

DAWNA SZTUKA

CZASOPISMO POŚWIĘCONE ARCHEOLOGII I HISTORII SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

S. J. GAŚSIOROWSKI, M. GĘBAROWICZ, T. MAŃKOWSKI

ROCZNIK II

1939

ZESZYT 1

ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
Z ZASIĘKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ J. P.

W. 1800

DAWNA SZTUKA L'ART ANCIEN

REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

COMITE DE RÉDACTION

STANISŁAW JAN GAŚIOROWSKI Professeur à l'Université de Kraków,
MIECZYŚŁAW GĘBAROWICZ Professeur t. à l'Université de Lwów,
TADEUSZ MAŃKOWSKI de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres

II^e ANNÉE (1939)

No. 1 (JANVIER 1939)

SOMMAIRE

I ARTICLES

	Page
1. Kazimierz MICHAŁOWSKI, Apollinopolis Magna	1
2. Adam BOCHNAK, Le tombeau de l'évêque Maurus dans la crypte de St. Léonard de la cathédrale de Cracovie	11
3. Szczęsny DETTLOFF, Pierre tombale du cardinal Alexandre de Masovie à la cathédrale St.-Étienne de Vienne	23
2. Władysław TERLECKI, Études sur Guy Stwosz (II)	41

II MISCELLANEA

1. Le crucifix en pierre de Guy Stwosz à Notre Dame de Cracovie (Szczęsny Dettloff)	59
2. Une masse d'armes de Perse dans la possession des Princes Sanguszko (Tadeusz Mańkowski)	64

III COMPTES RENDUS

Goffredo Bendinelli, Dottrina dell'archeologia e della storia dell'arte (S. J. Gaśiorowski). — Fouilles Franco-Polonaises, Rapports, I. Tell Edfou 1937 (S. J. Gaśiorowski). — Starinar. Organ Srpskog Arheološkog Društva (Wojśław Molè). — Le Psautier de St. Florian (Mieczysław Gębarowicz). — Witold Dalbor, Pompeo Ferrari 1660—1736 son activité architectonique en Pologne (Tadeusz Mańkowski)	67
--	----

ABONNEMENTS

Pologne: un an	20 Złoty
six mois	10 Złoty
L'étranger: un an	20 frs. Suisses
prix d'une livraison	5 " "

les abonnements sont payables par mandats chèques-postaux, Caisse postale d'épargne polonaise No 510077

Adresse de la Rédaction et de l'Administration: Lwów, Pologne, 2, rue Ossoliński

APOLLINOPOLIS MAGNA

napisał

Kazimierz MICHAŁOWSKI (Warszawa)

I

Po zwycięskiej bitwie pod Piramidami (21 VII 1798) wysłał Bonaparte dywizję gen. Desaix'a, w pościg za wojskami Murad Bey'a, w górę Nilu¹. W sztabie ofensywnej armii, znalazł się, z polecenia Bonapartego, p. Dominik Denon, artysta-dyplomata. Dominique Vivant Denon, podówczas 51-letni, posiadał już za sobą bogatą przeszłość. Życie i działalność tego człowieka, obdarzonego wyjątkowymi i wszechstronnymi zdolnościami, zasługują na pióro romansopisarza. Archeologia zaś, bez przesady, jemu właściwie zawdzięcza poznanie starożytnego Egiptu.

Marsz do pierwszej katarakty prowadził na lewym brzegu Nilu obok świątyni Horusa w Edfu. Denon pozostawił nam w swojej tece pięć rysunków tej najlepiej zachowanej spośród wszystkich świątyni starożytnych². Jeden z rysunków (por. ryc. 1) przedstawia widok



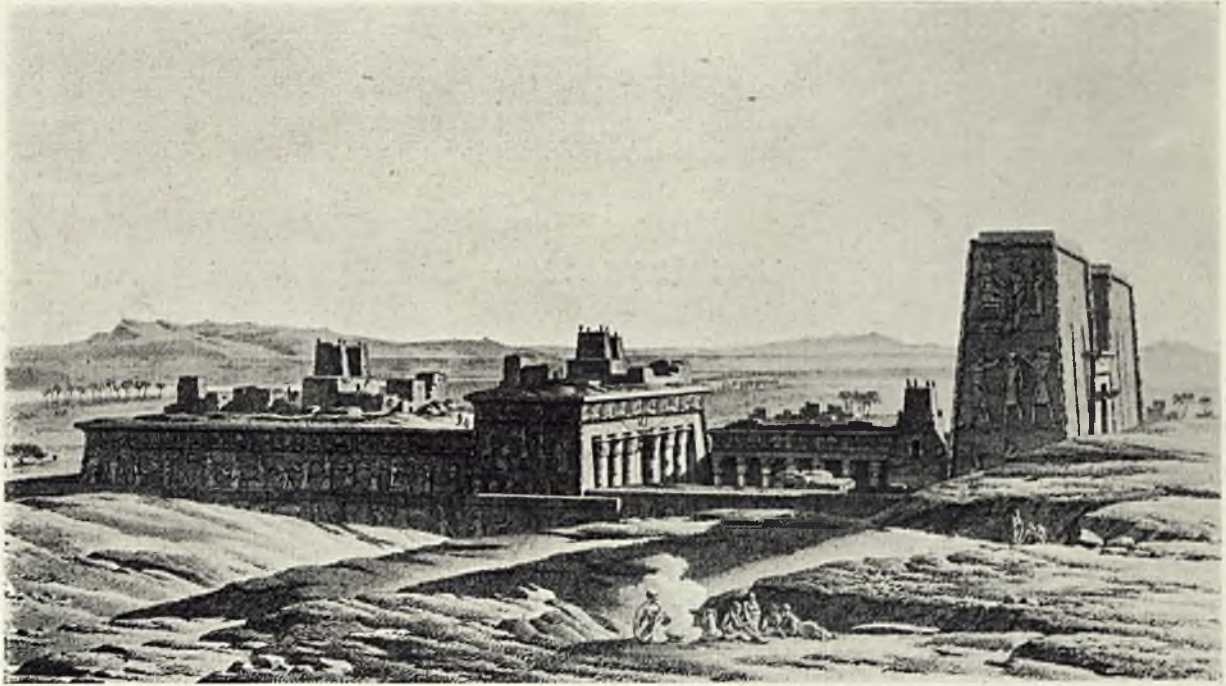
1. Widok świątyni i Kôm'u w Edfu w r. 1799 według Denon'a

świątyni od strony południowo-zachodniej. Leży ona w dole, jakby wkopana w otaczającą ją od zachodu, południa i wschodu faliste wydmy pustyni libijskiej. Na prawo, w grupie palm, zarysowują się nędzne lepianki fellachów — wioska Edfu. Na lewo, w głębi, druga grupa palm oznacza wstęgę Nilu, za którym piętrzą się wzgórza Gebel'u. Drugi miedzioryt (ryc. 2) wyobraża świątynię z bliska. Jeszcze plastyczniej występuje tu jej charakterystyczne położenie w terenie, wznoszącym się niemal stromo wokół zewnętrznych murów zabytku.

Zanotowany przez Denon'a obraz Edfu z końca XVIII stulecia, nie uległ do dnia dzisiejszego większym zmianom. Co więcej nawet, rozkopy archeologiczne stwierdziły, że owa ciekawa konfiguracja terenu: świątynia, wtopiona w okalającą ją z trzech stron wzgórze,

¹ W skład tej dywizji wchodziły trzy oddziały piechoty; por. Commandant Guitry, *L'armée de Bonaparte en Egypte 1789—1799*, Flammarion 1897, s. 226.

² Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*, Wyd. 2, Paryż 1829, Tabl. 56—58. Denon musiał przebywać w Edfu w ostatnich dniach stycznia 1799 r. Armia Desaix'a zajęła Teby (Luxor) 26 stycznia, do Syene (Assouan) dotarła 2-go lutego. Por. Guitry, j. w., s. 221 i n.



2. Widok świątyni w Edfu i Kôm'u z r. 1799 według Denon'a

odpowiada w zasadzie jej położeniu pierwotnemu, z tym zastrzeżeniem, że całe wzgórze wyobrazimy sobie pokryte domami starożytnego miasta.

Sztuczne to wzgórze, tzw. dziś „Tell“ lub „Kôm“, urosło bowiem na wysokość dwudziestukilku metrów ponad poziom świątyni znacznie wcześniej, zanim przystąpiono w r. 257 przed Chr. do budowy Horusowego sanktuarium, na miejscu zresztą ruin starszych świątyni tego boga¹. Proces narastania pokładów odbywał się bardzo wolno. Nekropola Starego i Średniego Państwa, której odcinki zostały odkopane podczas ostatnich dwu kampanii polsko-francuskich w r. 1937 i 1938², znajduje się mniej więcej na poziomie świątyni ptolemejskiej (ryc. 5). Na tymże poziomie musiała wznosić się świątynia Starego Państwa. Wówczas cmentarzysko, osiedle i świątynia leżały na jednolitej płaszczyźnie. Budowle cmentarne i mieszkalne, z cegły niewypalonej, rozsypując się w gruzy, zasypywane śmieciem i piaskiem pustyni, tworzyły warstwę niekiedy kilkumetrowej grubości, na której budowała się nowa epoka, np. Nowe Państwo. Świątynia z kamienia opierała się dłużej niszczącym działaniom czasu. Kiedy teren dookoła niej wznosił się wolno, ona tkwiła nieustannie na „pierwszym“ poziomie. Stąd też różnica poziomu pomiędzy pierwszą i ostatnią świątynią, tj. tą z okresu Starego Państwa i ptolemejską, jest stosunkowo nieznaczna³.

¹ Świątynię ptolemejską jw. ukończono dopiero w r. 57 przed Chr. Resztki starszych świątyni: ramessydzkiej i z okresu Średniego Państwa zostały ponad wszelką wątpliwość stwierdzone i częściowo znajdują się in situ. Por. dla świątyni ptolemejskiej: E. Chassinat, *Le Temple d'Edfu*, vol. I—XIV, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, Le Caire 1954. Istnienie monumentalnej świątyni w epoce Starego Państwa potwierdzają inskrypcje sepulkralne z tego czasu, znajdujące w Edfu.

² Por. *Fouilles franco-polonaises I, Tell Edfou 1938, Kair 1937 i 1938*. Kompletną bibliografię dotyczącą rezultatów tych wykopaliisk podaje K. Michałowski, *Zbiory sztuki starożytnej*. Przewodnik wyd. II Muzeum Narodowe w Warszawie, 1958.

³ Nie można też pominąć tu i tej okoliczności, że niejednokrotnie materiał budowlany starszej świątyni znajdował ponowne zastosowanie przy budowie nowego gmachu.

W epoce więc greckorzymskiej miasto Edfu tj. ówczesne Apollinopolis Magna przedstawiało obraz następujący: świątynię położoną w dole otaczał od wschodu, południa i zachodu sztuczny wzgórek „Kôm“ w kształcie podkowy, na którym wznosiły się zabudowania miejskie. Szczególny wygląd i położenie miasta nie stanowiło bynajmniej wyjątku w ówczesnym Egipcie. Analogiczny proces narastania osiedli ludzkich wokół monumentalnego sanktuarium boga spotykamy również w innych ośrodkach. P. Henne¹ zwrócił słusznie uwagę na opis miasta Bubastis u Herodota². Wcale podobny układ musiało posiadać ówczesne Edfu.

Dziś stan rzeczy uległ daleko idącym zmianom. Gdyby systematyczne wykopaliska w Edfu można było przeprowadzić w tym czasie, kiedy kwaterował tam sztab generała Desaix'a, to, jak wskazuje wygląd „Kôm'u“ na rysunku p. Denon, istniały wówczas możliwości odkrycia niemal całego urbanistycznego założenia Apollinopolis Magna. W sto lat później sytuacja przedstawiała się dla archeologów o wiele gorzej. Przede wszystkim skromna — na miedziorycie — osada fellachów, rozrosła się w obszerne miasteczko, liczące dzisiaj ponad 15.000 mieszkańców³. Zajęła ona całą wschodnią i południową wyżynę Kôm'u, pozostawiając w opuszczeniu jedynie wzgórek zachodni, tj. dzisiejszy właściwy „Kôm“ lub „Tell“. Ten zaś też uległ daleko idącym przekształceniom, atakowany nieustannie od kilkudziesię-

¹ Fouilles de l'Institut. Rapports Préliminaires I, 2, 1924, s. 2.

² Herodot II. CXXXVIII.

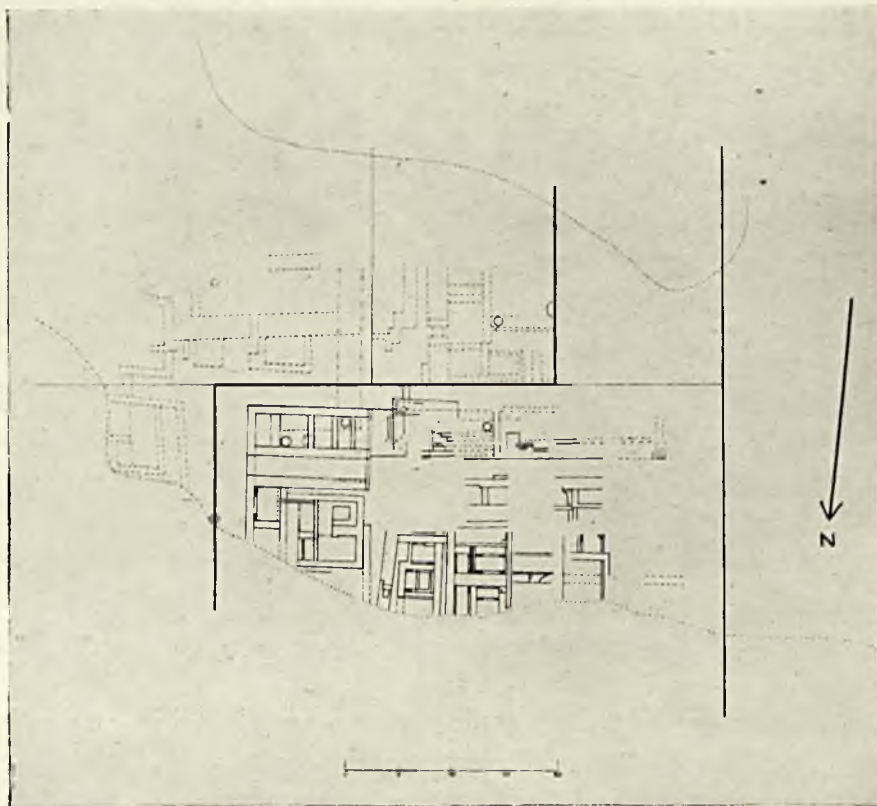
³ Edfu-Idfu jest dzisiaj miasteczkiem powiatowym. Spis ludności z r. 1927 wykazał 15.000 mieszkańców. Kwestia wywłaszczenia terenów zamieszkałych dla przeprowadzenia badań archeologicznych napotyka na olbrzymie trudności finansowe. Realizacja tych postulatów wydaje się zupełnie nieaktualna w okresie lat najbliższych.



5. Południowo-zachodni stok Kôm'u. Na lewo, u dołu, nekropola Starego Państwa: na prawo, u góry, ruiny Apollinopolis Magna



4. Kôm od strony doliny „Barsanti“



5. Pokład grecko-rzymski. Rekonstrukcja według planu wykopalisk z r. 1952

sięciu lat łopatą sebbachinów, poszukujących dla uprawy swych pól sebbachu, tj. przesyconego solami sproszkowanego śmiecia sprzed kilku tysięcy lat, które stanowi główny składnik Kôm'u i posiada doskonałe właściwości sztucznego nawozu¹.

Obecny widok Kôm'u jest więc w dużej mierze rezultatem tej oplakanej w skutkach działalności „agronomicznej”. Zarówno kotlina południowa (por. ryc. 3) tzw. dziś „cyrk”², jak i kotlina północna, nazywana doliną „Barsanti” (ryc. 4)³, zawdzięczają swój kształt

sebbachinom, jakkolwiek z ukształtowania warstw archeologicznych w zachowanych częściach Kôm'u wynika, że w tych miejscach i w starożytności teren był nieco wgłębiony.

Tak stały sprawy, kiedy w ostatnich latach przed wielką wojną nauka zainteresowała się poważnie wykopaliskami w Edfu. Zainteresowania te były jednakowoż dość jednostronne. Badacze ograniczali się, niemal wyłącznie do poszukiwania cennych papyrusów⁴, nie zwracając należytej uwagi na stronę archeologiczną. Stąd też dla tego pierwszego okresu brak nam, niestety, jakichkolwiek planów ruin, rozebranych następnie przez fellachów. Dla archeologii Edfu jest to niepowetowaną stratą.

Systematyczne wykopaliska na Kôm'ie w Edfu wszczął w r. 1921 Francuski Instytut Archeologii Wschodu w Kairze, który do roku 1933 zdołał przeprowadzić tamże pięć kampanii terenowych⁵. Badania zainicjowane w sposób metodyczny doprowadziły w pierwszej fazie robót do odkrycia poważnej połaci górnych pokładów w centralnym korpusie Kôm'u⁶.

¹ Rzecz zrozumiała, że gospodarka sebbachinów prowadziła w konsekwencji do rabunkowych wykopalisk, którym kres położyły dopiero zarządzenia władz z lat ostatnich.

² Nazwa „cyrk” została nadana przez archeologów francuskich, gdyż w pierwszych latach XX w. stoki Kôm'u opadały w tym miejscu amfiteatralnie ku środkowi kotliny.

³ Od nazwiska architekta, który kierował z ramienia Service des Antiquités pracami konserwatorskimi świątyni Horusa.

⁴ Rp. Lacau, Jouguet, Collomp i Sainte-Paul Girard. Edfu stanowiło pierwotną koncesję archeologiczną Uniwersytetu w Lille.

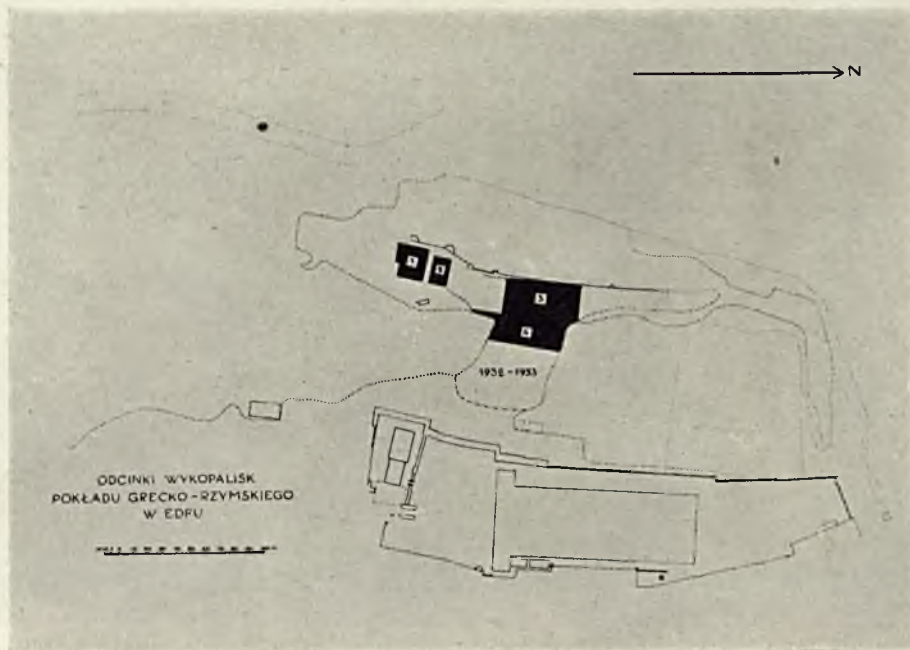
⁵ Fouilles de l'Institut. Rapports Préliminaires 1921—1922, 1923, 1924. H. Henne, I, 2, 1924; II, 5, 1925. 1928 O. Guéraud, o. c. VI, 4, 1929. 1932, 1935. M. Alliot, o. c. IX, 2, 1935; X, 2, 1935.

⁶ Por. Henne, o. c. I, 2, tab. VI—VIII; II, 5, tab. XXXII, XXXIII. Guéraud, o. c. VI, 4, tab. VII—IX.

W warstwach tych znaleziono ruiny nekropoli i osiedla z epoki arabskiej (IX w. po Chr.). Na ogół stwierdzono, że budowle z tego czasu wznoszono bezpośrednio na domostwach z epoki bizantyńsko-koptyjskiej (VI—VII w. po Chr.), zużytkowując niekiedy te ostatnie jako piwnice dla nowych konstrukcji¹. W kilku wypadkach, na krawędziach wzgórza, w miejscach eksploatowanych już w pierw łopatami sebachinów, dotarto do głębszych warstw, które, jakkolwiek badacze nie umieli wypowiedzieć się w tej kwestii, należą naszym zdaniem do epoki grecko-rzymskiej.

Dotyczy to przede wszystkim odnalezionych przez p. Henne fragmentów dwu łazienek rzymskich² oraz części sanktuarium z dwoma posągami pawianów, z epoki ptolemejskiej³. O wiele trudniej przychodzi nam dzisiaj rozstrzygnąć, które z odkopanych wówczas zespołów mieszkalnych należy zaliczyć do okresu grecko-rzymskiego, nie mówiąc już o klasyfikacji bardziej szczegółowej⁴.

Drugi okres rozkopów, kierowany w latach 1932 i 1933 przez p. Alliot⁵, przyniósł pod tym względem bardziej konkretne rezultaty. P. Alliot bowiem, rozkopując równocześnie dwa zespoły: a) nekropole Starego Państwa u podnóża Kôm'u — które to badania, jak wia-



6. Odcinki wykopalisk pokładu grecko-rzymskiego. Stan z r. 1938

¹ Np. Henne o. c. I, 2, str. 10 i n.

² o. c. I, 2, s. 16 i n. fig. 7 i tab. V, 2, oraz II, 5, s. 9 i n. tab. XI 2—5, XII. 5.

³ Henne l. c. s. 27, tab. V, 1. Na s. 28 wspomina on o znalezieniu tamże trzech monet ptolemejskich. Jeden z posągów znajduje się dziś w „Zbiorach Sztuki Starożytnej“ Muzeum Narodowego w Warszawie, por. K. Michałowski, Przewodnik, s. 20, Nr. 58. O kulcie boga Thota pod postacią pawiana w epoce ptolemejskiej por. ostatnio referat Semui Gabriela'y z jego tegorocznej kampanii wykopaliskowej w Hermapolis (Illustr. London News, 2 VII 1958).

⁴ Nie można zbyt winić tych badaczy, którzy nie zdołali dla odkrywanych ruin ustalić dat bardziej szczegółowych. Każdy kto zetknął się bliżej z zagadnieniem wykopalisk w Edfu, doskonale uświadamia sobie niezmiernie trudności, na jakie napotyka archeolog usiłujący w toku rozkopów, czy później, rozeznac się w tej gmatwaninie przeróżnych wątków murów, zachodzących wzajem na siebie, przecinających się, lub spiętrzonych jeden na drugim. Zdać sobie jasno sprawę z wzajemnej zależności i następstwa w czasie poszczególnych zespołów konstrukcyjnych należy do zadań najcięższych i niejednokrotnie zawodzą tu najbardziej uznane kryteria rozpoznawcze, jak charakter materiałów konstrukcyjnych wspólny dla wielu epok, znalezione przedmioty itp. Nie znaczy to jednak, aby trudności tych nie można było przezwyciężyć. Niezbędna jest w tym wypadku ścisła współpraca archeologa i papyrologa, polegająca na dokładnej obserwacji położenia znajdujących papyrusów i ostraków, tych ostatnich, jak wiadomo, pokłady grecko-rzymskie w Edfu dostarczają pod dostatkiem. Brak tej współpracy zaciążył przykro na pierwszej i na drugiej fazie wykopalisk francuskich w Edfu.

⁵ por. wyżej s. 4, uw. 5.



8. Ruiny zachodniej dzielnicy Apollinopolis Magna. Na pierwszym planie i na lewo fragmenty domów epoki ptolemejskiej

domo, zostały uwieńczone bardzo pomyślnymi zdobyczami¹ — i b) warstwę na szczycie środkowego grzbietu wzgórza; na tym ostatnim odcinku dotarł po zdjęciu zbadanego przez jego poprzedników pokładu arabskiego do ruin Apollinopolis Magna (ryc. 5). Niestety, publikacja rezultatów tej części wykopalisk pozostawia wiele do życzenia. Nie mówiąc już o tym, że, jak zdołaliśmy stwierdzić podczas pierwszej kampanii polsko-francuskiej², Alliot mylnie uważał pokład Nowego Państwa za pokład ptolemejski, określona przez niego jako rzymska w istocie zaś grecko-rzymska warstwa ruin nie została należycie zbadana i opracowana.

P. Alliot ograniczył się jedynie do studium samej techniki budownictwa, nie rozróżnił jednak ptolemejskiego i rzymskiego systemu budowania oraz pominął całkowicie zagadnienie urbanistyki i chronologicznej klasyfikacji odkrytych zespołów architektonicznych. Co gorzej, po zdjęciu planów i dość powierzchownych pomiarów ruin na odkopanym odcinku Alliot kazał splantować teren, burząc tym samym wszystkie odkopane budowle, aby przygotować grunt pod następną kampanię, która, sądząc z tego, miała sięgnąć do głębszych pokładów. Pominąwszy już sam fakt rujnowania jednego z odcinków wykopalisk na zakończenie kampanii — okoliczność mogąca znaleźć pewne usprawiedliwienie jako zapoczątkowanie robót wstępnych — zniszczenie ruin fragmentu pewnego zespołu przed odsłonięciem całości odpowiadającej mu warstwy historycznej należy uznać jako zabieg mało celowy i nie metodyczny. Nigdy bowiem najdokładniejsze nawet plany i pomiary — w tym wypadku, jak wiemy, nie pozostawiono nam nawet tego — nie są zdolne zastąpić badaczowi autopsji całokształtu oryginalnego znaleziska.

¹ por. o. c. X, 2, s. 8 i n.

² Tell Edfou 1957. s. 17 i n.



9. Fragment zachodniej dzielnicy Apollinopolis Magna z II w. po Chr., plac targowy przy murze miejskim

Przystępując więc z końcem roku 1936 do planowej eksploatacji archeologicznej Kôm'u w Edfu postanowiliśmy w zachowanych jeszcze pokładach stosować, w miarę możliwości, metodę stratyfikacyjną, a przede wszystkim na odcinku grecko-rzymskim dążyć do odsłonięcia pozostałych części Apollinopolis Magna, stanowiących na dużej przestrzeni zwartą nieprzerwaną całość¹. W rezultacie, po dwuletniej kampanii doszliśmy do odkrycia sporego fragmentu urbanistycznego, który, aczkolwiek niekompletny, pozwala już wyrobić sobie pogląd na rozwój i charakter pewnych dzielnic miejskich (ryc. 6). Ostateczne sądy można będzie wysnuć dopiero po odkopaniu całego zespołu ruin ptolemejsko-rzymskich.

Jak widzimy na planie (ryc. 6) pokład grecko-rzymski, zajmując tylko niektóre tj. górne partie Kôm'u, stanowi zaledwie część całego terenu wykopaliskowego. Mamy tu do czynienia z fragmentami zachodniej dzielnicy miasta, rozbudowanej na grzbiecie centralnego korpusu wzgórzka oraz wzdłuż muru obronnego, otaczającego miasto od zachodu. Mur ten, uważany dawniej za pozostałość fortyfikacji bizantyńskich, okazał się budowlą o wiele wcześniejszą. Podczas ostatniej kampanii wykopaliskowej zdołaliśmy stwierdzić, że stanowił on granicę miasta już z końcem III w. przed Chr.²

Najlepiej zbadany dziś odcinek ruin Apollinopolis Magna znajduje się w części środkowej Kôm'u, na wschód od tego muru³. Obraz tego odcinka mamy na planie, na ryc. 7. Plan

¹ Ruiny z epoki koptyjskiej i arabskiej, ze względu na poprzednią rabunkową gospodarkę Kôm'u, zastaliśmy w zespołach izolowanych, które po szczegółowym opracowaniu musiały ustąpić miejsca znajdującym się pod spodem budowom rzymskim. Por. Tell Edfou 1957, plan Nr. IV i 1958 plan Nr. V.

² Por. Tell Edfou 1958, s. 6 i n.

³ Por. ryc. 5. Nr. 5. 4. Odcinek Nr. 2 stanowi fragment zbyt mały, by zasługiwał tu na oddzielne omówienie.

ten zawiera wyniki dwuletnich rozkopów naszej misji w tej części Kôm'u, oraz uwzględnia pomiary w ostatniej kampanii p. Alliot¹, pomiary nie rozróżniające, niestety, podziału chronologicznego w obrębie epoki grecko-rzymskiej. Musimy więc z konieczności rzeczy skupić naszą uwagę przede wszystkim na części zachodniej planu.

W najogólniejszych zarysach proces rozwojowy tego odcinka miejskiego przedstawiałby się w sposób następujący²:

Epoka ptolemejska, III—I w. przed Chr.: Obszar ograniczony od zachodu murem obronnym, od wschodu zaś uliczką 1, 2, 16, 18, (1937), stanowi zamkniętą całość, posiadającą połączenie z centrum miasta przez uliczkę przecinającą teren 1933 w kierunku wschód—zachód. Charakter urbanistyczny tego obrazu określają dwa sporych rozmiarów domostwa (ryc. 8): a) 20—30 (1937) i b) $\vartheta, \lambda, \mu, \nu, \sigma, \rho$ (1938), oraz szereg magazynów i silosów zgrupowanych w stronie południowej. Przestrzeń wolna pomiędzy tymi elementami i murem tworzy rodzaj placyku, do którego prowadziły od wschodu dwie ulice: π (1938) oraz 11, 21 (1937). Ze względu na bezpośrednie sąsiedztwo magazynów zbożowych możemy mniemać, że placyk ten służył jako targowisko.

Epoka rzymska, I w. Obraz całości nie ulega znaczniejszym przeobrażeniom. Magazyny lichej konstrukcji rozprzestrzeniają się na część wschodnią placyku: 1—9 (1938). Domostwa oraz główne arterie pozostają w użyciu.

Epoka rzymska, II. w. Następuje zasadnicze przekształcenie kompleksu architektonicznego. Na terasie domu 22—30 (1937) i na północ od niego rozbudowuje się obszerny dom, wyposażony w dekorację stiukową ścian i zaopatrzony w prywatną łazienkę: 6—10 (1937). Placyk (ryc. 9) zostaje zabudowany z trzech stron: od południa, zachodu i północy szeregiem sklepów i magazynów 101—114 (1938), centrum zaś jego otoczone (100) portykiem. Połączenie z innymi dzielnicami dokonywa się: od północy przez π (1938), od południa przez zniszczone już wówczas ξ (1938)³. Mamy tu więc do czynienia z targowiskiem typu wschodniego, typowym „souk'iem“, położonym przy murze miejskim.

W przeciwieństwie do tej dzielnicy, której właściwe położenie pozostaje niezmiennione od czasów ptolemejskich i której plan zarysowuje się względnie przejrzysto, zupełnie odmienny i swoisty charakter posiada fragment żydowskiego ghetta z I w. po Chr., odkrytego przez nas w r. 1937 w części południowej Kôm'u⁴. Nie spotykamy tam uwarstwienia zdatnego do klasyfikacji chronologicznej. Z pogmatwanej sieci (ryc. 10) murów, schodów, ślepych zaułków nie można wyodrębnić żadnego zespołu w postaci domu. Niskie, sklepione piwniczki, niejednokrotnie pozbawione w zupełności dopływu światła, spiętrzone są w istny labirynt pomieszczeń mieszkalnych, magazynów, kurytarzy itd. Dzielnica ta, umiejscowiona na południowym szczycie wzgóрка, stanowiła zamkniętą całość, dostępną prawdopodobnie wyłącznie od strony północnej.

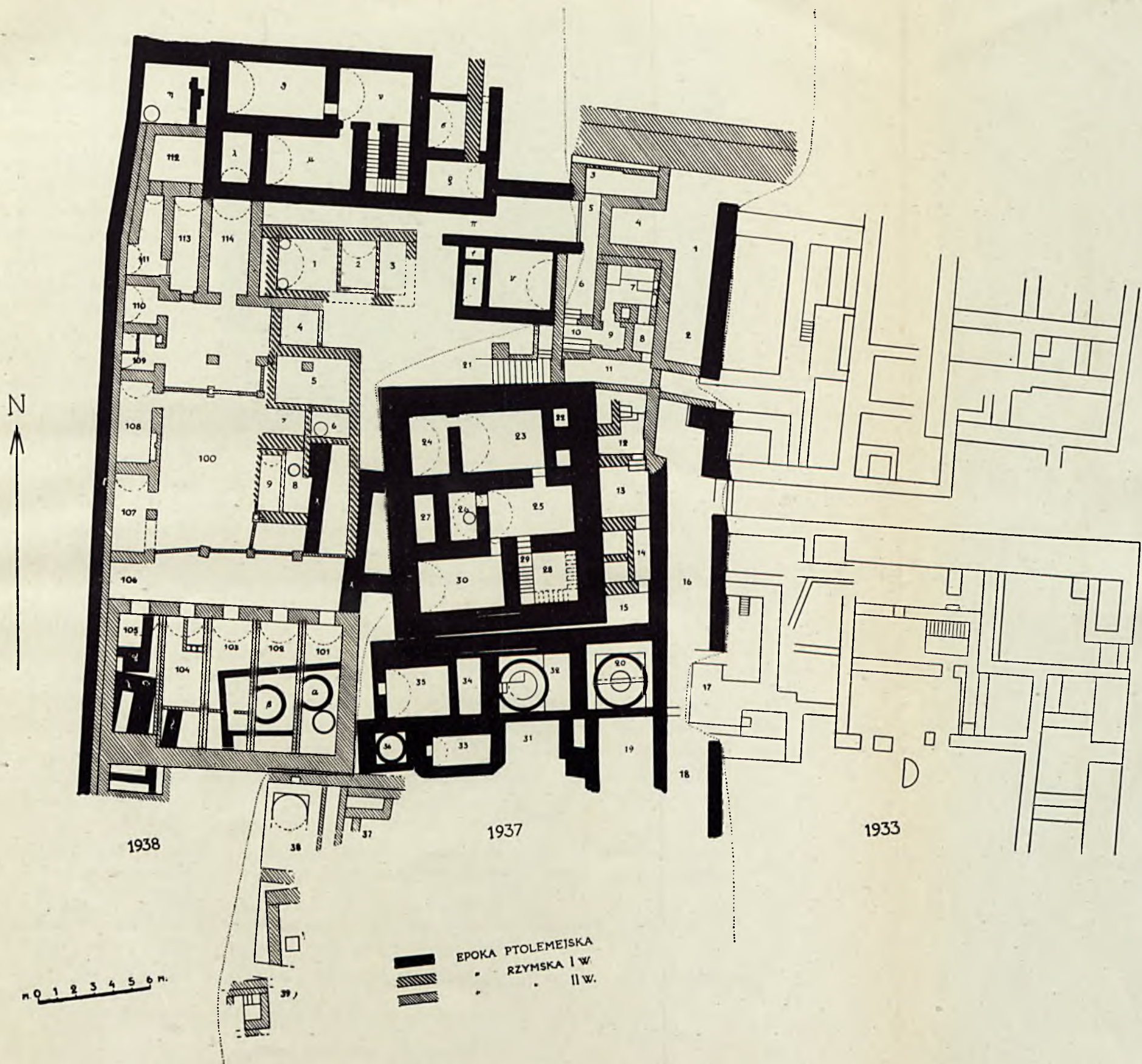
Rzut oka na dotychczasowe rezultaty wykopalisk pokładów Apollinopolis Magna przynosi nam w dziedzinie urbanistyki tymczasowo następujące wyniki.

¹ Por. Tell Edfou 1937, plan Nr. IV, i 1938, plan Nr. IV; Alliot, o. c. X, 2, pl. XXI.

² W sprawie szczegółów por. Tell Edfou 1937, s. 65 i n. oraz o. c. 1938, s. 3 i n.

³ Różnica poziomu pomiędzy tym okresem rzymskim II w. a pokładem ptolemejskim wynosi około 1 m. 50.

⁴ Por. ryc. 6 Nr. 1 oraz Tell Edfou 1937, s. 19 i n., s. 145 i n., plan III; Arch. Anz. 1937, s. 280 i n., oraz J. Manteuffel. Actes du V-e Congrès de Papyrologie. Oxford 1937, s. 250 n.



7. Fragment zachodniej dzielnicy Apollinopolis Magna. Wyniki wykopaliisk polsko-francuskich z lat 1957 i 1958 z uwzględnieniem kampanii z r. 1953

Dzielnice leżące na zachód od świątyni Horusa posiadały połączenie z pozostałym obszarem miejskim za pomocą systemu wąskich uliczek, biegnących w części środkowej Kôm'u na ogół w kierunku: wschód—zachód¹.

Zabudowa tych dzielnic nie posiada charakteru zwartych bloków mieszkalnych, spotykanych tak często w domach hellenistycznych i rzymskich na Wschodzie². Odmienny od systemu „insulae” układ nie jest bynajmniej wynikiem tradycji urbanistycznej staroegipskiej, która już w okresie Starego



10. Ruiny „ghetta” żydowskiego w Apollinopolis Magna

i Średniego Państwa odznaczała się znaczną regularnością podziału³, lecz winien być po-
czytany przede wszystkim jako rezultat specyficznego ukształtowania terenu, uniemożliwiającego rozbudowę planową⁴. Należy również pamiętać o tym, że mamy tu do czynienia z dzielnicą położoną przy murze obronnym, który już od III w. przed Chr. stanowił zaporę dla rozszerzenia się miasta, zmuszając niejako do najdalej posuniętej ekonomii w gospodarce terenowej. Warunki te z konieczności rzeczy pociągnęły za sobą taki a nie inny system zabudowy, lub raczej spowodowały brak jakiegokolwiek systemu, pozostawiając natomiast swobodne pole dorywczej inicjatywie.

W zasadzie więc ogólny obraz zachodniej części Apollinopolis Magna zbliżałby się do charakteru tych miast starożytnego Wschodu a w szczególności Mezopotamii, które powstawały drogą ewolucyjnego zespolenia osad-gmin otaczających pałac władcy i w pogmatwanej sieci wąskich uliczek przedstawiały widok zbliżony do dzisiejszych bazarów wschodnich miast i miasteczek⁵.

¹ Istnienie w Edfu głównej drogi procesyjnej nie może być podawane w wątpliwość dla okresu faraonickiego a nawet dla czasów grecko-rzymskich. Należałoby jej poszukiwać, jak również i jeziora świętego, w części wschodniej Kôm'u, pod domami fellachów.

² Por. von Gerkan, Griechische Städteanlagen, oraz Fabricius i Lehmann Harleben w Pauly-Wissowa, R. E. Städtebau. Dla Egiptu ptolemejsko-rzymskiego por. Kübler, Antinoupolis 1914, B. Schmitz, Die hellenistisch-römischen Stadtanlagen in Ägypten, Diss. Bonn 1921, a w szczególności: Soknopaion Nesos, A. E. R. Boak, The University of Michigan Excavations at Dimê in 1931—52, Ann Arbor 1955, s. 14 i n.

³ Por. Lavedan, Histoire de l'Architecture Urbaine, s. 56 i n.; Von Bissing, Ägyptische Kunstgeschichte, tab. XLVII.

⁴ Por. wyżej s. 7. Pewną analogię do tego typu nie skoordynowanej rozbudowy posiadamy w pokładach ptolemejskich Kôm.Aushim, por. A. E. R. Boak i E. Peterson, Karanis, Ann Arbor 1931, plan IV, Section F 10.

⁵ Por. Andrae, Pauly-Wissowa R. E. Zweite Reihe III, s. 1976 i n.

Topograficznie rolę pałacu spełniała tu położona centralnie świątynia Horusa, ewolucyjnie jednak rozbudowa Apollinopolis Magna podążyła odmiennymi drogami¹.

RÉSUMÉ

Le présent article n'est que l'introduction d'une étude sur l'urbanisme et l'évolution de la ville Apollinopolis Magna, étude qu'on ne pourra approfondir qu'après le dégagement complet de la couche ptolémaïque et romaine sur le Kôm d'Edfou.

L'histoire des recherches à Edfou dont les dessins de Denon dans son „Voyage dans la Haute et la Basse Egypte“ nous offrent les premiers documents est discutée par l'auteur du point de vue de la méthode de fouilles et des résultats obtenus par les fouilleurs. Les deux dernières campagnes de fouilles franco-polonaises, conduites par l'Université de Varsovie et l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, ont abouti dans le secteur gréco-romain au dégagement de deux parties de la ville ancienne.

L'étude chronologique des ruines présentée dans les Rapports: „Tell Edfou“ 1937 et 1938, permet de préciser quelques détails urbanistiques ainsi que certaines remarques générales, concernant les caractères et les aspects de deux quartiers situés à l'ouest près du grand mur d'enceinte. Pour le moment, il semble que contrairement aux autres villes de l'Egypte ptolémaïque et romaine, comme Dîme, Antinoupolis etc., aux plans réguliers des rues et des maisons disposées par blocs, Apollinopolis Magna présente un aspect beaucoup moins régulier et plus oriental et c'est surtout par suite des conditions spéciales du terrain.

¹ Zagadnienia socjologiczne związane z powstawaniem i charakterem tego miasta zostaną omówione oddzielnie, przy uwzględnieniu zabytków ruchomych, znalezionych podczas wykopalisk.

LE TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE MAURUS DANS LA CRYPTÉ DE ST. LÉONARD DE LA CATHÉDRALE DE CRACOVIE

par

Adam BOCHNAK (Cracovie)

Les travaux de restauration en cours à la crypte romane de St. Léonard à Cracovie, sous la direction du prof. Adolphe Szyszko-Bohusz ont mis à jour plusieurs tombeaux; le plus intéressant est celui qui a été découvert le 14 octobre 1938 au milieu même de la crypte, dans la travée centrale de la nef principale¹. C'est une fosse construite en petits moellons réguliers de calcaire, couverte de dalles en grès; celles-ci se sont brisées avec le temps, de sorte que l'intérieur était plein de débris. Comme d'autres dépouilles furent déposées tout à côté de cette tombe, sa face méridionale a été endommagée.

