

BIBLIOTEKA HISTORJI SZTUKI NR 1

KS. HENRYK BRZUSKI

WITRAŻE ŚREDNIOWIECZNE  
W KOŚCIELE N. P. MARJI W KRAKOWIE



KRAKÓW — MCMXXVI

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU KÓŁ HISTORYKÓW SZTUKI STUDENTÓW UNIWERSYTETÓW  
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ, Z ZASIĘKU WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA W. R. I O. P.

E 16

WITRAŻE ŚREDNIOWIECZNE  
W KOŚCIELE N. P. MARJI W KRAKOWIE

87. 5:50

K

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY  
Politechniki Warszawskiej  
№ 910/1  
WYDZIAŁ

BIBLIOTEKA HISTORJI SZTUKI NR 1

KS. HENRYK BRZUSKI

WITRAŻE ŚREDNIOWIECZNE  
W KOŚCIELE N. P. MARJI W KRAKOWIE

748.5 : 7.046.3 : 9(438)-0 (Kraków)

KRAKÓW — MCMXXVI

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU KÓŁ HISTORYKÓW SZTUKI STUDENTÓW UNIWERSYTETÓW  
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ, Z ZASIĘKU WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA W. R. I O. P.

BIBLIOTEKA  
WYDZIAŁU ARCHITEKTURY  
Politechniki Warszawskiej

WYDZIAŁ ARCHIWISTYKI  
Politechniki Warszawskiej  
Kr. 2971 Inwentarza

## W S T Ę P <sup>1)</sup>.

Wskutek zastosowania w architekturze gotyckiej sklepień żebrowych, mury kościelne odciążono tak dalece, że można było dawać okna dowolnych rozmiarów. W oknach osadzano witraże, stanowiące niejako dalszy ciąg polichromowanych ścian. Witraże zaciemniając wnętrze, dodawały świątyni pewnej tajemniczości. W dni pogodne, gdy cały kościół w świetle południa tonął w wielobarwnych promieniach słonecznych, wnętrze stawało się wprost czarodziejskie. W epoce baroku, którego aspiracje były zupełnie inne, usuwano barwne szyby z okien, odzierając świątynie średniowieczne z właściwego im nastroju. Na palcach można zliczyć kościoły polskie, w których ocalały stare witraże. Niszczycielski szal przynajmniej częściowo oszczędził trzy okna w kościele Panny Marji w Krakowie.

W epoce romantyzmu gotyk doczekał się rehabilitacji i po dziś dzień sztuka ta jest wysoko ceniona. Podziwiano więc i witraże średniowieczne, często je opisując. Dawniejsze opisy witraży Marjackich są naogół zbyt pobieżne, a w wyjaśnianiu treści ikonograficznej niekiedy fantastyczne.

Ząb czasu stale nadgryzał witraże Marjackie. Naprawiano je, jak umiano

<sup>1)</sup> Praca ta była czytana na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności dnia 25. VI. 1924. Streszczenie jej ukazało się w Sprawozdaniach z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, tom XXIX. Nr. 6.

nie zawsze jednak w sposób udatny. Ponieważ witraże utraciły pierwotną czy-  
stość form, dlatego zaraz w pierwszym rozdziale podaję dokładny opis,  
który może zmęczy czytelnika swoją drobiazgowością, będzie jednak kiedyś  
wskazówką przy dokonywaniu naprawy omawianych witraży. Drugi rozdział  
uwzględnia treść ikonograficzną witraży Marjackich, trzeci omawia czas  
powstania, ostatni wreszcie poświęcono krótkiej ocenie artystycznej.



## I. OPIS WITRAŻY.

Witraże Marjackie, mieszczące się tylko w trzech oknach prezbiterjum są jakby prześwietlającą mozaiką, wykonaną ze stosunkowo małych, barwnych kawałków szkła<sup>1)</sup>, połączonych z sobą ołowianami, lanemi dwutówkami (Ré-silles, Bleisträngen)<sup>2)</sup>. Rysunek na wielobarwnem tle wykonano czernią<sup>3)</sup>, którą nakładano trojako: albo tak grubo, że czerń była nieprześwietlająca, albo ją delikatnie rozprowadzano, uzyskując przez to barwę jasnobrunatną, bądź wreszcie nakładano średnio, w celu otrzymania barwy ciemnobrunatnej. Pomalowane kawałki szkła wkładano do odpowiednio urządzonego pieca<sup>4)</sup>, gdzie czerń wskutek żaru stapiała się i zlewała z rozmiękczoną powierzchnią szkła, posiadającego stopień topliwości nieco wyższy, niż czerń. Kawałki szkła

1) Jak w średniowieczu przycinano kawałki szkła, vide Oidtmann H. Dr., Die Rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Düsseldorf 1912, pp. 23—25. W jaki sposób witraż zestawiano, ibidem, pp. 41—42.

2) Dwutówki (ołowiane łącznice) w przekroju mają kształt litery H. Część środkowa dwutówki nazywa się rdzeniem (Steg, Kern, Herz, Seele), boczne — wargami (Flügel, Backen, Flanschen); wargi służą do ujmowania szkła. Wysokość rdzenia zależna jest od grubości szkła, szerokość dwutówki wynosi około 5 mm., jedynie w niektórych miejscach (głównie «ramach», ujmujących płaszczyznę obrazową) witraże Marjackie są łączone dwutówkami siedmiomilimetrowymi. Dwutówki w miejscach zetknięcia się z sobą zlutowano cyną. Oidtmann, o. c., pp. 39—40, podaje za Teofilem, autorem «Diversarum artium schedula», jak w średniowieczu sporządzano formy do odlewania dwutówek i jak owe dwutówki odlewano.

3) Czerń sporządzono ze sproszkowanego szkła i barwiącego tlenku miedzi lub żelaza. Szkła na proszek używano zielonego, barwionego tlenkiem miedzi i niebieskiego, barwionego kobaltem. Mieszanina powyższego szkła po stopieniu nabrałaby barwy niebieskawej. Ponieważ do tej mieszaniny dodano opiłków miedzianych i prażono w naczyniu żelaznem, część tlenku miedzi zamieniała się w tlenek czerwony, który w połączeniu z niebieskawem szkłem dawał barwę brunatną, jaką widzimy w witrażach Marjackich. By można było sproszkowaną czerń rozprowadzać pendzlem po szkłe, zarabiano ją płynem wiążącym (gumą arabską, winem, białkiem etc.). Ponieważ stosunek sproszkowanego szkła, opiłków miedzi, względnie żelaza, i wiążącego płynu był różny, dlatego powstawały rozmaite odcienie czerni. Cf. Oidtmann o. c. pp. 26—28, nadto vide, w jaki sposób wykonywano rysunek i tuszowano (lawowano) pp. 29—36. Czerni, barwionej tlenkiem miedzi używali przeważnie Niemcy, Włosi i, sądząc po witrażach Marjackich, Polacy. Witrażyści francuscy posługiwali się czernią, barwioną tlenkiem żelaza (opiłkami żelaza). Vide Fischer L. J., Handbuch der Glasmalerei. Hiersemanns Handbücher, Band VIII. Leipzig 1914, p. 212.

4) Vide Oidtmann, o. c., pp. 37—40.

ujmowano dwutówkami dopiero po wypaleniu. Po zestawieniu tafli witrażowej umieszczano ją w oknie <sup>1)</sup>. Podobnych tafli średniowiecznych w kościele N. Panny Marji dochowało się 115: w oknie północnym — 37, wschodniem — 36, południowym — 42 <sup>2)</sup>. Wszystkie szyby witrażowe ze względu na obramienia scen należy podzielić na sześć grup, nie wliczając w to dwóch szyb ze scenami bez obramień, trzech z motywem architektury, zamiast przedstawienia figuralnego (Fig. 1) <sup>3)</sup>, dwóch z motywem liści dębu i winorośli (Fig. 2) i dwóch ze scenami, ujętymi w nowe, gotyckie czterołuczne, wykreślone na zasadzie prostokąta (Fig. 3 i 4); dawniej jednak obramienia ostatnich scen, jak wskazują akwarele Łepkowskiego, były sześcioluczne. Witraże grupy pierwszej i drugiej wypełniają okno północne, trzeciej i czwartej — wschodnie, piątej i szóstej — południowe.

W pierwszej grupie scena posiada obramienie czterołuczne (Fig. 5). Na obramienie składa się zrosłopłatkowy jasnobrunatny (białawe szkło, pokryte delikatnie czernią, robi wrażenie żółtego) wieniec, ujmujący sznur okrągłych jasnobrunatnych pereł, ułożonych jedna obok drugiej; dokoła wieńca biegnie czerwona wstęga o odcieniu fioletowym. Scena w takim obramieniu mieści się na barwnym dywaniku, mającym tylko podłużne bordjury. Dywanik posiada motyw pięciolistnych, bezwzględnych, czerwonych rozetek <sup>4)</sup>, wykreślonych na zasadzie koła, ujętych w koliste, żółte obramienia. Rozetki rozmieszczono szeregami w linii prostej i powiązano z sobą na osiach poprzecznej i podłużnej cztery razy mniejszemi, brudnoniebieskimi (niebieskie szkło powleczono czernią), pięciolistnymi rozetkami, wykreślonymi również na zasadzie koła. Przestrzeń pomiędzy czerwonymi i niebieskimi rozetkami wypełniają jasnozielone, czworolistne z wrębami (kształt poszczególnych listków przypomina tak ulubioną w czternastym wieku, jako motyw zdobniczy, lilijkę) ro-

<sup>1)</sup> O osadzaniu witraży, Oidtmann, o. c., pp. 42—44.

<sup>2)</sup> Jeszcze przed 1884 rokiem, czyli przed ostatnią naprawą witraży Marjackich, wszystkich tafli witrażowych było sto dwadzieścia. Reprodukacje wszystkich znajdują się w tece akwael w Muzeum sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego: Szyby kolorowe w kościołach krakowskich, zebrał i odmalował Józef Łepkowski w r. 1862 i 1865.

<sup>3)</sup> I oznacza okno północne, II — wschodnie, III — południowe. Pierwsza liczba arabska wskazuje miejsce umieszczenia tafli w oknie (numerację tafli dla każdego okna zaczynam od I i liczę tafle witrażowe

od góry w ten sposób: 

1	2	3
4	5	6
7	8	

), druga wskazuje numer odnośnej tafli w akwaelach Łepkowskiego. PP.

Annie Misiążance za wykonanie rysunku witraża, reprodukowanego jako fig. 13 i Dr. Adamowi Bochnakowi za łaskawe porobienie zdjęć fotograficznych składam serdeczne podziękowanie.

<sup>4)</sup> Są one pięciopłatkowymi kwiatami róży, zwłaszcza, że w niektórych rozetkach (np. w bordjrze) mamy żółty, kolisty ośrodek, odpowiadający pręcikowi. Jak w średniowieczu malowano krzaki i kwiaty róży vide np.: Mosses E., Pflanzendarstellungen in der deutschen Kunst der XIV und XV Jahrh. Ihre Form und ihre Bedeutung. Zeitschrift für Christliche Kunst. Düsseldorf 1921, Heft 10/11, p. 160, fig. 6.

zetki, wykreślone na zasadzie zbliżonej do rombu. Wskutek umieszczenia sceny na dywaniku widać tylko jego brzegi: górny i dolny; u góry mamy uszeregowane cztery rozetki zielone i poniżej, w załamaniach obramienia, dwie czerwone, u dołu zaś w podobnych załamaniach dwie zielone i poniżej cztery czerwone. Bordjura składa się z czterech pięciolistnych, czerwonych rozetek o jasnobrunatnych ośrodkach, ujętych dwutówką. Średnica rozetek równa się szerokości bordjury; ponieważ rozmieszczono je w znacznych odstępach od siebie, dlatego przestrzeń między nimi wypełniają żółte, zielone i niebieskie skrawki bardzo stylizowanych liści, przypominających swym kształtem tak zw. «muszelkowe» (Muschelblätter). Linję zetknięcia się bordjury z płaszczyzną dywanika zaakcentowano sznurem jasnobrunatnych pereł, oddzielonych od siebie jasnobrunatnymi, poziomymi kreskami, kolisto na końcach rozszerzonymi (Fig. 6). Czarne tło (czerni kryjąca), usiane perełkami i kreskami, posiada tylko taką szerokość, jaka była potrzebna do ich wydobycia, wskutek czego pomiędzy dwutówką a sznurem pereł pozostał jasnobrunatny pasek. By się nie powtarzać, zaznaczę, że wszystkie rozetki w witrażach Marjackich, wykreślone na zasadzie koła, mają kontury bezwrębnych listków (Fig. 7) zarysowane czernią na barwnym szkłe, barwionem w masie, z wyjątkiem szkła czerwonego, posiadającego tylko czerwoną powłokę (szkło z powłoką, powłokowe, Überfangglas)<sup>1)</sup>. Liście z wrębami, tak pojedyncze (dębu Fig. 7, 2, winorośli Fig. 2), jak w rozetkach o listkach lilijkowatych (Fig. 2, 6, 8) wykonano w ten sposób, że nietylko nakreślono kontury, ale nadto konturowy liść wpisano w odpowiednią figurę geometryczną (liść zwykle w ostry owal, rozetkę w figurę zbliżoną do rombu); pole pomiędzy wrębami liści a linią figury geometrycznej pokryto czernią, w celu silniejszego uwydatnienia konturów liści (podobnie podkreślono kontury pięciopłatkowych, czerwonych rozetek w witrażach grupy pierwszej np. Fig. 9, grupy czwartej, Fig. 8 i grisaille, Fig. 2). Jakkolwiek kontury zrosłopłatkowych wieńców w obramieniach scen (Fig. 5, 7) i kontury skrawków liści czy lilijkowatych półrozetek w bordjurach (Fig. 5, 7, 10) stykają się z dwutówkami, jednak podkreślono je w podobny sposób (w niektórych wieńcach grupy pierwszej zamiast nakładania czerni zastosowano kreskowanie, Fig. 6). Zrosłopłatkowe wieńce o trój-, cztero-, pięcio-, a nawet siedmiowrębnych płatkach (Fig. 6, 7), listki rozetek, nie wyłączając ich skrawków (Fig. 6, 7, 8), liście dębu i winorośli (Fig. 2, 7), mają na sobie bardzo delikatne unerwienie. Jedynie czterolistne czy pięciolistne malutkie rozetki (Fig. 10) nie posiadają unerwienia. Ośrodek rozetki, jeżeli nie jest jasnobrunatny (Fig. 8), jest zaznaczony kółkiem czernią (Fig. 7).

