

Ryc. 67. „Ingredientes vitam”. Fragment fryzu w sali „pod głowami” w zamku królewskim na Wawelu.

KRYSTYNA SINKO-POPIEŁOWA

HANS DÜRER I CEBES WAWELSKI

W beznadziejną, jak się zdawało, ciemność, otaczającą, mimo licznych przyczynków ¹⁾, twórczość Hansa Dürera, brata wielkiego Albrechta, padły dopiero w ostatnich czasach pewne promienie, w których świetle postać nadwornego malarza króla Zygmunta Starego zaczyna się wyraźnie

¹⁾ Rezultaty ich streszczają np.: I. Beth w Thieme-Becker: Allgemeines Künstlerlexikon 1914 str. 71 nn., F. Kopera: Dzieje mal. w Polsce, t. II, Kraków 1926, str. 122 nn. i K. Estreicher, Sztuka polska w oświetleniu nauki niem., odbitka z Przeglądu Współczesnego, marzec, kwiecień, maj 1931, str. 8 nn.

zarysowywać. Herman Beenken¹⁾, odwoławszy swoje odkrycia z roku 1930²⁾, wziął za punkt wyjścia, jak przedtem, krakowskiego świętego Hieronima z roku 1526, połączył z nim między innymi weneckiego św. Hieronima z roku 1532 i obraz z r. 1526 ze zbiorów Seattle w Ameryce, przedstawiający odpoczynek św. Rodziny podczas ucieczki do Egiptu, wszystkie trzy dzieła podpisane jednakowym, indywidualnym monogramem z datami czasu powstania. Argumenty i sądy Beenkena zważył, ocenił i uzupełnił Fryderyk Winkler³⁾, przypisując Hansowi Dürerowi, na podstawie identycznego monogramu i charakterystycznego rozmieszczenia cyfr dat, dwa nowe dzieła: obraz z r. 1527 (w zbiorze G. Goldsche w Berlinie), przedstawiający kąpiących się mężczyzn i kobiety, i ołtarzowy obraz Marii Panny z czternastu patronami w kościele w Nissie na Śląsku z r. 1524. Sąd o talencie i sztuce artysty, wydany na podstawie tych pięciu dzieł bliskich sobie czasem (z lat 1524–1532), wypadł u obu uczonych niekorzystnie. Wystarczy przytoczyć zdanie Winklera, że robota ołtarza w Nissie, wykazująca nie jeden związek z tamtymi obrazami, odznacza się prawie nieprześcignioną grubością (Derbheit) i nieporadnością. Nieproporcjonalnie duża Maria skopiowana jest ze sztychu Albrechta z r. 1516, a niezdecydowanie w stosunkach wielkości osób i grube ukształtowanie figur budzą specjalnie niepomysłne wyobrażenie o talencie tego nadwornego malarza króla polskiego.

Postać jego zaciekała od dawna polskich historyków sztuki, którzy między innymi wiązali z jego nazwiskiem duży fryz z r. 1532 w sali „pod głowami⁴⁾” zamku królewskiego na Wawelu, przedstawiający „obraz życia ludzkiego” według opisu t. zw. Cebes, ale wobec zaginięcia tomu rachunków królewskich właśnie z r. 1532 i braku pewnego materiału porównawczego w innych dziełach artysty, nie mogli poprzeć swego twierdzenia żadnymi dowodami⁵⁾. Dziś, mając do dyspozycji pięć pewnych prac Hansa Dürera z lat, otaczających datę fryzu wawelskiego, możemy pokusić się o poparcie Dürerowskiego autorstwa tego fryzu analizą stylistyczną. Nie musimy też rezygnować z pomocy danych

1) H. Beenken: Beiträge zu Jorg Breu u. Hans Dürer, Jhb. der Preuss. Kunstsammlungen. B. 56, Heft II, Berlin 1935, str. 66 nn.

2) H. Beenken: Hans Dürer, Zeitschr. f. Bild. Kunst 1930, str. 88 nn.

3) F. Winkler: Hans Dürer, Jhb. der Preuss. Kunstsammlungen. B. 57 H. 1 u. 2, Berlin 1936, str. 65 nn.

4) F. Winkler wobec braku dowodów w rachunkach nie mógł związać fryzu z Hansem Dürerem, *juw.* str. 66, uwaga 2.

5) St. Tomkowicz, Czas 1921, 23 VIII str. 192. Ostatnio reprodukował fryz jako dzieło Hansa Dürera F. Kopera w zbiorowym dziele: Polska, jej dzieje, sztuka i kultura t. I str. 468.

archiwalnych¹⁾. Bo przecież kombinując wiadomości o tym, co Dürer robił w Krakowie przed r. 1532 i po nim, możemy lukę roku 1532 wypełnić prawdopodobnym domysłem. Od tych więc archiwaliów zaczniemy, by potem rozpatrzeć formy malarskie i treść fryzu i na tych podstaw. ch zwi      go z nadwornym malarzem królewskim.

Dziewiątego czerwca 1527 r. zaczą   Hans Dürer s      na dworze wawelskim, gdzie miał pobiera   sta   pensj   jednego flor. tygodniowo i pewną ilo   purpurowego sukna²⁾. Tych wypłat dokonano ostatniego grudnia 1527 za przeszło p   roku ubiegłego, a potem w r. 1528, 1529 za ca  le lata³⁾. Od roku 1530 wypłata odbywa   si   kwartalnie (także z do  ) aż do roku 1534⁴⁾. Ostatnia notatka z r. 1534 opiewa (w przekładzie): „Umarł w takiej biedzie i niedostatku,   ... (tego rodzaju) 15 fl. (które dosta   jako zaliczk   robót malarskich) nie mógł zwr  ci   ani odrobi  ⁵⁾”.

Za jakiej  to prace pobiera   pensj  ? Pomijam rozliczne roboty lakiernicze i pozłotnicze, zanotowane w rachunkach z lat 1529, 1530, 1531⁶⁾. Nie wiele nam też mówi o talencie Hansa wykonanie przez niego szkicu rozmieszczenia cudzego projektu ołtarza srebrnego do kaplicy Zygmuntofskiej w r. 1531.⁷⁾ Z najważniejszego dla nas roku 1532 zagina  , jak wspomniana, tom rachunków z dochodów ekonomii solnych i kameralnych, z których bardzo dużo wypłacano za malowidła na zamku. W innych tomach rachunków Bonerowskich znajdujemy tylko nic nie mówiące wypłaty za prace »przed Altan  « i za malowania w Jordance⁸⁾

bezimienny summariusz robót malarskich z pozycj   48 fl 34 gr.⁹⁾ Wiadomo   z r. 1533 o wypłaceniu Dürerowi 5 fl. za malowanie i odnowie-

1) Przeważną cz     tych rachunków wyda   A. Chmiel, Wawel t. II, Teka Gr. Kons. Gal. Zach. 1913. Nieznane Chmielowi rachunki z dochodów solnych w Arch. G  w. w Warszawie wydobyła S. Sawicka, Pr. Hist. Szt. T. IV, 2, str. LXIV; pewne nowe szczegóły dorzuci   Karol Estreicher: Sztuka Polska w oświetleniu nauki niemieckiej, odb. z Przeglądu Współcz 1931, str. 9 nn.

2) Warszawa, Arch. G  wne, Rach. Królewskie, Dz. XIX, Rach. Kameralne i Solne 1527 — 31, nr. I—46, f. 211 v; por. S. Sawicka, Pr. K. Hist. Szt. t. IV jw. str. LXIV.

3) Rach. Król. jw. f. 112 v, 214 v.

4) Rach. Król. jw. f. 215, 215 v.

5) Arch. G  w. Rach. Król. Dz. 19 nr 2/16 f. 267 v. 268; por. S. Sawicka, Pr. K. Hist. Szt. jw.

6) Por. A. Chmiel, Wawel II, jw. str. 125, 126, 131, 176, 178; ks. Tad. Kruszyński Jerzy Pencz, Biul. Hist. Szt. i Kult. R. II nr 3, str. 213; Arch. Gł Warszawa, Rach. Król Dz. 19 nr 1/46, f. 31, f. 126; Arch. Bibl. Czartoryskich w Krakowie, Reg. Percept. a Sev. Boner 1531 f. 243.

7) Ks. Tad. Kruszyński, jw. str. 181.

8) A. Chmiel, jw. str. 189, 190.