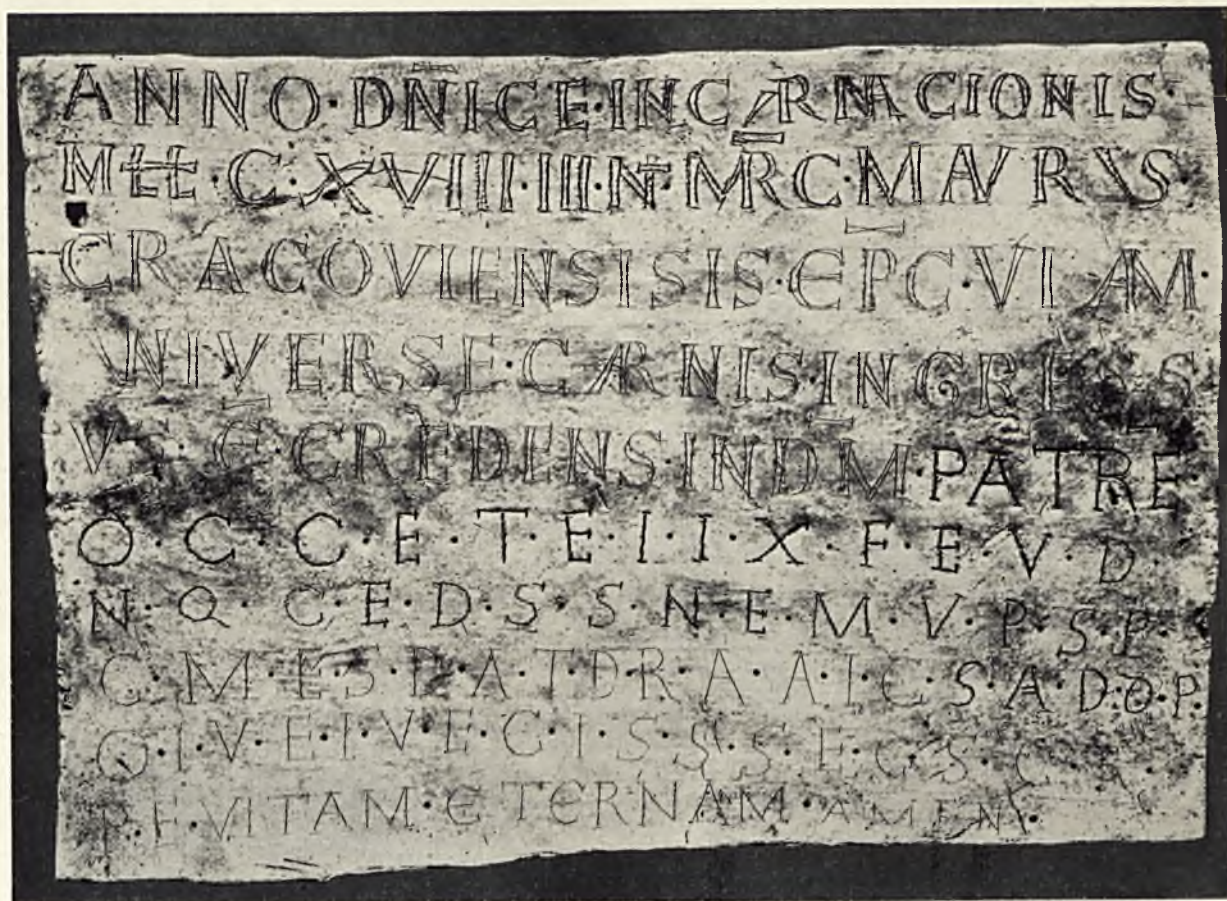
La tombe a été construite avec soin, probablement sans la hâte si fréquente lors des enterrements, donc à l'avance, certainement — ainsi que l'indiquent le matériel et la technique — en même temps que la crypte. Elle n'a point exactement la forme d'un rectangle car ses côtés longs se rapprochent quelque peu à l'est, tandis que le côté occidental se brise en son milieu en une sorte de niche peu profonde. Les déblais enlevés, on a vu au fond de la fosse, à 1 m de profondeur au-dessous du niveau primitif du dallage, le squelette d'un homme de haute taille (1 m 80), les bras allongés le long du corps, la tête à l'ouest, c'est-à-dire vers l'autel de la crypte, comme il est d'usage d'enterrer les membres du clergé. Le corps avait été mis à même la fosse sans cercueil (fig. 1).

Les objets trouvés près du squelette confirment qu'il s'agit du tombeau d'un ecclésiastique. Dans le renforcement du côté ouest se trouvait une plaque rectangulaire avec une inscription (fig. 2), placée dans le sens de la longueur en partie sous la tête du mort, en partie redressée contre la paroi verticale du renforcement (fig. 1). Cette plaque, placée de telle sorte que le début de l'inscription était tourné vers le haut, avait été fixée au mur du renforcement à l'aide d'un clou forgé à la main, enfoncé entre les moellons.

¹ J'exprime ici ma profonde reconnaissance à M. le prof. Adolphe Szyszko-Bohusz qui m'a procuré les données essentielles sur la fouille ainsi que les photographies, grâce auxquelles j'ai pu rédiger le présent article.



1. Le tombeau de l'évêque Maurus dans la crypte de St. Léonard de la cathédrale de Cracovie



2. La plaque du tombeau de l'évêque Maurus

La trace en est restée sous forme d'un trou entre le commencement de la seconde et de la troisième ligne de l'inscription. La tête du mort touchait la plaque tandis que du côté des pieds il y avait encore près de 50 cm d'espace libre. Depuis le jour où la dépouille fut déposée dans le sarcophage, le squelette n'a jamais été touché. A peu près à la hauteur du coude droit se trouvaient les restes d'un calice (fig. 3, 4) et une patène (fig. 6); un peu plus bas, près de la main droite, un anneau (fig. 7). Près de la partie supérieure du squelette on a trouvé les restes d'un tissu brun-rouge, donc rouge autrefois, et une petite quantité de fils d'or provenant sans doute du tissu du vêtement ou du coussin placé sous la tête. A part cela le seul objet qui se soit conservé dans le sarcophage est un gros globule en os.

Considérons ces objets l'un après l'autre.

La plaque (fig. 2) au-dessus de la tête du mort est en plomb, coupé en forme de rectangle irrégulier; elle a environ 29 cm de haut et 43 de large. L'inscription est de dix lignes, gravée en majuscules capitales; aux cinq premières lignes (sauf le dernier mot), les lettres sont plus ornées et à double trait, les abréviations, indiquées par des ligatures, sont rares. Dans les cinq dernières lignes, par contre, les lettres sont plus ordinaires, d'un seul trait; chaque lettre est l'initiale d'un mot. La dernière ligne de l'inscription comprend deux initiales et trois mots sans abréviation. Les divers mots ou les lettres qui les in-

diquent sont séparés à mi-hauteur par des points. Les groupes AR, NA, MR, AV, VS, AM, VN font ligature. Le caractère s'éloigne nettement de la capitale carrée classique, ce qui s'accorde avec la date du monument; outre certaines modifications dans les proportions et le dégradé, les lettres onciales se mêlent aux capitales; celles-ci prédominent pourtant de beaucoup; on trouve quatre E onciaux contre dix-huit capitaux; le D est oncial une fois, capital sept fois; l'A est oncial une seule fois et quatorze fois capital; la lettre X paraît deux fois en tout, une onciale, une capitale. Dans l'ensemble notre inscription se rapproche de manuscrits un peu plus anciens, spécialement de l'école de Prague, écrits en capitales carrées, aussi ou même plus dégénérées, mêlées d'onciales et parfois même de semi-onciales, par ex. l'évangélaire de Pułtusk au Musée Czartoryski à Cracovie¹, l'évangélaire dit de St. Adalbert à Gniezno, et autres². Dans la reproduction du texte j'ai mis entre parenthèses la solution des abréviations et les mots suppléés et j'ai indiqué la fin de chaque ligne par un double trait vertical.

ANNO · D[OMI]NICE · INCARNACIONIS · || M[I]LL[ESIMO] · C · XVIII · III · N[ONAS] · M[A]RC[IAS] · MAVRVS · || CRACOVIENSIS (sic) · EP[IS]C[OPVS] · VIAM · || VNIVERSE · CARNIS · INGRESS[VS] · E[ST] · CREDENS · IN D[EV]M · PATRE[M] · || O[MNIPOTENTEM] · C[REATOREM] · C[AELI] · E[T] · T[ERRE] · E[T] · I[N] · I[HESVM] · X[PISTVM] · F[ILIVM] · E[IVS] · V[NICVM] · D[OMINVM] · || N[OSTRVM] · Q[VI] · C[ONCEPTVS] · E[ST] · D[E] · S[PIRITV] · S[ANCTO] · N[ATVS] · E[X] · M[ARIA] · V[IRGINE] · P[ASSVS] · S[VB] · P[ONTIO PÍLATO] · || C[RVCIFIXVS] · M[ORTVVS] · E[T] · S[EPVLTVS] · D[ESCENDIT] · A[D INFEROS] · T[ERCIA] · D[IE] · R[ESVRREXIT] · A[MORTVIS] · A[SCENDIT] · I[N] · C[AELVM] · S[EDET] · A[D] · D[EXTERAM] · D[E] · P[ATRIS] · || O[MNIPOTENTIS] · I[NDE] · V[ENTVRVS] · E[ST] · I[VDICARE] · V[IVOS] · E[T MORTVOS] · C[REDENS] · I[N] · S[PIRITVM] · S[ANCTVM] · S[ANCTAM] · E[CCLESIAM] · C[ATHOLICAM] · S[ANCTORVM] · C[OMMUNIONEM] · R[EMMISSIONEM] · || P[EC-CATORVM] · [CARNIS · RESVRRECTIONEM ·] E[T] · VITAM · ETERNAM · AMEN ·

Cette plaque n'est pas un monument exceptionnel. Du XI^e au XVI^e siècle des tombeaux ont livré plusieurs plaques nécrologiques en plomb, par ex. les tombeaux des archevêques de Trèves: Udon († 1078), Egilbert († 1101) et Brunon († 1124), le tombeau de Gertrude (1117), aïeule d'Henri le Lion dans la cathédrale de Brunswick, celui de l'archevêque Adalbert I-er († 1137) dans la chapelle de St. Godehard de la cathédrale de Mayence, celui de l'empereur Lothaire II († 1137) à Königsutter, ou de l'abbé Gerhard von Are († 1169) de la collégiale de Bonn³, pour ne citer que quelques exemples de la fin du XI^e et du XII^e siècles. L'inscription de la plaque de Maurus est relativement riche, car elle comprend non seulement la date de la mort de l'évêque, le 5 mars 1118, mais encore le Credo tout entier, ce qui souligne fortement le caractère chrétien du tombeau. Il est bon de remarquer que cette inscription ne renferme aucun mot inutile aucune louange à l'adresse de l'évêque défunt, ce qu'on ne saurait dire des épitaphes ultérieures.

Le calice et la patène du tombeau de l'évêque Maurus sont en argent doré. Le calice (fig. 3, 4) est très mal conservé, mais on peut néanmoins en reconstituer la forme en pensée ou par un dessin (fig. 5). C'est un calice dépourvu d'anses, donc du type qui a duré

¹ S. Krzyżanowski, Specimina palaeographica. Cracoviae 1915. pl. I.

² F. Lehner, Česká škola malířská XI věka, Praha 1902.

³ H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters I, Leipzig 1885, p. 549—50.



3. Le calice du tombeau de l'évêque Maurus

tronc de cône. Il n'y a pas de tige distincte; le noeud n'est séparé de la coupe et du pied que par d'étroits anneaux. Le calice est très modeste; sa décoration ne consiste qu'en une légère ondulation de la coupe et une bordure sur le pied formée par un ornement de feuilles de deux sortes, stylisées et entrelacées. Ces feuilles forment des triangles unis par des demi-cercles. La décoration du calice est en repoussé.

La patène est également de petites dimensions (fig. 6) — son diamètre est de 8,4 cm. Sa décoration en repoussé de la face supérieure représente une main qui bénit à la manière occidentale, l'index et le médium tendus, l'annulaire et l'auriculaire repliés, le pouce de côté. Cette main sort d'une manche et de nuages stylisés en forme de vagues. La main se détache sur une croix grecque dont les branches s'élargissent un peu vers les extrémités. Contrairement au calice, la patène s'est bien conservée.

L'anneau trouvé dans le tombeau (fig. 7) est très simple, travaillé dans une feuille d'or, vide à l'intérieur. Un cabochon de couleur émeraude l'orne sur le devant; il est irrisé à la suite de l'action des substances résultant de la décomposition du corps. On lit sur la partie intérieure de l'anneau une inscription romane en majuscules: MAVRS EPC.

Le globule en os de 3,8 cm de diamètre et 1,8 cm d'épaisseur servait peut-être à enfiler et attacher quelque cordon de l'habit épiscopal. On ne peut définir exactement pour l'instant quel était l'usage de cet objet.

Le lecteur peu au courant de l'archéologie religieuse a dû être sans doute frappé par les dimensions du calice et de la patène de l'évêque Maurus, bien plus petits que ceux d'au-

jusqu'aujourd'hui, à la différence du type de calice à deux anses qui a disparu dès la fin de l'époque romane. Les deux derniers exemplaires du type de calice à deux anses sont le merveilleux calice de l'abbaye de Wilten près d'Innsbruck, de la fin du XII^e siècle qui ressemble beaucoup à l'un des calices de l'abbaye de Trzemeszno, et le calice du couvent cistercien de Marienstern, lequel date déjà du début du XIII^e siècle¹. Le calice de Maurus est petit; il avait 10—11 cm de haut, 7—8 cm de diamètre à la coupe et environ 6 cm de diamètre au pied. Il se compose d'une coupe moindre qu'une demi-sphère, au bord légèrement évasé, puis d'un noeud aplati et d'un pied en

¹ J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung*, München 1952, p. 61, fig. 20, 10.

jourd'hui et que la plupart de ceux des siècles passés. Le calice et la patène de Maurus ne sont pas uniques à ce point de vue. Il s'est conservé dans les vieilles églises une certaine quantité de calices et de patènes de l'époque romane, donc de la fin du X^e jusqu'après le XII^e siècle, dont les dimensions sont encore plus petites. Il semble que la première place à cet égard revienne au calice trouvé dans le tombeau de Poppon, archevêque de Trèves, mort en 1047. Ce calice en miniature n'a que 4,6 cm de hauteur, le diamètre de la coupe est de 3,8 cm, celui du pied 3,5 cm, celui de sa patène 5 cm¹. La hauteur de quantité d'autres calices aussi petits varie entre 5,9 et 12,2 cm, le diamètre de la coupe va de 3,8 à 7,8 cm, celui de leurs patènes de 5,2 à 10 cm². Les dimensions du calice et de la patène de Maurus se rapprocheraient donc de celles des plus grands cités ci-dessus.



4. Le calice du tombeau de l'évêque Maurus

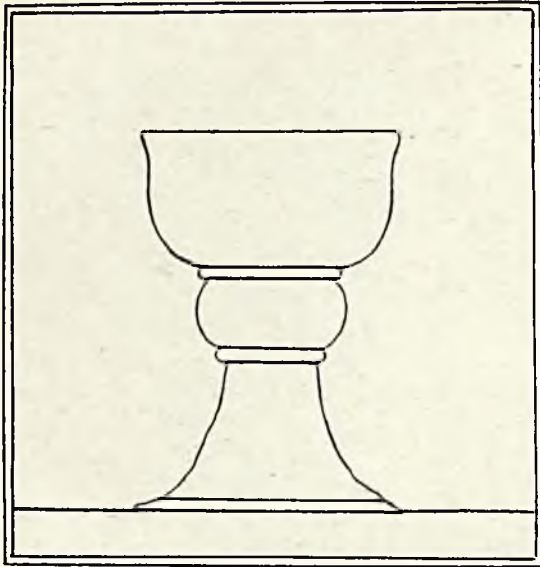
Ces calices et ces patènes, que l'on rencontre de temps à autre dans les tombeaux des ecclésiastiques, étaient-ils faits spécialement pour les sépultures? Oui et non. Le P. Joseph Braun S. J., grand expert en matière de liturgie et de vases sacrés, pense, que parmi ces calices et patènes en miniature, ceux qui étaient en métal précieux — en argent doré ou même en or (comme par ex. le calice et la patène de Poppon à Trèves) — étaient de véritables ustensiles liturgiques employés primitivement pendant le voyage (*calix viaticus*)³; par contre, ceux d'étain ou de plomb, n'étaient que des imitations destinées aux tombeaux. Chose curieuse, nous possédons de l'époque romane (en plus des calices d'étain et de plomb) un certain nombre de calices en miniature en métal précieux, servant donc, d'après le P. Braun, pendant les voyages; par contre, on ne connaît du moyen-âge tardif que des calices d'étain ou de plomb de ce genre, à la seule exception du calice de voyage en argent, du XIV^e siècle, de la collection des Hohenzollern à Sigmaringen⁴. Voici l'explication probable de ce fait: aux X^e, XI^e, XII^e et même encore au XIII^e siècle il y avait relativement peu d'églises ou de chapelles de château; l'évêque qui voyageait par le pays ne pouvait pas toujours couvrir en un seul jour la distance qui séparait une église d'une autre; désireux de dire sa messe chaque jour il devait se munir non seulement

¹ Ibidem p. 143 et J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung I*, München 1924, p. 438.

² Braun, *Das christliche Altargerät*, p. 143, et le même, *Der christliche Altar I*, p. 438—9.

³ Braun, *Das christliche Altargerät*, p. 29, 75.

⁴ Ibidem p. 29.



5. Essai de reconstruction du calice de l'évêque Maurus

d'un calice et d'une patène les plus petits possibles, mais aussi d'un petit autel portatif contenant les reliques exigées pour la célébration. La situation changea aux XIII^e et XIV^e ss.; de nouvelles églises furent construites dans les villes et les villages; un voyage d'un jour ou moins suffisait pour aller d'une église à l'autre; l'évêque n'avait donc plus besoin d'emporter avec lui les objets nécessaires pour célébrer la messe. C'est pourquoi on trouve dans les tombeaux des évêques de ce temps, des calices et des patènes soit de métal précieux mais de dimensions normales, c'est-à-dire ceux qui servaient ordinairement dans les églises, soit en miniature — mais en étain ou en plomb, jamais employés pour la messe, mais faits spécialement pour les tombeaux.

Les calices de voyage, devenus inutiles sortirent d'usage. La disparition des calices en miniature en métal précieux au fur et à mesure de l'accroissement du nombre des églises, confirme la thèse du P. Braun, pour qui ces calices et leurs patènes étaient de vrais vases sacrés employés primitivement pendant les voyages, et qui furent plus tard placés dans les tombeaux. Il pourrait cependant paraître curieux, qu'à l'époque romane on ait placé dans les tombeaux ces petits calices de voyage et non les grands, de dimensions normales. L'abbé Braun en donne une très juste explication: le petit calice était moins coûteux et l'on donnait plus volontiers pour les tombeaux ces calices, petits, mais véritables et consacrés, que des calices symboliques non consacrés (en étain ou en plomb); en effet, le calice employé pendant la messe, en qualité de vase dans lequel s'opère la transsubstantiation du vin, a pour le chrétien une toute autre importance que son imitation¹.

Les considérations ci-dessus nous amènent à conclure que le calice et la patène trouvés dans le tombeau de l'évêque Maurus appartiennent à la catégorie des ustensiles liturgiques de voyage. En effet, il sont non seulement exécutés en métal précieux, mais également ornés, comme il a été décrit plus haut. On n'aurait pas décoré les calices et les patènes pour tombeaux, c'est-à-dire destinés à être enfermés pour toujours.

Ainsi donc, le calice et la patène du tombeau de l'évêque Maurus proviennent d'une date antérieure à la mort de cet évêque, avant 1118. Il est impossible de définir, d'après

¹ Ibidem p. 75. Cependant, dès le XIII^e s. on exécutait des calices spéciaux pour tombeaux — et cela en réserve. Ainsi, Guillaume de Blois, évêque de Worcester, décréta en 1229 que chaque paroisse doit posséder en plus du calice d'argent, un autre calice en étain, non consacré, et qui, lors de la mort du curé, sera placé dans le tombeau de celui-ci (ibidem p. 44). — On a trouvé dans la cathédrale de Gniezno un de ces calices pour tombeaux, en plomb, dans le tombeau d'un archevêque; on ne sait malheureusement pas de quel archevêque. Dans un autre tombeau de cette même cathédrale on trouva un petit calice en argent. Cf. Mgr. A. Laubitz, O początkach kościoła gnieźnieńskiego w świetle ostatnich badań wykopaliskowych (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury III, Warszawa 1934/35, p. 16 et fig. 8). Mgr. Laubitz estime avec raison que ces deux calices proviennent de l'époque romane tardive, du XIII^e s. Le calice en bois, trouvé dans le tombeau de l'évêque de Worms Conrad II von Sternberg, mort en 1192, constitue une sorte de curiosité (Braun, Das christliche Altargerät, p. 45).

leur style, s'ils furent exécutés pendant l'épiscopat de Maurus, c'est-à-dire après 1109, ou s'ils sont plus anciens, peut-être même de la fin du XI^e s.

On n'aurait pu trouver meilleur symbole pour orner la patène de l'évêque Maurus. C'est la Droite de Dieu „Dextera Domini“ ainsi que nous le lisons sur certaines patènes de l'époque romane ornées du même symbole. La Droite de Dieu symbolise la toute puissance de Dieu, grâce à laquelle s'opère pendant la messe le miracle de la transsubstantiation du pain et du vin en le Corps et le Sang du Christ. Ce vieux symbole, qui date des premiers temps de la chrétienté, apparaît non seulement sur les patènes, mais aussi sur les petits autels portatifs et sur les gants des évêques de l'époque romane¹.



6. La patène du tombeau de l'évêque Maurus

Passons maintenant à ce qu'on n'a pas trouvé dans le tombeau de l'évêque Maurus. Les vêtements sacerdotaux ne se sont pas conservés; il n'en est resté, ainsi que je l'ai dit plus haut, que des bribes de tissu couleur de rouille et quelques fils d'or. Ceci est bien regrettable; nous aurions pu savoir quels étaient ces tissus employés en Pologne au début du XII^e s. et qui se faisaient remarquer par leur qualité. En effet, le chroniqueur de l'abbaye bénédictine de Zwiefalten a noté que Salomé, femme de Boleslas Bouche Torse (1107—38), offrit à ce couvent „mantellum ad casulam totum auro intextum, magno aurifrisio circumdatum, inferius limbum rubeum habentem, secundum morem gentis illius auro instellatum“².

On n'a trouvé dans le tombeau de Cracovie, bien que ce soit celui d'un évêque, ni mitre, ni crosse. La mitre se serait-elle désagrégée au point qu'il n'en resterait aucune trace; ou bien ne l'a-t-on pas mise dans le tombeau de Maurus? La position du crâne (qui ne fut pas touché pendant 820 ans) tout contre la plaque de plomb indique que

¹ Ibidem p. 254. — La Droite de Dieu apparaît sur les patènes dès le X^e s., ainsi que le prouve la plus ancienne des patènes de voyage de Hildesheim, trouvée dans le tombeau de l'évêque Osdag, mort en 989 (ibidem fig. 34). Nous voyons l'inscription *Dextera Domini* autour de ce symbole par ex. sur la patène du petit calice à deux anses de la cathédrale de Cividale (ibidem fig. 14). On voit plutôt rarement ce symbole sur les petits autels portatifs romans. Exemples: le portatif de Suonhilde du début de la seconde moitié du XI^e s. et le portatif de la cathédrale de Hildesheim (Braun, *Der christliche Altar I*, p. 502 et *Österreichische Kunsttopographie III*, Wien 1909, p. 319—20 et pl. XXII). Sur les gants épiscopaux la Droite de Dieu apparaît soit sous forme de broderie — par ex. les gants de la cathédrale de Troyes, soit sous forme d'une petite plaque en émail de Limoges — comme par ex. sur l'un des gants de la cathédrale de Cahors; sur l'autre, on voit une petite plaque représentant l'Agneau Divin (J. Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Freiburg im B. 1907, p. 376, fig. 186—8). À propos de ce symbole, il est bon de citer le reliquaire contenant une parcelle de la main de St. Basile dans l'église de l'abbaye d'Essen, du XII^e s. Il a la forme d'une petite plaque ronde en émail avec la Droite de Dieu (Braun, *Die liturgische Gewandung*, p. 366—7, fig. 171).

² *Monumenta Poloniae historica II*, Lwów 1872, p. 6.



7. L'anneau du tombeau de d'évêque Maurus

l'évêque Maurus n'était point coiffé de la mitre; il n'y avait pas de place pour elle. Reste à savoir si ce ne fut qu'une omission lors de la mise au tombeau ou si l'évêque ne la portait pas de son vivant. Le fait est que l'inventaire du trésor de la cathédrale de Cracovie, établi à l'occasion de l'entrée en fonctions de Maurus, et qui cite une curiosité telle que deux oeufs d'autruche, ne contient aucune mention de mitre; aucune mitre ne vint non plus enrichir le trésor de la cathédrale pendant l'épiscopat de Maurus, car nous n'en trouvons pas trace

dans l'addition à l'inventaire précédent¹. C'est un fait qu'à l'époque de la mort de Maurus, les évêques étaient loin de porter tous la mitre. Cette question demande à être éclaircie.

Nous n'avons d'avant l'an 1000 aucune mitre d'évêque, ni aucune représentation en peinture ou en sculpture, ni même aucune mention. L'année 1049 nous apporte la première mention certaine sur la mitre épiscopale. En cette année l'archevêque de Trèves Eberhard obtint du pape Léon IX le droit, pour lui et ses successeurs, de porter la mitre². Au cours des années qui suivirent Léon IX accorda ce privilège à quelques autres évêques et prélats³. Vers 1110, donc au temps de Maurus, l'évêque de Liège n'avait pas encore de mitre⁴. Au moment de la mort de Maurus, l'usage de la mitre n'était pas encore commun, puisqu'en 1119, le pape Calixte II accorda le privilège de la porter à deux éminents évêques: Godebald d'Utrecht et Dietrich de Naumburg⁵. Les années suivantes du XII^e s. apportent la généralisation de la mitre; il n'est plus besoin de privilège papal, cela devient un usage. Au milieu du XII^e s. tous les évêques portent la mitre⁶.

J'estime donc, d'après l'inventaire du trésor de la cathédrale de Cracovie de 1110 et la situation exposée ci dessus, que Maurus, on peut le tenir pour certain, n'emporta pas de

¹ Voici le texte du second inventaire conservé dans la cathédrale de Cracovie (le premier, le plus ancien, date de 1101):

„Anno dominicę incarnationis · M · CX ·, defuncto reuerentissimo presule Balduino, successit in locum eius uenerabilis pontifex Maurus. Cui complacuit, ut ecclesiasticę res inscriptę haberentur. Inuenta sunt autem in crario sancti Uencezlai casulę XXVII, octo ex his cum aurifrosiis, cappe XXV, pallia CII, subtilia XIII, dalmaticę VII, calices XVIII, sex ex eis de auro, duodecim deaurati, candelabra X argentea, thuribula V argentea, I de cupro deauratum, tres urcei argentei cum pelui argentea, corona aurea, duę coronę argenteę pendentes, plenaria II auro tecta, III argento tecta, una tabula aurea, II argenteę, scriniola III argento tecta cum reliquiis, unum corneum et unum ligneum, cruces III aureę, VII argenteę, cuprę III, manutergia V, pedes argentei II ad cruces, cuprei II, duo oua strucionis, vasculum argento paratum ad uinum defferendum, aliud ad Corpus Domini, et fistula argentea, tria cornua argento clausa, nexillum auro paratum, tapetia VII.

Bibliotheca: Moralia Iob, Isicius super Leuiticum, Isidorus Ethimologiarum, Sermones ab aduentu Domini usque ad quadragesimam, Omelię, Ordinales III, Benedictionales III, Epistolę Pauli, Boecius De consolatione, Stacius Thebaidos duplex, Salustius, Terencius, duo Persii, Dialogus Gregorii, Psalteria III, Ouidius De Ponto, Dialectica, Arator, Regulę gramaticę, Leges Longobardorum, Leges Longobardici, quinque Lectionares, Antifonarium, Nocturnales III, Missalia II, Gradualia III, Capitular(e), Breuiarium, tabulę VIII ante altaria, quator cortinę octo dorsalia.

Superadditę sunt autem infra notatę res iam episcopante supradicto presule Mauro: Wogizlaus dedit duo sacerdotalia indumenta plena et unum pallium, Cistebor unum pallium; Cadrich casulam I. Michahel sacerdotale uestimentum plenum Milei sacerdotale uestimentum plenum, Doezdoua plenarium I. Krzyżanowski, Specimina palaeographica, pl. IV et Mon. Pol. hist. I, s. 377).

² Braun, Die liturgische Gewandung, p. 437—9, 447.

³ Ibidem p. 448.

⁴ Ibidem p. 450.

⁵ Ibidem p. 449.

⁶ Ibidem p. 449.

mitre dans sa tombe, car, en 1118, Rome n'avait point concédé ce privilège à l'évêque de Cracovie. Cette concession a-t-elle jamais été faite? — c'est là un point incertain. Il semble plutôt que, prenant exemple sur les évêques voisins, l'un des successeurs de Maurus ait adopté l'usage de la mitre sans attendre pour cela que le pape lui accordât ce privilège. Comme nous manquons entièrement de données sur ce point, on ne saurait dire si ce fut Radost (1118 — 42), ou Robert (1142 — 44), ou Mathieu (1144 — 66), ou Gedko (1166 — 85).

Pendant la cathédrale de Cracovie possède une très ancienne mitre, que la tradition attribue à St. Stanislas, donc au prédécesseur de Maurus, dans la deuxième moitié du XI^e s. (1071—9). Le fait n'est-il pas en contradiction avec les considérations ci-dessus? Non, car la tradition qui attribue cet ornement à St. Stanislas est erronée. Nous ne saurions, au risque de trop nous écarter du sujet, décrire en détail cette mitre, la plus ancienne qui soit conservée à Cracovie. Contentons nous d'affirmer que son style indique qu'elle ne date que du XIII^e s.¹ S'il est permis de faire des suppositions, on peut expliquer de deux manières pourquoi elle fut appelée la mitre de St. Stanislas; ou bien l'évêque de Cracovie Prandota de Białaczew la portait lors des cérémonies de la canonisation de St. Stanislas en 1255; ou bien, elle ornait les reliques du patron de la Pologne pendant les offices au cours desquels il fut élevé sur les autels². La mitre de la canonisation de St. Stanislas a pu être considérée, avec le temps, comme celle de St. Stanislas. Le P. Braun estime qu'elle date au plus tôt de la fin du XIII^e siècle³. En tout cas, son style exclut entièrement le XI^e s. comme époque de son origine; rien ne nous empêche donc d'admettre que l'évêque Maurus ne portait point encore de mitre.

L'inventaire de 1110 du trésor de la cathédrale ne mentionne pas de crosse; il n'y avait pas de crosse non plus dans le tombeau de Maurus. En métal ou en os, la crosse n'aurait pu disparaître sans laisser de traces, puisque le calice et sa patène se sont conservés, ainsi que le globule en os. Il en résulte que Maurus ne se servait pas encore de la crosse. Ceci ne doit pas nous étonner, puisque, en Occident, la crosse n'entra véritablement en usage qu'au cours du XI^e s. pendant la lutte pour les investitures et en relation avec elle. Bien plus, à Rome, le pape et les cardinaux ne se servaient pas encore de la crosse, même vers 1300⁴.

¹ A. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*. Leipzig 1869, p. 181, contestait déjà la date de cette mitre en supposant que c'est peut-être celle de St. Stanislas, mais qu'elle fut ornée au XIII^e siècle. — K. Lind, *Die Mitra* (Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XII, Wien 1867, p. 72—5) la date à la fin du XII^e ou aux débuts du XIII^e siècle. — L'abbé I. Polkowski, *Skarbiec katedralny na Wawelu*, Kraków 1882, p. 4 et explications au verso de la reproduction, ne doute point que la mitre ne soit du XI^e s. ni qu'elle ait appartenu à St. Stanislas. — W. Eljasz-Radzickowski, *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków 1902, p. 596, la reporte au XIII^e s.

² Eljasz-Radzickowski l. c., suppose qu'elle pouvait se trouver sur le cercueil de S. Stanislas „lors de l'élévation des restes à l'autel“. Braun, *Die liturgische Gewandung*, p. 468, exprime une hypothèse analogue, en ce qui concerne la mitre dite de St. Othon († 1159) dans l'église de St. Michel à Bamberg et la mitre dite de St. Bennon († 1106) dans l'église Notre-Dame à Munich. Toutes deux sont du XIII^e siècle. La mitre de Bamberg (Braun o. c. fig. 226) et les deux mitres de la cathédrale de Brixen (Braun o. c. fig. 224 et 225), du XIII^e s., pourraient servir de matériel de comparaison pour établir la date de la mitre de Cracovie.

³ Braun o. c. p. 468. renvoi 1.

⁴ J. Braun, *Liturgisches Handlexikon*, Regensburg 1924, p. 47—8 sub voce *Bischofsstab*.

Maurus n'avait donc pas — ainsi qu'en témoignent la source écrite et la fouille — les deux insignes qui, aujourd'hui, constituent les parties propres de l'habit pontifical¹. Seul l'anneau et très probablement les gants et les sandales d'évêque le distinguaient de tout autre membre du clergé.

En décrivant les objets trouvés dans le tombeau de l'évêque Maurus j'ai entièrement omis de donner des notions d'histoire concernant sa personne². Je l'ai fait volontairement; cette tâche revient aux historiens. Je me permettrai uniquement de remarquer que le prénom de cet évêque ne me paraît pas être un prénom de baptême, mais bien de religion, bénédictin et de plus, français³. Cette remarque pourra être utile à quelqu'un qui s'occupera davantage de la personne de Maurus.

Pour terminer, je résume ce qu'apporte la découverte du tombeau de l'évêque Maurus. D'abord, la confirmation de la date de sa mort que l'on connaissait d'autre part⁴; puis, quelques objets précieux et significatifs du point de vue archéologique, entre autres la plaque qui, à côté du sceau quelque peu antérieur de Ladislas Herman⁵ († 1102) et des inscriptions un peu ultérieures du pilier de Konin et du tympan de Strzelno⁶, est le plus ancien monument de notre épigraphie, d'autant plus précieux qu'il fut exécuté sans aucun doute possible en Pologne, à Cracovie; enfin, la date à laquelle fut terminée la construction de la crypte de St. Léonard. Nous sommes donc aujourd'hui en mesure d'affirmer que le 5 mars 1118, jour de la mort de l'évêque Maurus, est le terminus ad quem pour l'achèvement de la crypte de Cracovie. Il nous manque, malheureusement, un terminus a quo aussi nettement défini.

¹ Si l'on ne compte les crosses (et les mitres) représentées sur les monuments d'art du XII^e s. (porte en bronze de la cathédrale de Gniezno) qui se trouvent en Pologne, — les plus anciennes crosses qui se soient conservées dans notre pays sont du XII^e et du XIII^e s., et proviennent de tombeaux d'archevêques dans la cathédrale de Gniezno. On ne sait malheureusement pas dans les tombeaux de quels archevêques furent trouvées les deux crosses: une en plomb (donc de tombeau) et une autre en bronze doré, ornée de coraux (cf. Mgr. Laubitz o. c. p. 16 et fig. 17).

² Il est bon de rappeler que le plus ancien document tout à fait polonais, car rédigé par un évêque polonais, et pour une église polonaise, est justement de Maurus. C'est un privilège pour l'église de Pacanów, connue par le transsumptum de l'évêque Yvon Odrowąż du 15 août 1219. Cf. W. Semkowicz, Dokument Maura, biskupa krakowskiego (1109—1118) dla kościoła w Pacanowie (Przyczynki dyplomatyczne z wieków średnich w Księdze pamiątkowej ku uczczeniu 250-ej rocznicy założenia Uniwersytetu króla Jana Kazimierza we Lwowie r. 1661, II, Lwów 1912).

³ St. Maur, né à Rome vers 501, entra à l'âge de douze ans dans l'ordre de St. Benoît et devint l'un des plus fidèles compagnons du fondateur de l'ordre. Il fut moine à Subiaco, et fonda avec St. Benoît le couvent du Montcassin vers 528. Il alla en Gaule en 553, y établit la règle bénédictine et fonda le couvent de Glanfeuil dans lequel il mourut vers 584 (K. Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg im B. 1926, p. 449).

⁴ Calendrier de Cracovie dans Mon. Pol. hist. II, p. 915.

⁵ S. Krzyżanowski, Mon. Pol. palaeogr., Cracoviae 1907, pl. I.

⁶ W. Łuszczkiewicz, Kościół romański we wsi Stare Miasto pod Koninem — Słup drogowy w Koninie — Kościół w Kazimierzu (Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce IV, p. 27—51 et pl. IX, X).

STRESZCZENIE

Podczas robót architektonicznych w krypcie św. Leonarda na Wawelu odkrył prof. Adolf Szyszko-Bohusz w dniu 14 października 1938 r. w środkowym prześle głównej nawy tej krypty grób niezmiernie ciekawy. Jest to sarkofag, zbudowany z wapienia kostkowego, przykryty płytami z piaskowca, które z czasem uległy załamaniu, zasypując wnętrze grobu gruzem. Po usunięciu gruzu ukazał się na głębokości 1 m pod pierwotnym poziomem posadzki szkielet mężczyzny, wysoki na 1 m 80 cm, ułożony wprost w sarkofagu, bez trumny, głową zwrócony ku ołtarzowi krypty (fig. 1), ręce wyprostowane wzdłuż ciała. Położenie zwłok wskazywało, że pogrzebanym jest duchowny, potwierdziły zaś to przypuszczenie przedmioty, znalezione obok szkieletu. Przedmioty te, bardzo interesujące z punktu widzenia archeologicznego, to tablica z napisem, (fig. 2), kielich (fig. 3, 4 i 5), patena (fig. 6), pierścień (fig. 7) i kościany paciorek, a nadto strzępy zrudziałej, niegdyś czerwonej tkaniny i niewielka ilość złotych nitki, którymi były przetykane szaty biskupie, lub może poduszka pod głową zmarłego. Okazało się, że jest to grób biskupa Maura, który zasiadał na krakowskiej stolicy biskupiej w latach 1109—1118. Grób nie był ruszany od chwili pogrzebania zmarłego, dzięki czemu wymienione wyżej przedmioty, równie jak i sam szkielet zachowały się stosunkowo bardzo dobrze.

We wgłębieniu po stronie zachodniej grobu stała tablica z napisem, wykonana w ołowiu. Umieszczona była w ten sposób, że górna jej część przytykała do ściany i nawet była gwoździem do niej przytwierdzona (śląd w postaci dziury między drugim a trzecim wierszem tekstu na tablicy). Dolna część tablicy była lekko podgięta i podłożona pod głowę zmarłego. Tablica ta ma kształt nieregularnego czworoboku o wymiarach 29 cm wys. i 43 cm szer. Napis łacińską majuskułą wryto w 10 liniach. Pięć pierwszych linii wypełnia pismo ozdobniejsze o podwójnej kresce, skróty są nieliczne, zaznaczone ligaturami.

W ostatnich pięciu liniach, przeciwnie, litery są mniej ozdobne, ryte pojedynczym konturem, skróty bardzo znaczne, gdyż przeważnie (w liniach 6—9 i częściowo 10-tej) z każdego wyrazu pozostawiono tylko pierwszą literę a skrót zaznaczono jedynie kropką umieszczoną na połowie wysokości litery (por. ryc. 2 i rozwinięcie tekstu, str. 13). Treść tablicy podaje krótką wiadomość, że w „r. 1118, dnia 5 nonów marcowych Maurus biskup krakowski wstąpił na drogę wszelkiego ciała, wierząc w Boga Ojca.....“ w dalszym ciągu przytoczone zostało całe „Credo“, obejmujące część linii piątej i pozostałych pięć.

Tablica ta nie jest znaleziskiem wyjątkowym. W grobach z czasów od XI do XVI w. znajduje się niekiedy ołowiane tablice z napisami treści nekrologicznej, jak np. w grobach arcybiskupów trewirskich, w grobie Gertrudy, prababki Henryka Lwa w katedrze brunszwickiej, arcybiskupa Adalberta w katedrze mogunckiej, cesarza Lotara II w Königslutter itd. Tablica biskupa Maurusa ma treść bogatą, bo oprócz daty śmierci jego zawiera jeszcze całe „Credo“, czym zaznacza się dobitnie chrześcijański charakter grobu; nie znajdujemy zaś na niej żadnych niepotrzebnych słów dodatkowych, ani żadnej pochwały zmarłego biskupa.

Obok szkieletu po stronie prawej, mniej więcej na wysokości łokcia leżały resztki kielicha i patena, zaś nieco niżej, w okolicy prawej dłoni, pierścień. Kielich i patena są srebrne pozłacane, pierścień zaś jest kuty ze złotej blachy, wewnątrz pusty. Kielich jest małych wymiarów: wys. 10—11 cm, średnica czaszy 7—8 cm., średnica stopy ok. 6 cm. (ryc. 3 i 4). Składa się on z bardzo źle zachowanej czaszy w kształcie mniej niż półkuli o lekko wywiniętej wardze, z nodusa w kształcie spłaszczonej kuli i ze stożkowatej stopy. Nodus od czaszy i stopy oddzielają wąskie pierścienie. Bardzo skromna kuta dekoracja ogranicza się do lekkiego pokarbowania czaszy i do silnie przestylizowanych liści u dołu stopy. Kielich ten należy do rodzaju tzw. kielichów podróżnych (*calix viaticus*), używanych przez duchownych w tych wypadkach, gdy przejezdny ksiądz, czy biskup chciał odprawić nabożeństwo

a na miejscu nie było jeszcze kościoła. Rozmiary takich kielichów podróżnych były często miniaturowe, a ich wysokość — jak pouczają zachowane zabytki tego typu — waha się od 4,6 cm do 10 cm. Nasz zatem kielich zbliża się do górnej granicy tych wymiarów. Czy te miniaturowe kielichy były specjalnie robione do grobów, w sposób stanowczy odpowiedzieć trudno. Przyjmuje się dziś na ogół, że te spośród nich, które wykonano z materiału szlachetnego np. ze srebra złoczonego lub nawet złota, służyły rzeczywiście jako naczynia liturgiczne, natomiast do grobów, o ile je specjalnie sporządzano, wystarczały kopie z cyny lub ołowiu.