<sup>1)</sup> Jak je sporządzano, vide Oidtmann, o. c., pp. 8, 10.

Ponieważ szerokość tafli witrażowych jest dostosowana do wielkości odstepu między węgarami a laskami w oknie, wysokość zaś — do odstępów pomiędzy szynami poprzecznymi, dlatego podaję wymiary wszystkich tafli witrażowych. Okno północne: wysokość poszczególnych tafli w świetle wynosi 92 cm., szerokość tafli środkowych (pomiędzy laskami)  $65\frac{1}{2}$  cm., tafli z prawej strony (heraldycznie) 62 cm., z lewej 67 cm. w świetle. Okno wschodnie: wysokość poszczególnych tafli 91 cm., szerokość tafli środkowych 62 cm., z prawej strony 64 cm., z lewej 69 cm. Okno południowe: wysokość poszczególnych tafli 91 cm., szerokość środkowych  $63\frac{1}{2}$  cm., z prawej strony  $67\frac{1}{2}$  cm., z lewej 67 cm.

Grupa druga (Fig. 10) posiada sceny w obramieniu sześciolucznem, wykreślonem na zasadzie prostokąta, którego boki krótsze (górny i dolny) mają pośrodku po jednym okrągłolukowym wygięciu, boki zaś dłuższe po dwa podobne, nieco od siebie oddalone wygięcia. Obramienie składa się z dwóch wstęg: wąskiej, czerwonej i okalającej ją szerszej, jasnobrunatnej; ta ostatnia posiada brzeg zewnętrzny (w odniesieniu do sceny) ozdobiony sznurem pereł. Scena w powyższem obramieniu znajduje się na dywaniku o motywie czterolistnych, dębowych (każdy listek ujęty dwutówką), bładniebieskich (niebieskie szybki pokryto delikatnie czernią) rozet, ułożonych na rozetkowym tle, naprzemian zielonem i czerwonym; lilijkowate rozetki zakreślono na zasadzie zbliżonej do rombu. Poszczególne listki dębowych rozet powiązано z sobą u nasadek i wierzchołków malutkimi, pięciolistnymi, bezwzrębnymi rozetkami. Bordjury posiadają motyw długich, wijących się, różnobarwnych (żółtych, zielonych i czerwonych) skrawków liści, zdaje się, muszelkowych. Pomiędzy bordjurą a płaszczyzną dywanika znajduje się sznur żółtych pereł. Sceny w obramieniu sześciolucznem znajdowały się pomiędzy laskami, więc pośrodku; sceny w obramieniach czterołucznych (grupa pierwsza) — między węgarami okiennymi a laskami, czyli po bokach.

W grupie trzeciej (Fig. 18) sceny umieszczone są nie na dywaniku, lecz pod architekturkami, posiadającymi najrozmaitsze kształty. I tu witraże mają dość szerokie, podłużne, wzorzyste brzegi o motywie półrozet, średnicą zwróconych nazewnątrz. Każda półrozeta składa się z trzech szybek: środkowej zielonej i bocznych niebieskich, zatuszowanych czernią; rysunek na poszczególnych szybkach przedstawia mniejsze lub większe skrawki lilijkowatych rozetek. Ośrodek półrozety stanowi żółta, malutka półrozetka. Pomiędzy sceną a szeregiem półrozet znajduje się jasnobrunatny sznur pereł. Trójkąty pomiędzy półrozetami a sznurem pereł wypełniono dwoma barwnymi kawałkami szkła nierównej wielkości: małym, żółtym i dużym, brunatnoceglastym (odcień czerwieni, szkło z powłoką), z zarysowanym liściem muszelkowym.

W grupie czwartej (Fig. 8) scenę ujęto w romb. Obramienie rombu składa się ze sznura żółtobrunatnych (żółte szkło, pokryte delikatnie czernią) pereł, ułożonych w nieznacznych odstępach jedna od drugiej i poprzedzielanych ornamentem w kształcie dużej litery S, również barwy żółtobrunatnej. Z kątów rombu, znajdujących się na linii pionowej, wychodzą łuki i obejmują prawie  $\frac{3}{4}$  boku rombu, tworząc cztery pola, wypełnione popiersiami proroków, trzymających w rękach jasnobrunatne banderole. Na banderolach gotycką minuskułą wypisano imiona proroków i początki tekstów z Pisma św., odnoszących się do danej sceny. Obramienia pól, w których mieszczą się prorocy, składają się z żółtobrunatnego sznura pereł, ujętego żółtobrunatnym, zrosłopłatkowym wieńcem o pięciowrębnych płatkach. Żółtobrunatne perły występują na czarnym tle, nie wypełniającem całej przestrzeni pomiędzy dwutówkami, z jednej bowiem strony zostawiono przy dwutówce wąski żółty pasek. Romb, zajmujący całą szerokość tafli, zawieszono na barwnym dywaniku o podłużnych bordjurach, podzielonym przez całą swą długość wzorzystą wstawką (8 cm. szeroką) na dwie równe części. Wstawka składa się z nieprzerwanego szeregu ceglastobrunatnych (odcień czerwieni), czworolistnych, lilijkowatych rozetek, wpisanych w romby. Powyższych rozetek u góry i u dołu sceny jest po półtorej; rzucono je na tło zielonych, również lilijkowatych półrozetek. Wstawka po bokach ma po sznurze jasnobrunatnych pereł, połączonych z sobą esownicami tejże barwy. Jasnobrunatne perełki występują na czarnym tle w ten sam sposób, jak dopiero co opisane żółtobrunatne. Po między wstawką a bordjurami dywanika wpisano po jednym półkolu, którego średnica dotyka szyny. Obramienie półkola składa się ze sznura jasnobrunatnych pereł, (występują na czarnym tle podobnie, jak dopiero co opisane żółtobrunatne). Pole, ujęte półkolistym sznurem pereł, podzielono czerwonym liściem dębowym na dwie równe części, nadto po obydwóch stronach tego liścia położono głównym nerwem wzdłuż średnicy półkola po jednym półliściu dębowym, również barwy czerwonej. W środku półkola znajduje się cztero-, względnie pięciolistna, brudnoniebieska, malutka rozetka. Pole pomiędzy liśćmi i półliśćmi wypełniono połówkami zielonych, czterolistnych, lilijkowatych rozetek. W kątach pomiędzy sznurem pereł bordjury i łukiem, obejmującym bok rombu z jednej strony i pomiędzy tymże łukiem a sznurem pereł środkowej wstawki z drugiej strony, znajdują się ceglastobrunatne, małe rozetki, wykreślone na zasadzie prostokąta. Resztę przestrzeni pomiędzy wstawką a bordjurami wypełniają skrawki niebieskich, lilijkowatych rozetek. Bordjura składa się z czterech czerwonych, pięciolistnych różyczek o średnicy równającej się szerokości bordjury, rozstawionych w znacznych odstępach od siebie. Jasnobrunatne ośrodki różyczek otrzymano przez wyskrobanie czerwonej po-

włoki<sup>1)</sup>). Resztę przestrzeni w bordjurach wypełniono skrawkami zielonych liści, podobnych do muszelkowych, lub do skrawków lilijkowatych rozetek. Pomiedzy bordjurą a płaszczyzną dywanika znajduje się sznur żółtych pereł, podobny do sznura pereł wstawki. Witraże z tej grupy znajdowały się pomiędzy laskami okna wschodniego, sceny zaś z grupy trzeciej z tłami architektonicznymi umieszczone były pomiędzy węgarami a laskami, przyczem każda para scen miała architektury jednakowe.

W piątej grupie witraży scenę ujęto w medaljon (Fig. 7). Obramienie medaljonów składa się z żółtobrunatnego (w połowie witraży — jasnobrunatnego), zrosłopłatkowego wieńca, okalającego sznur żółtobrunatnych (względnie jasnobrunatnych) pereł, ułożonych w niewielkich odstępach jedna od drugiej. Medaljon zawieszony został pośrodku wzorzystego dywanika o podłużnych bordjurach i zajął całą jego szerokość tak, że widoczna jest tylko część górna i dolna dywanika. Na dywanik złożyły się same czterolistne bezwrębne rozetki, wykreślone na zasadzie rombu. Czerwone i zielone rozetki, biegnące naprzemian rzędami, powiązane z sobą na wszystkich kątach rombu okrągłymi, czterolistnymi, brudnoniebieskimi rozetkami. Bordjura posiadają motyw zielonych, zygzakowato rozłożonych liści dębowych, pomiędzy którymi znajdują się połówki dwubarwnych, czterolistnych, lilijkowatych rozet; środkowy liść półrozety jest żółty, półliście boczne są ceglastobrunatne. Duże, lancetowate liście dębowe zwrócone są stykającymi się wierzchołkami ku sznurovi żółtych pereł, oddzielających bordjurę od płaszczyzny dywanika. Perełki znajdują się w znacznym odstępach jedna od drugiej i połączone są z sobą żółtą esownicą, mającą pośrodku, z obydwu stron, po jednym żółtym wąsie (w niektórych witrażach zamiast wąsów dano dwa żółte punkciki, Fig. 7).

W szóstej grupie sceny ujęte są również w medaljon, motywy jednak dywanika są inne. W płaszczyźnie dywanika pod medaljonem i nad nim mamy po dwie niebieskie, sześciolistne, o wystylizowanych wrębach rozety z żółtobrunatnymi ośrodkami, ujętymi dwutówką. Rozety, umieszczone obok siebie, zajmują całą szerokość dywanika. Każda rozeta wpisana jest w koło, wewnątrz którego pomiędzy liśćmi rozety znajdują się czerwone skrawki lilijkowatych rozetek, przestrzeń zaś pomiędzy bordjurą a rozetami wypełniają zielone skrawki lilijkowatych rozetek. W bordjurze mamy naprzemian czerwone i zielone, czworolistne, lilijkowate rozetki, wykreślone na zasadzie zbliżonej do rombu, ujęte czterema niebieskimi (względnie ceglastobrunatnymi) liśćmi dębu. Pola pomiędzy liśćmi dębu a brzegami bordjura wypełniono połówkami żółtych, lilijkowatych rozetek. Bordjura jest oddzielona od środkowej

<sup>1)</sup> Jak to w średniowieczu robiono, vide Oidtmann, Die Rheinischen Glasmalereien, Düsseldorf 1912, p. 11.

plaszczyny dywanika sznurem jasnobrunatnych pereł, ułożonych w znacznych odstępach jedna od drugiej i połączonych z sobą żółtą esownicą, po obydwu stronach której widnieje w zagięciach, w pewnym oddaleniu, po jednym jasnobrunatnym punkciku. Sceny z tej grupy mieściły się pomiędzy laskami okna południowego; powyższym scenom towarzyszyły po bokach sceny z grupy poprzedniej.

Wobec załączenia podobizny taflí witrażowej z motywem architekturki (Fig. 1) i motywem liści dębu i winorośli (Fig. 2), dokładny opis jest zbyt teczny.

Skala barw w scenach jest nieco bogatsza, niż w dywanikach, albowiem oprócz barw (właściwie barwnych szkieł): czerwonej, brudnoceglastej, zielonej, niebieskiej, żółtej, jasnobrunatnej (białawe lub zielonkawożółtawe szkło polezione czernią), zastosowano jeszcze fioletową i blad różową.

## II. TREŚĆ IKONOGRAFICZNA.

Ks. Maliszewski, a za nim Sobieszczański, podają, że witraże w kościele N. Panny Marji «przedstawiają szczegóły św. Pisma. W jednym oknie widzisz, jakby na wysokości niebios, wyrażone wszystkie cuda i tajemnice żywota Chrystusowego (ma na myśli okno północne); na drugim zmartwychwstanie Zbawiciela świata, objawienie się uczniom, wniebowstąpienie i t. d. (okno południowe); na trzecim smutek i boleść Matki Zbawiciela aż do jej wniebowzięcia (wschodnie)»<sup>1)</sup>. O scenach w oknie południowym Essenwein pisze, że «są tu postaci i sceny, wzięte nie wprost z historii biblijnej, lecz z Pieśni Salomona, bądź Apokalipsy, bądź podobnej poetyckiej księgi»<sup>2)</sup>. W ten sposób odcyfrowana treść nie jest ani dokładna, ani odpowiada rzeczywistości. W witrażach Marjackich przeprowadzono obrazowo dwie myśli, mianowicie w oknie północnym przedstawiono historję świata, w oknach zachodnim i południowym — życie Chrystusa tak, jak je maluje t. zw. Biblia U bogich (Biblia Pauperum).

Ponieważ witraże przy odnawianiu kościoła Marjackiego ułożono bezmyślnie, dlatego omawiając sceny z historii świata w oknie północnym, uwzględnimy porządek historyczny, nie zaś dzisiejszy. Zaznaczyć wypada, że w wiekach średnich rozmieszczano witraże w ten sposób, że czytano je od dołu do góry, przyczem przestrzegano zasady umieszczania scen Starotesta-

<sup>1)</sup> Maliszewski Ks. I., O oknach różnobarwnych w kościele P. Marji. Powszechny Pamiętnik Nauki Umiejętności, II. Kraków 1835.

<sup>2)</sup> Essenwein A., Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, Leipzig 1869, p. 107.

mentowych w oknie północnym, Nowotestamentowych w południowym. Czy-  
niono to ze względów symbolicznych; północ, jako kraina zimna i nocy,  
symbolizowała ludzkość, żyjącą w ciemnościach pogaństwa przed przyjściem  
Zbawiciela; południe, kraj ciepła i światła, symbolizowało światłość, jaką Chry-  
stus przyniósł ludziom <sup>1)</sup>.

