

24. Por. *K. Woerman*: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden... str. 207/208.
25. W tej sprawie: *A. Kraushar*: Stara Warszawa I. Warszawa za Stanisława Augusta. Warszawa 1914, str. 8/9; *T. Sawicki*: Warszawa w obrazach Bernarda Belotta Canaletta..., str. 16 i 42 oraz ryc. XXIII.
26. Por. informacje *J. Mycielskiego* w wydawnictwie *Thieme - Becker*: Allg. Lex. d. Bild. Künstler. Leipzig 1911, t. V, str. 488.
27. W powyższej sprawie wypowiada się *M. Stübel*: Der jüngere Canaletto, str. 478; *P. Ettinger*: Belotto w Warszawie, str. 11 — 13; *C. Gurlitt*: Warschauer Bauten, str. 89/90.
28. Jeśli chodzi o scharakteryzowaną powyżej grupę studjów figuralnych, zarówno do tego jak i do innych obrazów cyklu supraport, nie wydaje się rzeczą wykluczoną, że mamy tu do czynienia z własnoręcznymi przerysami artysty z gotowego już wykonania malarskiego. Tego rodzaju przerysy, zaopatrzone w oznaczenia kolorów, mogłyby służyć następnie jako pomoc przy ewentualnem wykonywaniu repliki przez samego artystę lub też jego warsztat. Wiemy, że wykonywanie replik było częstym zwyczajem Belotta. W danym zaś wypadku stwierdzić można również istnienie repliki jednego z obrazów z omawianego cyklu supraport.
29. Znane są nawet obrazy Canaletta i Belotta, przedstawiające widoki tego niezwykle charakterystycznego dzieła architektury i urbanistyki. Por. *H. Voss*: Studien zur venezianischen Vedutenmalerei... str. 19—21.
30. Por. *J. Ponten*: Architektur die nicht gebaut wurde. Stuttgart 1925, zwłaszcza str. 59 — 64.
31. *M. Stübel*: Der jüngere Canaletto... str. 471 i 479.
32. *M. Stübel*: Canaletto. Dresden 1923, str. 13/14.
33. Dwa obrazy na zamku warszawskim z gal. Stan. Augusta w dziale im. Krosnowskich (nr. 244 i 460). — Obrazy w Londynie u dr. J. S. Maynard; por. *Ojetti, Dami, Tarchiani*: La pittura Italiana del seicento e del settecento nella mostra di Palazzo Pitti a Firenze. Milano — Roma 1922, str. 22 i tabl. 22; por. również katalog wystawy Nr. 96 i 97

ANNA MISIĄG-BOCHEŃSKA (KRAKÓW) TRYPTYK Z ROKU 1477 W KOŚCIELE PARAFJALNYM W WIĘCŁAWICACH POD KRAKOWEM

W drewnianym, z połowy XVIII w., kościele parafjalnym w Więclawicach¹⁾ znajduje się niepublikowany dotychczas tryptyk gotycki²⁾, malowany na drzewie temperą, na podkładzie kredowym. Środkowemu obrazowi (176 × 129 cm.) odpowiadają 2 skrzydła boczne, w których umieszczono — od wewnątrz i od zewnątrz — po 2 mniejsze obrazy (85 × 57 cm.), jeden nad drugim. Ramy tryptyku są pierwotne, na zewnątrz gładkie (malowane rozetki i napisy późniejsze), od wewnątrz złożone i ozdobione ornamentem ostro stylizowanej wici roślinnej, występującej lekko plastycznie na zmatowanym tle³⁾.

Obraz środkowy w dzisiejszym stanie wyobraża Tróję św.: Bóg-Ojciec, na drewnianym, gotyckim tronie, o wysokim oparciu, przykrytem brokatem i o poręczach rzeźbionych w lewki, lewą ręką trzyma krzyż z rozpiętym Chrystusem, prawą błogosławi. Ponad Jego prawym ramieniem unosi się Duch św. — Gołębicą. Po bokach, na tle jakby boazerji stoją dwaj aniołowie w albach i dalmatykach, podtrzymując krzyż i dzierżąc narzędzia Męki Pańskiej, których część leży u stóp figur, na kamiennej posadzce, malowanej perspektywicznie, w kwadratowe płyty ciemniejsze i jaśniejsze; te ostatnie zdobią 4-listne rozetki. Tło obrazu jest złożone, o bogatym, brokatowym wzorze, wygniatanym głęboko w podkładzie kredowym, ozdobione od góry połączanym maswerkiem (tabl. XXIV ryc. 1).

Podobne maswerki i złote tła posiadają wewnętrzne obrazy skrzydeł (tabl. XXIV i XXV ryc. 2, 3, 5 i 6). Na nich, jak i na czterech obrazach zewnętrznych (tabl. XXV ryc. 4), przedstawił artysta świętych z atrybutami, stojących — po 2 w każdym obrazie — na łące porosłej różnemi kwiatami (rumianki, mlecz, jaskry, osty, konwalje) i jagodami (poziomki). Wewnątrz zatem, na lewym od widza skrzydle, wyobrazono ŚŚ. Jana Chrzciciela i Andrzeja, oraz ŚŚ. Stanisława Biskupa i Erazma, a na prawym ŚŚ. Bartłomieja i Jakóba Starszego, oraz ŚŚ. Florjana i Jerzego. Na obrazach zewnętrznych widnieją u góry postaci ŚŚ. Urbana i Walentego, oraz ŚŚ. Heleny i Zofji z trzema córkami, u dołu postaci ŚŚ. Klary i Otylji, oraz ŚŚ. Apolonji i Afry. — Zamiast złożonego tła w tych obrazach ponad łąką rozpościera się błękitne niebo; jest to więc idealistyczny pejzaż, urozmaicony jedynie małemi, schematycznie traktowanemi obłoczkami.

Na dolnym brzegu dalmatyki św. Walentego wypisano gotyckimi liczbami datę 1477, w pasie imitującym ornament.

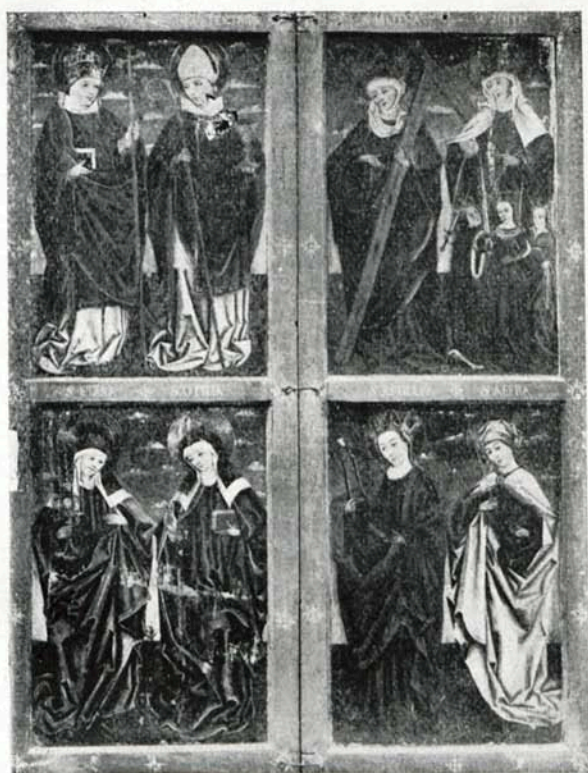
Cały tryptyk utrzymany jest w tonach ciemnych, soczystych, ze znaczną przewagą dwóch barw dopełniających: purpurowej i ciemno-zielonej. Barwy te kładł artysta zawsze koło siebie i w ten sposób, że kiedy jedną część stroju malował farbą czerwoną, najbliższej dawał kolor zielony, lub kiedy jednego świętego wyobrażał w czerwonej szacie i zielonym płaszczu, sąsiedniego ubierał odwrotnie w zieloną suknię, a płaszcz czerwony. Większość figur ma szaty w tych kolorach; wyjątek stanowią święte Franciszkaniki: Klara i Otylja w czarnych habitach, oraz białe płaszcze ŚŚ. Afry i Bartłomieja, jedyne większe białe plamy w tryptyku. Prócz nich bowiem barwy białej użył artysta tylko w tych częściach stroju i rzeczy, które są białe w rzeczywistości. W jeszcze drobniejszych plamach i rzadziej występują kolory: lazurowy (podszewka dalmatyki św. Szczepana), brązowy w kilku tonach (tron, boazerja, po-



Ryc. 1. Więclawice. Obraz główny tryptyku z r. 1477.



Ryc. 2, 3. Więclawice. Dolne obrazy wewnętrznej strony skrzydeł tryptyku.



Ryc. 4. Więclawice. Obrazy na zewnętrznej stronie skrzydeł tryptyku z r. 1477.



Ryc. 5, 6. Więclawice. Górne obrazy wewnętrznej strony skrzydeł tryptyku.



Ryc. 7. Węclawice. Rekonstrukcja obrazu środkowego tryptyku z r. 1477 (rys. A. Misiąg-Bocheńska).

sadzka, drewniane atrybuty świętych i szczegóły strojów), oraz złoty (wzory brokatowe i bordjory haftowane na szatach, przedmioty złote na zewnętrznych obrazach jak pastorał, krzyże, monstrancja, korony i nimby). Poziółtki rozmyślnie nie użyto na obrazach zewnętrznych; występuje tylko wewnątrz — oprócz złotego tła i maswerków — na nimbach i przedmiotach złotych. Prócz niej użyto jeszcze srebra na zbroje świętych rycerzy: Florjana i Jerzego.