Patena (o średnicy 8,4 cm), zachowana bardzo dobrze, również ozdobiona jest dekoracją, tworzy ją mianowicie w zwierciadle wykuta Prawica Boża, wyłaniająca się z obłoków na tle krzyża (ryc. 6). Prastary ten symbol chrześcijański występuje często na patenach, ołtarzykach przenośnych i na rękawicach biskupich z epoki romańskiej. Palce tej prawicy ułożone są do błogosławieństwa i to na sposób zachodni, mianowicie palec wskazujący i środkowy wyciągnięte w górę, palec pierścieniowy i mały zgięte, kciuk umieszczony z boku. Ręka ta ujęta w rękaw, wyłania się ze schematycznie na kształt fal zaznaczonych obłoków. Ramiona krzyża greckiego, na którego tle umieszczona została prawica, rozszerzają się zlekka ku końcom.

Pierścień gładki zupełnie posiada prostokątny kaboszon barwy szmaragdowej iryzujący w następstwie działania substancji powstałych z rozkładu ciała. Po stronie wewnętrznej pierścienia znajduje się romański napis majuskułowy MAURS EPC (ryc. 7).

Przy szkielecie znaleziono też kościany paciorek (wys. 1,8 cm, średnica 3,8 cm), o którego przeznaczeniu nic pewnego powiedzieć nie można. Może przewleczony był przez jakiś sznur, należący do ubioru biskupiego.

Położenie szkieletu w sarkofagu wskazuje, że biskup Maurus nie miał na głowie mitry. Ponieważ nie wymienia jej również inwentarz skarbcza katedralnego, spisany w r. 1110, przy sposobności objęcia biskupstwa przez Maura, a kontynuowany za jego rządów, i ponieważ na Zachodzie wchodzi ona w użycie na dobre dopiero w ciągu pierwszej połowy w. XII (biskup naumburski i biskup utrechcki otrzymują przywilej papieski na noszenie mitry dopiero w r. 1119, w rok po śmierci Maura), więc można przyjąć, że Maurus mitry w ogóle jeszcze nie nosił. Przybrał ją dopiero któryś z jego najbliższych następców, niezawodnie już bez osobnego pozwolenia Stolicy Apostolskiej, lecz naśladując sąsiednich biskupów, którzy w tym czasie przeważnie również własnowolnie zaczęli jej używać. Podobnie rzecz się ma z pastorałem. Nie było go w grobie Maura — zniknąć bez śladu nie mógł, jako wykonywany z metalu lub kości — nie wymienia go również inwentarz z r. 1110. Pewnie więc i pastorału, który na Zachodzie rozpowszechnia się w ciągu XI wieku, biskup Maurus jeszcze nie używał.

Odkrycie grobu Maura dało oprócz szeregu cennych archeologicznie przedmiotów także i datę, przed którą krypta św. Leonarda musiała być wykończona. Dzień 5 marca 1118, w którym Maurus umarł, to termin *ad quem*. Nie mamy, niestety, również ścisłego terminu *a quo*.

DER GRABSTEIN DES KARDINALS ALEXANDER VON MASOVIE IN DER WIENER STEPHANSKIRCHE

von

Szczęśny DETTLOFF (Poznań)

Das Marmorgrabmal des Kardinals Alexander von Masovien (gest. 1444), das im Frauenchor der Wiener Stephanskirche in die Kirchenwand eingelassen ist¹, scheint auf den ersten Blick ein ikonographisches wie formales Unicum zu sein, das manches Rätsel zu lösen erheischt, wodurch es eine eingehendere Betrachtung verdient, als ihm bis dahin zuteil geworden ist. Ist doch die auch historisch interessante Gestalt des polnischen Herzogssohnes² bildnerisch in einer Weise dargestellt, die nicht nur in ihrer Form, sondern auch im Kostümlichen ganz vereinzelt im Bereiche der deutschen, insbesondere der süddeutschen Plastik dazustehen scheint (Abb. 1).

Bis vor kurzem hat man sich, besonders in der polnischen Literatur, die seit langer Zeit dem Grabmal ihre Aufmerksamkeit schenkte³, fast ausschliesslich mit der Geschichte Alexanders befasst. Erst Tietze hat den Versuch unternommen, dem interessanten Werk in der süddeutschen Plastik seinen Platz zuzuweisen, ohne jedoch zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen⁴.

Zunächst einige notwendige Daten aus der Lebensgeschichte Alexanders.

Er war der älteste Sohn des Herzogs Ziemowit IV von Płock in Masovien und der Alexandra, Tochter des litauischen Herzogs Olgierd und Schwester des Polenkönigs Ladislaus Jagiełło. Geboren vor 1400, wurde der Fürstenson in sehr jungen Jahren (1414) auf Betreiben seines königlichen Oheims zum Dompropst von Gnesen gewählt. Im Jahre 1422 ist er Rektor der damals schon blühenden Krakauer Universität⁵, was auf eine sorgfältige Erziehung im Elternhause schliessen liesse und dem Jüngling die Übernahme einer neuen hervorragenden Stellung erleichtern sollte, die ihm zgedacht war. Schon 1425 nämlich beruft Papst Martin V den jungen Prinzen auf den bischöflichen Stuhl von Trient, wohin Alexander jedoch erst 2 Jahre später abreist. Auf Anregung seines Neffen Friedrich, der 1439 zum römischen Kaiser gewählt worden war, wurde dem Tridentiner Bischof vom Baseler Konzil im gleichen Jahre das Patriarchat von Aquileja zugesprochen, jedoch mit dem Bedeuten, er dürfte sich so lange als Verweser des bisherigen Bistums betrachten, bis er die Besitzungen des Patriarchats ganz oder teilweise eingenommen hätte. Als entschiedenen Konziliaristen nämlich wollte das dortige Kapitel, dessen Mitglieder An-

¹ Schon Ogesser zählt es als siebentes in der Reihe der dort angebrachten Grabsteine auf (J. Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, Wien 1779, S. 504).

² Er war der Oheim Kaiser Friedrichs III. als Bruder der Gimbürgis von Masovien, Gemahlin Herz. Ernst des Eisernen von Steiermark und Kärnten.

³ Schon J. F. Kluczycki, Pamiątki Polskie w Wiedniu (Die polnischen Andenken in Wien), Kraków 1855, S. 51 ff.

⁴ H. Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, Österr. Kunsttopographie Bd. XXIII, Wien 1931, S. 478 ff. Ein Aufsatz von W. Terlecki im Krakauer Kurier Literacko-Naukowy (Ilustrowany Kurier Codzienny) 1934, nr. 57 wiederholt kunsthistorisch nur die Ausführungen Tietzes.

⁵ 1417 wurde Alexander dort immatrikuliert. Zum Rektor, wahrscheinlich nur honoris causa, wurde er auf Grund der Verdienste seiner Mutter um die Jagiellonische Universität gewählt. Długosz lobt die „mira fortitudo et elegantia“ der Söhne Ziemowits (K. Morawski, Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. I, Kraków 1900, S. 104 ff.).



1. Grabstein des Kardinals Alexander von Masovien. Wien, St. Stephansdom



2. Teilaufnahme vom Grabstein Alexanders

hänger des Papstes Eugen IV waren, Alexander zur Besitzergreifung des Patriarchats nicht zulassen. Wenn auch der Trienter Bischof trotz vieler Bemühungen den Willen des Konzils nicht durchzusetzen vermochte, nannte er sich doch bis an sein Lebensende Patriarch von Aquileja.

Zum Kardinal „*tituli S. Laurentii in Damaso*“ wurde Alexander vom Gegenpapst Felix V. 1440 ernannt. Als solcher bekleidete er seit 1442 das Amt eines Leiters der päpstlichen Kanzlei und Pönitenziarie. Im letzteren Jahre endlich übergab ihm Friedrich III die Propstei der Kollegiatkirche zu St. Stephan in Wien, wo Alexander 2 Jahre später im kräftigen Mannesalter starb¹.

Die hier kurz zusammengestellten Lebensdaten des Masoviers erst machen den Text der Grabmalslegende verständlich, die übrigens bis dahin durchwegs falsch oder doch ganz ungenau wiedergegeben wurde. Sie lautet — nach Auflösung der Abkürzungen — genau wie folgt: „*Anno domini MCCCCXLIII die secunda mensis Junii obiit Reverendissimus in christo pater et Illustris Princeps ac dominus dominus Alexander, dei gratia Cardinalis iuris consultus, patriarcha aquilegiensis, administrator Ecclesie tridentine et Dux Mazovie, Cuius anima vivat deo*“.

¹ Zur Lebensgeschichte Alexanders vgl. die vortreffliche Arbeit von L. Bąkowski, *Książę mazowiecki Aleksander, biskup trydencki*, im *Przegląd Historyczny*, Warszawa 1915, t. XVI, S. 1 ff und 129 ff.

Die Umschrift bedarf eines kurzen Kommentars. Der Titel eines „iuris consultus“, der in der ganzen bisherigen Literatur entweder ganz ausgelassen oder als „ac“ gelesen wurde, wird durch die Abbraviatur „ic“ bezeichnet. Verwunderlich ist aber in der Legende besonders eins: es werden dort alle Titel des Verstorbenen aufgezählt mit alleiniger Ausnahme des eines Propstes von St. Stephan in Wien, der doch seine Beisetzung in der Kollegiatkirche legitimierte. Trotzdem glaube ich, dass diese Titulatur in der Grabschrift, allerdings versteckt, angebracht ist. Auf die Worte „Reverendissimus in christo pater“ nämlich, die die bischöfliche Würde Alexanders angeben, folgt „et Illustris¹ Princeps“. Diese Bezeichnung bezieht sich sicherlich nicht auf die Abstammung des Kardinals aus fürstlichem Geblüt, die mit den Worten „Dux Mazovie“ wiedergegeben ist. Auch nicht auf die Würde eines Fürsten, die den Bischöfen von Trient zustand, da doch Alexander de iure dem dortigen bischöflichen Stuhl entsagt hatte (nur „administrator Ecclesie tridentine“).



5 Grabstein des Ulrich Kastenmayr. Straubing. St. Jakob

Ausserdem schrieb sich der Masovier selbst stets nur „Episcopus Tridentinus, Dux Masoviae“². Den Fürstentitel aber führten seit der Stiftung der Kollegiatkirche zu St. Stephan durch Erzherzog Rudolf IV. auch die dortigen Pröpste, die ausserdem das Privileg der Pontificalien besaßen³. Auch das durch seine Ungewöhnlichkeit auffallende Ikonographische der Grabsteinfigur dürfte, wie wir weiter unten sehen werden, darauf hinweisen, dass hier zugleich mit dem Kardinal der Fürstpropst von Wien dargestellt werden sollte⁴.

¹ Nicht „Illustrissimus“, wie gewöhnlich in der einschlägigen Literatur zu lesen ist.

² Bąkowski a. a. O. S. 15, Anm. 2.

³ Näheres darüber bei Ogesser a. a. O. S. 169 ff.

⁴ Nicht ohne Belang dürfte es sein, dass der unserem Alexander gleichzeitige Enea Silvio Piccolomini in seinen bekannten Briefen säuberlich zwischen „illustrissimus“ und „illustris princeps“ unterscheidet. Mit dem ersten Titel bedenkt er nur Fürsten aus herrschenden Häusern, mit dem zweiten diejenigen, die ihn mitsamt Würde und Amt erworben hatten. So z. B. sagt er in einem Brief, in dem von der Papstwahl des Herzogs Amadeus von Savoyen (Felix V) die Rede ist, „... papam habemus ... ducem Sabaudie illustrissimum“ (R. Wolkan, Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, I. Abt. I. Bd. Wien 1909 in Fontes rerum Austriacarum, S. 104 f.). An Visconti adressiert er: „Illustrissimo principi Philippo Marie Anglo, duci Mediolanensi“ (Wolkan S. 169 f) und den Polenkönig Kasimir Jagiello nennt er „Illustrissimus princeps... magnus dux Lituaniae“ (Wolkan S. 511). Dagegen schreibt er an den Fürstbischof Leonard v. Laiming in Passau: „Reverendissimo in Christo patri et illustri principi, episcopo Pataviensi“ (Wolkan S. 452 und 562). Auch Alexander selbst ist von seinem Nachfolger auf dem fürstbischöflichen Stuhl von Trient, Johann Hinderbach, nur „illustris princeps ex

Der Grabstein ist aus rotem Salzburger Marmor gefertigt und misst 252×110 cm. Die Gestalt des Kardinals ist etwas vertieft in einen Rahmen von 15 cm Breite eingebettet, den sie mitsamt dem Kopfkissen ganz ausfüllt. Die nach innen gerichtete Umschrift zeigt graphisch gut komponierte, exakt ausgeführte gotische Minuskeln, die teilweise von schön gearbeiteten Initialen in Majuskelschrift unterbrochen werden. Das Grabmal ist trotz einiger Verletzungen im allgemeinen gut erhalten¹.

Alexander ist in eine Art von *almucia* und langes Priestergewand gekleidet², dessen Falten senkrecht und parallel auf die Füße herabfallen, wo sie sich in phantastisch-weichem Gewirr stauen, aus dem nur die Spitzen der Fußbekleidung herauslugen. Den auf einem Kissen ruhenden und in die Kapuze der al-

genere *ducum Mazoviae* in seiner Tridentiner Zeit genannt (Bonelli, *Monumenta Ecclesiae Tridentinae*, Tridenti 1765, S. 375).

¹ Es fehlt der ganze rechte Arm des Pontifikalkreuzes. Ziemlich arg mitgenommen ist auch die Partie zwischen und oberhalb der beiden unteren Wappenschilde. Auch die von Terlecki a. a. O. zitierten angeblichen Buchstaben J. M. K. oberhalb des linken Fusses Alexanders sind nichts anderes als Verletzungen des Marmors.

² Die Tracht ist ungewöhnlich, jedoch einer *almucia* oder *mozzetta* ähnlich (vgl. J. Braun, *Die liturgische Gewandung*, Freiburg i. B. 1907, S. 555 ff.), Worauf die Behauptung Terleckis zurückzuführen ist, es wäre dies die Tracht „eines Patriarchen des Ostens“, ist mir rätselhaft, da doch das aquilejensische Patriarchat nie zur östlichen Kirche gehört hat. Eine ähnliche Bekleidung des Oberkörpers und Kopfes trägt der Archidiakon Giov. Crivelli auf seinem Grabmal in S. M. in Aracoeli zu Rom (um 1452). — Es sei hier gleich bemerkt, dass laut Stiftung des Erzherzogs Rudolph IV. im XIV. Jahrh. die Kleidung des Propstes und der Chorherren der neuen Kollegiatkirche ursprünglich in einem roten langen Rocke, worüber ein „weyzzes hemd, das genant ist ain roket“, um eine Spanne kürzer als der Rock, und einem roten Mantel, der „chappen“, bestand. Der Propst musste im Chore nebst dem Birett eine Hermelinhaube aufhaben (vgl. Ogesser a. a. O. S. 169). Da später Veränderungen in der Tracht eintraten und in unserem Fall der Propst ein Kardinal war, könnte die Vereinigung der beiden Würden das Ungewöhnliche der Gewandung herbeigeführt haben. Leider ist es mir nicht möglich gewesen, festzustellen, wie die Amtstracht der Wiener Propste zur Zeit Alexanders und in der 2. Hälfte des XV. Jahrh. ausgesehen hat. Jedenfalls unterscheidet sich die *almucia* des Propstes Virgil Cantzler auf dessen Grabstein von 1505, ein bis zu den Knien herabfallender, pelzverbrämter und ärmelloser Überwurf, bedeutend von der des Alexander (Tietze a. a. O. Abb. 609). Näher dagegen steht ihr die kürzere des Propstes Johannes Rosimus auf dessen Epitaph von 1545 (Tietze Abb. 586). Danach scheint es, dass die Tracht der Wiener Propste im Laufe der Zeiten ziemlich weitgehenden Abänderungen unterworfen war.



4. Grabstein des Kard. Valentin Alsani, Fünfkirchen, Dom

mucia eingehüllten Kopf des Fürsten ziert der Kardinalshut¹, dessen durch den Hutrand nach oben durchgezogene und dort mit Quasten geschmückte Schnüre bis fast auf die Füße herabfallen, wo sie in drei gleich hoch angebrachten Fransen enden (Abb. 8). Die Schnüre mit ihren Knoten und ihrer rombenartigen Konfiguration, der diagonal gestellte Kreuzstab² und eine einzige von rechts seitwärts einfallende Gewandfalte tragen einigermassen zur Belebung des sonst strengen Parallelismus bei. Die Hände des Kardinals, deren rechte zum Segen erhoben ist, während die linke den Kreuzstab leicht umfasst, sind mit rosetten- und quastengeschmückten Handschuhen bekleidet. Die kurze almucia zeigt einen herzförmigen Ausschnitt, der ein feineres chorrockartiges Gewebe sehen lässt. Der Gesichtsausdruck des Kardinals ist ziemlich belebt: die Augen sind halb geöffnet, die Lippen leicht geschlossen. Seine Plastik erweckt den Eindruck, als ob der Künstler nach einer Totenmaske gearbeitet hätte³, jedoch über die Marmorfläche nur leicht hinweggefahren, dabei aber bemüht gewesen wäre, den charakteristischen Merkmalen des Gesichtes Alexanders möglichst viel Leben einzulassen.



5. Deckplatte vom Tumbengrab des Aribo. Kloster Seeon

Der Gestalt des Kardinals sind 4 Wappenschilder gleichsam angeklebt, ohne irgend eine Stütze, rein dekorativ, wie um die ideale Vorderfläche des Reliefs strenger zu betonen. Sie stellen abwechselnd den masovischen Piastensadler mit halbmondförmiger Flügelbinde und einen ähnlichen ohne diese dar (Abb. 2). Ob dieser letztere, wie manche wollen, der Tridentiner Adler ist — was ich nach dem oben

¹ Alexander wurde ohne dieses Abzeichen seiner Kardinalswürde im nördlichen Seitenschiff der Stephanskirche begraben, wie Piccolomini in einem Briefe von 4. Juni 1444 schreibt: „Pileus rubeus ob neutralitatem non est permissus mortuo, qui vivo non negabatur“ (Wolkan a. a. O. S. 335). Wer diese „Neutralität“ (Alexander war vom Gegenpapst Felix V. zum Kardinal ernannt worden) veranlasst hat, das Kollegiatkapitel oder der zwischen Konziliarismus und Papismus hin und her schwankende Kaiser, ist nicht festzustellen. Jedenfalls sehen wir auf dem Grabmal Alexander mit dem Kardinalshut geschmückt u. zw. wohl auf Geheiß Friedrichs III, wie ich weiter unten ausführe.

² Der Kreuzstab als Abzeichen der Bischofswürde — statt des Kurvaturstabes — kommt auf Grabmälern im Norden der Alpen sehr selten vor, so z. B. beim Erzbischof Adolf von Nassau (um 1475) in Eberbach im Rheingau und beim Administrator Adalbert von Sachsen (1484) im Mainzer Dom (vgl. H. B ö r g e r, Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907, Tf. 19 und 21) — im Süden wohl gar nicht. In der Zusammenstellung mit den Kardinalsabzeichen scheint er ein Unicum zu sein.

³ Piccolomini schreibt über die letzten Augenblicke Alexanders: „Nullas extorsiones passus est sed tanquam dormiturus animam exalavit“ (Wolkan a. a. O. S. 354).

Gesagten nicht annehme — oder ob er, was das Nächstliegende wäre, irgendwie mit der Wiener Präpositur in Verbindung zu setzen wäre, konnte ich trotz mannigfacher Bemühungen nicht restlos klären¹.

Wenn schon die Legende und die ikonographische Gestaltung des Alexandergrabmals so viele Rätsel zu lösen aufgeben, um so mehr Kopfzerbrechen bereitet seine plastische Form. Deshalb wohl hat man sich bis dahin fast gar nicht bemüht, den Meister des Werkes irgendwie in einem näher umrissenen Kunstkreise unterzubringen. Denn auch Tietzes Einstellung zur Frage der Herkunft des Grabsteins ist lediglich negativer Natur,

¹ Diese Art, die Wappenschilde anzubringen, ist besonders für die südostdeutsche und alpine Grabmalplastik des XIV u. XV. Jrh. bezeichnend. In erster Reihe gab man den Bischöfen gewöhnlich zwei solche Schilde, einen mit dem Familienwappen, den anderen mit dem Wappen des Bistums, das der Verstorbene innehatte (viele Beispiele z. B. in Brixen). Piccolomini bestätigt diese Gewohnheit in seinem Briefe an Bischof Leonhard v. Laiming, dessen heute nicht mehr vorhandenes Grabmal der kaiserliche Sekretär im Dom zu Passau sah, mit den Worten: „Arma vestra tum ecclesie in plerisque locis (sc. des Grabsteines) visebantur“ (Wolkan a. a. O. 453). Demnach ist der Bindenadler auf unserem Wiener Grabmal sicher das Wappen des Herzogs von Masovien, nicht, wie man oft annahm, etwa das von Tirol, dessen Adler übrigens eine Krone auf dem Kopfe trägt (vgl. Loredan Larchey, Ancien armorial equestre de la Toison d'or, Paris 1890, Tf. XXV und XL). Schwieriger ist die Feststellung des zweiten Wappens mit dem Adler ohne Binde, der in der Tat das Wappen des Tridentiner Bistums sein könnte, wie ihn etwa das Waffeisen des dortigen Bischofs Georg v. Neydeck von 1507 zeigt, obwohl dieser Adler wiederum dem des Kaisers Maximilian auf dem gleichen Gerät ähnelt (vgl. A. M. Hildebrandt, Heraldische Meisterwerke, Berlin 1882, Tf. 53. Nr. 4). Die beiden von S. Weber („Gli stemmi dei Vescovi e Principi di Trento“ in Rivista Tridentina 1907, a. VII n. 1 fig. 16) reproduzierten Siegelwappen des Alexander von Masovien vom J. 1424, die der Verfasser als „l'arma del principato“ und „quella dei Mazovia“ anspricht, unterscheiden sich sehr wenig von einander (nur durch die Farbe, wie S. W. angibt) und haben beide keine Binde, die z. B. schon Spener (Historia insignium illustrium, Francoforti a. M. 1680) als Bestandteil des masovischen Wappens bezeichnet („pectore auream semilunam trifoliatam deferens“) Weber (a. a. O. S. 8. Anm. 2) scheint recht zu haben, wen er meint: „...l'aquila del principato in moltissimi stemmi non e araldica ma fatta a capriccio, e priva di quei contrassegni, che la distinguono da tutti le altre“. — Wie im XV Jhr. das Wappen des Wiener Propstes aussah, der laut Rudolphinischer Stiftungsurkunde „alle Ritterliche wer und harnasch“ führen durfte und sich „Wir von Gots Gnaden Probst ze allen heyligen ze Wyen. Erzkanzler ze Österreich“ nannte (vgl. Ogesser a. a. O. S. 170), habe ich nicht feststellen können. Vielleicht wäre daher die Ansicht der Mitt. d. Central-Comm. (1869, S. LVIII) nicht so ganz von der Hand zu weisen, der zweite Adler auf dem Alexander-Grabmal könnte als der einköpfige ungekrönte deutsche Reichsadler (Erzkanzler) anzusprechen sein.



6. Grabstein des Dr. Schmiechen. Straubing, St. Jakob



7. Grabstein des Peter Truchtlaching. Truchtlaching

in einem gleichzeitigen Schreiben an den Philosophen Giov. Campisio den Bischof als echten und rechten Kunstmäzen lobt³. Von Wichtigkeit ist dabei auch der Umstand, dass

wenn er sagt: „Diese Grabplatte ist innerhalb der in St. Stephan oder anderorts in Wien erhaltenen gegenwärtig stilistisch isoliert; einer ähnlichen Stufe gehören die des Abtes Stephan von Baumgartenberg (1451) in der dortigen Pfarrkirche und die des Provinzials Johann von Tulln (1457) ehemals in der Minoritenkirche in Wien an¹. Charakteristisch für die Jahrhundertmitte ist beim Alexander die Verbindung von steifer Stilisierung in Haltung und Gewandung mit dem reichen Quellen des Untergewandes; auch das Antlitz ist bei starker Gebundenheit doch von einer feinen Lebendigkeit beseelt“.

Wichtig ist in der Tietzeschen Charakteristik eins: in Wien und Umgebung wird man vergeblich im erhaltenen Grabmälerbestand nach einer ähnlichen ikonographischen und formalen Auffassung suchen, was uns zwingt, aus dem näheren Wiener künstlerischen Bannkreis herauszugehen. Wohin?

Eine historische Erwägung dürfte uns hier vielleicht auf die richtige Fährte bringen. Einen Monat nach Alexanders Tode geht Friedrich III zum Reichstag nach Nürnberg über Passau, wo er sich beim Bischof Leonhard v. Laiming 3 Tage zu Besuch aufhält. In seinem Gefolge befand sich der kaiserliche Sekretär Enea Silvio Piccolomini, dem der Bischof sein eben fertiggestelltes Grabmal im Dome zeigte. Der Italiener gibt in einem noch von Passau an den Kirchenfürsten gerichteten Brief² seiner Bewunderung für das Werk Ausdruck, die nicht, „humanistisch erlogen“ zu sein scheint, da er

¹ Tietze a. a. O. S. 478. Abb. des Abtes Stephan in Kunsthist. Atlas d. K. K. Centr.-Comm. X. Abt., Wien—Leipzig 1894, Tf. XXII 2, des Guardians (nicht Provinzials) Johann in Gesch. der Stadt Wien Bd III/2, Wien 1907, S. 518, Fig. 57. Mit sehr vorsichtiger Bestimmung, „einer ähnlichen Stufe usw.“ hat Tietze die Sache nicht vorwärtsgebracht. Besonders die gravierte Platte des Tullners hat mit ihrer ganz unpersonlichen Porträtaufassung und ihrer unplastischen Formgebung mit Alexander nichts gemein. Eher könnte der erste Grabstein hier zum Vergleich herangezogen werden, wenn er künstlerisch höher stände. Ausserdem sind beide später als der Alexander.

² Wolkan, S. 455.

³ Wolkan, S. 425 ff.

Piccolomini dem Passauer Bischof ein Epitaph übersendet, das er „in aliquo ex lapidibus sarcophagi“ des Laumingers angebracht wissen möchte. Ein ähnliches Epitaph verfasst dieser Humanist schon am Todestage Alexanders, das vielleicht ebenfalls dazu bestimmt war, das Grabmal des Kardinals zu schmücken¹. Nicht ohne Grund auch scheint sich der kaiserliche Sekretär im angeführten Brief an Campisio gerade in Passau an Trient zu erinnern, wenn er bei Erwähnung der künstlerischen Arbeiten des Bischofs Leonhard, sicher mit Hinweis auf den jüngst verstorbenen Alexander, seufzend sagt: „Utinam tales prelatos Tridentina sortita fuisset ecclesia“.

Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir den Kaiser als Stifter des Grabsteines seines Verwandten ansehen². In diesem Falle ist es nicht unbegründet anzunehmen, dass der kaiserliche Sekretär nach Besichtigung des allerdings wohl prächtigeren Grabmals des Bischofs



8. Kopf des Kardinals Alexander von Masovien

¹ Wolkan, S. 535.

² Wenn etwa der Kaiser, nicht aber das Stiftskapitel, wie oben ausgeführt, dem Toten bei seinem Begräbnis den Kardinalshut „ob neutralitatem“ versagt hätte, nun aber auf dem Grabmal dieses Abzeichen der Kardinalswürde doch erscheint, so würde dies durchaus nicht gegen meine Annahme einer Stiftung des Denksteins durch Friedrich III sprechen. Wir kennen nämlich dessen Schwanken zwischen An- oder Aberkennung dieser Stellung Alexanders schon von früher her. Als nämlich 1442 Alexander mit dem Legaten des Papstes Eugen IV., Kard. Giuliano Cesarini,



9. Kopf des Schmiedchen



10. Kopf des Truchtlachingers

Leonhard im Passauer Dom den Kaiser hat veranlassen können, auch für Alexander ein solches in Passau zu bestellen, wo es übrigens, wie Piccolomini selbst bezeugt, an künstlerisch guten Beispielen der Grabplastik nicht mangelte¹. Dass dann der Humanist mit Beistimmung des Kaisers den ausführenden Bildhauer in ikonographischer und teilweise auch formaler Hinsicht hat beraten können, geht schon aus der diesseits der Alpen in der Zeit ganz ungewöhnlichen Anlage hervor, in der manches, besonders die strenge Frontalität und Symmetrie der Gestalt, die Erinnerung etwa an das Grabmal Martins V in Rom (1433) oder des Giov. Pecci in Siena wachruft². Auch das wenn auch nicht gerade freundschaftliche, so doch nahe Verhältnis, in dem Piccolomini zu Alexander besonders in dessen Wiener Zeit stand³, würde seine Bemühungen um die Schaffung eines würdigen Grabmals für den Oheim des Kaisers, dem er doch diente, erklärlich machen. Dass es trotz der Einwirkung des Italieners doch so stark „nordisch“ ausgefallen ist, darf schon deshalb nicht verwundern, da ja sogar noch im Dom von Pienza Pius II dessen an Ort und Stelle erworbene Kenntnis der süddeutschen Architektur, besonders der Kirche von Neutötting, nachklingt, was noch für diese spätere Zeit das lebhafteste Interesse Piccolominis für die süddeutsche Kunst von seinen Wiener Jahren her beweist⁴.

im steierischen Bruck beim Kaiser zusammentreffen sollte, verlangte dieser, dass sein Oheim ohne Kardinalshut an seinem Hofe erscheinen sollte. Trotzdem hatte Friedrich wiederum nichts dagegen, dass Alexander kurz darauf demonstrativ mit allen Abzeichen seiner Kardinalswürde in Begleitung seiner Anhänger den kaiserlichen Hof aufsuchte (Bąkowski, a. a. O. S. 24).

¹ Gerade nach Passau zog etwa 20 Jahre später derselbe Kaiser Friedrich den Nikolaus von Leyen zur Ausführung seines Tumbengrabmals für Wiener Neustadt, das ebenfalls, wie der Denkstein für Alexander, aus Salzburger Marmor gefertigt wurde.

² Piccolomini rühmt sich im angeführten Briefe an Laiming, dass er „Romanas statuas contemplatus est“. Noch besser kannte er Siena.

³ Piccolomini kannte den Tridentiner Bischof seit 1455 und war seit 1459 mit ihm in lebhafter Verbindung.

⁴ Vgl. L. H. Heydenreich, Pius II als Bauherr von Pienza, in der Zeitschrift f. Kunstgesch. 1957 Bd. VI. H. 2/5. Der Verfasser zitiert aus „Pii Secundi Pont. Max. Commentarii“ jene charakteristische Stelle, die den Bau einer Hallenkirche in Pienza verständlich macht: „..... ita Pius iusserat, qui exemplar apud Germanos in Austria vidisset“ (S. 111).

Wenn ich jedoch die Hypothese einer gewissen geistigen Mitarbeit des Enea Silvio am Grabmal Alexanders aufstelle, so bedeutet das deswegen nicht die Annahme einer gewichtigeren Einwirkung des Humanisten auf seine Formgestaltung. Der Grabstein ist im allgemeinen der Ausdruck jener künstlerischen Tendenzen, die wir von Mitte des XV. Jh. in der Bildnerkunst der nördlichen und südlichen Nachbarschaft der Alpen bis zur Donau beobachten können. Was wir in unserem Grabmal als eine Art Sondererscheinung empfinden, ist im Grunde genommen nur eine eigenartige Verwicklung von Eindrücken des Zeitgeistes, dessen idealistisches und realistisches Kunstwollen noch miteinander im Kampfe liegen, noch nicht koordiniert ist. Die Intervention Piccolominis, wenn sie wirklich stattgefunden hat, kann uns nur zur Auffindung des Kunstzentrums behilflich sein, in dem die Wiener Platte entstanden sein konnte, ob es nun Passau selbst war oder der Wirkungskreis süddeutscher Bildner überhaupt. Werden wir in dieser Kunstzone ähnliche Gestaltungsgedanken finden, wie sie im Alexander-Grabmal in Erscheinung treten?

Der spätgotischen Plastik des südostdeutschen Kunstkreises hat Ph. M. Halm seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt¹. Im Gegensatz zu B. Riehl², der z. B. in Straubing eine eigene Bildnerschule glaubte feststellen zu können, nahm Halm für die 1. Hälfte des XV. Jh. dort als alleiniges Kunstzentrum Salzburg an. Er ging von der Ansicht aus, dass nur diese Stadt als „Diözesanhauptstadt und Kunstmetropole“ die besten Künstler der bayerischen wie der Alpenländer anziehen konnte, wobei er u. a. auch auf die Tatsache hinweist, dass ein Grossteil der im genannten Gebiete erhaltenen Grabmäler aus Untersberger Marmor hergestellt ist. Abgesehen von der geringfügigen Beweiskraft der letzteren Erscheinung, ist eine solche Monopolisierung Salzburgs schon deshalb kaum haltbar, weil uns nur sehr wenige Zeugen der dortigen spätgotischen Grabplastik erhalten sind, andererseits aber die bedeu-



11. Grabstein des Berchtold de Nez. Brixen, Dom

¹ Ph. M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, Augsburg 1926, Bd. I.

² B. Riehl, Bayerns Donauthal. München—Leipzig 1912.



12. Grabstein des Bischofs Berthold,
Brixen, Dom

tende Rolle, die etwa Regensburg und Passau als Bischofsitze oder Landshut, Straubing und München mit ihren kunstsinnigen Fürstenhöfen und reichen Bürgern gespielt haben, ja nicht ohne weiteres hintangesetzt werden darf. Es geht doch nicht an, etwa das heute noch an hervorragenden Grabsteinen so reiche Straubing einfach nur als Importstätte für die Salzburger Bildhauer anzusprechen.

Deshalb hat Pinder bei Besprechung der Plastik dieses Kunstkreises den Vorrang Salzburgs in Frage gestellt mit den Worten: „Die Frage der Rollenverteilung (sc. zwischen den bayerischen Zentren Passau, Landshut, München, Straubing, Salzburg), die Frage des Primates, insbesondere des Alpinen über den Donaustil kann hier nur gesetzt, nicht gelöst werden“¹. Übrigens gesteht Halm selbst ein, dass z. B. sein Hans Heider ebenso gut hat in Salzburg arbeiten, wie ein Wanderkünstler sein können, der sich fern von dieser Kunstmetropole überall da ansässig machte, wohin ihm ein grösserer Auftrag rief. Wenn dem aber so ist, kann es für unseren Fall sich lediglich darum handeln festzustellen, wie es mit der Einstellung des Alexander-Grabmals in die künstlerische Wirksamkeit der südostdeutschen und alpinen Bildner steht, also der Plastiker der ganzen Kunstzone von Tirol bis Passau und Wien, ja, darüber hinaus bis nach Ungarn. Die oben angenommene Herkunft des Wiener Werkes aus Passau braucht deshalb nicht verworfen zu werden.

Als charakteristische Merkmale des Grabsteins Alexanders von Masovien treten hervor: die absolute Frontalität der Figur, die strenge kompositionelle Symmetrie des Ganzen, die flächenhafte Relieferung, die noch durch Anbringung der Wappenschilde betont wird, und endlich die vollständige Ausfüllung der Umrahmung durch Gestalt und Kopfkissen. Das alles bedeutet betontes manieristisches Empfinden des Künstlers, wenn auch nicht in der Art, wie wir es aus den bekannten Typen der süddeutschen Grabplastik dieser Zeit kennen, etwa aus Passau (Polhaym), Straubing (Kastenmayr, Abb. 5), Salzburg (St. Vitalis) oder Tirol (Brixener Bischöfe, Abb. 11 u. 12). Der Kardinal ist lebend und handelnd dargestellt, jedoch in einer so wenig belebten Stellung, dass man ihn vielmehr mit geschlossenen Augen und gekreuzten Händen nach italienischer Trecentoart sehen möchte. Die Komposition ist zwar aus süddeutschem Bildnergeist geboren; ihr geistiger Gehalt aber ist im Verhältnis zum Hergebrachten stark modifiziert, wenn nicht gar umgekehrt worden. Die Polhaym, Kastenmayr, Pienzenauer oder die Brixener Bischöfe sind als Tote dargestellt, und doch ist plastisches Leben in ihnen. Der lebende Alexander ist in eine nur

¹ W. Pinder, Die deutsche Plastik der Hochrenaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark—Potsdam 1929, S. 581. Nebenbei sei bemerkt, dass der Verfasser das Wiener Alexander-Grabmal nicht erwähnt.

angeblich belebte Form eingezwängt. Und doch haben beide Typen eines gemein: in beiden Fällen vermisst man eine naturalistisch durchgeführte Konsequenz in der Darstellung von Tod oder Leben. Mit anderen Worten, es befehlen sich in beiden Fällen naturalistische und idealistische Momente mit einander, vom Anfang des XV Jh. an und noch um 1440, ja noch nach Mitte des Jahrhunderts, bei Meister Erhart in Straubing.

Es muss also im südostdeutschen und alpinen Kunstkreis dieser Zeit neben jener naturalistischen Tendenz, wie sie uns vielleicht am stärksten betont in der Straubinger Plastik entgegentritt, dort noch eine andere gegeben haben, die den idealistischen Traditionalismus mehr hervorkehrte, in deren kompositioneller wie formaler Anlage jener Manierismus des süddeutschen Quattrocento eben einen vom landhäufigen der dortigen Bildnerkunst abweichenden Ausdruck zu finden sucht. Wenn man nun in Betracht zieht, dass dem Schöpfer des Alexander-Grabmals ausserdem verschiedene ikonographische Abweichungen von ähnlichen Typen in geistiger Auffassung und Tracht vom Besteller vorgeschrieben wurden, die den Eindruck einer gewissen Exzentrizität hervorrufen mussten, so wird es trotzdem wohl möglich sein, Werk und Meister innerhalb des alpin-südostdeutschen Kunstkreises unterzubringen, wenn wir aus dem Kunstwillen desselben alle

jene charakteristischen *membra disiecta* herauschälen, die zusammengetragen eine Erklärung der sonderbaren Erscheinung des Wiener Grabsteines geben können. Das einschlägige Vergleichsmaterial von Tirol über den Brenner bis Passau, ja bis Ungarn ist heute noch reich genug an Denkmälern, die hier in einzelnen instruktiven Beispielen heranzuziehen wären.

Der allgemeine Eindruck des Alexander-Grabsteines ist nichts weniger als naturalistisch. Sogar das Antlitz des Kardinals, das Tietze als „von einer feinen Lebendigkeit beseelt“ rühmt, erscheint in seinem Ausdruck wie gedämpft, ohne die in dieser Zeit vorwiegend so entschieden unterstrichenen plastischen Einzelzüge des Porträts. Die frontale Regungslosigkeit der ganzen Gestalt wird nur in geringem Masse durch die segnende wie die den Kreuzstab umfassende Hand beeinträchtigt. Auch die Diagonale des letzteren sowie jene von



15. Grabstein der Elsbeth von Perneck. Trautmannsdorf

rechts in die Parallelfalten der Kleidung einfallende Brechung ist nicht imstande, dem Hauptakzent dieser Bewegungslosigkeit, dem strengen Vertikalismus, seine Bedeutung für den hieratischen Eindruck zu nehmen. Sogar die leichten Bewegungsmotive in den unteren Quasten des Kopfkissens sowie die stärkeren in den unteren Fransen der Hutschnüre, ja, nicht einmal die lebhaften Wellen der auf die Füße herabfallenden Kleidung — ein rechtes *signum temporis et loci*¹ — die dem Standmotiv der Gestalt seine monumentale Festigung geben, sehen nur wie Notbehelfe aus, dazu ausersehen, das Ganze etwas zu beleben.

Trotz alledem werden wir für diesen scheinbaren Aussenseiter in der südostdeutschen und alpinen Bildnerkunst einen Platz finden, wenn wir uns klar machen, dass dort neben den italianistisch beeinflussten, im Grunde genommen doch nur pseudorealistischen Ideen, wie sie uns etwa im Straubinger Albrecht, dem Kastenmayr, der Bernauerin oder dem

Passauer Polhaym entgegentreten, eine andere Kunstströmung noch immer lebendig ist, die auf eine schon „unmoderne“, traditionalistische Auffassung nach Inhalt und Form zurückgreift (Brixen).

Es ist gewiss kein Zufall, wenn um die Zeit der Entstehung unseres Wiener Grabmals in Italien ein ähnlicher Vorgang zu beobachten ist, der allerdings zeitlich noch weiter zurückgreift. H. Kaufmann konnte ihn bei Donatello feststellen, den „vorgotisches Mittelalter, Formen, an denen byzantinische Prägungen beteiligt gewesen waren, zum Nachschaffen angeregt zu haben scheinen“, wie etwa im genannten Bronzegrabmal Martins V.² Auch Filarete gibt seinen Relieffiguren an der Bronzetür von St. Peter in Rom byzantinische Formen.

Der Wiener Alexander ist aus einem ähnlichen Gestaltungsprinzip geboren, nur dass sein Schöpfer nicht so weit in die Vergangenheit ausholen brauchte und in seinem Kunstkreis die nötigen Anregungen finden konnte. Denn schliesslich ist die Kluft, die sich zwischen dem mehr idealistischen Manierismus des Wiener Grabsteins und dem herb-naturalistischen z. B. der Straubinger klassischen Belege



14. Grabstein des Kaspar Zeller. Straubing, Karmelitenkirche

¹ Vgl. etwa Bischof Ulrich 1457 in Brixen, hl. Vitalis um 1440 in Salzburg, Abt Leonhard Schellenstein 1445 in Neuötting, Agnes Bernauer 1456 in Straubing usw. (Bei Halm a. a. O.).