9) Warszawa. Arch. Gł Rach. Król. nr 338, 339, 340 f. 47 v.

nie obrazu nad ołtarzem w kaplicy królewskiej odnosi się raczej do jakichś robót konserwacyjnych¹⁾; malowanie sklepienia kaplicy (za 10 fl.)²⁾ i złozenie i malowanie stropów nie było zapewne pracą bardziej artystyczną.

Natomiast więcej mówi wymalowanie przez Hansa Dürera »krańców« pod tymi stropami: w »habitationes regiae novae« i »ad salam ad quam ascenditur per gradum magnum lapideum«³⁾. Słowo »kraniec« było tu zapewne użyte w znaczeniu »fryzu«, choć kraniec, spolszczony niemiecki »Kranz«, jest dosłownym tłumaczeniem łacińskiej »corona«, używanej przez Witruwiusza w znaczeniu gzymsu⁴⁾. Bez wątpienia fryzami były wymalowane przez Dürera w r. 1534 »ściany inaczej krańce z twarzami« »in tertia habitatione superioris atri«, za fl. 35 mrc. 21/42⁵⁾. W tym samym roku malował kasetony i rozety i jakieś malowidła »alias Kranyecz« w czwartej sali »superioris atri« za 21 mrc. 42 gr.⁶⁾. I może ten sam Hans Dürer był malarzem, któremu zapłacono 18 marek 36 gr. »a pictura parietis alias cranyczu penes easdem habitaciones«⁷⁾.

Zapłaty za roboty »lakiernicze« i pozłotnicze obejmują przede wszystkim koszty farb i pozłótek, użytych na wykonanie zleceń, przy których nadworny malarz królewski był niejako przedsiębiorcą, dostarczającym materiału podrzędniejszym pracownikom z jego warsztatu, wspomnianego wyraźnie z okazji pożaru⁸⁾. Natomiast »krańce« były z pewnością artystyczną pracą samego »mistrza« warsztatu. Zdaje się również, że niemieślińską jedynie robotą było pomalowanie przez Dürera fasady i szczytu Zamku naprzeciw Katedry za 100 florenów⁹⁾ i narożnika przy wejściu do Zamku za 50 fl.¹⁰⁾.

W tym samym r. 1534 malował Dürer kasetony w »sali nowej« przed »izbą wielką« i otrzymał 40 fl. za kraniec pod owym stro-

1) Warszawa. Arch. Gł. Rach. Król. dz. XIX, nr 2/16 f. 75.

2) Rach. Król. jw. f. 75.

3) Arch. Gł. Rach. Król. dz. XIX jw. f. 265 v, f. 266.

4) Architektura VII, 1/5.

5) A. Chmiel, jw. str. 218. Do dziś dnia dochowały się na pierwszym piętrze zamku wawelskiego, a więc nie w komnatach »superioris atri«, fryzy z medalionami. Trudno decir, czy nie pozostają one w jakimś związku z naszym malarzem.

6) A. Chmiel, jw.

7) A. Chmiel, jw.

8) Ks. Tadeusz Kruszyński, Jerzy Pencz, Biuletyn Hist. Szt. i Kultury r. II nr 3, str. 213.

9) Arch. Gł. Rach. Król. Dz. XIX, nr 2/16, f. 267 v; por. K. Estreicher, Sztuka Polska jw. str. 10.

10) A. Chmiel, jw. str. 220.

pem ¹⁾. Sala ta nie jest identyczna z wymienioną następnie salą również przed »izbą wielką«, dokładniej sprecyzowaną określeniem »sexta habitatione nova suprema«, gdyż kasetony ich stropów (wykonane zresztą przez tego samego stolarza i pomalowane przez Dürera) różnią się między sobą ²⁾. Fryz w tej sali również miał wykonać Hans Dürer, na co dostał zaliczki 10 fl. ³⁾. Ponadto wypłacono mu jeszcze 5 fl. à conto jakichś prac w »izbie wielkiej« ⁴⁾. Była to zapewne zaliczka na prace malarskie przy stropie z głowami ludzkimi w kasetonach, umieszczonych w »wielkiej izbie« w r. 1535. Podaję tu w całości tę ciekawą i niewyzyskaną dotąd wiadomość, znajdującą się w Arch. Gł. Rach. Król. Dz. XIX. nr. 2/16, f. 270.

...Item in principio anni Dni. 1535 videlicet die ultima Januarii feci cum Sebastiano mensatore Regio summarie pactum pro fabricando laqueario alias pientro nowe ultime Habitationis supreme versus monasterium Sancti Bernardini in quo comprehenduntur cisticule 88 profunde rotunde et octangulares, pro qualibet istarum dandi erun- fl. 5, facit fl. 440 gr. o.

Et pro cisticulis planis in modum Crucis 88 per fl. 2, facit fl. 176 gr. o.

Eciam capita humana sculpta 194 per gr. 24, facit fl. 155 gr. 6.

Item solvi sculptori vel statuario pro rosis quadrup, licibus ad dictum laquearium 88 per fl. 2, facit fl. 176 gr. ot

Et pro rosis 88 in modum Crucis per florenum unum. facit fl. 88 gr. o.

Item conveni cum Pictore de pingendo supradicto laqueario de Nyssa, cui dare debeo a qualibet cisticula profunda una et alia plana monete per 30 gr. fl. 3 gr. o, facit a 88 cisticulis fl. 264, gr. o.

Item a capitibus 194 per gr. ... fl ... gr. ...

Item dedi alio Pictori rosas maiores et minores dicti laquearii inaurandas a qualibet rosa maiori fl. 6. quarum sunt 88. facit fl. 528 gr. o.

Et a minoribus in modum crucis per florenos duos, facit fl. 176 gr. o.

¹⁾ Arch. Gł. Rach. Król. jw. f. 267.

²⁾ Arch. Gł. Rach. Król. jw. f. 267 v.

³⁾ Arch. Gł. Rach. Król. jw.

⁴⁾ Arch. Gł. Rach. Król. jw. f. 268.



Ryc. 68. Fragment sceny przedstawiającej
biesiadę.

*Item tercio Pictori dedi ab
inauracione et pictura capitum
humanorum pro 194 pertinencium
ad dictum laquearium, gr. 15 a
quolibet, facit fl. 97, gr. 0.*

*Item a pictura Kranyecz
sub dicto laqueario in dicta stuba
magna dati sunt fl... gr. ...*

Niewpisanie tej ostatniej pozycji, odnoszącej się niewątpliwie do fryzu Cebesowskiego, jest zrozumiałe: przecie fryz był skończony i zapewne zapłacony w r. 1532. Ciężka choroba przeszkodziła Dürerowi w „odrobieniu albo oddaniu 15 fl.“ otrzymanych w zadatku na nowy fryz¹⁾. Choroba była śmiertelna. W tymże roku umarł malarz królewski.

Prace jego musiały być ważne dla dworu i bynajmniej nie miały jakiegoś charakteru — lakierniczego, skoro po jego śmier-

ci musiano sprowadzić z Wrocławia malarza Antoniego²⁾. Przejął on rolę Hansa. Przede wszystkim więc poprawił jego fryz w „sali nowej przed izbą wielką“, widocznie nie skończony z powodu choroby, za 15 fl.³⁾ i wykonał zadatkovany u Hansa fryz w „sexta habitatio“ (przed tą izbą) za 60 fl., z zaznaczeniem, że to suma większa, niż zwykle wypłacana innym malarzom, bo fryz był wymalowany „maiore deligentia et arte“⁴⁾. Zaznaczam to, żeby podkreślić, że po śmierci Hansa musiano sprowadzić aż tak kosztownego artystę, bo żaden z pozostałych w Krakowie malarzy nie mógł widocznie zadowolić króla. Z określenia „przed izbą wielką“ można przypuścić, że chodziło tu o fryz z „pochodem wojsk“ i z „turniejami“, zachowanymi częściowo do dziś dnia. Cóż jeszcze malował ten następca Hansowy? Znamy jedną większą dekoracyjną pracę, poświadczoną zapiską w rachunkach. Mianowicie w r. 1535 dostał 43 fl. 36 gr. „a pictura belli

1) Arch. Gł. Rach. Król. j. w. 268.

2) Por. S. Sawicka jw.

3) Arch. Gł. Rach. Król. jw. f. 267.