Stan konserwacji tryptyku jest naogół dość dobry. W paru miejscach tylko zauważyć można pęknięcia desek, odprysnięcia i starcie farb, częściowe uszkodzenie maswerków w obrazach wewnętrznych, oraz w górnym obrazie lewego od widza skrzydła dziurę (uszkodzeni ŚŚ. Jan Chrzciciel i Walenty), pochodzącą od kuli z czasu ostatniej wojny. — Obrazy na skrzydłach dochowały się nietknięte, jedynie obraz środkowy uległ daleko posuniętemu przemalowaniu¹⁾. Późniejsze jednak farby bez połysku, cienką warstwą nałożone na werniksie i już w wielu miejscach bardzo wytarte, pozwalają rozpoznać, co w tym obrazie uległo przemalowaniu tem łatwiej, że dzięki śladom rylca, głęboko odcisniętym w podkładzie kredowym, można było odtworzyć pierwotne kontury, rzut draperji i niektóre zamalowane szczegóły, oraz zrobić rekonstrukcję całego obrazu.

Późniejszym zatem dodatkiem jest krzyż z rozpiętym ciałem Chrystusa o naturalistycznym modelunku i blado-sinej karnacji,

brudna w kolorycie Gołębica i skrzydła aniołów, retusze na twarzach, włosach figur i zaroście Boga-Ojca, lewa ręka Boga-Ojca i lewa ręka św. Szczepana, szablon na dalmatykach i kapie, oraz narzędzia Męki Pańskiej. Już sam ubiór wszystkich 3 figur, którego pewne szczegóły nie dały się przemalować, i krążki nimbowe wyrzeźbione w podkładzie kredowym muszą budzić wątpliwości co do interpretacji tych postaci jako Boga-Ojca i aniołów.

W średniowieczu, jak wiadomo, Boga-Ojca przedstawiano albo z odkrytą głową, albo w tjarze lub koronie⁵⁾ — a nie w infule biskupiej, jak to ma miejsce na naszym zabytku. Wynika z tego, że w pierwotnym założeniu postać ta nie wyobrażała Boga-Ojca, lecz jakiegoś świętego biskupa *in trono*, w stroju pontyfikalnym, błogosławiącego; laska, trzymanego w lewej ręce, pastorału rysuje się zupełnie wyraźnie wzdłuż całej postaci świętego, a złocona jego kurwatura, z wizerunkiem Madonny z Dzieciątkiem wyciśnięta jest w złotym tle (por. rekonstrukcję na ryc. 7).

W podobny sposób uwolnione od późniejszych dodatków, obie boczne figury przedstawiają się jako dwaj święci diakoni; że są to męczennicy: ŚŚ. Szczepan i Wawrzyniec świadczą jasno palmy męczeńskie w ich dłoniach (u św. Szczepana pozbawiona pierwotnego koloru zarysowuje się tylko konturowo na złotym tle), oraz ich atrybuty: ruszt i kamienie, których ślady przebijają przez domalowane później narzędzia Męki Pańskiej, t. j. przez drabinę w rękach św. Wawrzyńca, oraz koronę cierniową i gwoździe w dalmatyce św. Szczepana.

Jeszcze jeden ciekawy szczegół przegląda z pod późniejszego przemalowania, a mianowicie ślad tarczy herbowej z majuskułą „A”, widoczny poprzez drzewo krzyża i różgę, na samym dole obrazu (ryc. 8).

Tryptyk wieńcowski mieści się w ramach krakowskiej szkoły malarzkiej 2-ej połowy XV i początku XVI w., tak pod względem tematowym oraz kompozycyjnym jak i stylistycznym.

Powyższa rekonstrukcja wykazała, że pierwotnie w środkowym obrazie tego tryptyku wyobrażono — nie Tróję Św., lecz *santa conversazione* między jakimś świętym biskupem, a ŚŚ. diakonami: Wawrzyńcem i Szczepanem. — *Santa conversazione* w środkowym obrazie tryptyku była ulubionym tematem w krakowskim malarstwie cechowym tego czasu; pozycję centralną — nieraz *in trono* — zajmowała Madonna z Dzieciątkiem⁶⁾, albo któryś ze świętych biskupów, zazwyczaj ŚŚ. Stanisław lub Mikołaj⁷⁾. Święci owi byli do tego stopnia popularni w tym czasie, że o ile jeden z nich nie stanowił głównej postaci tryptyku, to niemal zawsze był dodawany do asysty — zwłaszcza św. Stanisław — Madonnie w omawianym typie ołtarzy⁸⁾, lub występował

na obrazie skrzydłowym wraz z innymi świętymi⁹⁾. Na tej podstawie zatem można byłoby przyjąć, że przypuszczalnie w środkowym obrazie tryptyku wrocławskiego przedstawiono pierwotnie św. Mikołaja, gdyż św. Stanisław, razem z św. Erazmem wyobrażony został na jednym z obrazów skrzydłowych¹⁰⁾.

Kompozycja obrazów skrzydłowych — po jednej, lub po dwie stojące postaci świętych w każdym — jest również bardzo rozpowszechnioną w malarstwie krakowskim 2-ej połowy XV w., a nawet, mimo wzrastające coraz bardziej znaczenie pejzażu i stylu narracyjnego, spotkać ją można jeszcze w ostatnich latach XV w. i początku XVI stulecia¹¹⁾, w ołtarzach o charakterze bardziej reprezentacyjnym¹²⁾.

Próba stylistycznego rozwiązania tryptyku wrocławskiego potwierdza także jego przynależność do krakowskiego malarstwa.

Widać w nim dążenie do zindywidualizowania głów poszczególnych postaci i w obrębie tej dążności, obok ogólnego ich pokrewieństwa, można wyróżnić dwa typy twarzy: o bardziej wybitnych rysach (wszystkie 3 postaci obrazu środkowego, oraz 4 apostołowie w górnych wewnętrznych obrazach), oraz typ o rysach drobnych i delikatnych, mający liczebną przewagę nad pierwszym. W twarzach tych zwracają przede wszystkim uwagę oczy, traktowane u wszystkich figur — mimo zróżnicowania na typy — w specjalny sposób: czarne, w owalnej oprawie jakby nabrzmiałych powiek, robią wrażenie niekiedy chorobliwie podkrążonych, niekiedy uśmiechniętych i łącznie z wysokim łukiem zarysowanymi brwiami, stanowią silny akcent w twarzy. Stosunkowo słabą stroną mistrza tryptyku wrocławskiego są ręce postaci na skrzydłowych obrazach; są to ręce wątłe, jakby zdegenerowane, przeważnie za małe, o odsuniętym wstecz wielkim palcu, lub wadliwie zgiętym palcu małym (Ś. Afra).

W malarstwie krakowskim niejednokrotnie można zaobserwować typy głów o silnie zaakcentowanych oczach i ręce postaci pozbawione wyrazu. Pewnego podobieństwa w typach głów i kolorystyce można dopatrzeć się w malowidłach tryptyku Matki Boskiej Bolesnej z kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu, jakkolwiek podobieństwo to, mogące być czysto przypadkowe, nie może uprawniać do wyciągnięcia dalej idących wniosków. Natomiast wyraźniejszy punkt zaczepienia mogłaby dać szczegółowa analiza porównawcza naszego zabytku ze skrzydłami starszego od niego o 10 lat tryptyku Trójcy Św. z tej samej wawelskiej kaplicy (głowy, szczegóły ubioru: infuły i pejzażu: schematyczne obłoczki), a przede wszystkim porównanie z politykiem olkuskim.

W zabytku olkuskim bowiem zwracają uwagę niektóre typy głów niemal identyczne z temi na tryptyku z Więclawic (głowa św. Elżbiety w Nawiedzeniu olkuskim i głowa św. Wawrzyńca w Więclawicach), oraz podobnie małe i słabe, bez wyrazu ręce postaci na kilku obrazach (św. Anny w Zwiastowaniu jej narodzin Marji, rozpaczającej matki w Rzezi Niewiniątek, św. Joachima i kapłana w scenie Marji w świątyni, drugiego kapłana w Obrzezaniu), następnie w analogiczny sposób traktowane bosa, szerokie stopy apostołów, o prawie równych wszystkich palcach (Zaśnięcie M. B.), niektóre szczegóły (lewki na kolumnach bramy w Spotkaniu św. Joachima z Anną podobne do tych na poręczach tronu biskupa w tryptyku więclawskim), a zwłaszcza draperja szat. Są to szaty bardzo długie i obfite, stanowiące — tak w jednym, jak i w drugim zabytku — u większości figur, mniej lub bardziej szeroką bazę, o niespokojnym konturze i powierzchni; w sposobie malowania partyj fałdów bądź sztywnych, szerokich, o spłaszczonym grzbiecie, bądź drobnych, nerwowych, załamujących się haczykowato i jakby zmiętych uderza zależność od snycerstwa, widoczna również w okryciach wierzchnich, których rąbki o twardej linii robią wrażenie jakby wyciętych z blachy (motyw znany w plastyce ostatniej ćwierci XV i początku XVI stulecia).