² H. Kaufmann, Donatello, Berlin 1955, S. 91 ff.

für die Einwirkung des italienischen Naturalismus auf die süddeutsch-alpine Plastik zu öffnen scheint, gar nicht so unüberbrückbar, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte. Das starre Stehen des Herzogs Albrecht und des Kastenmayr in ihrer Liegestellung bei geschlossenen Augen und dem Todesausdruck im Antlitz ist doch ebenso wenig in allen Konsequenzen der Natur abgelascht, wie etwa wiederum das Aufstützen auf den Krückstock des im Tode dargestellten Propstes Hinderkircher in Gars. In dieser Beziehung ist bei unserem Wiener Grabmal, trotz seines formalen Idealismus, die geistige Einstellung des Schöpfers auf den Ausdruck des Lebens konsequent durchgeführt.

Alle diese Momente müssen wir in erster Linie berücksichtigen, wenn wir das Alexander-Grabmal in den alpin-süddeutschen Kunstbereich einzureihen versuchen wollen. Analoge Bestrebungen in inhaltlicher wie formaler Hinsicht werden, wenn wir den Schaffenskreis der dortigen Künstler als ein unzertrennbares Ganzes betrachten¹, das scheinbar Eigenartige des Wiener Werkes in Vielem erklärlich machen, wobei der Alexander-Meister als eine einzigartige Individualität sicher gewinnen dürfte.

Die segnende Gebärde Alexanders, die naturgemäss als Zeichen des Lebens das Öffnen der Augen nach sich ziehen musste, steht in der Bildnerkunst nördlich wie südlich der Alpen ganz vereinzelt da, um so mehr, als sie bei einem Kirchenfürsten angewandt erscheint, der nicht im Pontifikalornat dargestellt ist. Wir finden jedoch diese wie aus dem Romanischen hergeholte Geste im äussersten Bereich unserer Kunstzone im Grabstein des Kardinals Valentin Alsani (gestorben 1408) im ungarischen Fünfkirchen (Abb. 4) dort im Verein mit dem Symbol der Priesterwürde, einem Kelch, wie über einem ähnlichen am anderen Ende desselben Kunstbereichs, in Brixen der Domherr Berchtold de Nez

¹ Betont bei Pinder a. a. O. S. 275: „.... es ist gut, von Tirol über Salzburg bis Passau ein ganzes Gebiet zusammenzufassen, zumal was die Grabmäler geistlicher Herrn angeht“.



15. Teilaufnahme vom Grabstein Alexanders



16. Grabstein des Abtes Ladislaus Cudar. Pammonhalma

Kaspar Zeller (von 1464, Abb. 14) und der Elsbeth von Perneck (gest. 1464) in Trautmannsdorf (Abb. 13) weiterleben. Es wären das nur einige Marksteine dieser Gestaltungsentwicklung, denen man im gleichen Kunstbereich noch viele andere hinzufügen könnte.

Wenn wir nämlich beim Aribo das Idealporträt des bereits im X. Jhr. verstorbenen Stifters von Kloster Seon durch das mehr lebenswahre etwa des Herzogs Ernst des Eisernen (gest. 1424) in Reun ersetzen, bleibt in beiden Fällen als charakteristisches Merkmal ein ähnlich frontales und streng symmetrisches Gestaltungsprinzip bestehen, wie es in unserem Wiener Grabmal in Erscheinung tritt (Abb. 8). Während wiederum beim Schmiechen diese strenge, idealistische Frontalität und Symmetrie durch einen stark hervorgekehrten

(gest. 1436) segnend seine Hand erhebt (Abb. 11). Diese rein inhaltlichen und ikonographischen Momente sind nicht ohne Belang für die Frage der Herkunft unseres Alexander-Grabmals, wenn wir feststellen, dass es in der südostdeutschen und alpinen Kunstzone vom Anfang des XV. Jhr. an — neben einer in ihrem scheinbar starken Naturalismus in Wirklichkeit doch ziemlich idealistischen Strömung, die von Heiders Pienzenauer in Berchtesgaden ausgeht (Todesausdruck im Leben) und die Kastenmayr-Gruppe in Straubing sowie in traditionalistischer, weniger italianisierender Form die Brixener umfasst — eine zweite gibt (Leben im Tode), die mit jener durch eben diese andersartige geistige Einstellung um ihr ebenfalls naturalistisches Recht bedacht ist. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, wird uns der Wiener Alexander trotz seines scheinbar stark hervorgekehrten Irrealismus dem Wirklichkeitssinne weit mehr genähert erscheinen als z. B. der Kastenmayr, dessen Gruppe Halm — mit einigem Vorbehalt — auch den für unsere Frage wichtigen Schmiechen (gest. 1418) in Straubing anschliesst¹ (Abb. 6). Die genannten Grabmäler, denen wir noch zwei weitere anreihen: das des Aribo zu Seon (verfertigt um 1395 — 1400, Abb. 5) und das des Peter Truchtlachinger (gest. 1415) in Truchtlaching (Abb. 7), werden auch in formaler Hinsicht jene Elemente aufweisen, die im Alexander-Grabstein zutage treten und noch später mutatis mutandis im Straubinger

¹ Halm a. a. O. S. 86 ff.

Realismus in der Wiedergabe der Porträtähnlichkeit gemildert wird neben dem Eindruck einer grösseren Plastizität der ganzen Gestalt, sehen wir den Truchtlachinger (Abb. 10) völlig in ein ziemlich unplastisches Relief eingezwängt. Die Kopfbehandlung des letzteren aber tritt mit ihrer wenig eindringlichen Glätte im Gesicht des Ritters zu der des Schmiechen (Abb. 9) in einen entschiedenen Gegensatz, der den Straubinger ebenso weit vom Kardinal Alexander in dessen Gesichtsbehandlung entfernt. In anderer Beziehung nun können wir eine gewisse Verwandtschaft unseres Wiener Grabsteins mit dem Brixner de Nez — trotz seiner grösseren Lebenswahrheit in der Bewegung — feststellen, die bei beiden Grabmälern in einer ähnlich relieffüllenden, architekturlosen Anordnung der Gestalt hervortritt. Als eine — für unsere Beweisführung übrigens nicht unwichtige — Nachwirkung des im Alexander-Grabmal festgelegten Kunstwollens möchte ich die Perneckerin ansehen, bei der, nebenbei bemerkt, die unbefestigten und freihängenden Wappenschilde auf das gleiche Motiv des in dieser Hinsicht sicherlich von Brixen aus angeregten Alexander-Denkmal zurückzugehen scheinen¹. Der mit der Perneckerin etwa gleichzeitige Kaspar Zeller in Straubing wird wohl das letzte bemerkenswerte Glied in dieser Kette von Erscheinungen sein, die mit dem Anfang des XV. Jhr. einsetzen und bis nach Mitte desselben lebendig bleiben².

Zum Schluss möchte ich es nicht versäumen, hier noch auf eine Einzelheit von allerdings untergeordneter Bedeutung hinzuweisen, die jedoch den Weg zur Feststellung des Wirkungsfeldes des Alexander-Meisters zu weisen behilflich sein dürfte (Abb. 15). Die raumfüllende Form des Kopfkissens unseres Wiener Grabmals ist fast die gleiche, wie die des Straubinger Kastenmayr; die Kissenquasten aber — zum Teil in Muschelform — mit ihrer Bindung wiederholen sich ganz ähnlich nicht nur dort, sondern auch beim Schmiechen und beim Passauer Polhaym.

Aus all dem Gesagten wären nun folgende Schlüsse zu ziehen.

Wenn meine Hypothese von einer beratenden Mitarbeit des Piccolomini in Passau trefend ist, so brauchte doch der Alexander-Meister durchaus kein angesessener Passauer zu sein. Vielmehr wäre er jenen Wanderkünstlern zuzuzählen, die auf ihren Fahrten im alpinen und süddeutschen Kunstgebiet sich dort manchen Schaffensgedanken zu eigen machten, den sie dann dank einer grösseren oder geringeren Aufnahmefähigkeit und Individualität in ihren Werken mehr oder minder selbständig verarbeiteten. Seine im Grunde genommen naturalistische Kunstrichtung geriet in ein ihm eigenes Fahrwasser durch Annahme von konservativen und traditionalistischen Schaffensgedanken idealistischer Natur, wie sie etwa im Seeoner Aribo oder im Fünfkirchener Alsani³, dann aber auch in den späteren

¹ In Brixen ist diese Art der Anbringung von Wappenschilden auf figürlichen Grabsteinen schon seit Ende des XIV. Jahrh. beliebt (vgl. n. a. Kunsthist. Atl. Tf. XVI, 1 und XIV, 2 sowie J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Bd. II, Wien 1925, Abb. 56 und 57). Später hat Nikolaus von Leyen in seinem Friedrich Grabmal das Motiv ähnlich angewendet und dekorativ reicher entwickelt.

² Zu beachten sind bei den beiden letztgenannten Grabsteinen die ins Relief hineingepressten gefalteten Hände. Halm (S. 91) zeigt eine gewisse Unruhe bei Zuweisung der Zellerplatte an Meister Erhart von Straubing und behandelt dieses recht interessante Werk als eine schlecht geratene Arbeit des Künstlers. An eine Einfügung dieses Grabmals in eine seit langem wirksame Kunstströmung hat der Verfasser nicht gedacht.

³ Auch das Grabmal des Abtes Ladislaus Ondar (gest. 1572) im ungarischen Pannonhalma als ein früherer Vorläufer und Wegweiser dieser traditionalistischen Richtung des XV. Jahrh. wäre hier heranzuziehen (vgl. die beigelegte Abbildung 16 aus „Die historischen Denkmäler Ungarns“ von B. Czobor und E. v. Szalay, Budapest—Wien 1896, Bd. I, S. 169, Abb. 209).

Gestalten der Brixener Grabmäler mit ihren auf den Füßen sich stauenden weichen Faltenwurf sowie den irrealistisch hängenden Wappenschilden zum Ausdruck kommen. Der Straubing-Passauer Kunstkreis konnte den Meister über die Anwendungsmöglichkeit einer strengen, „romanisierenden“ Symmetrie belehren, deren weitgehenden Naturalismus der Porträtgestaltung der Künstler jedoch durch eine leichtere und glattere Form ersetzte.

Daraus geht denn hervor, dass der Wiener Alexander-Grabstein nichts anderes ist, als ein Niederschlag verschiedener Kunstgedanken, wie sie seit Anfang des XV. Jhr. bis über seine Hälfte hinaus die Geister jener Bildnergeneration des südostdeutsch-alpinen Kunstgebietes lebhaft beschäftigten und bald einem energischen Naturalismus, bald einem rückflutenden Traditionalismus in die Arme warfen¹. In diesem künstlerischen Bekenntniskampfe nimmt unser Alexander-Meister eine eigene Stellung ein, die ihn zu einer bemerkenswerten Individualität stempelt. Seine Kunst ist entschieden aus dem Gedanken und Formgestalten seiner Zeit und seines Kunstkreises geboren. Und doch steht sie im Grabmal des masovischen Prinzen abseits des Hergebrachten und vereinzelt dar.

STRESZCZENIE

Po krótkim wstępie, zaznajamiającym z historyczną postacią kardynała a zarazem biskupa trydenckiego Aleksandra Mazowieckiego (syna Ziemowita IV płockiego i Aleksandry siostry Jagiełły) oraz dokładnym po raz pierwszy podaniu brzmienia legendy nagrobka i wytłumaczeniu pewnych jej niejasności, daje autor opis ikonograficzny i formalny zabytku wiedeńskiego. Domniemanego fundatora płyty nagrobnej widzieć należy w siostrzeńcu naszego kardynała, cesarzu Fryderyku III, którego doradcą w tej sprawie mógł być sekretarz cesarski, Enea Silvio Piccolomini (późniejszy papież Pius II) — Pasawa zaś była miejscem, w którym rzeźba nasza prawdopodobnie powstała. Nie znaczy to jednak, jakoby sam twórca pomnika musiał być konieczniew tym mieście zasiedziały. Nagrobek jest raczej niejako zbiorowym wyrazem tych tendencji artystycznych, jakie przed poł. XV. w. występują w północnym i południowym sąsiedztwie Alp, w Niemczech południowo-wschodnich i w Tyrolu, a nawet aż daleko na Węgrzech. Mimo to jest w tym dziele dużo odchyień od tego naturalizmu, który tam panuje już od pocz. XV. w., i dużo jakiegoś irrealistycznego nastawienia; zjawiska te można wytłumaczyć jedynie powrotną falą tradycjonalizmu, złożonego z wrażeń, jakie artysta wyniósł z różnych środowisk tego zasięgu artystycznego, od Brixen po Pasawę, czy dalej jeszcze, do Węgier. Twórcą więc nagrobka Aleksandra zdaje się być jakiś rzeźbiarz wędrowny z tego właśnie zasięgu, na czas pewien prawdopodobnie osiadły w Pasawie, artysta w każdym razie o wcale zajmującej indywidualności twórczej.

¹ Wie weit dieser halb naturalistische Traditionalismus des Alexander-Grabmals bis ins XVI Jahrh. weiterwirkt, möge als Beleg das Epitaph des vorher genannten Propstes Johannes Rosimus (gest. 1545) in der Stephanskirche dienen (vgl. Tietze a. a. O. Abb. 586).

* Die Abbildungen Nr. 1, 2, 8, 11, 13 und 15 sind nach Aufnahmen der Österr. Lichtbildstelle Wien, Nr. 5, 6 und 14 nach denen des Bayer. Landesamtes für Denkmalspflege München hergestellt.

ZE STUDIÓW NAD WITEM STWOSZEM

napisał

Władysław TERLECKI (Lwów)

CZĘŚĆ II

MACIEJ STWOSZ

Spośród innych bliskich krewnych Wita Stwosza wyróżnia się brat jego Maciej, złotnik. On również z obcych stron przybywa do Krakowa i tu 22 grudnia 1482 r. przyjmuje prawo obywatelstwa¹. Przybywa Maciej do stolicy Polski, zachęcony niezawodnie przez swego brata, który przedstawił mu pobyt w grodzie nadwiślańskim jako bardzo korzystny; o tym, żeby Wit potrzebował go do pozłacania ołtarza Mariackiego, jak to powszechnie przypuszczano, nie ma mowy, gdyż do pozłacania rzeźb potrzebni byli nie złotnicy, lecz złotarze (Goldschläger); ci klepali złoto na blaszki, pozłacali zaś figury — malarze, gdyż do nich należały roboty pozłotnicze.

Maciej Stwosz bawił w Krakowie przez 58 lat aż do końca dni swoich, tj. do 1540 roku. Jego znaczenie w cechu było bardzo wielkie; brać złotnicza darzyła go niezwykłym zaufaniem, obierając go wielokrotnie cechmistrzem². Wpływ jego na rozwój złotnictwa krakowskiego — jak można sądzić z listy jego uczniów³ — musiał być również bardzo znaczny. O rodzinnych stosunkach Macieja Stwosza wiemy tyle, że z pierwszej żony miał troje dzieci: córkę Katarzynę — wydaną za złotnika krakowskiego Hansa Salczera a po jego śmierci w 1513 r. powtórnie zamężną — i dwóch synów: Walentego, złotnika i Stanisława, mnicha zakonu OO. Augustianów u św. Katarzyny. Ożeniony powtórnie w 1494 r. z Magdaleną — córką rodowitego krakowianina, złotnika Jerzego Brennera⁴ — żył z nią przeszło 40 lat; z tego małżeństwa miał córki: Jadwigę i Annę, wydane za obywateli krakowskich. Własny dom Macieja, w którym też mieszkał, położony był w ulicy Grodzkiej obok kościoła św. Piotra. Do kupna jego przyczyniła się głównie, jak sam wyznaje, jego druga żona Magdalena swym posagiem.

O tym wszystkim dowiadujemy się z testamentów Macieja Stwosza; pierwszy spisany 9 października 1512 r. został odwołany i unieważniony w dwa lata później⁵, drugi i ostatni sporządzony własnoręcznie i oddany do aktów ławniczych w 1534 r., został potwierdzony w 1538 r. i otwarty po śmierci Macieja, dnia 14 kwietnia 1540 roku⁶. Oba testamenty, a zwłaszcza ostatni, pełne ducha chrześcijańskiego i troski o każdego z członków rodziny,

¹ „Mathias Stosz von Harow cyn goltsmid ius habet et litteram, dedit 32 grossos“, Kaczmarczyk, nr. 8052; Cracovia artificum nr. 835; A. Grabowski, Skarbniczka archeologii naszej, Kraków 1855, s. 85.

² W latach 1488—1527 wybrany był siedemnaście razy.

³ Księga cechu złotniczego wymienia następujących: 1485 Mattis na 6 lat; 1489 Boregk z Ryńska na 6 lat; 1491 Kunze Wolf na 6 lat; 1495 Stenczel von Tarnow na 7 lat; 1499 Szcząmy (Szczęsny?) des Sencze son; 1513 Poll fun Kassa (Koszyce) na 6 lat; 1517 Michmo des byscupen son von Swarzdorf (Czarna Wieś pod Krakowem) na 8 lat; 1519 Matis des andres ruszels son von Schwschyss na 6 lat; 1527 Stenczel von lyblin na 3 lata. Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce V, s. 96.

⁴ Cracovia artificum II, nr. 210.

⁵ Cracovia artificum II, nr. 246.

⁶ Testament i jego potwierdzenie ogłosił L. Lepczy, Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki V, s. 98—100.

są ważnym przyczynkiem do rozjaśnienia dziejów tej wybitnej rodziny artystycznej. Twardą pracą zdobył Maciej wszystko, co posiadał: stanowisko i majątek. Całe swoje mienie przekazuje żonie Magdalenie, tudzież synom i córkom. Synowi Stanisławowi wyznacza najmniejsze dożywocie, bo, jak powiada, na mnicha, który ubóstwo ślubował, jest to zupełnie wystarczające. Syn Walenty, którego wykierował na złotnika, przysporzył mu samych tylko zmartwień; za długi dostał się on do więzienia, gdzie przebywał, dopóki ojciec nie spłacił wszystkich wierzycieli, a następnie zapadł na straszliwą chorobę, przyniesioną niedawno z południa. Opuszczony przez wszystkich, prócz ojca łożącego znaczne sumy na jego leczenie: „auff arczney vund czw schmir“, ginie marnie po trzech latach. W ostatniej swej woli oświadcza Maciej Stwosz, że nikomu nic nie winien, oprócz Bogu Najwyższemu, któremu dłużeń jest wiele; zdaje się na łaskę i poleca miłosierdziu boskiemu, pragnie zaś być pochowany w kaplicy złotników u OO. Franciszkanów.

Załowac wypada, że zachował się jedynie odpis testamentu a to głównie ze względu na pieczęć, której Maciej używał, gdyż na jej podstawie można by było stwierdzić ostatecznie, jakim znakiem rodzinnym się posługiwał, co byłoby dla badacza cenną wskazówką. Chociaż testament pisany jest po niemiecku — bo jako akt urzędowy musiał być sporządzony w języku urzędowym — niemczyzna jego jest bardzo licha i roi się od polonizmów. Jakim językiem mówiono w domu Macieja Stwosza, niech zaświadczy imię najmłodszej jego córki, kilkakrotnie w testamencie wymienione. Otóż ukochane to dziecko swoje zwie on zdrobniałym, rdzennie polskim brzmieniem: Hanuchua! Nie ma więc wątpliwości, że miał za żonę Polkę i mówił w domu językiem polskim.

Lecz jakby na przekór temu oczywistemu wnioskowi źródła krakowskie kryją dla nas nową zagadkę. Bo mimo, że Maciej Stwosz w wieku młodzieńczym osiedlił się w Krakowie, tu osiągnął zaszczytną godność ławnika sądu wyższego prawa na Zamku Krakowskim — „scabinus iuris supremi castri Cracoviensis“¹, lub jak czytamy w jego testamentach: „scheppe des obirsten rechtis“ — i tu wreszcie po 58 latach pobytu dokonał żywota, obywatela miasta i władze nazywały go zwykle nie jego właściwym nazwiskiem, jakiego sam używał, lecz przydomkiem Szwab, chociaż on sam, przyjmując obywatelstwo krakowskie, podał do protokołu swe właściwe nazwisko rodowe. Aby uniknąć nieporozumień, nie można go było nazywać po prostu podług rzemiosła, jakie wykonywał, gdyż, równocześnie z nim żył w Krakowie inny jeszcze złotnik imieniem Maciej, Mathis Close, nazwany Mathis Goltsmid, występujący w aktach krakowskich w latach 1466 — 1490². Że Mathis Goltsmid i Mathis Close to jedna i ta sama osoba, wynika stąd, że wybrany cechmistrzem złotników w 1485 r. zapisany jest na liście wyborczej z 25 lutego jako Matis Close³, zaś w akcie wystawionym przez siebie, w tym samym charakterze, dnia 27 sierpnia tegoż roku mieni się Mathis Goltsmid⁴.

Skąd jednakże przezwisko Szwab u naszego Stwosza? Wyjaśnia nam to sam Maciej w swych testamentach, więc go posłuchajmy. Otóż w jednym z nich, a mianowicie późniejszym, z dnia 9 stycznia 1534 r. pisze on wyraźnie: „Ich Matis Stoss ader Schwab, als man mých nent hÿr czu lant“, potwierdzenie zaś tego testamentu z dnia 12 lipca 1538 r. tak się zaczyna: „Ich Matis Stoss den man hÿr nennet Schwob“, a kończy się:

¹ Cracovia artificum II. nr. 527.

³ Tamże I. nr. 889.

² Cracovia artificum I. nr. 565, 656, 889, 910, 988, 1064.

⁴ Tamże I. nr. 910.

„Ich Matis Stosch den man nent Schwob h̄yr czw lannd, das yst meynn Testament vnnnd leczter wȳll, wye oben geschrȳbenn yst das yst meynn hanndtschryfft“. To znaczy: Ja Maciej Stwosz, którego zowią Szwabem tu w kraju etc. „Szwab“ jest tu więc drugim nazwiskiem, imioniskiem czy też przezwiskiem; pełne nazwisko złotnika krakowskiego brzmiało zatem: Maciej Stwosz zwany Szwab. W aktach urzędowych, z wyjątkiem księgi przyjęć nowych obywateli, wymieniany jest wyłącznie jako Mathias (Matis) Szwab, Matis Schwob i Matis Swob¹.

Stosunek braterstwa Macieja i Wita jest oczywisty a wynika z zapiski w księdze aktów ławniczych pod 1482 rokiem, znanej dziś jedynie w streszczeniu podanym przez Ambrożego Grabowskiego². Według niej Maciej otrzymał wówczas z rąk swego brata Wita — w obecności dwóch ławników — pełnomocnictwo do zastępowania go przed sądem we wszelkich sprawach³. Stało się to niewątpliwie równocześnie z uzyskaniem przez Macieja obywatelstwa krakowskiego. Obcemu nie okazałby mistrz Wit tyle zaufania na pewno. Jeszcze później, w 1490 r., obaj: „Maister Vitus der snytcher, Matis Swob der goltsmid“, wraz z innymi mieszczanami, występowali jako rozjemcy w pewnym sporze⁴.

Zdawałoby się, że słowo „Szwab“ miało wówczas to samo znaczenie, jakie w ludowym narzeczu ma jeszcze dziś, tj. oznaczało po prostu Niemca w ogóle, a więc określałoby narodowość. Tak też sądził Lossnitzer⁵ a ostatnio K. Dinklage⁶. Obaj badacze uważają ów przydomek Macieja za niezbity dowód niemieckiego pochodzenia Wita Stwosza. Przepuszczenie to jest jednak dość dowolne. Prawda, że na ziemiach słowiańskich nazywano Niemców Szwabami, gdyż z tym szczepem oni zetknęli się najpierw, stąd nazwa plemienia przeszła na cały naród, ale przecież Niemców, odlewników, kowali, ślusarzy, nożowników, złotników i innych było w Krakowie wielu, dlaczegoż więc tego tylko nazywano Szwabem? Czy dlatego, że bawiąc długo w Niemczech przejął się zwyczajami niemieckimi? Poza tym mieszczan nazwiskiem Szwab wymieniają źródła średniowieczne nawet w miastach niemieckich i to nie tylko tych, które dawniej były polskimi, jak Wrocław⁷ ale również w miastach rdzennie niemieckich, jak np. w Strassburgu⁸, w Norymberdze⁹, we Wiedniu¹⁰ i nawet na obszarze samej Szwabii, np. w Konstancji¹¹ i w stolicy Szwabii, Ulm¹². Podobnie zresztą

¹ Cracovia artificum I, nr. 988, 1044, 1140, 1161, 1178, 1185; II, w 56 zapiskach z lat 1501—1529; Ptaśnik, Cracovia impressorum, nr. 89², 234, 283¹; Kaczmarczyk, Libri iuris civilis, nr. 8504, 9559.

² Księga ławnicza od r. 1476—1500 (dawna sygnatura nr. 1474), zaginęła. Korzystał z niej jeszcze A. Grabowski (Cracovia artificum I, s. 6^x, przypis 5).

³ A. Grabowski, Starożytnicze wiadomości o Krakowie II, Kraków 1852, s. 285.

⁴ Cracovia artificum I, nr. 1044.

⁵ Lossnitzer, Veit Stoss, s. 11.

⁶ K. Dinklage, Die urkundlichen Beweise für das Deutschtum des Veit Stoss (Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst, N. F., Bd. X, 1933, s. 16). Również osobna odbitka.

⁷ W latach 1509—1515 „Hannus Geryngk tisscher Swaabe genannt“, wymieniany również jako Hannus Geringk i Hans Schwob (A. Schulz, Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung Breslau 1866, s. 26, 72).

⁸ Hanns Schwab, budowniczy miejski, wymieniony po 1500 r. (H. Rott, Quellen u. Forschungen III, Oberrhein, Quellen I, p. 302).

⁹ Obywatelami miasta są dwaj szklarze: Fritz Schwab, przyjmujący prawo obywatelstwa w 1407 r. i Linhard Schwab zmarły w 1481 r. (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXX (1907) s. 62).

¹⁰ 1457 Hanns Swob Maurer (Fontes Rerum Austriacarum VII, 2 Abt., s. 51); „Joannes Alemannus, seu Vratislaviensis dictus, Administrator Collegiatae Ecclesiae Viennensis ab anno 1477, usque ad annum 1480“ (L. Fischer, Brevis notitia urbis Vindobonae, Pars prima, Vindobonae 1767, s. 249).

¹¹ Andreas Schwab, Steinmetz w 1486 r. (H. Rott Quellen u. Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Stuttgart 1953, I. Bodenseegebiet. Quellenband s. 77).

¹² 1480—84 r. Jakob Schwab, złotnik (H. Rott, Quellen u. Forschungen... II. Altschwaben u. die Reichstädte s. 70).

rozpowszechnione były nazwiska Preuss, Preusse, Behm, Behme i Sachs. Dowodzi to tylko, że tego rodzaju określeń — zanim stały się nazwiskami — używano początkowo w znaczeniu, jakbyśmy dziś powiedzieli, regionalnym, zwłaszcza na obszarze ziem niemieckich, gdzie poczucie jedności narodowej skryształizowało się właściwie dość niedawno. Jeśli więc Macieja Stwosza nazywano Szwabem, miało to przezwisko oznaczać tyle, co „przybyły ze Szwabii“. On sam, kiedy przyjmował w Krakowie prawo obywatelstwa, podał do protokołu miejscowość, skąd pochodził: „Mathias Stosz von Harow“.

Pierwszym, który miejscowość tę próbował zidentyfikować, był L. Lepszy, zasłużony historyk dawnego złotnictwa w Polsce. Wypowiedział on przypuszczenie, że Harow, to wieś rumuńska Harró, położona w dawnym komitacie Hunyad obok miasta Déva¹, przy trakcie wiodącym przez siedziby niemieckie, jakimi są miasta Schässburg, Medias (po niemiecku Mediasch, po węgiersku Medgyes), Hermannstadt i Mühlenbach dalej na zachód. Jest jednak rzeczą oczywistą, że zamieszkała przez biedną ludność rumuńską osada nie mogła dać mistrzowi złotniczemu najniższych warunków wyuczenia się rzemiosła; toteż Lepszy nie uważał Harro za miejsce ostatniej działalności Macieja Stwosza, lecz jedynie za jego gniazdo rodzinne, mniemając, że tym stwierdzeniem zakończył spór długoletni o ojczyznę Stwoszów².

Przypuszczenie o siedmiogrodzkim pochodzeniu Wita Stwosza miało pozornie wiele cech prawdopodobieństwa. Istniały przecież i do dziś jeszcze istnieją w Siedmiogrodzie kolonie niemieckie, które pod względem samodzielności kulturalnej stały począwszy od XIV w. dość wysoko. W miastach siedmiogrodzkich osiedliło się kilku synów Wita Stwosza: Jan, malarz, zmarł w Schässburgu, w 1530 r.³, Marcin był w 1534 r. obywatelem miasta Medias a w 1535 r. występuje jako obywatel Schässburga⁴, trzeci Jan Ewangelista, osiedlił się w Bergsass (Beregszász) i jako obywatel tego miasta wymieniony jest w 1535 r.⁵; ów zaś „Veit Stosz Bildschmitzer“, wymieniony w 1523 r. jako członek połączonego cechu stolarzy, szklarzy, malarzy i suycerzy w mieście Kronstadt⁶, to czwarty syn. Wszyscy oni wywędrowali do Siedmiogrodu zapewne po nieszczęściu, które w 1503 r. dotknęło ich ojca; on też ułatwił im niewątpliwie emigrację dzięki swym stosunkom ze Wschodem, nawiązanym jeszcze w czasie swego pobytu w Krakowie.

Te fakty, biografom Wita Stwosza dostatecznie znane, mogły istotnie utrwalić przekonanie o siedmiogrodzkim pochodzeniu krakowskiego mistrza i skłaniać do przypuszczenia, że to Maciej Stwosz utorował synom brata drogę do Siedmiogrodu. Hipotezę Lepszego przyjęli bez zastrzeżeń badacze polscy J. Ptaśnik i F. Kopera, oraz niemieccy B. Daun, M. Lossnitzer a ostatnio K. Dinklage⁷ i C. Th. Müller⁸.

Są poglądy, których błędność spostrzegamy już na pierwszy rzut oka, są jednak i takie,

¹ M. von Kollerffy, Ortslexicon der Länder der ungarischen Krone, Budapest 1878, s. v.

² L. Lepszy, Pacyfikał sandomierski (Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce V, s. 96 n.).

³ Lochner, Des Johann Neudörfer Nachrichten etc. s. 105—105. Lossnitzer, Veit Stoss, s. 61 i przypis 477.

⁴ Lochner, l. c., s. 105—105; Lossnitzer, l. c., s. 162 i przypis 484.

⁵ Lochner, l. c., s. 105—105; Lossnitzer, l. c., s. 162 i przypis 482.

⁶ Lossnitzer, l. c., s. 165 i przypis 480.

⁷ K. Dinklage, Die urkundlichen Beweise für das Deutschtum des Veit Stoss, l. c., s. 16 i 25. Tenże, Die Mitarbeiter des Veit Stoss. Tamże s. 58.

⁸ C. Th. Müller, Veit Stoss in Krakau l. c., s. 42; — Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künstler XXXII, s. 150.

których nie rozpoznajemy od razu jako błędnych i dlatego mogą one skierować badania na przeciąg dziesiątków lat na fałszywą drogę. Wydaje się nawet, że odpowiadają one faktom — w rzeczywistości spełniają raczej utajone życzenia i nadzieje i dlatego roztaczają taki urok, że nie zastanawia się już więcej nad ich faktyczną wartością, lub uważa za zbyt cenne poważnie badać ich prawdziwość. Przekonanie jednostki staje się wyznaniem wiary całego grona. Powstaje naukowy dogmat. I w ten sposób, zwołna, na pozornie silnej podstawie, buduje się gmach, do którego ze wszystkich stron znoszono cegły — aż naraz spostrzegamy, że w następstwie zwodniczych podstaw zwałenie się całego gmachu jest nieuniknione. Do takich poglądów należy właśnie owa siedmiogrodzka hipoteza.

Już historycy siedmiogrodzcy, G. A. Schuller¹ i V. Roth² przeciwstawili się jej, wskazując na to, że w Siedmiogrodzie, w XV wieku, ani imię Wit (Veit), ani nazwisko Stosz nie było w użyciu, a we wsi Harro nigdy Niemcy nie mieszkali. Argument ostatni jest chyba najmniej rzeczowy, bo przecież największy mistrz niemiecki, Albrecht Dürer był synem Węgra, przybyłego do Norymbergi również z tamtych stron, ze wsi Cula, położonej na pograniczu rumuńsko-węgierskim w pobliżu Waraždynu³. V. Roth, odrzucając przypuszczenie, by Maciej Stwosz mógł pochodzić z rumuńskiej wsi Harro, wskazał na miejscowość górską, dawniej miasteczko, zwane w wiekach średnich Stoch lub Stosz (po niemiecku Stosz, po węgiersku Stooosz), położone na południowym Spiszu, koło Koszyc, zamieszkałe od XIII wieku przez osadników niemieckich; na nie to — zdaniem V. Rotha — biografowie Wita Stwosza winni przede wszystkim zwrócić uwagę. Również filolog polski, mając na uwadze średniowieczny zwyczaj, że mieszczanie przybierali nazwiska od miejsca pochodzenia, a będąc przekonanym, że brzmienie nazwiska mistrza krakowskiego jest słowiańskie, był skłonny uznać miejscowość spiską za kolebkę rodu Wita Stwosza⁴. By przegląd ten był zupełny, wspomnę tu o jeszcze jednej próbie oznaczenia miejscowości Harow. Stasiak wypowiedział domysł, że mogłby to być Harlow⁵, jedna z najstarszych wsi na Spiszu, gdzie po dziś dzień są ślady i pomniki gotyckiej cywilizacji. Otóż w tej wielkiej wsi, położonej w pobliżu Lewoczy, mógł, zdaniem wymienionego autora, czasowo przebywać i dłużej mieszkać Maciej Stwosz⁶.

Tak przedstawiała się ta sprawa w literaturze przed wojną światową. Ostatnio jednak hipotezę o wschodnio-niemieckim pochodzeniu braci Stwoszów, tj. z górnych Węgier lub Siedmiogrodu, usiłował poprzeć nowymi argumentami von Reitzenstein⁷. Z krakowskiego przezwiska mistrza Macieja wnioskuje on, że złotnik nasz był Niemcem węgierskim, gdyż jeszcze dziś określa się Niemców w Banacie jako Szwabów, podczas kiedy takie nazwanie Niemca w Polsce ma może pewien posmak szydery. Zapomina jednak Reitzenstein, że

¹ J. W. Seraphim, *Der Nürnberger Bildschmitzer Veit Stoss in Kronstadt*; — G. A. Schuller, *Bemerkungen zu dem Aufsatz „Der Nürnberger Bildschmitzer Veit Stoss in Kronstadt“*. (*Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürg. Landeskunde* XXIX, s. 97 n. i 114 i 115).

² V. Roth, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*, Strassburg 1906, s. 60, 61 i 65.

³ Chr. Scheurl, *Vita reverendi patris domini Antonii Kressen...*, Norimberga 1515 w wydaniu Goldasta Pirkeheimera, *Opera politica, historica, philologica et epistolica*, Frankfurt a. M. 1610, s. 552.

⁴ R. Zawiliński, *O polskości nazwiska Stwosza* (*Poradnik językowy* 1910, s. 1—5).

⁵ Harchów, w *średniowieczu Gurgew, Gorgou, Gorg, villa slavonica* (*Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* II, s. 486 i III, s. 54).

⁶ L. Stasiak, *Rewindykacje własności naszej*, Kraków 1911, s. 19, 20.

⁷ Al. von Reitzenstein, *Veit Stoss* (*Deutsche Zeitschrift* 46 Jg. 1933, s. 628 n.).

Szwabami nazywano Niemców nie tylko w Banacie, ale wszędzie tam, gdzie oni wywodzili się ze szczepu szwabskiego. W przeciwieństwie do siedmiogrodzkich i spiskich Niemców, którzy już w XIII wieku osiedlili się byli na Węgrzech, żywioł niemiecki w Banacie przybył tam dopiero w XVIII wieku za czasów Marii Teresy z południowych Niemiec, przeważnie ze Szwabii, wskutek czego utrwałała się tam ogólna nazwa Szwabów. Natomiast koloniści niemieccy miasta Budy (Ofen), pochodzenia saskiego (Niederdeutsche) wymieniani byli obok kolonistów Pesztu, Niemców południowych (Süddeutsche) i w tym znaczeniu rozróżniano ich często w średniowieczu jako Saxones i Teutonic¹.

Wszystkie te przypuszczenia o górno-węgierskim czy siedmiogrodzkim pochodzeniu braci Stwoszków są zatem jedynie domysłami, pozbawionymi dostatecznej podstawy rzeczowej i chociaż wiążą się one pozornie ze znanymi zdarzeniami z życia synów mistrza Wita, nie są przekonujące.

K. Dinklage i C. Th. Müller, którzy ojczyznę Wita Stwosza szukają na zachodzie i hipotezę o wschodnio-niemieckim jego pochodzeniu odrzucają, a zarazem przyjmują bez zastrzeżeń, że Maciej Stwosz przybył do Krakowa z Siedmiogrodu, grzeszą niekonsekwencją, trudno bowiem przypuścić, aby mistrz złotniczy, czy choćby towarzysz, mógł w swej wędrówce do obcych krajów osiąść w miejscu od domniemanej ojczyzny tak odległym i do tego w nieznaną, zapadłą wsi rumuńskiej.

Rozprószyć wszystkie te wątpliwości mogłyby jedynie szczegółowe badania geograficzno-historyczne, jednak nie zostały one dotąd, niestety, podjęte.

„H A R O W“

Historyczno-geograficzny słownik niemieckiego średniowiecza² nie zna miejscowości Harow, nasuwa się więc słuszne przypuszczenie, że nazwa miejscowości, jak ją zapisano w krakowskiej księdze nowych obywateli, została zniekształcona, lub że występuje dziś w pisowni zmienionej. Wsłuchajmy się dobrze w jej brzmienie. Początkowa spółgłoska H jako przydechowa i niema była niestała, miała znaczenie podrzędne, nie zawsze więc była wymawiana. Pisano przecież w średniowieczu Elfenbein i Helfenbein, Olomuntz i Holomuntz, Ylarius i Hilarius, Yps i Gips, Erhart i Gerhart. Można zatem przyjąć, że miejscowość Harow mogła być pisana również jak Arow lub Aarow. Spółgłoskę „w“ wymawiano w średniowieczu również jak „u“, brzmiało więc Harow jak Aarou. Filologia historyczna poucza nas, że słowa niemieckie z końcówką „ow“ (ou) zmieniają ją w ciągu wieków na „au“ (frouwe, frowe, frow = Frau)³. W świetle tych danych wydaje się rzeczą więcej niż prawdopodobną, że w danym wypadku w grę wchodzi jedyne o tym brzmieniu miasto: Aarau w północnej Szwajcarii, położone w malowniczej kotlinie rzeki Aar.

Przybyłby zatem Maciej Stwosz do Krakowa nie z zapadłej wsi rumuńskiej, lecz z obszaru nad górnym Renem, skąd kultura artystyczna promieniowała w XV w. na całe Niemcy i dalej na wschód. Jest rzeczą znamieną, że również ci, za których Maciej Stwosz

¹ J. H. Schwicker, *Die Deutschen in Ungarn und Siebenbürgen*, Wien 1881.

² H. Osterley, *Historisch-geographisches Wörterbuch des deutschen Mittelalters*, Gotha 1885.

³ H. Paul, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, IV Auflage, Halle 1894, Cap. III, § 20 i 52.

ręczył, kiedy przyjmowali obywatelstwo krakowskie: w 1490 r. pasamonik Bernhart z Esslingen¹, w 1503 r. świecznik Jakub z Neustadt² i w 1520 r. Gallus Frank z Augsburga³ pochodzili właśnie z tamtych stron.

Plemiona niemieckie, zamieszkałe w prowincjach położonych między Renem i Alpami począwszy od północnej Alzacji, stanowią zresztą w drugiej połowie XV wieku główny podkład kolonizacji niemieckiej na Śląsku i w Krakowie. Stamtąd pochodziło w znacznej części to mieszczaństwo, które na przełomie wieków średnich tak znaczną odegrało rolę w życiu Krakowa. Główną przyczyną tego ruchu emigracyjnego były wojny i zaburzenia, nękające ten obszar od połowy XV stulecia, a powodem osiedlenia się w Polsce gościnność, z jaką ich przyjmowano, godności i majątki, którymi ich obdarzano, otrzymując od nich w zamian znakomite usługi obywatelskie. Dzięki Decjuszowi, przybytemu do Polski z Alzacji, mamy dokładniejszą wiadomość o dwóch zwłaszcza głównych ogniskach tego ruchu emigracyjnego, jakimi były miasta Wissemburg w Alzacji i Landau w Palatynacie⁴. Przybysze pochodzący z Niemiec południowych i południowo-zachodnich stanowili w drugiej połowie XV w. niemal 15% ogółu obywateli przyjmujących obywatelstwo krakowskie; rozdzielają się oni na poszczególne prowincje niemieckie w następujący sposób: Alzacja: 6, Szwabia i Wirtembergia: 8, Bawaria: 8, Szwajcaria: 5⁵.

Dla poznania środowiska, z którego najprawdopodobniej Maciej Stwosz wyszedł i warunków, w jakich wzrastał, dobrze będzie naprowadzić tu w krótkości pewne zdarzenia z dziejów obszaru nad górnym Renem, oraz samego miasta Aarau.

W czasie ogólnej wędrówki plemion germańskich z początkiem V w., Allemanowie ruszyli ku obszarom między Alpami i Renem i tu pozostali. Jedno pokolenie później osiedli w zachodniej Szwajcarii Burgundowie. Allemanowie — to nazwa rzymska i grecka, używana dla odróżnienia tego plemienia od innych szczepów germańskich; oni sami nazy-

¹ Kaczmarczyk, nr. 8504. Esslingen w Wirtembergii.

² Kaczmarczyk, nr. 9359, może miasto bawarskie.

³ Ptaśnik, Cracovia impressorum nr. 285¹.