Stworzenie aniołów (I. 5, 82) <sup>2)</sup>. Bóg w postaci P. Jezusa z ko-  
listym nimbem krzyżowym, bosy, z ręką nieco podniesioną i trzema pierw-  
szymi palcami rozwartymi; Stwórcę z obydwu stron otaczają aniołowie. Każdy  
z tych szczegółów zawiera pewną myśl. Czemu Bóg przybrał postać P. Je-  
zusa? Mâle takie daje wyjaśnienie: Wszechświat — oto idea, jaką Bóg miał  
początkowo w sobie; Bóg stworzył świat, ale stworzył przez swoje «Słowo»,  
czyli swego Syna. Syn zrealizował ideę Ojca. «In Christo, mówi Honorjusz  
z Autun, omnia creata et postmodo cuncta in eo reparata». Średniowieczni  
artyści, przesiąknięci tą nauką, stale przedstawiają Stwórcę o rysach P. Je-  
zusa <sup>3)</sup>. Nimb krzyżowy symbolizuje bóstwo. Ręka podniesiona i palce roz-  
warte wskazują, że Bóg działa. Boga, P. Jezusa, aniołów i apostołów w daw-  
nych wiekach przedstawiano bosy, natomiast uważano za rzecz niestosowną  
przedstawienie w podobny sposób N. Panny Marji czy świętych <sup>4)</sup>.

Bóg stwarza. Gen., 1, 1. (I. 7, 89). Bóg w postaci, jak wyżej. Po-  
nieważ poza samą postacią nie dochowały się żadne szczegóły pozwalające  
bliżej określić czynność, jaką Bóg wykonywa, dlatego nie wiemy, który z dni  
stworzenia jest tu przedstawiony.

Czwarty dzień stworzenia. Gen., 1, 16. (I. 6, 85). Bóg lewą ręką  
podtrzymuje księżyc, prawą ma podniesioną. Scena przedstawia stworzenie  
słońca, księżyca i gwiazd.

Szósty dzień stworzenia. Gen., 1, 24—25. (I. 15, 92). Bóg w po-  
staci P. Jezusa. Z boku znajdują się zwierzęta, umieszczone jedne nad dru-  
giemi: koń, jeleń i osioł.

Bóg rozmawia z Adamem i pokazuje mu zwierzęta. Gen.,  
2, 19—20. (I. 8, 88). Adam nagi. Bóg lewą rękę złożył na jego ramionach,  
a prawą ukazuje mu konia, kozła i gołębia.

Stworzenie Ewy. Gen., 2, 21. (I. 27, 108). Adam śpi. Za nim stoi  
Ewa, którą Bóg przed chwilą stworzył.

Bóg przyprowadza Adamowi Ewę. Gen., 2, 22. (I. 13, 91). Bóg, zło-  
żywszy prawą rękę na ramieniu Ewy, przedstawia ją stojącemu obok Adamowi.

<sup>1)</sup> Mâle E., *L'art religieux du XIII-e siècle en France*. Paris 1919, pp. 53, 18.

<sup>2)</sup> Vide p. 8, dopisek 3.

<sup>3)</sup> Mâle, o. c., pp. 43—44.

<sup>4)</sup> Mâle, o. c., p. 14.



Bóg daje przykazanie Adamowi i Ewie. Gen., 3, 3. (I. 10, 94). Bóg wskazuje Adamowi i Ewie drzewo owocowe i zabrania pożywać owoców z tego drzewa.

Grzech pierworodny. Gen., 3, 4—6. (I. 12, 96). Drzewo owocowe; na drzewie wąż, zwrócony do Ewy, trzymającej owoc. Naprzeciwko Ewy stoi Adam, którego małżonka namawia do złamania prawa Bożego.

Bóg gromi Adama i Ewę. Gen., 3, 16—21. (I. 11, 95). Bóg grozi palcem Adamowi i podaje mu szatę. Obok Adama stoi Ewa odziana w szaty. Szaty oznaczają, że Adam i Ewa przez grzech pierworodny utracili łaskę Bożą.

Bóg rzuca przekleństwo na węża. Gen., 3, 14—15. (I. 18, 99). Na drzewie wąż, do którego przemawia P. Bóg.

Wypędzenie Adama i Ewy z raju. Gen., 3, 23—24. (I. 16, 97). Anioł, trzymając w ręce miecz ognisty, wypędza Adama i Ewę z raju.

Kain i Abel idą składać ofiary. Gen., 4, 3—4. (I. 19, 100). Abel niesie owcę, Kain snop zboża. W oddali widać ołtarz ofiarny, z którego unoszą się płomienie.

Kain zabija Abła. Gen., 4, 8. (I. 20, 102). Kain ucina toporem głowę kłęczącemu Ablowi.

Tyle tylko scen zaczerpnięto ze Starego Testamentu. Są one obrazową odpowiedzią na zagadnienia, które zawsze niepokoiły umysł ludzki. Z tych scen dowiadujemy się, skąd się wziął świat, skąd człowiek na ziemi i skąd zło na tym świecie.

Po scenach Starotestamentowych następują przedstawienia zaczerpnięte z Nowego Testamentu i pouczają nas o odkupieniu człowieka, opowiadają o życiu, działalności i męce Chrystusa. Nim przejdziemy do omawiania treści poszczególnych scen, chcę zwrócić uwagę na to, że zetkniemy się ze scenami nie napotykanymi w XIII i XIV wieku prawie wcale na Zachodzie. Sceny zapożyczone z Ewangelij, pisze Mâle <sup>1)</sup>, są zawsze te same, przyczem średniowieczni artyści cały szereg scen umyślnie niejako pomijają. Cuda, które tak wielką rolę odgrywały w sztuce katakumbowej, np. uzdrowienie paralytyka, niewiasty cierpiącej na krwotok, śleponarodzonego i t. d., w sztuce XIII wieku nie występują nigdy, albo prawie nigdy. Tak się rzecz miała nie tylko w rzeźbie, ale nawet i w minjaturach. Mâle przejrzał znaczną ilość rękopisów z XII do XV wieku i mówi, że rzadko znajdują się iluminowane wszystkie części Ewangelij. Najczęściej artysta poprzestaje na scenach z lat dziecięcych Chrystusa i scenach z męki, dorzucając niekiedy zaledwie kilka przedstawień z życia publicznego <sup>2)</sup>. Niektóre sceny w witrażach Marjackich, jako «rarae aves», posiadają wyjątkowe znaczenie.

<sup>1)</sup> Mâle, o. c., p. 213.

<sup>2)</sup> Mâle, o. c., p. 216.

Zwiastowanie. Luc., 1, 26—38. (I. 24, 103). Archanioł Gabriel zwiastuje N. P. Marji, że zostanie Matką Syna Bożego. Marja trzyma w lewej ręce książkę. Nad ukoronowaną głową Dziewicy unosi się Duch św. w postaci gołębia. N. P. Marja wzruszenie swe wyraża nieznacznym podniesieniem prawej ręki.

Nawiedzenie św. Elżbiety. Luc., 1, 39—56. (I. 22, 106). Elżbieta, złożony prawą rękę na ramieniu Marji, stoi obok niej i mówi; słowom towarzyszy podniesienie lewej ręki.

Narodzenie P. Jezusa. Luc., 2, 7—14. (I. 26, 104). Dzieciątko Jezus leży w żłóbku, po bokach siedzą N. P. Marja i św. Józef. Marja, złożony ręce na kolanach, rozważa tajemnicę, jaka się dokonała. Św. Józef, podparłszy głowę lewą ręką, siedzi zamyślony. Za żłóbkiem widać głowy wołu i osła. Natchniony stan N. P. Marji i św. Józefa oraz brak objawu macierzyńskiej miłości jest reminiscencją sceny Narodzenia z XII wieku. Wtedy Matkę Boską przedstawiano leżącą na łożu, z głową odwróconą od Dziecięcia, znajdującego się nie w żłóbku, lecz na ołtarzu<sup>1)</sup>.

Pokłon trzech króli. Matth., 2, 1—12. (I. 25, 105). N. P. Marja siedzi, trzymając na kolanach Dziecię, twarzą zwrócone do Matki. Najstarszy król, z odkrytą głową, przyklękawszy składa Dziecięciu w darze naczynie, po które Jezus wyciąga rączkę. Drugi król, w sile wieku, z niedużą brodą i koroną na głowie, trzymając w ręce naczynie, stoi zapatrzony wdal. Na ostatnim planie król-młodzieniec, również w koronie.

Ofiarowanie P. Jezusa w świątyni. Luc., 2, 22—39. (I. 14, 93). Na ołtarzu stoi Dziecię Jezus. Symeon bierze je w swe ręce, a P. Marja podtrzymuje. Za Marją stoi św. Anna.

Znalezienie w świątyni. Luc., 2, 41—50. (I. 29, 110). N. P. Marja trzyma Pana Jezusa za rączkę i czyni Mu wyrzuty, że został w świątyni. Za Marją stoi św. Józef.

Chrzest P. Jezusa. Marc., 1, 9—11. (I. 17, 101). Scena mocno uszkodzona. Chrystus obnażony stoi po pas w wodzie. Rzekę w scenie Chrztu przedstawiono jako jedną falę, kryjącą nogi Chrystusa. Św. Jan Chrzciciel lewą rękę ma podniesioną, prawą zaś zwróconą do Jezusa. Nad głową Zbawiciela unosi się Duch św. w postaci gołębia.

Uzdrowienie powietrzem ruszonego. Matth., 9, 1—8. (I. 32, 113). Środek sceny zajmuje P. Jezus, za którym stoi jeden z apostołów. Przed P. Jezusem powietrzem ruszony, przewiązawszy łożo sznurem i wzięwszy je na plecy, niesie na rozkaz Chrystusa.

Uzdrowienie niewiasty cierpiącej na krwotok. Matth., 9,

<sup>1)</sup> Mâle, L'art religieux du XIII-e siècle en France. Paris 1919, fig. 98, 99.

20—22 (I. 30, 112). Niewiasta dotyka szaty Chrystusa, który się zwraca do niej, mówiąc: «Ufaj córko, wiara twoja ciebie uzdrowiła». Na dalszym planie trzech apostołów.

Uzdrowienie głuchoniemego. Marc., 7, 31—37. (Fig. 9). Dwaj mężczyźni przyprowadzili do P. Jezusa głuchoniemego. Chrystus jedną ręką dotyka ucha, drugą ust chorego. Za Zbawicielem dwóch mężczyzn, zapewne apostołów,

Uzdrowienie chorego na wodną puchlinę. Luc., 14, 2—5 (I. 31, 114). Jakiś mężczyzna, ujawszy chorego pod pachy, przydźwigał go do Chrystusa. Chory przepasany perizonium. P. Jezus dotyka ręką piersi nieszczęśliwego; za Zbawicielem stoją dwaj apostołowie.

Uzdrowienie ślepego od urodzenia. Io., 9, 1—3 (I. 28, 109). P. Jezus dotyka oczu ślepego. Za Chrystusem i ślepy po jednym apostołe.

Wypędzenie czarta z opętanego. Marc., 1, 23—29. (Fig. 10). Przed P. Jezusem stoi opętaniec w perizonium i z wyciągniętymi rękoma. Chrystus wypędza czarta, który, opuściwszy opętanego, unosi się w powietrzu. Za P. Jezusem kilku apostołów.

P. Jezus odpuszcza grzechy Marji Magdaleny. Luc., 7, 36—50. (Fig. 5). Marja Magdalena klęczy ze złożonemi rękoma przed P. Jezusem. Na dalszym planie występują postaci dwóch mężczyzn, z których jedna, stojąca za Chrystusem, jest apostołem.

Wskrzeszenie Łazarza. Io., 11, 38—45. (Fig. 11). Przed P. Jezusem wychodzi z grobu Łazarz, spowity do połowy w prześcieradło. Za Łazarzem widać mężczyznę, zdaje się faryzeusza i jakąś świętą postać, może Marję Magdalenę.

Ze scen przedstawiających mękę Chrystusa dochowały się tylko dwie. Triumfalny wjazd P. Jezusa do Jerozolimy. Matth., 21, 4—10. (Fig. 12). P. Jezus jedzie na osiołku, trzymając w lewej ręce uzdę. Za P. Jezusem kroczy trzech mężczyzn z odkrytymi głowami, a przed Nim faryzeusz, jak na to wskazuje charakter czapki.

P. Jezus niesie krzyż. Io., 19, 17. (I. 4, 87). P. Jezus obarczony krzyżem. Za Chrystusem posuwa się N. P. Marja, a przed Nim dwie nieokreślone bliżej postaci. Luc., 23, 32.

Przedstawiając dzieło odkupienia ludzkości, należało, dla uzupełnienia historii świata, opowiedzieć o tych, co, zaparłszy się siebie, naśladowali cnoty Zbawiciela i dali przykład życia chrześcijańskiego. Trzeba było opowiedzieć o N. Pannie Marji i świętych.

Koronacja N. P. Marji. Ps., 20, 4; Leg. Aur., c. 119. (Fig. 13). N. P. Marja ze złożonemi rękoma i P. Jezus siedzą na ławie, zwróceniu ku sobie.

Chrystus prawą ręką wkłada Marji koronę na głowę, w lewej trzyma kulę świata, wspartą na kolanie.

Św. Barbara (I. 35, 111). Święta w baszcie zamkowej otoczonej murami. Z nieba zstąpił anioł i zbliżył się do św. Barbary.

Św. Małgorzata, poskramiająca smoka-szatana (Fig. 14).

Witraże, przedstawiające Wniebowzięcie N. P. Marji. Leg. Aur., c. 119 (114). (Fig. 3) i Grającego anioła (Fig. 4), jakkolwiek mają obramienia czterołuczne, nie należą do grupy scen z historii świata. (Cf. p. 8 niniejszej pracy).

