

- bież. wieku). *Ehrenberg*, op. cit. p. 72 niesłusznie doszukuje się wpływów norymberskich. Wskazywanie na środowisko czeskie wydaje się wątpliwe; *Burger — Schmitz — Beth*, op. cit. p. 416. *B. Schmid*: Baukunst u. bildende Kunst zur Ordenszeit, w *Deutsche Staatenbildung u. Deutsche Kultur im Preussenlande*, Königsberg 1931, p. 135, t. 51, widzi wpływy środkowo-reńskie, stwierdza jednak przytem własny styl malowidła.
7. *Burger — Schmitz — Beth*, op. cit. fig. 506.
 8. Katalog Wallraf — Richartz — Museum, op. cit. fig. 50.
 9. *Worringer*, op. cit. p. 213.
 10. *K. Schaefer*: Ein Kalvarienberg d. XIV. Jh aus Wehrden an der Weser. *Ztschr. f. bild. Kunst* LXI, 1927 — 28, p. 84 sq. *Sydney C. Cockerell* (*Burlington Magazine* 1927, p. 108 sq.) łączy obraz ten z paryską szkołą minjatorską Jean'a de Pucelle.
 11. Istnieją np. relacje postaci „sprawiedliwego setnika” na obrazie lignowskim do malowideł ściennych w Sali Hanzeatyckiej ratusza w Kolonji (ca 1370), katalog Wallraf — Richartz — Museum, op. cit. fig. p. 38, oraz aniołów w Lignowach do typu kolońskiego — ołtarz z St. Laurenz w Kolonji (ca 1380), *ibid.* fig. p. 40.
 12. Fotografję obrazu z Lignów zawdzięczam niezwykle uprzejmości J. E. Ks. Biskupa Okoniewskiego z Pelplina. Według łaskawie udzielonej informacji Ks. Prof. Dr. Liedtkiego z Pelplina obraz mógł pochodzić pierwotnie z klasztoru cysterskiego w Pelplinie, skąd mógł być wywieziony po kasacie klasztoru i dostać się w świeckie ręce (cf. przyp. 1). Ewentualne archiwalne potwierdzenie tego faktu silniej jeszcze świadczyłoby mogło o związkach Pelplińskiego malowidła ściennego z obrazem, a tem samem o żywym ruchu artystycznym w klasztorze za rządów opata Piotra Honigfelda; *Chmarzyński* w *Zap. Tow. Nauk.* IX, p. 77.

TADEUSZ DOBROWOLSKI (KATOWICE) — GOTYCKIE MALOWIDŁA ŚCIENNE W KOŚCIELE PARAFJALNYM W CHEŁMNIE NA POMORZU.

W halowym, dwuwieżowym kościele parafjalnym w Chełmnie na Pomorzu, wystawionym z cegły w ciągu 1-szej połowy XIV-go w. pod wezwaniem N. P. Marji ¹⁾ zachowały się w prezbiterjum i nawie reszty średniowiecznej polichromji. Odkryte w r. 1925 i 1928 malowidła ²⁾ mogą rzucić, jak się zdaje, wcale charakterystyczne światło na problem malarstwa ściennego na Pomorzu, reprezentowanego sporym szeregiem zabytków, publikowanych przez Heisego, Heuera, Ehrenberga, autora niniejszej pracy i innych. Ostatnio doniesiono w *Biuletynie Naukowym*, wydawanym przez Zakład Architektury Polskiej w Warszawie ³⁾, o odkryciu w chełmińskim kościele Benedyktynek malowań ściennych o treści, jak się zdaje, świeckiej. Stosunek polichromji klasztornej do malowideł w kościele parafjalnym będzie można ustalić dopiero po osta-

tecznem odczyszczeniu tej pierwszej. Narazie trzeba ograniczyć się do omówienia reszt dekoracji malarskiej w farze.

Polichromja kościoła parafjalnego wykonana „al secco“ na zwykłej narzutce z wapna i piasku została odrestaurowana pod kierunkiem konserwatora poznańskiego, dr. N. Pajzderskiego, przez artystę malarza Stanisława Smoguleckiego z Poznania⁴⁾. Polichromja ta składa się z motywów figuralnych i geometrycznych. Wybijającym się na pierwsze miejsce, geometryczno-dekoracyjnym motywem są malowane ceglasto prostokątne tafle, imitujące cegłę zarówno barwą, jak i przez swój podział poziomymi i pionowymi paseczkami barwy białej. Pola sklepienne pokryte jasnym, zielonkawo-szarym, pierwotnie zapewne niebieskim kolorem, żebra zaś pasami ciemniejszej barwy czerwonej i niebieskawej⁵⁾. Na tle czerwonych murów kościoła rozmieszczone sceny figuralne w prostokątnych kwaterach. Topografia tych malowideł przedstawia się następująco: na ścianie południowej prezbiterjum widać zatarte w części, nikłych rozmiarów obrazy ścienne ujęte w formę wąskiego prostokąta, ze scenami prawdopodobnie z życia proroka Daniela i z wyobrażeniem śmierci anonimowego świętego (ryc. 1 i 2), natomiast, na ścianie północnej odkryto równie jak tamte niewielki obraz świeckiej, rycerskiej treści (ryc. 3). Powyżej zachowało się o wiele większych, prawie naturalnych wymiarów malowidło brodatego świętego na tle architektury, obok Ukrzyżowanie i Męczeństwo św. Apolonji (ryc. 6), zaś nad Ukrzyżowaniem, w ostrołukowej wnęcie, Pelikan karmiący młode (ryc. 7). Wreszcie w lewej nawie, nad wejściem do kaplicy M. Boskiej została odsłonięta nadnaturalnych wymiarów postać świętego Krzysztofa w otoczeniu aniołów (ryc. 9). Dwa ostatnie malowidła, t. j. sceny na ścianie północnej prezbiterjum i fragment figuralny w nawie, zdają się być późniejsze od drobnych obrazów na ścianie południowej, pod względem malarskim ubogich i sformułowanych w sposób zupełnie prosty, niemal szkicowy.

Malowidła te są umieszczone bezpośrednio nad segmentowo zamkniętym wejściem do jednej z południowych przybudówek, przyczem dwie sceny znajdują się nad samem wejściem, trzecia zaś stanowiąca ich przedłużenie, kończy się przy łuku tęczowym. Dwie pierwsze sceny przedstawiają zapewne Daniela w lwiej jamie (ryc. 1), jak na to zdają się wskazywać analogiczne pod względem ikonograficznym przedstawienia w XIV i XV - wiecznych redakcjach biblij ubogich⁶⁾. Pierwsza scena rozbita na dwa symetryczne pola przy pomocy trzech drzew przedstawia młodzieńczego Daniela wśród skaczących w górę lwów i anioła (już w drugim polu) nadlatującego z żywnością w worku. Druga z kolei scena, oddzielona

od pierwszej tylko drzewem, przedstawia może scenę wysłania przez Jehowę anioła do lwiej jamy Daniela. Trzeci z rzędu obraz, ideowo odrębny od dwóch pierwszych i dlatego oddzielony od nich dość szerokim pasem, skomponowany w sposób ściśle symetryczny, przedstawia pośrodku prostokątną tumbę grobową ze zmarłym świętym, flankowaną przez dwie oplakujące go postacie mężczyzny i kobiety, oraz u góry na osi pionowej popiersie anioła z duszą zmarłego na chuście, zwieszanej festonowo z obu dłoni piastuna (ryc. 2) ⁷⁾. — Wszystkie te obrazy ujęte w wąskie pasy i przedzielone jednym pasem na dwie zasadnicze sceny (cykl Daniela i śmierć świętego), kompozycyjnie oparte na najprostszym układzie symetrycznym, są traktowane płaszczyznowo w ten sposób, że graficzny kontur, rzadko wypełniony siecią szczegółowych fałdów, zamyka kształty założone jednostajnym kolorem, bez żadnych odchyień w kierunku iluzjonistycznym. Nieco bogatszym zróżnicowaniem wykreślonych graficznie fałdów odznacza się szata Jehowy w pierwszym cyklu i odzież płaczki w scenie śmierci; w tym ostatnim wypadku spotykamy charakterystyczną dla XIV w. falistą linię odwiniętych brzegów szaty, lecz w formie bardzo szkicowej. Krój długich, obcisłych szat Daniela i anioła pokrywa się również ze stylem XIV w. podobnie, jak poza tego pierwszego. Z realjów zwraca jeszcze uwagę ubiór zmarłego świętego, który zapewne jest zbroją, na co wskazuje uwzględnienie tutaj jakby nagolenników, pasa w typie „cingulum militare” i trójkątnej pod nim misiurki. W zestawieniu z temi szczegółami niepokoi co prawda brak hełmu i lysa głowa świętego, otoczona wąskim wiankiem włosów, głowa raczej zakonnika niż rycerza. Tron Jehowy kształtu masywnej ławy przypomina trony z XIV i pocz. XV w. przetrwałe na zabytkach malarstwa deskowego i minjaturowego ⁸⁾. Niezgodny z rzeczywistością rysunek lwów jest zbliżony do rysunku tych zwierząt w regenburskiej biblij pauperum z pocz. XIV w. w monachijskiej Staatsbibliothek (cod. lat. 23425, fol. 7) ⁹⁾. W harmonii z prostotą tych wszystkich szczegółów pozostaje rysunek drzew, stanowiących czynnik rytmicznego podziału płaszczyzny, ich uproszczenie w sensie symbolicznego tylko zaznaczenia formy, złożonej z pnia czasem rozdwojonego i korony sprowadzonej do jednej, lub dwóch płam ściśle owalnych ¹⁰⁾.

W graficznej koncepcji malowideł kolor gra rolę podrzędną. Od abstrakcyjnego tła w kolorze szaro-popielatym odcinają się ciemno-zielone płam drzew, między którymi rozmieszczono zgasszone nieco sylwety barwy czerwono- i ciemnobronzowej (Daniel, postać męska w scenie śmierci), popielato-niebieskiej (anioł w jamie Daniela, płaczka w scenie drugiej) i akcenty żółtawe (lwy, wło-



Ryc. 1. Daniel w ławie jamie.



Ryc. 2. Śmierć anonimowego świętego.



Ryc. 3. Scena z rycerskiego romansu (?) Chełmno. Kościół parafialny. Malowidła ściennie z XIV w.

sy postaci, tron i grób). Opisane cechy określają same przez się wartość tych tradycyjnych przedstawień, których źródło tkwi nietylko w ideach artystycznych, ile w pobudkach religijno-dydaktycznych, przez co malowania te przywodzą na myśl takie zespoły ilustracyjne, jak „speculum humanae salvationis”, „concordantia caritatis”, a w szczególności biblie ubogich. Typologiczny układ tych ostatnich kodeksów mógłby też może wyjaśnić ikonograficzne zagadki polichromji chełmińskiej, zachowanej zapewne w stanie szczątkowym. Obecność Daniela w lwiej jamie każe się domyślać zniszczenia sceny Chrystusa w otchłani, której ten pierwszy był typologicznym odpowiednikiem. Niewyjaśnioną scenę śmierci należałoby może odnieść do sceny Ukrzyżowania, widniejącej prawie naprzeciw na ścianie północnej¹¹⁾, z którą prócz zachowanego nad nią pelikana łączono jeszcze scenę śmierci Eleazara, Jakóba, Samsona. Podobne sceny wiązano też ze Złożeniem do grobu i Oplakiwaniem Chrystusa. Rycerski kostjum zmarłego w redakcji chełmińskiej możnaby może pogodzić z Pogrzebem Saula, lub Oplakiwaniem Machabeusza¹²⁾. Zbyt hagiograficzne ujęcie tej sceny (auerola zmarłego, przyjęcie jego duszy przez anioła) możnaby tłumaczyć prowincjonalizmem malarza, a redukcję oplakujących do dwóch osób (mimo że śmierć np. Machabeusza oplakiwał cały naród żydowski) tradycyjnym skrótem i swoistą przeróbką kompozycyjnego schematu adorantów. Rzecz oczywista, że z braku całości malowań, które nasławiłyby wyraźniej tę scenę, tłumaczenie powyższe ma wartość czysto teoretyczną i nie rozwiązuje zagadki; może jednak stanowić przynajmniej wskazówkę metodyczną.