Szczególnie charakterystyczne są płaszcze dwóch Franciszkanek: św. Klary i Otylji, oraz św. Afry na zewnętrznych obrazach tryptyku więclawskiego, które, wobec wczesnej daty zabytku są — rzecz można — wyjątkowym zjawiskiem na tle współczesnego, krakowskiego malarstwa cechowego. W tym stopniu bowiem ruchliwy i kanciasty styl, jakby pomiętej draperji obfitych szat pojawił się w malowidłach szkoły krakowskiej, datowanych hipotetycznie dopiero na 80-te i 90-te lata XV st. (np. poliptyk Olkusi¹³), tryptyk z Szańca¹⁴), t. zn. datowanych na czas powstawania i ukończenia ołtarza Marjackiego, w którym to dziele po raz pierwszy w Polsce wystąpiła w zupełnie rozwiniętej formie dynamika draperji. Tymczasem data tryptyku więclawskiego — 1477 — schodząca się z przybyciem mistrza Wita do Krakowa i rozpoczęciem prac nad ołtarzem Marjackim świadczy, że znaczne wzmożenie ruchu w draperji mogło pojawić się w krakowskiej szkole cechowej niezależnie od Stwosza i conajmniej równocześnie z jego sztuką — o ile nie wcześniej nieco — jako jeden z najwybitniejszych elementów „flamizmu“, widocznego w malarstwie krakowskim już w 60-tych latach XV st. (tryptyk Trójcy św. z kaplicy Świętokrzyskiej¹⁵), ruchliwa zatem i zmięta draperja figur z tryptyku więclawskiego może być uważana stylistycznie i czasowo jakgdyby za stadium, poprzedzające pełny obraz dynamiki ubioru, widoczny w dziele Stwosza.

Wpływy niderlandzkie — najprawdopodobniej via południowe Niemcy¹⁶⁾ — dadzą się zauważyć na tryptyku więclawskim jeszcze w kilku innych szczegółach stylistycznych, jak: chusty na głowach niewiast, wzory brokatowe na szatach, schematyczne obłoczki i zamiłowanie do roślinności¹⁷⁾, t. zn. w szczegółach, pojawiających się (z wyjątkiem chmurek) również w poliptyku olkuskim.

Owe łąki, występujące na wszystkich obrazach skrzydłowych naszego zabytku, z realistycznie malowanymi roślinami, które z łatwością można gatunkowo oznaczyć, stanowią jego drugą, bardzo charakterystyczną, oraz wybitnie artystyczną cechę i wykazują duże podobieństwo do bujnej roślinności na polichromji Marjackiego ołtarza (te same gatunki, oraz niemal identyczna ich interpretacja).

W końcu nie da się pominąć milczeniem pewnej zbieżności ze sztuką cechową śląską, której śladu w tryptyku więclawskim dopatrzyć się można przede wszystkim w owym reprezentacyjnym ugrupowaniu świętych, tak ulubionem w malowanych i snycerskiej roboty ołtarzach śląskich do początku XVI w.¹⁸⁾

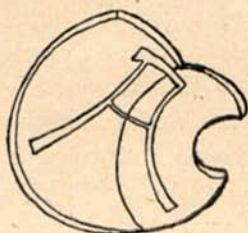
Nie mamy żadnych konkretnych danych do przypuszczania, by omawiany ołtarz od samego początku swego istnienia miał znajdować się w Więclawicach, jakkolwiek nie byłoby to wykluczeniem, gdyż parafia więclawska istniała już w 1326 r.¹⁹⁾. Według ks. Wiśniewskiego wizytacja kościoła z r. 1618 wspomina o jakimś ołtarzu „z obrazami Trójcy Św. i ś. Izydora” (sic.), nie mamy jednak pewności, czy wzmianka owa odnosiła się do interesującego nas zabytku²⁰⁾, tem bardziej, że inwentarz kościoła z 22 czerwca 1762 r., dość szczegółowo opisujący wszystkie ołtarze, zupełnie nie wspomina o tryptyku Trójcy Św.²¹⁾.

Przypuszczalnie zatem zabytek nasz został wykonany dla kogoś z kościołów krakowskich i dopiero znacznie później (po r. 1762) dostał się do Więclawic, należących do krakowskiej diecezji. Może stało się to za pośrednictwem Franciszka Podkańskiego, sufragana krakowskiego, który w r. 1757 konsekrował nowo odbudowany kościół więclawski²²⁾, a w roku następnym został administratorem diecezji²³⁾, być może nawet, że tryptyk nasz, w którego środkowym obrazie, według wszelkiego prawdopodobieństwa, wyobrażono św. Mikołaja, pochodzi ze zniesionej po r. 1773²⁴⁾, właśnie przez biskupa Podkańskiego kaplicy tegoż świętego w katedrze wawelskiej²⁵⁾.

Odnosnie do kwestji autorstwa naszego zabytku — nie posiadamy również żadnych konkretnych danych. Jedyną poszlaką mógłby być ów inicjał „A” na tarczy u stóp św. Mikołaja, który, według dyr. Chmiela, można byłoby uważać za znak artysty²⁶⁾. Z pomiędzy licznych zatem imion malarzy, wielokrotnie powraca-

jących w księgach krakowskich pod koniec III-ciej i przez ostatnią ćwierć XV w., mogliby być wzięci pod uwagę: Albert (występujący w r. 1462, 1476, 1481²⁷), Aleksander (w r. 1479, 1486, 1492²⁸), oraz Adam z Lublina, którego imię pojawiło się w księdze prawa miejskiego w r. 1481²⁹), a którego — zdaje się słusznie — dyr. Kopera identyfikuje z Adamem z Krakowa³⁰), występującym w aktach do końca stulecia, począwszy właśnie od 1481 r.³¹). Ów Adam z Lublina — vel z Krakowa — uważany jest za twórcę polptyku olkuskiego³²), na którego analogiczne do tryptyku z Więclawic szczegóły stylistyczne zwróciłam już uwagę. Jednak pomimo pokrewieństwa, oraz pomimo istnienia inicjału „A“, który mógłby odpowiadać imieniu Adama z Lublina, wydałoby mi się zbyt śmiało, a przynajmniej przedwczesnym uważać nasz zabytek za dzieło rąk tego samego artysty³³).

Tryptyk więclawski nie jest wybitnem dziełem sztuki, ale nie można go również zaliczyć do przeciętnej wartości zabytków. Obok wartości artystycznej jednak posiada on dużą wartość dla historii krakowskiego malarstwa późno-gotyckiego, wartość, o której stanowi przedewszystkiem jego data. Dzięki niej bowiem należy mu się — w chronologii dotychczas znanych w Polsce, a niestety tak rzadko datowanych tryptyków — następne miejsce po ołtarzu Trójcy Św. (z r. 1467) w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu; w związku z nią pozostaje także możność ustalenia w krakowskim malarstwie cechówem już na rok 1477 daleko posuniętego, w kierunku dynamiki, stylu draperji, a nawet możność skontrolowania, ograniczenia i ewentualnego przesunięcia czasu powstania innych zabytków, datowanych hipotetycznie.



Ryc. 8.

PRZYPISY.

1. Powiat miechowski, 12 km. na pn.-wsch. od Krakowa.
2. Komunikat mój o tryptyku i innych zabytkach kościoła w Więclawicach był referowany na Posiedzeniu Komisji Historji Sztuki P. A. U. w dniu 20 czerwca 1929 r. (Cf. Sprawozdania z czynności i posiedzeń P. A. U. Tom XXXIV, Nr. 6; o tryptyku więclawskim dotychczas istniały tylko skąpe wzmianki: *J. Łepkowski: Z wycieczki w okolice Pińczowa i Chmielnika. Kronika wiadomości krajowych i zagranicznych*, 1858;

- ks. P. Gosławski: O kościele w Więclawicach. Kielce 1878; Słownik Geograficzny. Warszawa 1893, t. XIII, 440; ks. J. Wiśniewski: Monografia dekanatu Miechowskiego. Radom 1917, str. 252 i n.
3. Cały tryptyk wstawiony jest w nowe obramowanie z r. 1921.
 4. Przemalowanie to może pochodzić z końca XVI, względnie z XVII w.
 5. K. Künstele: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg i. B. 1928, t. I, str. 235.
 6. Tryptyk z Tuchowa, F. Kopera i J. Kwiatkowski: Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, wiek XIV — XVI. Kraków 1929, Nr. 14, fig. 21; tryptyk z Dobczyc, o. c., Nr. 21, fig. 31 — 2.
 7. Tryptyk z Podkarpacia, diecezji krakowskiej, o. c. Nr. 34, fig. 56; tryptyk z kościoła św. Mikołaja w Tymow, o. c., Nr. 42, fig. 62.
 8. Tryptyk z Podkarpacia, o. c., Nr. 32, fig. 53 — 4; tryptyk ze Szczepanowa, F. Kopera: Dzieje malarstwa w Polsce. Kraków 1925, t. I, str. 172, fig. 149; tryptyk w Międzyrzeczu Górnem, F. Kopera, o. c., str. 180, fig. 155.
 9. Skrzydła tryptyku ze św. Stanisławem i Mikołajem, F. Kopera i J. Kwiatkowski, o. c., Nr. 22, fig. 41; poliptyk z kościoła św. Mikołaja w Krakowie, F. Kopera: Dzieje malarstwa, t. I, tabl. 16.
 10. Istnieje mniejsze prawdopodobieństwo, by miał to być św. Wojciech, gdyż w porównaniu ze św. Mikołajem w tym czasie występował na ołtarzach znacznie rzadziej.
 11. Tryptyk z okolic Tarnowa, F. Kopera i J. Kwiatkowski, o. c., Nr. 19, fig. 27; skrzydła dwóch tryptyków z diecezji krakowskiej, o. c., Nr. 27, fig. 47 — 8; Nr. 28, fig. 50; poliptyk z kościoła św. Mikołaja w Krakowie, F. Kopera: Dzieje Malarstwa, t. I, tabl. 16.
 12. K. Gutmanówna: Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim. Kraków 1933, str. 10.
 13. F. Kopera, o. c., str. 217; T. Dobrowolski: Obrazy z Życia i Męki Pańskiej w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Rocznik Krakowski. Kraków 1929, t. XXII, str. 52.
 14. W. Husarski: Tryptyk z Szańca. Sztuka i Artysta, r. 1924, str. 99; F. Kopera: Dzieje malarstwa, t. I, str. 175.
 15. Cf. K. Gutmanówna: Wpływy niderlandzkie, str. 23, adn. 11.
 16. Analogicznie traktowaną draperję zauważyć można u H. Pleydenwurffa w Holdzie Trzech Króli z Lorentzkirche w Norymberdze (C. Glaser: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916, str. 122, fig. 93), lub w Narodzeniu z norymberskiego Germanisches Museum (C. Glaser, o. c., str. 122, fig. 94), a zwłaszcza w skrzydłowych obrazach Hofer Altar, wczesnego dzieła M. Wolgemuta, z r. 1465, a mianowicie: w Zdjęciu z Krzyża i Zmartwychwstaniu. (C. Glaser: Die alt-deutsche Malerei. München 1924, str. 241, fig. 162, 163).
 17. Cf. K. Gutmanówna: Wpływy niderlandzkie.
 18. Cf. H. Braune — E. Wiese: Schlesische Malerei u. Plastik des Mittelalters. Leipzig 1926.
 19. Ks. J. Wiśniewski: Monografia dekanatu miechowskiego. Radom 1917, str. 252.
 20. Wiadomość, podana przez ks. Wiśniewskiego o wizytacji kościoła więclawskiego z r. 1618, Jana Foxiusa, archidjakona krakowskiego jest nieścisła, gdyż ks. Wiśniewski wspomina o czterech ołtarzach, podczas gdy w opisie tej wizytacji, przechowanym w archiwum koś-