4) Arch. Gł. Rach. Król. jw. f. 267 v.

et triumphī in superioribus atris ad (?) turrim Jordanka, et a pictura durarum partium parietis in camnata huic habitationi... (słowo nieczytelne) alias Kranyczu¹⁾. Określenie „bella et triumphī“ wskazuje ten sam temat, jaki widzimy w salach przed „izbą wielką“. Nie może tu jednak chodzić o te same malowidła, bo i data wypłaty jest zupełnie inna i określenie miejsca nie wskazuje na sale „przed izbą wielką“. N. B. nie wiemy, gdzie była owa tajemnicza „turris Jordanka“, znana wyłącznie z XVI-o wiecznych rachunków²⁾. Antoni z Wrocławia był również portrecistą, który wymalował obraz księżniczki Jadwigi, posłany do księcia brandenburskiego³⁾. Spuściznę po Hansie objął jeszcze drugi malarz, równocześnie sprowadzony z Nissy, ale nie znamy jego prac bardziej artystycznych⁴⁾.

Jakiż można z tego wyciągnąć wniosek? Wiemy, że Hans był nadwornym malarzem królewskim i oprócz lakierowań i złoceń wykonywał jakieś fryzy; że jego śmierć wytworzyła lukę, którą trzeba było wypełnić sprowadzeniem z Wrocławia kosztownego malarza, który kontynuował pracę Hansa, kończąc zaczęte przez niego fryzy i malując zamiast niego – nowe. Znamy Antoniego jako twórcę „belli et triumphī“, dużej kompozycji z jakimiś walkami rycerzy. Wiemy, że był portrecistą. Taki charakter musiała więc mieć praca Hansa, tylko on mógł wykonać dawniejsze figuralne fryzy. Jednym z nich był prawdopodobnie ogromny fryz w „izbie wielkiej“. Przemawia za tym i to, że przecież nikt inny jak Hans Dürer nie malował (przed Antonim) sal przed tą izbą, aż dopiero śmiertelna choroba przerwała dzieło.

Tu musimy zaznaczyć pewne niejasności w dokumentach. Wiemy, że Hans Dürer, nadworny malarz, umarł w r. 1534. Ale jeszcze w r. 1535 spotykamy w rachunkach królewskich Hanusza Dürera, bez dodatku „pictor regius“, kiedy mu płać 50 fl. za malowanie kasetonów⁵⁾. Co więcej, Johannes Derer de Nurenberga występuje jeszcze w r. 1536⁶⁾.

Wtedy „abscessit et condescendit absconditque realiter et cum effectu 3 flor. pecu. debita sibi per Petrum pictorem pro coloribus retentis Thomae steinsneider“ i „non paruit prestare iuramentum ad instantiam Johannis Czech, plenipotentis Thome Oppler“. Nigdzie nie dodano tu do imienia i nazwiska Hansa słowa „olim“, zmarły. W tym samym jednak ro-

1) Kraków. Bibl. P. A. U. Rkp. nr. 2016. f. 48.

2) Por. St. Tomkowicz, Wawel I, Teka Gr. Kons. Gal. Zach. IV. Kraków 1908, str. 150.

3) Por. S. Sawicka jw. Arch. Gł. Rach. Król. jw. f. 191 v.

4) Por. S. Sawicka jw. Arch. Gł. Rach. Król. jw. f. 268.

5) Kraków, Bibl. P. A. U. Rkp. nr. 2016 f. 267.

6) Act. Ādw. Crac. nr. 130 p. 290, 456. Rkp. J. Ptaśnika opracowywany obecnie przez J. Friedberga (Cracovia Artificum).

ku porządkuje sprawę zmarłego (olim) Jana Derera jego brat, Andrzej. Ten Andrzej był zresztą jakiś czas w Krakowie już w r. 1534, a potem w r. 1538, kiedy rada miasta Norymbergi poleciła go Zygmuntowi Staremu¹⁾. Trudno przypuścić, żeby przez stałą omyłkę opuszczano słowo „olim“. Wiemy wprawdzie, że pośród 17 rodzeństwa Albrechta było trzech braci Hansów, ale już w r. 1524 żyli oprócz Albrechta tylko dwaj bracia: złotnik Andrzej i malarz Hans, urodzony w r. 1490. Dwaj inni Hansowie urodzeni w r. 1470 i 1478 już wtedy zmarli²⁾. Może z czasem uda się rozwiązać tę zagadkę. W każdym razie prace, za które płacono Hanuszowi Dürerowi, bez dodatku „pictor regius“, mógł wykonać jakiś nieznaną „czwarty“ Hans Dürer, może jakiś kuzyn, choć i przy imieniu malarza królewskiego mógł być opuszczony dworski tytuł.

Tyle mówią rachunki. Przypatrzmy się teraz najpewniejszemu z dokumentów, samemu fryzowi.

Dziś jest on silnie odrestaurowany. Przede wszystkim więc musimy się zastanowić, co pozostało z dawnych malowideł. Dobrze zachowały się tylko niektóre części, więc przede wszystkim początkowe sceny dzieci na tle parkanu, postać niewiasty na tronie, grupa «potępionych» na tle dużej tablicy, tablica z końcowym «argumentem». Mniej wyraźne są fragmenty «uczty i zabawy», złotych młodzieńców, kusicielek i obszarpanych ofiar. Przeważnie razem z tynkiem odpadła górna część malowidła. Części zupełnie nowe oddzielił restaurator z r. 1926, prof. Leonard Pękalski, białą kreską. Dawne resztki temperowego malowidła sfotografowano przed restauracją. Na dwadzieścia zdjęć tylko dwa pokazują nienaruszone malowidło; reszta przeważnie sprawia wrażenie jakichś mgławic. Ale fotografia nie mogła wydobyć barwnych plam, które uzupełnił restaurator za pomocą starannego punktowania. To też te części również możemy brać pod uwagę.

Tablica stanowiąca zakończenie fryzu wyjaśnia treść zaczerpniętą z «Tabula Cebetis». Jest to greckie pisemko z czasów ok. narodzenia Chrystusa, opisujące alegoryczny obraz życia ludzkiego w świątyni Kronosa. Autora utożsamiono fałszywie z Pitagorejczykiem z końca V w., przyjacielem Sokratesa. Na fryzie umieszczono «argumentum» R. Agrikoli, znajdujące się na końcu dwóch wydań «Tabula» Cebes, według łacińskiego tłumaczenia Odaxiusa: wiedeńskiego z r. 1519 i krakowskiego z r. 1522. Ponieważ tylko wiedeńskie ma tzw. scholia, uwzględnione w napisach fryzu, musimy to właśnie wydanie uznać za źródło fryzu. Posłuży nam też ono w wyjaśnieniu scen zachowanych i uzupełnieniu brakujących.

1) Por. M. Thausing: A. Dürer. Leipzig 1876, str. 40.

2) Por. M. Thausing jw. str. 37 n. n.



Ryc. 69. Rekonstrukcja sceny przedstawiającej biesiadę.

I. Zgodnie z grecką powiastką, pierwsza scena, bardzo dobrze zachowana, przedstawia grupę dzieci «*ingredientes vitam*». Oto na łące, na tle parkanu, dwadzieścia siedmioro dzieci idzie za przewodnictwem mężczyzny w antycznych szatach, geniusza, który wskazuje drogę. Dzieci, przeważnie nagie, są dość dobrze narysowane. Rozmaitość ruchów nadaje falujący rytm całej grupie. Najślabsze są twarze dzieci, o starczym wyrazie, z kaczymi nosami. (Ryc. 67)

II. Dalsza grupa na tle tego samego parkanu — to starsze już dzieci, panny i młodzieńcy. Zachowała się dość dobrze postać wyrostka w krótkiej koszulce, młodzieniec w tunice i obcisłych nogawicach, chłopiec w tunice. Reszta: młodzieńcy i dama zaledwie mającą. Charakterystyczne są drobno mięte i rurkowane fałdy szat i dosyć zmanierowany ruch cienkich nóg. Na tablicy dzielącej kompozycję na dwie części zachowało się końcowe słowo «*credidit*», które w tekście Cebesza odnosi się do Geniusza „(*quem cum lare eundem vetustas prope universa) credid(it)*“¹⁴. (Jest to oczywiście tylko ogólna treść zrujnowanego napisu).

III. Następna scena rozgrywa się zgodnie z Cebesem koło „*portā vitāe, in qua Suadela sedens propinat errorem et ignorantiam introeunti (bus)*”. Widać więc zarys muru (bramy) ze stopniem, na którym siedzi bokiem zwrócona do widza niewiasta (Suadela). Niestety zachowała się tylko dolna część jej szaty. Zniszczały też górne partie «uwodzonych» przez nią (niezachowanym kielichem ze zgubnym napojem) młodzieńców i dam. Widać tylko proste fałdy szat.

