

DR. ZOFJA AMEISENÓWNA

ŚREDNIOWIECZNE MALARSTWO ŚCIENNE W KRAKOWIE

I.

Powszechnie utarte mniemanie, jakoby wyłącznie tylko sztuka Południa średnich wieków stworzyła i rozwinęła monumentalne malarstwo ścienne, upada powoli, ponieważ w ostatnich trzydziestu latach odkryto w krajach z tej strony Alp cały szereg zabytków — nieraz pierwszorzędnej wartości, które przez wieki spoczywały pod tynkiem. Nie ulega wątpliwości, że Północ nie wydała jednostek tak genialnych, jak Giotto, ani dzieł tak epokowych i mających kształcić smak pokoleń, jak polichromja kaplicy Brancaccich. Jednakże gotyckie malarstwo ścienne północnej Europy, tak po macoszemu dotąd traktowane, żyło swym bytem i przyczyniło się do ogólnego rozwoju tak w kierunku estetyczno-formalnym, jak ideowym. Ponieważ ściany gotyckich kościołów na Północy, rozczłonkowane wysokimi oknami i portalami, niemal ażurowe, jak latarnie, nie dawały pola do pracy malarzom, poza polichromją sklepień i może profilowanych części architektury: jak żebra, słupki i t. d., więc też malarstwo monumentalne chroni się na ściany krużganków przy licznie powstających klasztorach i do pałaców

i zamków królewskich czy rycerskich (Runkelstein w Tyrolu, Karlstein w Czechach, Orla Wieża w Trydencie i t. d.). Średniowieczne kościoły i klasztory uległy ruinie, lub licznym gruntownym przebudówkom stosownie do zmiany panującego gustu — tak, że lwia część malowań ściennych zaginęła bezpowrotnie. To, co dziś widzimy, ocalało dzięki zatynkowaniu, dokonanemu przeważnie w epoce baroku, kiedy to niemiłosiernie tępiąco średniowieczne zabytki, nie odpowiadające nowej modzie. Bardzo wiele ich spoczywa zapewne pod tynkiem na ścianach krużganków klasztornych w Niemczech, Austrii, Czechach i Polsce. W szczupłej literaturze, omawiającej średniowieczne malarstwo polskie, zaledwie kilku wzmianek doczekało się malarstwo ścienne. Łuszczkiewicz w swojej pracy zamieszczonej w *Encyklopedji kościelnej* p. t. »Malarstwo religijne w Polsce«, podaje, że resztki malowideł z 14 wieku dochowały się w Łądzie, w opactwach cysterskich w Sulejowie, w Wąchocku i Koprzywnicy, w nieistniejącej dziś kaplicy z czasów Kazimierza W. na Łobzowie i w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Dwa

artykuły i rozsiiane okolicznościowo komunikaty w różnych tomach »Sprawozdań Komisji do badania historii sztuki w Polsce« mówią o malowidłach: w kościele Brygidek w Lublinie, w katedrze sandomierskiej i kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu. Rastawiecki i Przeździecki w swoich »Wzorach sztuki średniowiecznej« reprodukuja niezbyt zresztą dokładnie, fragment malowideł łódzkich »Panny mądre i głupie«. Bliżej zajęli się ściennym malarstwem średniowiecznym tylko: S. Tomkowicz w swoim referacie o świeżo wówczas odkrytych malowidłach u św. Katarzyny, zamieszczonym w »Jahrbuch der Zentralkommision für Denkmalpflege« z r. 1908¹⁾ i W. Podlacha w »Historji malarstwa polskiego«, z której ukazały się w 1914 r. nakładem Altenberga zaledwie trzy zeszyty, obejmujące materiał do połowy wieku 14.

Przedmiotem niniejszej pracy są średniowieczne malowidła ściennie w krużgankach przy kościołach św. Katarzyny i św. Franciszka w Krakowie. Przede wszystkim nie są to freski, jak się to powszechnie mówi, ale malowidła, które możnaby nazwać »fresco secco«. Bo na czym zasadza się istota fresku, prawdziwego, klasycznego fresku włoskiego? Otóż na tem, że farbami mineralnymi maluje się al fresco czyli na świeżej, mokrej zaprawie wapiennej, ściśle mówiąc stiukowej. Malarz przenosi rysunek kompozycji zapomocą naoliwionego lub sproszkowanym węglem posypanego papieru na ścianę mokrą, dopiero co narzuconą zaprawą i delikatnie wygładzoną. Przenosi tylko tyle rysunku — ile zamierza odrazu wymalować. Farby wchodzą w che-

miczny związek z wapnem, stają się po wyschnięciu jaśniejsze, a na powierzchni osadza się lekki krystaliczny nalot chroniący fresk od wpływów atmosferycznych. Tem się tłumaczy trwałość fresku, który sam przez się nigdy nie odpada i jego trudność, polegająca na tem, że nie tu nie można zmieniać, poprawiać, ani uzupełniać, a malarz musi naprzód wiedzieć, jaki ton chce wydobyć, bo wilgotny fresk jest ciemniejszy. Wszelkie retusze, poprawki i drobne szczegóły wykonywano temperą t. j. farbami rozpuszczonemi białkiem, miodem lub mlekiem figowym. Technikę freskową, znaną starożytnym, przechowywano starannie przez całe burzliwe czasy wczesnego średniowiecza i stosowano ją ściśle wedle przepisów odwiecznych, skwapliwie zapisywanych i strzeżonych w Bizancjum i we Włoszech, nie tracając jej nigdy — jak o tem świadczy chronologiczna ciągłość zabytków.

Zupełnie inaczej opisuje technikę malowania ściennego Theophilus presbiter, słynny mnich, żyjący w X wieku w Tegernsee, autor »Scheduli«, zawierającej całą skarbnicę przepisów dotyczących techniki sztuk pięknych i przemysłu artystycznego²⁾. Z tego najważniejszego źródła, a także z innych mniej znanych, dowiadujemy się, że na Północy malowano farbami zmieszanemi z wodą wapienną na wilgotnym murze. A więc nie na świeżo narzuconej warstwie stiukowej zaprawy, ale na murze zwilżonym wodą. W rozdziale 15 swojej »Scheduli« rozważa Theophilus szczegółowo technikę malowania ściennego³⁾, ale ani razu nie wspomina o codziennie świeżo na-

¹⁾ Jahrbuch der Zentralkom. 1908 I. Beilage S. 9—23 Dr. Stanisław Tomkowicz: Neuentdeckte mittelalterliche Wandgemälde in Krakau.

²⁾ E. Berger: Beiträge zur Entwicklung der Maltechnik, München 1912 B. II. s. 36—50.

³⁾ Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje. Poznań 1880, Roz. 15.

rzucanej i bezpośrednio barwnym deko-rem pokrywanej zaprawie. To też wszystkie nasze niesłusznie tak nazwane »freski« należy nazywać malowaniem farbami wapiennymi na wilgotnym murze, albo krótko »fresco secco« i skonstatować, że nasi malarze średniowieczni techniki prawdziwego fresku nie znali. Powyżej opisany sposób malowania ¹⁾ utrzymuje się z tej strony Alp (z wyjątkiem południowego Tyrolu) przez całe wieki średnie siłą ustnej i pisanej tradycji, ale obok niego rozwija się malarstwo »al secco« temperą. Ponieważ przy szybkim tempie malowania na wilgotnym murze pomijano z konieczności szczegóły, a pewne farby, jak np. lazur i złoto, nie łączą się z wapnem, więc złożono i wykończano malowidła temperą. Teofil wymienia całą skalę barw używanych w średniowieczu, nazywając je dziwacznie, a czasem dla nas niezrozumiale. Najdroższymi farbami były: lazur, purpura i złoto, najpospolitszymi: agra (okra), czerwień (rubrum), zieleń (viridi), barwa szara, brunatna, czarna uzyskiwana z węgla lub sadzy i niewyraźnie niebieska (menesch). W doborze barw gra w średniowieczu wielką rolę symbolika teologiczna i ikonograficzne przepisy: i tak męczennicy noszą zawsze szaty czerwone, na pamiątkę krwi przelanej, Madonna szatę niebieską, płaszcz czerwony, zbirów grzeszników i potępieńców odziewają pobożni malarze z zamiłowaniem na żółto. Tak więc malarz zależny od przepisu i operujący niewielką obfitością farb na palecie, nie mógł szukać ani osiągnąć jakichś nadzwyczajnych efektów kolorystycznych, przynajmniej nie u nas w wieku 14 i 15, kiedy tradycje kościelne były żywe, a związek sztuki z kościołem tak ścisły.

Było natomiast pole do doskonalenia rysunku, perspektywy, kompozycji i odtwarzania świata otaczającego. Czasami pryncypa malarz do sceny religijnej jakąś modę współczesną: czy to motyw ornamentalny, architekturę czy krój ubrania jakiejś ubocznej postaci, co będzie zapowiedzią owych tak licznych w epoce renesansu kompozycji religijnych, które oprócz nazwy nic w sobie religijnego nie miały.

