi scen historycznych i portretów; zgodnie z czytelną sygnaturą („Jacom Victors fe“) jest to dzieło Jacomo (Jacobus) Victorsa (1640—1705), który był przyrodnim bratem Jana, działał w Wenecji i Amsterdamie a specjalizował się w przedstawianiu ptaków (por. obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie)⁵⁹.

ad nr 113:

Abraham Hondius, Zwiastowanie. — Odczytanie daty „16..“ można uściślić, bowiem trzecią cyfrę da się ustalić jako „6“: obraz powstał w latach sześćdziesiątych XVII wieku⁶⁰.

ad nr 114:

Klaes Molenaer, Kiermasz. — Mylnie odczytana pierwsza litera sygnatury: raczej K. a nie N. Molenaer. Zbliżone sygnatury mają obrazy tego mistrza z Cassel i Rotterdamu⁶¹.

ad nr 115:

Melchior Hondecoeter, Indyk. — Atrybucja budzi wątpliwości. Niski poziom artystyczny oraz zły stan obrazu pozbawiają to dzieło w ogóle wartości ekspozycyjnej. Tym bardziej niewytłumaczalne jest umieszczenie go obok jednego z piękniejszych dzieł na wystawie — „Siedzącej kobiety pod drzewem“ G. Flincka.

znakomite dzieło Jordaensa było sztychowane przez Lucasa Vorstermanna“.

⁴⁷ W podstawowej monografii malarza, Rooses M., *Jordaens, sa vie et ses oeuvres*, Paris (1906), wymienia kilka wersji tematu „Satyr w odwiedzinach u chłopca“.

Puyvelde L. v., *Jordaens*, Paris — Bruxelles 1953 — wymienia ich kilkanaście (łącznie z kopiami, rysunkami i sztychami).

⁴⁸ Obraz krakowski ma wymiary 125×96; obraz w muzeum w Brukseli 188×168; obraz w muzeum w Göteborg 190×160 (wg Puyvelde L. v., jw., s. 96).

⁴⁹ Nabyty w Londynie do zbiorów muzeum brukselskiego w r. 1939; Puyvelde L. v., s. 96, 97, 231, il. 6.

⁵⁰ Dawna kolekcja Cels w Brukseli, Rooses W., jw., s. 19—21, il. po s. 20; Puyvelde L. v., jw., s. 96, 97, 231.

⁵¹ Rooses M., jw., s. 20 i 21 porównuje obraz z „Pokłonem pasterzy“ Jordaensa w muzeum w Sztokholmie, dat. 1618.

⁵² Sandrart J. v., *Teutsche Academie* (wyd. R. Peltzer, München 1925, s. 215) pisze: „Jedno z pierwszych dzieł [Jordaensa] było oparte na bajce Ezopa, w której satyr poznawszy chłopca w lesie idzie z nim do jego domu. Szybko jednak go opuścił, gdyż zobaczył, że chłop tak samo dmucha na zimne jak i na gorące. To

⁵³ Kopera i Buczkowski, jw., s. 15, nr 45.

⁵⁴ Temat Św. Ambrożego malował także A. van Dyck. Jego obraz z National Gallery w Londynie (por. Glück G., jw., s. 18) wykazuje jednak duże odchylenia od kompozycji Rubensa.

⁵⁵ Por. Żarnowska E., *La nature morte hollandaise*, Bruxelles 1929, s. XXII, 23—24.

⁵⁶ Hofstede de Groot C., *Meisterwerke der Porträtmalerei auf der Ausstellung in Haag 1903*, München 1903, nr 15.

⁵⁷ Tak określony u Białostockiego i Walickiego, jw., nr 269.

⁵⁸ Grosse R., *Die holländische Landschaftskunst 1600—1650*, Berlin und Leipzig 1925, s. 30.

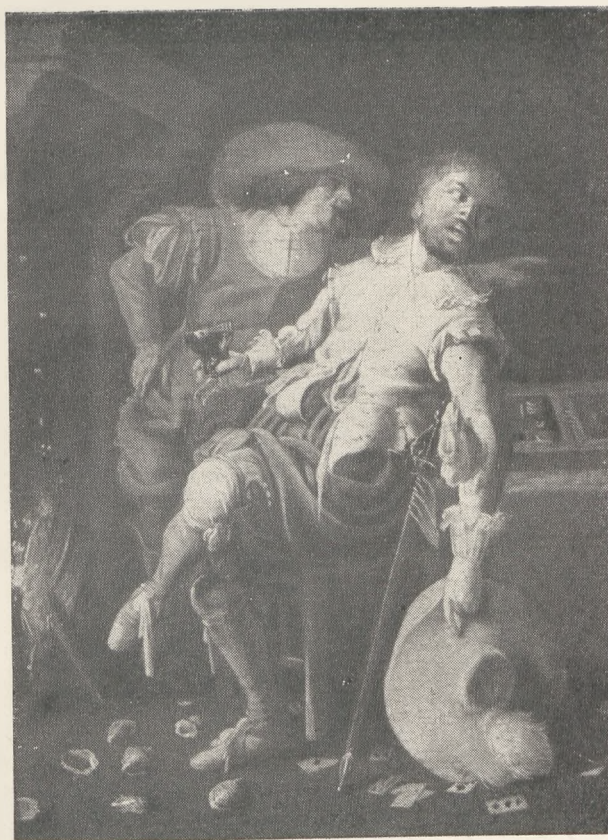
⁵⁹ [Starzyński i Walicki], jw., nr 235, 236 i 138.

⁶⁰ Białostocki i Walicki, jw., nr 346.

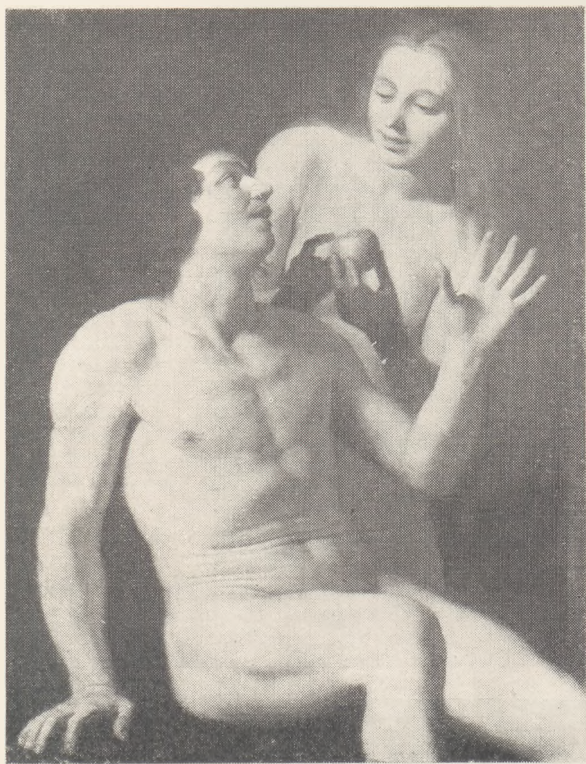
⁶¹ Por. Facsimile: Wurzbach A. v., *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wien und Leipzig 1906—1911, t. II, s. 176.



Il. 13. T. Sauts, *Martwa natura*. Kraków, Muzeum Narodowe.



Il. 14. Malarz haarlemski, I poł. XVII wieku, *Scena rodzajowa*. Kraków, Muz. Narodowe, zb. Czartoryskich.
(Fot. M. Rostworowski)



Il. 15. Nieznany caravaggionista holenderski, Adam i Ewa, Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. (Fot. M. Rostworowski)



Il. 16. Jan v. Bijlert, Orfeusz. Dawniej w Pałacu królewskim w Neapolu. (Fot. wg Hoogewerff, De Bentvueghels)



Il 17. Jan v. Bijlert, Spiewająca para pasterzy. Wuppertal-Elberfeld, Muzeum Miejskie. (Fot. wg Caravaggio en de Nederlanden)

Dla żadnego z tych dwu obrazów sąsiedztwo to nie jest korzystne.

ad nr 117:

Artysta nieznany, kopista Vermeera van Delft, Portret młodej kobiety w kwiatach. — Związanie obrazu z nazwiskiem Vermeera jest niczym nie uzasadnione. Wyobrażona scena nie ma chyba nic wspólnego z obrazami Mistrza z Delft. Równie dobrze można by ją zwać z G. Metsu, Ter Borchem lub z innymi nazwiskami malarzy rodzajowych. Trudno również mówić w tym wypadku o portrecie. W kompozycjach tego typu głównym motywem były kwiaty, dlatego autora obrazu należało szukać wśród artystów uprawiających malarstwo kwiatowe. Jakkolwiek trudno w tej chwili wskazać konkretnego mistrza, to jednak wydaje się, że jest nim nie Holender, ale bliżej nie określony niemiecki naśladowca Daniela Seghersa.

ad nr 124:

Cornelius Dusaert, Uczony prawnik. — Na kartuszu wiszącym z prawej strony ponad stołem można odczytać napis „Wyck”. Nazwisko to, w tym wypadku chyba nie przypadkowe, daje się zwać z osobą haarlemskiego malarza Thomasa Wycka. Słuszność tego powiązania znajduje potwierdzenie w obrazach artysty. Jego pracownice alchemików i uczonych, jakie szczególnie chętnie malował w drugim okresie swej twórczości⁶², wykazują wiele podobnych cech z dziełami krakowskim. W obrazach z Ham House w Londynie⁶³ i z muzeum w Berlinie (il. 11) odnajdujemy tę samą profuzję nagromadzonych przedmiotów i sprzętów, która jest dla Wycka bardzo typowa⁶⁴. Obraz Wycka wykazuje liczne zapożyczenia; malarz oparł swą kompozycję — rozbudowując wnętrze — na typie półpostaciowych przedstawień uczonych w pracowni, jakie w późnym okresie swej działalności malował Adriaen van Ostade, najważniejszy przedstawiciel haarlemskiego malarstwa rodzajowego połowy XVII w. Takie kompozycje Ostadego znajdują się w muzeum w Budapeszcie⁶⁵, w Luwrze⁶⁶, a najbliższy dziełu Wycka jest obraz Ostadego w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie, datowany 1665⁶⁷. Mężczyzna i kobieta przedstawieni w tle obrazu Wycka przypominają postacie malowane przez Steena. Bezpośrednie kontakty Steena z Wyckiem i możliwość zapożyczeń wydają się prawdopodobne wobec faktu, że w latach 1661—1670 Steen mieszkał w Haarlemie. Można więc, jak sądzimy, określić czas powstania obrazu krakowskiego na sześćdziesiąte lub siedemdziesiąte lata XVII wieku.