IV. Skuszeni przez Suadelę ludzie zeszli (w opisie Cebes) na manowce: opętały ich „*meretrices*”, prowadząc nieszczęsnych do zguby. Ta część, zupełnie zniszczona, została dowolnie uzupełniona przez prof. Pękalskiego. Doszły do naszych czasów (i to w resztkach) tylko 3 ostatnie kusicielki w rurkowanych spódnicach, w obcisłych staniczkach z szerokimi rękawami.

V. Uciekają przed nimi przerażeni mężczyźni. Widać jeszcze, jak obdarci z wierzchnich szat wspinają się na skały. Scenę tę, dość zniszczoną, objaśnia napis: „*Alii circum (vagan)tur quo(gue et) errant, quo ips(e)c(om)monstrant*” oczywiście *meretrices*. I tu ruch i pozy zastąpiły szlachetniejszy rysunek, a treść pozwalała zapomnieć o błędach malowidła...

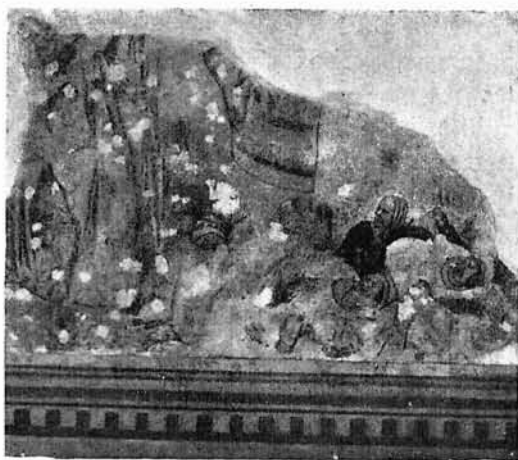
VI. Nieszczęsne ofiary, w potarganych koszulach, ruchami wyrażają rozpacz. Wyróżnia się wśród nich jakaś postać (uszkodzona) w ciemnym płaszczu. Są to ludzie odtrąceni przez Fortunę, z której zachowały się resztki skrzydlatej kuli i cienkie, krzywe nogi, wydobywające się z rozwianej draperii o drobno miętych fałdach.

VII. Stosunkowo lepiej zachowali się wybrańcy Fortuny. Widzimy spokojnie rozmawiające damy, w rurkowanych spódnicach, mężczyźni w obcisłych nogawicach i krótkich opończach i płaszcach. Wszędzie sztuczność ruchu okupuje jakąś lepszą obserwację natury.

VIII. Ale owe niewiasty znowu są niebezpiecznymi „*meretrices*” (według tekstu Cebes). Pięknie ubrane damy w fałdzystych spódnicach i skuszeni ich wdziękami kawalerowie w kusych strojach zbliżają się do zastawionego stołu. Niebacznici na jakieś wyższe cele, zasiedli do uczty dość swobodnej. Stół i część biesiadników są niezłe zachowane (Ryc. 68—9). Do uczty przygrywają na trąbie i bębnie laskonodzy muzykanci, z bardzo szerokimi rękawami. Dźwięki muzyki zachęciły biesiadników do tańca. Z zachowanych części trzeba przede wszystkim wymienić damę, w rurkowanej spódnicy, w obcisłym staniczku, z bardzo szerokimi rękawami, w kapeluszu z „*pleuresą*”.

IX. Szczęśliwość nie trwała długo. Kobiety zrujnowały swych kawalerów, którzy (według Cebes) rychło stracili dary Fortuny i musieli służyć im jak niewolnicy i wszystkiego się dopuszczać dla ich zachcia-

nek. To było treścią zniszczonego napisu, z którego widać w drugim wierszu: *gitur furti*. Z tekstu Odaksiusza nasuwa się uzupełnienie: (*turpia que ac pernicioso admittere co*) *gitur furti* (s, *sacrilegiis, depredatione*). Z malowidła zachowały się tu niewyraźne cienie, z których profesor Pękalski wydobył kilka dam, przyjmujących hołdy elegantów i odpychających odartych z szat adoratorów.



Ryc. 70. Grupa „potępionych”.
Fragment fryzu.

X. Dalej wobec zniszczenia malowidła musiał restaurator iść tylko za tekstem, który opowiada, że po wyczerpaniu wszystkiego dostają się ludzie w ręce Kary, która siedzi wraz ze Zgryzotą i Boleścią w ciemnym i ciasnym miejscu. Obok tych brzydkich i starych bab nagi chudeusz przedstawia Żalobę, a jego wstrętą sąsiadka — to Rozpacz. Jędze te porywają swą ofiarę do mieszkania Nieszczęścia. — Do tej treści należy częściowo zachowany na fryzie fragment, gdzie dwaj długonodzy obszarpańcy, o sztucznie zmanierowanym ruchu, stoją obok postaci w ciemnej szacie.

XI. Po tych wszystkich strasznych przejściach przychodzi wreszcie opanowanie. Dalszy fragment przedstawia rozmaite postacie zbliżające się i klęczące przed tronem, na którym siedzi dobrze zachowana niewiasta, w fałdzystych szatach, w zasłonie na głowie. Widać twarde kontury jej twarzy, szerokie usta. Dłoń również szeroka. Fałdy bardzo drobne, dość sztywne. Wszystko traktowane dekoracyjnie, nie jest pozbawione pewnej charakterystyki, co widzimy też w postaci grubasa z torbą albo też w postaci w ciemnym płaszczu i jakimś czepcu czy kapeluszu, ocieniającym duży nos i szerokie usta. Napis (po uzupełnieniu): *Falsa Disciplina*. Zbliżający się do niej, to mówcy, muzycy, filozofowie, arytmetycy itp. czyli przedstawiciele potępionych przez Cebesa nauk wyzwolonych.

XII. Jeśli jednak ktoś pragnie prawdziwej wiedzy, dojdzie do niej, choć droga wiedzie przez skały i przepaście. Ze zniszczonego malowidła zachowały się skały, jakby płasko ścięte bazalty, na które wspinają się dwie postaci w krótkich tunikach. Do wejścia pomagać im musiały: Panowanie nad sobą (*Continentia*) i Stałość (*Constantia*),

XIII. Dalej (według Cebesa) ścieżka zamienia się w wygodną drogę, prowadzącą obok gaju. Zachowały się z niego obłe pnie drzew. Widać też łąkę, a na niej dolną część jakiegoś stopnia z krajem szat trzech kobiet. Otaczają go postacie, widoczne tylko w dolnych partiach. To za trzecim murem wita wędrowców Wiedza (Disciplina), Prawda (Veritas) i Przekonanie (Persuasio).

XIV. Zbliża się już kres wędrówki. Po wszystkich trudach docieramy do tronu Szczęśliwości (Felicitas). Idąc za zachowanymi resztkami i tekstem przedstawił prof. Pękalski scenę wieńczenia zwycięzcy w trudach i pokusach życia. Dalsze zachowane fragmenty niewiast, to może cebesowskie cnoty: Ufność, Wiedza, Męstwo, Wstrzemięźliwość, Łagodność...

XV. Dalej dobrze zachowany fragment przedstawia kłębowisko ludzi przed dużą tablicą. Twarze ich są brzydkie, karykaturalne. Rysunek, mimo ekspresyjnego przedstawienia bólu — niezgrabny. Są to ci, którzy nie poszli drogą cnoty, lecz zostali w pętach fałszywej wiedzy (Ryc. 70). O ich rozpacz świadczą dalsze zachowane postacie na łące. Obok nich stoi spokojny mężczyzna, podpierający tablicę z końcowym „Argumentum” (Ryc. 71). To już nie uczestnik tragedii ludzkiej, ale bezstronny „objaśniacz”, może sam Cebes, może starzec dający objaśnienia widzom w jego dialogu, może sam autor fryzu, a w takim razie mielibyśmy tu autoportret Hansa Dürera (szkoda, że bez głowy). Niejeden z malarzy renesansowych sportretował się w podobny sposób w swoim dziele.