Jeśli chodzi o źródło tych malowań, o ustalenie ogniska, którego mogłyby być one chociaż pośrednim wynikiem, to zbyt usilne zważanie kręgu możliwości nie byłoby tutaj wskazane z uwagi na kosmopolityczny prawie charakter malowań, których prostota godzi się niemal z każdą drugorzędną produkcją lokalnych szkół Europy środkowej. Dzięki zestawieniu reszt cyklu chełmińskiego z współczesną produkcją minjatorską i malarstwem ściennym można jednak przyjąć, że opiera się on na wynikach krystalizującego się w ciągu pierwszej połowy XIV w. malarstwa górnoniemieckiego pod wpływem francuskim, a przede wszystkim czeskiego, za czym przemawia zestawienie malowideł chełmińskich ze znanym cyklem św. Jerzego na zamku w Jindřichovym Hradcu (Neuhaus) z r. 1338, gdzie również spotykamy się z sumarycznym traktowaniem dość przysadkowatej figury ludzkiej i z podobną stylizacją drzew, jako gruszkowatych owali¹³⁾. Wobec powyższych wyjaśnień i stwierdzenia pewnych związków z tak wczesnym zabytkiem monumentalnego malarstwa, jak świętojurski cykl czeski, można zdeterminować reszty po-

morskiego cyklu na czas bliski ukończeniu budowy kościoła (około r. 1333) t.j. na połowę XIV w., względnie na trzecią ćwierć tego stulecia. Z drugiej strony zaznaczyć trzeba, że wobec konserwatywności ośrodków prowincjonalnych ściśle datowanie dzieł drugorzędnych choćby z dokładnością ćwierćwiecza, wyłącznie na podstawie przesłanek formalnych, metodycznie nie zawsze jest uzasadnione, zwłaszcza kiedy w związku z tą drugorzędnością styl dzieła sztuki nie precyzuje się dostatecznie, jak to właśnie ma miejsce w naszym wypadku.

Naprzeciw tych malowań, na ścianie północnej, tuż przy tęczy i również obok nadproża segmentowo przeprutych drzwi, zachowała się tylko jedna drobnych wymiarów scena treści świeckiej, zapewne ostatnia ze zniszczonego już cyklu (ryc. 3). Wymiary tej kwatery, jak również jej umiejscowienie zdają się przemawiać za tem, że chodzi tu o dalszy ciąg wyżej opisanych malowań w sensie topograficznym. Zachowany obraz jest ilustracją jakiegoś rycerskiego romansu, co w kościele stanowi motyw dość niezwykle. Na tle czarnego, cesarskiego orła przedstawiono młodzieńczego króla w pozycji siedzącej, przed którym przystanął wytworny młodzieniec z sokołem na urękawiczonej dłoni; w głębi, na prawo (heraldycznie) widać łódź żaglową. Między królem a rycerzem w świeckich szatach toczy się ożywiona rozmowa, jak to wynika z ich gestykulacji. Król z głową pochyloną nieco ku swemu rozmówcy wykonuje na palcach jakby gest liczenia, czemu wtóruje rycerz, zginając palce prawej, ku królowi wyciągniętej dłoni. Widać wchodzi tu w grę nierzadki w wątkach rycerskich motyw zlecenia królewskiego i wyliczenia heroicznych czynów, których spełnienia podejmie się błędny rycerz. Oczekujący nań statek świadczy o tem, że terenem jego działania będą kraje zamorskie. Zartarty w znacznej mierze dwuwierszowy napis nad sceną zdaje się potwierdzać tę interpretację. Odczytać można po stronie lewej: „est. res. diffic/ilis cognoscere(?)”, niżej zaś może „et. co --- cis. graviter. omnia. ---”. Po stronie prawej masztu łodzi u góry: „scelera”, u dołu „sed quia pe/na”¹⁴⁾. Fragmentaryczny napis, zapewne wyjątek z jakiegoś średniowiecznego poematu, nie rozwiązuje ikonograficznej zagadki tej sceny, pozwala jednak domyślać się, że chodzi tu o ukaranie zbrodni, chociaż „rzecz jest trudna”. Malowidło potraktowane graficznie, zarówno pod względem formalnym jak kolorystycznym cechuje zupełna prostota środków malarzkich i pobieżność kreślenia. Pomimo to promieniuje z tej sceny romantyzm rycerskiej przygody. Z poszczególnych elementów obrazu warto wymienić niepozabawioną wdzięku, młodzieńczą twarz króla, wyrazistość rysów dworskiego galanta i jego obcisły strój, zło-

żony z wciętego kaftana, wąskich nogawic, oraz małej czapeczki z odwiniętym wałkowato rondem, zdobnej długim piórem. Podkreślić jeszcze trzeba krzyżem zakończony maszt żaglowej łodzi, należącej do chrześcijańskiego rycerza, oraz rysunek fal morskich skondensowanych w formę kilkakrotnie powtórzonych łuków, co przywodzi na myśl naiwną syntezę drzew liściastych w poprzednio opisanym cyklu. Ten jakgdyby rysunek na murze jest podkolorowany lekko na abstrakcyjnym tle białym dwoma barwami: żółtawą (tron, korona, pas rycerza i jego nogawice, okręt) i seledynową (płaszcz króla, kaftan rycerza).

Podstawą determinacji zabytku mogą być szczegóły epigraficzne, heraldyczne, kostjumologiczne i stylistyczne. Otóż charakter napisów schodzi się z drugą połową XIV w., orzeł barwy czarnej, zbliżony do cesarskiego na znanej Wappenrolle w Zürichu, dzięki cienkości ogona jest podobny do orła na pieczęciach Kazimierzowskich, kontrastujących z typem orła Łokietkowego, o grubym ogonie¹⁵). Szczegóły kostjumologiczne nie sprzeciwiają się drugiej połowie XIV w., podobnie jak i typ łodzi, w podobnym kształcie przedstawionej w „Grandes Chroniques de France”¹⁶). Co do momentów stylistycznych, np. fałdów płaszcza królewskiego, to z powodu zbyt szkicowego traktowania draperyj trudno budować na tym szczególe jakieś wnioski. Z drugiej strony nie można przemilczeć, że występujący w tym malowidle typ postaci królewskiej trwa jeszcze w pocz. XV w., występując często w austriacko-bawarskim malarstwie minjaturowym tego czasu¹⁷). Podobnie dość rzadki typ beretu rycerza spotykamy już koło r. 1340, lecz również i znacznie później¹⁸); znamienne pod względem kostjumologicznym są tu zwłaszcza znane malowidła z końca XIV w. na zamku Runkelstein w Tyrolu¹⁹), będące wynikiem podobnej atmosfery rycerskiej, jaka panowała na krzyżackich zamkach. Rycerska scena w Chełmnie jest resztą cyklu powstałego zapewne już pod koniec XIV w., a więc nieco później od fryzu z legendą Daniela, mimo pewnej łączności topograficznej z tą ostatnią.

Inny charakter stylistyczny wykazuje polichromja, rozwinięta nad tą rycerską sceną. Nad stallami, na dużej niebieskiej płaszczyźnie prostokątnej, rozpoczynającej się od tarczy kościoła, rozmieszczono trzy odrębne sceny, nieoddzielone niczem od siebie (ryc. 6). Malowidła te są obramione szeroką, zygzakowatą wstęgą barwy żółto-czerwonej²⁰), której odcinek dolny załamuje się schodowato po stronie prawej i jest uzupełniony w tym miejscu ciemno-brązowym zacheuszkim w żółtawo-czerwonym kole²¹). Przedstawienia figuralne, zawarte w tym wstęgowym obramieniu, różnią się od opisanych już, prawie czysto graficznych i płaskich obrazów,

wyraźną tendencją plastyczną, pewnym modelunkiem figur, mimo tła jeszcze płaskiego, dobywanym przez nieznaczące użycie światłocienia i faktury bardziej niż uprzednio malarskiej. Obok tęczy, na tle wertykalnie rozwiniętej konstrukcji architektonicznej, przedstawiono brodatego świętego w pozycji stojącej, z prawą dłonią wskazującą na trzymaną przez siebie banderolę z napisem o zatartych niestety literach (ryc. 4 i 6). Postać ta mogłaby wyobrażać jednego z proroków, których zapowiedź sprawdziła się przez męczeńską śmierć Chrystusa²²⁾, lub któregoś z Ewangelistów, np. św. Mateusza, przedstawionego w podobny sposób u św. Jakóba w Lubecie²³⁾. Architektura tła składa się z dwóch bocznych, kilkupiętrowych wieżyczek, nakrytych dwuspadkowym dachem i z trójdzielnego systemu krenelaży pośrodku, podpartych wachlarzowo rozwiniętym kroksztynem. Niżej ustawiono tron w formie żłobkowanej łąwy. Święty sięgający aureolą wspornika blanków zachował się w stanie szczątkowym, tak że co najwyżej można scharakteryzować jego głowę. Cechują go ściągłe, wydłużone rysy twarzy, obramionej długimi włosami i bujnym zarostem; długi nos, wypukłe czoło z symetrycznie naznaczonymi zmarszczkami i silnie podkreślone cienie głębokich oczodołów, w których błyszczą białka nieco rozwartych oczu, łącznie z ciemnym zarostem, składają się na całość o wyrazie prawie posępnym. Z nastrojem tej postaci koliduje natomiast wcale żywy koloryt obrazu: mury wieżyczek są bowiem różowo-brązowe, dachy i blanki różowe, kolumienki seledynowe; święty nosi przytem niebieski płaszcz o żółtawej podszewce i niebiesko-seledynową suknię, zaś czarny zarost twarzy odbija wyraźnie od żółtej aureoli z czerwonym krzyżem. Co do artystycznego efektu tej sceny, to jak widać na pierwszy rzut oka mamy tu do czynienia z zabytkiem malarstwa prowincjonalnego, trawestującego w swojej sposobie zdobycze epoki, przejmowane przytem niewątpliwie z drugiej ręki. Charakter kompozycji jest wyraźnie statyczny, a całość rozwinięta wzdłuż pionu, dzięki czemu łącznie z tłem architektonicznym przypomina podobnie ujęte postacie apostołów z końca XIV w. w Marjackim kościele toruńskim. Konstrukcja architektoniczna zdaje się być słabym echem architektonicznych kreacji włoskiego trecenta w redakcji południowo-francuskiej²⁴⁾ via Niemcy, a zwłaszcza Czechy. Wydłużoną postać świętego w Chelmnie można znowu zestawić z najstarszym zabytkiem gotyckiego malarstwa ściennego Frankonii, jakim są wizerunki proroków w kaplicy zamkowej w Forchheim z poł. XIV w.²⁵⁾, lub typem świętych, powstałym w obrębie południowo-czeskiej produkcji mistrza z Trzebońska (lata 1370—1380). Wizerunki proroków w Forchheim, niezbyt dalekie od czeskich wyobrażeń, porównywa Burger z świętymi