⁴ P. Kopera, O emigracji Niemców z Weissenburga i Landau do Polski w XV i XVI w. (Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce, t. VII, s. CLXXII—CLXXXVI).

⁵ Nasilenie tego ruchu emigracyjnego najlepiej unaoczní nam poniższy spis na podstawie Libri iuris civil. Cracov., wydanych przez Kaczmarczyka:

1453 Eckhart Theuningger von Moenchen.

1460 Sebastianus de Sancto Gallo.

1466 Seyfrid Betman von Weissenburgk.

1471 Lenhart Schmitzer von Passe, pillator.

1475 Ulrich Czeringer de Ulm.

Fridericus Schellingk [de Wissemburg]

1475 Thomas Thanczil von Zalczburg.

Adam Ar de Sancto Gallo.

Hannus Schillingk von Weissenborg.

1476 Simon lauthensloer von Strossberg.

1478 Hannus Henckil von Solingen.

1479 Henrich Slackil de Rutlingen [Reutlingen w Wirtembergii].

Hannus Bergestad von Ulm, sartor.

Schweipolt Fyol von der Newnstad an der Eysch [Bawaria] perlenhaftir.

1481 Hannus Musz von Erfert.

Ulricus Heysz de Monaco, mercator.

1482 Mathias Stosz von Harow. eyn goltsmid

1483 Gregorius Grubel de Sancto Gallo, mercator.

1484 Hannus Poner von Landaw.

1485 Jacob Regener von Regensburg.

1488 Wilhelm Mayer von Ulm, eyn goltslaer.

Antonius Brendler von Sinte Gallen.

1489 Niclos Shilling von Wissenborg.

1490 Bernhart von Eslingen, eyn gortler.

1491 Johan Hallir von Rotenbergk of der tambir [Grabowski. Skarbniczka 152].

1493 Johannes Jheronimi de Bazilea, doctor medicine.

1494 Andris Scheler von Ulm eyn goltschloer.

1496 Jorge Hueber von Passau.

1497 Johannes Wonszam von Regensbergk.

1498 Leonardus Wunsam von Geutlingen, schleyfer.

Sebastianus Hiber de Pabenhawse in Swaben.

1500 Andreas Kwrnygk von Strozbergk.

wali sobie zawsze Suabi, Szwaben. Allemanowie na ziemi szwajcarskiej byli też swej szwabkości świadomi jeszcze do końca XV w.¹ Na obszarze allemańskiej Szwajcarii powstają większe hrabstwa, a wśród nich Aargau. Od połowy XIII w. należy hrabstwo Aargau do Habsburgów, miasto zaś Aarau, dzięki korzystnemu położeniu jako ważny węzeł komunikacyjny, wcześniej już przed innymi miastami zajęło stanowisko uprzywilejowane. Stary międzynarodowy szlak, prowadzący z Solury (Solithurn), doliną rzeki Aar, do Zurychu, łączył zachodnią Szwajcarię ze wschodem, ważny też gościniec prowadził stąd do Bazylei². W 1415 r. tracą Habsburgowie Aargau, na rzecz Związku Szwajcarskiego.

Miasto Aarau występuje w źródłach średniowiecznych począwszy od drugiej połowy XIII wieku w różnych odmianach pisowni jako Arow, Arouw, Arowe, Arouwe i Arowa. Co się tyczy stosunków kościelnych, to już w 1278 r. wymieniony jest tam kapłan³, a w 1315 r. książę Leopold nadał miastu prawo wolnego wyboru swego duchownego⁴. Równocześnie niemal macierzysty klasztor żeński w Schännis (kanton St. Gallen) zakłada tu klasztor filialny pod wezwaniem św. Urszuli⁵. Historia miasta jest też z losami tego klasztoru najściślej złączona. Macierzysty klasztor w Schännis był starą, na pół świecką, kongregacją żeńską, która miała w Aargau liczne posiadłości, jej zaś członkinie w Aarau należały do rodzin szlacheckich osiadłych w mieście i okolicy.

Wypadki, jakie w ósmym dziesięcioleciu XV w. zaszły na ziemi szwajcarskiej i w samym mieście Aarau, mają już z domniemanym tam pobytem Macieja Stwosza związek bardziej bezpośredni. W 1474 r. Związek Szwajcarski wypowiedział w imieniu cesarza Fryderyka wojnę Karolowi Burgundzkiemu. Wyprawę przeciw Burgundii uświetniły zwycięskie bitwy pod Granson, Murten i Nancy (1474—1477). Łup, jaki przypadł zwycięzcom przy zdobyciu Héricourt, Blamont i Pontarlier, a przede wszystkim w obozie burgundzkim pod Murten był ponad wszelki opis bogaty. Lubujący się w przepychu książę woził z sobą, w zuchwałej pewności siebie, cały swój skarb i kosztowności: srebrne naczynia, relikwiarze, klejnoty, kołnierze itd. Wszystko to wpadło w ręce Związku⁶. Znalazło się tam niejedno interesujące dzieło sztuki i przemysłu artystycznego. Można przypuszczać, choć nie można tego udowodnić, że artystyczna część łupu burgundzkiego wpłynęła korzystnie na miejscową twórczość i wzbogaciła ją o nowe formy i wyobrażenia⁷. Wreszcie obce wyprawy i najemna służba wojskowa u różnych książąt przynosiły miastom szwajcarskim wiele pieniędzy, ponadto rozmaite dochody i dary przypadały im przy sposobności częstych zjazdów dyplomatycznych⁸. Z możliwością łatwego zdobycia pieniędzy łączyły się wybujałość życia, wystawność stroju, zbytek w urządzaniu mieszkań, jednym słowem wysubtelnienie potrzeb życiowych,

¹ F. L. Baumann. Schwaben und Allemanen, ihre Herkunft und Identität (Forschungen zur deutschen Geschichte XIV, s. 254 n.).

² A. Schulte. Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien. Leipzig 1900, s. 557 m.

³ H. Boos, Urkundenbuch der Stadt Aarau (Argovia, Jahresschrift der historischen Gesellschaft des Kantons Aargau Bd. XI, Aarau 1880, s. XXII).

⁴ Tamże, nr. 28 (s. 28).

⁵ Tamże, nr. 9, 10 i 11 (s. 7, 8).

⁶ J. Dierauer. Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bd. II, Gotha 1889, s. 215.

⁷ G. Trächsel. Kunst und Kunstgewerbe in Bern am Ende des 15 u. zu Anfang des 16 Jahrh. (Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern. 1879, s. 20).

⁸ J. Dierauer, op. cit. II, s. 266 n.

co sprzyjało, oczywiście, rozbudzeniu życia artystycznego. Działalność artystyczna na obszarze Szwajcarii ożywia się w trzech ostatnich dziesięcioleciach XV wieku niezwykle, a gminy zatrudniają artystów wszystkich dziedzin sztuki.

I w Aarau tętno ruchu artystycznego wzrasta w tym czasie jak nigdy przedtem, a wiadomość o tym przekazały nam częściowo arawskie księgi miejskie (protokoły rady miejskiej), wydane przez H. Boosa, oraz anniwersarze miejscowego kościoła parafialnego¹.

W 1471 r. przystąpiono do budowy nowego kościoła², a dzięki ofiarności obywateli już w 1479 r. odbyć się mogła uroczystość poświęcenia tej budowli oraz dwunastu ołtarzy. Przy tej sposobności biskup konstancjeński ustanowił liczne odpusty, zwłaszcza dla tych wszystkich, którzy ofiarą ze swego mienia przyczynili się do podtrzymania rozbudowy i wyposażenia świątyni: „qui ad fabricam eiusdem ecclesie manus porrexerint adiutrices pro reparatione, conservatione et innovatione ornamentorum, calicum, librorum aut alias quidpiam de facultatibus suis donaverint...“³. Z dwunastu ołtarzy, które akt poświęcenia kościoła wymienia, nie wszystkie były nowe. Dawny kościół jeszcze w 1468 r. liczył ich sześć⁴, ale choćby nawet część ołtarzy pochodziła z dawnego kościoła, pozostaje przecież znaczna ilość nowych fundowanych w latach 1471—1479. Najwspanialszym był oczywiście ołtarz główny, pod wezwaniem N. P. Marii i Wszystkich Świętych, fundowany w roku 1473 przez Annę Trulleray, kanoniczkę klasztoru w Schänis⁵. Kierownikiem budowy kościoła, „magister fabricae“ był Jan de Gundeldingen, kanonik berneński i proboszcz kościoła w Aarau⁶, budowniczym zaś, „lapicida et structor ecclesie“, mistrz Sebastian Gisels (Gysel) z Lauffen, a po jego śmierci w 1477 r. jego brat, mistrz Hans „lapicida“⁷. O malarzach, rzeźbiarzach, złotnikach, pracujących nad wyposażeniem kościoła, zachowały się jedynie bardzo skąpe wiadomości. Roczniki miejskich ksiąg arawskich kryły zapewne niejedną tajemnicę ówczesnego życia artystycznego w mieście, a może nawet i tajemnicę młodzieńczych lat obu braci Stwoszów, lecz niestety roczniki te zachowały się tylko częściowo: rozpoczynają się w 1395 r. i sięgają do 1442 roku; dla większej części XV wieku zaginęły, tak że pozostał tylko fragment z lat 1492—97⁸. Dowiadujemy się stąd, że w ostatniej ćwierci XV wieku przebywa w Aarau malarz Hans Heinrich st., który już w 1480 r. mieszkał tu i miał swą posiadłość, w 1493 r. wykonuje dla kościoła miejscowego obrazy ołtarzowe, a w latach 1494—97 bawi w mieście Solurze (Solothurn)⁹. Niejaki „Hans bildhower“ pobiera od zarządu miasta w 1494 r. zapłatę za wykonanie jakiegoś ołtarza rzeźbionego (tafel)¹⁰, zapewne dla miejscowego kościoła parafialnego. Te skąpe wia-

¹ Die Jahrzeitbücher der Stadt Aarau, herausg. von Walther Merz, Aarau 1924—1926, I Teil: Das alte Jahrzeitbuch der Pfarrkirche. II Teil: Das neue Jahrzeitbuch der Pfarrkirche u. das Jahrzeitbuch des Frauenklosters.

² W. Merz, Die Jahrzeitbücher I, nr. 999.

³ Boos, Urkundenbuch, nr. 527.

⁴ Merz, Die Jahrzeitbücher I, nr. 22.

⁵ Boos, Urkundenbuch, nr. 323 i 324.

⁶ Merz, Die Jahrzeitbücher I, nr. 814.

⁷ Tamże, nr. 258.

⁸ Boos, Urkundenbuch, s. XII.

⁹ H. Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert III, Oberrhein. Quellenband II (Schweiz) s. 146.

¹⁰ Tamże s. 145 i 162.

domości to jedyne echo bujnego niedawno życia artystycznego. Pewnym uzupełnieniem ksiąg miejskich są anniwersarze kościoła parafialnego i klasztoru żeńskiego w Aarau. Ich podstawą są pobożne zapisy i dary dla kościoła, zwane *Seelgeräte*, czynione dla zbawienia duszy przez wiernych za życia, lub po śmierci przez ich krewnych. Były to dary dla duchowieństwa, datki na cele kultu religijnego (np. na wieczne światło, świece, paramenty, kielichy, na budowę kościoła, sprawienie dzwonu) lub wreszcie zapisy na cele dobroczynne dla ubogich i szpitali. Akt ustanowienia takiego daru, poza tym, że określał przeznaczenie daru, zawierał również szczegółowe postanowienia o nabożeństwie żałobnym w rocznicę śmierci. Owe rocznice zapisywano w anniwersarzach (*liber anniversariorum*, *liber vitae*, *Jahrzeitbuch*). Anniwersarze arawskie, które rozpoczynają się już w 1360 r., są dla nas dlatego szczególnie cenne, że zachowały się w zupełności i nie było chyba rodziny zamieszkałej w Aarau w XV i XVI stuleciach, której imię nie byłoby tam zapisane z powodu śmierci któregoś z jej członków. Otóż w indeksie osób zapisanych w owych anniwersarzach, wydanych wzorowo przez W. Merza, brak jest nazwiska Stoss. Nie ma tam również wzmianek o malarzach i rzeźbiarzach, co zdawałoby się świadczyć, że zapotrzebowanie przedmiotów kultu religijnego zaspokajano u artystów zamiejscowych, lub przybyłych do Aarau z obcych stron na krótki pobyt. Dowiadujemy się jedynie, że w drugiej połowie XV wieku, w nieoznaczonym bliżej czasie, byli obywatelami tego miasta Cunradus Wid, złotnik i Hans Keyser, mincerz¹. Może u któregoś z tych mistrzów zatrudniony był Maciej Stwosz.

Nie podobna tylko stwierdzić, czy Aarau było jego miastem rodzinnym, gdzie mógł on spędzić również swe lata młodzieńcze, zanim po ukończeniu nauki podjął wędrowkę w obce strony, czy też było Aarau tylko miejscem ostatniego jego pobytu.

Miejscowość dodana do nazwiska nie miała w średniowieczu ustalonego znaczenia; tak np. malarz górno-reński, Konrad Witz, który pochodził z Rottweil, nazywa siebie na swym głównym dziele, ołtarzu genewskim, z 1444 r. „*Conradus Sapientis de Basilea*“, w Bazylei zaś wymieniany jest w źródłach tego miasta, w latach 1434—1443, jako *Konrad Witz von Rottweil*². Z treści zapisek w krakowskiej księdze nowych obywateli można raczej sądzić, że miejscowość dodana do nazwiska oznacza tam miejsce urodzenia przybysza. Kto, chciał osiedlić się w mieście i wykonywać swój zawód, winien był, jak wiadomo, uzyskać prawo obywatelstwa, otrzymywał je zaś bez trudności, jeśli mógł się wykazać świadectwem prawnego urodzenia i świadectwem moralności (*testimonium de parentella et conservatione*). Zdarzało się jednak często, że obcy przybysz nie posiadał ustawami wymaganych świadectw, wówczas zobowiązywał się, pod utratą prawa wykonywania rzemiosła, przedłożyć je urzędowi miejskiemu w terminie późniejszym, a jeśli to się stało, fakt ten zapisywano dodatkowo w księdze obywateli przy jego nazwisku³.

¹ Merz, *Die Jahrzeitbücher* I, nr. 544 i II, nr. 199*.

² Rott, *Quellen u. Forschungen...* III, Oberrhein. Quellenbd. II, s. 20—25.

³ Oto kilka z licznych przykładów zaczerpniętych z krakowskiej księgi przyjęć prawa miejskiego:

1479. Achacius de Cremsz, sutor... *Portavit litteram sufficientem in Kassasz (Koszyce)*.

1480. Clemens Craczkir, eyn rotgerbir von Rudildorf... *Portavit litteram sufficientem, de Wratislavia*.

1482. Clemens Grymme de Bisehofwerdir, barbitonsor... *Portavit litteram sufficientem, sub sigillo civitatis Thorun*.

Miejscowość druga oznacza tu miejsce ostatniego pobytu, pierwsza miasto — rodzinne. Można stąd wnosić, że wymienienie jednej tylko miejscowości dodanej do nazwiska bez bliższego określenia oznacza miejsce urodzenia, nieliczne zaś wypadki, gdzie miejscowość tę oznaczono wyraźnie jako miejsce urodzenia przybysza¹, poświadczają to nasze przypuszczenie. Aarau byłoby zatem miastem rodzinnym Macieja Stwosza. Przyjmuje on obywatelstwo krakowskie jako mistrz złotniczy w 1482 roku. Wtedy mógł liczyć nie więcej niż 25 lat, urodziłby się zatem około 1455 r. i w tym to czasie rodzice jego bawili zapewne w Aarau. Lecz zwraca zarazem uwagę to bezpośrednie następstwo wydarzeń, że w trzy lata po poświęceniu kościoła w Aarau, Maciej staje się obywatelem krakowskim. Przemawiałoby to za tym, że tam też spędził swe lata nauki.

Ale jeśli Aarau było rzeczywiście miastem rodzinnym Macieja Stwosza, to można przyjąć niemal na pewno, że — wobec powszechnego w średniowieczu zamiłowania do wędrówek — rodzice jego z obcych stron do Aarau przybyli, tym bardziej, że o stałym osiedleniu się w tym mieście rodziny nazwiskiem Stoss nic nam nie wiadomo, znane są natomiast jako siedziby tych rodzin niezbyt odległe miasta szwabskie.

STOSSOWIE RAVENSBURSCY

W Ravensburgu, słynnym mieście handlowym, położonym na północ od jeziora Bodeńskiego, wiadomości o osiadłej tam rodzinie Stossów sięgają wstecz do ostatniej ćwierci XIV stulecia.

W 1379 r. jest tam obywatelem miasta niejaki Hans Stosz². W 1411 (lub 1413) r. jest Claus Stosz — obok jednego z członków sławnej rodziny kupieckiej Huntpissów — burmistrzem miasta³. W 1433 r. Claus Stosz (Stösz), może ten sam lub syn jego, sprzedaje zagrodę w Ramsee⁴. Piotr Stosz funduje przed 1434 r. jedną mszę żałobną w roku⁵.

W pierwszej połowie XV wieku przedstawicielem wymienionej spółki handlowej Huntpissów jest Ulrich Stosz. Po raz pierwszy występuje on w 1437 r. (20 marca), w rewersie poręczającym dla Ytala Huntpissa, burmistrza w Ravensburgu⁶. Wkrótce potem w 1443 r. i 1444 wymieniony jest on jako przedstawiciel tej spółki we Wrocławiu. Ów Ulryk, kupiec ravenburski zasługuje tu na uwagę dlatego, że łączy go stosunki handlowe z Norymbergą i Polską. Zachował się własnoręczny jego list z dnia 29 listopada 1444 r., wysłany z Wrocławia do Oschwalta Mangera, faktora lub współnika spółki Huntpissów, bawiącego podówczas w Norymberdze⁷. Ulryk Stosz donosi w nim o zakupach wosku polskiego, który załadowany

¹ 1424 r. „Bartisch Herman scherer de Jarmenk(?)... Portavit litteram conservacionis bone de Nyssa, debet generacionis, non potest... propter Hussitas“; Kaczmarczyk nr. 5948. „Niclos Horle, sutor... de Brega oriundus“ — Kaczmarczyk nr. 7591.

² Alb. Hafner, *Geschichte von Ravensburg*, Ravensburg 1887, s. 177; *Repert. f. Kstwiss.* XXXVI (A. Gümbel), s. 145.

³ Alb. Hafner, *op. cit.*, s. 89 i 168; *Repert. f. Kstwiss.* XXXVI, s. 145.

⁴ F. L. Baumann, *Ein Humpissisches Copialbuch des 15 Jahrhunderts* (*Zeitschrift für die Geschichte des Oberheins* Bd. XXXII, 1881 r. s. 99 i 100); *Repert. f. Kstwiss.* XXXVI, s. 145.

⁵ Hafner, *op. cit.*, s. 510; *Rep. f. Kstwiss.* XXXVI, s. 146.

⁶ Baumann, *Ein Humpissisches Copialbuch...* l. c., s. 156. nr. 108. Pisownia nazwiska waha się między: Stos, Stoß i Stoutß. *Repert. f. Kstwiss.* XXXVI, s. 146. Aloys Schulte, *Geschichte der grossen Ravensburger Handelsgesellschaft 1580-1530*, Stuttgart u. Berlin 1925, I, s. 158.

⁷ A. Schulte, *Geschichte der Ravensburger Handelsgesellschaft*, I, s. 478.

na wozach wysłał był właśnie do Norymbergi i daje wskazówki co do jego sprzedaży, względnie dalszego transportu. Wśród osób, do których towar miał być wysłany, wymieniony jest również brat piszącego Jos (= Jodocus) Stosz w Ravensburgu. O jego rodzinie dowiadujemy się kilku szczegółów z listu kupca ravenburskiego, Hansa Lutteina, adresowanego w tymże samym roku (1444) do owego Josa. Luttein pozdrawia w nim dzieci adresata Agnieszkę, Urszulę i Mikołaja (Claus)¹. Ten ostatni występuje jako przedstawiciel tej samej wielkiej spółki handlowej Huntpissów w latach 1454 i 1458 (w Genewie), 1479 (w Lyonie) i 1480².

Rozważmy, co przemawiałoby za łącznością rodziny Wita Stwosza z Ravensburgiem. Przede wszystkim niewielka odległość tego miasta od Aarau, następnie stosunki jego z Polską i Krakowem, przy czym handlowe przedsiębiorstwa Stoszów ravenburskich, ich miejsca składowe dla handlu z Polską we Wrocławiu, Krakowie i Warszawie byłyby tu punktem zaczepienia. Ale gdybyśmy nawet przyjęli możliwość związku obu braci, Wita i Macieja z Ravensburgiem, powstaje trudne pytanie, kto mógłby być łącznikiem między nimi a rodzinami Stoszów ravenburskich. Że kupcy ravenburscy nazwiskiem Stosz do Norymbergi przyjeżdżali i odjeżdżali, to jest oczywiste, o trwałym jednak osiedleniu się tam któregoś z nich nic nam nie wiadomo. Ale porzućmy błędne stanowisko, że Wit i Maciej byli synami obywatela norymberskiego i skierujmy uwagę ku innym miastom szwabskim.

HANS STOSZ W KONSTANCJI

Można przyjąć za pewne, choć nie zachowały się o tym żadne wiadomości, że ściślejsze stosunki artystyczne łączyć musiały Aarau przede wszystkim z Konstancją, stolicą biskupstwa, któremu Aarau podlegało pod względem kościelnym. Konstancja była w XV wieku jednym z najbujniejszych ognisk życia artystycznego południowych Niemiec, promieniującym w dalekim zasięgu; tak przynajmniej sądzić można z licznych nieustających wędrowek malarzy, snycerzy i złotników, których większość osiedlała się tu na dłuższe lata, jeśli nie na stałe. Najbardziej kwitnącą gałęzią rzemiosł było tu u schyłku średniowiecza złotnictwo; świadczą o tym liczne zamówienia z obcych nawet stron i wielka liczba osiadłych tu mistrzów. W ciągu XV stulecia miała Konstancja aż siedemdziesięciu złotników. W związku z rozkwitem sztuki złotniczej rozwijało się rytownictwo niemieckie, którego ojczyzną był obszar nad górnym Renem.

Wśród tych to mistrzów złotniczych, osiadłych w Konstancji w drugiej połowie XV w., wyróżniali się jako najwybitniejsi Kasper i Hans Schwarzwie, Hans Nithard i wreszcie Hans Stosz. Ten ostatni, ze względu na rodzaj rzemiosła, jakie wykonywał, i nieznaczną odległość miasta Aarau od Konstancji, budzić musi najwyższą naszą uwagę.

Choć wiadomości źródłowe, jakie się o tym mistrzu złotniczym zachowały, były już częściowo ogłoszone dawniej, ostatnio zaś zostały pomnożone w pomnikowym wydawnictwie Hansa Rotta, postać jego, mimo aktualności zagadnienia, nie zwróciła dotąd uwagi biografów Wita Stwosza. Wiadomości te są wprawdzie nieliczne, ale przynoszą przecież kilka szczegółów dotyczących życia, stosunków rodzinnych i zawodowej działalności Hansa Stossa.

¹ Gumbel, Repert. f. Kstwiss. XXXVI (1915), s. 146.

² Schulte, Geschichte der Ravensburger Handelsgesellschaft, I s. 202 i 367.

Pochodził on ze szwabskiego miasta Memmingen (Allgau), a nazwisko jego pojawia się w źródłach rękopiśmiennych po raz pierwszy w 1457 roku¹. Wprawdzie nie wiemy na pewno, czy Memmingen było miastem rodzinnym złotnika konstancjeńskiego, czy też tylko miejscem ostatniego jego pobytu, ale skoro źródła wymieniają tam już pod koniec XIV w. obywateli o nazwisku Stosz² a na przełomie XV i XVI wieków niejakiego Jakuba Stosza jako członka miejscowej rady miejskiej³, co świadczy, że ród Stoszów był tam dawna osiadły, nie jest wykluczone, że Hans Stosz urodził się w Memmingen.

Przez następnych dziesięć lat brak o Hansie Stoszu wszelkiej wiadomości, ale, jeśli pozory nie mylą, przebywał on w tym czasie w Bazylei⁴, skąd niezawodnie przeniósł się do Konstancji, gdzie 15 sierpnia 1468 r. uzyskał prawo obywatelstwa i równocześnie został przyjęty do miejscowego cechu złotników⁵. Odtąd konstancjeńskie księgi miejskie wymieniają go kilkakrotnie. W latach 1474—76 zapisano, że Hans Stosz świadczył przed radą miejską w sprawie malarza konstancjeńskiego Konrada Urendorfa, ukaranego za udział w bójce⁶. W tymże samym czasie rada powierza mu wykonywanie prawa mennicznego a następnie zatrudnia go jako miejskiego mincerza.

Na skutek ogólnego przesilenia monetarnego w południowych i zachodnich Niemczech nastąpił w ósmym dziesięcioleciu XV w. dotkliwy brak drobnych pieniędzy. Rada miasta Konstancji postanowiła jednorazowym wybiciem monety uczynić zadość nagłej potrzebie i w tym celu zawarła z Hansem Stoszem dnia 20 sierpnia 1474 r. umowę o wybicie określonej ilości halerzy „mit dem bischofhopt“. Rada obawiając się przy tym strat dla gminy oddała złotnikowi wykonywanie prawa mennicznego w jego własnym zarządzie, na jego koszt i ryzyko, odstępując mu jedynie do użytku mennicę miejską i znajdujące się tam narzędzia. Aby przy tym mało obiecującym przedsięwzięciu oszczędzić złotnikowi kosztów wykonywania nowych stempli, pozwolono mu nowe halerze wybić starym stemplem z XIV w., którym bito dawne konstancjeńskie fenigi⁷. Ale Hans Stosz miał widocznie mimo to same tylko straty i nie był skłonny prowadzić przedsiębiorstwa nadal na tych samych warunkach, skoro rada postanawia przejąć wykonywanie prawa mennicznego we własny zarząd, zatrudniając odtąd naszego złotnika jako miejskiego mistrza mennicznego o stałym wynagrodzeniu.

¹ H. Rott, Quellen u. Forschungen..., I Bd. Bodenseegebiet. Quellenband s. 120. Rott nie przytacza, niestety, źródła tej wiadomości i tylko w spisie złotników i mincerzy konstancjeńskich (s. 118) podaje ogólnikowo: „Hans Stosz von Memmingen 1457—1494“.

² Hainz i Hans Die Stöss 1590 IV 25 (Regesta Boica, X, s. 266).

³ H. Rott, Quellen u. Forschungen etc. II Bd., Altschwaben und die Reichsstädte s. 97.

⁴ Miejskie akta w Solurze (Solothurn) wymieniają: „meister Hans der Goldschmied von Basel“ (1464); „der Goldschmid von Basel, meister Hans von Memmingen (1465/66)“: „der Goldschmid meister Hans zu Basel“ (1467); Rott, Quellen und Forschungen etc. III, Oberrhein, Quellenband II, s. 174; Anzeiger für schweizerische Altertumskunde XXVI (1924) s. 242 n. (H. Morgenthaler). Morgenthaler utożsamia wymienionego złotnika z Hansem Hutschli, Rott zaś nie określił jasno tej postaci, czyni z niej dwóch złotników; przyjmuje za Morgenthalerem, że jest to Hans Hutschli, a w spisie złotników bazylejskich wymienia obok niego jeszcze Hansa von Memmingen i podaje datę jego śmierci na 1475 r. (Rott, III, Oberrhein, Quellenband II, s. 108 n).

⁵ H. Rott, op. cit. I Bodenseegebiet, Quellenband s. 21.

⁶ Tamże, s. 17.

⁷ J. Cahn, Münz- und Geldgeschichte von Constanz und des Bodenseegebietes im Mittelalter, Heidelberg 1911, s. 276—80 i Urkundenanhang nr. 10, gdzie przedrukowano list menniczy Hansa Stosza do rady miasta Konstancji. Oryginał listu z pieczęcią złotnika znajduje się w archiwum miejskim w Konstancji, Urkunden nr. 579;—Rott, op. cit. I, Bodenseegebiet, Text s. 122, Quellenband s. 115.

W 1477 r. (23 kwietnia) Hans i jego towarzysze złożyli przed radą urzędową przysięgę¹. Z początkiem następnego dziesięciolecia rada zatrudnia już jako miejskiego mincerza Hansa Schwartzę².

W 1478 r. zapisano, że Hans Stosz wraz z Hansem Schwartzem, złotnikiem, jest wierzycielem Hansa Nitharda, również złotnika³.

Pod 1475 r. wymieniają źródła konstancjeńskie żonę Hansa, Urszulę i jego syna Hansa, później również złotnika⁴.

Z lat 1480—86 nie mamy o Hansie Stoszu żadnej wiadomości, dopiero w 1487 r. nazwisko jego pojawia się w źródłach kolegiaty (Chorstift) w Bischofszell⁵. Kapituła kolegiaty, mimo trudnego położenia finansowego, w jakim się znajdowała, postanowiła sprawić dla swych patronów śś. Pelagiusza i Teodora nowy relikwiarz srebrny a wykonanie jego powierzyła Hausowi Stoszowi. Przy związkach kolegiaty w Bischofszell z kapitułą katedry konstancjeńskiej (Domstift) wyróżnienie złotnika jest zrozumiałe. Za swą pracę otrzymał on list dłużny na kwotę 180 złotych reńskich, aby się zaś w terminie wywiązać z przyjętego zobowiązania, kapituła zniewolona była zaciągnąć na miejscu u wdowy Adelaidy Rietmannowej i jej córek, nowy dług⁶. Sprawa relikwiarza była widocznie pilna, może chciano uczcić 500 rocznicę poświęcenia kolegiaty, przypadającą na 1486 rok⁷. Rodzaj zamówienia i wysokość zapłaty świadczyłyby, iż Hans Stosz mógł zadowolić wyższe nawet wymagania artystyczne.

W roku następnym (1489) zapisano w księgach miejskich, że miał sprawę karną przeciw konstancjeńskiemu rzeźbiarzowi Kasprowi Schickowi, który zamierzył się na niego nożem⁸. Ostatnia wiadomość o złotniku konstancjeńskim pochodzi z 1494 roku⁹; zapewne wkrótce potem zmarł. Zachowała się jego pieczęć, niestety, złamana, oznaczona liczbą 1466¹⁰, mająca w klejnocie ptaka drapieżcę, „einen Stossvogel“.

Nie mamy wprawdzie żadnych na to dowodów, że złotnika konstancjeńskiego łączyły jakieś bliższe węzły pokrewieństwa z Maciejem i Witem, ale jeśli ktokolwiek z licznych Stwoszków czy Stoszów, żyjących w Polsce i w Niemczech, mógłby być z większym prawdopodobieństwem uważany za ojca obu braci, to chyba jedynie ów Hans Stosz w Konstancji. Przemawia za tym już sam rodzaj rzemiosła Hansa, które zwyczajem średniowiecznym przechodziło z ojca na synów, a jeśli nawet zdarzały się odstępstwa od tej zasady, to i wtedy wybierano zwykle rzemiosło pokrewne. Złotnik był w średniowieczu najszlachetniejszym rzemieślnikiem i właściwym artystą w drobnej plastyce. Ze sztuką złotniczą łączyło się naj-

¹ Cahn, op. cit., s. 279.

² Tamże, s. 279—80.

³ Bischofszell leży w połowie drogi między Konstancją a St. Gallen.

⁴ Rott, op. cit. I, Bodenseegebiet, Quellenband s. 115; Alb. Scheiwiler, Geschichte des Chorstifts St. Pelagius zu Bischofszell im Mittelalter (Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees XLV (1916) s. 288).

⁵ Miejscowy kronikarz Mangolt pisze w swej kronice, że „das stelli“ Bischofszell zostało zbudowane w r. 887 — jako fundacja biskupa konstancjeńskiego Salomona II (875—890) cfr. Kurze Chronik der Stadt und Landschaften Bodensees doch fürnemlich die alte und lob Stadt Constantz [betreffend] zusammengestellt durch Gregorium Mangolt Burger daselbst im Jar 1544. Odpis z 1748 r. Stadtbibliothek Zürich, Mskr. 912. Z autorów nowszych wymieniają Salomona II jako założyciela J. A. Pupikofer, G. Strickler, Geschichte des Thurgaus 1, s. 515 i J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau (1899), s. 47; por. Scheiwiler, op. cit., s. 200.

⁶ Rott, op. cit., I, Bodenseegebiet, Quellen, s. 81.

⁷ Tamże, s. 118, bez podania źródła.

⁸ Rott, op. cit., I, Bodenseegebiet, Quellenband s. 115, przypis 7.

³ Rott, op. cit., I, Bodenseegebiet, Quellenband s. 115.

⁴ Tamże, s. 115, przypis 7.

ściślej rytownictwo, a wszyscy wybitni rytownicy pochodzili z rodzin złotniczych i uprawiali złotnictwo. Również Albrecht Dürer, kiedy wstępował na naukę do pracowni Wohlgemuta, miał za sobą co najmniej półtora roku nauki u swego ojca, złotnika.

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że pracownia średniowieczna była dziedziczna; rzemieślnik, mając kilku synów, oddawał czasem niektórych z nich do innego rzemiosła, jednemu jednak przekazywał pracownię swą w spadku. Dowodów na to mamy pod dostatkiem i okoliczność ta jest zwykle dla historyka sztuki nieomylną wskazówką. Chcąc się dowiedzieć o przeszłości średniowiecznego artysty, szukamy jego przodków przede wszystkim wśród przedstawicieli wykonywanego przez artystę rzemiosła, rodzica szukamy w tymże samym zawodzie, w którym syn pracuje. Tą metodą udało się już dojść do celu niejednokrotnie. Skoro Maciej był złotnikiem, jest wielce prawdopodobne, że również Wit pierwsze swe wykształcenie zawodowe otrzymał w ojcowskiej pracowni złotniczej, nie bez znacznych korzyści dla przyszłego rytownika i rzeźbiarza. Sam wreszcie dwóch synów swoich, Florianiana i Marcina skierował do złotnictwa. Szukamy więc ojca obu braci wśród złotników i jesteśmy przekonani, że los nam poszczęścił, że akta konstancjeńskie przekazały nam rodzica wielkiego rzeźbiarza.

Następstwo głównych wydarzeń życiowych domniemanego ojca i obu synów nie sprzeciwia się temu przypuszczeniu. Wit Stwosz umarł w 1533 roku. Neudörfer nie podaje wprawdzie, kiedy mistrz urodził się, ale opowiada, że oślepl na starość i umarł, mając lat 95; wynikałoby z tego, że się urodził w 1438 roku. Wobec licznych nieścisłości, od których roi się Kronika Neudörfera — wiadomość tę przyjęli nowsi biografowie z niedowierzaniem. Wit Stwosz osiągnął niewątpliwie najwyższą granicę wieku, jaką człowiek może przeciętnie osiągnąć, 80 lat, a nawet ją przekroczył, ale wiek 95 lat wydaje się oceniony za wysoko. Nie możemy ukryć zdziwienia, gdy się dowiadujemy, że jako 85 letni starzec miałby własnoręcznie wykonać ołtarz bamberski (1523), że w trzy lata później podejmuje dłuższą podróż, i że w 1531 r. swego najmłodszego syna Marcina, liczącego wówczas zapewne 15 lat, oddaje na naukę do jego brata przyrodniego, złotnika Florianiana, w Zgorzelcu. W chwili narodzenia tego syna liczyłby mistrz Wit przynajmniej 78 lat. To wydaje się mało prawdopodobne, nawet w odniesieniu do męża, który — jak głosi podanie — żył wstrzemięźliwie i nie używał wina. Tak też sądził Lossnitzer¹.

Jeszcze ostrożniej aniżeli, częściowo przynajmniej prawdziwe, wiadomości Neudörfera należy przyjmować podania późniejszych historiografów norymberskich. Doppelmayr wymienia jako datę urodzenia mistrza 1447 r., zaś jako datę jego śmierci 1542 rok². Jak doszedł on do tych dat, nie trudno się domyśleć. Mając jedną z nich, nie wiadomo skąd zaczerpniętą, Doppelmayr dodał, względnie odjął neudörferowskie 95 i otrzymał liczbę drugą (1447 + 95 = 1542). Za Doppelmayrem Chr. G. von Murr³ i von Schad⁴ podają czas urodzenia mistrza na 1447 rok. Ta data wydaje się bardziej prawdopodobna, niż 1438 r., tak

¹ Lossnitzer, op. cit., s. 5.

² Doppelmayr, Historische Nachrichten etc., Nürnberg 1750, s. 191 n.

³ G. Murr, Journal zur Kunstgeschichte und Literatur II, Nürnberg 1776, s. 51. — Tenże, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg etc. Nürnberg 1778, s. 40 n.

⁴ v. Schad, Veit Stoss der ältere, Norimberga 1795.

jak bliższa jest myśl, że mistrz Wit przybył do Krakowa w 30 roku życia, aniżeli w 39. Obaj jego najstarsi synowie z pierwszej żony Barbary¹: Stanisław, rzeźbiarz i dr. Andrzej, mnich zakonu OO. Karmelitów urodzili się przecież w pierwszych latach pobytu ojca w Krakowie, tj. po 1477 roku. W anniwersarzu Karmelitów norymberskich, założonym przez samego przeora Andrzeja, czytamy najwyraźniej pod 1523 r.: „Frater Andreas Stoesius, decretorum doctor, prior huius monasterii, Cracoviae oriundus“². O drugim synu, Stanisławie, mowa jest przy wpisie do krakowskiej księgi przyjęć prawa miejskiego, że się urodził w Krakowie. Również najstarsza córka Wita, Katarzyna, chociaż w 1503 roku była żoną Jorga Trummera, obywatela miasta Münnernstadt, a 1518 r. miała już wnuka³, urodziła się na pewne również w Krakowie, bo gdyby była starsza, tj. urodziła się przed przybyciem mistrza do Krakowa, byłaby wyszła za mąż za krakowianina.

Wiadomości, jakie mamy o dzieciach Wita Stwosza, pozwalają zatem przypuszczać, że małżeństwo jego przypadło około 1476 r. co się zupełnie dobrze zgadza z wiekiem artysty około 28 lat, założeniem w tym czasie samodzielnej pracowni a więc i z datą urodzenia około 1448 roku. Złotnik konstancjeński, Hans Stosz mógł w chwili narodzenia syna liczyć około 26 lat, zaś w chwili zgonu swego (1495 r.) 73—75 lat. Nie jest to wiek obliczony zbyt wysoko w rodzinie, w której długowieczność była, jak się zdaje, dziedziczna. Między Hausem i Witem istnieje zatem normalny odstęp jednego pokolenia. Jest przy tym rzeczą szczególną, że data śmierci złotnika konstancjeńskiego zbiegła się przedziwnie z chwilą, kiedy wielki rzeźbiarz opuszczał stolicę Polski, by już do niej więcej nie powrócić⁴. Czyżby wyjazd ten pozostawał w związku z wykonaniem testamentu ojca? Bo to jest pewne, że Wit Stwosz opuszczając Kraków z początkiem 1496 r. nie zrzekł się był obywatelstwa krakowskiego i miał zamiar powrócić, gdyż jeszcze na kilka dni przed wyjazdem swoim przyjął zamówienie na wykonanie grobowca dla biskupa kujawskiego Krzesława. Niepokojącemu się biskupowi musiał pan Fryderyk Schilling poręczyć (10 stycznia 1496 r.), że mistrz Wit dostarczy równie dobrego kamienia jak ten, którego użył dla grobowca biskupa Piotra z Bnina⁵. Jeszcze w jesieni 1496 r. oczekiwano w Krakowie jego powrotu. Kiedy bowiem we wrześniu znalazła się przed sądem wójtowskim sprawa Małgorzaty, wdowy po malarzu Łukaszu Molnerze, obywatelu krakowskim, która była dłużna Katarzynie Jedwatowej 6 flor. za farby i z uiszczeniem długu zwlekała, sąd odroczył swe orzeczenie do powrotu mistrza Wita, który jako ręczyciel Małgorzaty winien był, zgodnie z przepisami prawa, złożyć w tej sprawie przysięgę; termin nowej rozprawy wyznaczono na trzeci dzień po jego

¹ W księdze zmarłych (Grosstotengeläuthbuch) kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze, dnia 28 lipca 1496 r. zapisano „Barbara Feytt Stoesin“ (Gümbel, Repertorium f. Kunstw. XXX, 1907, s. 53); — W Krakowie zapisana jest w księdze sądów wójtowskich pod 1479 r. (26 czerwca): „uxor Viti snyezher (Cracovia artificum I, nr. 755) a pod 1481 r. (2—4 czerwca): Barbara sniczerin (Crac. art. I, nr. 795).

² Ks. Szcz. Dettloff, Przyczynki do genealogii rodziny Wita Stwosza (Rocznik Krakowski [XXVI, 1935, s. 77]; R. Schaffer, Zur Frage der Bemalung von Schnitzwerken (Mitteilungen des Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, Bd. XXXVIII (1928) s. 362, przypis 5).

³ Lossnitzer, op. cit., s. 160 i przypis 473.

⁴ Obecność Wita Stwosza w Krakowie jest uwierzytelniona poraz ostatni 11. I. 1496. (Cracovia artificum nr. 1243 i 1244). Między 30 I a 27 II 1496 przyjmuje norymberskie prawo miejskie. Norymberga, Kreisarchiv, Bürger- und Meisterbuch 255, fol. 226^b. „Veiss Stoss [dedit] 5 fl. werung“ (Repert. f. Kstwiss. XXX, 1907, s. 53); Lossnitzer, op. cit., Anhang II, nr. 42.

⁵ Cracovia artificum nr. 1241.

powrocie do Krakowa¹. Wynika stąd jasno, że jeszcze wtedy miała podróż jego inny cel, aniżeli zamiar osiedlenia się w Norymberdze; odnośne postanowienie zapadło później, w każdym zaś razie nic nie wiadano o nim w Krakowie jeszcze szereg miesięcy po wyjeździe mistrza Wita z miasta, a sam wyjazd nie miał charakteru nagłej ucieczki.