ad nr 128:

Artysta nieznany, Handlarz ryb. — Jeśli obraz jest w ogóle dziełem malarza północnego, to raczej Flamańda niż Holendra.

ad nr 130:

Artysta nieznany, Psy i zwierzyna. — Obraz podpisany „A. Gryef f.” a nie jak podano w katalogu „A. Grijof f.”, jest oczywiście dziełem flamandzkiego malarza martwej natury Adriaena Gryeffa, czynnego w Antwerpii i Brukseli. Obraz jakkolwiek typowy dla tego mistrza, jest jednak tak zniszczony, że nie daje żadnego wyobrażenia o charakterze jego twórczości.

ad nr 131:

Melchior Hondecoeter, kopia z XVIII w., Walcząca koguty. — Obraz zbyt słaby, aby mógł wyjść z pod pędzla Hondecoetera. Już Kopera i Buczkowski⁶⁸ słusznie powątpiewali o jego autentyczności sądząc, że jest on kopią osiemnastowieczną. Wprawdzie trudno w tej chwili stwierdzić, czy istnieje analogiczna kompozycja tego mistrza, niemniej należy podkreślić, że obraz ma wszelkie znamiona naśladowstwa. Wobec powyższych wątpliwości dziwi, że obraz jest tak uparcie reprodukowany (zarówno w katalogu Kopery i Buczkowskiego, nr 63, jak i omawianej wystawy).

ad nr 132:

Artysta nieznany, w. XVII, Scena w karczmie (il. 12). — Obraz bardzo interesujący, jakkolwiek bardzo trudny do określenia. W poszukiwaniu jego autora nasuwa się spośród holenderskich malarzy rodzajowych szczególnie nazwisko Benjamina Gerritsza. Cuijpa. Obrazy tego mistrza wykazują bardzo podobną do sceny krakowskiej, lekką, płynną i dość szkicową technikę malowania. Z B. Cuijsem omawiany obraz wydaje się mieć także wspólny koloryt. Nie jest wykluczone, że bliższe zapoznanie się z twórczością tego mistrza pozwoliłoby na ustalenie autorstwa krakowskiego obrazu.

ad nr 135:

Artysta nieznany, Martwa natura (il. 13). — Obraz sygnowany raczej T.S. 1656 niż jak podaje katalog T.Sr. 1650, jest dziełem T. Sautsa, mało dotychczas znanego holenderskiego malarza martwej natury, czynnego w połowie XVII w., prawdopodobnie w Hadze⁶⁹. Jego bardzo nieliczne obrazy sygnowane T. Sauts (muzeum w Berlinie) lub T.S. (Madryt, Prado) łączone są również z innym artystą o podobnych inicjałach a mianowicie z T. Smitsem⁷⁰, utożsamianym także z Casparusem Smitsem⁷¹. Wobec jednak istnienia w zbiorach berlińskich obrazu podpisanego pełnym

⁶² Por. Michałkowska J., *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1955, s. 93.

⁶³ Por. Nicolson B., *Joseph Wright's early subject pictures*, Burlington Magazine XCVI (1954), s. 76—77.

⁶⁴ Jak w przyp. poprzednim.

⁶⁵ Pigler, jw., nr 286, il. 219.

⁶⁶ Katalog z r. 1922, nr 2499, s. 111. Repr. Rosenberg A., *Adrian und Isack van Ostade*, Bielefeld und Leipzig 1900, il. 24.

⁶⁷ Katalog z r. 1931/1932, nr 855, repr. s. 107.

⁶⁸ Kopera i Buczkowski, jw., s. 59, nr 63.

⁶⁹ Por. Wurzbach A. v., jw., s. 560.

⁷⁰ Martwa natura tego artysty, jakoby sygnowana T. Smits, znajdowała się niegdyś w zbiorach A. Schlosa w Paryżu, por. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. XXXI, Leipzig 1937, s. 180.

⁷¹ Por. przyp. poprzedni, także Bredius A., *Onbekende Schilders, o. a. Casparus Smits, zich ook genoemd hebbende Theodorus Hartkamp*, Oud Holland XXXIII (1915), s. 112—120.

nazwiskiem: T. Sauts⁷², przy którym martwe natury z Paryża, Madrytu i hamburskiej Kunsthalle⁷³ wydają się być tej samej ręki, nie ma żadnych podstaw, aby przypisywać je Smitsowi. Obraz krakowski wykazuje wiele zbieżności z dziełem berlińskim, obydwu dowodzą, że Sauts pracował pod wpływem Jana Davida de Heema.

ad nr 137:

Artysta nieznany, w. XVIII, Krajobraz nadrzeczny. — Pejzaż nie wydaje się dziełem malarza holenderskiego, raczej powstał w kręgu francuskim lub niemieckim.

ad nr 144:

Mistrz z Goździkiem (?), Portret Konrada von Lindnacha, Landwójta w Baden szwajcarskim. — Określenie podane w katalogu pochodzi od Komornickiego⁷⁴, podobnie jeszcze zreprodukowany i omówiony w *Malarstwie europejskim w zbiorach polskich*⁷⁵. Już jednak w tejsze książce zanotowano, iż Ernst Buchner stwierdził, że obraz jest starą kopią portretu znajdującego się w zbiorach drezdeńskich i określonego jako dzieło dolnorońskiego (?) mistrza z ok. 1500 r.⁷⁶. Tenże autor odcytuje monogram jako ZK połączone „węzłem miłości”, natomiast nie proponuje żadnej identyfikacji osoby przedstawionej, poza przypuszczeniem, że jest to członek gildii strzeleckiej lub bractwa św. Sebastiana (być może łańcuch jest oznaką mistrza strzeleckiego?). Takie przypuszczenie potwierdzają przykłady przytoczone przez J. v. Kalmár⁷⁷. Nie podobna jednak rozstrzygnąć, czy obraz krakowski jest starą kopią, czy może repliką portretu z Drezna.

ad nr 150:

Hans Ulrich Franck, Dwaj wojownicy uczłujący (il. 14). — Obraz stanowi prawdopodobnie część większej kompozycji (na co wskazuje m. in. gest mężczyzny siedzącego z lewej strony). Strój przedstawionych postaci jest holenderski i wskazuje na modę końca lat dwudziestych XVII wieku⁷⁸, co pozwala na przybliżone

datowanie obrazu. Typ „sceny towarzyskiej”, pierwszoplanowa, plastyczna martwa natura, nacisk położony na postacie przy małym zainteresowaniu przestrzenią⁷⁹ wskazują na środowisko haarlemskie. Żywa gestykulacja, rzadko spotykana w konwencjonalnych scenach towarzyskich, a także wyraźna mimika zindywidualizowanych twarzy pozwalają domyślać się, że autorem obrazu jest artysta oryginalny i utalentowany, choć trudny do sprecyzowania. Sądźmy więc, że obraz krakowski należy wiązać nie z mało znanym niemieckim malarzem scen religijnych Hansem Ulricchem Franckiem (lub Frankiem, w każdym razie nie „Frenkiem”), lecz z kręgiem malarzy haarlemskich lat dwudziestych lub trzydziestych XVII wieku, w typie Halsów, Buytewecha⁸⁰ lub Leyster. Atrybucja podana w katalogu oparta jest zapewne na napisie, który znajduje się z tyłu obrazu.

ad nr 159:

Anton Raphael Mengs (?), Portret młodego mężczyzny. — Młodym mężczyzną jest Raphael Mengs, a obraz powstał najwyraźniej w oparciu o autoportret tego mistrza z r. 1774 z dawnej kolekcji Lady Desborough w Penshanger⁸¹. Do ustalenia pozostaje kwestia zależności tych dwu obrazów. Portret krakowski różni się od angielskiego nieznacznie wymiarami, poza tym wykazuje drobne odchylenia w szczegółach stroju, w układzie rąk, brak na nim również sztalugi. Mimo tych różnic związek dwu portretów wydaje się niewątpliwy. Analogiczne potraktowanie twarzy, włosów, pozy wskazywałoby na ewentualność repliki autorskiej, jednak znacznie słabszy poziom obrazu krakowskiego wyklucza tę możliwość. Jest on zapewne jedynie bardzo swobodną kopią autoportretu z Penshanger. Bardzo bliskie ujęcie do omawianych portretów wykazują poza tym autoportrety z Muzeum berlińskiego i Pinakoteki monachijskiej⁸².

ad nr 160:

Artysta nieznany w. XVIII, Adam i Ewa (il. 15). — Obraz ma wyraźnie cechy holenderskiego caravaggio-

⁷² Słuszne odczytanie sygnatury nie może budzić żadnych wątpliwości, por. facsimile: *Staatliche Museum zu Berlin, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich Museum und Deutschen Museum*, Berlin 1931, s. 431, nr 983E.

⁷³ Obraz nie sygnowany, ale przypisywany T. Smitsowi.

⁷⁴ Komornicki S. S., jw., nr 100.

⁷⁵ Białostocki i Walicki, jw., nr 107.

⁷⁶ Buchner E., *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, s. 40—42, 189. Obraz uważany był dawniej za dzieło holenderskie a następnie za dzieło Jakoba Elsnera (por. Bruch R., *Der Illuminist Jakob Elsnere*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XXIV, 1903, s. 302 nn.).

⁷⁷ Kalmár J. v., *Pfeilspitzen als Würdezeichen, Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde*, N. F. VI (1937—1939), s. 218—221.

⁷⁸ Wg Thienen F. v., *Das Kostüm der Blütezeit Hollands: 1600—1660*, Berlin 1930. Obaj mężczyźni mają kapelusze o szerokich rondach, niskich główkach, ozdobione piórami. Noszą oni używane w latach dwudziestych XVII w. kołnierze: mocno sfaldowaną kryzę i leżący miękki kołnierz (Thienen F. v., jw., s. 60—61).