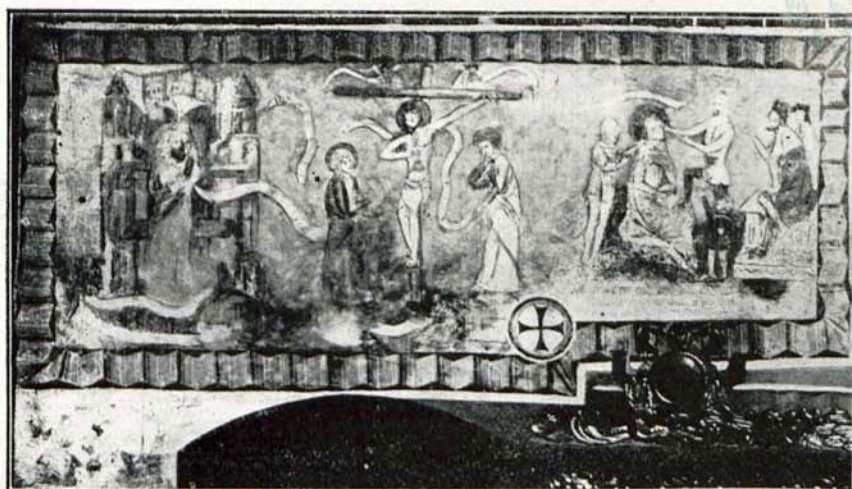


Ryc. 4. Święty na tle tronu.



Ryc. 5. Ukrzyżowanie.

Chełmno. Kościół parafjalny. Malowidła ścienne w trakcie odświeżania.



Ryc. 6. Święty na tle tronu, Ukrzyżowanie, Męczeństwo
św. Apolonji.

Chełmno. Kościół parafjalny. Malowidło ścienne z pocz. XV w.

w ołtarzu Friedbergów z r. koło 1400 w Muzeum darmsztackiem, w związku z czym przypuszcza istnienie od dawna nad środkowym Renem typów analogicznych. W rozwoju tego typu na obszarze Frankonii przodującą rolę odegrała Norymberga, gdzie odnajdujemy go w malarstwie 1-ej ćwierci XV w., że wspomnimy o świętych w ołtarzu Imhofów u św. Wawrzyńca z r. 1420, a zwłaszcza o wizerunku św. Jana w norymberskim ołtarzu Deichslera z Kaiser-Friedrich Museum w Berlinie. Ten ostatni bowiem, przypisywany słusznie mistrzowi ołtarza Imhofów²⁶⁾, jest znowu niezwykle bliski postaci św. Jakóba Młodszeo w znanym dziele mistrza z Trzebonia w dawnym Rudolfinum praskim, przedstawiającem trzech świętych na tle architektury²⁷⁾. Jeśli uprzytomnimy sobie z kolei, że genezę proroków w Forchheim ustala Burger, jako francusko-nadreńską, że podobnie dzieło mistrza z Trzebonia wyprowadza nauka z północnej Francji, stwierdzając równocześnie jego długą żywotność i rozległy zasięg (na pocz. XV w. Tyrol, Bawaria i Frankonia), to sam przez się wyłoni się wniosek, że chodzi tu o uniwersalny w pewnym sensie motyw wędrowny, przyswajany przez różne szkoły malarskie na przestrzeni od Francji i Nadrenji — po Czechy i Pomorze²⁸⁾. Motyw ten ulega rzecz oczywista swoistym modyfikacjom w obrębie szkół lokalnych, przyczem jego dalszy, niejako regionalny rozwój może doprowadzić nawet do pewnego zatarcia wspólnych pierwotnie rysów, jak to ma miejsce np. w stosunku do zabytu chełmińskiego.

W środku niebieskiego tła opisywanej części malowideł widnieje scena Ukrzyżowania, dość niezwykła pod względem ikonograficznym o tyle, że Chrystus jest zawieszony na krzyżu lewą ręką, podczas gdy prawą, zgiętą w łokciu, wskazuje na ranę w boku (ryc. 5 i 6). Kompozycję uzupełniają figury Matki Boskiej i św. Jana po obu stronach krzyża, dwie niewielkie postacie aniołów, rozmieszczone symetrycznie nad dość długim, poprzecznym ramieniem krzyża i potworkowata, mała postać zwyciężonego szatana u stóp krzyża. Ukrzyżowanie to wiąże się pod względem ideowym z umieszczonym dość wysoko nad główną sceną Pelikanem karmiącym młode (ryc. 7), którego znaczenie i typologiczny związek z Ukrzyżowaniem wyjaśnia np. adoracyjny hymn św. Tomasza z Akwinu w słowach: „Pie Pelikane, Jesu Domine me Immundum munda Tue sanguine”²⁹⁾. Uwzględnienie w dekoracji malarskiej pelikana, karmiącego młode własną krwią i ciałem, szatana u stóp krzyża, oraz rzadkiego ikonograficznie motywu Ukrzyżowania z Chrystusem, który zdjął jedną rękę z krzyża, żeby zwrócić uwagę pobożnych na krew wylaną z przebitego boku, świadczy wyraźnie o re-

ligijno-dydaktycznej tendencji malarza i wyjaśnia scenę, jako próbę zobrazowania tajemnicy Eucharystji.

W zgodzie z schematyczną prawie prostotą tej sceny pozostaje jej koloryt złożony z barw: żółto-bronzowej (płaszcz M. Boskiej, suknia spodnia św. Jana, gleba, aureole), niebieskiej (płaszcz św. Jana, suknia M. Boskiej) i seledynowej (szaty aniołów); ciało Chrystusa jest blado-różowe, prawie białe, włosy M. Boskiej i św. Jana żółtawe. Kompozycję Ukrzyżowania, podobnie jak pierwszego obrazu zupełnie symetryczną, ożywiają esowate banderole w rękach aniołów i osób stojących pod krzyżem. Ciało Chrystusa jest traktowane w sposób wybitnie tradycyjny, tak że można je zestawić nawet z zabytkami XIII w., np. z Chrystusem na antepedjum góslarskim, który podobnie jak chełmiński uderza kaligraficznym wykreśleniem klatki piersiowej z wyraźnie zaznaczonym systemem żeber i innych szczegółów anatomicznych³⁰). Pozy osób z pod krzyża nie odznaczają się dynamiką gestu; nieco żywszy jest tylko ruch św. Jana z prawą ręką podniesioną ku pochylonej głowie. Równie spokojne jest sfałdowanie szat, których nieliczne miękkie zwoje mogą dostarczyć wcale ważnej wskazówki chronologicznej. Co do genetycznej strony zagadnienia, to ani szczegóły formalne, ani prosta kompozycja sceny nie stwarzają pewniejszej podstawy do wnioskowania, przywodzą jednak na pamięć podobnie schematyczne i wątle formalnie sceny Ukrzyżowania w dolno-reńskim malarstwie minjaturowem połowy XIV w.³¹). Nie chodzi tu o bezpośrednie związanie chełmińskiego fresku³²) z Nadrenją, tylko o przypomnienie, że ten typ Ukrzyżowania, abstrahując oczywiście od ikonograficzno-symbolicznych odchyień pomorskiego zabytku — był powszechny w ówczesnem malarstwie północnem. Inna rzecz, że w świetle wyników, dotyczących pierwszego obrazu z świętym czy prorokiem, nie są wykluczone i tutaj podobne związki genetyczne, jak w tamtym wypadku, a więc oddziaływanie zachodnio-europejskich centrów poprzez pośredniczące, górno-niemieckie prowincje malarskie.

Namalowane w górnej części ostrołukowej wnęki wyobrażenie pelikana (ryc. 7) jest ujęte w sposób następujący: na jasno-popielatym tle wnęki, wypełnionej trzema mniejszemi niszami, przedstawiono nad niszą środkową stożkowatą kępę ziemi, z której wyrasta płasko rozchylony krzew barwy seledynowej z brązowo-żółtawym gniazdem z pisklętami; nad młodemi stoi pelikan, dziobiący własną pierś. Ta zoomorficzna grupa barwy brązowej, odznaczająca się pewną lekkością i giętkością konturów, stanowi jak wiadomo typologiczne dopełnienie Ukrzyżowania.

Ostatni wreszcie odcinek płaszczyzny zajmuje wielofiguralna scena Męczeństwa św. Apolonji, objaśniona pod spodem zatartym

niestety kilkuwierszowym napisem (ryc. 6 i 8). Kompozycja rozwiązana w granicach owalu jest rozbita na dwa przeciwważniki, którymi są postacie św. Apolonji i króla, przedstawione w pozycji siedzącej. Uzupełnieniem tych dwóch głównych członów kompozycyjnych są dwie figury pachołków, ustawione jedna pod drugą na osi środkowej i dalsze dwie postacie po obu krańcach kompozycji. Jedną z nich jest oprawca św. Apolonji, drugą królowa przy boku swego małżonka. W postaci drobnej figurki pachołka z dziwacznym przyrządem do rwania zębów w dłoni³³) przejawia się tradycyjne przyzwyczajenie do wyolbrzymiania głównych bohaterów sceny i pomniejszania osób pierwszoplanowych, lecz ideowo drugorzędnych. — Z realjów zwraca uwagę strój króla, a więc wysoka korona, płaszcz z gronostajowym kołnierzem, spiczaste trzewiki i wzorzyste rękawy kaftana oraz odzież pachołków, złożona naogół z hełmów z misiurkami, obcisłych nogawic i kaftana podwójnego typu — luźniejszego i obcisłego, t. zw. lentnera. Scena ta, jako wielofiguralna, jest pod względem formalnym najbardziej ze wszystkich złożona. Płaski układ całości rozwija się swobodnie, nieskrępowany iluzjonizmem przestrzennym, którego brak stwierdziliśmy już zresztą w scenach sąsiednich. Warto podkreślić tu jeszcze smukłość przedstawionych figur i swobodnie rozwinięte, bogate, miękkie fałdy płaszcza męczennicy. Koloryt całości stanowi spokojną, jasną mozaikę ciepłych naogół barw o równym natężeniu; przeważają tu kolory: żółto-czerwony (suknia św. Apolonji), różowy (kaftan pachołka stojącego przed świętą i nogawice jego towarzysza, płaszcz królowej i kaftan króla), żółty i żółtawy (nogawice niektórych pachołków, płaszcz króla). Ciepły zasadniczo ton całości jest złamany przez kilka plam niebieskich i seledynowych, jak płaszcz św. Apolonji i tron królewski. Wspomnieć jeszcze trzeba o kaftanie lewostronnego siepacza, zdobnym w poprzeczne pasy niebieskie i różowe, o jasnych karnacjach postaci i kontrastującym czynnikiem niebieskiego tła.