Sceny w oknie wschodniem i południowem są zaczerpnięte z t. zw. Biblii Ubogich, w której główną rolę odgrywają obrazy z życia Chrystusowego w związku ze scenami typologicznymi, nie zaś tekst. Środkowej scenie z Nowego odpowiadają dwie boczne ze Starego Testamentu, przyczem do kompozycji wprowadzono popiersia proroków, trzymających banderole z wypisanymi na nich zdaniem z Pisma św., odnoszącymi się do sceny głównej, Nowotestamentowej. Tekst, jaki się znajduje w Biblii Ubogich, wyjaśnia jedynie związek, zachodzący pomiędzy scenami typologicznymi, a Nowotestamentową. Dla lepszego zrozumienia witraży w kościele P. Marji warto się bliżej zapoznać z Biblią Ubogich i dlatego przytoczę niektóre uwagi W. L. Schreibera z doskonałego wstępu, jakim poprzedził Biblię Ubogich, wydaną w faksymiliach przez Pawła Heitza<sup>1)</sup>. Jakkolwiek, powiada Schreiber<sup>2)</sup>, we wczesnochrześcijańskich rzymskich i współczesnych greckich bibljach iluminowanych nie spotykamy tego rodzaju zestawień scen z Nowego i Starego Testamentu, właściwego jednak źródła Biblii Ubogich trzeba szukać nawet wcześniej, zasadnicza bowiem myśl znajduje się już w najstarszym pomniku literatury chrześcijańskiej, mianowicie w Ewangelji według św. Mateusza. Ewangelista, opisując najważniejsze wydarzenia z życia Zbawiciela, dodaje: «Aby się wypełniło, co Pan przepowiedział przez proroków» (Matth. 1, 22; 2, 5; 2, 15; 4, 14; 8, 17; 13, 35; 21, 4; 27, 35.). Zresztą sam Zbawiciel, jak czytamy w Ewangeljach, niejednokrotnie zaznaczał, że nadszedł czas spełnienia się tego, co zapowiedzieli prorocy (Matth., 26, 54; Luc., 24, 44; Ioh., 19, 30 i t. d.). W Nowym Testamencie mamy nietylko podkreśloną łączność pomiędzy księgami prorockimi i psalmami z jednej strony, a zdarzeniami z życia i męki Chrystusa z drugiej, lecz także przeprowadzone paralele pomiędzy Zbawicielem, a postaciami i faktami ze Starego Testamentu (Adam, Noe, Abraham, Lot, Melchizedech, Dawid, Jonasz, manna na puszczy, wąż miedziany). Ojcowie kościoła nie poprzestali na dopiero co przytoczonych podobieństwach. Szukali innych. W sztuce

<sup>1)</sup> Heitz P. u. Schreiber W. L., *Biblia Pauperum*. Strassburg 1903.

<sup>2)</sup> *Ibidem*.

jednak chrześcijańskiej podobne zestawienia występują bardzo późno. Za pierwowzór właściwej Biblii Ubogich uchodził emaljowany ołtarz z Klosterneuburga, pochodzący z końca XII wieku. Dopiero Schreiber zwrócił uwagę na pół wieku starszy opis innego zabytku emaljowanego. Opat Suger († 1151) w 32 rozdziale opisu prowadzonej przez siebie budowy pisze: «Columnam, cui sancta insidet imago, subtilissimo opere smaltam, et Salvatoris historiam cum antiquae legis allegoriarum testimoniis designatis per plures aurifabros Lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis perfectam habere potuimus»<sup>1)</sup>. Emaljowany ołtarz z Klosterneuburga wykonał niejaki Mikołaj w 1181 r. na zlecenie tamtejszego opata Werhera. Mikołaj pochodził również z Lotaryngji, z Verdun, jak świadczy napis, umieszczony na nastawie: «Opus Verdunensis» («Dzieło Verduńczyka»). W 1322 roku pożar uszkodził ołtarz, wskutek czego musiano go naprawić w Wiedniu, gdzie otrzymał dzisiejszy wygląd. Ołtarz składa się z trzech części: środkowej i dwóch skrzydeł; środkową zdobi 27 scen, skrzydła po 12. Sceny rozmieszczono w trzech równoległych, poziomych szeregach. Każde trzy sceny, znajdujące się na linii pionowej, tworzą jedną grupę, z wyjątkiem ostatnich sześciu scen, na których są przedstawienia z przyszłego królestwa Bożego. Wszystkich zatem grup jest 15. Scenę środkową zaczerpnięto z Nowego Testamentu, górną i dolną ze Starego. Prócz scen Starotestamentowych, umieszczono popiersia proroków w trójkątach, wytworzonych zaokrąglonemi obramieniami górnych części scen. W niektórych trójkątach znajdują się dwa podobne popiersia. Prorocy trzymają w rękach banderole, na których wypisane są ich imiona i «tituli». Jeżeli porównamy grupy scen z omawianego ołtarza z grupami znajdującymi się w późniejszych rękopisach Biblii Ubogich, okaże się, że identyczne są tylko trzy grupy, inne zaledwie częściowo zgodne. Opierając się na wzmiance Sugera i fakcie, że ołtarz z Klosterneuburga robił Lotaryńczyk, Schreiber wysnuwa wniosek, że w Lotaryngji w XII wieku musiano się trudnić masowem wyrobieniem przedmiotów emaljowanych z typologicznemi zestawianemi scenami biblijnymi.

Podobny układ scen z Nowego i Starego Testamentu znajduje się na ścianach w klasztorze Emaus w Pradze. Malowidła pochodzą z czasów cesarza Karola IV z lat 1350—1370. Cykl obejmuje 23 grupy. Tu również sceny typologiczne są z małemi wyjątkami inne, niż w rękopisach<sup>2)</sup>.

W kościele klasztornym St. Albans w Anglii znajdują się witraże z końca XIV wieku z typologicznemi scenami, lecz i tu z pośród 30 grup pięć za-

1) Heitz P. u. Schreiber W. L., *Biblia pauperum*. Strassburg 1903, p. 4.

2) Zestawienie scen *ibidem*, p. 8.

czerpnięto ze «Speculum humanae Salvationis», pięć jest zgodnych z grupami w rękopisach Biblii Ubogich, inne są zupełnie różne<sup>1)</sup>.

Prócz powyższych trzech cyklów w wieku trzynastym pojawia się inny, będący pierwowzorem wszystkich prawie rękopisów i druków. Niewiadomo tylko, gdzie powstał i kto był jego twórcą. Cykl ten ogólnie przyjęto dlatego, że był, jak mówi Schreiber, postyllą w obrazach. W powyższym cyklu są przedstawione najważniejsze sceny z życia i męki Chrystusa, o których w przedniejsze niedziele i święta głoszone kazania; nici przewodniej do przemówień dostarczały duchownym typy Starotestamentowe i sentencje proroków. Na poparcie swego twierdzenia przytacza Schreiber Biblię Ubogich, ułożoną między 1350 a 1360 rokiem pod nazwą: «Concordantia caritatis» przez Ulricha, opata cystersów w Lilienfeld w Austrii<sup>2)</sup>. Na karcie ze Zwiastowaniem i odnośnemi scenami typologicznemi znajduje się napis: «Feria quarta IIII-or temporum in adventu», a na karcie z Narodzeniem Chrystusa: «In die nativitatis Domini», na karcie z obrzezaniem: «In circumcissione Domini».

Nazwa «Biblia Ubogich», jaką posiada omawiane dzieło, była nadana później, zgórą półtora stulecia temu. Wprawdzie tytuł «Biblia Ubogich» znano w średniowieczu, dawano jednak zupełnie innym dziełom, niż powyższe, mianowicie dziełom, zawierającym wyciągi lub wyjaśnienia Pisma świętego<sup>3)</sup>.

Liczba obrazów z biegiem czasu się zmieniała. Rękopisy, powstałe przed 1350 rokiem, mają zwykle trzydzieści cztery obrazy, podczas gdy w drugiej połowie XIV wieku liczba ich wynosi przeciętnie trzydzieści sześć. W XV wieku cykl powiększono tak, że liczba obrazów dochodzi do czterdziestu sześciu lub czterdziestu ośmiu, a nawet więcej, poniżej zaś czterdziestu się nie spotyka<sup>4)</sup>.

Pierwotne trzydzieści cztery sceny Nowotestamentowe są następujące, (kolejność scen niekiedy bywa trochę odmienna): 1. Zwiastowanie, 2. Narodzenie Pana Jezusa, 3. Pokłon trzech króli, 4. Ofiarowanie w świątyni, 5. Ucieczka do Egiptu, 6. Powalenie bożków pogańskich, 7. Rzeź niewiniątek, 8. Powrót z Egiptu, 9. Chrztost P. Jezusa, 10. Kuszenie na puszczy 11. Wskreszenie Łazarza, 12. Wjazd do Jerozolimy, 13. Wypędzenie kup-

<sup>1)</sup> Zestawienie scen podają Heitz P. und Schreiber W. L., *Biblia pauperum*. Strassburg 1903, p. 9.

<sup>2)</sup> Neuwirth J., *Datierte Bilderhandschriften östereich. Klosterbibliotheken*. Wien 1885, p. 19. Sonderabdruck aus Jahrg. 1885 der Sitzungsberichte der phil.-histor. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften, B. CIX, Heft 2. Cf. Heitz P. u. Schreiber W. L., l. c.

<sup>3)</sup> O nazwie «Biblia Ubogich» vide Heitz P. u. Schreiber W. L., o. c. p. 28.

<sup>4)</sup> *Ibidem*, p. 28.

czących z świątyni, 14. Ostatnia wieczerza, 15. Przemienienie na górze Tabor, 16. Marja Magdalena namaszcza nogi Chrystusa, 17. Zebranie Rady Najwyższej, 18. Judasz otrzymuje srebrniki, 19. Pojmanie P. Jezusa, 20. Piłat umywa ręce, 21. Cierniem ukoronowanie, 22. Chrystus niesie krzyż, 23. Chrystus na krzyżu, 24. Przebicie włócznią lub Zdjęcie z krzyża, 25. Złożenie do grobu, 26. Chrystus w otchłani, 27. Zmartwychwstanie, 28. Niewiasty u grobu, 29. Chrystus-ogrodnik, 30. Chrystus ukazuje się uczniom, 31. Niewierny Tomasz, 32. Wniebowstąpienie, 33. Zesłanie Ducha św., 34. Koronacja N. P. Marji.

Trudno orzec, z ilu scen składała się Biblja Ubogich w kościele Marjackim, gdyż wiele scen uległo zniszczeniu, z drugiej zaś strony nie znamy rękopisu, z którego korzystał projektodawca witraży Marjackich. Że opierał się na jakimś rękopisie, świadczą o tem cytaty na witrażach, błędnie przypisane niektórym prorokom. Te same błędy spotykamy w rękopisach Biblji Ubogich.

Sceny dochowane w witrażach Marjackich są następujące (zaczynamy od okna wschodniego i uwzględniamy porządek scen, w jakim mogły po sobie następować<sup>1)</sup>).

Narodzenie P. Jezusa. Luc., 2, 7—14. (Fig. 8). N. P. Marja trzyma na ręku dziecię Jezus. Obok niej zakłopotany św. Józef. Za żłóbkiem znajdowały się głowy wołu i osła. W półkolach popiersia proroków z banderolami, na których są wypisane «tituli» (w dwóch miejscach błędnie<sup>2)</sup>).

Pokłon trzech króli. Matth., 2, 1—12. (II. 17, 149). N. P. Marja z dzieciątkiem Jezus na ręku. Przed P. Marją starzec z odkrytą głową, kłęcząc, składa dary Dziecięciu. Za starcem dwaj królowie bez zarostu. Na niebie błyszczą gwiazda. W półkolach popiersia proroków<sup>3)</sup>).

<sup>1)</sup> Zestawienie dochowanych scen z Biblji Ubogich podaję na tablicach załączonych przy końcu pracy.

<sup>2)</sup> 1. Abner in medio duorum. («In medio duorum animalium cognosceris», tak w rozdz. 3 u Habakuka według Septuaginty. Tak cytuje św. Augustyn w Sermo 100 de Tempore. Brewiarz rzymski posiada z tego tłumaczenia w wigilję Trzech króli w trzecim responsorium drugiego nokturnu słowa: «Domine, audivi auditum tuum, et timui: consideravi opera tua et expavi: in medio duorum animalium»). 2. Dawid (lapis abscissus est (Daniel 2, 45. «De monte abscissus est lapis sine manibus»), 3. Micheas Bethelam (sic) (Micheas 5, 2. «Tu Bethleem parvulus es in millibus Iuda»). 4. Ysayas parvulus natus (Isaias 9, 6. «Parvulus natus est nobis et filius datus est nobis»). Powyższe i następne uzupełnienia tekstów oraz wyjaśniające uwagi w przypiskach podaję na podstawie tekstu Biblji Ubogich z biblioteki w Konstancji, opublikowanej w faksymiljach przez Laib'a i Schwarz'a i wyjaśnień, jakie wydawcy w swej publikacji zamieścili: «Biblia Pauperum» nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Constanz herausg. von Pfarrer Laib und Decan Dr. Schwarz. Zürich 1867. W dopiero co przytoczonej Biblji Ubogich słowa «in medio» przypisane są nie Abnerowi, lecz Habakukowi, «lapis abscissus» nie Dawidowi, ale Danielowi.

<sup>3)</sup> 1. Reges Tarsis et insule (Ps., 71, 10. «Reges Tharsis et insulae munera offerent»). 2. Micheas Fluent ad eum (omnes?) (Micheas 4, 1—2. «Fluent ad eum populi et properabunt gentes»). 3. Ysayas omnes de Saba venient (Isaias 60, 6. «Omnes de Saba venient, aurum

Abner u króla Dawida. 2. Reg., 3, 21. (II. 10, 126). Abner i dwaj rycerze przyszli do króla Dawida, by zawrzeć z nim przymierze. Tło architektoniczne <sup>1)</sup>.

Królowa Saba? 3. Reg., 10, 2. (II. 25, 154). Królowa pogańska Saba przyszła do króla Salomona, by mu złożyć dary <sup>2)</sup>.

Ofiarowanie P. Jezusa w świątyni. Luc., 2, 22—39. (Fig. 15). N. P. Marja trzymając w ręku Dziecię stoi przed Symeonem, wygłaszającym proroctwo; słowom towarzyszy ruch ręki. Popiersia proroków <sup>3)</sup>.

Ofiarowanie dziecięcia w świątyni stosownie do przepisów Starotestamentowych. Levit., 12, 5. (II. 22, 141). Matka podaje dziecię kapłanowi, stojącemu po lewej stronie. Tło architektoniczne <sup>4)</sup>.

N. P. Marja z P. Jezusem na ręku. (Powalenie bożków w Egipcie). Isa., 19, 1; Leg. aur., c. 10. (II. 26, 146). N. P. Marja przyciska do piersi dziecię Jezus. Popiersia proroków <sup>5)</sup>.