ciola wieclawskiego najwyraźniej wymieniono tylko trzy ołtarze („altaria sunt tria...”).

21. *Inventarium Ecclesiae Wieclawicensis... anno Dni 1762 conscriptum Die 22 Junii.* — Archiwum kościoła wieclawskiego.
22. Ks. J. Wiśniewski, o. c., str. 253.
23. L. Łętowski: *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich.* Kraków 1852, t. III, str. 461.
24. T. Wojciechowski: *Kościół katedralny na Wawelu.* Kraków 1900, str. 121.
25. Według zdania dr. J. Dobrzyckiego, w dyskusji nad mym komunikatem o tryptyku wieclawskim na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki P. A. U.
26. W dyskusji nad mym komunikatem.
27. J. Ptaśnik: *Cracovia artificum.* Kraków 1917, Nr. 536, 657, 803.
28. Tenże, o. c., Nr. 739, 926, 927, 929, 1102.
29. Tenże, o. c., Nr. 802 (uzyskanie prawa miejskiego).
30. F. Kopera: *Dzieje malarstwa*, t. I, str. 217.
31. J. Ptaśnik, o. c., Nr. 812 i wiele następnych.
32. F. Kopera, l. c.
33. Tem bardziej, że wobec uzyskania prawa miejskiego przez Adama z Lublina dopiero w r. 1461 (J. Ptaśnik, o. c., Nr. 802) trudno twierdzić, czy już w r. 1477 mógł malować w Krakowie nasz tryptyk, jakkolwiek, według K. Kaczmarczyka (*Księgi przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie 1392 — 1506.* Kraków 1913, str. XIII), jednym z warunków uzyskania prawa miejskiego było uprzednie stałe zamieszkanie w Krakowie przez przeciąg ściśle określonego czasu.

WITOLD KIESZKOWSKI (Z. A. P.) NAGROBKI W CHROBRZU I PRZYPUSZCZALNY ICH AUTOR JAN MICHAŁOWICZ Z URZĘDOWA.

(Referat wygłoszony na posiedzeniu Wydziału Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie w dniu 22.XI.1933 r.)

Na początku września b.r. dzięki subsydjum Funduszu Kultury Narodowej miałem możność dokonania wspólnie z dr. Michałem Walickim objazdu szeregu miejscowości województwa łódzkiego i kieleckiego. Rezultat tej wycieczki wyraził się między innymi w zbadaniu niepublikowanych dotychczas, a wartościowych nagrobków w Chrobrzu (pow. pińczowski). W artykule niniejszym omawiam nagrobki chrobberskie w zestawieniu z pewną grupą dzieł współczesnych, dopatrując się w całym tym zespole bezpośrednich analogij i związków z twórczością Jana Michałowicza z Urzędowa.

I. NAGROBKI W CHROBRZU.

a. Nagrobek Jana Stanisława Tarnowskiego (tabl. XXVI, ryc. 1) wystawiony został, jak głosi napis, w r. 1569 przez

zonę zmarłego, Barbarę Drzewicką¹⁾). Należy on do rozpowszechnionego w Polsce typu pomnika przyściennego z leżącą postacią zmarłego umieszczoną w niszy, zamkniętej archiwoltą. Wykonany został w całości z białego, zapewne miejscowego piaskowca (kamień pińczowski), znanego ze swej miękkości i podatności do obróbki. Jednostajność zastosowanego tu materiału, stojąca w wyraźnej sprzeczności z obowiązującymi zwyczajami i bogactwem kompozycji, była prawdopodobnie ożywiona polichromją²⁾). Dzisiejszy stan nagrobka daje bardzo ograniczone pojęcie o dawnej polichromji, w całości zaś dzięki obecnemu pomalowaniu (na kolor brunatny i biały) sprawia przykre wrażenie.

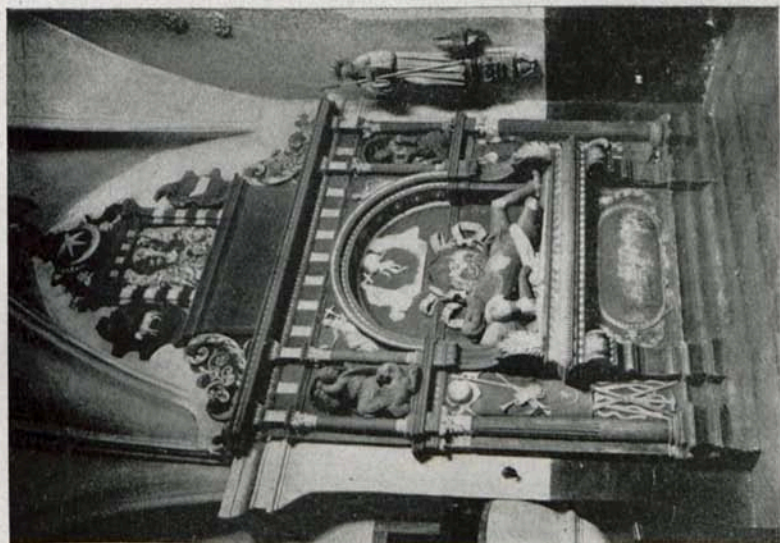
Zmarły spoczywa na lekko pochylonej, profilowanej płycie, wysuniętej ku przodowi przed niszę i wspartej na dwóch konsolach. Dwie odwrócone konsole stanowią jej obramienie po bokach. Niszę, przykrytą pełnym łukiem archiwolty, wypełnia u góry płaskorzeźba, przedstawiająca unoszące się wśród chmur Dzieciątko Jezus z krzyżem na ramieniu, dźwigające na barkach kulę ziemską. Pod tą płaskorzeźbą, za plecami zmarłego znajduje się wielka tarcza herbowa z karbowanymi wstęgami, wypełniona herbami — Leliwa, Odrowąż, i Półkozic (dwa razy). Wyżej, w klejnocie, malutkie herby Grobu Jerozolimskiego, Leliwa i Ossorja. Pod płytą z postacią zmarłego, między dolnemi konsolami, umieszczona jest owalna tablica z napisem. — Cała ta środkowa część ujęta jest w ramy architektonicznej kompozycji, rozwiniętej w dwóch kondygnacjach. Podział poziomy przeprowadzony tu został przy pomocy boniowanego gzymsu, który przebiega nad konsolami i wspiera się na półkolumnienkach, ustawionych po zewnętrznej stronie nagrobka. Wąskie, wydłużone pola boczne wypełnia bogaty ryzostunek wojenny, składający się ze zbroi, kolczugi, misiurek, proporca, rękawic, tarczy, bębnow, trąbki i t. d. Kolumnom i konsolom dolnej kondygnacji odpowiadają dwie pary kolumnienek w górnej części. Między niemi, w półokrągłych niszach o muszlowatym zakończeniu umieszczone są klęczące postacie, przedstawione w pełnej rzeźbie — po lewej stronie św. Michał, zabijający smoka, po prawej Samson, walczący ze lwem. Trójkątne pola nad archiwoltą wypełniają małe figurki alegoryczne, symbolizujące Wiarę i Sprawiedliwość. Wyżej, nad całością nagrobka przebiega architraw, składający się z ożywionego triglifami fryzu oraz nadwieszzonego gzymsu koronującego. Na gzymsie tym ustawiona została prostokątna płyta, opatrzona u góry zagierowanym gzymsikiem. Wypełnia ją długi napis, ujęty w skromne obramienie. Przejście od gzymsu do płyty z napisem złagodzone zostało przez wprowadzenie ślimacznic, oplecionych liśćmi i kwiatami. Nad napisem znajduje się prostokątna płasko-

rzeźba ze sceną Zmartwychwstania, ujęta w szerokie, profilowane ramy. Po jej bokach umieszczone są kartusze herbowe o rzadko spotykanym kształcie, wycięte jakby z blachy, z herbami Junosza i Łódzia. Szczyt, którego obramienie po bokach tworzy para delfinów, wypełnia wielki kartusz z herbem Tarnowskich — Leliwa — oraz kilka gałązek kwiatów i liści. Nagrobek wieńczy figura archanioła, wzywającego na Sąd Ostateczny, umieszczona na szczycie.