Stosunek tego obrazu do współczesnej i wcześniejszej produkcji malarskiej przedstawia się znacznie wyraźniej, niż miało to miejsce uprzednio. Główne elementy formalne tej sceny łącznie z kompozycyjnym układem, którego istotę stanowi charakterystyczna sylweta króla na tronie ustawionym z boku i grupa pachołków, oparto na ustalonej już wówczas w kręgu czesko-frankońskim ikonografii Rzezi niewiniątek. Jako materiał porównawczy można tu przytoczyć następujące zabytki czeskie: scena rzezi w polichromji klasztoru Emaus w Pradze z r. koło 1360, malowidło ścienne w Slavietinie z lat 1365 — 1375, analogicznej treści minjatura z biblij wrocławskiej z r. około 1380 i frankoński zabytek malar-

stwa z pocz. XV w. w Starogermańskim Muzeum w Norymberdze³⁴). We wszystkich tych malowidłach łącznie z pomorskim Męczeństwem św. Apolonji spotykamy króla w swobodnej pozie eleganta, pacholców i ofiary. Najbliższy zabytkowi chełmińskiemu jest obraz deskowy w Norymberdze (pod wpływem czeskim), przy czym analogie dotyczą tu nawet szczegółów, jak np. kaftana królewskiego, którego rękawy są zdobione tu i tam podobnym wzorem z poprzecznych pasów. Data obrazu frankońskiego może stanowić zatem dość pewną podstawę chronologiczną dla zabytku chełmińskiego, którą wzmacniają jeszcze momenty kostjumologiczne, a zwłaszcza stylizacja fałdów. Umiarkowana ich bujność i miękkość, zaobserwowana w malowidłach chełmińskich (postacie pod krzyżem, płaszcz św. Apolonji), charakterystyczna dla fazy przejściowej od czternastowiecznych form festonowych i lejowatych do piętnastowiecznych kątowo łamanych draperyj — jest właściwa różnym dziełom początku XV w., z których wymienimy np. znany Pokłon trzech królów z ołtarza ortonberskiego w Darmstadtzie. Płaszcz Madonny na tym obrazie jest klasycznym przykładem draperyj tego przejściowego stylu.

Prócz opisanych remanentów w prezbiterjum odkryto w r. 1928 malowidło wysokości około 7 m., umieszczone w lewej nawie nad wejściem do kaplicy Matki Boskiej. Malowidło to, poza górną swą częścią bardzo zniszczone, odczyszczono starannie bez żadnych uzupełnień. Dolna część obrazu tuż nad barokowym portalem została w pocz. XVIII w. zniszczona przez namalowanie w tym miejscu Boga Ojca w obłokach o nikłej wartości artystycznej. Tego ostatniego malowania na razie nie usunięto. Pierwotne, gotyckie malowidło przedstawia zgodnie z legendą nadnaturalnych, ogromnych wymiarów postać św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus na prawem ramieniu na tle trójdzielnie rozwiniętej architektury, zwieńczonej krenelazami. W bocznych wnękach tej konstrukcji pomieszczono drobne postacie św. niewiast i aniołów. Traktowanie tego obrazu jest znowu graficzne, przy czym linja zawsze żywa i podatna decyduje tu o charakterze pięknej głowy świętego, okolonej falistemi splotami włosów, o delikatnych konturach Dzieciątka i dość niezwyklej stylizacji kulistego drzewa po prawej (heraldycznie) stronie postaci, które olbrzymowi służyło zapewne za kostur, jak o tem świadczy ikonografia świętego. Cieniutką linją wykreślono długi nos świętego, giętkie łuki brwi i jego duże, rozwarłe oczy. Sploty włosów św. Krzysztofa układają się w wiązki łuków, spirali i wolut, suknie świętych w niszach różnicują się na festonowo obwisłe pośrodku, a lejowate po bokach fałdy, kuliste drzewa wypełniają pęki jakgdyby drgających promieni. Pełna wdzięku jest postać



Ryc. 7. Pelikan.



Ryc. 8. Męczeństwo św. Apolonji.



Ryc. 9. Św. Krzysztof w otoczeniu aniołów.

Chełmno. Kościół parafjalny. Malowidła ścienne z pocz. XV w.

Dzieciątka, pochylonego ku św. Krzysztofowi i opartego jedną ręką o jego głowę³⁵⁾.

Całość tego malarskiego zjawiska cechuje pewien klasyczny spokój i monumentalność formy, polegająca na dużych wymiarach figury, oraz przejrzystości zasadniczych linii i konturu. Co do związków stylistycznych, które mogłyby wyjaśnić formalną provenjencję opisanego zabytku, to wypadnie wprawdzie przyznać, że graficzność faktury i stylizacja włosów św. Krzysztofa przypomina polichromję u św. Jana w Gnieźnie³⁶⁾ i pewne partje malowideł w Starem Bielsku³⁷⁾, lecz z drugiej strony analogie te nie są tego rodzaju, żeby upoważniły do wyprowadzenia stylistycznych cech malowidła chełmińskiego z malarstwa wielkopolskiego i śląskiego o zapożyczeniach, jak wiadomo, przeważnie czeskich. O wiele bliższe chełmińskiej kompozycji są natomiast malowidła ściennie w kościele N. P. Marji w Toruniu, a zwłaszcza w kościele św. Jakóba w Lubece, złożone z nadnaturalnych wymiarów postaci świętych na filarach międzynawowych, determinowane jak dotychczas na czas koło poł. XIV w.³⁸⁾. Z figur tych należy wymienić przede wszystkim postać św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus, zbliżoną do malowidła chełmińskiego nie tylko pod względem ogólnego ujęcia, lecz i w szczegółach, że podkreślimy uderzającą graficzność faktury, stylizację włosów i zarostu, rysunek nosa i wykrój ust św. Krzysztofa, jak również zespół form, cechujących postać Dzieciątka Jezus. Nadmienić przy okazji trzeba, że stylizacja trzymanego przez lubeckiego świętego drzewa o stożkowatej koronie, rozbitej na poszczególne duże liście, archaizuje wyraźniej od podobnego motywu w obrazie chełmińskim, gdzie owal drzewiastej korony wypełnia abstrakcyjny motyw drgających promieni. Związek tych dwóch malowań, lubeckiego i chełmińskiego, wydaje się niewątpliwy, przy czym jeśli chodzi o kierunek wędrówki form, cechujących obydwie kompozycje, prawdopodobniejszy wydaje się kierunek z zachodu na wschód, niż odwrotnie. Ten styl graficzny, dla którego prócz wyraźnego wykreślenia tkanin niezmiernie charakterystyczny jest sposób opracowania włosów i zarostu w formie równoległych łuków, esownic i wolut, jest wcale popularny w sztuce bałtyckiej, hanzeatyckiej, ujawniając się bardzo wyraziście również w krajach skandynawskich³⁹⁾. Genezy tego kierunku możnaby się znowu dopatrzeć we Francji, a bliżej w Dolnej Nadrenji, jeśli wziąć pod uwagę wczesno-kolońskie kreacje starców z falującym zarostem i fakt ścisłych związków artystycznych między Lubeką a Westfalją.

Jeśli chodzi o stosunek tej sztuki północnej do polichromji np. gnieźnieńskiej, to w świetle analogij między tą ostatnią, a zabytkami Chełmna, Torunia⁴⁰⁾ i Lubeki, należałoby przyjąć w malo-

widłach gnieźnieńskich, prócz zapożyczeń śląsko-czeskich, jeszcze wpływ sztuki hanzeatycko-krzyżackiej, co ze względów geograficznych byłoby zupełnie uzasadnione.

Opisana polichromja była tylko częścią dekoracji kościelnych murów; oświetlały je bowiem witraże, które z końcem XIX w. przewieziono do malborskiego zamku. Witraże te zawierały sceny z życia Matki Boskiej i Chrystusa, popiersia apostołów i świętych pańskich na tle kobierców „en grisaille“, oraz całe figury świętych pod bogato rozczłonkowanymi baldachimami⁴¹⁾. Rzecz charakterystyczna, że w witrażach tych Burger widzi znowu tradycje czeskie i to tego kierunku, który kilka dziesiątków lat przedtem zapoczątkowano na Karolowym Tynie koło Pragi⁴²⁾.

Reasumując wyniki pracy, trzeba podkreślić eklektyczny charakter malowideł chełmińskich, będący jednak odbiciem eklektyzmu górnoniemieckiego malarstwa, z którym, jak próbowaliśmy to wykazać, łączy je cały szereg analogij. Te ostatnie odnoszą się przeważnie do dwóch szkół lokalnych, frankońskiej i czeskiej. Najstarsze malowidła z legendą Daniela, zapewne z trzeciej ćwierci XIV w., pozostają w pewnym związku z polichromją zamku w Jindřichowym Hradcu, jak również z współczesnem malarstwem minjaturowem, — podobnie nieco późniejsza od tamtych rycerska scena na ścianie północnej jest zapewne wynikiem zapożyczenia z jakiegoś iluminowanego, rycerskiego romansu. Figura św. Krzysztofa w nawie z r. koło 1400 oscyluje natomiast do malarstwa dolnoniemieckiego, przypominając równocześnie rodzajem swej graficzności inne malowidła pomorskie, śląskie i wielkopolskie. Wreszcie duże freski na ścianie północnej pochodzą już z pocz. XV w. (może z lat 1410 — 1420), nawiązując do sztuki frankońsko-czeskiej wraz z jej rozgałęzioną siecią pokrewieństw z Francją, Nadrenją i Bawarją.

Sprecyzowanie stanowiska malowań chełmińskich w sztuce XIV w. nie przedstawia specjalnych trudności. Z punktu widzenia stylistycznego ówczesne malarstwo rozpada się na trzy wielkie, zasadnicze grupy: kierunek klasycyzujący i tradycyjny, zogniskowany w Górnej Nadrenji (Strassbourg), — młodszy styl gotycki z właściwą mu elegancją krzywizn przy nierzadko występującym realizmie i specyficzną kompozycją, złożoną z dużych figur głównych i mniejszych ubocznych, genetycznie związanych z minjatorstwem francuskim i Nadrenją (w szerokiem znaczeniu słowa) — wreszcie styl najmłodszy, polegający na fuzji elementów północnych z włoskimi, które najwyraźniej ujawnia się w konstrukcji przestrzennej z jej swoistą architekturą. Otóż dwa ostatnie kierunki znalazły swój wyraz w malowidłach chełmińskich; wprowadzie zarówno postać św.

Krzysztofa w nawie, jak i wszystkie inne malowidła, reprezentują ów drugi styl młodszy, lecz w architektonicznych konstrukcjach, użytych jako tła postaci apostoła (?) z pocz. XV w. i św. Krzysztofa można ostatecznie dopatrzeć się wspomnienia włosko-francuskich koncepcyj (poprzez Czechy), jeszcze w tradycyjnej, najprostszej redakcji.

Nakoniec warto zwrócić uwagę na owe kilkakrotnie w ciągu pracy stwierdzone analogie malowideł pomorskich ze sztuką czeską, zwłaszcza że te ostatnie cechują wogóle wczesnogotyckie malarstwo polskie zarówno ściennie, jak sztalugowe. Badanie tego zjawiska jest wciąż aktualne, ile że zagadnienie czechizmu w sztuce polskiej nie zostało jeszcze postawione w sposób dostatecznie wszechstronny, tem mniej rozwiązane, wobec czego dotychczasowe poglądy na tę sprawę mogą zczasem ulec niejednej zmianie. Nie kusząc się w monograficznej pracy, poświęconej szczupłej grupie zabytków, o rozwiązanie problemu tak ogólnego i zasadniczego, warto przecież wskazać na pewne możliwości w tej mierze. Inne od dotychczasowych wyniki dałaby już może próba wyjścia z ciasnego kręgu dociekań wyłącznie porównawczych w kierunku badań nad znaczeniem czynnika etnicznego w twórczości plastycznej, dokładniej w procesie przetwarzania t. zw. obcych wzorów. W świetle takich badań, posługujących się do pewnego stopnia również metodą psychologiczną, mogłoby się okazać, że zaobserwowane odchylenia formalne, cechujące sztukę polską w zestawieniu z zachodnią, a zbliżone do kreacyj czeskich, są wynikiem podobnego tu i tam procesu sławizacji. Poprawka tezy o zależności naszej wczesnogotyckiej sztuki od Czech winnaby może pójść w kierunku uwzględnienia możliwości powstawania w Czechach i Polsce podobnych zjawisk artystycznych, nietylko w wyniku nadrzędności sztuki czeskiej w stosunku do polskiej, lecz i na skutek współrzędności zjawisk, uzasadnionej pokrewieństwem rasowym.