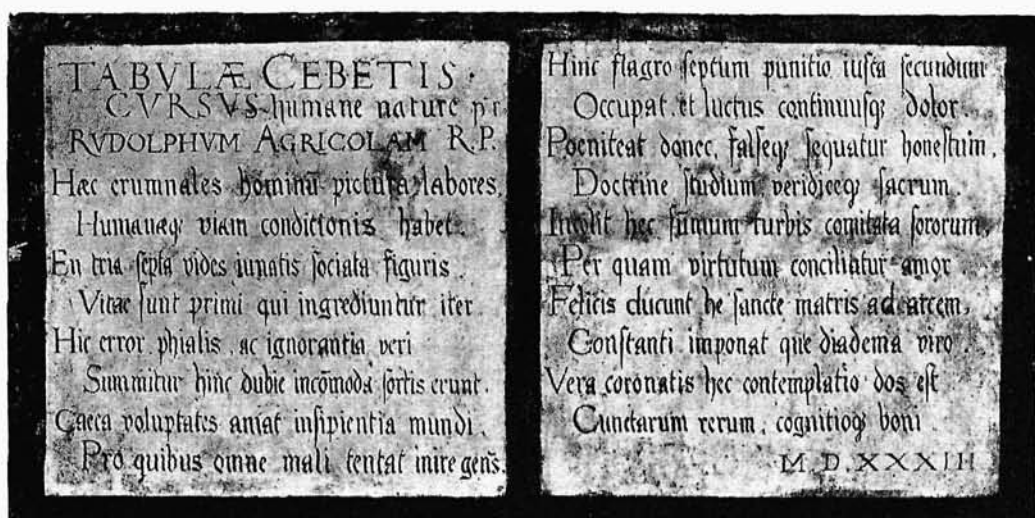
W przekładzie polskim napis brzmi: Ten obraz zawiera pełne trosk trudy ludzi — i drogę ludzkiej kondycji. — Oto widzisz trzy ogrodzenia w połączeniu z tłumem ludzi: pierwsi są ci, co wchodzą na drogę życia. — Tu w czarach podaje się błąd i nieznajomość prawdy — stąd wynikną nieszczęścia wątpliwego losu. — Ślepa nierozumność kocha rozkosze świata — za które próbuje podjąć się zła wszelkiego rodzaju

Z tej strony słuszna kara zajmuje biczem drugie ogrodzenie, — a z nią smutek i ustawiczna boleść, — aż obudzi się żal i przyjdzie po uśmierzaniu fałszywej nauki — zamiłowanie uczciwe, poświęcone prawdziwej nauce.

Ta mieszka na szczycie w towarzystwie tłumu siostr — i przez nią zjednywa się miłość cnót. — One święte prowadzą do zamku szczęśliwej matki, — która stałemu mężowi wkłada diadem. — Prawdziwe to oglądanie wszystkich rzeczy i poznanie dobra jest darem dla uwieńczonych.

Pod fryzem zwisają malowane festony, zdobne we wstęgi i jakby wazy.

Kaloryt całości stonowany, paleta barw dość szczupła. Widać ją dobrze w nietkniętej restauracją grupie „potępionych”, wijących się na zie-



Ryc. 71. Tablica z „Argumentum“ Agrikoli.

mi. Łąka ma ciepłą barwę zielono-żółtawą. Szaty utrzymane są w tonach cytrynowych, czerwonych, czerwonoawych, niebiesko-szarych, brunatnych. Szarawe twarze mają w cieniu tony brązowe. Barwy w świetle dochodzą do biało-szarego tonu, w cieniu są intensywnie nasilone. Niebo (nad grupą dzieci) ciepłe, szaro-niebieskie. Całość jasna; Subtelność tonu widać dobrze np. w postaci «laskonogiego», w zachowanym fragmencie z trzema osobami. Nogi jego, utrzymane w jasno szarym tonie, mają cienie złotawo-brązowe. Cienie na jasno-szarawej koszuli są niebieskawe. Te harmonie barwne, mimo prostoty, mają dużo subtelności i smaku. Wieńce utrzymane są w tonach zielonych, brązowo-żółtych, czerwonych i niebieskich.

Treść malowidła jest zajmująca, żywa i — pedagogiczna. Mniej interesujący jest sam poziom artystyczny malowidła. Oczywiście trzeba brać pod uwagę jego przeznaczenie, jako — dekoracyjnej ozdoby ściany. Fryz umieszczony jest zbyt wysoko, żeby widz mógł zauważyć jakieś subtelniejsze szczegóły i musiał więc być traktowany szeroko i zgodnie z dekoracyjnym przeznaczeniem na płaszczyźnie. Mimo to kontury są zbyt widocznie twarde, poży szablonowe i zmanierowane, twarze — karykaturalne. Twórca fryzu był jednak dość kulturalny, aby dać dzieło stanowiące ozdobę sali. A stylizacja, choć czasem nie całkiem zamierzona, stanowi o wartości dekoracyjnej malowidła.

Wiele cech naszego fryzu spotykamy w dziele przypisanym na silnej podstawie H. Dürerowi w obrazie Madonny ze świętymi w kościele

w Nissie, z r. 1524¹⁾). Górną część tego obrazu wypełnia Madonna z dziećciem, wśród puttów w chmurach. U dołu stoi rząd świętych. Na drugim planie pejzaż ze skałami. — Twarze puttów są szerokie, brzydkie, z kaczymi nosami. Dolne części twarzy — spłaszczone. Charakterystyczne są też nisko osadzone nosy. Jeśli jeszcze dodamy do tego twardy rysunek, nie będziemy mieli wątpliwości, że putta z Nissy i dzieci z fryzu krakowskiego, to rodzeni bracia.

Zmanierowane przegięcie św. Huberta w Nissie przypomina „wytworne” ruchy cebesowskich kawalerów, a twarze „potępionych” można porównać z twarzami Hansowego malowidła, tak jak i szeroką twarz i kaczy nos przykucniętej postaci na prawo od naszej Fortuny. To samo można powiedzieć i o drobno miętych fałdkach na obu malowidłach, o szerokich dłoniach, o skałach jakby bazaltowych. Taki sam jest też nie wysoki poziom artystyczny malowidła, nieumiejętny rysunek, który stwarza niezamierzoną karykaturę. Ponadto i na obrazie Madonny i na fryzie nie wydobyta jest głębia drugiego planu. Zaznaczam tu, że taka „kulisowość” jest charakterystyczna dla pejzażu Hansa Dürera²⁾). Zdaje się więc być rzeczą pewną, że jeden twórca wymalował oba dzieła. Wiadomości wydobyte i wydedukowane z dokumentów potwierdzają taką atrybucję, a papierowe hipotezy z dokumentów znajdują poparcie w analizie stylistycznej obu malowideł.

Wspomniałam o niezbyt poprawnym rysunku aktów dzieci na wawelskim fryzie. Otóż znamy jeden obraz Hansa Dürera z przedstawieniem kąpieli w lesie³⁾), gdzie młodzieńca z dzbankiem można porównać z dziećmi wawelskimi. Oba malowidła stoją na równym poziomie artystycznym, jednakże jest dążenie do oddania wyszukanej pozy. „Kąpiel” powstała niewątpliwie pod wpływem zitalianizowanego środowiska norymberskiego. Z nim, a nie ze szkołą naddunajską, złączył Hansa Winkler⁴⁾). Świadczy o tym również fryz wawelski, gdzie kompozycja jest przejrzysta i spokojna, pozy młodzieńców i dam mają wyszukaną „elegancję”, a „kuse” stroje kawalerów i upinane tuniki dam przypominają włoską modę. Jest to tak charakterystyczne dla fryzu, że nawet uczony tej miary, co St. Tomkowicz, wyraził przypuszczenie, że „może fryz jest bliższy malarstwa włoskiego, niż niemieckiego⁵⁾). Wystarczy przypomnieć młodzieńców fryzu, którzy mają charakter dworaków Mantegni. Ich

1) F. Winkler j. w. str. 69, fig. 2.

2) F. Winkler j. w. str. 69.

3) J. w. str. 69, 70, fig. 1.

4) j. w.

5) Zamek na Wawelu, Warszawa 1917, str. 32.

smukłe sylwetki i wykwintne pozy odnajdujemy zwłaszcza w drugiej połowie XV w. u Pollaiuola, Gozzolego i tych wszystkich artystów włoskich, których zmanierowany styl, sztuczny wykwint, „abstrakcyjność stylizacji i odcieśniający rysunek“¹⁾ łączy z późnym gotykiem. Wrażenie najbardziej podobne do tego, jakie wywiera fryz wawelski, daje malowidło z życiem Gryzeldy na skrzyni XV w., malowanej przez Fr. Pesellino (Bergamo, Academia Carrara, zbiory Morelli)²⁾. Taka sama tu kompozycja, rozwijająca się wzdłuż na płaszczyźnie, tacy sami wytworni młodzieńcy w prostofałdowych szatach ustawiają się w przejrzyste grupy, takie same „bazaltowe“ skały o ściętych wierzchołkach stanowią tło akcji; grupa zaś dzieci w „Pochodzie Triumfalnym“ Fr. Cossa w Ferrarze przypomina dzieci na wawelskim fryzie³⁾. Trzeba tu zresztą zaznaczyć, że i niemieckich kostiumów jest dużo na fryzie. Wystarczy przypomnieć ową damę w kapeluszu z „pleureusą“, przejętym od Lancknechtów, lub „rurkowane“ fałdy spódnic innych pań, które są odbiciem mody niemieckiej⁴⁾.