Bogato rozczłonkowaną kompozycję architektoniczną nagrobka uzupełnia plastyczna dekoracja, występująca obficie zwłaszcza na profilowaniach archiwolty, gzymsu oraz płyty z leżącą postacią zmarłego. Na oddzielne omówienie zasługuje obramienie dolnej płyty z napisem, ozdobionej motywem mocno przestylizowanych, ułożonych gęsto obok siebie listków, ornamentem zawijanym i dekoracyjnymi maskami. Podobny motyw masek powtarza się w zakończeniu ślimacznicy, umieszczonych na gzymsie.

Schemat kompozycyjny nagrobka, a jeszcze bardziej zasób użytych elementów wykazuje zależność od analogicznych rozwiązań włoskich. Dla bliższego zestawienia narzuca się tu zwłaszcza twórczość Padovana (np. konsole na nagrobku trzech Janów Tarnowskich w katedrze tarnowskiej oraz ślimacznicy na tym i wielu innych nagrobkach). — Nie wszystko jednak da się bezpośrednio związać ze sztuką włoską. Obramienie dolnej płyty z napisem, kształt tarcz herbowych, stylizacja ornamentu zawijanego oraz aedícula z płaskorzeźbą Zmartwychwstania wskazują na obecność wpływów niderlandzko-niemieckich, od których nie jest wolna także i kompozycja. Odbiega ona od harmonijnych, spokojnych rozwiązań włoskich, zbliżając się ku bogatszym kompozycyjnie i dekoracyjnie nagrobkom północnym. W pewnej mierze na karb tych wpływów zapisać należy ruch, jaki zawarty jest w tektonice nagrobka. Płynnie on z odmiennego ukształtowania partii bocznych i środkowej, oraz wprowadzenia różnych dla obu tych części podziałów pionowych i poziomych.

Z rozwiązaniem w ten sposób kompozycją nagrobka dobrze harmonizują rzeźby figuralne, wszystkie przedstawione w pełnych ruchu pozach. Charakterystyczny jest zwłaszcza układ ciała zmarłego, leżącego ze skrzyżowanymi nogami, z których jedna, mocno zgięta w kolanie, przerzucona została przez drugą. — Figury św. Michała i Samsona, przedstawione w pozycji klęczącej zapewne dla braku przestrzeni, zwracają przede wszystkim uwagę niezwykłością tego rodzaju wyobrażeń w renesansowej plastyce nagrobnej. O ile figura św. Michała dałaby się jeszcze uzasadnić specjalnym kultem, jaki dlań mógł żywić zmarły, o tyle scena z Samsonem nie tłumaczy się w takim zestawieniu. Nasuwającą się tutaj interpretację



Ryc. 1. Chroberz. Nagrobek Jana Stanisława
Tarowskiego.

fol. dr. M. Walicki.



Ryc. 2. Warszawa. Katedra. Nagrobek
braci Wolskich.

fol. Z. Marcinkowski.

postaci Samsona-Herkulesa, jako usymbolizowanie bohaterskiej siły, musimy po zastanowieniu odrzucić, gdyż wówczas postać św. Michała staje się z kolei niezrozumiała. Nie znajdując na tej drodze przekonywującego wyjaśnienia znaczenia tych figur w strukturze ideowej nagrobka, sięgnąć musimy do ikonografii średniowiecznej, która wobec konserwatyizmu religijnego zwłaszcza pewnych kół, do których zdaje się należeć rodzina Jana Stan. Tarnowskiego, mogła być w pewnych wypadkach obowiązująca.

Zwrócić więc należy przedewszystkiem uwagę na scenę Zmartwychwstania i ustalić ewentualne związki, jakie mogą zachodzić pomiędzy nią, a innymi rzeźbami. W sztuce średniowiecznej ideowym odpowiednikiem sceny Zmartwychwstania bywa Samson, podnoszący na barkach bramy miasta Gaza³⁾. Samson, rozdzierający paszczę lwa, występuje zazwyczaj w związku typologicznym ze sceną Zstąpienia do piekieł⁴⁾. Zato inna scena, zaczerpnięta również ze Starego Testamentu, a plastycznym ujęciem nie różniąca się od analogicznych przedstawień Samsona, — mianowicie scena, przedstawiająca Benaję, rozdzierającego paszczę lwa, bywa typologicznym odpowiednikiem zarówno sceny Zmartwychwstania, jak i Zstąpienia do piekieł⁵⁾. Może więc teraz nastąpić pytanie, czy w nagrobku naszym mamy do czynienia z Samsonem, czy też Benaję. Sprawa ta jednak wydaje mi się nieistotną dla naszych rozważań⁶⁾. Ważniejszą natomiast rzeczą jest, że pomiędzy tą sceną a Zmartwychwstaniem zachodzi niewątpliwy związek typologiczny, oparty na tradycjach ikonografii średniowiecznej.

Związek postaci św. Michała ze sceną Zmartwychwstania jest znacznie luźniejszy. Pamiętać jednak należy, że archanioł Michał to nie tylko zwycięski bohater w walce z szatanem, jakim go sztuka zwłaszcza późnego średniowiecza i renesansu najchętniej wyobrażała, to nie tylko „dux multis millibus”, lecz także opiekun człowieka, broniący go przed mocami piekielnymi⁷⁾. W średniowieczu spopularyzowany zostaje św. Michał jako „praepositus paradisi”, otwierający wybranym bramy niebieskie, a równocześnie przewodnik i opiekun dusz ludzkich, strzegący je przed szatanem. Są mu więc poświęcane cmentarze i kościoły grzebalne. Późne zaś średniowiecze widziało chętnie w św. Michale anioła dobrej śmierci, sprawiedliwego sędziego, ważącego na szalach dusze ludzkie⁸⁾. Ideowy więc związek postaci św. Michała z nagrobkiem, zwłaszcza jako anioła dobrej śmierci staje się oczywisty, i takiej interpretacji nie może stać na przeszkodzie fakt, że został on przedstawiony nie z szalami w rękę, lecz w momencie walki z szatanem.

Trzy więc kompozycje figuralne, występujące w nagrobku, związane są ze sobą wspólnym motywem śmierci, a symboliczne

ich znaczenie i ideowy związek z nagrobkiem stają się jasne, o ile spojrzymy na nie przez pryzmat ikonografii średniowiecznej. Samson, czy też Benaja, rozdzierający paszczę lwa — to zapowiedź Zmartwychwstania Chrystusa, symbol przewyciężenia śmierci, którą Zbawiciel poniósł na krzyżu. Droga do raju dzięki odkupieniu Chrystusa stoi otworem dla sprawiedliwych. Należy się tylko polecić opiece św. Michała, który opiekuje się duszami i prowadzi je do wrót królestwa niebieskiego.

Niewątpliwy fakt ulegania koncepcjom ideowym średniowiecza ze strony twórcy naszego nagrobka, bez względu na to, ile jest w tem inicjatywy artysty, a ile dostosowania się do woli fundatora, staje się wymownym przykładem warunków, w jakich rozwijała się w Polsce sztuka pełnego już renesansu. Nawiązywanie do średniowiecza tworzy w epoce najpełniejszego rozkwitu renesansu w Polsce silny nurt podziemny, które wleje się potem szeroką falą w łożysko sztuki okresu kontrreformacji.

b. Nagrobek ks. Zbigniewa Ziółkowskiego, kanonika krakowskiego i proboszcza chroberskiego, zmarłego w roku 1553, wykonany został z tego samego materiału (tabl. XXVII, ryc. 4). Dzięki licznym analogiom z pomnikiem Tarnowskiego uznać należy w nim dzieło tego samego warsztatu, mimo iż oba nagrobki dzieli od siebie kilka, lub nawet kilkanaście lat czasu. Nagrobek Tarnowskiego jednak, jako bardziej reprezentacyjny i okazały, opracowany został staranniej zarówno pod względem faktury jak i kompozycji. Na wspólne pochodzenie obu nagrobków z jednej pracowni wskazuje szereg powtarzających się elementów kompozycyjnych, w podobny sposób zastosowanych. Analogiczną więc rolę w obu wypadkach odgrywają konsole, podobnie dekorowane, i ślimacznice, ustawione po bokach płyty z napisem. Powtarzają się niektóre motywy dekoracyjne, jak np. obramienie płyty z napisem w nagrobku Ziółkowskiego, mające swój odpowiednik w obramieniu kartuszy z herbami Junosza i Łodzia w pomniku Tarnowskiego. Również i kształt kartuszy herbowych z dekoracyjnymi wstęgami jest prawie identyczny. Prócz tego cechą wspólną obu tych dzieł jest nawiązywanie do twórczości Padovana, zwłaszcza zaś do tarnowskiego pomnika trzech Janów, który mógł służyć za wzór dla nagrobka Ziółkowskiego.