Mojżesz rozbija tablicę z przykazaniami Bożemi. Exod., 32, 19. (II. 30, 147). Mojżesz trzyma w ręce tablice z przykazaniami Bożymi. Przed Aaronem klęczy niewiasta (witraż źle naprawiono; zamiast niewiasty powinien być złoty cielec, dokoła którego żydzi tańczyli; głowę cielca w akwarelach L. Łepkowskiego widać na ramieniu Aarona), za Aaronem stoi jakaś postać. U dołu resztki nieczytelnego napisu. Tło architektoniczne <sup>6)</sup>.

Mordowanie kapłanów na rozkaz króla Saula. 1. Reg., 22, 18. (II. 24, 142). Scena typologiczna dla «Rzezi niewiniątek». Król Saul na tronie, z berłem w ręku. Przed królem klęczą kapłani. Doeg podniósł miecz, by na rozkaz królewski uciąć im głowy. Tło architektoniczne.

et thus deferentes»). 4. Balaa Orietur stella ex Jacob (4. Num., 24, 17. «Orietur stella ex Iacob, et consurget virga de Israel»).

<sup>1)</sup> Scena oznacza przybycie trzech króli, którzy uczcili Chrystusa przez złożenie Mu darów i oddanie pokłonu.

<sup>2)</sup> Scena odnosi się również do pokłonu trzech króli, którzy jako poganie przyszli z darami z dalekich krain do Chrystusa, uczcili Go i oddali pokłon jako Bogu.

<sup>3)</sup> 1. Malachias (Malachias 3, 1. «Veniet ad templum suum dominator, quem vos quaeritis»). 2. napis starty. 3. David Dominus (Ps., 10, 5. «Dominus in templo sancto suo»). 4. napis nieczytelny.

<sup>4)</sup> Scena odnosi się do N. P. Marji, która chociaż nie potrzebowała oczyszczenia, zadośćuczyniła prawu Mojżesza,

<sup>5)</sup> 1. Osee ipse confringet simulacra (Oseas 10, 2. «Ipse confringet simulacra eorum, depopulabitur aras eorum»). 2. Naum domo Dei (Nahum 1, 4. «De domo Dei tui interficiam sculpsile»). 3. Zacharias in die illa (Zachar., 13, 2. «In die illa disperdam nomina idolorum de terra»). 4. Sophonias (ad) tenu (abit) (Sophonias 2, 11. «Dominus adtenuabit omnes deos terrae»). Źródłem tej sceny jest legenda, głosząca, że powywracały się wszystkie bożki, gdy Chrystus przybył do Egiptu.

<sup>6)</sup> Scena odnosi się do Chrystusa, który po przybyciu do krainy Egipskiej obecnością swą sprawił, że wszystkie bożki pogańskie zostały powalone na ziemię.



Powrót z Egiptu. Matth., 2, 19—21. (Fig. 16). N. P. Marja z dziećmi Jezus jedzie na osiołku, którego prowadzi św. Józef. Drzewo (włoski bez) symbolizuje zapewne las. Popiersia proroków <sup>1)</sup>.

Powrót Dawida do Hebronu po śmierci Saula. 2. Reg., 2, 1. (II, 6. 151). Ta scena i następna: «Powrót Jakóba» odnosi się do powrotu P. Jezusa z Egiptu. Król Dawid klęczy ze złożonymi rękoma. U góry główka skrzydlatego aniołka, trzymającego w ręku banderolę z napisem, trudnym do odczytania zdołu. U dołu sceny również napis: Angelus Domini nun. David? (napis podaję za akwarelę L. Łepkowskiego). Tło sceny architektoniczne <sup>2)</sup>.

Powrót Jakóba. Gen., 32, 22. (II. 19, 155). Na czele orszaku kroczy Jakób ze swym synem; za nimi postępuje żona Jakóba. Resztę rodziny umieszczono na dalszym planie z prawej strony (heraldycznie). Na bliższym planie widać Jakóbowy dobytek (owce, krowa). Tło architektoniczne <sup>3)</sup>.

Egipcjanie w pogoni za Żydami przechodzą morze Czerwone. Exod. 14, 28. (II. 13, 153). U dołu widać wylaniające się z morza głowy koni, gdzieś głowy jeźdźców. W górze wóz zaprzęzony w konie. Woźnica, siedzący na koniu, wywija batem. Na wozie siedzą żołnierze. Tło architektoniczne. Powyższa scena i następna odnosi się do chrztu Zbawiciela <sup>4)</sup>.

Jozue i Kaleb. Num., 13, 24. (Fig. 17). Jozue i Kaleb niosą na drążku, założonym na ramionach, winne grono. Tło architektoniczne <sup>5)</sup>.

Grzech pierworodny. Gen., 3, 6. (II. 27, 156). Adam i Ewa stoją pod drzewem wiadomości dobrego i złego. Na drzewie wije się wąż. Adam i Ewa trzymają w rękach owoce. Tło architektoniczne <sup>6)</sup>.

Abraham i trzech aniołowie. Gen., 18, 2. (II. 21, 150). Trzej aniołowie zwrócenii en face do widza, ubrani są w suknie, ponaszywane złotą taśmą. Aniołowie mają ręce złożone jak do modlitwy. Przed aniołami klęczy

<sup>1)</sup> 1. David visita nos (Ps., 105, 4—5. «Visita nos in salutari tuo, ad videndum in bonitate electorum tuorum»). 2. (rever) tar ad? 3. Oseas rever (tar ad wziąć z pod 2., tekst bowiem przy restauracji poprzestawiano. Zachar., 1, 16. «Revertar ad Jerusalem in misericordiis egip (to) ? (fi) lium? (może z tekstu Ozeasza 11, 1. «Ex Egipto vocavi filium meum»). 4. Zach. reszta nieczytelna.

<sup>2)</sup> Dawid oznacza Chrystusa, wracającego po śmierci Heroda do Judzkiej krainy.

<sup>3)</sup> Jakób, uciekający przed swym bratem Ezawem, oznacza Chrystusa, który uciekł przed Herodem, a po śmierci tego króla znów wrócił do ojczyzny.

<sup>4)</sup> Jak Bóg ocalił naród żydowski w wodach morskich, tak teraz lud chrześcijański jest zbawiany w wodzie chrzcielnej.

<sup>5)</sup> Gdy Jozue i Kaleb przeszli rzekę Jordan, znaleźli się w krainie obiecanej. Kto chce osiągnąć krainę szczęśliwości, musi przejść przez chrzest.

<sup>6)</sup> Scena odnosi się do kuszenia Chrystusa. Wtedy to rzekł szatan do Zbawiciela: «Jeśliś Synem Bożym, powiedz, aby te kamienie stały się chlebem». Matth., 4, 3.

Abraham, zwrócony do pierwszego anioła (po prawej stronie, heraldycznie). Tło architektoniczne. Scena powyższa i następna odnosi się do Przemienienia Chrystusa na górze Tabor. Marc., 9, 1<sup>1)</sup>.

Trzej młodzieńcy w piecu ognistym: Sydrach, Misach i Abdenago. Dan., 3, 25. (II. 4, 148). W piecu ognistym widzimy dwóch młodzieńców, a pośród nich «podobnego do syna człowieczego», który błogosławi. Przed piecem ognistym stoi król Nabuchodonozor, a za nim dwie postaci. Tło architektoniczne<sup>2)</sup>.

Marja Magdalena namaszcza nogi Zbawiciela, który odpuszcza jej grzechy. Luc., 7, 37—38. (II. 23, 145). Chrystus wśród biesiadników siedzi za stołem. Marja Magdalena ociera włosami nogi P. Jezusa. Biesiadnik, siedzący po lewej ręce Chrystusa, pokazuje ręką Magdalenę, na co Chrystus odpowiada, gestykulując. Popiersia proroków<sup>3)</sup>.

Marja, siostra Mojżesza i Aarona, przed Mojżeszem, który oczyszcza ją z trądu. Num., 12, 14. (Fig. 18). Marja klęczy przed Mojżeszem. Tło architektoniczne<sup>4)</sup>.

Wskrzeszenie Łazarza. Io., 11, 38—45. (Fig. 19). Pan Jezus wskrzesza Łazarza. Przed Chrystusem klęczą Marja i Marta. Za nimi stoi jakiś mężczyzna. Popiersia proroków<sup>5)</sup>.

Elizeusz wskrzesza syna Sunamitki. 4. Reg., 4, 34. (II. 15, 139). Dziecię z wyciągniętymi rękoma leży wznak, a na niem z rozłożonymi rękoma prorok Elizeusz. Jest to dokładna ilustracja słów: «I wstąpił (Elizeusz) i położył się na dziecięciu i położył usta swe na usta jego, i oczy swe na oczy jego, i ręce swe na ręce jego, i nachylił się na nie, i zagrzało się ciało dziecięcia» 4. Reg., IV. 32—36. Po lewej stronie stoi z załama-

<sup>1)</sup> Trzej aniołowie oznaczają trzy osoby. Abraham oddając pokłon jednemu aniołowi wskazał na jedność Istoty. I św. Piotr ujrzał trzy osoby: Chrystusa, Mojżesza i Eljasza, a tylko w Chrystusie uznał prawdziwego Boga.

<sup>2)</sup> Scena również odnosi się do Przemienienia P. Jezusa na górze Tabor. Ci trzej młodzieńcy wskazują na trzy osoby w Bogu, czwarta postać jaką ujrzał Nabuchodonozor, na jedność Istoty. Chrystus w swem przemienieniu okazał jedność Bóstwa co do istoty, ale w trzech osobach. W naszym witrażu w piecu znajduje się tylko dwóch młodzieńców.

<sup>3)</sup> 1. Ezechiel Quacumque hora (Ezechiel 18, 21—22, tekst podobny: «Si impius egerit poenitentiam ab omnibus peccatis suis... omnium iniquitatum eius operatus est, non recordabor»). 2. David cor contritum et h (Ps., 50, 19. «Cor contritum et humiliatum Deus non despicias»). 3. Jeremias qui? similis? (Micheas 7, 18. «Qui, Deus, similis tui, qui aufers iniquitatem»). 4. ...geus convertimini (Zacharias 1, 3. «Convertimini ad me, et convertar ad vos»).

<sup>4)</sup> Mojżesz oznacza Chrystusa. Marja, która dla swych grzechów dotknięta była trądem, oznacza Marję Magdalenę, grzesznicę, którą Chrystus oczyścił z trądu grzechowego. Luc., 7, 36—50.

<sup>5)</sup> 1. David Domine eduxisti ab in. (Ps., 29, 4. «Domine, eduxisti ab inferno animam meam»). 2. Moyses ego occidam (Deut., 32, 39. «Ego occidam et ego vivere faciam, percutiam et ego sanabo»). 3. Job? Putasne mo (Hiob 14, 14. «Putasne mortuus homo rursus vivat?»). 4. Abacuk Dominus (1. Reg., 2, 6. «Dominus mortificat et vivificat, deducit ad inferos et reducit»).

nemi rękoma matka dziecięcia. U dołu napis: Elizeus... puer... suscitatus (?)<sup>1)</sup>.

Dawid wraca z wojny, jako zwycięzca. 1. Reg., 18, 6. (II. 3, 135). Dawid w stroju rycerskim niesie głowę Goljata. Naprzeciwko Dawida wyszły cztery niewiasty, jedna z nich z harfą. Tło architektoniczne<sup>2)</sup>.

Ostatnia wieczerza. Luc., 22. (II. 11, 128). Za stołem pośród apostołów siedzi Chrystus. Św. Jan złożył głowę na piersiach P. Jezusa. Przed stołem siedzi Judasz. Popiersia proroków<sup>3)</sup>.

Melchizedech. Gen., 14, 18. (II. 1, 129). Melchizedech z kielichem i hostją w ręku stoi przed Abrahamem-rycerzem i jego towarzyszami broni. Tło architektoniczne<sup>4)</sup>.

Sprzysiężenie się Żydów na Chrystusa. Matth., 26, 3—5. (II. 8, 125). Żydzi wraz z królem umawiają się, by zgładzić Chrystusa. Mimowoli przychodzą na myśl prorocze słowa Dawida: «Astiterunt reges terrae et principes convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius» Ps., 2, 2. Popiersia proroków<sup>5)</sup>.

Sprzysiężenie się Absalona na swego ojca, Dawida. 2. Reg., 15, 4. (II. 9, 130). Absalon rozmawia z jakimś człowiekiem. Obydwaj gestykulują. Tło architektoniczne<sup>6)</sup>.

Judasz zaprzeda Chrystusa? Matth., 26, 47—50. (II. 5, 140). Król z woreczkiem w lewej ręce rozmawia z jedną z otaczających go postaci. Popiersia proroków<sup>7)</sup>.

Józef sprzedany Putyfarowi. Gen., 39, 1. (II. 7, 123). Trzy postaci na koniach: Józef, Putyfar i trzecia nieznana. Tło architektoniczne<sup>8)</sup>.

Judasz całuje P. Jezusa? Matth., 26, 46—50. (II. 14, 122). Dwie środkowe postaci są nowe. Pierwotną jest tylko postać rycerza (z lewej

<sup>1)</sup> Elizeusz oznacza Chrystusa, wskrzeszone dziecko — Łazarza.

<sup>2)</sup> Scena odnosi się do wjazdu P. Jezusa do Jerozolimy. Dawid oznacza Chrystusa, któremu dzieci śpiewały: «Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie». Matth. 21, 3.

<sup>3)</sup> 1. Salmo venite comedite (Prov., 9, 5. «Venite, comedite panem meum et bibite vinum, quod miscui vobis»). 2. David panem angelorum (Ps., 77, 25. «Panem angelorum manducavit homo»). 3. Ysayas Audite (Isaias 55, 2. «Audite audientes me, et comedite bonum»). 4. . . . ? panem dedisti illis (Sap., 16, 20. «Panem praestitisti eis omne delectamentum in se habentem»).

<sup>4)</sup> Melchizedech oznacza Chrystusa, który chleb swego ciała i wino własnej krwi podał uczniom na ostatniej wieczerzy.

<sup>5)</sup> 1. Jacob in consilium eorum (Gen., 49, 6. «In consilium eorum non veniat anima mea») 2. . . . ? 3. Salmo. 4. Bala quid cogitatis (Nahum 1, 9. «Quid cogitatis contra Dominum»).

<sup>6)</sup> Scena odnosi się do sprzysiężenia się Żydów na Chrystusa.

<sup>7)</sup> Napisy nieczytelne.