Fryz wiąże się też z innymi obrazami, przypisywanymi z mniejszą lub większą pewnością Hansowi. Ostatnio F. Winkler wspominał o możliwości autorstwa Hansowego w niesygnowanym portrecie biskupa Tomickiego w krużgankach krakowskich o. o. franciszkanów⁵⁾. W rzeczy samej postać biskupa jest nadzwyczaj zbliżona do jednego z świętych biskupów na obrazie z Nissy. Jeden i drugi ma podobnie przerysowaną twarz ze zmarszczkami koło dużego nosa, twardo narysowane oczy pod wystającą kością czołową z łukowato wygiętymi brwiami. Usta skrzywione z grymasem. Tkanina pod brodą i koło ręki w drobnych fałdkach: dokoła oblamowania kapy podobne kuleczki. Zbliżone jest traktowanie na jednej płaszczyźnie, jeszcze dalej posunięte na krakowskim portrecie (złote tło). Jeśli zaś wspomnimy nadto o podobieństwie rozwiązanych chaotycznie fałdkach koło stóp Tomickiego i koło nóg naszej wawelskiej Fortuny, porównamy jego szerokie, krótkie dłonie z dłońmi na fryzie i zestawimy mimowoli karykaturalny charakter twarzy na obu malowidłach — nie będziemy mieć wątpliwości o ścisłym związku »Madonny z Nissy«, fryzu i portretu Tomickiego.

1) Por. R. Hamann, *Gesch. d. Kunst*, Berlin, 1933, str. 436.

2) J. Krzyżanowski, *Romans Staropolski*, Lublin 1932, tab. z reprodukcją do str. 210.

3) J. Burckhardt, *Die Kultur der Ren. in Italien*, Wien, Phaidon-Verlag, fig. 287.

4) Por. M. Gutkowska, *Hist. ubiorów*, Kraków 1932, str. 61. 69; według tej badaczki suknie takie nosiły też i panie krakowskie po r. 1530.

5) F. Winkler *ibid.* str. 71. Nie wspominam już o dawniejszych pracach polskich, przypisujących portret Hansowi Dürerowi, co wobec braku innych pewnych malowideł Hansa nie miał, silniejszego oparcia.



Ryc. 72. Portret Zygmunta I. Warszawa, Muzeum Narodowe.

Twórczość nadwornego malarza nie byłaby pełna, gdyby Hans nie wykonywał królewskich portretów. Wiemy przecież, że jego następcą z Wrocławia malował księżniczkę. To też gdy nie dawno nabyto do muzeum warszawskiego nieznany przedtem portret króla Zygmunta, przypisano go właśnie Hansowi, opierając się na sygnaturze: H. D. 1530. Jako jego obraz reprodukowałam portret M. Walicki zresztą bez bliższego uzasadnienia ¹⁾. W rzeczy samej, prawie karykaturalny profil królewski, ograniczony wyraźnym konturem, z zadartym dużym nosem, wysokim czołem, twardą linią brwi, wypukłymi, skrzywionymi ustami i wysuniętą brodą, przypomina twarz z malowideł Hansa Dürera. Nie będę już przypominać typów twarzy na obrazie z Nissy, które wyraźnie łączą portret z pracami Hansa. Dla nas ciekawszy jest związek portretu króla z innymi malowidłami krakowskimi: fryzem na Wawelu i portretem Tomickiego. Otóż król zdaje się być «rodzonym ojcem»—dzieci na fryzie.

¹⁾ M. Walicki i J. Starzyński: *Dzieje Sztuki Polskiej*. Warszawa 1936, str. 129.

Rysy zdradzają wybitne «rodzinne» podobieństwo. Równie wyraźne analogie widzimy w obu portretach. Pomijam podobnie dekoracyjne traktowanie, bo to mogłoby być przypadkowe. Ale takie cechy, jak rysunek twardo obwiedzionych oczu, włosy wyodrębnione w falistych kosmykach, manieryczne skrzywienie ust, szerokie ręce o krótkich palcach, drobno mięte fałdy szat — świadczą o silnej łączności małowideł. Równie bliski jest koloryt: zielonawo-niebieskie tony, zestawione ze złotą czerwienią i spokojny bronz.

Tło portretu jest przemaalowane. Można jednak odczytać sygnaturę. O ile i ona nie uległa «przeróbce», mielibyśmy do rozwiązania ciekawą zagadkę: obraz dający się łączyć ze sygnowaną pracą Hansa (Madonna z Nissy), wykazujący duże podobieństwo do «hansowskich» postaci dzieci na wawelskim fryzie i do niemniej silnie związanego z jego twórczością portretu Tomickiego — ma inną sygnaturę. Widzimy tam D umieszczone pod bełęczką H, kiedy według Winklera ¹⁾, wszystkie obrazy Hansa Dürera są podpisane dużym D z przypartym do boku H; nad tym data z charakterystyczną cyfrą.

Niemniej ciekawy jest drugi problem związany z tym portretem. W roku 1575 wykonano do Elogiów biskupa Pawła Giovo drzeworyt, skopiowany z jakiegoś portretu Zygmunta I, znajdującego się niegdyś w zbiorach biskupa w Como ²⁾. Otóż, ten drzeworyt jest zupełnie zbliżony do naszego portretu. Można więc przypuścić, że albo warszawski portret jest pierwowzorem włoskiego drzeworytu ³⁾, albo obydwa miały jakiś wspólny wzór, zaginiony dziś obraz Hansa Dürera... Dla zamknięcia polskiej działalności Hansa Dürera trzeba wspomnieć o obrazie krakowskim św. Hieronima, pewnym dziele Hansowym ⁴⁾ i o św. Jerzym, kopii z Burgkmaira, ze skarbca wawelskiej katedry, w którym F. Winkler wyszukał podobieństwo do obrazu z Nissy, czym potwierdził dawniejsze przypuszczenia ⁵⁾. — Widzimy więc, że dużo prac Hansowych. znalazło się w Polsce. Fryzu niepodobna jednak ściślej związać z krakowskim środowiskiem, choć i tu mógł znaleźć podjętą do takiej a nie innej kompozycji.

Cała treść małowidła jest wielce charakterystyczna dla niemieckiego środowiska, z którego wyszedł Hans. Jest to przecież przedstawienie tru-

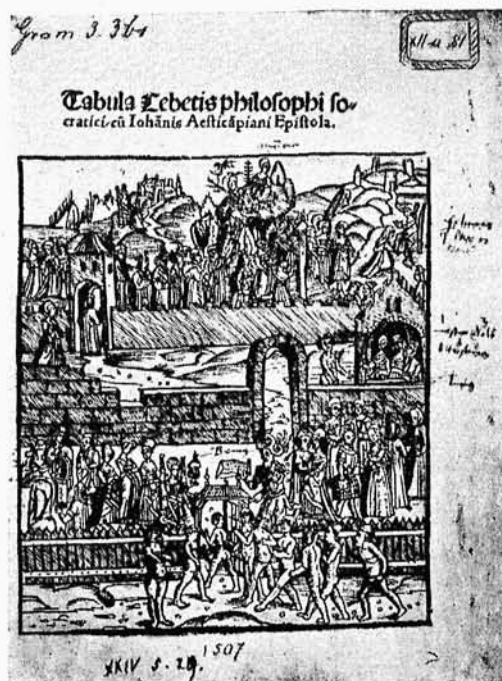
¹⁾ F. Winkler, j. w. str. 67 nn. Zaznaczam, iż portret Tomickiego nie jest sygnowany.

²⁾ J. Muczkowski: Nieznane portrety Zygmunta Starego. Rocznik Krakowski, t. XXIII, 1932, str. 126, 134, 135, 138, fig. 3.

³⁾ Walicki - Starzyński, l. c. str. 136, przypuszcza, iż portret był darem Zygmunta I. dla biskupa Giovio.

⁴⁾ H. Beenken: Hans Dürer. Jhb. d. Preuss. Kuntsamm. 56 t., III zes. 1935, str. 66 Fig. 1.