II. GRUPA POKREWNYCH NAGROBKÓW.

a. Nagrobek braci Wolskich — Mikołaja, biskupa wrocławskiego, zm. w r. 1550 i Stanisława, Marszałka Nadwornego Kor., zm. w 1566 r. — w katedrze św. Jana w Warszawie (tabl. XXVI, ryc. 2), wykonany z piaskowca, prawdopodobnie również

pińczowskiego. Zwraca w nim przede wszystkim uwagę szereg bezpośrednich analogii z nagrobkiem Tarnowskiego zarówno w dziedzinie kompozycji, jak i dekoracji. Bliskie jest zwłaszcza rozwiązanie kompozycyjne części środkowej z niszą i konsolami oraz górnych partii pól bocznych. Powtarzają się w obu nagrobkach analogiczne obramienia dolnych płyt z napisami, architrawy, ozdobione triglifami, ślimacznice, umieszczone po bokach górnej płyty z napisem, zawijane kartusze z karbowanymi wstęgami oraz rozety w gładkich archiwoltach. Do charakterystycznych szczegółów dekoracyjnych należy wspólny dla wszystkich nagrobków motyw półokrągłych ząbków, zdobiący w pomniku Wolskich prostokątne płytki z napisami, umieszczone pod figurkami świętych w bocznych polach. Boniowany cokół posiada swój odpowiednik w takichże impostach nagrobka Ziolkowskiego. Wreszcie wrażenie podobieństwa potęguje niespotykany w innych nagrobkach polskich motyw nagiego Dzieciątka Jezus z krzyżem i kulą ziemską, zdobiący w nagrobku Wolskich i Tarnowskiego górną partję niszy.

Analogie te znajdują poparcie w skromnych dowodach historycznych. Nagrobek braci Wolskich wystawiony został, jak głosi napis⁹⁾, w r. 1568 przez Barbarę z Tarnowa, wdowę, i Mikołaja Wolskiego, syna zmarłego marszałka. Owa Barbara z Tarnowa — to rodzona córka Jana Stanisława Tarnowskiego i Barbary z Drzewicy, fundatorki nagrobka chroberskiego¹⁰⁾. Rok czasu, dzielący te nagrobki od siebie, tłumaczy dostatecznie jasno fakt tak znacznych analogii. Nagrobek warszawski jest wcześniejszy i skromniejszy zarazem. Zużytkowując w nagrobku Tarnowskiego ten sam zasadniczo pomysł, artysta rozwija go i wzbogaca, składając dowody znacznej inwencji artystycznej, umiejętności warjowania kompozycji i jej doskonalenia.

b. Nagrobek Jana Leżeńskiego, kasztelana małogoskiego, z r. 1573, w kościele parafjalnym w Chełmie (pow. radomski¹¹⁾), wykonany podobnie jak i poprzednie z piaskowca. Powtórzone są w nim motywy, znane z poprzednich nagrobków — obramienie płyty z napisem, panoplia¹²⁾, figury w bocznych polach (w nagrobku Leżeńskiego niezachowane), umieszczone w niszach, ślimacznice, zawijane kartusze, ozdobione karbowanymi wstęgami, mocno wysunięty gzyms, w tym wypadku ozdobiony rozetami oraz figury półrycerzy-atlantów, ustawione po zewnętrznej stronie nagrobka. Nie różni się od pozostałych pomników również i układ postaci zmarłego oraz bogato profilowana płyta, na której spoczywa. Większe zmiany dostrzegamy natomiast w rozwiązaniu kompozycji nagrobka. Obniżone zostały skrzydła boczne, połączone z częścią środkową ślimacznicami, mającemi tu jakby charakter

spływów, dzięki czemu górna część nagrobka otrzymała sylwetę zbliżoną do trójkąta równoramiennego. Nisza z figurą zmarłego zastąpiona została przez wysunięty gzyms oraz dwie wnęki, umieszczone w tle postaci zmarłego, a cała ta część środkowa utworzyła silny ryzalit, podtrzymywany od dołu dwiema ornamentowanymi konsolkami, powtarzającymi motyw znany z nagrobka Wolskich. Zmiany te dają się z łatwością uzasadnić dalszą ewolucją artysty, który po 4-ach latach, dzielących nagrobek Leżeńskiego od pomnika Tarnowskiego, wprowadza próby nowego schematu kompozycyjnego, związane jednak organicznie z wcześniejszymi pracami. Ewolucja ta odbywa się niezawodnie w pewnej zależności od rozwoju plastyki polskiej. Na taką zależność wskazywałyby mogły niektóre nowe pomysły kompozycyjne, zapożyczone być może z wcześniejszego o parę lat nagrobka Spytka Jordana (po 1568) w kościele św. Katarzyny w Krakowie (wnęki, obniżenie pól bocznych oraz ślimacznice, tworzące coś w rodzaju spływów, zakończonych po bokach postaciami puttów).

c. Epitafjum Mateusza i Anny Czarnych (po r. 1566), umieszczone na zewnątrz kościoła N. M. P. w Krakowie (tabl. XXVII, ryc. 5¹³). Nagrobek ten, poza analogiami formalnymi, pozwalającymi na zaliczenie go do wspólnej grupy dzieł, objętych działalnością jednego warsztatu, zwraca przede wszystkim uwagę dzięki płaskorzeźbie ze sceną Zmartwychwstania, zajmującej tu większą część całej kompozycji. Porównanie tej sceny z płaskorzeźbą Zmartwychwstania w nagrobku Tarnowskiego (tabl. XXVII, ryc. 3) uderza nas nie tylko identyczną kompozycją, lecz także podobieństwem ruchu poszczególnych postaci, układu fałdów rozwiewającego się płaszcza Chrystusa, ubioru straży i t. d. Drobne różnice wynikają z uproszczenia kompozycji w nagrobku chroberskim, przeznaczonej do oglądania ze znacznej odległości. Nie wdając się w tej chwili w szczegółową analizę tych interesujących kompozycji, wyrażam przypuszczenie, że dadzą się one dość mocno związać ze środowiskiem artystycznym Krakowa.

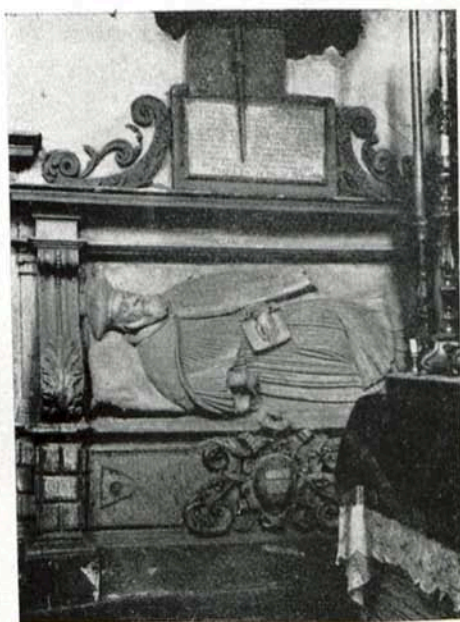
Dotychczasowe wyniki rozważań prowadzą do stwierdzenia licznych analogii, zachodzących pomiędzy nagrobkami chroberskimi a kilkoma współczesnymi dziełami plastyki nagrobnej. Analogie te są tak znaczne, że pozwalają na utworzenie z wszystkich tych dzieł wspólnej grupy, mieszczącej się w ramach jednego warsztatu i zamykającej się w granicach 20-u lat (po 1553 — 1573). Indywidualność artystyczną rzeźbiarza, twórcy całej tej grupy nagrobków, określają następujące właściwości:

1. konserwatyzm, polegający na nawiązywaniu do dzieł włoskich, zwłaszcza zaś do twórczości Padovana — schemat kom-



Ryc. 3. Chroberz. Płaskorzeźba Zmartwychwstania z nagrobka J. St. Tarnowskiego.

fot. dr. M. Walicki.



Ryc. 4. Chroberz. Nagrobek kanonika Zbigniewa Ziółkowskiego.

fot. dr. M. Walicki.



Ryc. 5. Kraków. Kościół N. M. P. Epitafjum Czarnych (Pomniki Krakowa, t. II).

pozycyjny nagrobek Ziółkowskiego; motyw konsoli, stosowany często w charakterze elementu konstrukcyjnego; ślimacznice, stanowiące przejście od gzymsu do płyty z napisem, umieszczonej w szczycie; szereg motywów dekoracyjnych.

2. znajomość ornamentyki i rozwiązań kompozycyjnych plastyki niderlandzko-niemieckiej, wyrażająca się częściowo w kompozycji nagrobka Tarnowskiego i Leżeńskiego oraz w stosowaniu niektórych motywów dekoracyjnych, jak zawijane kartusze, obramienia płyt z napisami, charakterystyczne maski, a prawdopodobnie także karjatydy i atlanci, rozpowszechnione zwłaszcza w kręgu sztuki Cornelisa Florisa.

3. własne cechy kompozycyjne, polegające na podobnym układzie postaci, który charakteryzuje się typowym dla całej grupy skrzyżowaniem nóg, wysunięciem ku przodowi klatki piersiowej i odrzuceniem głowy do tyłu; dążeniem do trójwymiarowej kompozycji (zwłaszcza w nagrobkach Tarnowskiego i Leżeńskiego) i wywołania efektów światłocieniowych; częste stosowanie motywu niszy, zakończonej archiwoltą.

4. znaczne opanowanie techniki rzeźbiarskiej, kompozycyjna swoboda i zdolności ewolucyjne, dające się prześledzić na przestrzeni 20-letniego okresu czasu, uzależnione w pewnym stopniu od środowiska i współczesnej plastyki.

III. ZAGADNIENIE AUTORSTWA. JAN MICHAŁOWICZ Z URZĘDOWA.

Grupa naszych nagrobków należy czasowo do najmniej zbadanego okresu polskiej plastyki renesansowej, bujnie zakwitającej na gruncie uprzednio przygotowanym dziełami Berecciego, Padovana, Ciniego i innych. Jest to moment, kiedy w sztuce naszej dochodzą do głosu artyści polscy, wykształceni na dziełach włoskich przybyszów — nieliczni wprawdzie, silnym prądem życia artystycznego porwani jakby przymocą. Z drugiej strony jest to moment przyswajania sobie i przetrawiania obcych wzorów, tworzenia własnych typów i własnej tradycji w ramach obowiązujących kierunków i ciągle jeszcze aktualnych wpływów, szerokim strumieniem wlewających się w nurt naszego życia kulturalnego i artystycznego.