<sup>8)</sup> Scena odnosi się do Judasza (zaprzędanie Chrystusa), b orącego srebrniki od Żydów, jako zapłatę za zdradzenie P. Jezusa. Józef oznacza Chrystusa. Możliwą jest rzeczą, że nasza scena przedstawia sprzedaż Józefa nie Putyfarowi, lecz kupcom izraelickim. Gen., 37, 28.

strony, heraldycznie) i postać ze złożonymi rękoma? (z prawej). Popiersia proroków <sup>1)</sup>.

Książę Joab przeszywa mieczem Abnera 2. Reg., 3, 27. (II. 12, 121). Przed Abnerem stoi Joab, przykrywający częściowo miecz płaszczem. Witrażysta chciał przez to wyrazić, że Abner został zamordowany podstępnie <sup>2)</sup>.

Chrystus przed Piłatem. Luc., 22, 1—7. (II. 20, 152). Rycerz pcha P. Jezusa przed Piłata, siedzącego na tronie. Piłat, podniósłszy lewą rękę do góry, wypytuje Chrystusa. Za Piłatem widać głowę innego rycerza. Popiersia proroków <sup>3)</sup>.

Dalszy ciąg scen z Biblii Ubogich znajduje się w oknie południowym.

Cierniem ukoronowanie. Io., 19, 2. (III. 6, 162). P. Jezus w cierniowej koronie na głowie siedzi, trzymając w lewej ręce trzcinę. Po obu stronach Chrystusa znajduje się po jednej postaci.

Cham wyśmiewa ojca. Gen., 9, 22. (III. 24, 183). Noe śpi. Jafet trzyma płaszcz, by nakryć nim ojca. Po bokach Jafeta stoją dwaj jego bracia, z których Cham wyśmiewa ojca, wskazując nań palcem <sup>4)</sup>.

Chłopcy szydzą z Elizeusza. 4. Reg., 2, 23. (III. 21, 180). Elizeusz trzyma w ręce laskę podróżną. Czterech chłopców, otoczywszy Elizeusza, szydzi z niego, wytykając go palcami. Jeden nawet wyrywa Elizeuszowi z ręki laskę <sup>5)</sup>.

P. Jezus niesie krzyż. Io., 19, 17. (III. 23, 179). P. Jezus obarczony krzyżem zwrócił się do niewiasty, kroczącej za Nim. Chrystusowi pomaga nieść krzyż Szymon Cyrenejszyk.

Izaak niesie drwa. Gen., 22, 6. (III. 7, 171). Izaak obarczony drzewem wchodzi na górę. Za nim podąża Abraham, trzymając w ręce długi miecz katowski <sup>6)</sup>.

Wdowa z Sarepty podnosi drwa. 3. Reg., 17, 12. (III. 18, 175). W lesie, oznaczonym przez jedno drzewo, wdowa z Sarepty rozmawia z prorokiem Eljaszem, trzymając w ręku dwa długie drwa, złożone nakształt krzyża św. Andrzeja <sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> 1. Dawid. 2. Salmo. 3. ...? 4. Job.

<sup>2)</sup> Joab oznacza Judasza, który fałszywym pocałowaniem zdradził P. Jezusa i wydał go Żydom na śmierć.

<sup>3)</sup> 1. David, 2. Salmo, 3. Job causa tua (Hiob 36, 17. «Causa tua quasi impii iudicata est»). 4. Micheas.

<sup>4)</sup> Noe oznacza Chrystusa, którego żydzi na pośmiewisko cierniem ukoronowali.

<sup>5)</sup> Elizeusz oznacza Chrystusa, którego synowie żydowscy cierniem ukoronowali, wołając szydlerczo: «Bądź pozdrowion, królu!» Io., 19, 3.

<sup>6)</sup> Izaak oznacza Chrystusa. Jak Izaak niósł drwa, tak Chrystus niósł drzewo krzyża, na którym miał się dobrowolnie ofiarować Ojcu niebieskiemu.

<sup>7)</sup> Skrzyżowane drwa oznaczają krzyż, jaki P. Jezus dźwigał na swych ramionach.

Chrystus na krzyżu. Luc., 23, 33—46. (III. 2, 164). P. Jezus wisi na krzyżu. Pod krzyżem N. P. Marja i św. Jan.

Izaak na ołtarzu ofiarnym. Gen., 22, 10. (III. 9, 166). Izaak klęczy na stosie drzewa. Abraham, ująwszy lewą ręką głowę Izaaka, prawą zamierzył się na swego syna. W górze anioł chwyta za miecz<sup>1)</sup>.

Wąż miedziany. Num., 21, 8. (III. 15, 174). Mojżesz trzyma w ręce krzyż, na którym owinął się wąż. Po bokach Mojżesza stoją dwaj mężczyźni<sup>2)</sup>.

Zdjęcie z krzyża. Luc., 23, 50—56. (III. 4, 163). Józef z Arymatei, odgwoździwszy Chrystusowi ręce i nogi, zdejmuje z krzyża ciało Zbawiciela. Pomaga mu Nikodem i N. P. Marja, podtrzymująca rękę Chrystusa.

Stworzenie Ewy. Gen., 2, 21. (III. 3, 165). Adam śpi. Przed nim stoi P. Bóg, wyjmujący Ewę z boku Adama<sup>3)</sup>.

Mojżesz uderza laską w skałę. Exod., 17, 6. (III. 12, 168). Mojżesz uderza laską w skałę, z której wytrysło źródło. Żydzi piją wodę ze źródła<sup>4)</sup>.

Złożenie Chrystusa do grobu. Marc., 15, 46—47. (II. 31, 127). Trzy święte postaci składają P. Jezusa do grobu.

Z martwychwstanie. Matth., 28, 2—4. (III. 29, 192). Chrystus powstaje z otwartego grobowca, trzymając w ręce chorągiew zwycięstwa nad śmiercią. Po bokach Chrystusa klęczą na krawędziach grobowca dwaj aniołowie.

Samson unosi drzwi z Gazy. Iudicum 16, 3. (III. 30, 187). Samson niesie na ramionach dwa skrzyżowane skrzydła drzwi<sup>5)</sup>.

Marja Magdalena u grobu z olejkami. Luc., 23, 56; 24, 10. (Fig. 20). Na krawędzi grobowca spoczywa anioł, trzymając w ręce prześcieradło. Przed grobowcem stoi Marja Magdalena ze złotem naczyniem w ręku.

Ruben przy studni. Gen., 37, 29. (Fig. 7). Ruben, podpierając głowę prawą ręką, wspartą na cembrzynie, stoi zamyślony. W lewej ręce trzyma maczugę<sup>6)</sup>.

1) Abraham oznacza Ojca niebieskiego, który postawił jednorodzonego Syna swego, Jezusa Chrystusa, wydać na śmierć i złożyć sobie na ofiarę.

2) Wąż miedziany oznacza Chrystusa, wiszącego na krzyżu, na którego winniśmy myśłą spoglądać w czasie napaści wroga naszej duszy.

3) Adam oznacza Chrystusa, pogrążonego na krzyżu we śnie śmierci. Z boku Chrystusa wypłynęła krew i woda na znak, że wszystkie sakramenta św. wypłynęły i wzięły swą moc z rany boku Chrystusowego, zadanej na krzyżu.

4) Skała oznacza Chrystusa, który ze swego boku, otwartego włócznią, dał nam wodę sakramentów świętych.

5) Samson oznacza Chrystusa, który wstawszy o północy i odrzuciwszy kamień grobowy, wyszedł z grobu.

6) Ruben oznacza Marję Magdalenę, która ze smutkiem szukała Chrystusa w grobie, gdzie też anioł oznajmił jej o zmartwychwstaniu Zbawiciela.

Zasmucona oblubienica. Cant. Cant., 3, 2. (III. 39. 196). Pośród dwóch drzew stoi oblubienica z rękoma złożonemi, jak do modlitwy i w złotym diademie na głowie<sup>1)</sup>.

Chrystus jako ogrodnik. Io., 20, 14—18. (III. 35, 191). Marja Magdalena klęczy przed Chrystusem, trzymającym w ręce szpadeł. Drzewo za Marją Magdaleną symbolizuje ogród.

Chrystus ukazuje się apostołom. Io., 20, 19—21. (III. 32, 188). Chrystus siedzi na ławie pośród dwóch apostołów.

Józef przyjmuje braci w Egipcie. Gen., 45, 3. (III. 31 190) W środku sceny stoi Józef, zwrócony do swych braci. Za Józefem, zdaje się, jego służący<sup>2)</sup>.

Syn marnotrawny w objęciach ojca. Luc., 15, 20. (III. 36, 195). Ewangeliczny ojciec obejmuje ramionami marnotrawnego syna. Obydwaj stoją pośród dwóch drzew<sup>3)</sup>.

Niewierny Tomasz. Io., 20, 24—29. (III. 26, 185). Chrystus, złożwszy prawą rękę na ramionach św. Tomasza, prosi go, by włożył palce w ranę boku Jego, co niewierny apostoł czyni.

Anioł ukazuje się Gedeonowi. Iudicum 6, 12. (III. 13, 177). Gedeon z długą włócznią w rękę stoi przed aniołem. Witraż bardzo źle zachowany<sup>4)</sup>.

Jakób walczy z aniołem. Gen., 32, 24. (III. 25. 189). Jakób w zbroi i z włócznią w prawej ręce, w lewej trzyma tarczę, zwróconą do anioła, stojącego przed nim. Anioł prawą rękę podniósł do góry, rozmawia raczej, niż walczy, lewą potrzymuje fałdy płaszcza. Za Jakóbem drzewo<sup>5)</sup>.

Wniebowstąpienie. Act., 1, 9—12. (III. 19, 181). Apostołowie ze złożonemi rękami zapatrzeni w unoszącego się Chrystusa. Widać tylko Jego stopy i dolną część szat.

Wniebowzięcie Eljasza. 4. Reg., 2, 11. (III. 28, 184). Na wozie ognistym unosi się Eljasz, spuszczaający stojącemu Elizeuszowi swój płaszcz<sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Oblubienica jest wyobrażeniem zasmuconej Marji Magdaleny, szukającej Chrystusa, który potem ukazał się jej w ogrodzie.

<sup>2)</sup> Józef oznacza Chrystusa, który ukazał się swoim uczniom, zebrany w dniu wielkanocnym. Uczniowie ulękli się Chrystusa, lecz On im rzekł: «Pokój wam, jam jest, nie bójcie się». Luc., 24, 36

<sup>3)</sup> Łaskawy ojciec oznacza Chrystusa, ukazującego się swym zgubionym uczniom i pocieszającego swą obecnością.

<sup>4)</sup> Gedeon oznacza św. Tomasza, do którego anioł rady, Chrystus, przyszedł, umocnił w wierze i rzekł: «Włóż rękę... a nie bądź niewiernym», Io., 20, 24—29.

<sup>5)</sup> Jakób oznacza św. Tomasza, ucznia Chrystusowego, który ujął anioła, Chrystusa, i nabrał pewności o Jego zmartwychwstaniu.

<sup>6)</sup> Eljasz oznacza Chrystusa. Dwunastu apostołów podziwia wniebowstąpienie P. Jezusa.

Zesłanie Ducha św. Act., 2, 3—4. (III. 20, 182). Rozmodleni czterej apostołowie z N. P. Marją pośrodku. Nad nimi unosi się gołąb, symbolizujący Ducha św.

Zaśnięcie N. P. Marji. Leg. Aur., c. 119 (114). (III. 14, 176). N. P. Marja leży ze złożonemi na piersiach rękoma. Za P. Marją stoi Chrystus, trzymający na ręku Jej duszę w postaci dziecka. Po bokach P. Jezusa znajduje się św. Piotr z księgą w ręku i nie dający się bliżej określić apostoł.

Koronacja N. P. Marji. Ps., 20, 4; Leg. aur., c. 119. (III. 17, 173). N. P. Marja i Chrystus siedzą na ławie, zwróceniu ku sobie. P. Marja ręce złożyła jak do modlitwy. P. Jezus w lewej ręce trzyma berło, prawą wkłada N. P. Marji na głowę koronę.

Sąd ostateczny. Scen głównych w Sądzie ostatecznym było conajmniej trzy, wskazują na to obramienia dochowanych przedstawień. Są one takie same, jak w powyżej wyliczonych scenach głównych z Nowego Testamentu, umieszczonych w temże oknie. Ze scen bocznych, związanych z Sądem ostatecznym dochowała się zaledwie jedna. Sceny główne są następujące: Rex gloriae (Maestas Domini). Apoc., 1, 16. (III. 5, 161). Chrystus siedzi na tęczy, mając ręce zgięte w łokciach i dłonie zwrócone nazewnątrz. Na palcach obu rąk wsparte są jelce mieczów, a końce brzeszczotów schodzą się w ustach Chrystusa.

Dwaj aniołowie głosem trąb zwołują na Sąd ostateczny 1. Cor., 15, 52—55. (III. 8, 167).

Archanioł Michał waży dusze (III. 11, 170). Archanioł w lewej ręce trzyma wagę, na jednej szali znajduje się dusza, na drugiej zawieszona torba. W prawej ręce trzyma miecz, którym się zamierzył na szatana, będącego przy szali, obciążonej torbą.

Do scen bocznych należy Anioł z krzyżem (III. 1. 160). Anioł w lewej ręce trzyma duży krzyż, oparty o ziemię, prawą pokazuje na krzyż.

W oknie południowem prócz scen zaczerpniętych z Biblii Ubogich, znajduje się kilka scen z przedstawieniami świętych.

Św. Barbara i św. Małgorzata (III. 33. 193).

Św. Katarzyna Aleks. i św. Dorota (III. 27, 186).

Św. Julja? (III. 33, 124). Świętą niewiastę, przywiązaną do krzyża, obdzierają z szat, czy ze skóry, grabiami dwaj mężczyźni.

Ponieważ witraże 1) III. 22, 178, 2) III. 10, 169 i 3) III. 16, 172, są bardzo źle zachowane, dlatego nie można określić, jakich świętych tam przedstawiono.

W oknie wschodniem znajdują się dwa witraże, nie należące ani do «Historji świata», ani do «Biblii Ubogich» i wykonane zdaje się nieco później, mianowicie:

Koronacja N. P. Marji. Ps., 20, 4; Leg. aur., c. 119. (II. 16, 143).