W tym czasie noszono również szerokie i ozdobne mankiety (patrz mężczyzna z prawej). Kaftany były o dość długich polach, bez paska, obcisłe, zapięte często tylko na kilka guzików od góry (s. 62—63). Modne były płaskie epolety. W latach dwudziestych powróciła moda — tak w XVI w. lubianych — przecięcia w kaftanie, na rękawach i plecach. W przecięciach dawano często materiał w kolorze kontrastowym; tworzyły one również bufiastość rękawów (s. 63). Spodnie noszono krótkie, bufiaste; moda ta przetrwała do lat trzydziestych (s. 66). Pończochy były obcisłe, wiązane pod kolanami. Pantofle noszono z dużymi kokardami (s. 25—26).

⁷⁹ Por. obraz Willema Halsa z Muzeum Narodowego w Warszawie; Michałkowska, jw., nr 17.

⁸⁰ Por. obraz Willema Buytewecha z Kaiser Friedrich Museum w Berlinie. Kat. z r. 1931/1932, nr 1983, repr. s. 23.

⁸¹ (Advertisement Supplement) The Burlington Magazine, december 1953, tabl. XVI.

⁸² *Staatliche Museen Berlin, Die Gemälde Galerie. Die deutschen und altniederländischen Meister*, Berlin 1929, s. 91, nr 1920; Waetzoldt W., *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, il. 42.

nizmu; postacie Adama i Ewy umieszczone na niewielkim, ciemnym i gładkim tle, widoczne są do kolan i ujęte w charakterystycznym ruchu: Adam przechylił się ku tyłowi, Ewa pochyla się nad nim z lekko rozchylonymi ustami. Istotną rolę w budowie obrazu odgrywa światło: nie tylko modeluje ciała, podświetla także otwartą dłoń Ewy w sposób typowy dla przedstawicieli caravaggionizmu. Dość bliskie krakowskiemu obrazowi są dzieła Jana Bijlerta (np. św. Sebastian ze zb. Harrach w Wiedniu⁸³ i Orfeusz dawniej w Pałacu Królewskim w Neapolu, il. 16⁸⁴ oraz „Śpiwająca para pasterzy“ w Muzeum Miejskim w Wuppertal-Elberfeld, il. 17). Istnieją jednak cechy różniące „Adama i Ewę“ od stylu Bijlerta i innych typowych utrechckich caravaggionistów. Pomijając rzadki u caravaggionistów temat, obraz krakowski nie wykazuje twardej plastyczności znamiennej dla kształtowania ciała w ich dziełach. Autor naszego obrazu skupiony jest raczej na akademickim studium ciała ludzkiego. Nie wyklucza to jednak faktu, że obraz powstać mógł w Holandii XVII wieku. Odblask sztuki Caravaggia, najsilniejszy w Utrechcie pierwszej połowy XVII stulecia, daje się przecież zauważyć także w innych środowiskach holenderskich i to w ciągu całego prawie wieku XVII.

Addendum ad nr 10:

Już po złamaniu tekstu niniejszego omówienia udało się recenzentom znaleźć reprodukcję obrazu bezpośrednio związanego w temacie, ujęciu i kompozycji z krakowską „Śmiercią Safiry“ (por. il. 1). Deska o wymiarach ok. 111,6 x 84 cm przypisywana Willemowi Keyowi (ok. 1515/20—1568) znajdowała się w r. 1943

na aukcji w nowojorskim antykwariacie Parke-Bernet Galleries⁸⁵.

Obraz (il. 18) wykonany jest w kolorach, w przeciwieństwie do „grisaille“ krakowskiego. Nie możemy stwierdzić czy słuszna jest atrybucja nowojorskiego obrazu W. Keyowi; wydaje się jednak, że pomimo niewątpliwych, uderzających podobieństw, obraz krakowski wykonany jest inną ręką: malowidło ze zbiorów amerykańskich jest chyba bardziej klasyczne i utraciło te cechy indywidualne, które szczególnie uderzały w obrazie krakowskim (twarz św. Jana). Zagadnienia autorstwa i wzajemnego związku obu obrazów (czy „grisaille“ jest szkicem do nowojorskiego malowidła?) nie podobna na razie rozstrzygnąć.

* * *

Powyższe uwagi szczegółowe, powstałe na marginesie wystawy krakowskiej, mogą się wydawać nieco pedantyczne i suche; sądzymy jednak, że nie zasłużymy na niechętną ocenę czytelnika. Drobną „Attributlerei“, jak pogardliwie nazywał robotę tego rodzaju Jakub Burckhardt, spełnia jednak swe istotne zadanie. Dopiero na ścisłych i sprawdzonych faktach budować można uogólnienia i syntezę. Dla lepszego i pełniejszego poznania zasobów sztuki obcej w zbiorach polskich należy się starać o jak najdokładniejsze ustalenie faktów. Mamy nadzieję, że następne wystawy malarstwa europejskiego, jakie będą organizowane przez muzea polskie, oparte będą na bardziej sumiennym zbadaniu dzieł i staną na poziomie wysokiego standartu naukowego, jaki obowiązuje dziś historyka sztuki.

⁸³ Repr. Schneider A. v., *Caravaggio und die Niederländer*, Marburg/Lahn 1933, il. 22a.

⁸⁴ Por. Hoogewerff G. J., *De Bentvueghels*, 's-Gravenhage 1952. il. 15.

⁸⁵ Por. katalog: *Paintings of many schools etc. Property of F. Schnittjer & Son. Third and Final Part* (Sale number 442). March 11, New York 1943, nr 135, s. 30, il. na s. 31.



Il. 18. Willem Key, *Śmierć Safiry*. W r. 1943 w zb. Parke-Bernet Galleries, New York.

KRONIKA STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

REFERATY WYGŁOSZONE NA ZEBRANIACH NAUKOWYCH W I PÓŁROCZU 1955 R.

Oddział krakowski

- 12.I T. Chrzanowski, *Pałac w Sztynorcie na tle budownictwa pałacowego w. XVI i XVII*, w druku: *Studia Pomorskie*, PIS — Ossolineum.
- 22.II J. Ross, *Odkrycia romańskie na Strahovie w Pradze czeskiej i ich znaczenie dla badań nad polską architekturą średniowiecza*.
- 4.V B. Daszyńska, *Warsztat dominikański. Z dziejów snycerstwa i malarstwa krakowskiego XVII w.*, w druku: *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1953*.
- 18.V J. Lepiarczyk, *Opieka nad zabytkami Krakowa w okresie dziesięciolecia*, druk. w streszczeniu: *Dziennik Polski* nr 166 (3562).
- 26.V J. Lepiarczyk, *Stan i potrzeby Krakowa w zakresie konserwacji*, druk. *Ochrona Zabytków* nr 3 (30), 1955.
- 2.VI A. Fischinger, J. Lepiarczyk, *W sprawie rekonstrukcji attyki Domu Bonerów w Krakowie*.
- 8.VI W. Włodarczyk, *Dzieje artystyczne kościoła karmelitów na Piasku w Krakowie*.

Oddział łódzki

- 10.I M. Wallis, *Autoportrety Aleksandra Orłowskiego*, druk. *Biuletyn H. S. XVII* (1955), nr 3.
- 14.II P. Bohdziewicz, *Grupa fresków z kręgu Delbenego i Pallonięgo w okolicach Warszawy*.
- 14.III I. Popławska, *Warszawa w malarstwie polskim XIX w.*
- 6.VI K. Jażdżewski, *Kultura Gdańska wczesnośredniowiecznego w świetle badań ośrodka łódzkiego*.
- 30.VI A. Gupieniec, *Rysunek na monetach polskich wczesnego średniowiecza*.

Oddział pomorski

- 11.I Z. Kruszelnicki, *Płyta nagrobna małżonków von Soest z kościoła św. Jana w Toruniu*, w druku. *Studia Pomorskie*, PIS — Ossolineum.

- 31.I J. Frycz, *Plany i ikonografia miasta Bydgoszczy*.
- 17.II S. Kwiatkowski, *Średniowieczne witraże w kaplicy zamkowej w Malborku*.
- 24.III E. Marxen-Wolska, *Malowidła ściennie w kościele parafialnym w Krościenku nad Dunajcem*.
- 28.IV J. Remer, *Autoreferat skryptu Wstęp do zabytkoznawstwa i konserwatorstwa*.
- 27.V L. Torwirt, *Krytyczne spojrzenie na ostatnie wydanie traktatu Cennino Cennini „Rzecz o malarstwie“*.
- 22.VI M. Prüfferowa, *Zagadnienie sztuki ludowej na konferencji warszawskiej w maju 1955 r.*

Oddział poznański

- 10.I P. Skubiszewski, *Architektura opactwa cysterskiego w Pelplinie*, w druku: *Studia Pomorskie*, PIS — Ossolineum.
- 24.I Z. Krzymuska-Fafius, *Gotycka rzeźba XIII—XVI w. na Pomorzu Zachodnim*.
- 28.III J. Białostocki, *Ołtarz św. Reinholda w kościele Mariackim w Gdańsku (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie)* Joosa van Cleve, w druku: *Studia Pomorskie*, PIS — Ossolineum.
- 14.III P. Skubiszewski, *Rzeźba śląska 2. poł. XIV wieku*.
- 18.IV J. Powidzki, 1. „Włoskie meble renesansowe w zbiorach wawelskich“ *Janiny Gostwickiej*, — 2. Referat „Działalność naukowa Marcina Sokołowskiego“ *Antoniny Rogalanki*.
- 2.V E. Kreglewska, *Teatr wrocławski na tle rozwoju architektury teatralnej*.
- 16.V J. Kębliński, *Św. Anna Samostrzeż w twórczości Wita Stwosza*.