Od Redakcji. Praca niniejsza wydana została z zasiłkiem Instytutu Bałtyckiego w Toruniu.

PRZYPISY.

1. J. Heise: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Westpreussen. Danzig 1887 — 1895, t. II, str. 49 — 50; budowa kościoła trwała przypuszczalnie od r. 1300 do 1333; w tym ostatnim roku stały już wieże.
2. Najwięcej wiadomości o malowidłach chełmińskich, o ich odkryciu i restauracji zawdzięczam p. drowi N. Pajzdierskiemu, za co składam mu uprzejmą podziękę. Swój pogląd na tę polichromję wypowiedział dr. Pajzdierski również w zwięzłym artykule druk. w Wiadomościach

- konserwatorskich (dodatek do Ziemi, 1929, Nr. 6). Zapewne na tym artykule oparł krótki ustęp o polichromji chełmińskiej ks. *B. Makowski*: *Sztuka na Pomorzu*. Toruń 1932, str. 58.
3. Nr. 1, str. 45; chodzi o komunikat *M. Walickiego* w sprawie odkrycia fryzu gotyckiego z wieku XIV — XV na chórze zakonnym. Ponieważ z cyt. komunikatu zdaje się wynikać, że jego autor zamierza zczasem opublikować odnośny zabytek, wstrzymuję się od wyzyskania go dla celów porównawczych.
 4. Ponieważ narzutka według informacji dr. Pajzderskiego odstawała od muru na znacznej przestrzeni, grożąc zasypaniem, dokonano związania jej z murem, zapomocą hydraulicznego wapna, wprowadzonego między mur a zagrożone płyty tynku.
 5. Por. cyt. Nr. Wiadomości konserwatorskich i ks. *Makowskiego*, op. cit., str. 58.
 6. Por. egzemplarze biblij, reprod. przez *Burgera*: *Die deutsche Malerei*, I, ryc. 256—259, 261, 264. W redakcji chełmińskiej anioł nie przynosi Habakuka z żywnością, jak np. w biblij z Metten (I. c., ryc. 258), lecz samą żywność, jak w biblij ratybońskiej z pocz. XIV w. (ibid., ryc. 256), lub w jej replice z XV w. (ryc. 259). Daniel zaś jest tutaj przedstawiony w wieku młodzieńczym jak w cyt. biblij ratybońskiej. W tej interpretacji sceny chełmińskiej jedyną przeszkodą byłaby aureola Daniela, gdyby nie fakt, że w malarstwie gotyckim trafiają się jednak prorocy z nimbami; por. witraże z figurami proroków Jeremiasza i Manasses z Klosterneuburg — *F. Kieslinger*: *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*. Zürich — Wien 1928, tabl. 21 i 27.
 7. Analogiczny motyw chusty z duszą, względnie z duszami zmarłych, spotykamy niejednokrotnie w malarstwie średniowiecznym; jednym z wcześniejszych zabytków uwzględniających ten motyw jest miniatura francuska z pocz. XIV w. w „*Vie de St. Denis*“ (Paris, Bibl. Nat., fr. 2092, fol. 48 v.), *G. Vitzthum*: *Die Pariser Miniaturmalerei*. Leipzig 1907, str. 189, tabl. XL.
 8. Por. czeski obraz z Marją i Elżbietą publik. u *Burgera*, op. cit., t. I, ryc. 202, i miniatury w *Biblia Pauperum* z Metten, oraz „Regulę św. Benedykta“ w państ. bibliotece monachijskiej, I. c., ryc. 267 i 268.
 9. *Burger*, op. cit., t. I, ryc. 256.
 10. Ta konserwatywna stylizacja drzewa sięga odległych czasów, charakteryzując np. zabytki romańskie i wczesnogotyckie; por. Ewangeljarz z Monte Cassino z XI w. w kapitulniku katedralnym w dalmatyńskim Trau (*H. Fabnesics*: *Die illuminierten Handschriften in Dalmatien*. Leipzig 1917. *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, t. I, str. 81, fig. 91); z francuskich zabytków można tu wymienić *Somme le Roi* z r. 1311, Paris, Bibl. de l'Arsenal, 6329, fol. 3 v, *Vitzthum*, op. cit., str. 143 — 145, tabl. XXXIII. — O ewolucji motywu drzewa w sztuce od czasów wczesnochrześcijańskich por. *V. Brinckmann*: *Baumstillisierungen in der mittelalt. Malerei*. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Strassburg 1906. *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, z. 69.
 11. Ukrzyżowanie to jest wprawdzie późniejsze od opisanych malowań, lecz powstało może w następstwie usunięcia starszych.
 12. *W. Molsdorf*: *Christl. Symbolik der mittelalt. Kunst*. Leipzig 1926.
 13. *A. Matejcek*: *Die böhmische Malerei des XIV Jahrhunderts*. Leipzig 1921, str. 4 — 5.

14. Odczytanie napisu zawdzięczam w części p. dr. Zofji Budkovej, która zbadała także typ orla, determinując go, podobnie jak reszty epigraficzne, na 2-gą poł. XIV w.
15. Uwagi te zawdzięczam p. dr. Zofji Budkovej.
16. *Burger*, op. cit., t. I, ryc. 197.
17. Por. cyt. biblię z Metten z r. 1414 i Regułę św. Benedykta z tego samego czasu, *Burger*, op. cit., ryc. 258, 267, 268.
18. Por. strój Piotra Wisego na jego epitafjum z r. około 1340 w Doberan, *C. Habicht: Die mittelalt. Malerei Niedersachsens*. Strassburg 1919, t. I, str. 75, tabl. XIII; — podobny beret spotykamy również w malarstwie francuskim z pocz. XV w., np. w *Livre des merveilles* (2810, fol. 141) w scenie pożegnania Jana de Mandeville z Edwardem II, gdzie nosi go jeden z towarzyszy króla, *H. Martin: Les Joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale*. Paris et Bruxelles 1928, tabl. 58.
19. Por. stroje dworzan podtrzymujących tarczę herbową Vintlerów w izbie kąpielowej zamku Runkelstein, a zwłaszcza lewego w berecie, *J. Weingartner: Die Kunstdenkmäler Bolzanos*. Wien—Augsburg 1926, str. 182, ryc. 57.
20. Fryz ten jest jeszcze cieniowany w ten sposób, że żółty odcinek każdego zębu jest uzupełniony kreskowaniem niebiesko-zielonym, zaś czerwony odcinek wstęgi kreskowaniem ciemno-czerwonym, brązowym i niebieskawym.
21. Analogiczny zacheuszek, oraz fragment wstęgowego fryzu zachował się również naprzeciw, na ścianie południowej, na lewo od sceny z Danielem. Wynika z tego, że i na tej ścianie były uprzednio malowidła obramione podobną, zygzakowatą wstęgą.
22. Obecność aureoli nie przekreśla tej interpretacji, gdyż w gotyckim malarstwie trafiają się, jak wiadomo, prorocy z nimbami, por. przypis 6.
23. Na jednym z filarów wnętrza kościoła św. Jakóba w Lubece widać malowidło ściennie, postać św. Mateusza z banderolą, na której napis: „sancta: ecclesiam: catholicam“. Święty brodaty, o dość ostrych rysach twarzy jest przedstawiony z analogicznym gestem ręki, jak święty chełmiński; por. *J. Baltzer u. F. Bruns: Die Bau u. Kunstdenkmäler der Freien u. Hansestadt Lübeck*. Lübeck 1921, str. 333—334. Być może podobny napis, jak cyt. wyżej, znajdował się na wstędze chełmińskiego świętego; por. również wstęgę inskrypcyjną św. Mateusza na fresku w Nowem Mieście na Pomorzu, *T. Dobrowolski: Studja nad średniowiecznym malarstwem ściennym w Polsce*. Poznań 1927, str. 135.
24. Por. szczegóły chełmińskiej architektury z obrazami na temat św. Andrzeja z klasztoru w Thouzon, obecnie w pryw. posiadaniu. Obrazy te należą do kręgu wpływów sienneńskich, *L. Dimier: Histoire de la peinture française*. Paris et Bruxelles 1925, str. 14, tabl. VI.
25. *Burger*, op. cit., t. II, str. 281, ryc. 341.
26. *C. Gebhardt: Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*. Strassburg 1908, str. 36—37.
27. Dejeпис vytvarného umení v Cechách. Praha 1931, ryc. 245 na str. 318; wbrew poglądom *Gebhardta*, który w twórczości mistrza ołtarza Imhofów kładzie nacisk na komponentę włoską (Gentile da Fabriano — op. cit., str. 39—40), związek tego mistrza ze sztuką czeską wydaje się bardzo bliski, co z drugiej strony nie wyklucza przecież zapoży-

- czeń włoskich; por. też W. Worringer: *Die Anfänge der Tafelmalerei*. Leipzig 1924, str. 335.
28. Motyw ten rozprzestrzeniał się prawdopodobnie dość różnymi drogami, w każdym razie nie wzdłuż jednego szlaku. Do Frankonii został przeszczepiony z Nadrenji już w poł. XIV w., do Czech jednak nie przeszedł jak się zdaje z Frankonii, lecz wprost z północnej Francji, poczem Czechy za pośrednictwem ekspansywnego warsztatu mistrza z Trzebonia oddziaływały z kolei na Frankonię (por. np. wym. w tekście św. Jana z Kaiser-Friedrich Mus.). Do Frankonii przedostał się zatem ów motyw dwiema drogami — po raz pierwszy w poł. XIV w z Francji przez Nadrenję, po raz drugi w pocz. XV w. przez Czechy. W międzyczasie zaś nie obeszło się zapewne bez jakiejś dorywczej choćby osmozy między Frankonią a Czechami. — Byłoby niewątpliwie pouczające monograficzne opracowanie wędrówki jakiegoś motywu i naświetlenie mechanizmu takiej wędrówki, który czasem polegał na aktywności długich szlaków wędrównych od centrum aż na daleką prowincję, to znowu stawał się funkcją krótszych odcinków komunikacyjnych, łączących sąsiednie, regionalne ośrodki kulturowe. Mechanizm wędrówek miał mieć zresztą sporo warjantów; można przecież przypuścić np. współdziałanie długiego szlaku wędrównego z szeregiem krótkich linii komunikacyjnych, kombinowanych w bardzo różnorodne sieci.
29. Ks. U. Nowodworski: *Encyklopedia kościelna*. Warszawa 1893, t. XIX (pelikan).
30. C. Habicht: *Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens*. Strassburg 1919, t. I, tabl. VII.
31. Np. Ukrzyżowanie w Missale Konrada von Rennenberg z roku 1357, *Burger*: t. I, ryc. 49.
32. Terminu „fresk” nie używam w znaczeniu technicznym, lecz tylko na oznaczenie malowidła ściennego.
33. Przyrząd ten możnaby uważać za kuszę, co nie znalazłoby jednak uzasadnienia w legendzie; interpretuję go jako narzędzie do rwania zębów zgodnie z legendą, zwłaszcza, że u ludu śląskiego przyrząd podobny, przeznaczony do rwania zębów, jako t. zw. „pelikan” jest w użyciu dotychczas. Podobne „pelikany” znajdują się w zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach.
34. *Burger*, op. cit., t. II, str. 348, ryc. 431.
35. Kolorytu malowidła podać niestety nie mogę, gdyż w przeciwieństwie do wszystkich opisanych, ostatniego nie znam z autopsji, i opieram się jedynie na fotografii i uprzejmych informacjach p. dr. N. Pajzderskiego.
36. N. Pajzderski: *Kościół św. Jana w Gnieźnie*. Pprace Kom. Hist. Sztuki. Kraków r. 1923.
37. T. Dobrowolski: *Kościół św. Stanisława w Starem Bielsku*. Katowice 1932, ryc. 22.
38. Baltzer, Bruns, op. cit., t. III, str. 332 — 336.
39. A. Lindblom: *La peinture gothique en Suède et Norvège*. Stockholm 1916.
40. Styl zbliżony do postaci apostoła (?) w Chełmnie, a zwłaszcza św. Krzysztofa, wykazują, jak wspomnieliśmy już, również malowidła z końca XIV w. w toruńskim kościele Panny Marji, przedstawiające apostołów z banderolami. Graficzna stylizacja zarostu np. św. Andrzeja po-