Źródłem natchnień dla artystów bywa przede wszystkim Stary i Nowy Testament, a także »Legenda Aurea« Jakóba z Voraginy, zawierająca żywoty świętych opisane z pełną wdzięku i prostoty naiwnością. Z biegiem czasu w wieku 13 wytworzyły się t. zw. przedstawienia typologiczne: t. j. każdemu zdarzeniu Nowego Testamentu dodawali malarze odpowiednie dwa lub cztery ze Starego Testamentu, mające być przepowiednią lub analogią do zdarzeń z Ewangelji. Powstają całe wzory przedstawień typologicznych, zgrupowane w »Bibliae pauperum«, »Concordantie caritatis«, »Specula humane salvationis«, ilustrowane minjaturami, które służą majstrom jako wzory, schematy kompozycyjne, jakby encyklopedje malarskie. Wogóle w malarstwie minjaturowem wytwarzają się najwcześniej i ustalają formy ikonograficzne, których będą się ściśle trzymać artyści wszelkiego zakresu w 14 i 15 w.

Minjatury odgrywają niezmiernie ważną rolę w sztuce średniowiecznej. Z jednej strony są one zwierciadłem obyczajowo-historycznem, a z drugiej pośredniczą między sztuką Południa, Zachodu i Północy, oddziałującą na wielką sztukę i ulegającą naodwrot jej wpływom. Możliwi panowie, duchowni i świeccy, panujący,

¹⁾ Uwagi o tej technice zawdzięczam p. Juljanowi Makarewiczowi.

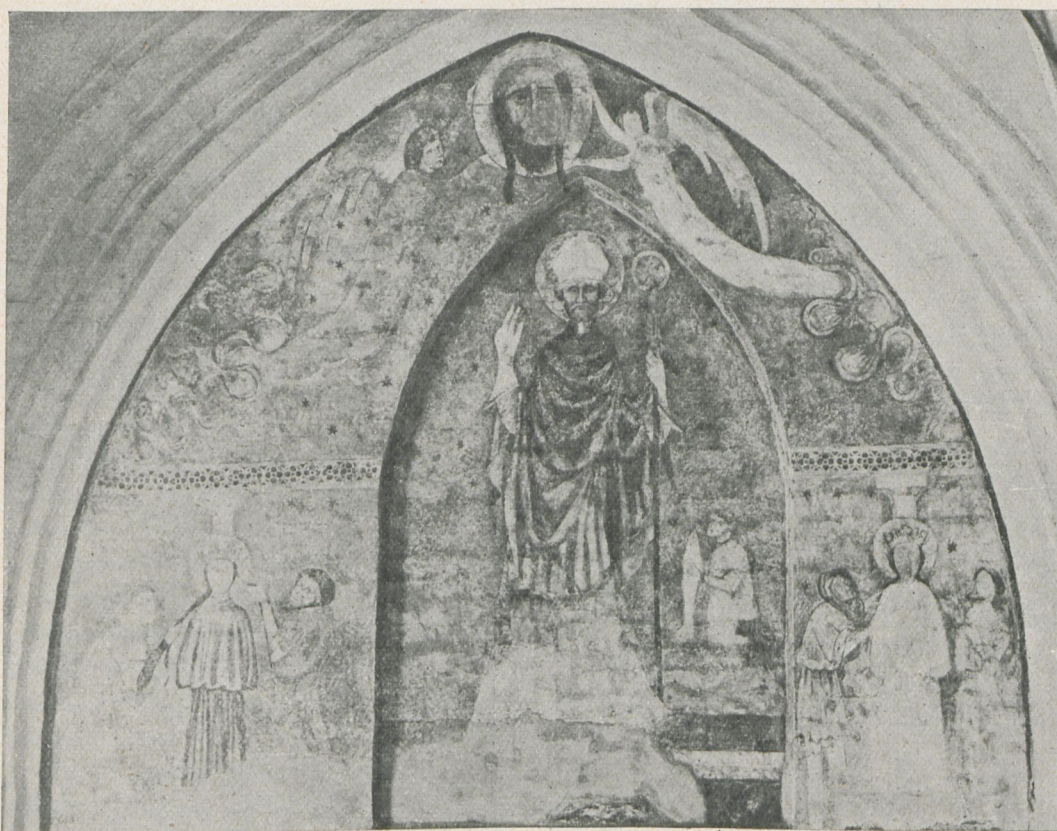


Fig. 1. Św. Augustyn. Krużganki przy kościele św. Katarzyny w Krakowie.

papieże i klasztory, zakładają biblioteki: wspaniałe iluminowanych rękopisów, czy to kościelnej, czy też teologiczno-filozoficznej, czy prawniczej treści, zbierają także pisma autorów starożytnych¹⁾. Papieże awinjońscy, Jan XXII, Klemens VI i Urban V, dają impuls do takiego bibliofilstwa. Za ich przykładem idą kardynałowie i inne wybitne osobistości ówczesnego politycznego i literackiego świata. Słynnymi biblijomanami byli Luxemburgowie, szczególnie Karol IV ze swoim świetnym dworem, a jeszcze większymi Karol V, król Francji i jego brat ks.

Berry. Zatrudniali oni na swym dworze całą falangę uzdolnionych iluminatorów, pochodzących z różnych stron. Był tam Włoch Piotr z Werony i Niemiec Hanske de Hagenau, Flamandczycy Jacques Cône i Jacquemart de Hesdin, ale wszyscy malują w duchu francuskim, kontynuując pracę swoich anonimowych poprzedników z w. 13 z wielkim artyzmem i poczuciem natury. Minjatury francuskie, szczególnie paryskie cieszyły się już w średniowieczu wielką sławą i rozchodziły się po całej Europie, wpływając niewątpliwie, jak to udowodnili Emile Mâle²⁾, Paul

¹⁾ Pierwszy Petrarca zaczyna poszukiwać rękopis. łac. a Boccaccio odkrywa zapomnianą bibliotekę benedyktyńską w Monte Cassino.

²⁾ Emile Mâle: *Gazette des Beaux-Arts* 1905 s. I: *Exposit. des Primitifs français*.

Durrieu ¹⁾, Dworzak ²⁾ i inni, na sztukę włoską, niemiecką i czeską, a w pierwszym rzędzie flamandzką.

Durrieu przekonywująco udowadnia, że kodeks zaczęty w pracowni Pola de Limburg ukończono w warsztacie Jana Van Eycka i że minjatury »Grandes heures du Duc de Berry« są preludjum do gaudawskiego ołtarza.

Centrami malarstwa minjaturowego są w 13 w. przedewszystkiem Paryż, ognisko kultury w ówczesnej Europie, a w 14. w. w południowej Francji: Avignon, w środkowej: Tours i Paryż, a na Północy: Rouen. Każda z tych szkół ma swoją odrębną manierę: paryska opiera się w dużej mierze na plastyce gotyckiej, awinjońską pozostaje pod urokiem późnego giottyzmu, przeszczepionego tam przez Simone Martiniego, a szkoła z Tours ma wiele cech wspólnych z malarstwem flamandzkim.

Na terenie Włoch kwitnie minjatura najwcześniej w uczonej Bolonii, gdzie obok słynnego uniwersytetu grupuje się ożywiony handel księgarski, dotyczy to głównie ksiąg prawniczych; rozwija się ona także w Wenecji, w Weronie, Ferrarze, na dworze Estów w 14 w., w Sienie i Umbrji. Rozkwit minjatury florenckiej przypada na wiek 15, a kultywują ją tam malarze tej miary, co Don Lorenzo zakonu kamedulskiego, domniemany mistrz Fra Angelica. Przy kościele San Marco powstaje szkoła minjatorów, pozostająca pod silnym wpływem Fra Angelica. W Niemczech odgrywają pierwszorzędną rolę na polu minjatury Kolonia i Konstancja, w Czechach Praga, której iluminatorzy przejawszy bezpośrednio

kierunek awinjoński, pielęgnują go z wielkim talentem i oddziałują na sąsiednie kraje austriackie, Śląsk i Polskę.

W Polsce spotyka się wiele wzmianek o minjaturzystach w zapiskach archiwalnych z końca w. 14 i 15 ³⁾, ale rozkwit tej sztuki przypada na ostatnie dziesiątki 15 i pierwszą połowę 16 w., jak o tem świadczą liczne zabytki bardzo pięknie iluminowane, a niewątpliwie polskiego pochodzenia w Bibliotece kapitulnej w Krakowie i Gnieźnie, Bibliotece Jagiellońskiej, XX. Czartoryskich, a przedewszystkiem w Bibliotece Załuskich, dziś wchodzącej w skład zbiorów petersburskich, któremi zajął się Kopera w rozprawie, zamieszczonej w VII tomie Sprawozdań Komisji historii Sztuki Akademji Umiejętności. Wiele tych rękopisów chowa się zapewne jeszcze na półkach bibliotek klasztornych, a znaczna część znajduje się w zbiorach zagranicznych.

W drugiej połowie 15 w. zaczynają rywalizować z minjaturami drzeworyty, a nieco później miedzioryty, aż wyrugują zupełnie tę subtelna sztukę w miarę wydoskonalenia się drukarstwa. Ale oprócz licznych minjatur, czy też rycin po książkach rozsianych, z których dowolnie czerpali malarze pomysły do większych kompozycji, istniały, jak to wykazują najnowsze badania Schlossera, Burgera ⁴⁾ i Goldschmidta ⁵⁾ i innych, t. zw. »Musterbücher«, a więc książki z gotowemi schematami kompozycji, typów, głów, strojów, draperyj i akcesoriów. Najstarszym dokumentem tego rodzaju jest zwój pergaminowy ilustrowany rysunkami w archiwum kapitulnem w Vercelli. Sławną

¹⁾ Paul Durrieu: *Gazette des Beaux-Arts* 1897 s. 1: André Beauneveu.

²⁾ Dvořák: *Die Illuminatoren des Johann von Neumark. Jahrbuch des all. Kaiserhauses* T. 22.