⁵⁾ F. Winkler, j. w., str. 71, uwaga I.



Ryc. 73. Drzeworyt we frankfurckim wydaniu Cebesza z 1507 r.

dów ludzkich na niebezpiecznej drodze życia, wiodącej do cnoty. Motyw zaczerpnięty z greckiej opowieści Cebesza, ale jakże znamienny dla Niemiec, gdzie nawet w odniesieniu do sztuki należy odrzucić określenie »renesansowej«, a zastąpić je nazwą »sztuka Reformacji«, »Reformationskunst«¹⁾. Wyzwolony z średnio-wiecznych formułek człowiek na północ od Alp szukał prawdy przez religię i cnotę, a temat Cebesowy wydawał mu się tak chrześcijański, że nie wahał się go użyć Holbein, jako bordiury Pisma Świętego... Reformacja walczyła o królestwo Boże przede wszystkim budującym słowem. Jest to typowy objaw, że gdy w Rzymie powstawało »konkretnie dzieło«, kościół św. Piotra, w Niemczech »trzepotało na wietrze parę kartek przybitych

do drzwi kościoła, na których Marcin Luter wypisał swoje tezy» (1517)²⁾. To też dydaktyczna historia o niebezpieczeństwach, wpływających tak z uludnej «Falsa Disciplina», jak z używania rozkoszy życia, mogła się zakorzenić tylko w Niemczech, choć treść rozpowszechniła się głównie przez łaciński przekład Odaxiusa, wydany w Bolonii w r. 1497³⁾. Ożywienie kultu Cebesza w Niemczech łączy się przede wszystkim ściśle właśnie z bezpośrednim otoczeniem młodego Hansa Dürera, z niemieckim przykładem norymberczyka, Wilibalda Pirckheimera, zażyłego przyjaciela Albrechta Dürera⁴⁾, opiekuna małoletniego Hansa w czasie jego włoskiej

1) R. West: Der Stil im Wandel der Jahrhunderte. Berlin 1934, str. 158.

2) R. West, j. w., str. 204.

3) O wydaniu Tabula Cebetis pisali obszerniej: F. Susemihl: Gesch. der Griech. Literatur in der Alexander-Zeit, I, 1891, 25, uw. 66; H. Arnim: Pauly-Wissowa Realenzyklopedie, 21 Halbband, 1921, str. 102–105; Fabricius - Harless: Bibliotheca Graeca II, str. 702.

4) Por. K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I, Leipzig 1914, str. 184, uwaga 6.

podróży ¹⁾. To też nic dziwnego, że gdy malarz nadworny króla polskiego miał ozdobić «wielką» salę Wawelu, «ubi sacra Mtas Regia solet prandium habere» ²⁾, poszukał dla swego malowidła treści wysoce budującej, znanej z ojczywej Norymbergi. Wybór autora «pogańskiego» do ilustrowania pozostaje w związku także z tym, że i Albrecht Dürer zaprojektował do wymalowania w ratuszu Augsburskim fryz, przedstawiający «Oszczerstwo» i jego orszak — na podstawie opisu «pogańskiego» Lucjana z Samosaty.

Zresztą zachętę mógł mieć Hans Dürer także i ze strony krakowskich humanistów. W żywej ich pamięci pozostawał przecież Jan Aesticampianus, tj. Jan Rhagius Sommerfeld z Łużyc, autor łacińskiego przekładu Cebesza z r. 1507 (Frankfurt), 1512 (Lipsk) i 1516 (Rostock), który przebywał w Krakowie w latach 1484 — 1494. Wiedeńskie zaś wydanie przekładu Odaxiusa z r. 1519, ze scholiami Huldrichi Fabri (z oficyny Jana Singreniusa), przytacza Argument Rudolfa Agrikoli Młodszego, Szwajcara który od r. 1510 był uczniem, od r. 1511 — bakałarzem Akademii krakowskiej. Bawił on w Krakowie do r. 1514, a po trzechletniej nieobecności wrócił tu i wykładał w latach 1518—1521.³⁾ W samym Krakowie „apud Florianum” w r. 1522 wydał przekład Odaxiusa krakowski nauczyciel greczyzny, Gregorius Lignicensis, zwany Libanem (z argumentem Agrikoli ⁴⁾). Drugie wydanie krakowskie wyszło w r. 1524 staraniem Jana Camatis ⁵⁾.



Ryc. 74. Drzeworyt we wiedeńskim wydaniu „Cebesza” z 1519 r.

¹⁾ M. Thausing, A. Dürer, Leipzig 1876, str. 38.

²⁾ Warszawa. Arch. Gł nr. 2/16 f 269 (rok 1534).

³⁾ W Krakowie w Bibl. Jagiell. do dziś dnia znajdują się egzemplarze wydania frankfurckiego z r. 1507 (Gram. 3, 631) i wiedeńskiego z r. 1519 (Cim. A. 4737).

⁴⁾ Gz. Lwowskiej Bibl. Ossolińskich.

⁵⁾ Egz. Bibl. Jagiell. Cim. A. 4265 i 4872.

Jak wspomniałam na początku, fryz wawelski wiąże się z wiedeńskim wydaniem z r. 1519. Na wstępie tego przekładu znajduje się drzeworyt ilustrujący tekst. Nie wiąże się on formalnie z malowidłem wawelskim, ale ma identyczny jeden motyw: parkan drewniany, służący za tło nagim dzieciom. Taki sam parkan znajduje się i na drzeworycie wydania frankfurckiego z r. 1507. Jest to bardzo charakterystyczne, bo na wszystkich innych znanych mi ilustracjach Cebesowej historii, również zupełnie różnych od naszego fryzu, nie ma motywu drewnianego parkanu. Wymienić można np. miedzioryt, tworzący obramienie tytułu w wydaniu „Novum Testamentum” z r. 1522. Jeden taki egzemplarz, własność Jana Łaskiego ¹⁾, na pewno znajdował się w Krakowie. Miedzioryt ten jest powtórzeniem miedziorytu H. Holbeina Młodsze (t. zw. typ C). Nic nie ma on wspólnego z naszym fryzem, jak i podobne Holbeinowskie kompozycje t. zw. typy A. B. D.) ²⁾. Zupełnie różny od fryzu wawelskiego jest też drzeworyt z r. 1531, wykonany przez Eckhardta Schoena ³⁾.

Włoskich ilustracyj Tabuli nie udało mi się znaleźć i nie podaje ich też dobry znawca przedstawię historii Cebes, M. Boas ⁴⁾. To też musi upaść przypuszczenie St. Tomkowicza ⁵⁾, że twórca fryzu wawelskiego zapożyczył poszczególne sceny z ilustrujących Cebes drzeworytów. Zgodność akcji wpływa z treści dzieła. Różnice kompozycyjne i formalne wykluczają zapożyczkę. Wyjątek stanowi jedynie wspomniany motyw parkanu.

Fryz wawelski jest więc kompozycją ciekawą tak ze względów czyisto artystycznych jak i treściowych. Znajomość jego przyczyni się może do wszechstronniejszej charakterystyki Hansa Dürera, wskaże jego zdolności kompozycyjne i potwierdzi poczucie kolorystyczne, które pozwoliło na tak subtelne opracowanie pejzażu, jakie widzimy np. w „Kąpieli” ⁶⁾. Są to pewne wartości, które nie pozwolą na zupełne lekceważenie twórczości Hansa i wytłumaczą do pewnego stopnia, dlaczego ten trzeciorzędny artysta piastował godność „królewskiego malarza”.

¹⁾ Znalazł go w Brit. Mus. prof. St. Kot.

²⁾ Por. Salomon Vogel in: *Ergänzungen u. Nachweisungen zum Holzschnittswerk Hans Holbeins*. Repert. f. Kunstwissenschaft, Bd. V, Berlin 1882; H. A. Schmidt: *Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger*. Jhb. d. Preuss. Kunstsamm. XX, 1899; M. Boas: *Die Illustration der Tabula Cebetis*, Het Boeck IX, 1920.

³⁾ Geisberg: *Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt*, tabl. 15, 30.

⁴⁾ M. Boas: *Het Boeck*, j. w.

⁵⁾ St. Tomkowicz: *Nowiny Artystyczne z Wawelu*, „Czas” 23 lipca, 1921, nr 192. Prof. Tomkowicz na parę lat przed śmiercią zachęcił mnie do zajęcia się Cebesem wawelskim, a niniejsza praca, stanowiąca suchy wyciąg kilkuletnich studiów, jest spełnieniem życzenia wielkiego miłośnika i znawcy sztuki krakowskiej.