Te fakty zadają oczywiście kłam stronniczemu twierdzeniu, że Wit Stwosz przybył do Krakowa jedynie na czasowy pobyt i dorobiwszy się majątku, pragnął powrócić do swej ściślejszej ojczyzny, by tam założyć dostatni dom². Jeśli w nagrodę za ołtarz Mariacki rada zwalnia go w 1483 r. z wszelkich opłat miejskich i używa przy tym zwrotu „jak długo tylko będzie żył i jest naszym współobywatelem“, „dyweyle her lebit und unsir mitburgir ist“³, to nie jest w tym wyrażona wątpliwość, czy mistrz Wit pozostanie w Krakowie — jak sądził Lossnitzer⁴ — lecz jest to zwykła formuła prawna.

Źródła konstancjeńskie wymieniają dwóch synów mistrza złotniczego: Hansa (1476—1536), który objął po ojcu pracownię⁵ i Konrada (1476—1518/19), również złotnika⁶. Choć obaj występują w źródłach w tym samym niemal czasie, co Wit Stwosz, byli od niego niewątpliwie znacznie młodsi. Z czterech zatem braci, Wit, najstarszy, obrał zawód malarza i rzeźbiarza, drugiego z rzędu, Macieja, skłonił ojciec do szukania pracy na obczyźnie, dwóch najmłodszych, może z drugiej żony, zatrzymał przy sobie jako swych następców. W ten sposób zagadka pochodzenia Wita Stwosza byłaby rozwiązana.

Wobec trudności, jakich przysparzają nam dotychczasowe hipotezy i z uwagi na ostateczne wyjaśnienie zagadki pochodzenia Macieja Stwosza, najbardziej zadowalające rozwiązanie przynoszą źródła konstancjeńskie, istnienie zaś licznych rodzin o nazwisku Stosz, rozprószonych w XV stuleciu, w południowo-zachodnich Niemczech, szczególnie zaś na ziemi szwabskiej: w Ravensburgu, Memmingen, Dinkelsbühl, o czym była już mowa, a następnie koło Füssen⁷, a w XVI stuleciu w Sinnbronn (koło Dinkelsbühl)⁸, Hettingen (księstwo Hohenzollern-Sigmaringen)⁹, Feldkirch (Przedarlania)¹⁰ i innych jeszcze miastach szwabskich jak też szwajcarskich¹¹, świadczyłoby może o szwabskim pochodzeniu rodziców Wita Stwosza¹².

¹ Cracovia artificum I, nr. 1274 i 1275.

² K. Dinklage, Die urkundlichen Beweise für das Deutschtum des Veit Stoss, l. c. s. 11.

³ Cracovia artificum I, nr. 862.

⁴ Lossnitzer, Veit Stoss, s. 12.

⁵ Rott, op. cit., I, Bodenseegebiet, Quellenband s. 115, 120.

⁶ Tamże, s. 90, 120.

⁷ Hans Stoss 1444 r. (Repert. f. Kstwiss. XXXVI, s. 150, przyp. 27).

⁸ Hans Stöss (w Tainhausen), Petter Stöss von Aschach, Petter Stosz an dem Urberg, Haincz Stosz 1438/59, Ulrich Stocz 1511, Hanns Stosz po 1480 r. (Th. Hampe, Allgäuer Studien zur Kunst und Kultur der Renaissance w Festschrift f. G. v. Bezold, Nürnberg 1918, s. 49, przypis 178).

⁹ W 1492 r. jakiś Hans Stosz — rodzaj jego zatrudnienia nie jest, niestety, podany — występuje jako przedstawiciel włościństwa z Sinnbronn w sporze prawnym z niejakim M. Schönherrem; sędziami rozjemczymi byli obok innych dwaj rajcy dinkelsbülsy. Gümbel, Archiv. Beiträge (Rep. f. Kstwiss. XXXVI 1915 s. 150²⁷).

¹⁰ W Feldkirch (Przedarlania) jest w 1515 r. niejaki Georg Stosz jednym z członków rady miejskiej (Rott, op. cit., I, Bodenseegebiet, Quellenband s. 217).

¹¹ W księdze rachunkowej miasta Berna wymieniony jest w 1567 r. „Petter Stosz gypser“, niezawodnie sztucznik, wykonujący jakieś prace w kościele w Nydeck, zaś w 1575 r. „Heinrich Stoss gypser“ dostarcza gipsu mistrzowi Danielowi, pracującemu w katedrze berneńskiej. E. Blösch, Kunstgeschichtliche Mitteilungen aus den bernischen Staatsrechnungen von 1550—1582 (Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kunsthandwerks in Bern im 15, 16 und 17 Jahrhundert, Bern 1879, s. 67); — Andreas Stosz, malarz 1580 (Rott, op. cit. III B 244).

¹² W Szwajcarii na drodze z doliny Renu ku granicy kantonu Appenzell znajduje się wólka z kaplicą, Stoss (gmina Gais) znana już w średniowieczu, gdzie 17 czerwca 1405 Appenzellerzy stoczyli z księciem austriackim Fryderykiem zwycięską bitwę. Jeszcze dziś jest w Szwajcarii nazwisko Stooss dość rozpowszechnione.

RÉSUMÉ

L'analyse minutieuse des sources historiques sur le lieu de la naissance du sculpteur Guy Stwosz, comme nous le voyons, ne peut nous donner aucune conclusion définitive. Il faudrait donc chercher d'autres renseignements sur sa famille, qui peuvent être à notre portée.

Notamment Guy avait un frère cadet, Mathieu, orfèvre, qui le suit à Cracovie et d'après les actes municipaux, devient le citoyen de cette ville, le 22 décembre 1482. Le testament de Mathieu, daté de 1534 nous fournit aussi un détail précieux concernant sa famille et le milieu. En faisant mention de sa fille cadette Anne, il l'appelle d'un diminutif, purement polonais „Hanuchna“. Sans aucun doute, il avait épousé une polonaise et on parlait chez lui le polonais. Comme pour renier ce fait évident, les citoyens de la ville de Cracovie, ainsi que les autorités ne l'appellent pas de son nom de famille, qu'il employait et qu'il avait cité au protocole, lors de son accession au droit de citoyen, mais du surnom de „Szwab“ — „Souabe“. En admettant, que ce surnom avait alors la-même signification, qu'il a aujourd'hui encore dans la langue populaire, il signifiait tout simplement „allemand“ et démontrait son origine nationale.

Ce raisonnement toutefois est-il juste? On rencontre souvent dans les actes des villes allemandes au Moyen-âge des noms auxquels était ajouté le surnom „Souabe“ — „Szwab“. Cela témoignerait qu'il faut le traiter plutôt, comme une définition régionale; il signifierait donc autant que „venu de la Souabe“. Mathieu Stwosz cite dans le protocole mentionné le lieu de sa naissance. Nous y trouvons: Mathias von Harrow. On supposait jusqu'ici que sa patrie devait être Harrow, un petit village roumain en Transylvanie. Cela passait pour autant plus vraisemblable, que les quatre fils de Guy Stwosz s'établirent dans différentes villes transylvaines et que le père d'Albert Dürer, hongrois d'origine, provenait aussi de la-même région.

Malgré tout, l'hypothèse de la provenance transylvaine de notre artiste doit être mise en doute, comme mal fondée, car Harrow est un petit hameau habité par des paysans roumains, et il est peu probable, qu'il puisse être le lieu natal de nos artistes. En plus, le dictionnaire historique et géographique allemand du Moyen-âge ne connaît pas de localité du nom de Harrow. Aussi semble-t-il, que le nom du lieu natal du célèbre sculpteur dut être erroné dans les actes municipaux de Cracovie. C'est plutôt la ville suisse Aarau, qui dans les actes du Moyen-âge figure sous le nom de Arow, qui peut être la patrie de l'artiste. Néanmoins dans les actes de cette cité, notamment dans l'annuaire de la paroisse, le nom de Stoss ne figure nulle part; si notre supposition est juste, il serait à admettre que ses parents y étaient des nouveaux-venus. Dans l'ancienne Souabe nous trouvons au XV^e, ainsi qu'au XVI^e siècles beaucoup de familles de ce nom.

De laquelle d'entre-elles descendaient les deux frères?

On est amené à penser qu'ils devaient être issus de la-même famille que Hans Stoss, orfèvre à Constance, fixé au bord du lac de Boden entre 1448—1494.

La date de sa mort se joint à la date du départ de Guy Stwosz de Cracovie. En quittant cette ville, il ne résigne pas de ses droits de citoyen, et en automne de la même année, on y attend son retour. Ce départ pouvait être en rapport avec l'exécution du testament de son père.

L'atelier au Moyen-âge était héréditaire. Si Mathieu était orfèvre, on pourrait supposer que Guy aussi, commença l'apprentissage, dans un atelier d'orfèvre, dont le métier était au Moyen-âge non seulement le plus honoré, mais le plus universel dans tous les domaines de l'art. Il serait donc bien fondé d'admettre, que le père des deux frères était l'orfèvre de Constance.

MISCELLANEA

KAMIENNY KRUCYFIKS WITA STWOSZA W KRAKOWSKIM KOŚCIELE MARIACKIM

Jakoś przedziwnie mało i pobieżnie zajmowała się nasza historia sztuki dotąd tym arcydziełem późnogotyckiego rzeźbiarstwa krakowskiego, a bezwzględnie pewną pracą Wita Stosza¹. Poświęcił mu wprawdzie Łuszczkiewicz sporo miejsca w swej rozprawie o starych cmentarzach krakowskich, twierdząc, jakoby krucyfiks ten pierwotnie był umieszczony „z tyłu kościoła Mariackiego na jego cmentarzu jako konieczne obok Ogrojca jego dopełnienie“, a przeniesiony został do wnętrza świątyni na miejsce dzisiejsze dopiero pomiędzy 1603 a 1647 r.². Powtórzył tę hipotezę, popartą zresztą przez nestora naszej historii sztuki wcale zajmującymi wywodami porównawczymi, za tymże Kopera³; na nich zaś oparł się również w najnowszym wydaniu wzorowego swego przewodnika po Krakowie K. Estreicher. Jednakże już Lossnitzer⁴ wyraził pewne wątpliwości co do pierwotnego przeznaczenia krucyfiksu, a to z powodu doskonałego stanu jego zachowania, jaki nie byłby, zdaniem tego autora, do pomyślenia, gdyby krucyfiks ten stał przez przeszło sto lat pod gołym niebem. Te wątpliwości nie spowodowały jednak rewizji dotychczasowych poglądów na tę sprawę, która zdawałaby się mogła na pozór dość błaha, ale w rzeczywistości, jak to bywa często w historii sztuki, dla pogłębienia wiadomości o krakowskiej twórczości mistrza Wita wcale nie jest — jak zobaczymy — tak bardzo obojętna.

Istnieje bowiem dokument w krakowskich aktach miejskich, który obala uczoną hipotezę Łuszczkiewicza, mówi nam o fundatorze tego dzieła Stoszowskiego (choć niestety nie o samym twórcy), o jego pierwotnym umieszczeniu, a wreszcie także o jego wyglądzie kompozycyjnym. Dokument ten jest ogłoszony w II części „Cracovia artificum“ Ptaśnika pod nr. 74, podającym in extenso testament mincerza królewskiego, Henryka Slackera; testament ten został otwarty urzędowo dnia 14 czerwca 1504 r., sporządzony zaś był na dwa miesiące przedtem⁵. Musiał ten „monetarius Regiae Maiestatis“ być człowiekiem wielce zamożnym, ale przy tym i bardzo dobroczynnym i nabożnym, kiedy ostatnią swą wolą obdarza hojnie niemal wszystkie kościoły, klasztory, szpitale i biednych Krakowa. I właśnie pośród tych zapisów pobożnych znajdujemy jeden dla nas ważny, bo dotyczący wieczystej mszy św., która co piątek za duszę fundatora odprawiać się miała „auff dem altar S. Crucis yn Unser Frawen kyrchen, do das steynen crucifix ist, das ich habe lossen machen“.

¹ Trudno mi zrozumieć, dlaczego K. Estreicher jeszcze w najnowszym (III 1958 r.) wydaniu swego — zresztą i dla nauki przez podanie literatury — pożytecznego przewodnika po Krakowie nie mógł się zdecydować na oznaczenie krucyfiksu jako bezapelacyjnie pewnego dzieła mistrza Wita, twierdząc, „iż się tylko przyjmuje, że dzieło to wyszło spod dłuta Wita Stwosza“ (str. 114).

² Wł. Łuszczkiewicz, Stare cmentarze krakowskie (Rocznik Krakowski t. I, Kraków 1898, s. 24). — Zdaje się, że już w początkach XV w. na cmentarzu przy kościele N. Panny Marii istotnie stał nie tylko krzyż, ale cała Pasja, złożona z krzyża Chrystusowego i 2 łotrów a prawdopodobnie także z figur asystujących po bokach pierwszego. Wskazywałby na to dokument z 24 sierpnia 1439 (Ptaśnik, Crac. art. I, nr. 342), w którym podane są kary, jakie nałożono na białoskórnik Clozila za zabójstwo mosiężnika Hammusa. Miał oskarżony m. i. „barheuptig and barfus of das, daz man in eynen busser dirkenne, geen vor den crewczin czu Unser liben frauen“. Liczba mnoga „vor den crewczin“ oznaczałaby tu Pasję w znaczeniu wyżej podanym. Zwrot „vor den crewczin geen“ zaś, nie „zu den Kreuzen, gehen“, znaczyłoby tyle, co chodzić przed krzyżami (od krzyża do krzyża). A takiej kary niewątpliwie nakładać nie byłoby można na winowajcę, gdyby krzyże te nie były ustawione przed kościołem, lecz w jego wnętrzu; szczególnie, że Clozil tę swoją pokutę odprawiać miał w niedzielę a więc podczas nabożeństw, w których ta jego pielgrzymka pokutnicza musiałaby przeszkadzać nabożnym, gdyby dokonywała się wewnątrz świątyni, gdzie zresztą poza krucyfiksem na ołtarzu wielkim innego pewno w tym czasie nie było.

³ F. Kopera, Wit Stwosz w Krakowie (Rocznik Krakowski t. X, 1907, s. 72).

⁴ M. Lossnitzer, Veit Stoss, Leipzig 1912, s. 51.

⁵ Ptaśnik-Friedberg, Cracovia artificum, Kraków 1956, s. 50. Nie zawadzi tu przypomnieć, że Slacker był wujem późniejszego kard. Stan. Hoziusza, syna Ulryka Hozego (Hosz'a) z siostry naszego mincerza. Tenże szwagier Slackera, przyjęty dopiero w pocz. 1303 r. do praw obywatelskich Krakowa („Ulrich Hosz von Phortzen“, Kaczmarczyk nr. 9253) wymieniony jest w testamencie jako jeden z jego wykonawców. Wymienia krótko Slackera również M. G u m o w s k i, Dzieje mennicy krakowskiej, Poznań 1927, s. 60 i 65.

Jest tu więc wyraźnie mowa o kamiennym krucyfiksie, który kazał zrobić sam Slacker, a który był umieszczony już przed 1504 r. wewnątrz kościoła Mariackiego. Mógł to być jedynie krucyfiks Stoszowski, o innym bowiem kamiennym z tego czasu wiadomości żadnych nie mamy, tak samo, jak naturalnie jeden był tam tylko ołtarz św. Krzyża, ustawiony, jak zobaczymy, w tym samym co dziś miejscu.

Podaje bowiem Łuszczkiewicz¹ za Piekosińskim z kodeksu dyplomatycznego miasta Krakowa dokument, według którego „pierwszym fundatorem“ ołtarza pod wezwaniem św. Krzyża w kościele N. P. Marii miał być ks. Jan Stolle z Głogowy, altarysta przy tymże kościele i notariusz miejski. Pomylił się tu nasz autor: nie pierwszym fundatorem w znaczeniu założyciela ołtarza, lecz najwyżej pierwszym fundatorem dotacji dla niego mógł być ów Stolle, któremu nie wiadomo na jakiej podstawie Łuszczkiewicz przypisuje fundację jakiegoś „drobnego tryptyku“ w rodzaju i z programem teologicznym ołtarza św. Trójcy z kaplicy świętokrzyskiej w katedrze krakowskiej. Ani bowiem ten testament z 1454 r., ani też rewokowany pierwotny z 1439 r. tegoż Stollego² nic o wzniesieniu takiego ołtarza, ani tryptyku, ani nawet o jakiejś pierwszej dotacji nie wspomina. Przeciwnie, ów starszy testament, wyliczając trzy ołtarze w kościele Mariackim, którym przypisać miały dotacje altarysty, wymienia wyraźnie także ołtarz św. Krzyża jako już istniejący i posiadający, jak tamte, swe fundusze, „*quas ipsa altaria prius habent ex aliorum hominum dotacione et pristina fundacione*“ — z czego wynika, że ołtarz świętokrzyski w kościele N. P. Marii istniał już dawno przed 1439 r.³, istotnie ozdobiony jakimś tryptykiem. Że zaś ten może był dość nikły i skromny, natchnął on pobożnego Slackera myślą wystawienia na jego miejscu jakiejś grupy monumentalniejszej, o której wykonanie zwrócił się do najwybitniejszego ówczesnego rzeźbiarza krakowskiego, Wita Stosza.

Mówię wyraźnie o wystawieniu nie tylko krucyfiksu, ale całej Pasji, tzn. obok niego figur asystujących: Matki Boskiej i św. Jana, które istotnie pierwotnie po bokach Krzyża były ustawione⁴. Czytamy bowiem w testamencie naszego mincerza dalej: „*Item mer vorschaffe ich 20 gulden, damit man zal das crucifix, Maria und Johannis bylder fassen und dy auff das beste awsrichten, das fenster alzo weit und hoch, ys not thuen, werde czumawern und schone awsrichten auff das beste und wo des geldes gebrechen wörde, zo zal man dorczw geben alles, das noth ist*“. A zatem była nad ołtarzem św. Krzyża umieszczona Pasja w pełnym tego słowa znaczeniu, której wszystkie trzy części miały być polichromowane kosztem Slackera. Była ona widocznie przyczepiona do ściany nad ołtarzem. A że znajdujące się z tyłu okno pomniejszało wrażenie, wyznacza mincerz odpowiednią sumę na zamurowanie go i udekorowanie otoczenia pasji⁵.

¹ Łuszczkiewicz, l. c., s. 25.

² Cracovia artificum I, nr. 544.

³ Świadczy o tym także fakt, że sam Stolle w drugim swym testamencie z 1454 r., a więc jeszcze w czasie, gdy dopiero dokonywał zapisu swego jako nowej dotacji („*nova fundacio et dotacio*“) dla ołtarza św. Krzyża, nazywa się altarystą „*mei Altaris sancte Crucis*“, a dalej nakazuje znów wykonawcom testamentu: „*...ipse mee nowe fundaciones et dotaciones... segregate et diuise esse debent ab alijs dotacionibus eorunden*“ (F. Piekosiński, Kodeks dyplom. miasta Krakowa. Monumenta medii aevi historica, t. VII, część 2—4, Kraków 1882, nr. 459). Zaś wykonawca tegoż testamentu, notariusz królowej Elżbiety i niejaki Mikołaj Schonberg, w dokumencie z roku 1460, tych właśnie dotacji oraz ich praw patronackich dot. czącym, nazywając tam zmarłego już Stollego również „*Altarista sancte Crucis*“, wspomina o innych jeszcze „*Altariste dictorum Altarium [tj. św. Krzyża oraz św. Szymona i Judy] pro tempore existentes*“. (Piekosiński op. cit. nr. 452). Pomyłka Łuszczkiewicza polega na tym, że uważał on wyraz „*erectio*“ czy „*fundatio*“ za równoznaczne z wzniesieniem ołtarza. Tymczasem wyrazy te oznaczają w tym czasie przeważnie dodatkowo już istniejących fundacji dołączonych inne, jak to wyraźnie wynika np. z zapisu królowej Elżbiety z 1503 r.: „*Censum Triginta marcarum... conferimus pro fundo duorum ministeriorum seu Altarium ad Altare tituli sancte Marthe Hospite Cristi in Capella, in qua Corpus dicti [Jana Olbrachta] filii nostri requiescit*“ (Piekosiński op. cit. nr. 485). Z dalszego tekstu tegoż zapisu też wynika jawnie, że ius patronatus nie potrzebuje się wcale odnosić do całego ołtarza, ale może przypadać w udziale różnym kolatorom na poszczególne „*ministeria*“ czyli „*altaria*“ jednego i tego samego ołtarza.

⁴ Kopera, op. cit. s. 73 przeczy możliwości takiej koncepcji, chociaż J. Muczkowski już poprzednio (Kraków, Rocznik Krakowski t. VI, 1904, s. 170) przypuszczał jej pierwotne istnienie.

⁵ Łuszczkiewicz, l. c., s. 24 musiał się pomylić sądząc, jakoby „*materiał użyty do zamurowania okna gotyckiego pochodził z XVII w.*“, ponieważ zauważył tam „*drobną cegłę i jakieś stare ciosy*“.



Wit Stwosz. Krucyfiks kamienny. Kraków, kościół Mariacki

Nasuwa się wszakże pytanie, czy obie figury asystujące nie powstały w tym dopiero czasie, a miały być polichromowane razem ze starszym z pochodzenia krucyfiksem, który jednak wymieniony jest w testamencie Slackera jako wiszący już na swoim miejscu („do das steynen crucifix ist“). Nie jest to zgoła prawdopodobne, choćby ze względu na fakt, że bardzo szczegółowy testament o całym zespole pasyjnym mówi jako o jednostce tematycznej, nie wyłączając z niej postaci asystujących, na których miejsce przechowywania w jakiejś pracowni rzeźbiarskiej wskazałby, gdyby nie stały lub wisiały od dawna po bokach krucyfiks. Cała więc Pasja była dziwnym sposobem nie pomalowana, co także wskazywałoby na Wita Stosza jako jej twórcę, u którego rzeźby nie polichromowane pojawiają się niebawem w czasach norymberskich (Chrystus i Matka Boska Volckamerów, św. Andrzej, św. Roch, ołtarz bamberski) wbrew zwyczajom rzeźbiarstwa XV wieku, nie tylko północnego ale i włoskiego. Sprzeciwiało się więc to samowładcze zarządzenie mincerza krakowskiego niewątpliwie intencjom artystycznym mistrza Wita, kierującym się tu tak wcześnie już, i bodaj po raz pierwszy, ku bezwzględnemu akcentowaniu form rzeźbiarskich przez usunięcie barwy jako czynnika pomocniczego¹. I pod tym względem odkrywa nam testament Slackera nieznaną dotąd tendencję artystyczną Stosza z jego czasów krakowskich.

Istniała zatem pierwotnie cała Pasja Stoszowa nad ołtarzem św. Krzyża w krakowskim kościele Mariackim. Gdzie podziały się figury Matki Boskiej i św. Jana — nie wiadomo. Padły one niezawodnie ofiarą nowych tendencji architektonicznych pierwotnego, skromniejszego pewno od dzisiejszego, barokowego ołtarza², jak zresztą wiele innych, gdy — zapewne w pierwszej połowie XVII w. — włączono sam już krucyfix w ołtarzową ramę, którą później 1727 (Łuszczkiewicz) czy 1755 r. (Estreicher) wraz z czterema brązowymi kolumnami z kaplicy Wisenbergów (XVI w.)³ ks. Łopacki kazał prawdopodobnie włączyć do dziś istniejącego późnobarokowego ołtarza⁴.

Drobną jeszcze wiadomość, czy raczej legendę o pewnym podłożu historycznym warto tu przytoczyć na uzupełnienie powyższych wywodów, dotyczących pierwotnego umieszczenia naszego krucyfiks w ołtarzu św. Krzyża kościoła Mariackiego, a równocześnie przyczynić się poniekąd do datowania tego dzieła Stoszowskiego. Podaje tę legendę Pruszcz. Oto świątobliwy Świętosław, mansjonarz Kościoła N. P. Marii, odznaczający się wielkim nabożeństwem do Ukrzyżowanego z ołtarza św. Krzyża, miał usłyszeć pewnego razu, gdy psalterzysta zaniedbał śpiewania psalmów, głos Chrystusa: „Cur silet Ecclesia?“ Otóż ten zmarły in odore sanctitatis i pogrzebany w tym kościele Świętosław zeszedł z tego świata w 1491 r. Legenda była związana niewątpliwie z dzisiejszym już krucyfiksem, którego niezwykle silna emocjonalność zrodzić ją tylko mogła, jak zrodziła podaną również przez Pruszczę dawną opowieść o owym rzemieślniku, który mając odnowić tę rzeźbę, doznał wrażenia „że nie jako kamienia, ale jako człowieka ciała ciepłego się dotknął, czego potem i drudzy doświadczyli, jako manuskrypta kościoła tego opowiadają“. Świadczyłyby więc i owa legenda, że Pasja Stoszowska już przed 1491 r. znajdowała się na miejscu dzisiejszym, co zgadzałoby się z ogólnie dziś przyjętym datowaniem jej na czas po wykończeniu ołtarza Mariackiego a przed rozpoczęciem prac nad mauzoleum Kazimierza Jagiellończyka, tj. pomiędzy 1489 a 1492 r.

Osoba fundatora Pasji Mariackiej, królewskiego mincerza Henryka Slackera, nasuwa także przypuszczenie, że — po wykonaniu świetnego tego, nie mającego sobie równego w Krakowie, dzieła przez Wita Stosza w kamieniu — on to właśnie mógł polecić mistrza królowej Elżbiecie jako najodpowiedniejszego rzeźbiarza, gdy w 1492 roku po śmierci króla wypadło wystawić temuż bogate mauzoleum w katedrze

¹ Porównaj te same tendencje u Riemenschneidera i — u Michała Anioła.

² P. H. Pruszcz w swych Klejnotach stoł. m. Krakowa (1647) bowiem już o nich nie wspomina.

³ Lossnitzer, op. cit., s. 52 źle zrozumiał Pruszczę pisząc, że ołtarz dzisiejszy znajdował się „bei der Kapelle der Familie Wiesenberg“.

⁴ Zastrzegam się tu z góry, że niejedna z tych moich hipotez co do historii ołtarza św. Krzyża może być mylna, ponieważ nie mam pod ręką materiału, któryby umożliwił mi dokładniejsze odtworzenie tych dzieł. Krakowskim kolegom będę wdzięczny za poprawki, które może przyczynią się do wyświecenia sprawy owych figur asystujących. Przy tej sposobności jeszcze drobna uwaga: zamiast mało mówiącej, a przy tym nieścisłej, choć może ogólnie używanej nazwy „ołtarz cudownego Pana Jezusa“ (Estreicher) należało by przynajmniej w literaturze i przewodnikach przywrócić temu ołtarzowi starą a właściwą nazwę „ołtarza św. Krzyża“. W wyżej wymienionym dokumencie Schonberga z 1460 r. podkreśla się; najdobitniej i osobno nazwę jego jako „Altare sancte Crucis“.

wawelskiej. Wszakże w tym szczególnie dziele pasywnym o niewidzianej dotąd ekspresji i dynamice a także technicznie tak doskonałym zdał mistrz Wit — jeszcze bez pomocy Jorga Hubera — świetny egzamin jako wybitny rzeźbiarz również w kamieniu utworów monumentalnych, i to — po pierwszej tego rodzaju próbie skromniejszej we wcześniejszym od Pasji Ogrojcu krakowskim — dało początek całej jego twórczości w tej technice podczas ostatnich lat sześciu w Krakowie.

Ks. Szczęsny Dettloff

INHALTSANGABE

Man hat bis dahin angenommen, der steinerne Kruzifixus des Veit Stoss in der Krakauer Marienkirche hätte ursprünglich auf dem Marienkirchhof gestanden (Łuszczkiewicz) und wäre erst in der I. Hälfte des XVII Jhts. ins Innere über den Kreuzaltar versetzt worden. Schon Lossnitzer hat dies leicht angezweifelt, ohne jedoch andere Gegengründe anführen zu können, als den guten Erhaltungszustand des Werkes. Nun gibt es aber ein Testament vom 14. Juni 1504, das ausdrücklich den Erblasser, den kgl. polnischen Münzmeister Heinrich Slacker in Krakau als Stifter des Stossischen Prachtstückes nennt, daneben aber noch die gewöhnlichen Begleitfiguren, eine Mutter Gottes und einen hl. Johannes, erwähnt. Für die Fassung der ganzen Passion setzt Slacker eine Summe von 20 Fl. aus, ausserdem, was nötig wäre für die Zumauerung des hinter dem Kreuzaltar angebrachten Fensters und seine Dekoration. Die Tatsache, dass die Figuren von Stoss nicht gefasst worden waren (sie hingen ja schon an ihrem Platze), ist ein Beweis für die sehr früh einsetzende Tendenz des Meisters, die plastische Form für sich, ohne Zuhilfenahme der Polychromie, sprechen zu lassen. Die Legende vom sel. Świątosław, einem in odore sanctitatis 1491 verstorbenen Altaristen der Marienkirche, den während eines inbrünstigen Gebetes vor dem Kreuzaltar der Gekreuzigte angesprochen hätte (Pruszc), zeugt davon, dass die Passion schon um 1490 an Ort und Stelle hing.



Głowa Chrystusa. Szczegół poprzedniej ryciny

PERSKI BUZDYGAN W POSIADANIU KS. SANGUSZKÓW

Rzadkie stosunkowo są zabytki perskiej sztuki emalierskiej. Wśród nich jednym z bardziej okazałych jest znajdujący się w Polsce w posiadaniu ks. Romana Sanguszki w Gumniskach koło Tarnowa emaliowany buzdygan.

Jest on wysokości 62 cm i składa się z rękojeści, przy końcu której osadzonych jest sześć tzw. piór, o ściętych narożach. Prócz środkowej części rękojeści, powleczonej cienką skórą (jaszczurem), powierzchnia buzdygana pokryta jest w całości emalią (émaille champlevé), o ornamentie kwiatowo-roślinnym na tle białym. W rysunku ornamentu odróżniamy lilie, powoje, jaśminy, tulipany, gwoździki, tj. cały zespół, stanowiący w perskim zdobnictwie tzw. „décor de parfum”. Na powierzchni tzw. piór kwiaty są nieco mniejsze, na rękojeści — większych rozmiarów. Gięte wiciowo, ulistnione gałązki łączą ze sobą poszczególne kwiaty. Przeważają w nich barwy: czerwona, niebieska, biała i zielona. Fotografia nie jest w możności oddać harmonii ich barwnego zespołu oraz całego wdzięku kolorytu tego niezwyklego dzieła perskiej sztuki zdobniczej.

W czasie wielkiej wojny i przenoszenia buzdygana — dla chronienia go przed możliwą zaturą blisko linii bojowej — uszkodzone w nim zostały trzy pióra.

Buzdygan (zwany także „szestpiór”) był w wojsku polskim atrybutem i oznaką pułkownika, tak jak buława — hetmana. Górna część buzdygana rozdzielała się w sześć piór — w buławie była jednolicie okrągła lub owalna.

Litery I K X C obok herbu Pogoń, zamieszczone na stopie rękojeści buzdygana, wskazują na jego właściciela. Był nim Józef Klemens Czartoryski, z linii tej rodziny piszącej się „na Korcu i Oleksińcach”. W r. 1764 został on stolnikiem litewskim; w r. 1765 wysłał go Stanisław August do Rzymu, do papieża Klemensa XIII, z notyfikacją swego wstąpienia na tron i własnoręcznym swoim listem. W r. 1766 został właścicielem chorągwi pancerniej¹, która należała poprzednio do jego ojca. Jako właściciel i pułkownik chorągwi pancerniej, która to godność była raczej honorowa i reprezentacyjna, a nie dawała ani nie oznaczała istotnej komendy nad wojskiem, miał Józef Klemens Czartoryski wielokrotnie okazję do występowania na przeglądach i defiladach z buzdyganem w ręku, jako oznaką swej godności.

Dodajmy, że Józef Klemens Czartoryski był założycielem manufaktur w Korcu, wśród których znajdowała się także tzw. persjarnia, tj. tkalnia pasów polskich o ornamentie opartym na wzorach wschodnich, w znacznej części także perskich.

Na Józefie Klemensie wygasła młodsza linia Czartoryskich na Korcu i Oleksińcach, a drogą spadku, przez jego córkę Klementynę, zamężną za Eustachym Sanguszką, buzdygan przeszedł na własność rodziny Sanguszków², w której posiadaniu znajduje się między innymi także inne wybitne dzieło perskiej sztuki zdobniczej, znany z wystawy w Londynie w r. 1931 wspaniały kobierzec jedwabny typu tzw. polskiego.

Rok 1766, w którym Józef Klemens Czartoryski został właścicielem chorągwi pancerniej, i od którego to czasu był uprawniony do używania buzdygana, mogłby stanowić wskazówkę co do daty jego powstania względnie nabycia. Lecz w wyciąganiu wniosków w tym wypadku należy być ostrożnym. W tym czasie bowiem mogła być tylko stopa buzdygana zaopatrzona w herb Pogoń i monogram właściciela, a buzdygan sam mógł dawniej już znajdować się w posiadaniu rodziny Czartoryskich. Wiemy, że przed r. 1766 właścicielem tej samej chorągwi pancerniej



Perski buzdygan w posiadaniu ks. Sanguszków

¹ A. Boniecki, Herbarz Polski, t. III, Warszawa 1900, s. 334; S. Uruski, Rodzina t. II, Warszawa 1905, s. 395; T. Żychliński, Złota księga szlachty polskiej, t. VIII, Poznań 1886, s. 40.

² Informacje genealogiczne zawdzięczam księżnej Konstancji Sanguszkowej, która zechce łaskawie przyjąć za nie wyrazy mej szczerzej podzięk.



Górna część rękojeści buzdygana

powyższy mógł też wywrzeć wpływ na rozwój w tym czasie sztuk zdobniczych w samej Polsce. Ich cechą charakterystyczną było właśnie podówczas uleganie wpływom sztuki islamu, jak tego dowodem są strzyżone kobierce wełniane, pasy przerabiane złotą i srebrną nicią, broń ozdobna, rzędy końskie itp. Oprócz stwierdzenia znaczenia, jakie buzdygan w posiadaniu ks. Sanguszków może mieć dla dziejów dawnej polskiej kultury artystycznej, przypuścić należy, że zajmie on także odpowiednią pozycję w dziejach perskiej sztuki zdobniczej. Dzieje perskiego emalierstwa nie są

był ojciec Józefa Klemensa — Józef Czartoryski. Przypuścić można by zatem, iż buzdygan, nabyty jeszcze przez ojca, przeszedł na syna, który otrzymawszy pułkownikostwo, kazał umieścić i nałożyć na buzdyganie herb i swój monogram. Wykonanie herbu nie nosi cech perskich, lecz europejskie, i jest on robotą nie najwyższego poziomu, podczas kiedy sam buzdygan jest dziełem oryginalnym sztuki zdobniczej perskiej.

Styl wykonanego w emalii ornamentu buzdygana zdaje się świadczyć, że pochodzi on jeszcze z pierwszej połowy XVIII lub może nawet z końca XVII w. Centrum sztuki emalierskiej w Persji w XVII w. stanowiło miasto Sziraz¹. Może zatem do tej miejscowości, którą przez polskich i perskich Ormian łączyły niegdyś z Polską stosunki handlowe, dałoby się odnieść powstanie emaliowanego buzdygana, którego wykonanie przynosi chlubę perskim emalierom; świadczy zarazem o wysokim technicznym i artystycznym poziomie ich sztuki. Dziś, gdy perska sztuka emalierska nie jest dotąd dostatecznie zbadana, brak nam materiału porównawczego do ściślejszego określenia zarówno czasu jak i miejsca powstania buzdygana. Przypuszczenie, że Sziraz był miejscem jego powstania, wyrazić musimy też z wszelkimi zastrzeżeniami. Buzdygan w posiadaniu ks. Sanguszków stwierdza w każdym razie wielokrotnie powtarzaną już tezę o szczególnym umiłowaniu w Polsce XVII i XVIII wieku orientalnego stylu dekoracyjnego. Import ze Wschodu dzieł sztuki tego rodzaju i o tak wysokim poziomie jak buzdygan



Dolna część rękojeści buzdygana

¹ A. U. Pope, *An Introduction to Persian Art*, London 1930, s. 187.

jeszcze napisane i czekają na monograficzne ich opracowanie, a wówczas znajdzie się także miejsce dla buzdygana ks. Sanguszków na tle innych analogicznych doń zabytków, których dostatecznej ewidencji na razie jeszcze nie posiadamy.

Tadeusz Mańkowski

SYNOPSIS

Among the rather rare objects of old Persian enamel Art special attention must be given to a buzogan („buzdygan“ in Polish) in the collection of Prince Sanguszeko in Gumniska near Tarnów. In the Polish military organisation of the XVIIth century the buzogan was the badge of a colonel of a regiment of horsemen, just as the Marshal's staff (buława) was the ensign of the commander in chief (hetman) of the Polish army. This custom had probably been taken over from the East. The upper part of the buzogan was divided into six parts, the so-called feathers, while that of the Marshal's staff was round or oval.

With the exception of the handle, which is covered with thin leather, the whole of this buzogan is enameled (*émaille champlevé*) showing a pattern of flowers and plants. At the nether-part of the handle there are a coat of arms and initials indicating that the buzogan once belonged to Prince Joseph Clemens Czartoryski, who after having been made colonel of a regiment of mailed horsemen, carried this buzogan as the mark of his rank during the military reviews.

It is, however, possible, that the buzogan had already been made for Joseph Clemens Czartoryski's father, whose Christian name was Joseph too, and who has had also been colonel of mailed horsemen. He may have left the buzogan as an heirloom to his son who had his coat-of-arms and initials put on handle in 1766. It seems rather probable that the buzogan dates from the first half of the XVIIIth century.

We know that Shiraz was the centre of the Persian enamel Art during the XVIIth century and we are therefore inclined to consider this town as the probable place where the buzogan comes from. Like many other Persian centres of Art, Shiraz remained in active commercial relations with Poland, especially through the Persian as well as Polish Armenians.



Stopa rękojeści buzdygana

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Goffredo BENDINELLI, *Dottrina dell'archeologia e della storia dell'arte* (Storia-metodo-bibliografia), Milano, Genova, Roma, Napoli, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1938, 16^o, s. 495.

Autor w przedmowie do tego grubego, choć niewielkiego formatu tomu mówi: „Ta Doktryna, całkowicie pozbawiona ilustracji graficznych, rości sobie prawo służenia nauce historii sztuki w sposób bardziej organiczny i bardziej skuteczny, niż najbogatsza i najbardziej ilustrowana wśród książek o sztuce. To, czego brak w specjalnej produkcji księgarskiej, to, w rzeczywistości, nie książek ilustrowanych, lecz kryteriów orientacji naukowej co do sposobu ich (to zn. książek) używania“. Cel dzieła jest więc — według zamierzeń Autora — bardzo ogólny i podstawowy, gdyż ma dać zasady, na mocy których będzie mógł czytelnik znaleźć nici przewodnie w swej pracy w dziedzinie historii sztuki, rozumianej w bardzo szerokim zakresie. Cel to przeto, powiedzmy, pedagogiczny.

Treść książki jest rzeczywiście bogata, obejmuje bowiem następujące kwestie:

- 1) Zasady teoretyczne; definicje pojęcia archeologii i pojęcia historii sztuki; 2) podziały chronologiczne i geograficzne archeologii; 3) działy specjalne archeologii i historii sztuki (dyscypliny pomocnicze); 4) źródła literackie, odnoszące się do pomników starożytnych; 5) zabytki starożytne od końca epoki klasycznej do XV w.; 6) zabytki klasyczne w XVII i XVIII w.; 7) zabytki klasyczne od epoki napoleońskiej do naszych dni; 8) muzea włoskie zabytków starożytnych; 9) muzea zagraniczne zabytków starożytnych; 10) traktaty i biografie artystyczne do końca XVIII w.; 11) literatura periegetyczna, Winckelmann i neoklasycyzm; 12) kolekcje sztuki średniowiecznej i nowożytnej we Włoszech; 13) główne kolekcje sztuki średniowiecznej i nowożytnej zagraniczne; 14) źródła zabytkowe sztuki średniowiecznej i nowożytnej; 15) analiza dzieła sztuki i środki jej; 16) historia sztuki jako synteza.

Po każdym rozdziale Autor podaje bibliografię przedmiotu, a na końcu książki spis czasopism i publikacyj ciągłych, archeologicznych i z historii sztuki.

Z przeglądu treści można się zorientować, że książka ta odbiega dość znacznie od pracy prof. Biagio Pace pt. *Introduzione allo studio dell'archeologia*, Napoli 1934, drugiego dzieła z tego zakresu w literaturze archeologicznej włoskiej. Z konieczności tematu jeden i drugi autor omawiają także te same rzeczy, lecz prof. Bendinelli rozszerza znacznie swój temat przez wciągnięcie historii sztuki. Różni się także omawiana praca od podręczników tego rodzaju w innych językach, przy czym zwraca uwagę rzadkie w literaturze archeologicznej włoskiej nabicie tekstu faktami. Faktów z wszelkich dziedzin archeologii i historii sztuki jest takie mnóstwo, że przykro odczuwa się brak indeksu. Znalezienie czegokolwiek w książce jest możliwe tylko dzięki bardzo dokładnemu podaniu treści rozdziałów, lecz to nie może wystarczyć.

Z „zasadami teoretycznymi“ (rozdział I) prof. Bendinelli'ego najzupełniej się nie godzę. Definiuje on archeologię jako „analizę historyczną i materiałową zabytków“, a historię sztuki: „analiza i synteza jednocześnie, historyczno-estetyczna“ (p. 12). Według niego, cytuję po włosku, aby uniknąć nieporozumień: „L'archeologia riguarda la materialità del fenomeno artistico; la storia dell'arte indaga del fenomeno artistico la sola spiritualità“ (p. 13). Obie te definicje uważam za fałszywe, jak fałszywe jest porównanie przez Autora stosunku archeologii do historii sztuki do stosunku gramatyki do literatury (p. 13).