³⁾ Dr. J. Ptaśnik: *Cracovia artificum*, 1919.

⁴⁾ T. Burger: *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin 1918.

⁵⁾ Goldschmidt: *Jrbuch der preuss. Kunstsammlungen* T. XXII. s. 28.

jest również książka z wzorami Villarda de Honnecourt z wieku 13, zachowana w kopji w Bibl. Nationale w Paryżu. Więcej takich zabytków pochodzi z wieku 15, a w niektórych z nich obok ornamentalnych form współczesnych, a więc późnogotyckich, można zauważyć jeszcze ślady romanizmu¹⁾. Z końcem 15 stulecia zastępują te książki z wzorami coraz to częstsze wyjazdy malarzy za granicę, przede wszystkim do słonecznej siedziby renesansu, do Włoch.

Kraków, Piastowska i Jagiellońska stolica, ze swemi licznymi kościołami i klasztorami, posiada dość znaczną liczbę zabytków średniowiecznego malarstwa ściennego, a było ich prawdopodobnie więcej. Oprócz malowideł, będących tematem niniejszej pracy, odkryto resztki polichromji na filarach w katedrze wawelskiej, w kaplicy królowej Zofji, wymalowanej przez malarzy ruskich za Jagiełły, w kaplicy Świętokrzyskiej, które pochodzą z czasów Kazimierza Jagiellończyka, Ukrzyżowanie w refektarzu dominikańskim, wreszcie w kościele św. Krzyża, gdzie nienaruszone i autentyczne są jedynie sceny z Pasji, biegnące na zachodniej ścianie nawy pod chórem i malowidło na dawnej zewnętrznej ścianie tej samej ściany, w miejscu, gdzie dziś przypiera kaplica św. Andrzeja. Ukrzyżowanie to, dużych rozmiarów, wykonano nie dającą się bliżej określić techniką. Niektórzy twierdzą, że jest to enkaustyka.

Malarzowi średniowiecznemu nie idzie o piękną formę, przynajmniej nie stara on się o to w pierwszym rzędzie, aby jego dzieło harmonją linii i barwy działało na widza. On chce przemówić do duszy, wstrząsnąć sumieniem, uczyć i napominać grzesznego człowieka. Więc ma-

luje okropności piekła, Sądu ostatecznego, tańce śmierci, męczeństwa świętych, a przede wszystkim cierpienia Chrystusa, aby człowiek z jednej strony kroczył po stromej ścieżce cnoty i starał się uniknąć kary bożej, z drugiej zaś chce budzić podziw i cześć dla męczenników i Ukrzyżowanego, który cierpiał za grzechy całego świata. Nieposkromiona fantazja malarzy północnych wysilała się na przedstawianie scen okropnych, a niekiedy budzących odrazę. Pacholówkowie i zbiry mają czasami twarze wprost zwierzęce, a miny widzów przyglądających się egzekucji i ich ruchy są przesadne i pełne gwałtownego patosu. We Włoszech malowano brzydotę charakterystyczną, najczęściej w portrecie i to w epoce późniejszej. Gdy chodziło o scenę religijną, poczucie estetyczne tak wysoko u Włochów rozwinięte nie pozwalało przedstawiać nawet zbyt ostrego bólu, a coś dopiero brutalnych wybuchów fizycznej przemocy i siły mięśni. Ten naród artystów odziedziczył po antyku naturę harmonijną, nieznoszącą surowych dysonansów i zgrzytliwych kontrastów, oni szukają: proporcji, symetrii, umiaru. Tam ból, nienawiść czy inny silny afekt ściąga brwi, opuszcza kąty ust, nie stwarzając przytem maski, wykrzywionej nienaturalnym grymasem. W tym bólu jest coś posagowego, klasycznego — idealizującego, podczas gdy na Północy widać zawsze pewną dążność do realizmu w wyrazie.

Jeżeli mówiło się dotąd lub pisało o początkach malarstwa polskiego, zawsze można było usłyszeć zdanie: ten lub ów obraz jest pod wpływem niemieckim. Było to niejako uświęcone, że średniowieczne malarstwo polskie, zwłaszcza krakowskie, wskutek zniemczenia

¹⁾ v. Schlosser: Zur Kenntnis der Künstlerüberlieferungen im Mittelalter. Jahrbuch

des Allerhöchst. Kaiserhauses. XXIII. T. str. 308.

mieszczanstwa i kleru w wiekach 14 i 15 ulegało jedynie niemieckim wpływom. (Naturalnie wyjątek stanowi tu grupa zabytków o charakterze bizantyńsko-ruskim). Potem słyszało się nazwy szkół: kolońskiej, praskiej, norymberskiej i nazwiska malarzy: Pleydenwurffa, Schöngauera, Dürera, Baldunga Griena i Kulmbacha. Na podstawie świeżo przez Ptaśnika wydanych archiwaliów i badań nad zabytkami, okazuje się, że sprawa nie zupełnie tak się przedstawia. Z geograficznego położenia Polski, ze stosunków handlowych z Niemcami i kolonizacji niemieckiej w wieku 14 wynikało niewątpliwie oddziaływanie tych naszych zachodnich sąsiadów tak na polu urządzeń polityczno-społecznych (prawo magdeburskie, szkolnictwo, organizacja kleru), jak i w zakresie sztuki, w tym wypadku malarstwa. Ale nie wyłącznie Niemcy odegrali tu rolę, lecz także i Włosi, a między Niemcami nie tylko te szkoły, o których dotąd mówiono, ale i inna niemniej ważna, której pierwszorzędne znaczenie podniesiono dopiero w ostatnich czasach: szkoła górno-reńska z okolic jeziora Bodeńskiego. Natomiast — rzecz dziwna — pomimo bliskiego sąsiedztwa i wysokiego poziomu malarstwa tak minjaturowego, jak i monumentalnego w Czechach (krużganki w Emaus pod Pragę, Karlstein itd.), nie można stwierdzić związku między czeskiemi a polskimi malowidłami ściennymi, mimo, że w obrazach sztalugowych znalazłyby się pewne analogje.

Malowidła krużganków klasztoru Augustjanów.

II.

Zakon Augustjanów powstał dopiero w 11. wieku na podstawie pism św. Au-

¹⁾ Wetzer u. Welte: Kirchenlexikon, Band I. s. 1068.

gustyna, biskupa Hippony i miał na celu naśladowanie pustelniczego żywota tego świętego z Tagaste ¹⁾. Ale tradycja przypisywała samemu wielkiemu ojcu Kościoła założenie zakonu. Wedle tej wersji, cierpieli zakonnicy wiele prześladowań zwłaszcza ze strony Wandalów. Nękanymi mnisi uciekli do Egiptu, częściowo zaś do Europy, i osiedlili się w Hiszpanji, Anglii, Włoszech i Niemczech. Bollandyści utrzymują, że długo przed potwierdzeniem reguły przez papieża Innocentego III istnieli mnisi Augustjanie ²⁾. Taka jest stara tradycja, ważna ze względu na jedno z malowideł, o którym mam pisać, o czem później. Mimo to jest faktem niezaprzeczonym, że zakon powstaje dopiero w wieku 11., kiedy duch religijny się ożywia, a nie wszyscy garną się do reguły św. Benedykta. Pierwotnie nosi zakon nazwę Kanoników św. Augustyna, z których wyszedł św. Norbert. Wiele jest odmian Augustjanów pod różnymi nazwami. Dopiero w r. 1256 zjednoczył ich papież Innocenty III pod jednym generałem w Rzymie. Od tego czasu porzucają życie pustelnicze i zaczynają budować klasztory. Wtedy to także przywdziewają jednolity ubiór: czarny welniany habit z kapturem (dla którego ich powszechnie nazywano czarnymi braćmi), trzewiki w przeciwieństwie do zakonów żebraczych i pas skórzany. Podczas kiedy Franciszkanie i Dominikanie chodzili w sandałach, opasywali się sznurem i nie okrywali głowy, Augustjanie noszą na ulicy kapelusz, a przy uroczystych obchodach habity z szerokimi rękawami. Zakon był w 13 i 14 wieku bardzo uprzywilejowany, garnęła się do niego szlachta; nie podlegał on jurysdykcji biskupiej, a panujący i możnowładcy dotowali go hojnie. Naczeln-

²⁾ Wetzer u. Welte: Kirchenlexikon, Band I. s. 1068.

kiem zakonu jest generał w Rzymie, prowincjał w prowincji i przeor w klasztorze. Bracia dzielą się na księży i laików bez święceń kapłańskich. Augustjanów sprowadza do Polski Kazimierz W. w r. 1363 z Pragi, prawdopodobnie za pośrednictwem jednego ze Spytków Melszyńskich, którzy tam posłowali.