⁶⁾ por. F. Winkler: *H. Dürer* j. w. str. 70.

HANS DÜRER ET LA GRANDE FRISE DU CHÂTEAU DE WAWEL.

La grande frise de 1532, du château de Wawel, représente, comme le dit l'inscription visible au-dessous, le cours de la vie humaine selon Cebes. Dès que ses fragments furent visibles, dégagés de la couche du crépi, (dont l'ont recouvert les Autrichiens), et surtout après sa restauration par le prof. L. Pękalski en 1926, cette frise fut attribuée au frère du grand Albert Dürer, Hans, qui depuis 1527 jusqu'à 1534 (année de sa mort) jouissait du titre „pictor regius“, peintre du roi; en effet, ce peintre a touché durant ces années des sommes pour des travaux à Wawel. Ces sommes ont été scrupuleusement notées par le grand maître Boner dans les Comptes des revenus des Economies des Salines et des biens de la Chambre. Par malchance, précisément le registre complétant l'année de 1532 a été égaré. Les droits d'auteur de Hans Dürer sont donc à prouver d'une façon indirecte: 1) en considérant qu'il a exécuté de nombreux travaux à Wawel, tout juste avant et après 1532, et que ses travaux ont été continués par les artistes qui lui ont succédé, d'où il résulte que la frise mentionnée est probablement aussi son oeuvre; et 2) en étudiant les oeuvres de Hans Dürer reconnues récemment comme dues à son pinceau. L'étude comparative devra être basée sur une confrontation minutieuse du travail exécuté par le Prof. Pękalski avec le texte, dont la frise est l'illustration.

Des travaux exécutés par le successeur de Hans Dürer, il apparaît que notre peintre a peint des portraits et des frises, dont l'une a été achevée par son successeur. Un autre artiste eût-il été l'auteur de la frise de 1532, il aurait continué ces travaux après l'année de la mort de Hans Dürer — la nécessité de faire venir deux autres remplaçants n'aurait point existé.

Le texte qui fournit le sujet fut celui de l'édition viennoise de la traduction latine de 1519 d'Odaxius. La fidélité de la représentation par le peintre dans les parties moins restaurées de la frise, permet de reconnaître les fragments où le rénovateur s'est éloigné du tracé de l'original; ce même criterium peut servir pour confirmer l'authenticité des autres parties renouvées. C'est bien donc l'exactitude de l'artiste dans l'interprétation du texte qui permet de juger quelles parties de notre frise sont authentiques et peuvent être prises en considération pour étudier cette oeuvre.

Il n'était pas possible d'entreprendre une étude comparative de notre frise, car à vrai dire, on manquait de certitude si des oeuvres authentiques de Hans Dürer ont subsisté jusqu'à nos jours: c'était le point de vue de M. K. Estreicher, qui en 1931 jugeait qu'il n'était pas possible en ce moment, d'établir l'indiscutable authenticité d'aucunes des oeuvres attribuées au pinceau de Hans Dürer. La situation fut éclaircie par M. H. Beenken et M. F. Winkler, dans leur mémoires publiés en 1935 et 1936. Beenken changea son point de vue de 1930, et prit comme point de départ dans son raisonnement récent, la comparaison de trois oeuvres datées et portant le même monogramme: le saint Jérôme de 1526 de Kraków, celui de 1532 de Venise, et le Repos de la Sainte Famille de 1526 de la Collection Seattle en Amérique. A ses oeuvres Winkler ajoute en 1936 deux autres signées de la même manière, et où l'on retrouve la même disposition caractéristique des chiffres formant la date, que dans les tableaux étudiés par Beenken. Les Baigneurs de 1527, de la Collection Godsche à Berlin et le tableau de l'autel de Nissa (Notre Dame et 14 saints) de 1524.

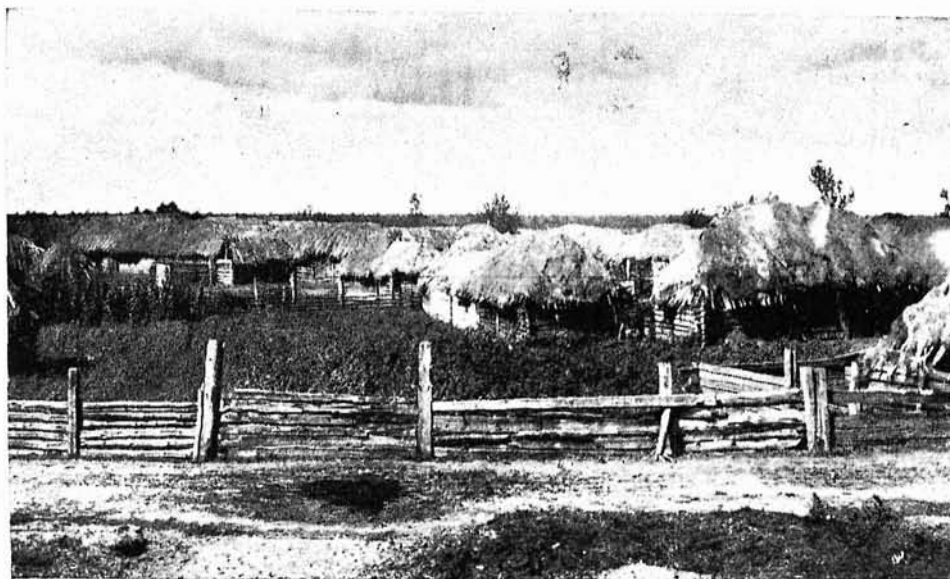
C'est le tableau de Nissa qui fournit à l'auteur des détails qu'il confrontera avec la frise de Wawel. Les traits vulgaires des putti entourant la Madone, leur nez camus, se retrouvent sur la frise; l'attitude maniérée de St. Hubert de Nissa rappelle les gestes élégants des jeunes gens de Wawel; de même les traits des damnés et ceux du personnage accroupi auprès de la Fortune de notre frise, correspondent à des détails du tableau de Nissa. Les courtes mains des personnages, les plis menus de leurs vêtements, les rochers, le dessin inhabile donnant des effets inattendus de caricature, les seconds plans mal dégagés — tous ces traits caractérisent aussi bien la frise en question que le tableau de Nissa et les paysages des autres tableaux de Hans Dürer. Les enfants représentés sur la frise ont les mêmes attitudes recherchées que les Baigneurs au bois (surtout celle du jeune homme à la cruche). Les Baigneurs laissent voir des influences de l'ambiance italianisée nurembergeoise. On ne s'étonne donc pas de retrouver des réminiscences de la mode italienne dans les vêtements portés par les personnages de la frise, à côté d'ailleurs de nombreux costumes à l'allemande, selon l'usage de Nuremberg et de Kraków.

La frise possède des traits de ressemblance avec d'autres oeuvres, attribuées (non sans quelques hésitations) à Hans Dürer. Ainsi Winkler parle du portrait de l'évêque Tomicki (du cloître des Franciscains à Kraków). La comparaison de ce portrait avec le tableau de Nissa dissipe toute incertitude: le portrait de Tomicki, le tableau de Nissa et la frise de

Wawel, sont dus au même pinceau — celui de Hans Dürer. Le portrait du Roi Sigismond I (acquisition récente du Musée National de Warszawa) signé H. D. 1530, à son tour, peut être identifié — M. Walicki l'a déjà avancé — comme oeuvre de Hans Dürer, ceci grâce aux analogies qu'il présente avec le portrait de Tomicki, et les personnages de notre frise, bien que sa signature ne soit pas identique avec celles des oeuvres reconnues par Beenken et Winkler comme peintes par Dürer. Il existe encore une gravure sur bois représentant Sigismond I — exécutée en 1575 pour les Eloges de P. Givio; cette gravure fut taillée d'après un portrait du roi, de la galerie de l'évêque de Côme. Le portrait du Musée de Warszawa et cette gravure sont très proches, ce qui permet de supposer que ces deux images du roi ont eu pour modèle le portrait aujourd'hui disparu de Côme. En outre, à Kraków se trouve le saint Jérôme reconnu comme oeuvre de Hans Dürer, et une copie de St. Georges d'après Burckmair que l'on doit attribuer avec Winkler au même maître, surtout si on le rapproche du tableau de Nissa.



Ryc. 75. Kolki, pow. Stolin. Ulica wiejska.



Ryc. 76. Stare Siolo, pow. Stolin. Stodoły — humna.