Definicje pojęć archeologii i historii sztuki uważam za nieracjonalne i ze względów praktycznych, to znaczy ich historycznego rozwoju jako nauk i dzisiejszego stanu, i ze względów teoretycznych, poznawczych. Naprzód względ zasadniczy. Jeśli archeologia jest jedynie analizą historyczną i materiałową zabytków, to nie jest w ogóle żadną nauką, każda bowiem nauka musi dążyć do syntezy. Pewna faza postępowania badawczego jest oczywiście tylko analizą, lecz po przełamaniu tej fazy dalsze postępowanie badawcze już analizą wyłącznie nie może być. Gdybyśmy się bowiem ograniczali wyłącznie do analizy zjawisk, to otrzymalibyśmy tylko zbiór nieskoordynowanych faktów i nic więcej. Nauka zaś przy pomocy hipotez, teorii i pojęć ogólnych stara się iść dalej. Ale

drugi wzgląd jest w tym wypadku ważniejszy, gdyż godzi bezpośrednio w tezę Autora, dowodząc jej wewnętrznej sprzeczności. Jest rzeczą znaną i uznaną, że archeologia bada równie dobrze dzieła sztuki jak utwory kultury materialnej, a historia sztuki *ex definitione* ogranicza się do badania utworów artystycznych. Różnica to bardzo ważna, bo w zakresie zjawisk i zagadnień badanych. Dwie nauki, mające zaś dwa różne zakresy, nie mogą być uważane za jedną naukę. Z definicji Autora wynikałoby nieuchronnie, że fakty kultury materialnej zaanalizowane przez archeologię, jako nie mogące wejść do historii sztuki, gdyż nie stanowiące jej tematu — wiszą w powietrzu, są beżpańskie, lub nie należą do archeologii.

Możnaby jednak przyjąć obie definicje Autora pod jednym warunkiem: uznać naprzód trzeba, że każde dzieło rąk ludzkich, równie dobrze Partenon i Sąd Ostateczny Michała Anioła, jak łopata nieznanego mieszkańca Akarnanii w V w. przed Chr., czy świder nieznanego Azteka z czasów przed Kolumbem są utworami artystycznymi. Jeśliby Autor na takie postawienie sprawy zgodzić się chciał, to ja się zgodzę na to, że jego definicje są słuszne, aczkolwiek tylko z jego punktu widzenia. Tymczasem Autor wyraźnie motywuje swój sąd w sposób całkowicie inny, mówiąc (p. 11): „Żadnej różnicy (scil. między archeologią a historią sztuki) w rzeczywistości, z punktu widzenia przedmiotu, na który się składają dla obu nauk zabytki o charakterze nie-literackim“.

Żeby nie przeciągać dyskusji nad tym zagadnieniem, dodam tylko, że i stan współczesnej jak i dawniejszej archeologii zaprzecza definicji Autora. Właśnie z syntez archeologicznych wyszły syntezy historii sztuki. Dość przypomnieć Winckelmann'a. Zresztą dałoby się oczywiście długo i szeroko polemizować z prof. Bendinelli'm. Nie miejsce tu na to. Dlatego też nie wysuwam mojej definicji archeologii ani historii sztuki. Wystarczy, jeśli, jak mam nadzieję, wykazuję sprzeczność wewnętrzną sądów Autora i ich niezgodność z istniejącym stanem rzeczy w badaniach archeologicznych i historii sztuki.

Rozdział o podziałach archeologii jest raczej banalny, jak i następny o dyscyplinach pomocniczych. Jest to zresztą zrozumiałe. Pożyteczny jest rozdział o źródłach literackich, odnoszących się do zabytków starożytnych, choć znacznie za krótki.

Bardzo cenne są rozdziały, poświęcone losom zabytków sztuki starożytnej, począwszy od końca starożytności aż do naszych czasów. Co prawda, tych, godnych uwagi, sześćdziesiąt stron stanowi raczej historię archeologii, niż historię dzieł zabytków jako takich, lecz sama już bibliografia wystarczy, aby nabrały one większego znaczenia, może nawet dla kogoś, kto nieźle zna temat. Praktyczną wartość mają rozdziały o muzeach, posiadających starożytności. Polskie są gruntownie pominięte. Pożyteczne są rozdziały następne o traktatach i biografiach od średniowiecza do wieku XVIII, o literaturze podróźniczej itd. Autor podaje tu i oświetla mnóstwo faktów. Z kolei idące rozdziały o kolekcjach sztuki średniowiecznej i nowożytnej we Włoszech i poza Włochami tworzą dobry przegląd orientacyjny co do zabytków, rozsianych po wielu muzeach. Na stronie 357 figuruje „Museo Czastoryski“ jeden raz, a drugi w pisowni poprawnej. W bibliografii zaś na str. 365 czytamy: St. S. Komornicki, *Muzeum Książąt Czastoryskie in Cracovia, Cracovia 1929* — co pozostawiam bez komentarzy, aczkolwiek wśród moich archeologicznych kolegów zagranicznych jestem przyzwyczajony do większej dokładności. Ostatni z praktycznych rozdziałów rozpatruje źródła monumentalne sztuki średniowiecznej i nowożytnej.

Dwa ostatnie rozdziały książki są poświęcone analizie i syntezie w badaniu artystycznym. Są one jednak naprawdę przede wszystkim historyczne i bibliograficzne; aparat pojęciowy jest zaś w nich słabo rozbudowany. Rozdział XV (Analiza) zajmuje się źródłami badań artystycznych, dając szczegółowy przegląd publikacji z różnych zakresów (corpora, słowniki, encyklopedie itd.) oraz określa środki analizy, podając jako przykład badanie dzieł malarskich, w których najważniejszą rzeczą jest forma i światło, czyli linia i barwa (p. 418). Proces analityczny dochodzi w końcu do opisu (p. 420). Ale rozumienie (*il comprendere*) dzieła sztuki oznacza nie tylko uprzytomnienie sobie elementów konstytuujących dzieła sztuki, lecz także wartościowanie przyczyn (*il perchè*) tych elementów (p. 422). Autor omawia w tym miejscu związki dzieła sztuki z jego otoczeniem (*ambiente*), religią i zwyczajami. Następnie definiuje pojęcie stylu w następujący sposób: „*il concetto di stile come il suggello impresso dalla personalità dell'artista sulla materia*“, lecz definicję tę odnosi tylko do

sztuk figuralnych (p. 424), wydzielając z jej zakresu architekturę i „style architektoniczne“. W końcu omawia metody atrybucji, cytując Morrelli'ego i Furtwänglera, sposoby wykazywania autentyczności utworów artystycznych itp. podobne zagadnienia podrzędne.

W rozdziale XVI twierdzi, że „idealna synteza historyczna byłaby syntezą wynikającą z wzajemnego połączenia wszystkich faktów artystycznych w ich związkach przyczynowo-skutkowych, na podstawie obiektywnej, pełnej i wyczerpującej dokumentacji“ (p. 441). Autor nie zdobywa się jednak na wytłumaczenie nam, co rozumie pod „faktami artystycznymi“, ani pod przyczynami, ani skutkami dzieł sztuki, ani też nie objaśnia, co to jest „obiektywna“ dokumentacja. A wszystkie te pojęcia nie są bynajmniej tak bardzo proste. Dalej daje prof. Bendinelli przegląd rozmaitych „syntetycznych“ i systematycznych książek poprzez wiek XIX i czasy współczesne. Dość to powierzchowne, jak np. „Już od 1893 r. Alois Riegl, przez opublikowanie książki „Stilfragen“, zasłużył się zastąpieniem koncepcji materialistycznej „stylu“ według Sempera koncepcją spirytualistyczną, bardziej odpowiednią (più aderente) procesowi formacyjnemu sztuki“ (p. 462). W końcu Autor krytykuje tendencje atrybucjonistyczne, „filozofizm krytyczny“ i pseudo-syntezy. Bibliografia do części teoretycznej tego rozdziału dość nikła, do części historycznej — obfita.

Oceniając całość pracy Autora, przychodzę do wniosku, że rozdziały i ustępy zajmujące się historią i krytyką sztuki, opisy muzeów i dzieł w nich przechowywanych, wykazy zabytków, spisy bibliograficzne itp. stanowią bardzo cenne, bardzo pożyteczne i ze wszech miar godne polecenia kompendium, wprowadzające do badań nad sztuką, mogące się przysłużyć także i specjalistom. Rozdziały i ustępy teoretyczne posługują się zaś aparatem pojęciowym bardzo uproszczonym, są raczej płytkie i powierzchowne, a przy tym jednostronne. Poświęciłem jednak dość miejsca tej książce, gdyż tego rodzaju publikacje nie są zbyt częste, a są potrzebne.

Stanisław J. Gąsiorowski

FOUILLES FRANCO-POLONAISES, RAPPORTS, I. TELL EDFOU 1937, par B. Bruyère, J. Manteuffel, K. Michałowski, J. Sainte Fare Garnot, Contribution de Ch. Kuentz.

plans et dessins de Mlle G. Jourdain, Université Joseph Piłsudski de Varsovie — Institut Français d'archéologie orientale du Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'archéologie orientale, Le Caire, 1937, s. 214, tabl. 44, planów 4.

Wykopaliska w Edfu, prowadzone przez Uniwersytet Józefa Piłsudskiego w Warszawie i Instytut francuski archeologii wschodniej w Kairze, doszły do skutku, jak wiadomo, dzięki inicjatywie, energii i niezmiernie pracowitej pracy prof. Kazimierza Michałowskiego. Są one teraz ogólnie znane dzięki kilku wydawnictwom ich inicjatora, tak fachowym, jak popularnym, jako też dzięki zorganizowaniu w Warszawie wystawy zabytków ruchomych, przywiezionych do Polski i stanowiących własność państwową polską. Toteż, na tym miejscu muszę się ograniczyć do zanotowania tylko wydawnictwa urzędowego, poświęconego tym wykopaliskom, tym bardziej, że jest ono niezbyt znane poza specjalistami. Wielki tom in-quarto Edfou I przedstawia się pod każdym względem dodatnio: bardzo staranne opracowania przez czterech jego Autorów idą w parze z doskonałymi reprodukcjami i jasnymi planami p. Jourdain. P. Bruyère skreślił ogólne rezultaty archeologiczne na początku tomu, p. J. Sainte Fare Garnot opracował mastaby, p. K. Michałowski kom centralny. Katalog przedmiotów ruchomych opracowali pp. Bruyère i Michałowski, papiirusy opisał p. Manteuffel, a pewne uwagi filologiczne dał p. Kuentz. Kończą rzecz indeksy: figur, tablic, planów i rzeczy. Prócz tablic i planów na końcu książki objaśniają tekst liczne rysunki i figury w nim zawarte.

Notując tak krótko to wydawnictwo, a tym samym nie wchodząc w szczegółowe jego referowanie i krytykę, nie mogę nie zwrócić uwagi na jego znaczenie. Jeśli się rozpoczyna wykopaliska w prowincjonalnej miejscowości Egiptu starożytnego (farańskiego i grecko-rzymskiego), to nie można oczekiwać ani żądać rezultatów, jakieby dały, a w każdym razie dać mogły, wykopaliska przedsięwzięte w jakimś wielkim ośrodku kulturalnym, jak np. w Tell el Amarna w Egipcie lub w Babilonie w Mezopotamii. Mamy tu przeto przed sobą obraz kultury prowincjonalnej egipskiej. Ale dla badania naukowego jest ten obraz niezwykle cenny, gdyż właśnie brakuje nam znajomości tej kultury, jej architektury, plastyki, grobów, tzw. przemysłu artystycznego. Znajomość

jej pogłębia niezwykle naszą wiedzę o całości kultury egipskiej, rozszerza ją i czyni bardziej pewną. Wykopaliska w Edfu są właśnie bardzo cennym przyczynkiem do poznania tych zagadnień, gdyż dały poważny zasób ustalonych faktów co do pewnych problemów, jak, żeby wymienić tylko przykłady, co do okresu przejściowego między Starym Państwem a Średnim, co do niektórych szczegółów budownictwa grobowego (mastaby) egipskiego, lub niektórych typów architektonicznych rzymskich (termy), jako też pewnych kwestii z archeologii epoki hellenistyczno-rzymskiej w Egipcie (lampki i in.). Rezultaty wykopalisk są więc zupełnie konkretne i posiadają duże znaczenie archeologiczne. Wszystko to potwierdza słuszność wyboru Edfu na miejsce pierwszych polskich wykopalisk archeologicznych, prowadzonych poza krajem. Współpraca naukowa polsko-francuska, od dłuższego czasu istniejąca w zakresie archeologicznym, choć na skromniejszą miarę, wydała tu i wyda niewątpliwie jeszcze bardzo piękne wyniki i powinna być zachętą do dalszych prac, czy to wspólnych, czy może, później, tylko polskich.

O ile rezultaty ściśle naukowe, osiągnięte przy pomocy solidnych metod pracy terenowej i badawczej, nie ulegają dla mnie wątpliwości — a przyznając, wystarcza mi to do ich oceny — to pragnę nie zapomnieć także o praktycznej stronie całej sprawy. Kraj nasz zyskał dzięki wykopaliskom w Edfu pokązną ilość zabytków oryginalnych egipskich. Zabytków egipskich posiadaliśmy już nieco (głównie w Muzeach Książąt Czartoryskich w Krakowie i Gołuchowie), ale teraz, po raz pierwszy mamy zbiór większy, pochodzący z jednego miejsca, stanowiący więc pewien organiczny zespół związany miejscem powstania i czasem, jednym typem kulturowym. Ma to wielką wartość bez żadnej wątpliwości.

Tych kilka uwag może wystarczy, aby stwierdzić, że wykopaliska prowadzone przez polskich badaczy razem z francuskimi uczonymi zasługują na publikację, jakiej się doczekały w formie *Tell Edfou I*.
Stanisław J. Gąsiorowski

STARINAR. Organ Srpskog Arheološkog Društva. Treća serija, knjiga 13, 1938, Urednik Vlad. R. Petković, In-4^o, 249 stron, liczne ilustracje, Beograd 1938.

Organ Serbskiego Towarzystwa Archeologicz-

nego „Starinar“ — pod redakcją prof. Vlad. R. Petkovića staje się coraz wierniejszym odzwierciedleniem pracy badawczej na obszarach serbskich w całym zakresie archeologii prehistorycznej, klasycznej i średniowiecznej. Pomieszczenie wszystkich tych gałęzi wiedzy pod wspólnym dachem wydaje się w pierwszej chwili wprawdzie nieco dziwne, posiada ono jednak poniekąd uzasadnienie już w samym charakterze badanych terenów, pod każdym względem niezwykle bogatych i ważnych, gdzie różne warstwy kulturowe tak bardzo zajął się wzajemnie, że często odkrywa je ta sama łopata archeologiczna a selekcję i klasyfikację przeprowadza dopiero ściślejsze badanie krytyczne.

Różnorodna i bogata jest w tym sensie także treść najnowszego rocznika „Starinara“. Miloje M. Vasić (str. 3—40) pisze — z obszernym streszczeniem w języku angielskim — o stosunkach między mieszkańcami doliny Dunaju a Italią w epoce żelaza; wychodzi on od znalezisk w Winczy i dochodzi do wyniku, że dolina Dunaju i Italia stanowiły w epoce żelaza dwie równoległe, ale niezależne od siebie drogi kulturowe, które łączyły Egeję z Europą środkową. Wpływy egejskie dotarły jednak wcześniej do Italii niż do doliny Dunaju, ponieważ kolonizacja grecka, w ślad za tradycjami wcześniejszymi, rozpoczęła się na Zachodzie (w Italii południowej i na Sycylii), zanim między połową VII a początkiem VI w. przed Chr. powstały kolonie greckie nad Morzem Czarnym i nad Dunajem. Kulturę neolityczną Banatu przedstawia w oparciu o bogaty materiał ilustracyjny dalszy ciąg niemieckiej rozprawy F. Millekera (str. 102—160). — D. Jovanović (str. 96—101) omawia tzw. „studnię rzymską“ w górnej twierdzy beogradzkiej i dochodzi do wniosku, że jej rzymskie pochodzenie nie jest pewne. Została ona w każdym razie gruntownie odbudowana przez Austriaków w XVIII wieku. — Trzy rozprawy Dj. Sp. Radojičića są natury historycznej i wiążą się tylko pośrednio z zabytkami sztuki. Pierwsza z nich stanowi krytykę i rekonstrukcję fragmentów napisów dotyczących cerkwi św. Mikołaja w Wraniu (str. 53—70), jednej z fundacji króla Stefana Urosa III Deczańskiego (1321—1331), — druga w analogiczny sposób omawia źródła o sewastokratorze Wlatce i jego monetach (str. 71—74), — a trzecia (str. 75—91) pt. „Ecclesia Mile“ przeprowadza na podstawie tekstów źródłowych identyfikację klasztoru Mile

w dolinie rzeki Lim. O ruinie jego cerkwi o typie archaicznym pisze Dj. Bošković (str. 92—95). Br. Popović publikuje (str. 167—177) dwa ciekawe okazy broni bizantyńskiej, znalezione w Belgradzie: miecza, do którego nie znajduje żadnych analogii, i szabli inkrustowanej złotem. Twórczości utalentowanej, przedwcześnie zmarłej malarki serbskiej Widosawy Kovačević (1889—1913), poświęciła krótką charakterystykę Z. Simić Milovanović (str. 41—52).

„Dodatek“ (str. 179—240) zawiera mnóstwo ciekawego materiału i komunikatów. Najciekawsze jest być może sprawozdanie Fr. Mesesnela o kampanii wykopaliskowej 1937 r. w miejscowości Caričin Grad, gdzie już rok przedtem w miejscu dominującym nad okolicą odkopano dużą bazylikę; do tego przybyły obecnie dalsze odkrycia, wśród nich ważna zwłaszcza rzeźbiarska pracownia prawdopodobnie i obszerne mauzoleum a raczej kościół sepulkralny o bardzo oryginalnym ukształtowaniu, przykryty bez kwestii kopułą, zawierający bogatą dekorację mozaikową i plastyczną; forma kapiteli i styl mozaik wskazują na pierwszą połowę VI wieku jako na czas powstania. Że znajdowało się tu centrum licznych osiedli antycznych i wczesnobizantyńskich, świadczą o tym m. i. dwie bazyliki starochrześcijańskie odkopane w pobliżu. Dalsze komunikaty dotyczą nowoodkrytej mozaiki na terenie rzymskiej Mediany w pobliżu Niszu, serbskiego średniowiecznego materiału epigraficznego z Hercegowiny i Południowej Serbii, fragmentu wazy jońskiej z Winczy itp. Bogatą treść rocznika zamyka krótka bibliografia. Wojśław Moł

PSAŁTERZ FLORIAŃSKI, łacińsko-polsko-niemiecki. Rękopis Biblioteki Narodowej w Warszawie. Wydali Ryszard Gauszyniec, Witold Taszycki, Stefan Kubica. Studia o oprawie i piśmie Psalterza napisał Aleksander Birkenmajer, o miniaturach Władysław Podlacha. Z 31 podobiznami. Staraniem i pod redakcją Ludwika Bernackiego. Lwów, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, z zasiłkiem Sejmu Śląskiego, 1939, s. VII, 402+31 tabl.

Psalterz Floriański, będący — jak wiadomo — jednym z najcenniejszych zabytków języka polskiego z końca XIV wieku, stanowi od przeszło stu lat przedmiot badań naukowych. Badania te zainicjowane w r. 1827 przez J. S. Baudtkiego, który

pierwszy z uczonych ogłosił wiadomość o tym zabytku, doprowadziły w kilka lat później do pierwszego jego pełnego wydania przez S. Borkowskiego w r. 1834 i udostępnienia go szerokim kołom badaczy. Od tej chwili zakres zainteresowań naukowych dla tego rękopisu i związanych z nim zagadnień rozszerza się ustawicznie, znajdując swój wyraz w bogatej literaturze przedmiotu.

W zainteresowaniach tych od lat dziesięciu zaznaczyło się znaczne ożywienie dzięki ogłoszeniu rozprawy dyr. L. Bernackiego o genezie i historii Psalterza, która wywołała prawdziwą sensację. Bernacki, nie zadawalając się dotychczasowymi wydaniami Borkowskiego i Nelringa, sięgnął znowu do oryginału, wydobył zeń na światło szereg nowych szczegółów i przez powiązanie własnych spostrzeżeń z innymi zabytkami i faktami przedstawił genezę naszego psalterza w nowym zupełnie świetle. Dopatruje się w nim dzieła kanoników regularnych w Kłocku na Śląsku, przeznaczonego na podarunek klasztoru tego dla królowej Jadwigi, celem uczczenia faktu zbliżającego się macierzyństwa królowej. Jego nieoczekiwany finał w postaci śmierci Jadwigi spowodował niedokończenie rękopisu, który w tej okaleczalnej postaci dostał się do biblioteki kanoników regularnych przy Bożem Ciele w Krakowie, skąd, w czasie wielkiego pożaru miasta w r. 1556 ukradziony i sprzedany jednemu z przelicznych podówczas wędrownych kupców włoskich, dostał się do krajów austriackich i tam pozostał.

Teza Bernackiego, która badanie nad Psalterzem na nowej postawiła płaszczyźnie, wywołała ożywioną polemikę, realnym zaś jej następstwem było nabycie (w r. 1931) rzezonego rękopisu dla kraju, czego badacz ten magna pars fuit. Powrót tego cennego zabytku do Polski po czterowiekowej nieobecności jest wydarzeniem naukowym niezwykłej doniosłości, znalazło też ono swój wyraz w pomnikowej publikacji, której tom pierwszy mamy przed sobą.

Jest to potężny wolumen o czterystu z górą stronach, z 31 tablicami (w tym 4 barwne), którego treść, poziom naukowy i wyposażenie typograficzne stoją na takiej wyżyźnie, że zaliczyć go wypadnie do najpiękniejszych wydawnictw naukowych ostatniego dwudziestolecia. Tom ten, będący dziełem zbiorowym najwybitniejszych naszych fachowców w poszczególnych dziedzinach

wiedzy, posiada charakter dokumentarny: obok tekstów, wydanych według ostatnich wymogów techniki wydawniczej, obejmuje on szczegółowy opis i analizę samego rękopisu, przeprowadzone w sposób, wykluczający wszelkie wątpliwości czy nieudomówienia. Jakkolwiek wydawnictwo to przeznaczone jest w pierwszym rzędzie dla filologów, winni zwrócić na nie uwagę i historycy sztuki zarówno ze względu na kwestie, w których są bezpośrednio zainteresowani i do wypowiedzenia się powołani, jak i ze względu na metody badawcze, które w tej publikacji znalazły zastosowanie. Rozprawy, poprzedzające teksty filologiczne Psalterza, rozpoczyna cenne studium Aleksandra Birkenmajera pt. „Obecna oprawa Psalterza Floriańskiego“ (str. 1—15). Autor przy pomocy drobiazgowej analizy technicznej i stylistycznej określa ogólny charakter oprawy, ustala radełka i tłoki do jej wykonania użyte, a wreszcie na podstawie porównania z innymi podobnymi okazami i analizy znaku wodnego na przednich kartach ochronnych potwierdza i umacnia dotychczasowy pogląd, że obecna oprawa jest dziełem Henryka Yegema i powstała po r. 1564 w którymś z alpejskich krajów habsburskich. Nie jest ona wprawdzie wybitniejszym dziełem sztuki introligatorskiej, wskazuje jednak, że oprawa pierwotna (podobnie jak i karta tytułowa kodeksu) niszczała, zastąpienie jej zaś nową dokonało się za cenę dalszego okaleczenia rękopisu, którego marginesy zostały wówczas silnie obcięte z prawdziwą szkodą dla jego dekoracji malarskiej.

Następne studium tegoż Autora pt. „Psalterz Floriański jako zabytek kaligrafii. Paleograficzny rozbiór rękopisu“ (s. 17—63) nie zostało — bynajmniej nie z winy Autora — uwiecznione najważniejszymi rezultatami. Okazuje się bowiem, że rękopis nasz pod względem kaligraficznym jest dziełem dość przeciętnym, nie nastroczającym najważniejszych zagadnień. Dlatego też poza stwierdzeniem raz jeszcze współdziałania trzech pisarzy i ustaleniem ich kolejności oraz chronologii (koniec XIV w. — ostatnie lata tegoż wieku — pierwsza połowa XV w.) mamy tu olbrzymią ilość szczegółowych, nieraz bardzo cennych spostrzeżeń, ale bez wniosków ostatecznych. Tym bardziej więc podziwiać należy niesłychaną wprost skrupulatność i legendarną już erudycję Autora, który metody badawcze doprowadził do takiej do-

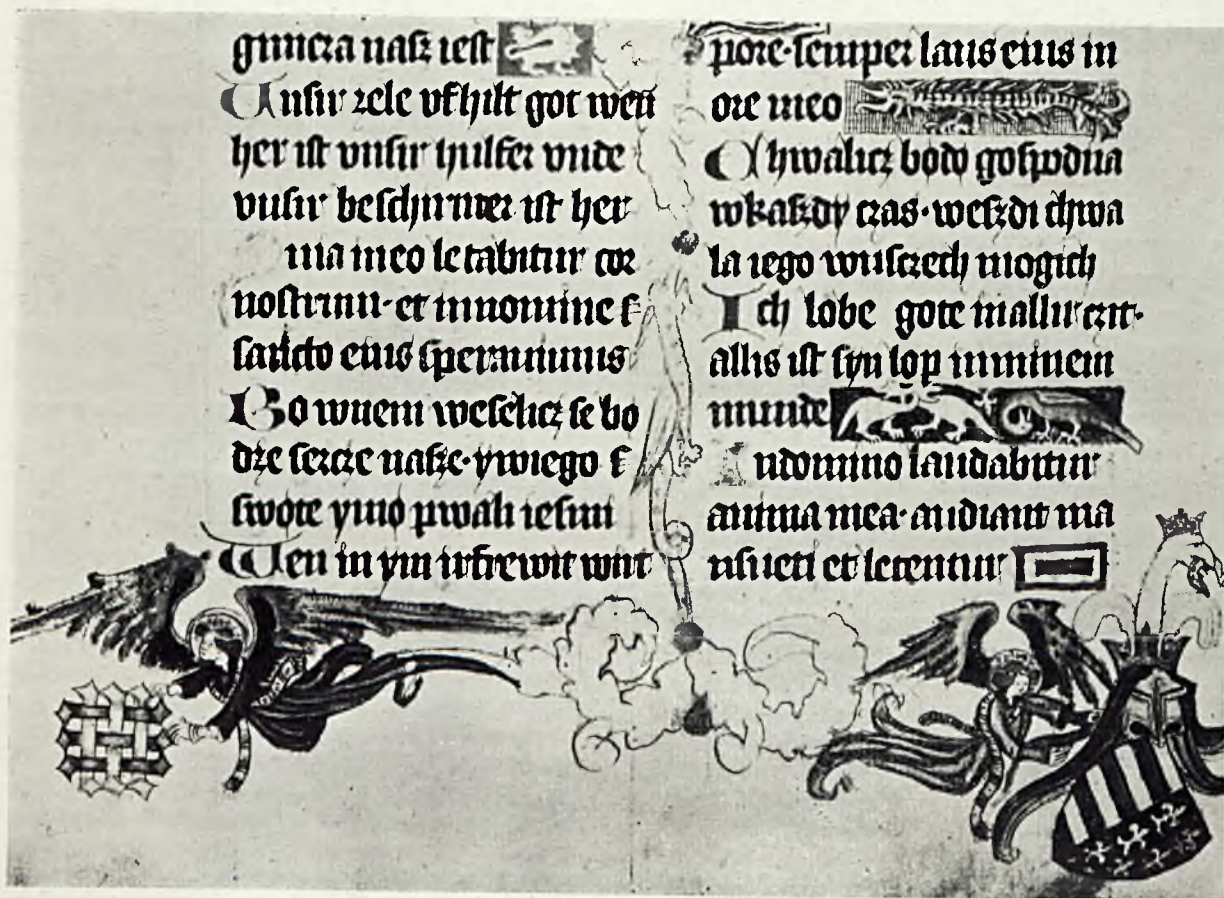
skonałości, że czasami zdają się być celem samym w sobie, uniezależnionym od osiągalnych wyników względnie wagi poruszonych problemów. Skrupulatność swą i sumiennosc posuwa Autor czasem aż zbyt może daleko, co między innymi wyraża się w obfitym stosowaniu cudzysłowów, nawet tam gdzie wszelkie nieporozumienie wydaje się wykluczone (np. „brzuszek“ litery). W każdym jednak razie nauka nasza zawdzięcza tu Autorowi studium, jakiego dotąd jeszcze nie posiadała, a dla którego w literaturze światowej nie łatwo znaleźć analogię.

Studium Władysława Podlachy „Miniatury Psalterza Floriańskiego“ (s. 65—104) zainteresować musi każdego historyka sztuki, a jego lektura daje to wyjątkowe zadośćuczynienie, jakiego doznajemy w zetknięciu z dziełem doskonałym. Dojrzała wytrawność sądu, erudycja, krytycyzm, sumiennosc i umiar dają w rezultacie studium pod względem metodycznym klasycznie wzorowe, którego gruntowne poznanie należałoby zalecić każdemu zwłaszcza początkującemu badaczowi w najistotniejszym interesie własnym. Żal po prostu zbiera, że włożony w tę pracę wysiłek nie znalazł rekompensaty w poziomie artystycznym samego rękopisu, co nie pozwoliło na rozwinięcie wielu poważnych zagadnień, które jedynie ubocznie, w celach porównawczych lub dla naszkicowania ogólnego tła zostały niejako na marginesie tylko poruszone. W danym bowiem wypadku mamy przykład wysokiego idealizmu historyka sztuki, który nieproporcjonalnie duży w stosunku do satysfakcji wkład własnego wysiłku oddaje na korzyść innych dyscyplin, dostarczając im cennych bardzo wskazówek.

Studium Podlachy rozpada się na dwie części: inwentaryzacyjno-opisową miniatur i wkładek międzywierszowych oraz poprzedzającą ją charakterystykę ozdoby malarskiej rękopisu pod względem formalno-stylistycznym i technicznym. Nie podobna w tym miejscu streszczać szczegółowo zadziwiająco bogatych wyników tego studium. W świetle wywodów Autora okazuje się, że zabytek nasz — pod względem artystycznym dzieło drugorzędne — swą stroną malarską wchodzi w orbitę sztuki niemieckiej, względnie przez nią warunkowanej. Miniatury jego rozpadają się na dwie grupy, które Autor określa mianem „stylu pierwszego“ i „drugiego“. Najciekawiej przedstawiają się miniatury

stylu pierwszego obejmujące karty 1—64 i one tylko posiadają rysy bardziej indywidualne, które pozwalają je wyodrębnić na tle współczesnej produkcji artystycznej. Ich cechy znamienne, to, przy ogólnym charakterze gotycko-niemieckim, silna obecność pierwiastków włoskich i francuskich — te ostatnie reprezentują m. i. drolerie figuralne w ilości nie spotykanej w iluminatorstwie niemieckim, a wreszcie wyraźny rys archaistyczny, przejawiający się w rozlicznych motywach, zaczerpniętych wprost z romanizmu. Ich tak silna przymieszka, niezrozumiała w rękopisie, który na podstawie innych danych datować należy na koniec XIV w., wytłumaczyć się da jedynie przy uwzględnieniu zupełnie średniego poziomu artystycznego całej tej dekoracji. I dlatego Autor skłonny jest miniatury naszego Psalterza uważać za wytwór prowincjonalnej pracowni klasztornej, która, nie podążając za współczesnymi prądami artystycznymi, posługuje się często tradycją, albo sięga wprost do znajdujących się na miejscu rękopisów starszych,

z których poszczególne motywy nierzadko wiernie kopiuje; tą samą drogą mogły tam przejść pierwiastki włoskie i francuskie, za których pochodzeniem z pierwszej ręki nie absolutnie nie przemawia. Jako pewnego rodzaju curiosum, ze względu na przypuszczalny teren powstania naszego rękopisu, podnieść należy zupełną obcość tej grupy miniatur wszelkim wpływom współczesnej sztuki czeskiej, których zasięg był, jak wiadomo, bardzo wielki; na tym punkcie wywody Autora pokrywają się zupełnie z opinią najwybitniejszego znawcy tych spraw prof. Chytila z Pragi, którego uwagi zawarte w liście prywatnym zostały dokładnie przytoczone. Takby wyglądały w ogólnym zarysie miniatury stylu pierwszego. W odróżnieniu od nich grupa druga nie przedstawia nic szczególnie interesującego, nie wychodzi bowiem poza ogólnie na północy stosowany typ dekoracji późnogotyckiej, który ustala się definitywnie w połowie XV wieku, co jednak nie wyklucza możliwości jego pojawienia się w pierwszym dziesięcioleciu



Psalterz Floriański, dolna część karty 55v

tego wieku. Na zakończenie podnieść jeszcze należy, że tak jak strona kaligraficzna, tak też i iluminacja Psalterza nie wykazuje jednolitości, owszem zdradza gwałtowne przerwanie pracy pierwszego malarza, o którego pierwotnych zamierzeniach świadczą rysunki szkicowe ozdób na dalszych kartach, przez jego następcę czy następców częściowo pozostawione, częściowo zatarte i zmienione. Tak się przedstawiają w ogólnym zarysie wyniki studium Podlacha nad miniaturami i nie trudno się zorientować w ich wartości i doniosłości dla dalszych badań nad genezą tego Psalterza.

Jako aneks do tego studium dołączone są uwagi Heleny Polaczekówny pt. „Analiza elementów heraldycznych w miniaturach Psalterza Floriańskiego“ (s. 104—108). Cenne to studium, oparte na rozległej i gruntownej znajomości przedmiotu i bogatej literaturze polskiej i obcej, przynosi szereg nowych zupełnie rezultatów, z których niektóre pozostaną trwałą zdobyczą naukową, gdy nad innymi zawisnąć musi na razie znak zapytania. Za najcenniejszą zdobycz uznać należy zidentyfikowanie zatartej i obciętej miniatury heraldycznej na k. 5 jako herbu Jagiełły. Do wyniku tego doszła Autorka przez odkrycie na obu skrzydłach klejnotu herbowego powtarzającego się krzyża dwukrotnie przekrzyżowanego, który, jak wiadomo, stanowił często używany znak osobisty Jagiełły, a potem przeszedł na jego następców. Szczegół ten, gołym okiem niedostrzegalny, wystąpił całkiem wyraźnie dopiero na specjalnym zdjęciu, dokonany przy zastosowaniu najnowszych zdobyczy technicznych w dziedzinie fotografowania rękopisów zniszczonych, wyblakłych lub wytartych; wyklucza to wszelkie wątpliwości co do ewentualnej dowolności identyfikacji i daje wywiódłom Autorki zupełnie pewne podstawy¹. Z in-

¹ W imię ścisłości zaznaczyć jednak musimy, że za przykładem Arpadów krzyża podwójnego, jako znaku głównego albo wyłącznego używają na swych pieczęciach zarówno Karol Robert jak i Ludwik Węgierski. (cfr. G. Pray, Syntagma historicum de sigillis regum et reginarum Hungariae, Budae 1805, Tab. I, fig. 6 i 7, Tab. II, fig. 1b). Ponadto krzyż ten na tarczy występuje na przemian z herbem andegaweńsko-węgierskim i polskim a nawet z całym ętrusiem z podkową w dzióbku, na kilku darach złotniczych Ludwika dla kościołów, jako to na ramie srebrnej w Akwizgranie (Mitteilungen d. Central-Commission, VII, 1862, s. 117, fig. 7) i takież w Maria-Zell (ibid. XIV, 1869, s. 87, fig. 17) a wreszcie na krzyżu wiedeńskim (Prace Kom. hist. sztuki I, s. 155,



Psalterz Floriański, fragment karty 50v



Fragment zapony Ludwika Węg. w Akwizgranie

nych spostrzeżeń Autorki frapuje określenie przedstawienia na okładce międzywierszowej na k. 50v jako orła piastowskiego i próba powiązania go z osobą Władysława Opolczyka. Niestety, to tak pociągające tłumaczenie utrzymać się nie da, gdyż znak ten jest po prostu orłem klejnotnym herbu polskiego Ludwika, występującym na jednej z zapon (fibulae pectorales), które król ten ofiarował kaplicy węgierskiej w Akwizgranie. Ze-stawienie odnośnych motywów, powyżej, sprawę przesądza. Wreszcie podkreślić należy podjętą przez Autorkę próbę określenia zagadkowego sigla monogramatycznego w postaci dwóch gotyckich minuskułowych liter „m“ skrzyżowanych, jako zawołania rodowego Andegawenów, na wzór tych, które znamy w Europie zachodniej od trzeciej ćwierci XIV wieku. Nie wchodzimy na razie w szczególności tej interpretacji, do której jeszcze będziemy musieli powrócić. Na zakończenie wyrazić należy

fig. 2). Nigdzie jednak nie pojawia się on jako znak klejnotny, którym zawsze jest struś „qui mange le fer“. — Nasuwa się jednak pytanie, czy pierwszym herbem w znaczeniu zachodnim, którego używał Jagiełło, nie był właśnie ów stary znak Arpadów, przyznany mu przez Jadwigę na podobieństwo tego, co później masowo zastosowano w Horodle, i czy krzyż ten połączony ze zwykłą pieczęcią konną XIII w. nie stworzył właśnie herbu Pogoni? W tej sprawie jednak głos decydujący mają heraldycy, poruszamy ją zaś tu dlatego, że Jadwiga wbrew praktykom ojca swego nigdy, zdaje się, krzyża podwójnego nie używała i nie spotykamy go ani na roztruchanie ani na racjonale, co by mogło pośrednio przemawiać za tezą Autorki.

zał, że to niewielkie ale cenne studium nie zostało należycie zilustrowane, zwłaszcza, iż przynosi ono częściowo materiał zupełnie nowy.

Omówione powyżej rozprawy wyczerpują zakres zainteresowań historyka sztuki, pozostała bowiem część wydawnictwa, obejmująca teksty, stanowi domenę filologów.

Na podstawie dotychczasowych wywodów nie trudno się zorientować, że omówione studia dają wyczerpujące informacje i wyjaśnienia odnośnie do całej strony faktycznej, z wyjątkiem jednego tylko szczegółu. Jest nim owa tajemnicza plecionka z dwóch minuskułowych liter *nt*, która występuje w Psalterzu trzykrotnie, dwa razy jako motyw samodzielnie potraktowany, raz zaś włączona w obręb ornamentyki inicjału tekstu. Znak ten w połączeniu z herbami węgiersko-andegawęskimi, podobnie jak w Psalterzu, powtarza się, jak wiadomo, na roztruchanie w *Grünes Gewölbe*, który według dotychczasowych opinii stanowił dar królowej Jadwigi dla katedry krakowskiej. W monogramie tym, wobec braku karty tytułowej Psalterza, dopatrywano się wskazówki do ostatecznego rozwiązania zagadki powstania samego rękopisu i próbowano tajemniczy ów znak rozmaicie interpretować. Tak zatem w literach tych widziano kolejno monogram Małgorzaty morawskiej zmarłej w r. 1349, pierwszej żony Ludwika Węgierskiego (Borkowski) bądź też Marji węgierskiej, pierwotnej pretendenci do korony polskiej po swym ojcu, dla której zabytki oba wykonane przeszły na własność młodszej jej siostry Jadwigi (Kopitar, Nehring, Sokołowski). Dalej chciano w nim widzieć „monimentum (munus) municipii” jako napis dedykacyjny miasta Krakowa na darach powitalnych dla młodocianej królowej (Bruchnalski), „Mater Maria” jako imię patronki dynastji andegawęskiej (Sponzel), „Mons Mariae” czyli nazwę opactwa kłockiego, ofiarodawcy obu przedmiotów (Bernacki), wreszcie „Montjoie Marie”, lub „Mons Mariae”, ale jako stare hasło rodowe Andegawenów, względnie węgierski okrzyk bojowy (Polaczkówna).

Tak wyglądały próby interpretacyjne do r. 1936, tj. do czasu wykończenia skryptów omawianego tu wydawnictwa, tymczasem zaś wypłynęły nowe dane. I tak, okazało się, że identyczny monogram biały na tle czerwonej tarczy widnieje na jednym z obrazów kościoła w Kajovach w południowych Czechach, u stóp wyobrażonego tam miejscowego

proboszcza, Mikołaja Pilsa, który zmarł w r. 1503; znak ten według dawnych opisów powtarzał się na zaginionym dziś epitaphium tegoż duchownego, co by mogło upoważniać do dopatrywania się w nim monogramu zmarłego, np. „Magister Michael” (L. Bernacki, *Dookoła genezy Psalterza Floriańskiego*, *Pamiętnik Literacki R. XXXI*, 1934, s. 385 n. i osobne odbicie, Lwów 1935, s. 7—11). Co więcej, monogram ten sam, choć kolorystycznie zindywidualizowany, ale bez tła i obramienia, w połączeniu z mitrą książęcą, herbem, inicjałami C. A. T. oraz krzaczkami niezapominajki i bratka występuje dwukrotnie w Szwajcarii na przełomie XV i XVI wieku. Widzimy go mianowicie na karcie tytułowej mszału diecezji Chur z r. 1497 (w drzeworycie H. Burgkmaira) i na ołtarzu katedry w Chur z pierwszych lat XVI w., przypisywanym malarzowi konstancjeńskiemu Konradowi Thüringowi mł.; oba te zabytki pozostają w ścisłym związku z osobą ówczesnego biskupa Chur, Henryka VI von Hewen (1491—1509), ale w jakim, dotychczas nie ustalono. Jedynie interesujący nas tu monogram próbowano hipotetycznie określić jako kryptogram Trójcy Świętej, ale przypuszczenia tego niczym nie poparto, ani nie uprawdopodobniono¹.

Oczywiście, w te szczegóły tu wchodzić nie będziemy, zadowolimy się jedynie stwierdzeniem, że ów tajemniczy monogram występuje w odstępie stu lat w trzech różnych odległych i od siebie niezależnych środowiskach i z pewnością każdorazowo w odmiennym sensie, co zdaje się wykluczać istnienie konwencjonalnie ustalonego jego znaczenia.

Ale na tym nie koniec. Ostatnio doszły mnie informacje prywatne, pochodzące od doc. dr. Zofii Kozłowskiej-Budkowej² z Krakowa o zachowaniu

¹ Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwest-deutschen u. schweizerischen Kunstgeschichte im XV u. XVI. Jhdt. I. Bodenseegebiet*, Stuttgart 1935, s. 184—187, ryc. 78—80. Na szczegół ten zwrócił uwagę dr. Władysław Terlecki na posiedzeniu lwowskiej Sekcji historii kultury i sztuki w dn. 17 marca 1938 r. (zob. *Sprawozdanie Tow. Nauk. we Lwowie*, XVIII, 1938, s. 42 n.), który mi również ułatwił korzystanie z cytowanego powyżej wydawnictwa.