Początkowo tworzy Polska wraz z Czechami jedną prowincję zakonną. Król osadza mnichów na Kazimierzu i już w 1365 roku istnieje tutaj kościół drewniany¹⁾. W 15 lat później wznosi się kościół murywany. Konsekracja kościoła z zaklepieniem presbiterjum i krużgankami odbyła się w roku 1378, a poświęcono go, jak mówi dokument erekcyjny²⁾, »przez uszanowanie świętych dziewięć Katarzyny i Małgorzaty, do których szczególne nabożeństwo mamy i wielbimy je«. Budowę planował pewnie architekt miejscowy, czego dowodzi wybór materiału (cegła, kamień użyty tylko do podpór i szczegółów) i pewne cechy charakterystyczne konstrukcji, jak np. przeniesienie ciśnienia na wewnątrz, przez prostokątne wydłużenie rzutu poziomego filarów ku nawom bocznym. Równocześnie z kościołem wybudowano i krużganek. Czytamy dalej w dokumencie erekcyjnym: »Poświęciliśmy i dedykowaliśmy chór, wielki ołtarz, zarówno jak ementarz z krużgankiem klasztornym pod wezwaniem Narodzenia Chrystusa Pana, św. Katarzyny, św. Małgorzaty, św. Augustyna«. A więc do dwóch wezwań kościoła dołączono dla krużganków dwa nowe, co nie jest bez znaczenia: w tych wezwaniach dla krużganków znajdziemy wytłumaczenie malowideł zdobiących ich ściany. Ostatecznie wykończono kościół w roku 1399 z inicjatywy i fundu-

szów panów na Brzeziu, herbu Zadora. Budynek nawiedzały częste pożary, które spowodowały ostatecznie zawalenie się sklepienia w roku 1445, poczem wybudowano nowe. W roku 1736 rujnuje kościół trzęsienie ziemi i to tak radykalnie, że nie odprawiano mszy przy wielkim ołtarzu, lecz w krużgankach. Taki stan rzeczy zastali Austriacy w roku 1796 i zamienili kościół na magazyn wojskowy, nie naruszając jednak ołtarzy, obrazów i nagrobków, zajmowali go aż do roku 1852. Wtedy podjęli Augustjanie restaurację kościoła i klasztoru, która dziś jeszcze nie jest zupełnie ukończona. Krużganki przy kościele są najstarszym zabytkiem tego rodzaju architektury w Krakowie. Wybudowano je równocześnie z kościołem z trzeciej ćwierci 14 stulecia wedle jednolitego planu, lecz nie jak to bywa zwykle od południa (gdyż tam stał kościółek św. Zofji i zabudowania Skałki), tylko od północy. Długie te korytarze, zgrupowane koło czworobocznego wirydarzyka, przedstawiają bardzo harmonijne i nastrojowe wnętrze. Związek między ścianami rozczłonkowanymi słupkami i framugami zamkniętymi ostrołukowo a sklepieniem jest organicznie przeprowadzony. Wysokie okna, rozmieszczone w szczupłej grubości muru, wpuszczają do wnętrza dużo światła, sklepienia podpierają szkarpy od strony wirydarza. Pod okiennymi ścianami biegną niskie kamienne ławy, zachowała się również stara posadzka z ciosowych dużych płyt.

W tem czysto gotyckiem wnętrzu uwydatniają się malowidła, które wyszły z tego samego ducha gotyku, co i architektura. Oka nie razi żaden anachronizm, żaden barokowy dyssonans nie wkrada się w tę uroczystą powagę sre-

¹⁾ Wład. Łuszczkiewicz: Kościół św. Katarzyny, Kraków 1898, Bibl. Krakowska.

²⁾ Tamże strona 15.

dniowiecza. Ogółem zachowało się w dobrym stanie na ścianach augustjańskich krużganków pięć malowideł. Są to: jakiś święty biskup, św. Augustyn, nadający mnichom swoją regułę, Chrystus w studni, Chrystus na krzyżu, cudowna Madonna z dzieciątkiem i dwoma świętymi, niestety niedostępna, bo zakryta ołtarzem. We fragmentach zaś: św. Zofja z trzema córkami, Madonna z dzieciątkiem na półksiężycu, tak wyblakła i zartarta, że ledwie widoczna, wreszcie niezupełnie dotąd wyjaśniona kompozycja, złożona z dwóch czasowo różnych pól, z lewej starszej »fresco secco« i prawej malowanej temperą. Łuszczkiewicz wspomina w cytowanej powyżej monografii o kościele św. Katarzyny, że widział tam przed laty malowidło przedstawiające św. papieża, siedzącego na goetyckim tronie, z atrybutem swej władzy: t. j. kluczem Piotrowym w ręku, ale dziś niema z tego obrazu ani śladu. Pierwotna polichromja musiała pokrywać wszystkie ściany krużganku, kto wie czy ona nie kryje się jeszcze pod tynkiem, bo restauracja nie została jeszcze zupełnie przeprowadzona. Podczas kiedy malowidła franciszkańskie są zupełną *terra ignota* i oprócz skonstatowania faktu, że istnieją, nic o nich więcej nie napisano — korzystniej przedstawia się sprawa malowideł u św. Katarzyny, które opisał, podając częściowo reprodukcje, bezpośrednio po wydobyciu ich z pod pobiał, w roku 1908 p. S. Tomkowicz¹⁾, zasłużony badacz historii sztuki w Polsce, nie wdając się jednak w analizę stylową i ściśle datowanie. Niemniej jednak cennym jest ten referat, ponieważ zajmuje się techniką i podaje historję malowideł na podstawie materiałów archiwalnych, zmia-

ny t. j. przemalowania, jakim w różnych epokach kolejno ulegały, aż kiedy dzięki staraniom autora i M. Dobrowolskiego wydobyto je z pod pobiał, a prof. Makarewicz przywrócił im, o ile się dało, pierwotny wygląd w latach 1906—1908.

III.

Najstarsze (fig. 1.) malowidło w krużgankach augustjańskich mieści się w ostatniej arkadzie ramienia północnego — tuż przy boku wschodnim, nad wejściem do klasztoru. W polu środkowym, we wnęce o 15 cm. wgłębionej, nie leżącej na osi arkady, ale nieco na prawo przesuniętej, widać postać biskupa w stroju pontyfikalnym en face, po obu stronach u dołu poniżej ornamentalnego pasa powtórzone scenę męczeństwa jakiejś świętej. Powyżej pasa ornamentalnego, złożonego z rozetek, czy stylizowanych kwiatków i trójkącików, niebo zasiane złotymi niegdyś gwiazdami, a dwaj aniołowie unoszący się na obłokach podtrzymują chustę św. Weroniki z wizerunkiem Chrystusa, t. zw. »Vera icon«. Całe malowidło jest asymetrycznie skomponowane, przez przesunięcie wnęki na prawo, tak że lewe pole jest większe. Biskup ma na sobie czerwoną kapę »pluviale«, odcinającą się silnie od szarawego tła, narzuconą na powłóczystą albę. Na głowie mitra dosyć niska i szeroka, na tle nimbu w kształcie złotego krążka, ornamentowanego dookoła półlukami. Święty ma twarz pociągłą, okoloną brodą, usta ocienienia słowiański, rzec nawet można, polski wąs. Twarz nie pozbawiona rysów indywidualnych, o smutnym łagodnym wyrazie w spuszczonych oczach. Prawą ręką w liturgicznej rękawiczce, sięgającej poza kostkę, biskup błogosławi sakramental-

¹⁾ St. Tomkowicz: Neuentdeckte mittelalterliche Wandmalereien in Krakau. Jrbuch

der Z. Kom. f. Denkmalpfl. r. 1908, Beilage I. s. 8 - 23.



Fig. 2. Św. Augustyn nadający regułę. Krużganki przy kościele św. Katarzyny, w Krakowie.

nym ruchem dwóch wyciągniętych w górę palców, lewą ujmując pastorał, bez sudarium, którego nodus ma już formę gotycką — podczas gdy kurwatura, wybiegająca w trójkąt koniczyny, jest jeszcze w duchu romańskim, bez listków czepiających się obłoka i bez ostrych form. Draperja szaty świętego, dość ogólnikowo traktowana, nie łamie się jak później kątowato, lecz spada jeszcze w liniach kolisto zaokrąglonych i prostych fałdach. Na prawo u stóp świętego klęczy mała figurka mężczyzny adorującego, który trzyma oburącz dużą rybę. Powstaje teraz pytanie, jaki to może być święty,

którego atrybutem jest ryba, lub też człowiek trzymający rybę? Na pozór odpowiedź, którą nam udziela ikonografia, brzmi ¹⁾: że jest to biskup św. Zenon, patron Werony. Ale nie byłoby to zupełnie dokładne określenie, gdyż właściwie atrybutem św. Zenona jest ryba wisząca na pastorał zamiast sudarium, względnie wędka, na której wisi ryba, lub kosz czy sieć z rybami. Na krakowskim malowidle oprócz ryby samej nie ma żadnego z wymienionych przedmiotów, natomiast klęczy człowiek, pewnie rybak z rybą w rękach, która nie pozostaje w żadnym związku z figurą świę-

¹⁾ Detzel: Christliche Ikonographie, Bd. II. pod S. Zeno.

tego. Nawet gdybyśmy przypuścili, że jest to św. Zenon, to z trudnością dałoby się to twierdzenie utrzymać, gdyż wezwanie św. Zenona było w wieku 14. poza Włochami rzadkością, a już w Polsce nie znamy ani jednego przedstawienia ikonograficznego, któreby można uznać za weroneńskiego patrona. Byłby to więc zupełnie odosobniony wypadek, unikat ikonograficzny, trudny do przyjęcia. Sądziłam po badaniach z wynikiem negatywnym w zakresie przedstawień św. Zenona, że mógłby to być św. Stanisław, ale dopiero p. Józef Muczkowski zwrócił mi uwagę na legendę o św. Augustynie, przytoczoną w *Legenda Aurea* i w ikonografjach Detzla i Liefmana. Pewnego dnia — opowiada legenda, przechadzał się biskup Hippony, pogrążony w rozmyślaniu nad istotą Trójcy Przenajświętszej, nad brzegiem morza. Wtem ujrzał chłopca, usiłującego wyczerpać morze do rowku wygrzebanego w piasku. Święty biskup, przystanął i począł tłumaczyć chłopcu niemożliwość wykonania tego zamiaru, na co mu odrzekł chłopiec, że podobnem niepodobieństwem jest chcieć przeniknąć rozumem tajemnicę Trójcy Przenajświętszej, i natychmiast zniknął. Dlatego też malarze średniowieczni przedstawiają niekiedy św. Augustyna z klęczącym chłopcem, który trzyma łyżkę. Na krakowskim fresku chłopiec trzyma wprawdzie rybę, ale może ona symbolicznie przedstawiać morze, nad którym opisane zdarzenie miało miejsce.