Oddział warszawski

- 11.I J. Starzyński, *Wystawy sztuki współczesnej we Włoszech w 1954 r.*

- 25.I Z. Tomaszewski, *Badanie cegły jako metoda pomocnicza przy datowaniu zabytków architektury*.
- 8.III P. Bohdziewicz, *Barokowe pałace Sieniawskich: Puławy — Warszawa*.
- 15.III H. Jędrzejewska, *Znaczenie badań fizyko-chemicznych dla zagadnień konserwacji i historii sztuki*.
- 29.III L. Kalinowski, *Artystyczne i ideowe treści kaplicy Zygmuntowskiej*, w druku: *Studia do dziejów Wawelu II*.
- 19.IV A. Miłobędzki, „*Krótką Nauką Budowniczą*“ — 1659 — na tle teorii i praktyki architektonicznej XVII w., druk. *Materiały do studiów i dyskusji...*, 1955, nr 1—2.
- 10.V S. Lorentz, *Muzea amerykańskie i współczesne wystawy paryskie*.
- 17.V B. Marconi, *Falszerstwa van Meegerena obrazów Vermeera, Hoogha, Hals 1936—46*.
- 24.V J. Z. Łoziński, *Renesansowy dwór obronny w Pabianicach*, druk. *Biuletyn H. S. XVII* (1955), nr 1.
- 28.VI G. Gongoł, *Realizm grafiki Mehoffera*.

Oddział wrocławski

- 4.III Z. Hornung, *Zagadnienie autorstwa i czas powstania pomnika Zygmunta I w kaplicy Jagiellońskiej na Wawelu*.
- 4.III A. Ziomecka, *Zagadnienie rzeźby wrocławskiej na przelocie XV i XVI wieku*.
- 24.III J. Smacka, *Jan Thurso, biskup wrocławski — osoba i działalność*.
- 19.IV M. Morelowski, 1. *Rysunki Suchodolca z 1672 r.*, — 2. *Petersburskie drzeworyty do Konrada Wallenroda z 1863 r.*
- 12.V B. Klimaszewska, *Domy z XVIII w. w rynku Jawora a urbanistyka miasta*.
- 30.VI A. Marszałkowicz, *Śląska twórczość plastyczna w okresie 10-lecia*.

S T R E S Z C Z E N I A

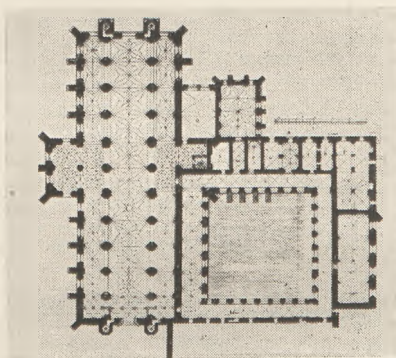
PIOTR SKUBISZEWSKI

ARCHITEKTURA OPACTWA CYSTERSKIEGO W PELPLINIE

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Poznańskiego w dniu 10.I.1955 r.)

Opactwo pelplińskie zostało ufundowane w r. 1274, a zakonnicy przenieśli się na miejsce w r. 1276 z Pogódek, gdzie klasztor był czynny już od r. 1267 (założony 1258). Fundator klasztoru pelplińskiego, książę pomorski Mszczuj II zamierzał drogą dotacji na rzecz zakonu cysterskiego uchronić znaczną część terytorium Pomorza Wschodniego przed zakusami ze strony Państwa Krzyżackiego. Przeniesienie klasztoru z Pogódek do Pelplina nastąpiło także, jak podaje kronika klasztorna: „propter aëris intemperiem et agrorum sterilitatem“.

Budowę klasztoru pelplińskiego rozpoczęto jeszcze przed osiedleniem się zakonników. W latach 1274—1276 wzniesiono w cegle północną część budynków konwentu, zawierającą

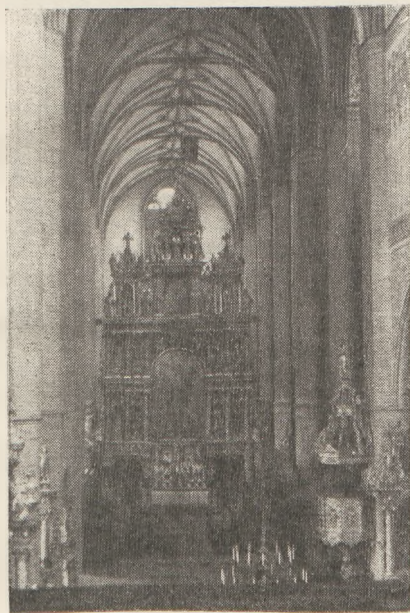


Il. 1. Pelplin, opactwo pocysterskie.
Rzut poziomy wg Heisego.

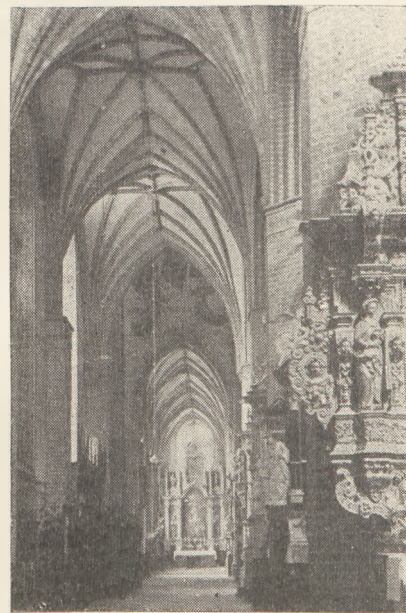
przepisane regułą pomieszczenia niezbędne do rozpoczęcia życia klasztornego. Ta część budynków była planowana od razu zgodnie z rozmieszczeniem pozostałych części klasztoru, które miały powstać później. Budowę kościoła rozpoczęto w latach 80-tych XIII w., ukończenie zaś przypada na dwa pierwsze dziesięciolecia stulecia następnego. Wnioskując z notatki kronikarskiej z 1323 r., mówiącej o zawaleniu się jednego z filarów na skutek uderzenia pioruna i wynikłego stąd pożaru — można przyjąć, że w tym okresie budowa kościoła była już całkowicie ukończona. W tym samym czasie wzniesiono klasztor, w którym formy sklepień i detalu architektonicznego są zupełnie zgodne z zastosowanymi w kościele. Wiek późniejszy nie wniósł istotnych zmian do wyglądu architektury zespołu klasztornego. Z licznych wiadomości, jakie posiadamy na ten temat, wymienić należy nakrycie obydwu skrzydeł transeptu sklepieniami i przebudowę szczytu południowego. Prace te wykonał ok. 1558 r. murator gdański Antoni Schultes. W XVII i XVIII wieku, okresie pomysłnego rozwoju ekonomicznego

opactwa — pomimo niszczących wojen — prowadzono różne prace restauracyjne przy kościele i wzniesiono od strony pd.-wsch. kilka budynków o przeznaczeniu reprezentacyjnym, wśród nich osobny dom opata.

Po kasacji klasztoru pelplińskiego zamieniono kościół w latach 1823—1824 na katedrę diecezji chełmińskiej. Rolę tę pełni do dzisiaj. W związku z nowymi potrzebami siedziby biskupiej, w ciągu XIX w. część dawnych budynków klasztornych wyburzono, a część całkowicie przebudowano. Nad czworobokiem budynków klasztornych wzniesiono dwa nowe piętra. Wówczas budynek poklasztorny otrzymał elewację zewnętrzną w stylu neogotyckim. W końcu XIX w. poddano kościół i stare partie klasz-



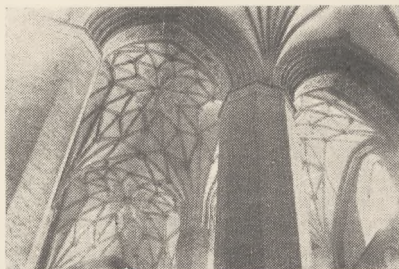
Il. 2. Pelplin, kościół pocysterski.
Widok na nawę główną.
(Fot. P. Skubiszewski)



Il. 3. Pelplin, kościół pocysterski.
Widok na nawę pn.
(Fot. P. Skubiszewski)

toru gruntownej restauracji i częściowej rekonstrukcji (np. szczyty). Prace te prowadzone z wielką starannością, pomimo nadmiernych tendencji do puryzmu stylowego, przyczyniły się do zachowania do naszych czasów w dobrym stanie gotyckiej architektury opactwa.

Rozplanowanie całości opactwa nie odbiega od założeń przestrzennych typowych klasztorów cysterskich Europy. Połączenie poszczególnych członów zespołu w jednolitą całość zostało dokonane pod kątem ścisłej zależności i dobrego funkcjonowania części kultowej, mieszkalnej, gospodarczej i reprezentacyjnej opactwa. Kościół, główny budynek zespołu, został wzniesiony przez strzechę meklemburską. Wskazuje na to pochodzenie pierwszych braci z Meklemburgii, jak i to, że elewacje zewnętrzne i wewnętrzne oraz detale architektoniczne ściśle łączą zabytek pomorski z większością kościołów mieszczańskich, wznoszonych w kręgu meklembur-



Il. 4. Pelplin, kościół pocysterski. Sklepienie pd. skrzydła transeptu. (Fot. P. Skubiszewski)

skim do końca XIII w. Rzut poziomy kościoła powstał w oparciu o dobrotek innego środowiska architektonicznego. Opakie kościoły cysterskie Anglii XIII w., o znacznie wydłużonej części wschodniej, z transeptem przecinającym korpus w połowie długości — stały się wzorem dla budowni pelplińskiej (np.

Tintern). Na powstanie rzutu poziomego tego zabytku w kręgu architektury zachodnio-europejskiej wpłynął także plan idealny kościoła cysterskiego mistrza Villarda de Honnecourt. Dalekim echem monumentalnej rzeźby Europy zachodniej jest w Pelplinie portal północny, powstały w 2. ćw. XIV w. W płastyce pomorskiej nie posiada on bezpośrednich analogii.

Kościół w Pelplinie jest typowym przykładem odstąpienia przez architekturę cysterską XIII i XIV w. od uniwersalnego wzoru I okresu jej rozwoju (Fontenay). Wpływ architektury lokalnej był jednym z najważniejszych czynników tej zmiany stylu cysterskiego. Kościół w Pelplinie powstał nie tylko niezależnie od rozwijającej się współcześnie architektury terenu Państwa Krzyżackiego, lecz w kilku przypadkach wpłynął na nią istotnie (I kościół Mariacki w Gdańsku, kościół w Ornece, kościół cysterski w Koronowie i in.).