krywa się z ujęciem św. Krzysztofa w Chełmnie i brodatych postaci w kościele gnieźnieńskim, por. *Kolb, Vorlaender, Borrmann: Aufnahmen mittelalterl. Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland*. Berlin, t. II (ostatnia tablica).

41. *N. Pajzderski*. *Ziemia* 1926, str. 6 (wiadomości konserwatorskie).

42. *Burger*, op. cit., t. II, str. 416.

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF (POZNAŃ) – EPITAFJUM ANNY PIRNESIUS W TORUNIU.

Sprawa przenikania w XVI i XVII w. sztuki niderlandzkiej do Polski jest u nas zamało roztrząsana. Rozprawa G. Chmarzyńskiego o nagrobku bisk. Piotra Kostki w Chełmży (1595 r.), zajmująca się tem zagadnieniem niezmiernie ciekawem a przytem tłumaczącem niejedno ze zjawisk naszej sztuki rodzimej, nie wywołała dotąd należytego oddźwięku¹⁾. A przecież sprawa tej infiltracji sztuki niderlandzkiej, idącej do nas w bogatej szacie italjanizmu, zasługiwałaby na dokładniejsze rozpatrzenie także ze względu na rolę, jaką w tym procesie odegrały Gdańsk i Prusy Królewskie oraz Prusy Książęce jako bramy, przez które zachodnia kultura artystyczna wnikała również do innych części kraju.

Ciekawszym jeszcze staje się obraz tej penetracji, gdy razem z odbiciem italjanistycznych prądów twórczości niderlandzkiej XVI w. dochodzą nas równocześnie echa sztuki niemieckiej w przemianie niderlandzkiej. Przykład taki chcę tu omówić.

W toruńskim kościele św. Jana wisi na ścianie wieżowej epitafjum drewniane w obramieniu o dość prostych, ale szlachetnie profilowanych formach renesansowych z malowaną „intarsją” na bocznych pilastrach²⁾, których podstawy zdobią jakieś niewyraźne dziś herby. W ramach tych mieści się obraz, malowany na desce dębowej, a przedstawiający medytującego św. Hieronima we wnętrzu pokoju³⁾. Święty, wsparty prawe ramię na pulpicie, na którym leży otwarta księga, podpira ręką głowę, nakrytą beretem, gdy lewą wskazuje na leżącą obok na stole trupa czaszkę, dotykając jej wskazującym palcem. Wzrok ma zwrócony ku widzowi w zadumie świadczącej, że oderwał się na chwilę od przeczytanego w Piśmie św. miejsca, nad którem zastanawia się głęboko. Brodata twarz starca poorana zmarszczkami; koścista ręka, podpierająca głowę, ma wygląd starczy. Po lewej stronie widoczne jakby obramienie okna, przez które pada światło do wnętrza; za postacią na ścianie zegar i mała wnęka, w której rozpoznać można dwie świece w lichtarzach; poniżej na ścianie zawieszono nożyce.

Przed pulpitem na stole leży mała kartka z nieczytelnym napisem w minuskule gotyckiej⁴⁾.

Jak głosi napis na fryzie obramienia powyżej obrazu, jest to tablica pamiątkowa dla zmarłej w 1576 r. córki dr. med. Melchjora Pirnesiusa. Napis ten brzmi: „*Annae filiolar dilectae quadrimae Melchior Pirnesius medicinae doctor hanc licet parvam, docta tamen manu pictam tabellam p.p. Obiit anno salutis MDLXXVI die XII junii*”⁵⁾.

Na predelli pod malowidłem znajduje się napis drugi w dystychach z nagłówkiem: „*Cramium ad viatorem*”⁶⁾, zakończony sentencją „*Meditatio mortis summa est philosophia*”. Cały ten epigram na temat znikomości życia ludzkiego jest jakby objaśnieniem poetyckiem medytacji nad trupią czaszką św. Hieronima. Mógł ten napis ułożyć sam Pirnesius.

Natomiast przypuszczenie, w którym się spotkałem, jakoby lekarz toruński był również autorem obrazu, jest mylne, a spowodował je zwrot w napisie górnym, w którym mowa o namalowaniu epitafjum „*docta manu*”, co znaczyć może jedynie „*ręką uczoną, fachową*”, nie „*uczonego, humanisty*”. Że Pirnesius nie był autorem obrazu, o tem świadczą zresztą owe dwa „*p*”, które znaczą „*poni procuravit*”, odpowiadające znanemu „*fieri fecit*”.

Motyw medytującego św. Hieronima jest znany z lizbońskiego obrazu Dürera, namalowanego przez norymberczyka w 1521 r. podczas podróży po Niderlandach w Antwerpii jako dar dla późniejszego faktora (konsula) portugalskiego Rodriga Fernandeza z wdzięczności za gośczenie u siebie artysty⁷⁾. Za model do postaci świętego posłużył Dürerowi 93-letni starzec antwerpski, którego podobizna, wykonana tuszem, zachowała się w wiedeńskiej Albertina (L. 568) i berlińskim gabinecie graficznym (L. 61) poza kilku studjami szczegółowemi. Powstanie rysunków i obrazu w Antwerpii wytłumaczy nam łatwo, dlaczego to właśnie ujęcie dürerowskie starego tematu stało się następnie tak popularne w sztuce niderlandzkiej a szczególnie antwerpskiej, że M. J. Friedländer naliczyć mógł tam aż około 40 replik czy odmian w ciągu XVI w. tej głęboko przemyślanej koncepcji artysty.

Przemiany te — w dostosowaniu do nowej, a odmiennej już z samego założenia od pojęć artystycznych Dürera swym charakterem, sztuki flamandzkiej czasów podürerowskich — oczywiście odbiegają od podstawowego ujęcia obrazu lizbońskiego, mianowicie, gdy opierają się na niem malarze o tak poważnem znaczeniu, jak Quinten Massys, Joos van Cleve czy najpóźniejszy z tych antwerpskich malarzy rodzajowych, Marinus van Roymerswaele⁸⁾. Lizboński św. Hieronim Dürera bowiem jest i duchowo i fizycznie w kompo-



Ryc. 1. Toruń. Kościół św. Jana. Epitafjum
Anny Pirnesius.



Ryc. 2. A. Dürer.
Św. Hieronim (Lizbona).



Ryc. 3. Szkoła Ouintin Matsyssa.
Św. Hieronim (Lucca).

zycji tak silnie skoncentrowany, że nietylko wzrokiem, wlepionym gdzieś w dal bezkresną, i znamionym, bo oparciem na trupiej czaszce groźne memento mori głoszącym ruchem ręki, ale całą postacią, zapelniającą nieuchwytnie w swym architektonicznym ujęciu wnętrze, atakuje wprost widza, i narzuca mu sobą myśli o końcu życia. Nawet akcesoria (krucyfiks na ramie okna, pulpit z otwartą księgą, kałamarz) — poza jedną trupa czaszką jako przedmiotem, nieodzownym dla objaśnienia tematu medytacji świętego — nie występują tu tak zdecydowanie rodzajowo, jak to działo się jeszcze na poprzednich, graficznych wyobrażeniach dürerowskich św. Hieronima w celi. Natomiast flamandzkie obrazy, oparte na koncepcji lizbońskiej, rozwadniają właśnie mnożeniem tych akcesoriów, do których dochodzi często nawet widok przez okno na bogaty w szczegóły krajobraz, ów fascynujący swą koncentracją motyw medytującego starca. Niewiele więc w nich pozostaje ze strasznej rozterki duchowej i rozpierającego ramy ruchu dürerowskiego świętego. Bo nie spostrzeżemy tam ani tego realizmu Dürera, charakteryzującego tak dobitnie starca, stojącego nad grobem, ani tego napięcia duchowego, wyrażającego się w skontrastowanym z kierunkiem wzroku ruchu głowy, której wyraz zamyka w sobie dwa impulsy: męczącą, bolesną zadumę, a równocześnie chęć poruszenia nią do głębi widza. Również zabrakło w flamandzkich ujęciach tego tematu dürerowskiej dynamiki poruszenia świętego, którego postać, przecięta u norymberczyka ramą, nabrzmiewa w ten sposób wzmocnionym ruchem. To też spotykamy, szczególnie w replikach niesamodzielnych, jak nasza toruńska, postać starca skuloną, jakby zapadłą za stołem, ginącą pośród licznych dodatków rodzajowych, które interesują nas narówni z owym żywym memento mori.

Do tego więc typu flamandzkiego należy również nasz św. Hieronim z kościoła św. Jana w Toruniu, choć przyznać trzeba, że twórca jego szafuje akcesorjami dość wstrzemięźliwie. Nazwiska malarza narazie nie znamy; może odkryją je kiedyś dokumenty. Był nim niewątpliwie jakiś Niderlandczyk, wyszkolony na sztuce antwerpskiej, a pracujący może w Toruniu, gdzie pewno według jego projektu wykonano obramienie epitafjum. O ile smutny stan dzisiejszy zachowanego zabytku pozwala na sąd, wartość artystyczna malowidła nie dosięga poziomu mistrzów pierwszorzędnych, co zresztą wytłumaczy nietylko charakter eksportowy pracy, ale i późna data jej powstania w czasie, kiedy temat dürerowski w sztuce flamandzkiej był już na wymarcu.

Nie znaczy to wszakże, iżby wolno dalej patrzeć spokojnie na powolne niszczenie ciekawego tego pod względem i historycznym i artystycznym zabytku, który jeszcze uratowanym być może.