Nic prawdopodobniejszego, że postać biskupia na krużganku Augustjańskim wyobraża św. Augustyna, założyciela Zakonu. Wszak trudno przypuścić aby, konwent zdobiąc malowidłami swe

krużganki pominął postać swego wielkiego założyciela.

Malowidło krakowskie ma większą wartość historyczną i ikonograficzną, niż artystyczną, bo technika jest tutaj dość nieudolna. Widać tu jeszcze odbłaski bizantyńskiego malarstwa, może pod wpływem popularnych w Polsce za Jagiellę malarzy ruskich, nie tyle w postaci świętego, jak zwłaszcza w »Vera icon« i w postaciach wydłużonych, bezcielesnych aniołów, podtrzymujących ją. Można zauważyć dwa kierunki równoległe obok siebie idące: zachodni w traktowaniu draperji, twarzy, tematu wreszcie, i wschodni w stylizacji obłoków, aniołów i chusty św. Weroniki. Po obu stronach wnęki powtarza malarz z powodu braku inwencji jedną i tę samą kompozycję: męczeństwo jakiejś świętej, przywiązanej do trzonu rzymskiej kolumny za ręce, którą dwóch zbirów ciągnie z wszystkich sił za włosy. Święta ubrana jest w suknię, niegdyś zapewne czerwoną, spadającą w równych fałdach ku ziemi i w krótki płaszczyk bez rękawów tejże barwy, przysługującej męczennikom. Na głowie ma święta królewską koronę, zakończoną gotyckimi liljami. Twarze zbirów bardzo indywidualne — każdy z nich inaczej wygląda: jeden młody gołowąs, drugi brodac, trzeci ma na głowie kaptur i odwinęte za łokcie rękawy, czwarty wreszcie dworną, w szpic przystrzyżoną bródkę i trefione włosy¹⁾. Ten zakapturzony z twarzą złośliwego starca, pomarszczoną i zgryźliwą, ubrany jest w krótki kaftan, powycinany dołem w półokrągłe zęby; jest to t. zw. »jacka«, modna z końcem 14 wieku. Wszyscy czterej oprawcy ciągną świętą niemiłosiernie za włosy. Technicznie rzecz drugo-

wód taneczny w zamku Runkelstein, w Tyrolu.

¹⁾ Przypomina on dziwnie jedną z figur na fresku, przedstawiającym koro-

rzędna, chociaż w twarzach znać dążność do uchwycenia wyrazu. Ponieważ krużganek zasklepiono w r. 1378, więc nie stoi na przeszkodzie, aby obraz ten datować na ostatnią ćwierć 14 w., zwłaszcza że nie sprzeciwiają się temu cechy stylowe. Nie udało mi się dotąd zidentyfikować tej świętej. Żadna znana mi ikonografia nie wspomina o świętej, której męczeństwo polegało na wyrwaniu włosów. Wobec tego należy przypuścić, że jest to jakaś scena, wyjęta z serji innych mąk zapewne znanej i czczonej w 14 wieku świętej. Nasuwa się przypuszczenie, czy nie mogłaby to być św. Katarzyna? Fresk znajduje się w kościele pod wezwaniem tej świętej, ma ona na głowie koronę królewską i odziana jest w purpurę królowych i męczenniczek. Być może, że atrybut świętej koło zębate leżało u jej stóp, ale dół obrazu jest mocno uszkodzony. Wobec tego kwestja, kto jest tą zagadkowa święta, nie da się dziś stanowczo rozstrzygnąć.

W miejscu, gdzie dzisiaj ciągnie się obszerne sad klasztorne, tuż u podnóża Skalki, stał niegdyś niewielki kościółek św. Zofji, już nieistniejący. Na tej samej ścianie północnej krużganku, ale bliżej zachodniego ramienia, znać słaby ślad malowidła, przedstawiającego św. Zofję z trzema córkami. Ale ponieważ widać ledwo blade kontury, więc nie da się o tym obrazie nic więcej powiedzieć oprócz tego, że nad ukoronowanymi głowami świętej i trzech jej córek unoszą się jeszcze po trzy gotyckie, liljami zakończone korony. W arkadzie między św. Zofją a św. Augustynem — biskupem widać resztki jakiejś wielofiguralnej kompozycji, składającej się z dwóch warstw, nowszej malowanej temperą, widocznej po prawej stronie i starszej »fresco secco« po lewej. Na prawo u stóp krzyża obok

dwóch lwów klęczy mnich, z którego ust wychodzi banderola z napisem: »Sancte Jeronime precor te ora pro me«. Na lewo przeziiera część pierwotnego obrazu: Madonna siedzi na niskim tronie czy ławie z dzieciątkiem, dwie długie ręce niewidocznej postaci podają jej małe dziecko, prawdopodobnie symbol duszy zmarłego. Malowidło zachowane fragmentarycznie i tak zniszczone, że niepodobna go zrekonstruować chociażby w fantazji.

IV.

Drugie z rzędu, w latach 1905—1908 odnalezione malowidło przedstawia św. Augustyna, nadającego mnichom regułę swojego zakonu (fig. 2). Znajduje się ono we wschodnim ramieniu krużganku, nad gotyckim portalem, wiodącym do dawnego kapitułarza, dziś kaplicy św. Doroty. Na gotyckim drewnianym tronie, o bogato rozczłonkowanym zaplecku, którego szczyt zdobią fiale, zakończone kwiatonami i niewielki baldachin, siedzi uczony Ojciec Kościoła w mitrze biskupiej, wysadzonej klejnotami. Tło dla głowy stanowi nimbus w kształcie świetlanego dysku. Twarz świętego poważna, ściągła, ascetyczna, o dużych czarnych oczach, prostych brwiach, wydatnym nosie. Szerokie usta mają opuszczone w dół kąci i wargi szczelnie zamknięte, co nadaje fizjonomji wyraz surowości i klasztornej powagi. Święty ma na sobie habit pierwotnie czarny, dziś wpadający w barwę brązową. Na kolanach trzyma szeroko rozwartą księgę i wskazuje palcem prawej ręki na pierwsze słowa swej reguły: »Ante omnia fratres ametur Deus, deinde proximus«, wypisane gotyckimi minuskulami. Z obu stron tronu klęczy po pięciu mnichów, ubranych jak święty w habity, z odkrytymi głowami i z wygolonymi tonzurami, tak że tylko wąski

wieniec włosów okala czaszki. Jeden z braci trzyma pastorał świętego o obłuku zdobnym gotyckimi listkami. Twarze mnichów, jak na epokę tak wczesną, są zdumiewająco zindywidualizowane: ani jedna nie jest podobna do drugiej, każda ma inne rysy, odrębny wyraz, różnice wieku i temperamentu są silnie zaakcentowane. Braciszek, podtrzymujący księgę z prawej strony, ma rysy nieledwie portretowe, twarze innych wyrażają różne uczucia, od żywej radości, żarliwości religijnej przez obojętny spokój, aż do smutnej zadumy. Malowidło jest znakomicie skomponowane i wpisane w archiwoltę ostrołukowej arkady, jakby w trójkąt. Wierzchołek tego trójkąta stanowi głowa świętego, stamtąd biegnie oko za linią ramion łuku równoległe do spadzistości zaplecka i po coraz to niżej klęczących sylwetach mnichów na ziemię, a raczej na posadzkę z ciosowych płyt, której prostolinijność ożywia ruchliwy kontur podnóża tronu. Mamy tu zupełnie logicznie i konsekwentnie przeprowadzone wpisanie kompozycji w trójkąt, które tak umiłują w epoce renesansu wielcy malarze włoscy, jak: Rafael i Leonardo. Poniżej tego malowidła z obu stron tympanonu wspomnianego już portalu domalowano, jak chce Tomkowicz¹⁾, lub jak ja sądzę, raczej z gruntu przemalowano w w. 16 dwie niewielkie postacie: po lewej mnicha adorującego, z rękoma do modlitwy złożonemi, po prawej mężczyznę starszego, w długiej szacie przepasanej, z włosami spadającymi na ramiona i długą brodą, który trzyma różaniec. U jego stóp leży tarcza z zatarłym nie do poznania herbem. Wówczas to musiano umieścić także napis: »S. Augustinus«, rozdzielony portalem i prze-

malowano cały obraz temperą, zachowując jednak wiernie pierwotną kompozycję, nawet w szczegółach. Litery na księdze są po wierzchu przemalowane temperą, gdzieśniedzie przeziera dawna technika. Dr. Tomkowicz utrzymuje²⁾, że postacie dwóch mnichów klęczących najbliżej św. Augustyna domalowano również w wieku 16. Nie wydaje mi się to jednak prawdopodobnem, bo w takim razie księga, którą ci mnisi trzymają, zawisłaby w powietrzu. W przeciwieństwie do interesujących i pełnych zróżnicowanego wyrazu twarzy ręce są malowane schematycznie, chociaż dobre w ruchu. Wogóle musiał ten fresk malować nie pierwszy lepszy malarz cechowy krakowski, ale artysta obeznany z artystyczną produkcją swojej epoki i obdarzony rzeczywistym talentem. Malowidło to powstało zapewne nie później jak 20 do 30 lat po fresku św. Augustyna (fig. 1). Wskazuje na to architektura tronu, jaką często widzimy na minjaturach francuskich i czeskich z drugiego dziesiątka 15 wieku, podobnie jak i draperje, a szczególnie horyzontalne w środku załamane fałdy habitu św. Augustyna spotyka się często na zabytkach z tego czasu. Draperja habitów braci szerzej malowana, płynniejsza, została pewnie przemalowana w wieku 16. Podczas ostatniej restauracji usunięto oprócz pobiałych z obrazu warstwę tempery, ale nie zupełnie, tak, że pierwotna technika tylko częściowo przeziera. Pod względem kolorystycznym obraz nieciekawy, utrzymany w ciemnych tonach. Na tle czerwonym tron żółtawy, drewniany, habitury czarne, brunatne lub szarawe. Natomiast rysunkowo kompozycja nie pozostawia nic do życzenia. Czy malarz samodzielnie przedstawił ten

¹⁾ Op. cit. str. 14.