ZYGMUNT KRUSZELNICKI

PLYTA NAGROBNA MAŁŻONKÓW VON SOEST W KOŚCIELE ŚW. JANA W TORUNIU

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Pomorskiego w dniu 11.I.1955 r.)

W kościele św. Jana w Toruniu znajduje się brązowa płyta nagrobna burmistrza toruńskiego Jana von Soest (zm. 1361) oraz jego małżonki Małgorzaty, wmurowana w ścianę prezbiterium. Płyta, jak wiele podobnych, umieszczona była pierwotnie w posadce kościoła w pobliżu głównego ołtarza.

Płyta toruńska wraz z całym szeregiem dzieł analogicznych opracowana została przez angielskiego badacza W. Creeny'ego (*A book of Facsimiles of monumental brasses of the continent of Europe*, London—Norwich 1884). Autor zaszerzegował ją do rzędu płyt pochodzenia flandryjskiego.

Płyta Jana von Soest, wykonana z brązu puncowanego o wymiarach 3,20×1,76 m przedstawia postacie zmarłego burmistrza i jego małżonki w strojach współczesnych, na tle wzorzystych kotar. Postacie centralne otoczone są ażurową konstrukcją architektoniczną, wśród której ukazują się u góry sceny unoszenia dusz zmarłych przez aniołów do Boga Ojca, po bokach postacie apostołów i proroków oraz zwierzęta i sceny rodzajowe u dołu. Wśród tych ostatnich na szczególną uwagę zasługuje motyw kosmatego „dzikiego



Toruń, kościół św. Jana. Płyta nagrobna małżonków von Soest.

męża”, pojawiający się również i na innych płytach pochodzenia flandryjskiego. W całej kompozycji uderza hieratyczny i wyidealizowany charakter postaci centralnych oraz scen sakralnych, któremu przeciwstawia się świeży, naiwny realizm scen rodzajowych umieszczonych w dolnej części.

Powstanie płyty Soestów łączy się ściśle z rolą Torunia w związku hanzeatyckim, a w szczególności ze stosunkami tego miasta z Flandrią. Były one szczególnie żywe w 2. połowie XIV wieku, mniej więcej do roku 1390. Z zachowanych dokumentów dowiadujemy się, iż burmistrz Jan von Soest jeździł osobiście do Brugii; fakt ten wiązali już dawniejsi badacze ze sprowadzeniem po jego śmierci przez wdowę Małgorzatę brugijskiej płyty nagrobnej. Z dokumentów archiwalnych wynika, iż Soestowie należeli w XIV wieku do najwybitniejszych rodzin patrycjuszowskich Torunia, jak również, że w Toruniu istniał w owym czasie szereg innych płyt brązowych, nie dochowanych do naszych czasów.

Rozpatrując cały zasób płyt brązowych na obszarze Europy (z wyjątkiem Anglii) obejmujący około 200 pozycji, stwierdzić należy, iż naj-

starsze z nich, pochodzące z XIII wieku (Verden, Hildesheim) nawiązują wyraźnie w swych formach do sepulkralnej rzeźby kamiennej. W XIV stuleciu pojawia się zespół płyt pochodzących z jednego lub dwu warsztatów w Brugii, ewentualnie może i z innych ośrodków flandryjskich. Zaliczyć tu można przede wszystkim płytę króla Eryka i królowej Ingeborg w Ringstead w Danii (zm. 1319), biskupów Ludolfa i Henryka von Bülow (zm. 1339—1347) oraz Godfryda i Fryderyka v. Bülow (zm. 1314—1375) w Schwerin, biskupów de Serken i de Mul (zm. 1317—1350) oraz Jana Clingenberga (zm. 1356) w Lubece, Al-

berta Hövenera (zm. 1357) w Stralsundzie, Jana von Soest i jego małżonki (zm. 1361) w Toruniu, biskupa Wikbolda (zm. 1398 — nieistniejąca dziś) w Altenberg oraz Jana i Gerarda de Heere (zm. 1398) w Brukseli. Płyty flandryjskie występowały sporadycznie również i na terenie Anglii (Kings Lynn, Newark), jednakże olbrzymia większość istniejących tam płyt jest pochodzenia miejscowego.

Wszystkie wymienione wyżej płyty pochodzenia flandryjskiego posiadają szereg powtarzających się stałe motywów (ażurowa, strzelista konstrukcja architektoniczna, okalająca postacie centralne z figurkami

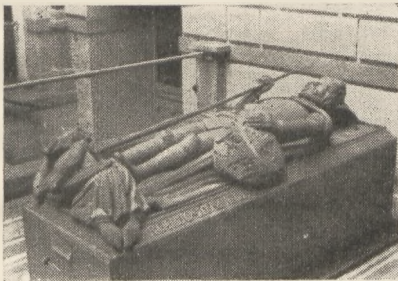
apostołów i proroków, Bóg Ojciec u góry, sceny rodzajowe w części dolnej itd.). Motywy te występują zasadniczo w różnych odmianach; niektóre z nich z reguły spotykamy na poszczególnych płytach — zdarzają się też wypadki mechanicznego wręcz powtarzania tych samych scen rodzajowych.

Płyta małżonków von Soest jest jedynym zachowanym na terenie Polski okazem omówionego powyżej, tak bardzo charakterystycznego dla północnej Europy zespołu. Daje ona wgląd w mało skądinąd znaną sztukę patrycjatu miejskiego z pierwszego okresu rozkwitu świetności Torunia.

PIOTR SKUBISZEWSKI

ŚLĄSKA RZEŻBA SEPULKRALNA DRUGIEJ POŁOWY XIV W.

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Poznańskiego w dniu 14.III.1955 r.)



Il. 1. Wrocław, Muzeum Śląskie. Nagrobek Henryka II Pobożnego. (Fot. P. Skubiszewski)

Dotychczasowe opracowania nagrobków książąt śląskich, opublikowane najczęściej w mniejszych monografiach bądź też rozproszone w zarysach ogólnych całej sztuki śląskiej, nie dały do tej pory ujęcia syntetycznego, mającego na celu wyjaśnienie treści tych pomników oraz ich usystematyzowania według grup chronologicznych i stylistycznych. Autorzy różnią się między sobą znacznie w opiniach co do genezy artystycznej tych rzeźb, a zwłaszcza co do czasu ich powstania. Wylania się zatem postulat szczegółowego opracowania wszystkich zespołów nagrobków śląskich, w oparciu o ściśle podstawy datowania. Analiza warunków fundacji powinna stanowić jednocześnie klucz do określenia czasu powstania obiektu i przeprowadzenia jego interpretacji

treściowej. Kryteria kostiumologiczne i heraldyczne, a wreszcie analiza stylistyczna, wskazująca nie podobieństwa, lecz różnice wynikające ze stale zmieniającego się widzenia formalnego i zależne od różnych orientacji artystycznych — pozwoliłyby ustalić linię rozwojową tej gałęzi rzeźby śląskiej.

Nagrobki śląskie 2. poł. XIV w. tworzą zwartą grupę, którą od dzieł z pierwszej połowy stulecia ogólnie odróżnia duży walor pełnoplastyczności, mocne podkreślenie bryły rzeźbiarskiej i wyodrębnienie postaci zmarłego z płyty, w przeciwieństwie do wtopionych w tumbę figur okresu poprzedniego. Pomimo zachodzących między tymi dziełami różnic, tworzą one w rzeźbie śląskiej odrębny zespół, na który składają się:

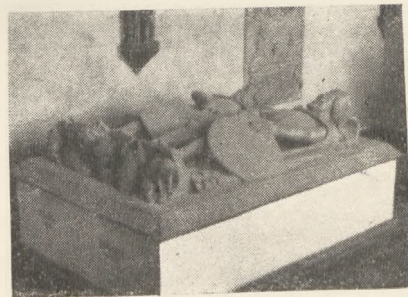
1) nagrobek Henryka II Pobożnego (zm. 1241) dawniej w kościele św. Wincentego, obecnie w Muzeum Śląskim we Wrocławiu;

2) nagrobek Bolka I (zm. 1313) i Bolka II Opolskiego (zm. 1356) w kościele franciszkańskim w Opolu;

3) nagrobek Bolka III Opolskiego (zm. 1382) i jego żony Anny (zm. 1378) w kościele franciszkańskim w Opolu;

4) nagrobek Bolka II Świdnickiego (zm. 1368) w kościele pocysterskim w Krzeszowie;

5) nagrobek Wacława Legnickiego (zm. 1364) i jego żony Anny (zm. 1367) w kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy;



Il. 2. Opole, kościół franciszkański. Nagrobek książąt opolskich Bolka I i Bolka II. (Fot. P. Skubiszewski)

6) nagrobek Matyldy Głogowskiej (zm. 1318) dawniej w kolegiacie w Głogowie, obecnie w Muzeum Śląskim we Wrocławiu;

7) nagrobek nieznanego księcia cieszyńskiego (może Kazimierza I, zm. 1358) obecnie w rotundzie zamkowej w Cieszynie.

Nagrobki Henryka VI we Wrocławiu i Bolka Legnickiego w Lubiążu, włączane przez niektórych badaczy do powyższego zespołu, należą do wcześniejszej fazy stylistycznej.