PRZYPISY:

1. G. Chmarzyński: Nagrobek bisk. Piotra Kostki w Chelmży („Pomernia” III). Poznań 1928, str. 100.
2. Epitafjum to jest w architektonicznym swem ujęciu podobne do tablicy pamiątkowej Mikołaja Kopernika w tymże kościele, zawieszanej tam z daru Melchjora Pirnesiusa ok. 1580 r. (por. ks. Polkowski: Album Kopernika. Gniezno 1873, tabl. X.) oraz do bogatszego Ukrzyżowania dla Sebastjana Trostowskiego zm. 1578. Brzydkie boczne skrzydła wolutowe naszego epitafjum są dodatkiem nowszych czasów, który należałoby coprędzej usunąć.
3. Obraz jest bardzo podniszczony. Należałoby go niezwłocznie odrestaurować sumiennie.
4. Dr. Chmarzyński przeczytał słowa „Disen brief...” i jakby „schrieb”.
5. O tym dr. Pirnesiusie i jego rodzinie zebrał p. Chmarzyński następujące wiadomości: był to człowiek bardzo uczony, humanista i filozof, autor pracy p.t. „Cicero relegatus”. Pochodził zapewne z rodziny krakowskiej, ponieważ w tymże czasie w dokumentach krakowskich występuje „Daniel Pirnysius Cracoviensis Polonus” (1586 i 1588 r.). W posiadaniu Melchjora znajdowały się pierwsze iluminowane rękopisy króla Macieja Korwina, częściowo do dziś zachowane w Biblj. Mieję. w Toruniu, oraz iluminowane „Satyry” Juvenala (Pavia 1460). O córce Annie wspominają zapiski lokalne, jak również o innej, Ewie, od 1592 r. żonie Hulderyka Schobera, toruńskiego humanisty, sławionego licznymi panegirykami (m. l. ślubnym Cuplusz z 1592 r.), a zasłużonego wspólnie z burmistrzem Henrykiem Strobendem około kultury miasta.
6. Zamiast błędnego „cramium” powinno być „cranium”, co oznaczałoby, że do przechodnia przemawia czaszka z obrazu słowami epigramu.
7. Autor „Bau — und Kundstdenkmäler der Prov. Westpreussen” zesz. VI/VII, Gdańsk 1889, str. 263 o dürerowskim pochodzeniu tego motywu nie wspomina; nie wie nawet, że starzec na obrazie, to św. Hieronim, choć już 1888 r. ogłosił K. Justi odnalezienie tego Dürera w muzeum lizbońskim (Jahrb. der kgl. Preuss. Kunstsamml., str. 149).
8. Sprawę lizbońskiego św. Hieronima i jego oddziaływania na malarstwo niderlandzkie porusza dość obszernie w swej nader zajmującej pracy J. Held: Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit. Haag 1931, str. 81 nn.
9. J. Held l. c. podaje szereg obrazów na ten temat znakomitych i samodzielnie opracowujących go artystów flamandzkich oraz w ekskursie III (str. 139) znane mu z literatury i autopsji kopje, do których zalicza również obraz z epitafjum toruńskiego.

JOANNA ECKHARDTÓWNA (POZNAŃ) — GRUPA NAGROBKÓW BAROKOWYCH W STYLU FLORISA NA POMORZU I W WIELKOPOLSCIE.

Rzeźba nagrobna w Polsce, zajmująca w sztuce XVI w. pod względem ilościowym i artystycznym pierwsze miejsce, rozwija się w wieku XVII niemniej bogato, albo transponując w formy barokowe tradycyjny typ nagrobka z postacią leżącą, albo tworząc typy

nowe. W rozwoju tych nowych barokowych form dominujące znaczenie mają wpływy sztuki niderlandzkiej. Działy one co prawda już od drugiej połowy w. XVI, lecz teraz zyskują na wyrazistości, niewątpliwie przez bezpośredni udział artystów niderlandzkich, idących do Polski przez Prusy Wschodnie (Królewiec) i Gdańsk. Artysta, który żyjąc w drugiej połowie w. XVI stworzył typy nagrobków i epitafjów, oraz bogaty szereg wzorów w motywach dekoracyjnych, które stały się podstawą sztuki nagrobnej wieku XVII, był Cornelis Floris, twórca monumentalnego nagrobka dla księcia Albrechta w Królewcu i wielu innych. Liczni jego uczniowie i naśladowcy tworzą w drugiej połowie w. XVI i w w. XVII w Gdańsku środowisko artystyczne, obejmujące swojemi wpływami Polskę. Nic też dziwnego, że właśnie na Pomorzu i w Wielkopolsce znajdujemy szereg nagrobków, noszących bardzo wyraźne piętno stylu Florisa i jego warsztatu.

Grupę tę tworzą nagrobki: rodziny Kossów (ryc. 1) w Oliwie (1620); rodziny Bahr w kościele Panny Marji w Gdańsku (1620); arcybiskupa Wojciecha Baranowskiego w katedrze Gnieźnieńskiej († 1613); arcybiskupa Wawrzyńca Gembickiego (ryc. 2) tamże (po r. 1636); Zygmunta Raczyńskiego i Jana Wąglikowskiego z kościoła OO. Bernardynów w Bydgoszczy, dziś w katedrze Poznańskiej¹⁾ (1652) (ryc. 3); kanonika Zygmunta Cieleckiego tamże (1652); i biskupa Andrzeja Szoldrskiego również w katedrze Poznańskiej (1652). Grupę tę w innych dzielnicach Polski uzupełniają nagrobki: Stanisława Radziwiłła w kościele po-bernardyńskim w Wilnie (ok. 1600); biskupa Hieronima Cieleckiego w Katedrze w Płocku²⁾ po r. 1626; i Zygmunta Kazanowskiego w Katedrze św. Jana w Warszawie (1634).

Całej tej grupie wspólna jest pełno plastyczna postać zmarłego w pozycji klęczącej³⁾, modląca się często przed krucyfiksem lub Madonną, wzorem postaci księcia Albrechta z nagrobku Florisa w Królewcu. Wspólne im są również ozdobniejsze lub skromniejsze formy architektoniczne i motywy dekoracyjne, których źródłem jest tak bogate „oeuvre” Florisa⁴⁾.

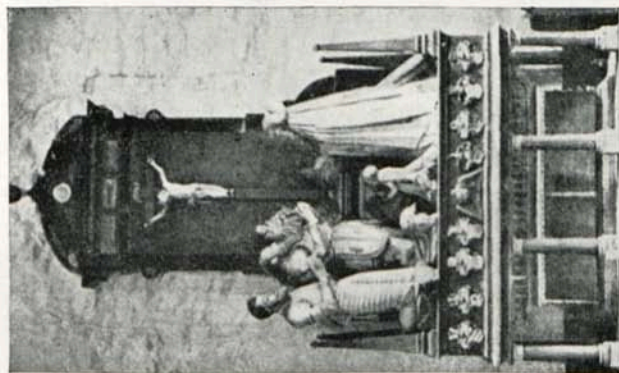
Łączy je również typowa dla sztuki niderlandzkiej malowniczość w doborze materiału, to jest mieszanie marmurów: białego w postaciach i dekoracji, oraz czarnego i czerwonego w formach architektonicznych.

Wyodrębniam tę grupę nagrobków, jako zamykającą się bez reszty w sferze wpływów sztuki niderlandzkiej, a nie jako zespół dający się umieścić w zakresie jednego warsztatu lub artysty. Nie dadzą się bowiem zaprzeczyć między nimi nieraz bardzo wyraźne różnice stylistyczne.

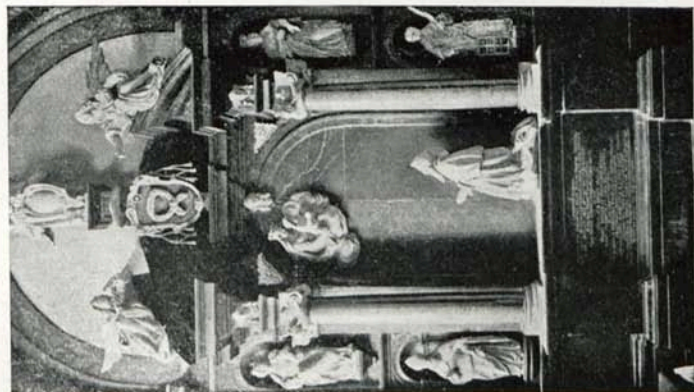
Nagrobki w Oliwie i Gdańsku przypisywane są Wilhelmowi von dem Block⁵⁾, uczniowi Florisa i twórcy nagrobka dla ks. Małgorzaty pruskiej w Królewcu i kardynała Andrzeja Batorego, brata króla Stefana, który pracuje w Gdańsku do roku 1628⁶⁾. Nagrobek oliwski Kossów i nagrobek gdański, pochodzące z roku 1620, a także wcześniejszy od nich związany z twórczością Hansa Vredemanna de Vries⁷⁾, nagrobek Stanisława Radziwiłła w Wilnie, oraz fundowany po roku 1613 nagrobek arcybiskupa Baranowskiego w Gnieźnie, a po roku 1626 biskupa Hieronima Cieleckiego w Płocku, stanowią pierwszy etap tych bezpośrednich, bo przez uczeni przenoszonych, wpływów stylu Florisa⁸⁾. Jedne z nagrobków tej grupy należą do typu nagrobków przyściennych, stojących na cokołach. Najbogatszym z nich jest nagrobek arcybiskupa Gembickiego w Gnieźnie (ryc. 2). Inne to nagrobki ściennie, wiszące na konsolach, jak nagrobek Szoldrskiego i kanonika Cieleckiego w Poznaniu. We wszystkich niemal, z wyjątkiem nagrobka gdańskiego, nagrobka Kossów i nagrobka Raczyńskiego i Wąglikowskiego, które nazwaćby można typem wyraźnie figuralnym, gdyż architektura stanowi tam jedynie płaskie tło dla postaci i podstawę, zasadniczą koncepcją architektoniczną jest niezbyt głęboka wnęka ujęta w kolumny, dźwigające bogato profilowany gzyms i nasadzkę. W niszy pełno-plastyczna postać zmarłego, modlącego się przed krucyfiksem lub Madonną. Górą tympanon barokowo przerywany lub łamany, czasem nasadzka z reliefem wyobrażającym Wniebowstąpienie (nagr. Szoldrskiego), Złożenie do Grobu (nagr. kanonika Cieleckiego), lub Zmartwychwstanie (nagr. St. Radziwiłła), ulubione tematy reliefów nagrobnych Florisa i jego warsztatu.

Bogatsze, jak nagrobek arcybiskupa Gembickiego i biskupa Szoldrskiego, posiadają jeszcze, podobnie jak wspomniani już nagr. księcia Albrechta w Królewcu, wnęki boczne z posągami patronów i figurami alegorycznymi. Z motywów dekoracyjnych — charakterystyczne obeliski zakończone kulami, główki aniołów, anioły siedzące na krawędziach tympanonu, trupy czaszki i tarcze herbowe. Wszystkie te formy i motywy znajdujemy w licznych nagrobkach Florisa i jego uczeni.