²⁾ Tamże.

temat i skomponował malowidło? — czy też zaczerpnął go skądinąd, a jeżeli tak, to skąd? Postaram się chociażby hipotetycznie rozstrzygnąć tę kwestję i opuściwszy na chwilę Kraków, zwrócić się musimy w dalekie strony, nad górny Ren, gdzie od końca 14 w. zaczyna się rozwijać lokalna szkoła malarska, która wyda później tak wielkich mistrzów, jak Konrad Witz, Schongauer i Grünewald.

Jednym z najstarszych klasztorów augustjańskich w Niemczech był niewątpliwie klasztor w Konstancji, nad jeziorem Bodeńskim. Klasztor ten i należący do niego kościół przechodził w ciągu sześciu wieków swego istnienia zmienne koleje. Dziś budynki klasztorne prawie nie istnieją — natomiast kościół wspiane w 1908 roku odrestaurowany, ma ściany pokryte niezmiernie interesującą dekoracją malarską. W rozprawie p. t. »Die Grabkapelle Otto des III. von Hachberg und die Malerei während des Konstanzener Konzils«¹⁾ zajmuje się polichromją tego kościoła znakomity badacz malarstwa Wingenroth wspólnie z ks. dr. Gröberem z Konstancji. Wingenroth z ogromnym znawstwem i erudycją, posługując się obszerną literaturą i licznymi analogjami, dochodzi do zupełnie pewnych i niezmiernie ciekawych wyników, które streszczam ze względu na związek, jaki zachodzi między krakowskim malowidłem a polichromją z Konstancji. Freski zdobiące ściany augustjańskiego kościoła w Konstancji powstały podczas słynnego soboru, kiedy to spalono Husa, w latach 1414—1418, jako fundacja cesarza Zygmunta Luxemburczyka, który ofiarował do tegoż kościoła cenne organy. Cesarz bawił przez czas trwania soboru w gościnie u Augustjanów, a nawet

pożyczył od nich sporą sumę pieniędzy. Odjeżdżając do ojczyzny, odwzajemnił się gospodarzom za przyjęcie, polecił wymalować swoim sumptem kościół i otaczał ich zawsze szczególną opieką. Na ten czas przypada okres największej świetności Konstancji, a tem samem klasztoru i kościoła. Nie prawdopodobniejszego, jak ta fundacja Zygmunta Luxemburczyka, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie, jakim mecenasem sztuki, szczególnie malarstwa, był ojciec cesarza Karol IV. Przypuszczenie to nabiera tem większej pewności, że na jednej ze ścian domyśla się Wingenroth, słusznie rozumując, w postaciach królewskich, siedzących na tronach z insygniami władzy, genealogji Luxemburgów. Ale nas interesuje przede wszystkim fryz, biegnący górą na północnej, zachodniej i południowej ścianie kościoła, ponieważ co do tematu pozostaje w najbliższym związku z naszym przedmiotem. Na fryzie tym przedstawiono to samo, co na malowidle krakowskim: legendarne nadanie reguły Augustjanom przez ich świętego patrona. Tylko że w Konstancji scenę powtórzono kilkadziesiąt razy, a każda grupa mieści się w okrągłej łukowej arkadzie, wspartej na smukłych kolumnach (malowanej, nie rzeczywistej). Na jednej tylko południowej ścianie występuje św. Augustyn aż 16 razy, tyleż razy po dwie grupy mnichów adorujących i otrzymujących z jego rąk regułę. Freski są pierwszorzędnymi utworami szkoły górnoreńskiej z początku 15 w. Chociaż scena powyższa tak często się powtarza, malarz — a raczej jak się okazało malarze — umieli nadać jej różnorodny charakter i wyraz, modyfikując postać samego świętego i braci. Raz święty jest

¹⁾ Freiburg im Br. bez daty i miejsca druku.

przedstawiony jako młodzieniec z włosami skręconymi w pukle przylegające do skroni, to znów ma włosy równo nad czołem przycięte, raz z brodą, to znów bez niej, w wieku dojrzalszym i całkiem już dojrzałym. Mnisi różnią się pomiędzy sobą tak charakterystyką twarzy i wyrazu, jak ruchami, barwą habitów odpowiadającymi różnym zgromadzeniom, jakie wyszły z wspólnego augustjańskiego pnia. Tak więc fresk mimo tylokrotnego powtórzenia nie nuży monotonią, ale nabiera raczej przez to ciągłości i pewnej monumentalności, podkreślając zasadniczy motyw. Dziwnym trafem udało się Wingenrothowi znaleźć w zapiskach archiwalnych potwierdzenie swych domysłów, odnoszących się do pochodzenia opisanego fryzu, a wysnutych jedynie na drodze analizy stylowej. Mianowicie znakomity historyk soboru konstancyjskiego dr. H. Fricke odnalazł kwity rachunków z 1417 roku z podpisem Zygmunta Luxemburczyka na fundowane w augustjańskim kościele malowidła, a co więcej: nazwiska malarzy, którzy byli twórcami tej niezwykle polichromji. Byli to »Heinrich Grübel, Kaspar Sünder, Johannes Lederhofer, dy sämtlichen Mitteinander«, którzy za ogromną naówczas sumę 1400 reńskich guldenów wymalowali cały kościół. Tak wyniki badania historyka sztuki potwierdziły w zupełności dokumenty. Wingenroth widzi w malowidłach kościoła Augustjanów w Konstancji ważne ogniwo w łańcuchu rozwojowym malarstwa górnoreńskiego, które miało w wieku 15 swój punkt szczytowy w Justusie von Rawensburg i Konradzie Witzu. Tak więc okazuje się, że nigdy sztuka nie rodzi się nagle w pełnym rynsztunku, jak Atena z głowy Zeusa, ale aby powstała

dzieła wielkie, trzeba do tego czasu, doświadczenia i pracy pokoleń. Maks Dworzak w swej niezmiernie ciekawej i ważnej rozprawie p. t. »Das Geheimnis der Kunst der Brüder Eyck«¹⁾ śledząc wysiłki artystyczne minjaturzystów i malarzy burgundzkich i niderlandzkich z końca wieku 14 i drogi, które rozchodziły się różne wpływy i przenikały wzajemnie, dochodzi do wniosku, że cała genialna twórczość braci Eycków nie była czemś spontanicznym, ale naturalnym zamknięciem, szczytem pewnej epoki. Równoważnikiem tych badań jest książka Wingenrotha cytowana powyżej. Wingenroth postawił obok szkół kolońskiej i praskiej, które dzierżyły hegemonję artystyczną nad malarstwem niemieckim 14 i pierwszej połowy 15 wieku, szkołę górnoreńską, stojącą dotąd skromnie na uboczu, a tak ważną ze względu na spływające się w okolicach tych oddziaływania: Południa i Zachodu, Włoch, Burgundji i Francji na resztę Niemiec. Podobnie jak podczas pobytu stolicy apostolskiej w Awinionie utworzyło się tam wielkie centrum artystyczne na dworze papieży-mecenasów i otaczających ich kardynałów, skąd za pośrednictwem licznie przybywających poselstw przedostawały się zabytki sztuki (jak: obrazy, minjaturami zdobne kodeksy, hafty i tkaniny), lub też promieniowały (jak freski i rzeźby) daleko na Wschód i Północ Europy — tak na początku w. 15 cała elita współczesnego świata cywilizowanego dążyła szlakami soborów. Konstancja, Bazylea, Florencja to etapy tych świetnych zjazdów, a delegacje duchowne i świeckie stanowiły jakby żywy pomost między temi ogniskami ruchu umysłowego i artystycznego a resztą Europy.

¹⁾ Jahrbuch des Kaiserhauses, T. XXII. r. 1905.