² List odnośny z dnia 25 sierpnia 1938 r. skierowany do dyr. L. Bernackiego, został mi wraz z odpowiednią fotografią oddany z całą gotowością do użytkowania.



Fragment malowidła ściennego w sali kazimierzowskiej na Zamku wawelskim

się tego samego monogramu na fragmencie malowidła ściennego w jednej z sal zamku na Wawelu. Oto najistotniejsze wyjątki z listu dr. Budkowej: „Znajduje się on w parterowej sali gotyckiej wspartej na jednym filarze, zwanej Kazimierzowską i przylegającej do podobnej sali gotyckiej, gdzie na zwornikach są wyrzeźbione w kamieniu: podwójny krzyż Jagiełły i herb Andegawenów... Pisałam o tym Pani Polaczkównie w związku z pewnym zastrzeżeniem w stosunku do jej interpretacji owych dwóch liter: gdyby to było zawołanie bojowe węgierskich Andegawenów, dlaczego nigdzie na Węgrzech go nie zauważono? Dopóki owa tajemnicza plecionka nie znajdzie się na jakimś przedmiocie, należącym do któregośkolwiek z członków tej rodziny poza Jadwigą, wolno przypuszczać, że to znak indywidualny naszej królowej, jej dewiza dewocyjna...”

Ujawnienie tego szczegółu dawnej wawelskiej dekoracji ściennej posiada dla dalszych badań nad charakterem i znaczeniem zagadkowego sigła znaczenie decydujące, jego zaś interpretacja przez Budkową jest ze wszystkich dotychczasowych najbardziej przekonująca. Na poparcie też tej tezy, obok przytoczonych, podać można inne jeszcze momenty. Oto bowiem rzeczony monogram w samym psalterzu pozbawiony jest tła i obramienia, litery zaś kolorystycznie za każdym razem inaczej są potraktowane, natomiast na roztruchanie drezdeńskim na

płytkę u nasady ucha litery występują w jednolitej barwie metalu na barwnym tle emalii, co wszystko zdaje się wykluczać jego heraldyczny charakter. — Pozostaje zatem jedyna możliwość, a mianowicie, że jest to znak osobisty Jadwigi, ale i tu istnieją dwie możliwości: albo jest to monogram dwóch imion, podobny do tych, które ożywiają tła współczesnych tapiserii andegawenkich w Angers (por. np. *Historia Sztuki Ossol.* t. II, ryc. 317), co w naszym wypadku wydaje się wykluczone, albo jest to dewiza może o charakterze dewocyjnym, jak to przypuszcza Budkowa. I tu znowuż na poparcie jej tezy znajdzie się nowy argument, świeżo ujawniony przez Birkenmajera (s. 32), któremu oddajemy głos: „... przy psalmie XXVI (k. 41 r. b.) ... dostrzegamy (czego dotychczas nie zauważono) te same litery MM, które — jak wiadomo — trzykrotnie występują w miniaturach Psalterza (k. 3 r., k. 53 r. i k. 59 r.). Co prawda, we wspomnianych miniaturach występują one w formie stylizowanej (spiecione na krzyż), tutaj zaś idą jedna po drugiej¹; tam wzięte są z minuskuły gotyckiej, tutaj mają kształt majuskułowy okrągławy, prawie uncjalny. Ale niewątpliwie są to dwie litery M... (n. 1). Pospołu z czterokrotnie powtórzonym 2 (r okrągłym) służą do wypełnienia szerokości kolumny po końcu pierwszego łacińskiego wersetu“. Sądzę, że spostrzeżenie to przesądza sprawę w sensie, który przed laty sugerował ks. Fijałek w recenzji Brücknera (*Pamiętnik Literacki III, 1904, s. 671-2*) a który ostatnio sprecyzowała Budkowa. Co jednak kryje się za tym monogramem? Czy inwokacja maryjna, podobna do „Maria hilf uns“, której użył pisarz lub iluminator na k. 40 v. Psalterza jako wkładki międzywierszowej dla wypełnienia wolnego miejsca, co skłonny był przyjąć ks. Fijałek, czy np. początek psalmu L. „Miserere mei“, czy może dewiza ale nie dewocyjna, w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Odpowiedzi na te pytania szukać należy w kręgu myślowym, w którym kryć się mogły idee bliskie młodej królowej. Bezpośrednich i pełnych jej wypowiedzi w tej mierze trudno się spodziewać. Credo jej musimy odczytać z kierunków jej działalności i postępowania. I oto wśród normalnych aktów dewocji i miłosierdzia napotykamy trzy dzieła nieszablonowe, a mianowicie: fundację psalterzystów w katedrze, fundację kolegium litewskiego w Pradze i starania o wznowienie na no-

wych zasadach Akademii krakowskiej. Wszystkie one pozwalają poznać umysł niezwykle, przypadają zaś na lata od 1393 do 1397, a więc na okres w życiu Jadwigi, w którym młoda kobieta zaczyna się przekształcać na pełnowartościowego, dojrzałego człowieka. Na gruzach arcyłudzkich marzeń o szczęściu osobistym krystalizuje się jej własny program życiowy. Jego zarys podaje nam jedno z dzieł współczesnych, dedykowanych Jadwidze. Jest to traktat „De contemplatione et vita activa“ a jego autor, mnich dominikański i profesor Uniwersytetu praskiego, Henryk de Bitterfeld¹ należał do kręgu ludzi, z którego wyszli reformatorowie wznawianej Akademii krakowskiej. Traktat poprzedza długi list dedykacyjny, z którego wnosić można, że autor znał królową osobiście i to od strony jej głębokich przeżyć duchowych, więc też jego świadectwo może mieć wartość dokumentu. Mieszczą się zaś w tym liście trzy następujące zdania.

„.....Sądzę, że powinniście czytać w tej materii i z tego szczególnie względu, że godność królewska zmusza do brania udziału w życiu czynnym, każe tylu nędzom ludzi ubogich co dzień ulgę przynosić, tylu sporów kwestie załatwiać, tylu grożącym niebezpieczeństwom zapobiegać, troszczyć się pieczołowicie o tak wielkie królestwo, iż nie pozostawałoby nawet chwili czasu na ucieczkę do kontemplacji, gdyż, jeśliby się w ten sposób zaczęło zwracać myśl do Boga, mogłyby powstać pozory zaniedbywania miłości bliźniego i gubienia własnego ludu, a za tę cenę Bóg ani nie chce być kochany, ani nie przyjmuje ofiary.

Dlatego więc od życia czynnego nie może być odłączone kontemplacyjne, skoro dwie są siostry: Marta czynna i Maria kontemplująca (Non ergo ab activa removenda est contemplativa, cum duae sorores sint: Martha operans et Maria contemplans).

Pochwalam królową odwiedzającą ubogich, pomagającą nieszczęśliwym, wyzwalającą uciśnionych, rządzącą swoimi poddanymi, wypełniającą wszyst-

kie swe obowiązki, niemniej jednakowoż pochwalam wielbiącą Boga modłami, w izbie swej wy-poczywającą, we wszystkich sprawach zdającą się na Boga, dla Jego chwały poddającą się wszystkiemu, gorliwie przestrzegającą sprawiedliwości, miłującą czystość“ (M. m. ae. II, s. 145 n).

Tyle uczony dominikanin, a jakby echo jego słów pojawia się w przywileju fundacyjnym Jadwigi dla praskiego kolegium Litwinów następujące nieoczekiwane wyznanie osobiste: „Przemyśleniu tych spraw czujną i troskliwą poświęci-liśmy uwagę, w jaki sposób pragnienia nasze skutecznie urzeczywistnić, wiele bardzo nocy spędzi-liśmy bezsennie i, bijąc się z naszymi myślami w obliczu Pana, postanowiliśmy..... (Horum contemplatione invigilavimus sollicite et quomodo affectum manciparemus effectui, plurimas noctes transivimus insomnes et jactantes in Domino cogitatum, decrevimus.....)“.

Zdania te pozwalają nam zrozumieć credo życiowe Jadwigi. Wola Boża postawiła ją na czele wielkiego państwa, więc jej posłuszna musi być monarchią chrześcijańską, niezasklepiającą się ani w bezdusznej, jałowej dewocji, ani też w mechanicznym spełnianiu obowiązków rządzenia, ale realizującą ideał życia chrześcijańskiego. A ten ideał — to połączenie harmonijne życia aktywnego z kontemplacyjnym, których symbolami ewangelicznymi są siostry: Maria i Marta. I Jadwiga ideał ten konsekwentnie urzeczywistnia: dla Bożej chwały poddaje się woli Dymitra z Goraja i innych panów, reprezentujących polską rację stanu, ofiarą szczęścia osobistego pomuza owczarnię Chrystusa o pogańską dotąd Litwę, a potem, patrząc już na daleką metę, dąży do utrwalenia dokonanego dzieła przez dostarczenie Litwie apostołów i kapłanów i wzmocnienie kulturalne Polski. To — obok codziennych trosk rządzenia — życie aktywne Marty, krzątającej się koło wiela, a kontemplacyjne — obok rozmowy z czarnym Chrystusem na Wawelu i innych dzieł i powiedzeń, które, spowite legendą, żyją we wdzięcznej pamięci narodu jak muszki w bursztynie — to przede wszystkim Psalterz Floriański. Bo dla jej osobistego użytku był on oprócz oficjalnej łaciny pisany w obu jej znanych językach, nie zaś dla psalterzystów wawelskich, czy szkolarzy, którym niemczyzna była zbyteczna.

¹ O Henryku de Bitterfeld i jego dziele bliższe szczegóły i szereg trafnych uwag przynosi praca Anny Strzeleckiej „O królowej Jadwidze studia i przyczynki“, Lwów 1933, s. 85 n.



Psałterz Floriański, inicjał B na karcie 3r.

I oto zaraz na pierwszych kartach tego Psałterza Jadwigi pojawia się jej dewiza, powstała z połączenia imion Marii i Marty, biblijnych symbolów dwu stron życia chrześcijańskiego. Znak graficzny tej dewizy, złożony z dwu identycznych liter, skrzyżowanych w idealnie zwartą i harmonijną plecionkę jest w swojej prostocie niewątpliwie jednym z najdoskonalszych w ogóle symboli ideowo-plastycznych. Obie jego części składowe kolorystycznie zindywidualizowane, lub nie, ustawione tak, lub inaczej — jak to obserwujemy w naszym Psałterzu — dają zawsze ten sam obraz niezmienny w swej formie i treści. I gdyby po Jadwidze nie pozostało nic więcej prócz tej dewizy, którą sama wymyśliła, czy tylko przyjęła, mielibyśmy pierwszorzędnny dokument całej głębokości jej życia wewnętrznego i tej najistotniejszej świętości duchowej, którą odgadywali w niej wszyscy współcześni, gdy oplakiwali przedwczesną jej śmierć in odore sanctitatis.

Znak ten jednak kryje w sobie jeszcze pewną wskazówkę chronologiczną. Dewiza życiowa może być dziełem mody i wtedy wyraża się jakimś utartym komunałem, albo też może być odbiciem najistotniejszych ideałów własnych i wtedy poja-

wia się dopiero w okresie pełnej dojrzałości umysłowej.

Ta druga ewentualność zachodzi u Jadwigi, której, według współczesnej zapiski nekrologicznej, „w całym świecie nie widziano człowieka równego wśród wszystkich latorośli rodów królewskich“. I dlatego dewizy tej nie widzimy na racjonale biskupów krakowskich, pochodzącym z pierwszych lat jej pobytu w Polsce, gdzie młoda królowa obok swych herbów: węgiersko-andegaweńskiego i polskiego oraz tytułu nie umie o sobie nic ponadto powiedzieć, jak tylko, że jest córką króla Ludwika. Zjawia się natomiast ta dewiza na Psałterzu po raz pierwszy wpleciona w literę B, rozpoczynającą psalm I. „Beatus vir“ jak gdyby dla zaznaczenia, że szczęście leży tylko w spełnieniu ideału życia chrześcijańskiego. Zjawia się również na roztruchanie w miejscu, na którym oprzeć się musi palec, chwytający puchar. Oba te dzieła niedokończone — to jak gdyby echo cichej tragedii gasnącego a tak w tym okresie wewnątrznie bogatego życia. A gdy królowa umierała w jednej z komnat wawelskich, które były świadkami jej zmagani duchowych, w których spędzała chwile wypoczynku ale i nocę bezsenne, poświęcone waznieniu spraw wielkich i trudnych, spoglądały na nią nieme herby i znaki, zdobiące sklepienia i ściany. I wówczas może, patrząc mgłą zachodzącymi oczyma na herby, które wyznaczały drogi jej ziemskiej wędrówki, zatrzymała się dłużej na dewizie, której pozostała wierna do ostatniego tchnienia, aby przekazać potomności swe imię w najpiękniejszym blasku, gdyż do jego nakreślenia historia znała i zna tylko tony jasne.

Ale fragment malowidła wawelskiego kryje inną jeszcze wskazówkę. Oto nie ulega chyba wątpliwości, że motyw ten umieszczono na ścianie na polecenie królowej, a więc zapewne i z jej, względnie kogoś jej bliskiego inicjatywy znalazł się on w Psałterzu i na roztruchanie, któremu należy tutaj poświęcić kilka uwag.

Ostatni badacz, który zajmował się szczegółowo naszym roztruchaniem, dyr. Sponsel, przyjmując wszystkie niemal wyniki Sokołowskiego, tak mniej więcej precyzuje swą opinię. Zabytek nasz względnie jego oprawa z dwóch pochodzi epok. Część starsza, obejmująca stopę z trzema tarczami herbowymi i ucho wraz z emaliowaną płytką, na której widnieje tajemniczy monogram, powstała

około 1340 i jest dziełem złotników włoskich, zbliżonym do innych węgierskich wyrobów złotniczych z epoki Ludwika Węgierskiego. Reszta, a więc pokrywa i napis wokół nodusa powstały później w Polsce i są wykonane bardzo niedbale, częściowo jako niezręczne naśladowanie motywów części starszej, np. tarcze herbowe dołem zaokrąglone, a nie śpiczaste, monogramy *mm* wycięte z blachy i wprost do pokrywy przylutowane; wyjątek stanowi jedynie napis dedykacyjny na listwie wokół nodusa, który mógłby wykonać autor pieczęci majestatowej Władysława Jagiełły (Führer durch das Königliche Grüne Gewölbe zu Dresden, Dresden 1915, s. 118—119). Nie trudno spostrzec, że tak skonstruowany gmach rozumowania trzeszczy we wszystkich węglach, pod naporem sprzeczności i niezgodności ze stanem faktycznym, dostrzegalnym nawet na fotografii. Nie przeczymy, że grawiurek na pokrywie stoi znacznie niżej od ornamentu roślinnego na stopie i uchu, jak również, że ten ostatni wykazuje duże pokrewieństwo z analogicznymi motywami na niektórych darach złotniczych Ludwika W. dla kościołów, np. na srebrnej ramie obrazu w Maria-Zell, takież ramie i relikwiarzu w Akwizgranie (Mitteilungen d. k. k. Central-Commission, XIV, 1869 s. 87 i VII, 1862, s. 115 i 117), Czy jednak tak stylistycznie traktowany ornament roślinny był wyłączną własnością złotników Ludwika, nie wiemy¹; spotykamy go bowiem i na pokrywie jednego z relikwiarzy dominikańskich w Krakowie, który Essenwein i Lepszy datują zgodnie na początek XV w., a który i w innych jeszcze motywach zbliża się do naszego roztruchana (Essenwein, Die mittelalt. Kunstdenkmale d. Stadt Krakau, s. 174—5, fig. 95, i L. Lepszy, Katalog wystawy zabytków metalowych, Kraków 1904,

¹ Zwrócić przy tym należy uwagę na pewną, zupełnie od poprzedzających i następných odmienną grupę wkładek międzywierszowych, które stosowane są wyłącznie na k. 205 r do 224 v, a więc początkowej części, wyszłej spod ręki trzeciego pisarza. Wkładowi te „nie liczące się ze zwartością kolumny, wybiegające poza granicę wiersza: postrzępiona gałązka roślinna, skomponowana na linii spiralnej, albo też nie zachowująca spirali“. rozmachem swym wnoszą w całość strony niepokój, a charakter ich ogólny sprawia wrażenie ornamentu nie kaligraficznego, ale pomyślanego w metalu dla podkreślenia linii pionowej. Jedną z tych kart (205) reprodukuje Birkenmajer, tam też łatwo się zorientować w pewnym pokrewieństwie stylistycznym tego ornamentu z dekoracją roztruchana.

nr. 250, fig. 1.). Natomiast porównanie ogólnego typu dekoracji roztruchana i znanych dotąd wyrobów złotniczych dla Ludwika W. wykazuje różnicę, polegającą na zupełnym pominięciu motywów architektonicznych, które w złotnictwie węgierskim stanowią regułę. A przy tym trudno zrozumieć dlaczego, mając na miejscu w Krakowie tak wybornego złotnika, jak autor pieczęci, powierzono mu jedynie listwę z napisem, gdy więcej widoczną pokrywę — w ogólnej sylwecie zresztą bardzo szlachetną — oddano do wykonania jakiemuś drugorzędnemu rzemieślnikowi. Przyglądając się uważniej, stwierdzamy, że listwa z napisem wokół nodusa, rzekomo później dodana, połączona jest organicznie zapomocą zawiasów z warkoczykowymi listwami pionowymi, przytrzymującymi czaszę kryształową i łączącymi dolną część oprawy i ucho z górną. Co więcej, listwa pozioma stanowi podstawę, na której sama czasza spoczywa, a w jej oprofilowaniu w stosunku do dolnej krawędzi stopy niepodobna dopatrzeć się wybitniejszych różnic w odczuwaniu



Roztruchan królowej Jadwigi w Grünes Gewölbe w Dreźnie

formy złotniczej. Jeśli idzie o sam charakter napisu w zestawieniu z innymi motywami, wyznajemy otwarcie, że mając w jednym wypadku niellowany napis minuskułowy, w drugim zaś ornament roślinny grawirowany, względnie dekoracyjnie przestylizowany monogram, nie umiemy znaleźć podstawy do stwierdzenia różnic, czy podobieństw stylistycznych między nimi.

A dalej różnica w kształcie tarcz herbowych na stopie i pokrywie da się łatwo wytłumaczyć formą



Pieczęć majestatowa Władysława Jagiełły

pół na jednej i drugiej: w pierwszym wypadku mamy wycinki sześcioliścia, w drugim równy brzeg powierzchni, zbliżonej formą do czaszy kuli, gdzie użycie tarcz u dołu zaokrąglonych jest najbardziej wskazane. Skoro mowa o technicznej poprawności szczegółów, to — z zastrzeżeniami, do jakich zmusza poleganie na fotografiach, wobec trudności dotarcia w tej chwili do oryginału — podnieść trzeba, że zarówno listewki liściaste u górnej krawędzi czaszy i plastycznie okalająca brzeg nakrywki, jak i korona wieńcząca jej szczyt pod tym względem nie pozostawiają do życzenia.

To samo dotyczy napisu, którego precyzyjne wykonanie uderzyło zarówno Sokołowskiego, gdy radby go przypisać jakiemuś kaligrafowi, jak i Sponsela, który naszym zdaniem o wiele słuszniej wiąże go z autorem wielkiej pieczęci Jagiełły; należało by ją może jeszcze uzupełnić kilkoma pieczęciami

współczesnymi np. Władysława Opolczyka (Piekoskiński, Pieczęcie polskie wieków średnich. Sprawozd. Kom. hist. szt. VI, s. 318 nr 500 s. 319 nr 504, s. 322 nr 532) Jagiełły, i paru innymi jeszcze. Cechą wspólną tych dzieł złotnictwa jest podobny styl kaligraficzny napisów, polegający na zbijaniu zwężonych minuskułowych liter gotyckich o bardzo ostrym i wyrazistym zarysie.

W obrębie jednak tych zabytków największe pokrewieństwo zdradzają pieczęć wielka Jagiełły i nasz napis. O autorze pieczęci majestatowej Jagiełły jako o artyście mówić należy z pełnym respektem i bodaj że on właśnie jest autorem całej oprawy metalowej roztruchana. Wskazuje na to jeden jeszcze szczegół a mianowicie identyczny zupełnie kształt orła polskiego na pieczęci i na płytce emaliowanej pod koroną szczytową pokrywy roztruchana; w tej formie, różniącej go od orła Kazimierza W. i Ludwika, występuje on tylko na tych dwóch zabytkach i nie powtarza się, o ile nam wiadomo, już nigdzie.

I stajemy wobec zagadki, jaką jest niezbyt staranny grawirunek ornamentu na pokrywie, zwłaszcza zaś owe dwa monogramy, które wycięto po prostu piłeczką ze srebrnej blachy i przylutowano. Sponsel utrzymuje, że to tylko nieudolna kopia znaku na emaliowanej płytce u nasady ucha. Czy słusznie? Rzut oka na dekorację roztruchana poucza, że obok partii czysto ornamentalnych, które są grawirowane, przy wszystkich motywach o określonym znaczeniu, jak napis, herby i jeden monogram, zastosowano emalię. Czy zatem owe dwa odmiennie wykonane monogramy nie były przeznaczone w pierw do umieszczenia na osobnych płytkach, których tło miało być emaliowane podobnie jak na uchu, aby potem dopiero znaleźć się na pokrywie jako barwne odpowiedniki kolorowych tarcz herbowych: węgiersko-andegaweńskich na obwodzie, polskiej zaś na szczycie pod koroną? Jeśli domysł ten jest słuszny, czy nie mamy tu tego samego zjawiska, które zaobserwował Birkenmajer w stronie paleograficznej, zaś Podlacha w miniaturach Psalterza: gwałtowne przerwanie pracy przez tych, którzy ją zaczynali i dokończenie przez inne ręce mniej staranne, mniej indywidualne a bardziej szablonowe? Czy podobieństwo to nie jest następstwem jednej i tej samej przyczyny, a mianowicie nieoczekiwanej śmierci królowej, dla której były przeznaczone?

Dziś po ujawnieniu fragmentu malowideł wawelskich wiele rzeczy zarysowuje się wyraźniej i wiele dalszych nasuwa się pytań i domysłów. A więc, czy śmierć Jadwigi nie spowodowała, że zamówione przez nią, względnie dla niej przygotowywane dzieła rozprószyły się po świecie? O Psalterzu domyślamy się, że dotarł do kanoników regularnych przy Bożem Ciele w Krakowie może wprost z Kłocka — czy roztruchan był kiedykolwiek własnością katedry krakowskiej, można wątpić. Jak się bowiem okazuje, w posiadaniu saskim znajduje się on bodaj od XVI w., w każdym razie był tam grubo wcześniej przed Augustem Mocnym¹; może więc po śmierci Jadwigi, niedokończony według pierwotnego planu, został on byle jak złożony i zmieniał właścicieli, aby w końcu wzbogacić skarbiec Wettynów saskich.

A teraz słów parę o pierwotnym przeznaczeniu naszego roztruchana. Od czasów Sokołowskiego, który pierwszy go dokładnie zbadał i z Psalterzem Floriańskim związał, utrzymuje się ogólnie pogląd, że stanowił on z tego czy innego tytułu własność Jadwigi i uzupełniony przez nią napisem dedykacyjnym został ofiarowany katedrze krakowskiej. Interpretacja ta opiera się na brzmieniu napisu, które Piekosiński po rozwiązaniu skrótów ustalił w sposób następujący: „Hedwigis † cyfum † scandat † quem † contulit † istum † presul † ob † merita † Wenceslai sancti grata digna † Polonorum † regina † superna † Polonorum †“, co w przekładzie polskim Sokołowskiego, po poprawieniu omyłek

i uzupełnieniu opuszczeń miałyby sens następujący: „Oby za łaski św. Wacława wdzięczna, godna, królowa najwyższa Polaków Jadwiga cyfus podniosła, który ofiarował — w jej imieniu — biskup“.

Tłumaczenie to odrzucił Ganszyniec, a lekcję samego napisu tak poprawił: „Hedwigis cyfum scandat (albo sancta dat) que contulit istum presul ob merita wenceslai sancti grata digna polonorum regina superna polorum“. I znowu przyjmując liczne omyłki rytownika i opuszczenia, w ten sposób jego poprawne brzmienie ustala:

„Hedwigis cyfum mandat, que contulit istum Presulis ob merita Wenceslai sacra digna. [Sitque] polonorum regina superna polorum.“



Dolna część roztruchana Jadwigi

Przekład polski proponuje Ganszyniec taki: „Jadwiga przekazuje ten kielich, która go ofiarowała z powodu świętych, godnych zasług biskupa Wacława. [Niech będzie królową także] Polaków najwyższa królowa niebios“.

Otóż nie ulega wątpliwości, że oba te tłumaczenia są nieściśle, a pod względem metodycznym niepoprawne, ponieważ zbyt wielki nacisk kładą na omyłkę rytownika; istnieje ona niewątpliwie, gdyż w paleograficznie poprawnej lekcji trudno dopatrzeć się sensu, nie zadając gwałtu językowi i pewnym prawdopodobieństwom. Aby błąd rytownika wykryć, trzeba spojrzeć na sam napis — rycina obok — a znajdziemy łatwo to miejsce. Cały napis, jak na reprodukcjach i w wiernej transkrypcji Piekosińskiego jest widoczne, zbudowany jest w ten sposób, że poszczególne wyrazy oddzielone są od siebie gwiazdkami krzyżkowymi, zaś

¹ Odnosne dane mieszczą się w liście dr. W. Holzhausena do dyr. Bernackiego z daty Drezno 10. VIII. 57. Oto najbardziej istotny jego ustęp: „Es wird Sie interessieren, dass ich in einem Aktenstück des hiesigen Haupt-Staats-Archivs (Loc. 8694 Inventaria über Schmuck und Silber Geschirr Anno 1541—1662 Fol. 62 ff) die Nachricht vom Vorhandensein des Stückes fand: „Aldt Vetterisch Christalinengefels, Uf einem starken silbern Vorgulden fuhs, auch mit einem solchen silbern Deckel, oben mit einer Cronen“. Die in Sponzel J. L., Führer durch das Grüne Gewölbe zu Dresden S. 125 gemachte Mitteilung, der Becher werde erst 1726 inventarmässig genannt ist also irrig und eine Vermutung, er sei unter August dem Starken nach Sachsen gekommen, habe ich damit ausgeschaltet. Er wird ein polnisches Geschenk früherer Jahrhunderte an die Wettiner sein. Georg der Bärtige (1500—1559) war seit 1496 mit Barbara, einer Schwester des Königs Sigismund I. von Polen vermählt. Aber auch später — im 16. Jahrh. — sind noch bedeutende polnische Geschenke nach Dresden gekommen“.

skrótów oznaczone kreską poziomą u góry, albo normalnymi znakami (na con i um); raz tylko jeden skrót opuszczono (supna = superna). Tymczasem cztery wyrazy w środku napisu odbiegają od tego szablonu; są zbite, w jednym tylko wypadku oddzielone małymi kropkami, jeden skrót występuje nad i pod literą, sąsiadujący zaś z nim skrót ma postać nie kreski, ale dwukropka. Są to wyrazy „† wenceslai · s̄ · ḡtadigna †“ i w nich właśnie tkwi błąd. Zdaje się, że nie będziemy dalecy od prawdy



Fragment napisu dedykacyjnego na roztruchanie

jeśli na podstawie fotografii¹ przyjmiemy, że pierwotnie było „† wenceslao † s[co] † digna †“ po czym rytownik, spostrzegłszy błąd, z liter „ao“ zrobił ligaturę, która upoważnia do czytania „ai“, a potem, kasując dwa rozdzielniki i przesuwając † s̄co † albo · s̄ · zyskał miejsce dla „ḡta“. Zatem brzmienie właściwe napisu byłoby następujące: „Hedwigis cyfum scandat quem contulit istum presul ob merita Wenceslao sancto grata digna Polonorum regina superna polorum“. Przekład byłby taki: Niech Jadwiga najwyższa królowa Polaków, (godna niebios), podnosi [scil. do ust] ten kielich, który ofiarował biskup z powodu zasług miłych św. Wacławowi (ewent. godnych niebios).

Tłumaczenie to, które oszczędza stronę paleograficzną napisu i odciąża rytownika, pozostaje w najzupełniejszej zgodzie z charakterem samego przedmiotu. Roztruchan taki był naczyniem nie z liturgią wspólnego nie mającym, a gdyby nawet został do tych celów przeznaczony, otrzymałby inną dekorację, zamiast korony na szczycie, zapewne krzyż, a już w napisie Jadwiga z pewnością nie reklamowałaby się jako „godna niebios“. Jest to zatem dar dla niej przeznaczony przez biskupa krakowskiego. Mógł nim być tylko Piotr Wysz, jedna z najbardziej oddanych i największym zau-

faniem obdarzonych osobistości z najbliższego otoczenia Jadwigi, dzięki jej silnemu poparciu od r. 1392 biskup krakowski, jakiś czas podobno jej kanclerz, a w końcu obok Tęczyńskiego wykonawca testamentu. Roztruchan to akt wdzięczności osobistej, ale dyskretnie ukrytej pod pokrywką „ob merita Wenceslao sancto grata“, co, zapewne bez obawy popełnienia omyłki, uważać należy za aluzję do fundacji kolegium psalterzystów w r. 1393. Wysz, profesor wszechnicy Kazimierza na Bawole, a potem wznowionej Akademii krakowskiej, w czym niewątpliwie czynnie współdziałał, był, zdaje się, duchowo królowej bardzo bliski i czuł się zapewne w prawie, przeznaczony dla niej podarek ozdobić jej własną dewizą. Może sposobności do wręczenia owego podarku miało dostarczyć zbliżające się macierzyństwo Jadwigi, a jego tragiczny finał plan cały udaremnił.

W świetle przytoczonych tu faktów jedna tylko z hipotez zdaje się nabierać silnych rumieńców życia, a mianowicie, że inicjatorką właściwą Psalterza Floriańskiego jest królowa Jadwiga, której mecenatu ślady dalsze, to racjonal biskupów krakowskich, przebudowa wieży Łokietkowej i przyległej części zamku wawelskiego (zob. A. Szyszko-Bohusz, Wawel średniowieczny, Rocznik Krakowski XXIII, s. 32 n.), znana skrzynka rzeźbiona z kości słoniowej w skarbcu wawelskim, a może nawet nagrobek Kazimierza Wielkiego. Wróćmy jednak do głównego przedmiotu niniejszych rozważań. Jak badania najnowsze wykazują, ojczyzną naczyń z kryształu górnego fasetowanych ale kształtu kulistego jest Francja, a nasz roztruchan jest wyrobów tego rodzaju najstarszym okazem (zob. W. Holzhausen, Bergkristallararbeiten des Mittelalters, Ztschr. f. bild. Kunst 64, 1930/31 s. 216 n.). Jego znalezienie się i dalsze losy w Polsce można sobie rozmaicie tłumaczyć. Może roztruchan ten znalazł się w Polsce w stanie uszkodzonym, i po postradaniu swej pierwotnej pokrywy kryształowej — bo takie właśnie normalnie zastosowywano — otrzymał nową oprawę i przeznaczony został jako dar dla królowej przez kogoś znającego jej zamiłowania artystyczne. Analiza miniatur pierwszego stylu Psalterza, dokonana przez Podlachę, wykazała tak silną obecność pierwiastków francuskich (motywy roślinne i drolerie), że, w braku analogii we współczesnym iluminatorstwie niemieckim, zjawiska tego drogą zwykłej ewolucji

¹ Ponieważ próby sporządzenia odcisku gipsowego z napisu zawiodły gdyż jest on ryty bardzo płytko i wypełniony czarną masą, musieliśmy poprzestać na znakomitych zresztą fotografiach, dostarczonych przez Dyрекcję Grünes Gewölbe.

wytłumaczyć niepodobna. Czy zatem nie działał tu przypadek w postaci indywidualnych upodobań królowej, popartych książkami z jej prywatnego posiadania, danymi malarzowi na wzór? Za tym przypuszczeniem zdaje się przemawiać orzeł klejnotny herbu polskiego Ludwika Węgierskiego, poza nim — o ile nam wiadomo — nigdy nie używany. To może tłumaczyłoby, dlaczego w miniaturach Psalterza tyle motywów włoskich i francuskich, zważywszy pochodzenie Jadwigi z Andegawenów neapolitańsko-węgierskich. Byłoby niewątpliwie przesadą ogłaszać Jadwigę propagatorką sztuki francuskiej w Polsce XIV w., ale wolno przypuszczać, że dzięki niej, latorośli światłej dynastii zachodnio-europejskiej i reprezentantce wysokiej kultury dworskiej przenikło do naszego organizmu kulturalnego wiele pierwiastków francuskich. W każdym razie Psalterz Floriański jest nie tylko cennym zabytkiem języka polskiego, ale i ważnym dokumentem historycznym, który otwiera rozległe horyzonty na tak mało znane dotąd dzieje naszej kultury średniowiecznej.

Dlatego też w zakończeniu uwag krytycznych, poświęconych Psalterzowi Floriańskiemu, można śmiało powiedzieć, że inicjatorowie i realizatorowie tego pięknego wydawnictwa dobrze się przysłużyli nauce i kulturze nie tylko naszej.*

Mieczysław Gębarowicz

Witold DALBOR, Pompeo Ferrari 1660—1736 działalność architektoniczna w Polsce, Warszawa, Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, 1958, s. 211, ryc. 1—84 w tekście i tab. I—XX.

Znaczna rola, jaką w okresie baroku odegrał u nas architekt Pompeo Ferrari, stawiane przez niego na terenie Wielkopolski kościoły w Łądzie, Wschowie, Osiecznie, Gostyniu, Obrzycku, Owińskach, Lesznie i Poznaniu, oraz wznoszone przez niego nagrobki rodziny Leszczyńskich, dotąd istniejące, doczekały się należytego ocenienia w pracy Dalbora. Autorowi udało się odszukać nadto w Akademii św. Łukasza w Rzymie plany konkursowe

* Już po ukończeniu niniejszej recenzji ukazał się Rocznika Krakowskiego t. XXX z rozprawką A. Misiąg Bocheńskiej: O fragmencie gotyckiej polichromii w komnacie kazimierzowskiej na zamku wawelskim. W cennym tym studium znajdują się bliższe szczegóły dotyczące odnośnego fragmentu, zainteresowania jednak Autorki idą w innym kierunku i nie zmuszają do zmiany zajętego przez nas stanowiska.



Gniezno. Kaplica prymasa Potockiego, wewnątrz

z lat 1678—1681, za które Ferrari otrzymał dwa razy pierwszą nagrodę, a tym samym udało się Dalborowi związać czasy młodości tego architekta z Rzymem i tamtejszym środowiskiem artystycznym. Drugi moment, decydujący w życiu i działalności Ferrariego, to przybycie w r. 1696 do Rzymu Stanisława Leszczyńskiego, późniejszego króla i nawiązanie stosunków przez dojrzałego już artystę z polską rodziną magnacką Leszczyńskich. Wkrótce potem znajdujemy Ferrariego w Polsce, zajętego budową zamku w Rydzynie i wznoszeniem kościołów w wykonaniu zleceń naprzód Rafała, a potem Stanisława Leszczyńskiego. Artyście uśmiechała się kariera pierwszego nadwornego architekta króla. Mimo upadku Leszczyńskiego, Ferrari nie porzucił Polski i osiadłszy w Rydzynie rozwijał żywą działalność architektoniczną przez lat 40, aż do śmierci.

Nie północno-włoskie, jak dotąd często sądzono, lecz rzymskie tendencje w architekturze barokowej reprezentował Ferrari. Elementy rzymskie odnajduje też Dalbor w poszczególnych budowlach, wznoszonych przez Ferrariego na terenie Wielkopolski. Wszystkie stawiane przez niego kościoły cechuje upodobanie do centralnego założenia, do

konstrukcji kopułowych, przeważnie bez tamburu, w których główną rolę odgrywają gurty, wychodzące z pilastrów ścian. Te konstrukcje Ferrariego stanowią jego własną inwencję i mówią o jego samodzielności w rozwiązywaniu zagadnień architektonicznych. Raczej też w architekturze kościelnej wypowiedział się twórczy talent Ferrariego, aniżeli w budowie pałaców, które to zadanie (Rydzyna) również przed nim życie postawiło.

Na twórczość Ferrariego wywarli kolejno wpływ: Bernini, Carlo Fontana, Borromiuni. Zwłaszcza wpływ tego ostatniego zaznaczyć się miał



Łąd. Kościół pocysterski, widok wnętrza ku prezbiterium

dobitnie, zdaniem Autora, na twórczości Ferrariego w Polsce, kiedy pozbawiony już podnieć, czerpanych niegdyś bezpośrednio z dzieł oryginalnych architektury włoskiej, odwoływać się musiał do swych szkiców i notatek z czasów pobytu w Rzymie, sięgając szczególnie często do reminiscencji z dzieł Borrominiego. Nie wiedzą go one jednak do naśladownictwa, lecz raczej prowadzą na drogę nowych koncepcji oryginalnych, poczętych z ducha sztuki Borrominiego. Za taką uważa też Autor najbardziej oryginalne wśród wielu dzieł Ferrariego, szczytowy w osiągniętych przez niego rezultatach wysiłków twórczych — kościół w Łądzie.

Twórczość Ferrariego dzieli Autor na cztery okresy, w których zaznacza się stopniowy rozwój od form spokojnych, monumentalnych, oraz klasycznej prostoty (mniej więcej po r. 1713), do coraz bardziej postępującej płynności form i podkreślenia elementów ruchu, które osiągają szczyt w okresie czasu od 1728 do 1736. W tym czasie twórczość Ferrariego pełna jest barokowego rozmaclu i siły wyrazu. Ferrari jest twórcą indywidualnym, każda jego budowla stanowi koncepcję odrębną, wewnętrznie przetrwoną. Całokształt jego twórczości mówi o rozwoju form, wynikających konsekwentnie jedna z drugiej.

Tę pochlebnią dla Ferrariego jako architekta charakterystykę uzasadnia Dalbor szczegółową analizą zachowanych na terenie Wielkopolski stosunkowo licznych jeszcze jego dzieł. Konstrukcja pracy Autora nie nasuwa uwag krytycznych, z tym może jedynym wyjątkiem, że dla logicznego toku wywodów i ich przejrzystości byłoby bardziej wskazanym umieścić wcześniej rozdział ostatni (XVII) o źródłach twórczości Ferrariego, może zaraz po rozdziale III, dotyczącym pobytu jego w Rzymie — choć z drugiej strony można rozumieć, że Autor, dotykając zagadnienia źródeł twórczości dopiero przy końcu pracy, mógł do swych rozważań na ten temat dorzucić niejedno, co wynikało dopiero z poprzednich rozdziałów.

W tytule samym zaznaczono, że treścią pracy jest działalność architektoniczna Pompea Ferrari w Polsce. Lecz był on nie tylko architektem. Obmyślając konstrukcję architektoniczną komponował od razu dekorację. Dalbor uważa go też za „doskonalego dekoratora o ogromnej inwencji i wyczuciu ornamentu”. Obraz działalności Ferrariego jako dekoratora jest jednak w pracy Dalbora tylko lekko naszkicowany, choć może warto by poświęcić mu więcej uwagi. Przy tym, zamieszczone reprodukcje, wystarczające może o ile idzie o zabytki dzieł architektury, nie dają dostatecznego wyrazu twórczości Ferrariego w zakresie rzeźby, ani też dostatecznego pojęcia o nich temu, kto nie zna ich z autopsji.

Praca Dalbora stanowi ważną pozycję w naszym dorobku naukowym i posuwa znacznie naprzód studium architektury barokowej, zwłaszcza na terenie Wielkopolski.

Tadeusz Mańkowski

TREŚĆ

Str.

I ARTYKUŁY

1. Kazimierz MICHAŁOWSKI, Apollinopolis Magna 1
2. Adam BOCHNAK, Le tombeau de l'évêque Maurus dans la crypte de St. Léonard de la cathédrale de Cracovie 11
3. Szczęsny DETTLOFF, Der Grabstein des Kardinals Alexander von Masovien in der Wiener Stephanskirche 23
4. Władysław TERLECKI, Ze studiów nad Witem Stwoszem (II) 41

II MISCELLANEA

1. Kamienny krucyfix Wita Stosza w krakowskim kościele Mariackim (Szczęsny Dettloff) 59
2. Perski buzdygan w posiadaniu ks. Sanguszków (Tadeusz Mańkowski) 64

III RECENZJE I SPRAWOZDANIA

- Foffredo Bendinelli, Dottrina dell'archeologia e della storia dell'arte (S. J. Gąsiorowski). — Fouilles Franco-Polonaises, Rapports, I. Tell Edfou 1937 (S. J. Gąsiorowski). — Starinar. Organ Srpskog Arheološkog Društva (Wojśław Molé). — Psalterz Floriański (Mieczysław Gębarowicz). — Witold Dalbor, Pompeo Ferrari 1660—1736, działalność architektoniczna w Polsce (Tadeusz Mańkowski) 67

PRENUMERATA

w Polsce: roczna	20 Złotych
półroczna	10 Złotych
cena pojedynczego zeszytu	6 Złotych
za granicą: roczna	20 fr. szw.
cena pojedynczego zeszytu	5 fr. szw.

Prenumeratę wpłacać można pocztą pod adresem Administracji, albo czekiem P. K. O. na konto nr. 510077

Adres Redakcji i Administracji: Lwów, ul. Ossolińskich 2

NADEŚLANO DO REDAKCJI

Książki: Cincik J.J., Barokové fresky Jána Josepha Chamanta a Antona Fr. Manbertschana Slovensku, Turčiansky Svätý Martin 1938.

Czasopisma: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 59 Bd, IV Heft, Berlin 1938; Die Neue Pallas II Jg. Nr. 40; Światowid, Rocznik Muzeum Archeologicznego im. Er. Majewskiego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Warszawa 1938; Umetnost L. III 3/4.