Głupia i mądra panna. Matth., 25, 1—13. (II. 18, 131).

### III. CZAS POWSTANIA.

Ks. I. Maliszewski w swym artykule «O oknach różnobarwnych w kościele N. P. Marji» (p. 310) pisze, że witraże są «zabytkiem czasów Kazimierza Wielkiego» i dodaje, że liczba witraży od początku była większa, ale czas sprawił, «że tafle tak się przeredziły, iż tylko gdzieniegdzie malowany obrazek pozostał. Nareszcie, już za rządu austriackiego, szczątki malowania ostatecznie wyrzucano, a na ich miejsce białe proste szkło osadzono tak, że z pomiędzy jedenastu różnobarwnych okien kościoła, trzy tylko pozostało. Wiatry przez lat czterysta już i te nadwątlily, pojedyncze kawałki chwiać się poczynają, a w niektórych widoczne są szczyrby» (pp. 315—316)<sup>1)</sup>. Zapatrywania ks. Maliszewskiego na czas powstania witraży podziela Sobieszczański, zaznaczając tylko, że sam król sprawił witraże<sup>2)</sup>. Natomiast Józef Łepkowski mówi: «Wszyscy zgadzają się prawie, odnosząc witraże do czasów Kazimierza Wielkiego. Mnie zdawałoby się, że ich wykonanie najmniej o jakie pół wieku bliżej nas posunąć wypada, sądząc bowiem, iż szyby nie mogą być wcześniejsze od zdobień węgarów międzyokiennych»<sup>3)</sup>. Zgoła innego zdania jest Essenwein, który opierając się jedynie na różnorodnych kształtach obramień scen wysnuł wniosek, że witraże znajdujące się w trzech oknach kościoła N. P. Marji są konglomeratem witraży z różnych czasów. Ażeby wyjaśnić, w jaki sposób mógł powstać taki konglomerat, twierdzi, nie podając żadnych dowodów, że omawiane witraże są częściami seryj witraży, które dawniej, nim dobudowano kaplice do nawy bocznej, mieściły się w oknach tejże nawy<sup>4)</sup>. Za najstarsze Essenwein uważa witraże, w których scena ujęta jest w romb; odnosi je do pierwszej połowy czternastego wieku. Witraże, w których sceny umieszczono w cztero lub sześcioluczu, odnosi do pierwszych lat drugiej połowy czternastego wieku, witraże zaś ze scenami w obramieniach kolistych do lat 1380—1420. Witrażom z tłami architektonicznymi wyznacza czas powstania 1400—1450, wreszcie wzorzystym (grisailles) pierwszą połowę piętnastego stulecia<sup>5)</sup>. Kopera

<sup>1)</sup> Witraże nie prędko doczekały się naprawy. Myślano o niej często, nawet «w roku 1859», pisze Józef Łepkowski, «taż sama komisja, która ołtarz rewidowała, następne złożyła sprawozdanie o stanie kolorowych okien». (Z przeszłości, Studja i obrazy. Kraków 1862, p. 153). Naprawę uskutecznilo dopiero w 1885 roku. Naprawa niestety nieszcześliwa, zwłaszcza nieudolne są te partje, w których musiano uzupełnić witraż. W tymże roku wykonano pięć szyb witrażowych, zaprojektowanych przez W. Wodzinowskiego, o czem świadczy jego nazwisko, wypisane wraz z datą na jednej szybie w oknie wschodniem: «W. Wodzinowski, 1885».

<sup>2)</sup> Sobieszczański F. M., Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce I. Warszawa 1847, p. 294.

<sup>3)</sup> Łepkowski J., o. c., p. 153.

<sup>4)</sup> Essenwein, A., Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Leipzig 1869, p. 107.

<sup>5)</sup> Essenwein, o. c., p. 107—108.



jako datę powstania wszystkich witraży, przyjmuje drugą połowę czternastego wieku <sup>1)</sup>).

By ustalić mniej więcej dokładną datę powstania omawianych witraży, należy omówić pewne szczegóły techniczne i stylowe witraży Marjackich.

Ze względu na treść ikonograficzną witraże Marjackie można podzielić tylko na dwa cykle (grupa pierwsza i druga stanowi jeden cykl, trzecia do szóstej, drugi), a nie na kilka, jak to uczynił Essenwein, wprowadzony w błąd różnorodnością obramień, różnorodnością co do kształtu, nie zaś co do motywów zdobniczych i ich technicznego wykonania. Wszystkie sześć grup witraży Marjackich wykonano jedną techniką. Wyjątek stanowią pięciolistne czerwone rozetki z złotymi ośrodkami w grupie czwartej. Tu jasnobrunatne ośrodki uzyskano w ten sposób, że zdjęto (wyskrobano) czerwoną powłokę (do rozetek użyto szkła z czerwoną powłoką), odkryte białawe szkło zatuszowano delikatnie czernią i brzeg ośrodka obwiedziono kółkiem czernią kryjącą (nie dwutówką). Natomiast jasnobrunatne ośrodki w rozetkach grupy pierwszej przycięto z kawałka białawego szkła, zatuszowano i ujęto dwutówką. Co do stylu, dostrzegamy pewną różnicę w typach postaci, zwłaszcza głowach <sup>2)</sup>. Głowy w witrażach grup trzeciej do szóstej są więcej zaokrąglone, niż w grupie pierwszej czy drugiej. Ponieważ technika jest wszędzie prawie jednakowa, motywy dywaników podobne (stylizacja zrosłopłatkowego wieńca w grupie pierwszej jest nieco odmienna, niż w grupach drugiej do szóstej), zatem wszystkie witraże powstały w jednym prawie czasie (grupa pierwsza i druga powstały, zdaje się, nieco wcześniej, niż inne), choć nie wszystkie wyszły z pod jednej ręki.

Karnacje we wszystkich omawianych witrażach są tuszowane (lawowane) t. zn., że czerń delikatnie rozprowadzono po całej płaszczyźnie karnacyj. Do karnacyj użyto szkła białawego, względnie żółtawego, które wskutek tuszowania czernią, posiada barwę jasnobrunatną, żółtawocielistą. Początkowo karnacyj nie lawowano, dopiero z czasem (trzynasty wiek), w celu nadania karnacjom modelunku, zaczęto czerń rozprowadzać, przyczem w cieniach dawano grubszą warstwę, w światłach delikatniejszą <sup>3)</sup>. Światła można było uzyskać także przez wytarcie w odpowiednich miejscach zaschniętej czerni. Już około połowy trzynastego wieku, by wzmocnić cienie, nakładano czerń nietylko po stronie licowej, lecz i na odwrociu. Witraże Marjackie lawowano, zdaje się, tylko po stronie licowej.

<sup>1)</sup> Kopera F., Alte Polnische Glasmalereien. Zeitschrift für alte u. neue Glasmalerei u. verwandte Gebiete. München u. Leipzig 1913, p. 98.

<sup>2)</sup> Oczywiście, mam na myśli tylko postaci pierwotne, nie zaś rekonstruowane w rozmaitych czasach.

<sup>3)</sup> Oidtmann, Die Rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jrh. Düsseldorf 1912, p. 33.

Ważniejszym szczegółem technicznym, pozwalającym określić terminum ad quem powstania omawianych witraży, jest brak karnacyj, np. głów, ze szkła barwionych żółcieniem srebra (*jaune d'argent*, *Silbergelb*, *Silberlot*, *Kunstgelb*)<sup>1)</sup>. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się dwa witrażyki, przedstawiające Zwiastowanie N. P. Marji (na jednym witrażyku przedstawiony jest anioł, na drugim N. P. Marja). J. L. Fischer<sup>2)</sup> datuje je na koniec wieku czternastego, sądzą jednak, że czas ich powstania, ze względu na styl postaci, obcisłą, pod szyją wyciętą suknię N. P. Marji, wreszcie kształt liter, np. litery r, należy przesunąć na pierwsze lata piętnastego wieku. Główki w tych witrażykach, podobnie płaszcz Madonny i inne szczegóły, zrobione są ze szkła białawego, powleczonego jakby żółciastą glazurą, żółcieniem srebra, którą w twarzach wyskrobano, pozostawiając tylko we włosach. Czegoś podobnego niema w witrażach Marjackich. Żółcień srebra znaną była prawie od początku czternastego wieku (podług Fischera o. c. p. 19, już w końcu trzynastego wieku), używano jej jednak sporadycznie i w bardzo skromnym zakresie. Z końcem wieku czternastego zaczęto posługiwać się nią coraz częściej, aż wreszcie w wieku piętnastym, zwłaszcza drugiej połowie, znalazła powszechne zastosowanie. Dzięki powyższym szczegółom technicznym można przypuszczać, że witraże Marjackie pochodzą z drugiej połowy czternastego wieku.

W witrażach Marjackich rzuca się w oczy medaljonowa forma ujęcia scen. Ojczyzną tej formy już w wieku dwunastym jest Francja, skąd poprzez Niemcy, a raczej poprzez Czechy, dostała się do Polski. Powyższa forma znika niemal zupełnie w swej ojczyźnie w wieku czternastym, natomiast w Niemczech forma medaljonowa dopiero wtedy przychodzi do głosu, przy czym dawny migdałowaty kształt medaljonu zmienia się na koło lub wielościan (cztero, sześciokątne)<sup>3)</sup>. W witrażach Marjackich mamy owal zbliżony do koła i cztero, względnie sześciokątne.

W witrażach grupy czwartej zwracają naszą uwagę architektury. I ten motyw pochodzi z Francji. W witrażach występuje już w pierwszej połowie trzynastego wieku<sup>4)</sup>. W miniaturach z okresu karolińskiego i ottońskiego mamy sporo przykładów umieszczania scen pod arkadką, względnie architektury o stylizacji bizantyńskiej. W okresie wypraw krzyżowych wpływ sztuki bizantyńskiej na zachodnią był silniejszy, zwłaszcza że sztuka klasztorna sta-

<sup>1)</sup> Vide Oidtmann, *Die Rheinischen Glasmalereien von 12. bis zum 16. Jrh.* Düsseldorf 1913, pp. 162 – 166.

<sup>2)</sup> Fischer L. J., *Handbuch der Glasmalerei. Hiersemanns Handbücher, VIII.* Leipzig 1914, tabl. 23 i 24.

<sup>3)</sup> Fischer, o. c. p. 80.

<sup>4)</sup> Fischer, o. c. p. 17.

wała się dworską <sup>1)</sup>. Odmienne poczucie form na Zachodzie i wszechwładnie panujący styl gotycki zmodyfikowały kształt arkad, względnie architektur. Typowym przykładem umieszczenia scen pod gotyckimi arkadami przyozdobionymi w wimpergi, są miniatury w psalterzu św. Ludwika z ok. 1260 r. Ujęcie scen w tym psalterzu zdecydowało o formie kompozycyjnej znacznej ilości miniatur i większości witraży czternastego wieku <sup>2)</sup>. W witrażach Marjackich sceny umieszczono nie pod arkadkami płaszczyznowo traktowanymi, lecz pod architekturkami otwierającymi się arkadą, poprzez którą widać wnętrze zasklepione żebrowo (II. 6, 151). Architektury, nie otwierające się arkadą przypominają swym kształtem baldachimki (II. 25, 154). W architekturkach Marjackich znać pewną dążność do uzyskania perspektywy, co wraz z naturalistycznym traktowaniem rycerzy (np. bardzo nisko założony pas nabiodrkowy, III. 25, 189), rzuca także światło na czas powstania naszych witraży. Dążność do wydobycia perspektywy, chęć zbliżenia sztuki do natury, rzeczywistości (ubieranie postaci według ostatniej mody), jaką widzimy u Giotta, spotykamy także w sztuce francuskiej XIV wieku, zwłaszcza u miniaturzystów. Nowy kierunek malarski dostał się do nas z Awinionu za pośrednictwem Pragi <sup>3)</sup>, wywierającej ogromny wpływ na malarstwo północne, szczególnie za Karola IV. Pod wpływem malarstwa praskiego znajduje się np. sztuka witrażowa ratysbońska. Z Ratysbony nowy kierunek zawędrował do Straubingu, Norymbergi, Ulmu, Erfurtu, Stendalu <sup>4)</sup>. Poprzez Kraków wpływ czeski zaszedł aż do Chełmna. Tu w kościele parafjalnym dochoowało się nieco witraży z końca XIV wieku (obecnie znajdują się w Malborgu), z cyklu, przedstawiającego życie i mękę Chrystusa <sup>5)</sup>. Witraże te ogólną kompozycją i pewnemi szczegółami przypominają grupę pierwszą witraży z kościoła P. Marii w Krakowie.

W witrażach Marjackich na niektórych taflach dano tło liściasto damaszkowane. Podobne wzory wydobywano na szybkach zapomocą wyskrobywania patyczkiem nałożonej uprzednio czerni. «Motyw liścianki przeszedł do witraży w drugiej połowie XIV wieku z francuskich miniatur i wyparł powoli «pierogowanie» <sup>6)</sup> (Karrogrunt, wzór w «pierogi»).

<sup>1)</sup> Fischer, o. c. p. 17.

<sup>2)</sup> Fischer, o. c., p. 76 sq.

<sup>3)</sup> Matějček A., Die Böhmische Malerei des XIV Jahrh., Bibliothek der Kunstgeschichte. Nr. 12 Leipzig 1921.

<sup>4)</sup> Fischer, o. c., p. 25.

<sup>5)</sup> Fischer, o. c., p. 95. Reprodukcje znajdują się u Fischera, tabl. 22, i w Heise J., Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen II. Kulmerland und Löbau. Danzig 1887—95, tabl. 4 i 5, tekst pp. 51—52, gdzie witraże są datowane na ok. 1350.

<sup>6)</sup> Schmitz H., Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin mit einer Einführung in die Geschichte der deutschen Glasmalerei I. Berlin 1913, p. 29.

Na zasadzie przytoczonych szczegółów, dotyczących techniki i formy artystycznej witraży Marjackich, możemy przyjąć, że powstały one w drugiej połowie XIV wieku, w latach około 1370, przyczem grupa pierwsza jest najstarszą, piąta i szósta — najmłodsze.

Wobec tego, że w Krakowie nie mamy współczesnych lub nieco wcześniejszych innych datowanych witraży, dlatego trudno stanowczo odpowiedzieć, czy witraże Marjackie powstały w końcu panowania Kazimierza Wielkiego, czy dopiero po jego śmierci.