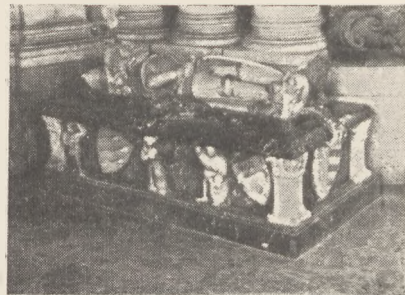
Nagrobek Henryka II fundowany najpewniej przez króla czeskiego i księcia Wrocławia — Wacława IV, wzniesiony w kościele franciszkańskim na terytorium dawnej „curii” książęcej, miał podkreślać poprzez oddany w ten sposób hołd Piastowi, legalne przejście władzy na Śląsku w ręce Luksemburgów. Fundacja ta

służyła celom polityki dynastycznej i była szczególnie aktualna w latach 1380—1383, kiedy król czeski prowadził ostrą walkę z bpem wrocławskim Wacławem i reprezentowaną przez niego linią legnicko-brzeską. Była to fundacja o treściach analogicznych jak wzniesienie tumb Przemysławów przez Karola IV w Pradze. Działem tego samego zespołu kamienniarzkiego, który wykonał rzeźbę wrocławską, a który można określić mianem „warsztatu wrocławsko-opolskiego“, są obydwie podwójne nagrobki opolskie, powstałe w latach 1378—1382. Podobieństwa między nimi zachodzą nie tylko w zakresie form kostiumologicznych, które potwierdzają początek lat 80-tych XIV w. jako czas ich powstania, ale odnoszą się w pierwszym rzędzie do szczegółów wykonania technicznego i rzeźbiarskiego kształtowania detalu. Rzeźby „warsztatu wrocławsko-

opolskiego“ cechuje duża plastyczność oraz miękkość modelunku obok naprężenia postaci i zeszywnienia kompozycji. Są one kontynuacją osiągnięć działającej ówczesnie w Pradze strzechy parlerowskiej. Jeśli idzie o ogólne ułożenie postaci, opierają się one na kompozycji figury św. Wacława z 1373 r. i tumbie Przemysława Ottokara II, z symetrycznymi, bezwyrazowymi twarzami, nawiązując do niektórych popiersi dolnego tryforium praskiego (tzw. „Mistrz rodziny królewskiej“). Stanowią tym samym jedno z ostatnich ogniw rozwoju rzeźby średniowiecznej, w którym osiągnięto już w pełni umiejętność odtworzenia podstawowej formy uogólnionego spostrzeżenia — typu człowieka, z poprawnym zachowaniem proporcji twarzy, bez indywidualizacji rysów. Zbieżność licznych elementów kształtowania przestrzeni rzeźbiarskiej w dziełach Pragi, Wrocławia i Opola dowodzi, że „warsztat wrocławsko-opolski“ ma swoją genezę w zespole parlerowskim.

Tumba Bolka Świdnickiego jest miejscową, śląską kontynuacją wzorów z Wrocławia i Opola, wzbogaconą o dekorację ścian bocznych, na których występują postacie dworzan i urzędników książęcych, podtrzymujących wierzchnią płytę. Jest to motyw zaczerpnięty z ówczesnej plastyki turyngsko-saskiej (sarkofagi: bpa mogunckiego Adolfa w Heiligenstadt, ok. 1380—1390 i Günthera z Schwarzburga w Arnstadt ok. 1370—1380). Również bliską czasem powstania i stylem jest rzeźba nagrobna Matyldy Głogowskiej, niestety zmieniona wskutek niefortunnego przekucia w ubiegłym wieku. Natomiast podwójny nagrobek w Legnicy jest tylko późnym i schematycznym powtórzeniem kompozycji i koncepcji artystycznej rzeźb warsztatu wrocławsko-opolskiego. Powstał on zapewne w latach 20-tych XV w., o czym świadczy zbroja na postaci księcia.

Odrębne miejsce w tym zespole zajmuje nagrobek cieszyński, nie-



Il. 4. Krzeszów, kościół pocysterski. Nagrobek Bolka II świdnickiego. (Fot. P. Skubiszewski)

wątpliwie dalsze dzieło strzechy parlerowskiej, jednak odznaczający się większą swobodą w zakresie kompozycji i wyraźniejszym indywidualizmem twarzy, niż rzeźby dolno-śląskie. Powstał on zapewne w latach 90-tych XIV w. jako dzieło rzeźbiarza silnie związanego z zespołem praskim.

Nagrobki śląskie 2. poł. XIV w. reprezentują nowy kierunek w sztuce europejskiej, który w Czechach, zwłaszcza w rzeźbie i malarstwie, stanowi przełom w stosunku do okresu poprzedniego. Jego znaczenie polega na wprowadzeniu do dzieła artystycznego nowych kategorii formalnych: silnej plastyczności, malarzkości, światłocienia. Jako dzieła mistrzów prowincjonalnych, oderwane od postępowych ośrodków artystycznych, nie stanowiły nagrobki śląskie tego czasu precedensu dla rozwoju sztuki późnogotyckiej i wczesnonorenesansowej, jak to miało wówczas miejsce w niektórych częściach Europy (Sluter). Niemniej w powiązaniu z innymi twórami rzeźby monumentalnej 2. poł. XIV w. tworzą odrębny rozdział w dziejach plastyki śląskiej i wskazują, że rozwój jej monumentów sepulkralnych jest tylko pozornie jednolity i nieprzerwany.



Il. 3. Opole, kościół franciszkański. Nagrobek Bolka III opolskiego i jego żony Anny. (Fot. P. Skubiszewski)

STEFAN ŚWISZCZOWSKI

PROBLEMY XVI-WIECZNYCH SUKIENNIC

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Krakowskiego w dniu 31.III.1954 r.)

Na wystawę „Odrodzenie w Polsce“ wykonany został w 1954 r. model Sukiennic wg rysunków autora; przy tej sposobności dokonano sze-

regu nowych spostrzeżeń względnie uzupełnień do poprzedniej pracy autora o Sukiennicach krakowskich, wydanej w 1948 r.

Podkładem dla tych rysunków były plany Prylińskiego w wielu miejscach błędne (zatem prawdopodobnie szkicowe), fotografie Krygiera

współczesne przebudowie lub nieco ją poprzedzające, oraz pochodzące z okresu 1790—1840 rysunki Michała Stachowicza, Gryglewskiego i Kozakiewicza, na ogół nieudolne, lecz dokładnie i szczegółowo wykonane. Wnętrze Sukiennic jest tylko na jednym szkicu, a również jeden obraz T. Stachowicza odnosi się do wnętrza jatek Szewskich. W związku z tym zaszła konieczność dokonania pomiaru wielu fragmentów, zwłaszcza logii i attyki, co w sumie dało ściśle podstawy naukowej rekonstrukcji.

Od wschodu Sukiennic za wąskim miedzuchem wznosiły się kramy Bogate, od zachodu jatki Szewskie z Garbarskimi, dalej za bramą Sukiennic dwie drewniane hale jatek Rybnych i Krupniczych. Do nich przylegał domek mieszkalny zwany Skalką. Reprezentacyjna część rynku, zwana „na Gołdzie“, gdzie istotnie odbywały się hołdy i uroczystości, leżała między budynkami ratusza, jatek Szewskich, Sukiennic i Wielkiej Wagi. Wspaniałe kulisy tego dość sporego placu pokazuje rysunek Brodowskiego.

Teren wzdłuż Sukiennic a także poziom głównej hali opadał ok. 1 m ku ulicy Brackiej, przy czym najsilniejszy spadek był na przestrzeni od bramy północnej ku środkowi. Prawdopodobnie istniał również pewien spadek ku środkowi od bramy południowej. Można to tłumaczyć dążeniem do uzyskania efektów perspektywicznych w hali środkowej, długiej blisko 110 m. Światło padało do kramów przez drzwi z portalami ciosowymi, zdobionymi w kamienne godła sklepów. Polichromia sklepień, kolorowa, ceramiczna posadzka i olbrzymie drewniane świeczniki dopracowały wrażenia, jakie ta jedyna w swym rodzaju hala musiała wywierać. Efekt ten niepotrzebnie został zatracony przez Prylińskiego.

Nie mniej interesująca była hala Smatruza, tej samej długości, zamknięta od góry drewnianym, niewątpliwie polichromowanym i podrzezbionym stropem.

Krótkie ściany budynku zamykają optycznie ul. Bracką i św. Jana. Fasada od Brackiej obniżona dziś ok. 1 m stanowiła niegdyś jeden z głównych akcentów placu „na Gołdzie“. Doceniając to, do rozwiązania tych ścian a zarazem wejść do Smatruza, powołali radcy miejscy dwu architektów, Jana Frankensteina i Jana Marię Padovana.

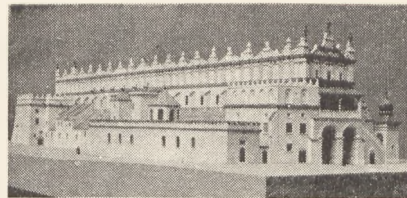
W obu loggiach nie ma dochowanego ani jednego autentycznego

fragmentu architektury, jak świadczą jednak fotografie — kolumny i balustradę między kolumnami wymieniono wiernie wg pierwotnego stanu. Kompozycja loggii jest jednak niezbyt konsekwentna, gdyż składa się z dwu $\frac{3}{4}$ kolumn łączonych pilastrami i jednej pełnej środkowej. Kapitele są jońskie, o wolutach zwróconych w różne strony. Schody przykryto pulpitym daszkiem, częściowo wchodzącym w jeden z pilastrów. Architekt dążył widocznie do ścisłej symetrii i nie umiał sobie poradzić z wynikłymi trudnościami. Zwłaszcza wpuszczenie daszku w pilastr przykolumnowy jest przypadkowe, a sam daszek nieorganiczny. Nasuwa się więc jako pewne, iż był on w pierwotnej kompozycji nie przewidziany, schody zaś były niczym nie przykryte, co w renesansie nie należy do rzadkości. Właściwym kompozycyjnie i użytkowo rozwiązaniem byłoby przeprowadzenie kolumnady loggii aż do wieżyczki wejściowej, bądź też po prostu wykonanie muru z otworami okiennymi w miejscu balustrady schodowej. To ostatnie uzasadniałoby formę $\frac{3}{4}$ kolumny narożnej. Jednak do podobnych rozwiązań nie doszło, gdyż nie zachował się z tego żaden ślad.

Kolumny są zakończone dżbanuszkami, jak na 2. piętrze dziedzińca wawelskiego, a strop loggii jest drewniany, kasetonowy. Rozety stropu dziś są wykonane z gipsu, pomalowanego na kolor drzewa, o dwu odmiennych typach, nie wiadomo czy i o ile wzorowane na pierwotnych.