W atmosferze tych zmienionych już warunków, kiedy obce wzory przekształcać się poczęły na własne typy, a nowa fala wpływów, tym razem niderlandzkiego i włoskiego, pobudzała artystów do bardziej dekoracyjnych i bogatszych rozwiązań, szukać należy twórcy naszej grupy nagrobków. Dlatego też odpaść muszą z naszych rozważań nazwiska rzeźbiarzy włoskich, których twórczość przekroczyła granice poł. XVI w., w pierwszym zaś rzędzie czołowi ich reprezentanci — Padovano i Cini. Z podobnych wzglę-

dów nie może być brany pod uwagę również i Hieronim Canavesi, epigon renesansowego klasycyzmu, operujący bardziej monumentalną i spokojną formą nagrobka, wolny zasadniczo od wpływów sztuki niderlandzkiej¹⁴). Twórcą tej grupy jest człowiek, łączący w sobie znajomość dzieł artystów włoskich, czynnych w Polsce, z wrażliwością na wpływy sztuki północnej, prawdopodobnie więc ktoś, związany ze środowiskiem krakowskim¹⁵).

Na osobę tego artysty naprowadza krótka wzmianka, dopatrująca się w twórcy nagrobka Wolskich w Warszawie kogoś z otoczenia Jana Michałowicza z Urzędowa¹⁶). Idąc tym śladem, stwierdzamy nie tylko możliwość oddziaływania Michałowicza, lecz prawdopodobne jego autorstwo w odniesieniu do całej naszej grupy nagrobków. Skąpe wiadomości o tym wybitnym artyście nie pozwalają na razie przynajmniej na bardziej kateryczne sformułowanie sądu w tej sprawie.

Jan Michałowicz z Urzędowa nie doczekał się jeszcze pracy monograficznej, mimo iż dziełami swymi budził zainteresowanie badaczy, pociąganych ponadto nęcącą okolicznością, że był on jedynym artystą-polakiem, który zasłużył sobie u współczesnych na miano Praxytelesa polskiego¹⁷). Dzięki temu skazani jesteśmy na czerpanie wiadomości o nim z luźnych komunikatów i wzmianek¹⁸). Ostatnio charakterystyce twórczości Michałowicza poświęcił parę cennych uwag dr. St. Komornicki¹⁹) oraz ks. prof. S. Dettloff²⁰), wskazując na nawiązywanie do prac Padovana i równoczesną zależność od italanizmu niderlandzkiego, podnosząc zarazem jego talent i dużą dozę oryginalnych pomysłów²¹). Wśród tej skąpej literatury specjalnie dotkliwie odczuwa się brak wiadomości źródłowych, co uniemożliwia ustalenie najważniejszych chociażby dat z życia tego artysty. Jedyna data, a zarazem jedyna opublikowana wiadomość źródłowa wiąże się z faktem przyjęcia Michałowicza w r. 1570 na magisterję w Krakowie; wydedukowane zostało z tej zapiski przypuszczenie, że był on uczniem Słońskiego²²). Jedyną więc pewną podstawę dla życiorysu artysty stanowią jego prace, na szczęście w większości wypadków opatrzone charakterystycznym gmerkiem. Dla przypomnienia podaję je w porządku chronologicznym.

1. Nagrobek biskupa Bēnedykta Izbieńskiego (um. 1553) w katedrze poznańskiej.

2. Nagrobek biskupa Zebrzydowskiego (um. 1560) w katedrze krakowskiej.

3. Nagrobek biskupa Padniewskiego (ok. 1575) tamże.

4. Nagrobek prymasa Uchańskiego (um. 1581) w Łowiczu.

5. Nagrobek nieznannej matrony h. Ciołek w Brzezinach (wojew. łódzkie) — niedatowany.

Listę tych dzieł uzupełniają prace, przypisywane Michałowiczowi:

6. Portal domu przy ul. Kanonicznej Nr. 18 w Krakowie.

7. Nagrobek opata i biskupa Białobrzeskiego (um. 1586) w kościele Cystersów w Mogile.

Twórczość Michałowicza zamyka się więc, biorąc pod uwagę sygnowane dzieła, w granicach lat ok. 1553 — ok. 1582, przyczem bije w oczy duża luka w latach 1560 — 1575, wynosząca ok. 15 lat, z których nie znamy żadnego dzieła. Dodajmy teraz, że nagrobki wcześniejsze (Izbieński, Zebrzydowski) niewiele mają analogij z późniejszymi (Padniewski, Uchański) i gdyby nie podpis artysty, trudno byłoby uznać w nich dzieło jednej ręki.

Omówione przeze mnie w pierwszych dwóch rozdziałach nagrobki pochodzą z lat 1566 — 1573 (pomijając na razie nagrobek Ziółkowskiego, którego data nie jest pewna), odpowiadają więc czasowo dość dokładnie 15-letniej przerwie w pracach Michałowicza. Stanowią one równocześnie przejście od dzieł wcześniejszych do późniejszych, wiążąc się specjalnie mocno z nagrobkami biskupów Padniewskiego i Uchańskiego.

Schemat wcześniejszych prac Michałowicza różni się od chrobberskiej grupy nagrobków przedewszystkiem odmiennem traktowaniem pól bocznych. W pomnikach Izbieńskiego i Zebrzydowskiego partje boczne, będące próbą rozwinięcia kompozycji wzdłuż ścian, cofnięte są mocno do tyłu i doprowadzone zaledwie do połowy wysokości części środkowej. Ich związek organiczny z główną częścią nagrobka jest nikły. — W nagrobkach Tarnowskiego i braci Wolskich zmiana schematu idzie w kierunku zespolenia ze sobą wszystkich części kompozycji. Dzięki temu pola boczne zostają podwyższone, zrównane z całością pomnika i przykryte wspólnym gzymsem koronującym. Pozatem jednak ogólna struktura nagrobka ulega niewielkim zmianom. Dominantą kompozycyjną pozostaje w obu wypadkach znacznych rozmiarów nisza z leżącą postacią zmarłego, ustawiona na cokule i ujęta w architektoniczne obramienie, rozwiązane przestrzennie. Obramienie to posiada wiele momentów wspólnych. Do nich należy przedewszystkiem motyw konsoli, ozdobionej dużemi liśćmi akantu i sznurami perełek, mocno nadwieszony gzymsem ze zwisającemi rozetami (nagrobki Izbieńskiego i Wolskich), oraz archiwolta, zamykająca niszę, której glify wypełnione są kasetonami i rozetami. Wśród szczegółów dekoracyjnego wyposażenia nagrobków dają się również zauważyć charakterystyczne analogie, jak ślimacznice, oplecione liśćmi i kwiatami, dekora-

cyjne maski, wplecione w ornament roślinny, alegoryczne postacie Wiary i Sprawiedliwości, umieszczone w trójkątnych polach nad archiwoltą, zawijane kartusze herbowe ze wstęgami i t. d. Wprawdzie nagrobki warszawski i chroberski nie odznaczają się takim bogactwem ornamentacyjnym, jak pomniki Izbieńskiego i Zebrzydowskiego; nie zdradzają również charakterystycznej dla wczesnych dzieł manieri technicznej, będącej jakby naśladownictwem techniki snycerskiej²³). Tych właściwości nie posiada również nagrobek brzeziński, którego analogie kompozycyjne z pomnikiem Izbieńskiego są znaczne. Zato pochodzenie większości motywów dekoracyjnych, występujących we wszystkich tych nagrobkach, jest wspólne i wiąże się ściśle ze sztuką niderlandzką.

Związek naszej grupy dzieł, a zwłaszcza nagrobka Leżeńskiego z późniejszymi dziełami Michałowicza, nagrobkami Padniewskiego i Uchańskiego, jest bardziej jeszcze wyraźny. Nagrobek Leżeńskiego operuje ściśle tym samym schematem kompozycyjnym, co pomnik Padniewskiego, któremu brak tylko skrzydeł bocznych oraz ślimacznic po bokach szczytu²⁴). Z całym przekonaniem twierdzić można, że wcześniejszy o parę lat nagrobek Leżeńskiego posłużył artyście jako wzór przy komponowaniu grobowca dla biskupa Padniewskiego. Cechą charakterystyczną dla obu tych nagrobków jest umieszczenie postaci zmarłego w niszy, której architektoniczne zamknięcie u góry tworzy podwójny łuk, którego środkowy spływ pozbawiony jest oparcia. Tak skomponowana nisza ujęta jest po bokach w dwie wolnostojące kolumny, dźwigające mocno nadwieszony gzyms, ozdobiony kasetonami i rozetami. Ponadto postacie atlantów, podtrzymujących górną część nagrobka Padniewskiego, mają swój odpowiednik w półfigurach rycerzy w nagrobku Leżeńskiego; szereg zaś motywów ornamentacyjnych oraz elementów kompozycyjnych szczytu posiada analogie z całą naszą grupą dzieł. Fragmentarycznie zachowany nagrobek prymasa Uchańskiego niewiele możliwości dostarcza dla analizy porównawczej. Należy tylko zwrócić uwagę na puttą, siedzącą na ślimacznicach, które powtarzają się również w nagrobku Leżeńskiego.

Przypisywany wreszcie szkole lub warsztatowi Michałowicza nagrobek biskupa Białobrzeskiego (um. 1586) w Mogile²⁵), wyposażony jest we wszystkie znane już nam elementy kompozycyjne, i łączy się ściśle z całą chroberską grupą nagrobków. Pozwala on ponadto na wciągnięcie do ewidencji prac, które wyszły z kręgu Michałowicza jeszcze jednego dzieła, nagrobka Marcina Brudzyńskiego (zm. 1575), znajdującego się w katedrze gnieźnieńskiej.