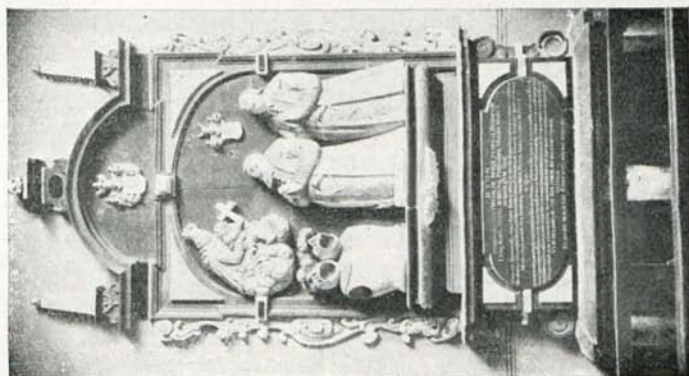
Cztery nagrobki tej grupy, a mianowicie: nagrobek arcybpa Wawrzyńca Gembickiego, biskupa Szoldrskiego, Raczyńskiego i Wąglikowskiego i kanonika Cieleckiego łączą się ściślej ze sobą, przez wspólny motyw Madonny. Nie jest to motyw florisowski, gdyż Floris i jego uczniowie i naśladowcy niderlandzcy i niemieccy⁹⁾ najchętniej wypełniali całe płaszczyzny nisz reliefami, lub umieszczali swe postacie modlących się zmarłych przed krucyfikсами, tak jak to widzimy w oliwskim nagrobku Kossów von dem Blocka i w na-



Ryc. 1. Olizna. Nagrobek
rodziny Kossov.



Ryc. 2. Gniezno. Katedra.
Nagrobek arcybpa W. Gembickiego.



Ryc. 3. Poznań. Katedra. Nagrobek
Z. Raczyskiego i J. Wąglińskiego.

grobu biskupa Cieleckiego w Płocku. W polskiej sztuce nagrobnej XVI w. włoski motyw Madonny w tondzie lub bez tonda w szerszej kompozycji reliefowej był dosyć częsty¹⁰⁾. Już jednak w drugiej połowie tego wieku pod wpływem sztuki niderlandzkiej staje się coraz rzadszy, a pojawiać się zaczynają reliefy najczęściej ze Zmartwychwstaniem lub krucyfiksy. To też powrót do motywu Madonny w tych nagrobkach barokowych musi mieć specjalną przyczynę.

Najwcześniejszym z tych nagrobków z motywem Madonny z Dzieciątkiem jest nagrobek arcybpa Gembickiego w Gnieźnie, fundowany przez synowca jego, biskupa przemyskiego Piotra Gembickiego po roku 1536¹¹⁾.

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że motyw ten pojawił się tu na wyraźne życzenie fundatora, który w ten sposób chciał zaznaczyć specjalne nabożeństwo do Najśw. Panny, jakim odznaczał się zmarły arcybiskup¹²⁾.

Trzy następne nagrobki naśladowujące ten motyw Madonny¹³⁾ pochodzą z roku 1652 i te trzy jedynie dadzą się postawić w obrębie jednego warsztatu, będącego co prawda w pewnej zależności od twórcy nagrobka Gembickiego, lecz nie dorównującego mu pod względem efektu artystycznego. W wykonaniu bowiem postaci i dekoracyjnych rzeźb figuralnych, jak też w traktowaniu form architektonicznych – widoczna jest pewna sucha, szkolarska warsztatowość, odbiegająca daleko od swobody, harmonji i subtelności wykonania w nagrobku Gembickiego.

W Gdańsku pod koniec XVI w. i w pierwszej połowie w. XVII pracuje szereg rzeźbiarzy niderlandzkich. Są to wspomniani już Wilhelm von dem Block i Hans Vredemann de Vries, oraz Abraham i Jakób von dem Block, Wilhelm Richter, Andrzej Schlüter i inni¹⁴⁾.

Do twórczości tych rzeźbiarzy należy odnieść wcześniejsze chronologicznie nagrobki naszej grupy¹⁵⁾. Natomiast trzy nagrobki, naśladowujące motyw Madonny, pochodzące już z drugiej poł. w. XVII i ze względu na późny czas powstania i z powodu tego, że wykazują naśladownictwo form stylu Florisa bez należytego zrozumienia jego sztuki, do twórczości bezpośrednich uczniów tego niderlandzkiego mistrza odnieść się już nie dadzą.

PRZYPISY:

1. Nagrobek Zygmunta Raczyńskiego, sędziego Nakielskiego i szwagra jego Jana Wąglińskiego, fundowany przez Raczyńskiego w roku 1652, znajdował się do roku 1840 w kościele OO. Bernardynów w Bydgoszczy. Po oddaniu kościoła Niemcom, hr. Edward Raczyński przeniósł nagrobek swego przodka do katedry poznańskiej.

2. Nagrobek biskupa Cieleckiego stawia synowiec biskupa, kanonik poznański Zygmunt Cielecki (*Korytkowski: Kanonicy i prałaci... Gniezno 1883, tom I, str. 54*).
3. Z wyjątkiem nagrobka St. Radziwiłła, gdzie postać zmarłego jest w pozycji leżącej, tak jak to miało najczęściej miejsce w nagrobkach wieku XVI.
4. *R. Hedicke: Cornelis Floris und Florisdekoration. Berlin 1913.*
5. *G. Cuny: Danzigs Kunst und Kultur. Frankfurt a. M. 1910, str. 75.*
6. *G. Cuny, op. cit.*
7. *E. Świeżykowski w Spr. Kom. Hist. Sztuki, tom VIII, CCCXV.*
8. Z końca XVI w. pochodzący nagrobek biskupa Kostki w Chełmży na Pomorzu, jakkolwiek wykazuje wpływ sztuki Florisa (por. *G. Chmarażyński: Nagrobek biskupa Piotra Kostki w Chełmży. Poznań 1928, w Roczniku III. Korp. Stud. Un. Pozn. „Pomerania”*), to jednak do bezpośredniej twórczości artystów niderlandzkich odnieść się nie da. Stylistyczne cechy tego nagrobka i szereg motywów dekoracyjnych — między innymi także motyw umieszczenia w dolnej partii tła wnęki nad zmarłym szeregu insygniów rycerskich lub biskupich, co po raz pierwszy wprowadził Santi Gucci w nagrobku krakowskim Stefana Batorego, łączą ten nagrobek pomorski z twórczością tego artysty włoskiego, pracującego w końcu XVI w. w Krakowie.
9. Por. *W. Nickel: Die Breslauer Steinepitaphien aus Renaissance und Barock. Strassbourg 1924.*
10. Np. nagr. Zygmunta w Kaplicy Zygmuntońskiej, Barbary Tarnowskiej w Tarnowie, Krzyckiego w Gnieźnie, Tomickiego i t. d...
11. Piotr Gembicki został biskupem przemyskim dopiero w roku 1536, a w napisie nagrobnym pomnika arcybiskupa w Gnieźnie — nosi tytuł biskupa przemyskiego (*Korytkowski: Kanonicy i prałaci... Gniezno 1883, tom I, str. 135*).
12. Arcybiskup Gembicki żywił specjalne nabożeństwo do Najśw. Panny — a wprowadzenie motywu Madonny z Dzieciątkiem ukazującej się modlącemu się biskupowi może też być w związku ze znanem w XVII w. zdarzeniem, kiedy to modlącemu się arcybiskupowi Gembickiemu w Zamku w Skierniewicach w czasie wojny z Turkami zjawiła się Matka Boża, zapowiadając zwycięstwo wojsk polskich w roku 1622 (*Korytkowski: Arcybiskupi gnieźnieńscy, tom III, str. 667*).
13. Nie tylko naśladownictwo motywów, ale wprost całych nagrobków było dosyć częste — wiemy np. że biskup poznański Gościński w testamencie swym każe wzorować swój nagrobek na nagrobku biskupa Adama Konarskiego (*R. Weimann: Testamenta episcoporum et canonicorum Posnaniensium. Rocznik Tow. Przyj. Nauk. w Pozn., tom 37*). Motyw ten musiał się podobać i stąd naśladowanie go w 15 lat prawie po powstaniu nagrobka Gembickiego; może i pokrewieństwo rodziny Gembickich z Cieleckimi miało tu pewne znaczenie.
14. *G. Cuny, op. cit.*
15. O fundatorze nagrobka arcybiskupa Gembickiego wiemy, że był w stosunkach artystycznych z artystami gdańskimi i u złotnika gdańskiego Piotra von der Rennen zamówił srebrną trumnę dla św. Stanisława (Por. *F. Klein: Gdańsk. Warszawa 1920, str. 86*). Z artystów pracujących w Gdańsku jednakże ani Wilhelm, ani Abraham von dem Block nie mogli wykonać nagrobka Wawrzyńca Gem-

bickiego, gdyż obaj w roku 1636 już dawno nie żyją. Mogli oni natomiast rzeźbić nagrobek Wojciecha Baranowskiego, który powstał po roku 1613 w Gnieźnie i biskupa Cieleckiego w Płocku, który zmarł w roku 1626. Abraham von dem Block miał zamówienia dla biskupów polskich (por. *Thieme-Becker*, tom IV., str. 121), które po jego śmierci wykończył również rzeźbiarz gdański Wilhelm Richter. Ten artysta mógłby też być twórcą nagrobka Wawrzyńca Gembickiego w roku 1636.

JULJUSZ STARZYŃSKI (Z. A. P.) — DO DZIEJÓW POLSKO-GDAŃSKICH STOSUNKÓW ARTYSTYCZNYCH W XVII WIEKU (przyczynek archiwalny).

Doniosła rola, jaką odegrało środowisko gdańskie w dziejach polskiej kultury artystycznej, domaga się rychłego a wyczerpującego opracowania. Bogate miasto portowe, protegowane przez wielu polskich monarchów, ogniskujące w sobie mnogość różnorodnych wpływów kulturalnych, było dla Rzeczypospolitej jedną z najważniejszych bram, wiodących na zachód. Dzięki temu szczególnie z końcem XVI i w ciągu XVII w. urosło ono w zamożność, stając się nie tylko wybitnym ośrodkiem handlu, ale zarazem ogniskiem życia umysłowego i artystycznego. Wybitny udział wpływów gdańskich lub przez Gdańsk idących stwierdzić można w wielu polskich zabytkach z tych czasów zarówno z dziedziny architektury, rzeźby, malarstwa, jak i przemysłu artystycznego. W tym względzie rola Gdańska zdaje się przedewszystkiem polegać na przetwarzaniu zdobyczy wielkiej sztuki niderlandzkiej i dalszem ich przekazywaniu polskiemu środowiskom.

Sztuka gdańska z końcem XVI i w pierwszej połowie XVII w. posiada charakter przedewszystkiem rzeźbiarski i w tym kierunku oddziaływała na Polskę. Wpływy te odnajdziemy u nas w licznych przejawach rzeźby architektonicznej i dekoracji, przedewszystkiem zaś w plastyce nagrobkowej. Droga poprzez Gdańsk przyjął się w Polsce typ nagrobka, wywodzący się od Cornelisa Florisa, a wykształcony na podłożu sztuki Sansovina; typ ten gdańsko-niderlandzki z końcem XVI i w ciągu XVII w. zaznaczył się u nas szeregiem znakomitych przykładów¹⁾. Z możliwością wpływów, a częściowo i importu gdańskiego należy się liczyć również w dziedzinie epitafjów. Wykonywaniem epitafjów na zamówienie panów polskich zajmował się tak wybitny artysta, jak Abraham von dem Block²⁾, a również wiele innych, bezimiennych przykładów z tej dziedziny, rozsianych po całej Polsce, wykazuje niezawodne cechy dłuta gdańskiego. Jak w pierwszej, tak samo w drugiej połowie XVII wieku wyroby gdańskiego przemysłu artystycznego cieszyć się będą w Pol-