Zapiska archiwalna z 1395 roku głosi, że wdowa po Marcynie Kramarzu zostawia legat 10 grzywien na «szczęśliwe sprawienie okna między wieżami kościoła P. Marji»<sup>1)</sup>. Skoro ofiarodawczyni w 1395 r. zatroszczyła się o okno w wieżowej fasadzie<sup>2)</sup>, widocznie okna w prezbiterjum, najgodniejszej części kościoła i najpierw oddanej na użytek wiernych, musiały już posiadać witraże.

Nie wiemy, jak się nazywali twórcy witrażów Marjackich. Archiwalja o nich milczą. Ważniejszą i ciekawszą byłoby rzeczą podanie charakterystyki omawianych witraży na tle ogólnego rozwoju sztuki witrażowej. Ponieważ jest to możliwe dopiero po dokładnem zapoznaniu się z całym rozwojem sztuki witrażowej krakowskiej, dlatego charakterystykę z konieczności trzeba odłożyć do czasu zbadania średniowiecznych witraży z kościołów Bożego Ciała i oo. dominikanów w Krakowie.

#### IV. WARTOŚĆ ARTYSTYCZNA.

Na zakończenie wypada kilka słów powiedzieć o wartości artystycznej omawianych witraży. Są one wytworem czysto rzemieślniczym, niektóre tylko sceny cechuje większa wartość artystyczna. Postaci np. w Koronacji N. P. Marji (Fig. 13) szlachetnością linii przypominają współczesne francuskie wytworne rzeźby z kości słoniowej.

Kolorystyka nie wszędzie jednakowa. Najlepsza jest w oknie południowym i północnym, najgorsza we wschodnim. Zbyt wielkie zastosowanie barwy żółtej i jasnobrunatnej stłumiło inne barwy i nadało oknu wschodniemu charakter niemiecki, złocisty bowiem koloryt stanowi istotną cechę witraży

<sup>1)</sup> Bąkowski K., Kościół N. P. Marji w Krakowie. Biblioteka Krakowska Nr. 46. Kraków 1913, p. 6.

<sup>2)</sup> W fasadzie zwykle przedstawiano (czy w rzeźbie, czy witrażach) Sąd ostateczny. Gdyby witraż z głupią i mądrą panną (II. 18, 131), będący w związku z Sądem ostatecznym, pochodził z okna międzywieżowego, mielibyśmy datę jego powstania rok 1395, lub nieco późniejszą.

niemieckich <sup>1)</sup>, w przeciwieństwie do czerwono-niebieskiego kolorytu francuskich. Okno południowe, mimo okrutnego zszpecenia witraży w 1885 r., zgraniem barw wywołuje czarujące wrażenie, zwłaszcza nad wieczorem. Gdyby nie jaskrawe, niebieskie, nowe łąty (nie stonowano niebieskiego szkła), przypatrując się witrażom Marjackim, sądzilibyśmy, że są to raczej cudne, prześwietlające mozaiki, niż witraże. Spokój, jaki tchnie z okna północnego i południowego, jest wpływem nie tylko harmonijnego zestawienia barw i odpowiedniego ustosunkowania wielkości barwnych płaszczyzn, lecz także skutkiem stonowania poszczególnych barw. Wiadomo, że nie wszystkie barwy odbijają jednakową ilość promieni słonecznych. Średniowieczni witrażyści, chcąc użyć witraż, przepuszczający we wszystkich punktach mniej więcej jednakową ilość światła, pokrywali (lawowali) poszczególne szybki czernią, przyczem szybki niebieskie otrzymywały warstwę najgrubszą.

Nie bez dodatniego wpływu na zgranie barw jest także wiekowa patyna, jaka się utworzyła na witrażach Marjackich i gatunek średniowiecznego szkła. Promienie słoneczne, przedzierając się poprzez grube, nierówne, pęcherzykami i skazami usiane szybki, w których tkwią nieraz gruzełki piasku, załamują się najrozmaiciej i nadają powierzchni szkła połysk metaliczny.

Ponieważ witraże kościelne są na usługach architektury, wraz z murami kształtują przestrzeń, dlatego prócz oceny kolorystyki musimy zwrócić jeszcze uwagę na dopasowanie naszych witraży do architektury. Oidtmann przytacza witraże Marjackie jako przykład ujemny dostosowania witraży do wnętrza kościoła <sup>2)</sup>. Sąd powyższy, jeśli chodzi o okno północne i południowe jest niesłuszny, gdyż witraże mimo małych rozmiarów poszczególnych scen, pojęte są dekoracyjnie, robią wrażenie wielkich, barwnych dywanów, rozwieszonych w oknach, a to dzięki jednym i tym samym motywom zdobniczym, powtarzającym się w witrażach od dołu po szczyt. Okno wschodnie jest mniej dekoracyjne, gdyż poszczególne witrażyki, dzięki architekturkom, stanowią dla siebie całość i jako takie są rzeczywiście nieproporcjonalnie małe do rozmiarów prezbiterjum. Architekturki przerywają linię pionową, dzielą okno, czego niema w oknach północnem i południowem; tu oko nie napotka żadnej linii poziomej, tu nie poszczególne witrażyki, lecz wszystkie razem stanowią dopiero całość. Nieustosunkowanie witrażyków w oknie wschodniem do wysokości prezbiterjum potęguje się i przez to, że poszczególne tafle ułożono *pêle-mêle*, gdy tymczasem należało je ułożyć w ten sposób, by po bo-

<sup>1)</sup> Kuhn Dr. P. Albert, O. S. B., Allgemeine Kunstgeschichte III. Einsiedeln 1909, pp. 281—282.

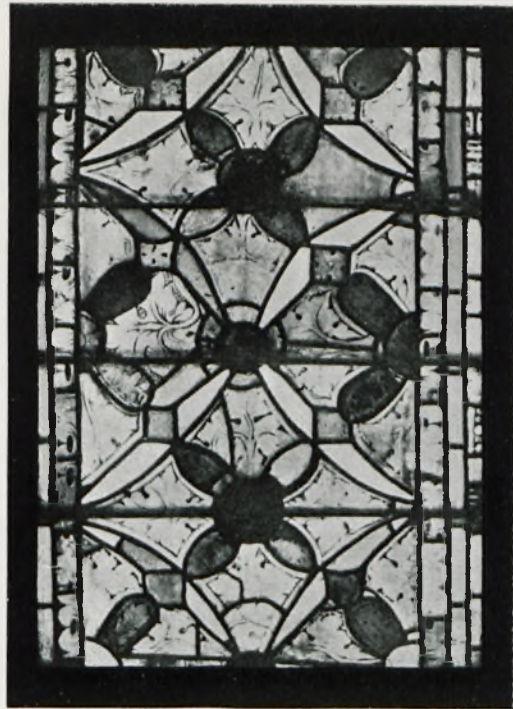
<sup>2)</sup> Oidtmann, o. c., p. 4, przypisek.

kach sceny Nowotestamentowej znajdowały się odnośne dwie sceny typologiczne o jednakowych architekturkach. Tak było dawniej. Miejmy nadzieję, że witraże Marjackie doczekają się z czasem lepszej, niż ostatnia, naprawy, pozbędą się jaskrawych, niepokojących, niebieskich łat i zostaną należycie ułożone, by nie tylko zgraniem barw, lecz i harmonijnością obramien scen czarować widza.

DIBLIOTEKA  
VNI  
ARCHIWUM



1. WITRAŻ Z ARCHITEKTURĄ.  
(I. 41—83.)



2. WITRAŻ ORNAMENTALNY.  
(II. 37, 39—134.)



3. WNIEBOWZIĘCIE N. P. MARJI.  
(I. 40—90.)



4. ANIOŁ GRAJĄCY.  
(I. 42—86.)







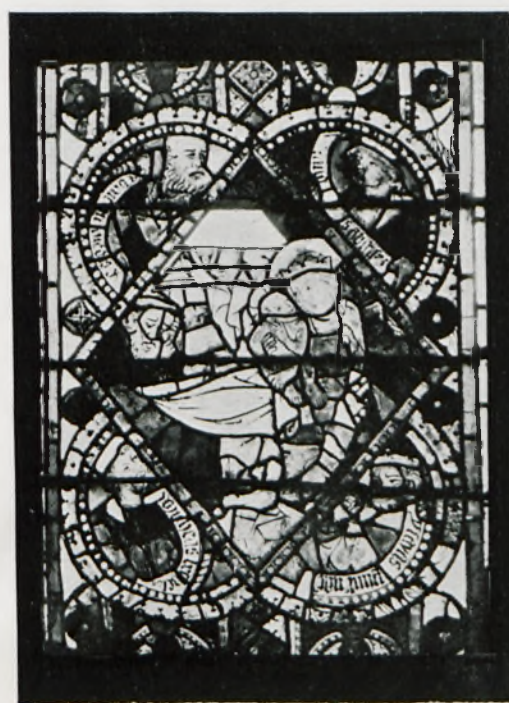
5. CHRYSZTUS ODPUSZCZA GRZECHY MARYI MAGDALENIE. (I. 36—120.)



6. UZDROWIENIE ŚLEPEGO ŻEBRAKA. (I. 37—117.)



7. RUBEN PRZY STUDNI. (III. 37—198.)



8. NARODZENIE CHRYSZTUSA. (III. 42—197.)





9. UZDROWIENIE GŁUCHONIEMEGO.  
(I. 39—115.)



10. WYPĘDZENIE CZARTA Z OPĘTANEGO.  
(I. 35—119.)



11. WSKRZESZENIE ŁAZARZA.  
(I. 38—116.)



12. WJAZD DO JEROZOLIMY.  
(I. 34—118.)





13. KORONACJA N. P. MARJI.  
(I. 23—107.)



14. ŚW. MAŁGORZATA.  
(III. 41—200.)



15. OFIAROWANIE W ŚWIĄTYNI.  
(III. 40—201.)



16. ŚW. RODZINA WRACA Z EGIPTU.  
(III. 38—199.)





17. JOZUE I KALEB NIOSĄ WINNE  
GRONO. (II. 36—157.)



18. MOJŻESZ OCZYSZCZA Z TRĄDU  
MARJĘ (II. 28—144.)



19. WSKRZESZENIE ŁAZARZA.  
(II. 29—137.)



20. MARJA MAGDALENA U GROBU CHRYS-  
TUSA. (III. 34—194.)









SCENY Z BIBLIJ UBOGICH W WITRAŻACH KOŚCIOŁA N. P. MARJI W KRAKOWIE.

O K N O W S C H O D N I E		
Abner u króla Dawida (II, 10)	Narodzenie P. Jezusa (III, 42)	Królowa Saba i Salomon (II, 25)
Ofiarowanie Dziecięcia w świątyni stosownie do przepisów Starotestamentowych (II, 22)	Pokłon trzech króli (II, 17)	
Mojżesz rozbija tablicę z przykazaniami boskimi (II, 24)	Ofiarowanie P. Jezusa w świątyni (III, 40)	
Mordowanie kapłanów na rozkaz króla Saula (II, 24)	N. P. Marja z P. Jezusem na ręku (Powalenie bożków w Egipcie) (II, 26)	
Anioł oznajmia Dawidowi, by wrócił do Hebronu (II, 6)	Powrót św. Rodziny z Egiptu (III, 38)	Powrót Jakóba (II, 19)
Egipcjanie w pogoni za Żydami przechodzą Morze Czerwone (II, 13)		Jozue i Kaleb (II, 36)
		Grzech pierworodny (II, 27)
Abraham i trzech aniołowie (II, 21)		Trzej młodzieńcy w piecu ognistym (II, 4)
	P. Jezus odpuszcza grzechy Marji Magdalenie (II, 23)	Marja, siostra Mojżesza i Aarona, przed Mojżeszem, który oczyszcza ją z trądu (II, 28)
	Wskrzeszenie Łazarza (II, 29)	Elizeusz wskrzesza syna Sunamitki (II, 15)
Dawid wraca z wojny (II, 3)	Ostatnia wieczerza (II, 11)	
Melchizedech (II, 1)	Sprzysiężenie się Żydów na Chrystusa (II, 8)	Sprzysiężenie się Absalona na ojca, Dawida (II, 9)
	Judasz zaprzęduje Żydom Chrystusa? (II, 5)	Józef sprzedany Putyfarowi (II, 7)
Książę Joab przesywa mieczem Abnera (II, 12)	Zdrada Judasza? (II, 14)	
	Chrystus przed Piętnem (II, 20)	

O K N O P O Ł U D N I O W E

Cham wysmiewa swego ojca (III, 24)	Cierniem ukoronowanie (III, 6)	Chłopcy sztydzą z Elizeusza (III, 21)
Izaak niesie drwa (III, 7)	P. Jezus niesie krzyż (III, 23)	Wdowa z Sarepty podnosi drwa wobec proroka Eljasza (III, 18)
Izaak na ołtarzu ofiarnym (III 9)	Chrystus na krzyżu (III, 2)	Wąż miedziany (III, 15)
Stworzenie Ewy (III, 3)	Zdjęcie z krzyża (III, 4)	Mojżesz uderza laską w skałę (III, 12)
Samson unosi drzwi z Gazy (III, 30)	Złożenie Chrystusa do grobu (II, 31)	
Ruben przy studni (III, 37)	Zmartwychwstanie (III, 29)	Zasmucona obłubienica (III, 39)
Józef przyjmuje braci w Egipcie (III, 31)	Marja Magdalena u grobu z olejkami (III, 34)	Syn marnotrawny w objęciach ojca (III, 36)
Anioł ukazuje się Gedeonowi (III, 13)	Chrystus-ogrodnik (III, 35)	Jakób walczy z aniołem (III, 25)
	Chrystus ukazuje się apostołom (III, 32)	Wniebowzięcie Eljasza (III, 28)
	Niewierny apostoł św. Tomasz (III, 26)	
	Wniebowstąpienie (III, 19)	
	Zesłanie Ducha św. (III, 20)	
	Zaśnięcie N. P. Marji (III, 14)	
	Koronacja N. P. Marji (III, 17)	
	«Rex gloriae» (III, 5)	
	Aniołowie głosem trąb zwołują na Sąd ostateczny (III, 8)	
	Archanioł Michał waży dusze (III, 11)	





2971