Podczas słynnego soboru Konstancja wzbogaciła się ogromnie, gościło tam 1400 obcych kupców i rzemieślników, niewątpliwie odbywały się tam żywe transakcje handlowe książkami i dziełami sztuki, jak obrazy, tkaniny, ołtarze rzeźbione i wyroby złotnicze. Jako niezwykle ważny i cenny zabytek historyczny i obyczajowy dochowała się w 9-ciu

i stąd wysłanników nie brakło, a nawet były między nimi osobistości najwybitniejsze w państwie, jak: Zawisza Czarny, rycerz »sans peur et reproche«, arcybiskup gnieźnieński Mikołaj Trąba (którego tak od herbu »Trzy trąby« zwano), biskupi krakowski, poznański, opolski, wrocławski i płocki z licznymi orszakami dworzan i służby. Oprócz nich wymienia



Fig. 3. Św. Augustyn nadający regułę Augustjanom. Konstancja kościół Augustjanów.

egzemplarzach istniejąca kronika soboru konstancyjskiego, zredagowana przez Uryka von Richental, zamożnego obywatela i właściciela oficyny księgarskiej w Konstancji¹⁾. Jest to dokładny opis soboru, osób biorących w nim udział i ważniejszych wydarzeń dnia: procesyj, obchodów, wjazdów i wyjazdów. Mówi tam także Richental o Polsce, jako że

Richental sporo szlachty polskiej, przekręcając niemiłosiernie jej nazwiska, herby i posiadłości. Były tam dwie wybitne osobistości związane z kościołem św. Katarzyny w Krakowie a mianowicie: Rycerz polskiego pochodzenia, towarzyszący cesarzowi Zygmuntovi w latach 1414—1418 na soborze, nadzupan Wagu: Ścibor ze Ściborzyc, herbu połączonego Ostoja i Kor-

¹⁾ M. Sokołowski: Pippo Spano i Scibor ze Ściborzyc. Spraw. Kom. Hist. Szt. T. VIII, LXVII.

czak, magnat i właściciel olbrzymiej fortuny, będący w wielkich łaskach u cesarza i O. Izajasz Boner, przeor krakowskiego konwentu OO. Augustynów, któremu tradycja klasztorna przypisuje inicjatywę przy powstaniu malowideł na krużgankach — ale o nim później.

Widzimy na jednej z minjatur zdo-
biących egzemplarz kroniki Richental'a,
dziś w petersburskim muzeum, owego
Ścibora, wiodącego pod rękę swego ko-
legę nadżupana Temeszwaru, słynnego
kondotiera Florentczyka Pippa Spano (Fi-
lipa del Buon-delmonte). Obaj asystują
Zygmuntowi przy uroczystej procesji Bo-
żego Ciała w roku 1417. Ścibor pocho-
dził z możnego polskiego rodu, o któ-
rym wzmiankuje już dokument 1252
roku. Był najprawdopodobniej synem Sę-
dziwoja, wojewody kaliskiego¹⁾, a sy-
nowcem Ścibora I, który był już po-
tentatem na dworze węgierskich Ande-
gawenów i pełnił z ich ramienia różne
ważne misje dyplomatyczne. To pokre-
wienieństwo z węgierskim dostojnikiem dało
początek stosunkom Ścibora II ze Ści-
borzyc z Zygmuntem Luxemburczykiem.
Wstępuje on w służbę cesarską w 1386 r.,
a już w 1397 jest nadżupanem preszbur-
skim, wkrótce potem wojewodą siedmio-
grodzkim. Mimo indygenatu węgierskie-
go, chlubił się swym polskim pocho-
dzeniem, a towarzysząc ustawicznie ce-
sarzowi, nie zrywa stosunków z rodzinną
ziemią. Przeciwnie, w 1397 roku funduje
przy kościele Augustjanów św. Katarzy-
ny w Krakowie t. zw. »węgierską kapli-
cę«, wspartą na jednym filarze, w której
mieści się od roku 1726 oratorium SS.
Augustjanek, i przeznaczają ją na mauzo-
leum rodzinne. Píše Paprocki w swym
»Ogrodzie królewskim«²⁾: »On (t. j. Ści-

bor) tak umiłował swoją ojczyznę, że
po śmierci ciała swego na ziemi węgier-
skiej chować nie chciał, ale je do Kra-
kowa zawieźć polecił i w klasztorze św.
Katarzyny w kaplicy pochować kazał«.
Zdaniem Sokołowskiego, świadectwo Pa-
prockiego nie zasługuje na wiarę, nato-
miast faktem jest fundacja kaplicy gro-
bowej i to, że wielu Ściborzyców znalaz-
ło w niej wieczny spoczynek. Ścibor,
pan wielki i możny, kolega Pippa Spana,
a dworzanin Zygmunta Luxemburskiego
(wiemy, jakimi obaj byli mecenasami),
musiał się również sztuką interesować.
Bawiąc na soborze przy boku cesarza,
z pewnością widział freski, które on do
kościola Augustjanów w podzięcie za go-
ściinę ufundował. Czyż więc nie jest rze-
czą prawdopodobną, że w podobny spo-
sób chciał ozdobić kościół, przy którym
obrał sobie miejsce na wieczny sen? Na-
suwa się przypuszczenie, czy to nie Ści-
bor właśnie był fundatorem malowidła,
które przedstawia św. Augustyna nada-
jącego mnichom swą regułę?

Przemawia za tem obok stosunków
Ścibora z krakowskim kościołem i jego
bytności w Konstancji także wybitne po-
krewieństwo malowidła z fryzem w ko-
ściele Augustjanów w Konstancji. Szcze-
gólnie uderzające jest podobieństwo grup
zakonników i całe ujęcie sceny. Chociaż
są i różnice, np. na obrazach w Konstan-
cji święty przeważnie stoi, w Krakowie
siedzi, tam oprócz reguły spisanej w księ-
dze podaje mnichom, lub też ci jemu, jak
na załączonej reprodukcji (fig. 3), regułę
spisaną na zwoju pergaminowym. Ale nie
należy zapominać, że to, co malarze rozło-
żyli w Konstancji na kilkadziesiąt scen,
biegnących jako fryz na trzech ścianach
kościola, malarz krakowski złożył, ści-

¹⁾ Encyklopedia Orgelbranda T. XXIV. r.
1867 str. 160.

²⁾ Paprocki: Ogród królewski MDXCIX.
str. CXLIII.

snął niejako w jedno malowidło i że nasze malowidło nie koniecznie musiało być dosłowną kopją tamtych, a malarz mógł się tylko wzorować ogólnie na fryzie z Konstancji, wprowadzając doń zmiany.

Wspomniałam powyżej, że między osobistościami z Polski, biorącymi udział na soborze był także O. Izajasz Boner, Augustjanin. Jego to nazwisko wiąże tradycja klasztorna z powstaniem malowideł u św. Katarzyny. Wymieniłam go na drugim miejscu, ponieważ tradycja ta jest dosyć późna, a daty z życia O. Izajasza nie są dotąd pewnie ustalone. Ponieważ atoli tradycja taka istnieje, więc pominąć jej nie można, chociaż odnoszę się do niej krytycznie. Wszystkie historycznie pewne źródła do życia Izajasza spłonęły w pożarze kościoła i klasztoru w roku 1556. Najstarszy znany życiorys pochodzi z r. 1606 (drukowany w Krakowie 1610) i autorem jego jest M. Baroniusz z Jarosławia. Za tym autorem poszli wszyscy inni, powtarzając go tylko innemi słowy, ale zgodnie co do treści; z wyjątkiem daty urodzin, którą Baroniusz podaje na rok 1430, inni zaś na 1380.

Urodził się Izajasz w Krakowie »in platea area« z rodu szlacheckiego i możnego. Ojcem jego był Florjan Boner, matką Bronisława z Brzezia, z rodu panów z Brzezia, który licznemi dorodziejstwami obdarzył krakowskich Augustjanów. Młodzieniec studjował teologję w Akademji krakowskiej, a jeśli mamy wierzyć notatce, zapisanej niewiadomo kiedy i czyją ręką w matrykule uniwersyteckiej, promował się na doktora w r. 1406. Potem wstępuje do zakonu Augustjanów, cieszącego się łaskami możnych rodów i mającego sławę uczoności i świątobliwości. Od r. 1408 pędzi O. Izajasz długie swe życie nieprzerwanie w krakowskim konwencie, wypełnione ascezą, modlitwa-

mi i uczonemi dysputami teologicznemi. Obecnie z współczesnymi sobie św. Janem Kantym, bł. Szymonem z Lipnicy. Umiera w r. 1471, jak o tem głosi napis na nagrobku w kościele św. Katarzyny, jako starzec 91 letni »in odore beatitudinis«. Jest on chlubą polskich Augustjanów, to też w epoce kontrreformacji zaczęto się nim interesować coraz więcej.

Wedle tradycji miał się O. Izajasz modlić żarliwie przed ulubionym przez siebie wizerunkiem Matki Boskiej, którą otaczali św. Mikołaj z Tolentinu i św. Augustyn, wymalowanym jak podaje życiorys, za jego staraniem a kosztem wiernych na ścianie krużganku klasztornego. Przy tym obrazie istnieje już w r. 1423 bractwo Pocieszenia N. P. Marji — a więc polichromia krużganku musi pochodzić z przed tej daty, co zupełnie zgadza się z jej stylowym charakterem. O. Augustyn Urbanowicz Doktor św. Teol. prowincjał w swym życiorysie O. Izajasza z r. 1681 (w manuskrypcie w bibl. klasztornej) pisze »Tunc, quando testudo praealtissimi templi cuiusdam S. Catherinae terrae motu in Ungaria usque huc causante nimiam et correspondentae corruerat, tunc quando alia testudo fornicabatur, tecta reficiebantur conventus et claustrum obtente a magistratu privilegio, ab anno 1390 super ampliatione eiusdem in aedificiis et muraturis dilatabantur, ambitus totus pulcherrimis iconibus, imaginibus eius maxima cura, diligentia et sollicitudine et perbellis picturis adornabatur, quae et perquam plurima optima et pia opera ad maiorem Dei gloriam facta ad honorem religionis exhibita«. Tyle Urbanowicz, nie zapominajmy, że to rok 1684, a zatem dosyć późna i niepewna tradycja.