Attyka została skomponowana z dużym wycuciem i pełną świadomością zastosowanych efektów. Dziś pokrywa ją tynk hydrauliczny. Profili, jeśli sądzić z fotografii, Pryliński nic nie zmienił, natomiast narzucił szorstką wyprawę na wnęki fryzu, wypełnione niegdyś postaciami, rysowanymi sposobem sgraffito.

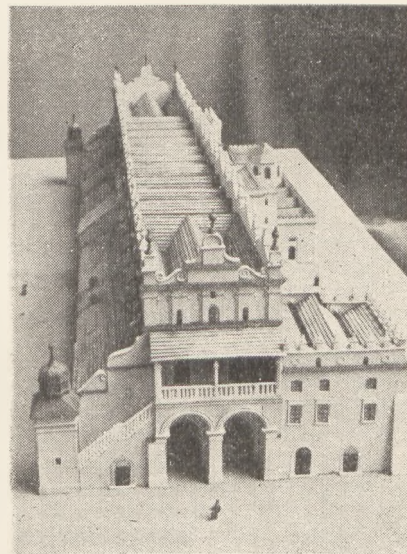
Na fasadzie od ul. Szewskiej Pryliński przestawił maski z wazonami. Pierwotnie na wyższych słupkach między esownicami były wazony, na niższych zaś maski, jak to jest zachowane od strony ul. Siennej a także na attyce ratusza tarnowskiego. Maszkarony są wykonane z bloków kamienia pińczowskiego o szerokości około 105 cm, wysokości 100 cm, grubości do 46 cm. Nie przeprowadzono dotąd nad tak ciekawym zespołem żadnych studiów, które mogłyby wyjaśnić jego autorstwo. Zapewne niedostępność masz-



Il. 1. Sukiennice w 2. poł. XVI w., model. Widok od strony placu „na Gołdzie“.

karonów stanowiła główną przeszkodę dla szczegółowych badań. Na podstawie tego co mogłem dostrzec, wydaje się, że omawiane rzeźby zostały wykonane przez dwa odmienne warsztaty artystyczne. Wazony zostały przez Prylińskiego co najmniej przekute na nowo, a także uzupełnione różnymi, nieraz niewłaściwymi dodatkami, jak np. głową ptaka. Maski, poza niewielkimi taszlami nie uległy naprawom od czasu ich powstania, niemniej są silnie splukane deszczem.

Zupełnie odmienna jest attyka ścian szczytowych, właściwie nie łącząca się kompozycyjnie z attyką boczną. Tam mamy widoczną dążność do horyzontalizmu, tu łuki i esownice pną się śmiało w górę, a sterczyny metalowe zastępują kamienne maski i wazony. Szkoda, iż pierwotna kompozycja, niewątpliwie dzieło Padovana, została zmieniona



Il. 2. Sukiennice w 2. poł. XVI w., model. Widok od ul. św. Jana.

przez Prylińskiego. Wzorem Padovana były fasady kościelne w jego ojczyźnie. Szczególnie zbliżona jest fasada modelu katedry w Pawii, który Jan Maria musiał znać.

Postrzygalnie, których piętra nadbudowano w latach 1392 i 1402, otrzymały przy przebudowie renesansowej nowe ozdobne attyki. Południowa attyka została razem z dachem przekształcona około 1820 r. w duchu empire'u, zresztą bardzo prymitywnie. Na jednej ze ścian zachowała się jednak reszta fryzu arkadowego. Można słusznie przypuścić, iż taki sam fryz obiegał resztę jej fasad, a zwieńczenie wg dokumentów, ozdobione było kulami i szyszkami ceramicznymi, które jednak do czasów Prylińskiego nie przetrwały.

Renesansowy portal w parterze tej postrzygalni, jedyny, choć źle za-

chowany fragment autentycznej kamieniarki przyziemia, może służyć przykładem, jak wyglądały inne portale.

Zupełnie inaczej wyglądała postrzygalnia północna, a attyka jej zachowała się do czasu przebudowy. Fryz był gładki, ozdobiony okrągłymi oknami, a na nim wznosiły się sterczyny o delikatnych formach.

Rzut dachów da się na zasadzie fotografii i dawnych szkicowych planów odtworzyć wcale dokładnie. Połowa rynien wychodziła na stronę wschodnią, połowa na zachodnią. Na krótkie ściany wychodziły po dwie rynny z każdej strony. Również wiadać dobrze pierwotny układ dachów na postrzygalniach i przybudówce środkowej, tzw. Langerówce, pochodzącej z 1601 r. Budynek ten o niskich dwu piętrach nad bramami ozdobiony był klatką schodową w

formie wieżyczki, bardzo dobrze do całości gmachu dokomponowanej.

Najważniejszą przybudową, choć stanowiącą osobną całość, jednak łączącą się z Sukiennicami kompozycyjnie, były jatki Szewskie. Wielka hala, o wymiarach wewnątrz 47×5.5 m zniknęła bez żadnych śladów, nawet bez dokładnego opisu. Wnętrze oświetlały okna w ścianach bocznych, częściowo później zasłonięte przez dobudowę jatek Garbarskich. przede wszystkim zaś kopułka ośmioboczna, zamknięta sklepieniem lunetowym. Attyka była typu krenelazowego, zapewne obiegająca niegdyś cały budynek.

Według tych założeń sporządzony został model Sukiennic, niemal 400 lat po pierwszym, wykonanym w 1559 r. przez Padovana.

MICHAŁ BOHDZIEWICZ

GRUPA FRESKÓW Z KRĘGU DELBENEGO I PALLONIEGO W OKOLICACH WARSZAWY

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Łódzkiego w dniu 14.II.1955 r.)

W okolicach Warszawy znajduje się ciekawa grupa fresków, pochodzących z ostatniego dziesięciolecia XVII wieku. Są to: „Ofiara całopalenia Królowej Saby“ w kościele pokamedulskim na Bielanach oraz „Historia Psyche Panny“ w pałacu Wilanowskim.

Ostatnia ćwierć wieku XVII — czasy Sobieskiego — stanowi bardzo ważny okres w dziejach malarstwa monumentalnego w Polsce. Odbudowa kraju po długich wojnach zbiega się z dalszym wzrostem fortun magnackich, stwarzając warunki sprzyjające rozwojowi barokowej architektury pałacowej i kościelnej, a tym samym i dekoracyjnego malarstwa monumentalnego. Wiele zabytków uległo zniszczeniu, tym większej wartości nabierają pozostałe. Na szczególną uwagę zasługuje fresk bielański dotychczas prawie nieznany i nie opracowany.

„Ofiara Saby“ wyobraża otoczoną orszakami królową, klęczącą przed ołtarzem, przy którym z drugiej strony stoją kapłani. Zwraca uwagę spokojna, symetryczna kompozycja oraz oparty o gamę tonów niebieskich i brązowych koloryt. Całość ożywia wprowadzenie wła-



Il. 1. „Ofiara królowej Saby“, plafon w zakrystii kościoła pokamedulskiego na Bielanach pod Warszawą.

ściwych barokowi linii ukośnych, złagodzenie symetrii oraz postać barwnej, bogato ubranej królowej,

przedstawionej w żywym ruchu. Uderza również niejednakowe traktowanie różnych części obrazu: częściowo starannie wykończonych (Saba), częściowo wykonanych szerokimi płamami, szkicowo (grupy kapłanów).

Znany na ogół cykl wilanowski składa się z czterech fresków, przedstawiających fragmenty mitu o Amrze i Psyche, a mianowicie: „Zaślubiny Psyche“, „Wyrocznia Apollina“, „Wygnanie Psyche“ oraz „Psyche w pałacu Amora“, stanowiących prawdopodobnie część cyklu większego.

Analiza fresków wilanowskich. Wprawdzie utrudniona na skutek późniejszych przemalowań, wykazuje cały szereg elementów, występujących w „Ofierze Saby“. Widać to przede wszystkim w opartej o złagodzoną symetrię kompozycji („Zaślubiny“, „Wyrocznia“, „Psyche w pałacu Amora“). To samo zauważyć można w kolorystyce, z przewagą tonów niebieskich i brązowych. Pod względem kolorystycznym cykl przedstawia się niejednolicie. W trzech pierwszych freskach jest on o wiele bogatszy; obok tonów niebieskich i brązo-



Il. 2. „Psyche w pałacu Amora“, plafon w galerii pałacu wilanowskiego.

wych wysuwają się na plan pierwszy barwy liliowe i żółte. Natomiast w „Psyche w pałacu Amora“ artysta podobnie jak w „Sabie“ operuje zasadniczo tonami niebieskimi i brązowymi. Podobnie jak na Bielanach, w cyklu wilanowskim koloryt podkreśla kompozycję linearną. Widzimy we freskach wilanowskich również owe niejednokrotnie traktowanie różnych fragmentów, staranne wykańczanie szczegółów obok szerokich szkicowych plam barwnych. Pokrewieństwo obu obiektów zauważyć można również przy porównaniu różnych szczegółów, jak np. niektórych twarzy.

Z cyklem wilanowskim łączy się ściśle fresk, zdobiący sklepienie jednego z przęseł lewej nawy bocznej kościoła popijarskiego w Łowiczu, wyobrażający pozornie scenę apoteozy jakiejś świętej, w rzeczywistości noszący charakter wybitnie świecki, mitologiczny. Analiza doprowadza do przypuszczenia, że mamy tu odpowiednio przerobioną scenę z „Psyche unoszonej przez Zefiry“, wykazującą wyraźnie ściśle podobieństwo z cyklem wilanowskim („Psyche w pałacu Amora“).

Omawiane przez nas freski stanowią na terenie warszawskim zjawisko odrębne, pomimo pewnych cech wspólnych ze zniszczonymi w czasie wojny freskami kościoła pp. sakramentek lub z malowidłami kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu. Przeprowadzenie dalszych poszukiwań skierowuje uwagę na dość liczną grupę malowideł znajdujących się na Litwie, mianowicie w kościele pokamedulskim w Pożajściu oraz w kaplicy św. Kazimierza w katedrze wileńskiej. Szczególnie wyraźnie uderza pokrewieństwo omówionego zespołu fresków z po-

żajskim „Cudem św. Magdaleny“ i „Holdem Trzech Króli“ oraz wileńskim „Cudem przy grobie św. Kazimierza“. Podobieństwo to widoczne jest nie tylko w kompozycji, traktowaniu postaci, lecz również w licznych szczegółach, których nie sposób omawiać w krótkim streszczeniu.