Pomimo wszystkich podniesionych tutaj analogii i bezpośrednich związków, zaznaczyć należy, że pomiędzy chroberską grupą

nagrobków a sygnowanemi dziełami Michałowicza zachodzą w pewnych wypadkach dość nawet znaczne różnice fakturalne. Nie bez znaczenia jest tu jednak fakt, że słabszą fakturą odznaczają się przede wszystkim te nagrobki lub ich części, które wykonane zostały w materiale mniej kosztownym, w piaskowcu. Nasuwa to przypuszczenie większego niżby się zdawało udziału sił pomocniczych, zatrudnionych w warsztacie, oraz wynikającą stąd potrzebę ustalenia prac, które powstały przy bezpośrednim udziale mistrza. Do sprawy tej jeszcze powrócę przy okazji dalszej pracy nad twórczością Jana Michałowicza z Urzędowa. Artykuł niniejszy jest skromnym tej pracy początkiem.

PRZYPISY:

1. Napisy na nagrobku cytuję z pewnemi niedokładnościami ks. J. Wiśniewski: *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Pińczowskiem, Skalmierskiem i Wiślickiem*. Marjówka 1927, str. 37. — Jan Stanisław Tarnowski, potomek młodszej linii hr. na Tarnowie, urodził się w r. 1515 jako syn Jana Spytki, podskarbiego W. Kor., wojew. sieradzkiego i Barbary Szydłowieckiej. Był kasztelanem zawichojskim, podskarbim W. Kor., i wojew. sandomierskim. Należał do najbogatszych i najbardziej wpływowych ludzi za panowania Zygmunta Augusta. W wieku młodzieńczym odbył pielgrzymkę do Ziemi Świętej i bawił w Niemczech i we Włoszech. Był odznaczony krzyżem Grobu Jerozolimskiego (por. T. Żychliński: *Złota księga szlachty polskiej*. Poznań 1884, t. VI, str. 345).
2. Opieram się na analogji z nagrobkiem nieznanej matrony h. Ciołek w Brzezinach, który wg. relacji p. Janowskiego (por. komunikat M. Sokołowskiego w Spraw. Kom. Hist. Sztuki, t. VII, szp. CXLII sq) posiadał niewątpliwe ślady polichromji i złocenia.
3. Najlepiej ilustruje ten związek strofa wiersza:

*„Samson Gazae seras pandit
Et asportans portas scandit
Montis supercilium.
Sic de Juda leo fortis,
Fractis portis dirae mortis,
Die surgit tertia”.*

(Adam de St. Victor, cyt. za ks. Barbier de Montault: *Traité d'iconographie chrétienne*. Paris 1890, t. II, str. 60).

4. W. Molsdorf: *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*. Leipzig 1927, str. 130.
5. Ibid., str. 77.
6. Jest to równocześnie bodaj niemożliwe do rozstrzygnięcia. Strój bowiem rzymskiego centurjona, w jakim występuje postać, walczącą ze lwem, równie dobrze może odpowiadać obu biblijnym bohaterom.

7. Wg. słów Hymnu do św. Michała z Reichenauskiego rękopisu z 8-go w.:

*„Deus dedit Michaellem
principalem pastorem.
deus illum ordinavit
hominum protectorem”*

Cyt. za *Mone: Lateinische Hymnen des Mittelalters*, str. 447.

8. Por. *M. Walicki*: Nike Chrześcijaństwa. Pamiętnik Warszawski. Warszawa 1930, r. II, z. 2, str. 54-73. — Drowi Michałowi Walickiemu zawdzięczam ponadto zwrócenie mi uwagi na możliwość takiej interpretacji rzeźb oraz cenne uwagi, udzielone w toku pracy.
9. Napis cytuje *W. Czajewski*: Katedra św. Jana w Warszawie. Warszawa 1899, str. 51.
10. Por. *T. Żychliński*, 1. c.
11. Por. komunikat *St. Tomkowicza* oraz fotografię zabytku w Spraw. Kom. Hist. Sztuki, t. VIII, szp. 157 sq.
12. Panoplia te, podobnie jak w nagrobku Tarnowskiego, nie posiadają charakteru dekoracyjnego, czem różnią się od wielu współczesnych przykładów. Zgromadzony tu wszelkiego rodzaju oręż i sprzęt wojenny razi przeładownością i zbyt realistycznym ujęciem.
13. Przypisywane Ciniemu przez *S. Cerchę* i *F. Koperę*: Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny. Kraków s. a., str. 100
14. Nagrobek Jana Leżeńskiego w Chełmie przypisany został przez *St. Tomkowicza* — Hieronimowi Canavesi, ojcu lub synowi; por. cytowany komunikat w VIII t. Sprawozdań Kom. Hist. Sztuki. Z wywodami temi obszernie polemizowałem w referacie, wygłoszonym na posiedzeniu Tow. Opieki n. Zab. Przeszł., starając się obalić autorstwo Canavesiego w odniesieniu do tego nagrobka oraz całej grupy.
15. Ożywione stosunki pomiędzy Krakowem a Wrocławiem, który już w połowie XVI w. znajdował się w orbicie silnych wpływów niderlandzkich, mogą służyć wskazówką, jakimi drogami wędrowały do Polski motywy północne (por. w sprawie Wrocławia *R. Hedicke*: *Cornells Floris und die Floris Dekoration*. Berlin 1913, str. 158-9).
16. *S. Dettloff*: Rzeźba polska do XVIII w. Wyd. zbiorowe „Sztuka Polska”. Warszawa (1932), str. 76.
17. Wg. napisu na zaginionym nagrobku Michałowicza w Łowiczu, por. *Starowski*, str. 690.
18. Literaturę o Michałowiczu zebrał *Z. Batowski* w wyd. *Thieme-Becker*: *Allg. Lexikon der bild. Künstler*. Leipzig 1930, t. XXIV. Najwięcej wiadomości o tym artyście podaje *J. Pagaczewski* w komunikacie, publikowanym w Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki, t. VII, szp. CLXI sq.
19. *St. Komornicki*: Kultura artystyczna w Polsce czasów odrodzenia. Wyd. zbiorowe „Kultura staropolska”. Kraków 1932, str. 586-7.
20. *S. Dettloff*, o. c.
21. Ostatnio dotknęła pobieżnie tego tematu *K. Sinko* w pracy swej p. t. *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*. Kraków 1933.
22. Spraw. Kom. Hist. Sztuki, t. V, str. 4.

23. Drobne ślady tej manieri dadzą się jeszcze zauważyć w nagrobku kanonika Ziółkowskiego w Chrobrzu.
24. Nie jest wykluczone, że ślimacznice te zostały z nagrobka usunięte podczas przebudowy kaplicy w XIX w.
25. *J. Pagaczewski*, l. c., oraz Teka Grona Konserwatorów Galicji zachodniej. Kraków 1916, t. II, str. 158.

MICHAŁ WALICKI (Z. A. P.) ZAGINIONY DOKUMENT WŁOSKICH WPŁYWÓW NA POLSKĄ RZEZBĘ DREWNIANĄ XVI WIEKU.

W murach gotyckiego po-szpitalnego kościoła św. Ducha w Łży miała znajdować się płaskorzeźba szkoły „staroniemieckiej”, przedstawiająca Zesłanie Ducha św. na apostołów. Krótką wiadomość zamieścił o niej jeszcze przed wojną ks. Jan Wiśniewski w swej monografii dekanatu ilżeckiego¹⁾. Chęć sprawdzenia i ewentualnie uzupełnienia tej interesującej relacji, podyktowała mi wyjazd do Łży. Przeprowadzenie badań z autopsji nie doszło do skutku, ponieważ, jak się to okazało na miejscu, całe wewnętrzne urządzenie kościoła św. Ducha uległo kompletnej dewastacji podczas wielkiej wojny: zmuszony jestem zatem ograniczyć się do reprodukcji fotografii, zachowanej szczęśliwie w archiwum Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, oraz do poczynienia tych jedynie uwag, jakie może nasunąć znajomość wyłącznie samej fotografii zabytku.

Rzeźbiony obraz, o którym wspomina ks. Wiśniewski, ukazuje się w świetle tej fotografii (tabl. XXVIII ryc. 1) jako płaskorzeźba z XVI wieku wykonana w drzewie i przeznaczona do umieszczenia w wielkim ołtarzu. Dostć szeroka tablica, spojona z trzech desek, zamknięta jest półkuliście u góry, ukazując kształt właściwy dla przedstawień ołtarzowych. Centralno-symetryczna kompozycja przedstawia Madonnę, siedzącą na rodzaju tronu (*sedile*), ustawionego przed sfałdowaną dośrodkowo kotarą, nad którą z kolei, zorjentowana osiowo do postaci Matki Bożej, widnieje u góry Gołębic Ducha Św. w otoku z chmur i płomienistych języków. Madonna przedstawiona jest w postaci siedzącej, z rękoma złożonymi do modlitwy na wysokości piersi, — lekko rozchylone w kolanach nogi zdają się stykać stopami na podnóżku tronu; wzrok Madonny utkwiony w górę sugeruje wrażenie swoistego skupienia i oczekiwania. Po bokach centralnej postaci Marji ugrupowani są apostołowie w liczbie 12, po 6 z każdej strony. Dwaj pierwszoplanowi, ustawieni niemal w pełnym profilu, flankują niejako całość tej grupowej kompozycji, przyczem ta ich rola *sui generis* reżyserów ruchowej koncepcji, podkreślona została planowo przez gestykulację