„Ofiara Saby“ i „Historia Psyche“ stanowią więc razem z owymi freskami pożajсько - wileńskimi wspólną grupę zajmującą bardzo ważną pozycję w malarstwie monumentalnym ówczesnej Rzeczypospolitej.

Grupa ta jest niewątpliwie dziełem artystów Włochów. Nasuwa się jedynie pytanie, do jakiej z ówczesnych szkół włoskich możemy ją zaliczyć. Odróżniliśmy w naszych freskach dwie odrębne maniere, które dla uproszczenia nazwać możemy „grupą Saby“ oraz „grupą kapłanów“. Pierwsza z nich nosi charakter wyraźnie wenecki; królowa do złudzenia przypomina postacie Veronesa lub Tintoretta. Natomiast szeroka technika „grupy kapłanów“ stanowi w ówczesnym malarstwie dekoracyjnym włoskim zjawisko powszechne. Interesujące wydaje się połączenie obu sposobów malowania w jednym dziele. Poszukiwania wzoru prowadzą nas do Florencji. Fresk Giordana w pałacu Riccardi wyobrażający „Apoteozę Me-



Il. 3. „Zaślubiny Psyche“, plafon w galerii pałacu wilanowskiego.

dyceuszów“ uderza podobieństwem z naszymi freskami zarówno w traktowaniu całości jak niektórych szczegółów (np. twarz starca symbolizującego wstrzemięźliwość).

Giordano był eklektykiem, łączącym w swych dziełach wpływy różnych mistrzów, m. in. wielkich malarzy weneckich XVI wieku. Nie obcą mu również była sztuka flamandzka, której pewne wpływy zauważyć można zarówno we freskach pożajskich i wileńskich jak i wilanowskich.

Są więc freski nasze zapewne dziełem artysty włoskiego, znajdującego się pod wpływem wielkich malarzy weneckich XVI wieku, zbliżonego w charakterze do Luca Giordana lub znajdującego się pod jego wpływem, a jednocześnie znającego sztukę flamandzką.

Ustalenie nazwiska twórcy czy twórców „Ofiary Saby“ oraz „Historii Psyche“ jest niemożliwe w obecnym stanie badań ze względu na dotychczasowy brak danych archiwalnych. Możemy jednak na podstawie analizy stylowej i zestawienia dat i faktów wysunąć pewne przypuszczenia. Stwierdziliśmy łącznie Bielan i Wilanowa z Pożajściem i Wilnem. Z litewską częścią naszej grupy związane są dwa nazwiska główne: Delbene oraz Palloni, obok których można przypuszczać istnienie artystów innych do nich zbliżonych. W tych kołach należy poszukiwać twórców warszawskiej części grupy.

O ile chodzi o „Ofiarę Saby“ szczegółowa analiza wykazuje tak wielkie podobieństwo fresku bielańskiego do szeregu dzieł łączących się z nazwiskiem Delbenego („Cud św. Magdaleny“, „Cud przy grobie św. Kazimierza“, „Hold Trzech Króli“, „Męczeństwo św. Krzyszto-



Il. 4. Delbene (?), Cud św. Magdaleny de Pazzi, fresk w kościele pokamedulskim w Pożajściu.

fa"), że możemy przypisać mu autorstwo „Saby”. Na korzyść tej hipotezy przemawia również wspólnota zakonna oraz wspólna osoba fundatora czy jednego z fundatorów — Krzysztofa Zygmunta Paca.

Inaczej przedstawia się „Historia Psyche”. Tu wysuwa się również nazwisko Palloniego, twórcy niektórych fresków pożajskich i polichromii kaplicy św. Karola w Łowiczu, malarza nadwornego Jana III. Jemu J. Starzyński przypisuje autorstwo cyklu wilanowskiego. Związek Palloniego z „Historią Psyche” wydaje się rzeczą nie wzbudzającą wątpliwości. Sądzić jednak należy, że był on jednym z współtwórców wilanowskich fresków. Całość jest raczej dziełem kilku artystów, podobnie jak w dekoracji pożajskiej. Przemawia za tym przede wszystkim analiza stylowa, wyka-

zująca w „Historii Psyche” wiele cech właściwych raczej sztuce Delbenego, niż znanym nam dziełom Palloniego. Pokrewieństwo fresków wilanowskich, a przynajmniej ich części — do dzieł Delbenego jest tak wyraźne, że udział jego w cyklu Psyche nabiera wszelkich cech prawdopodobieństwa. Przemawiałoby za tym jeszcze: znana nam współpraca obu artystów w Pożajściu oraz rola, którą odgrywał przy dworze królewskim fundator Pożajścia — Krzysztof Zygmunt Pac. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że cykl wilanowski był wspólnym dziełem obu tych artystów wykonanym być może przy pomocy innych nieznanym nam malarzy.

Omówiona przez nas grupa fresków stanowi ponadto ciekawy przyczynek do historii ówczesnych stosunków artystycznych Warszawy

i Wilna. Zazwyczaj ruch szedł z Warszawy do Wilna, tu rzecz ma się odwrotnie.

Wobec wielkiego zapotrzebowania na artystów przy dworze królewskim i przy rezydencjach magnatów koronnych, panowie litewscy musieli sprowadzać ich bezpośrednio z zachodu, przede wszystkim z Włoch. Sapiaha sprowadza Delbenego, Pacowie Palloniego. Wynikiem tego było powstanie najlepszej w ówczesnej Rzeczypospolitej grupy malarstwa dekoracyjnego nie przy dworze królewskim, lecz na Litwie, skąd dopiero musieli artyści sprowadzać do Warszawy.

Na zakończenie należy wyrazić nadzieję, że dalsze poszukiwania archiwalne pozwolą z czasem rozstrzygnąć ostatecznie kwestię autorstwa omówionych fresków, ustalając nazwiska ich twórców.

LISTY DO REDAKCJI

W SPRAWIE AKWARELI ADOLFA BOYA. PRZEDSTAWIAJĄCEJ BITWĘ POD OLIWĄ

Nakładem Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej ukazała się praca Mariana Krwawicza *Walki w obronie polskiego wybrzeża w roku 1627 i bitwa pod Oliwą*. Jest to niewielka, licząca 95 (bez przypisów) stron druku, praca, wydana bardzo estetycznie. Na końcu książki znajduje się atlas zawierający osiem szkiców, przeważnie trójbarwnych. Oprócz 19 ilustracji, zamieszczonych w tekście, praca ta jest zaopatrzona w trzy duże ilustracje, odbite na kredowym papierze. Wszystkie trzy przedstawiają bitwę pod Oliwą. Dwie z nich, a zwłaszcza miedzioryt Jansseny, są na ogół dobrze znane, były bowiem zamieszczone między innymi w pracy Aleksandra Czołowskiego *Marynarka w Polsce — szkic historyczny*, wydanej w roku 1922. Reprodukacja sztychu holenderskiego, zamieszczona u Czołowskiego na stronie 142, jest jak gdyby zwierciadlanym odbiciem ilustracji, znajdującej się w książce A. Boota *Journal van de Legatie gedaen in dem jaeren 1627*, wydanej w roku 1632 w Amsterdamie.

Najmniej znana z zamieszczonych w pracy Krwawicza ilustracji jest — jak to zresztą słusznie autor podkreśla — ilustracja, która stanowi reprodukcję akwareli Adolfa Boya, znajdującej się w sztambuchu gdańskim Böhma z XVII wieku. Ta właśnie akwarela posiada bodaj że największe znaczenie historyczne — jeśli chodzi o przedstawienie bitwy oliwskiej — z uwagi na to, iż znany artysta, Adolf Boy, gdańszczanin, który zapewne był naocznym świadkiem tej bitwy morskiej, przedstawił ją w sposób niezwykle dokładny. Wielka precyzja w miniaturowym oddaniu budowy okrętów wojennych i ich uzbrojenia — w miarę, jak na to pozwalał format karty sztambucha — wzbudza

zachwyt specjalistów z dziedziny marynistyki (nawiasem wspomnę, że w spisie ilustracji zaszedł błąd korektorski; mianowicie wydrukowano: „akwarela Baja”).

Tak więc nie jest rzeczą przypadku, że projektant obwoluty do książki Krwawicza wkomponował w nią właśnie fotografię akwareli Boya. Sprawa znaczenia „nowej” ilustracji bitwy pod Oliwą została należycie doceniona i podkreślona zarówno przez autora książki, jak i przez projektanta obwoluty. Wydaje się jednak, iż jest wobec tego rzeczą pożądaną zwrócenie uwagi na to, komu zawdzięczamy wydobycie na światło dzienne akwareli Boya. W książce Krwawicza nie znajdujemy o tym żadnej wzmianki. Byłoby jednak pożyteczne, aby wzmianka taka ukazała się chociażby w następnym wydaniu książki.

Otóż zasługa w tej mierze przypada w udziale nieżyjącym już dzisiaj: prof. St. Bodniakowi i doc. Józefie Orańskiej. Józefa Orańska ustaliła autorstwo akwareli Boya. Napisała ona na ten temat wzmiankę w pracy *Nieznany obraz bitwy morskiej pod Oliwą w r. 1627* (St. Bodniak, J. Orańska i J. Pertek), która ukazała się w tomie XIII Roczników Gdańskich w roku 1954. Ponadto dane o twórczości Boya zostały zamieszczone w pracy J. Orańskiej *Dwa sztambuchy z XVII wieku*, która ma się ukazać w II-gim tomie Studiów Muzealnych. Wrodzona skromność zapewne spowodowała, że Józefa Orańska nie mówi wyraźnie w wymienionych wyżej pracach — o własnym udziale w odcyfrowaniu zaledwie widocznej sygnatury i ustaleniu autorstwa akwareli. Uważam przeto za słuszne i stosowne nadmienić o tym w związku z wydaną ostatnio pracą Krwawicza.

Tadeusz Marcinkowski