Co do pobytu bł. Izajasza na soborze w Konstancji, to kronika Richental'a nie zawiera o nim żadnej wiadomości. O po-

bycie tym udzielił mi wiadomości p. Józef Muczkowski z dzieła *Pamphiliusa Chronica Eremitae S. Augustini, Romae 1584*, w której na str. 72 znajduje się następująca wzmianka: Anno 1414. Oecumenicum Consilium Constantiense ad schisma tollendum, quod supra triginta annos duraverat, coeptum est celebrari in quo Izajas de Cracovia Polonus et Joannes Allemanus scripserunt in Magistratum sententiarum quaestiones dignissimas«.

Za Pamfiliusem powtarzają tę wzmiankę życiorysy Izajasza z w. 17 i 18, ostatni w r. 1883. X. Augustyn Sutor, nie badając zresztą jej wiarygodności.

Nie rozstrzygam kto był fundatorem cyklu fresków u św. Katarzyny, czy był nim bł. Izajasz Boner, czy ŚciBOR ze ŚciBORzyc. Pozostawiam tę kwestję historykom. Wystarczy mi stwierdzenie, że czy był nim jeden lub drugi to nie skądinąd, lecz tylko z Konstancji zaczerpnął pomysłu do krakowskiego malowidła przedstawiającego św. Augustyna nadającego swą regułę. Osoba fundatora jest w danym razie obojętną — pewnem jest tylko, że powstały te malowidła pod niewątpliwym wpływem polichromji kościoła Augustjanów w Konstancji, i że w r. 1423 już istniały.

Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia pytanie, kto jest autorem tego malowidła? Jest to rzecz, w obecnym stanie bardzo niedostatecznych badań archiwalnych i wogóle studjów nad średniowiecznem malarstwem w Polsce nie do rozwiązania. Wprawdzie Ptaśnik z niesłychaną pracowitością zebrał i wydał wszystko, co znajduje się w aktach archiwum miasta Krakowa i odnosi się do sztuki i artystów różnych zakresów¹⁾. Można tam znaleźć

bardzo wiele nazwisk malarzy, czynnych w Krakowie z końcem 14 i początkiem 15 wieku, ale nie da się wykazać współudziału któregoś z nich przy wykonaniu malowideł augustjańskich. Na razie pozostanie autor ich, jak tylu innych, bezimienny. Nie jest też wykluczonem, że malowidła augustjańskie nie są dziełem ręki malarza cechowego, lecz któregoś z zakonników. W samym klasztorze zajmowali się bracia iluminowaniem ksiąg, wydali nawet z pośród siebie tak zdolnego minjatora, jakim był z końcem 15 w. monogramista K. P.²⁾, którego minjatury odnalazł Kopera w polskich rękopisach w Petersburgu. Wiemy także, że Dominikanie zajmowali się malarstwem minjaturowem i snycerstwem.

V.

Prawie wszystkie malowidła ściennie w krużgankach augustjańskich zatynkowano z końcem 18 w. i powieszono na nich olejne obrazy, chroniąc je mimowoli od zupełnego zniszczenia. Nie dotyczy to tylko następujących malowideł: wspomnianego przez Łuszczkiewicza św. papieża, św. Zofji, cudownej Matki Boskiej Pocieszenia i obrazu Chrystusa w studni (fig. 4). Mieści się on w arkadzie pierwszej wschodniego ramienia, a czczony od 15 w. jako cudami słynący, nie był nigdy zatynkowany. Natomiast uległ tylokrotnym i tak radykalnym przemalowaniom, że dziś trudno sobie wyobrazić, jak się pierwotnie przedstawiał. W r. 1906 przystąpili pp. Marcelli Dobrowolski i S. Tomkiewicz oraz Jul. Makarewicz do restauracji malowidła. Usunięto najpierw drewnianą tablicę z otworami, pozwalającymi oglądać za szkłem głowy Chrystusa

¹⁾ Dr. Jan Ptaśnik: *Cracovia Artificum 1300—1500*, Kraków 1918.

²⁾ F. Kopera: *Polskie rękopisy illumino-*

wane w Bibliotece cesarskiej w Petersburgu, *Sprawozdanie Komisji Historji Sztuki T. VII.*



Fig. 4. Chrystus w studni. Krużganki przy kościele św. Katarzyny w Krakowie.

i Madonny. Potem zmyto kilka warstw farb olejnych aż do ostatniej, pochodzącej z końca 16 w., która nie dała się już usunąć bez zniszczenia znajdującego się bezpośrednio na murze pierwotnego malowidła, współczesnego reszcie polichromji. Malowidło to przedstawia t. zw. *Misericordia Domini*, temat bardzo w 15 w. rozpowszechniony. W otwartym kamiennym sarkofagu, nazywanym u nas »studnią«, stoi Chrystus nadnaturalnej wielkości, obnażony, widoczny do połowy ciała, przepasany perizonjum, którego koniec zwisa poza krawędź sarkofagu. Chrystus wspiera lewą rękę na krawędzi gro-

bu, prawą zaś powstrzymuje krew obficie wypływającą z rany, otwartej włócznią Longina. Z czoła, na które wtłoczono cierniową koronę, sączy się krew cienkimi strugami wzdłuż policzków na ramiona i piersi. Szlachetną podłużną głowę o pięknych regularnych rysach, zwróconą na prawo i schyloną, okalają czarne bujne włosy i niewielka broda. Oczy i brwi boleśnie ściągnięte wyrażają nadludzkie cierpienie i poddanie się woli Bożej. Na lewo za sarkofagiem stoi Madonna, pojęta jako dojrzała i doświadczona cierpieniem niewiasta i pełnym matczynej, troskliwej miłości ruchem pod-

trzymuje bezwładną rękę Syna. Marja ma na sobie czerwony płaszcz, kryjący suknię, na głowie białą chustę, której jeden koniec owinęła około szyi. Scena ta zajmuje dziś środek kompozycji. Tak zapewne wyglądał w głównych linjach pierwotny obraz. Dziś widzimy naokoło opisanej jak wyżej grupy, prawdopodobnie z końcem 16 w. domalowane: siedm postaci biblijnych proroków, trzymających w ręku banderole z przepowiedniami narodzin Chrystusa, dalej Pilata umywającego ręce i aniołów trzymających symbole męki. Te małe figurki, malowane jaskrawo i nieudolnie, wypełniają całą wolną przestrzeń tła po obu stronach głównych postaci. Przepowiednie na banderolach, pisane renesansowymi kapitalikami, potwierdzają przypuszczenie, że tylko postacie Chrystusa i Madonny są w głównych rysach średniowieczne, zwłaszcza, że długi, w kilku rzędach biegnący i prawie zatarty napis składa się z wyraźnie gotyckimi minuskułami pisanych liter. Tomkowicz¹⁾ przypuszcza również, że wszystkie uboczne figury i akcesoria są dodatkiem pierwszego restauratora z połowy lub końca 16 w. Przy prze-malowaniu zachowano wprawdzie rysunek głównych postaci, ale przekształcono średniowieczny charakter malowidła. Modelunek nagiego ciała stał się miękki, muskulatura rozwinięta, formy pełne i szerokie, draperja straciła niespokojne załamania i spływa w szerokich, dużych fałdach. Średniowiecznym jest sam temat, gest Chrystusa uświęcony wiekową tradycją, ruch Marji, także gotyckim jest napis minuskułą, biegnący w zagłębieniu archiwolty i dający się przez interpolację brakujących liter odczytać: »Apparitio Do-

mini nostri JCh. cum Dolorisissima Matre Maria«. W średniowiecznej sztuce europejskiej, a szczególnie w malarstwie, spotykamy niezliczoną ilość podobnych kompozycji, zarówno większych rozmiarów na freskach i dużych obrazach sztalugowych, jak i mniejszego formatu, na predelach, bardzo licznych minjaturach i jeszcze liczniejszych drzeworytach i miedziorytach. I w Polsce nie brak tych »Misericordii«, nazywanych u nas »Chrystusem w studni«. W zbiorach Akademii Umiejętności w Krakowie znajduje się obraz cechowy krakowski z w. 15 tej samej treści: podobny u pp. Wiktorów w Sękowej Woli²⁾, a również u Reformatów w Krakowie ma się znajdować podobny obraz. Spotykamy także tę scenę na jednej z minjatur, zdobiących księgę zaklęć magicznych króla Władysława Warneńczyka (dziś w Oksfordzie w Bodlejanie)³⁾, pomiędzy innymi minjaturami, których razem jest 14, brak tam jednak Madonny towarzyszącej Chrystusowi. Rękopis oksfordzki, zawierający zaklęcia i modlitwy, mające zapewnić właścicielowi, wpatrującemu się w kryształ ametystu i odmawiającemu modlitwy, dar jasnowidzenia i władania ludźmi, ofiarowuje królowi w trzecim dziesiątku 15 w., jakiś »pokorny Jan Nikodem«. Na tych minjaturach, malowanych niewątpliwie przez Polaka, zdaje się Ślązaka, widzimy najpopularniejszych z początku w. 15 świętych i religijne kompozycje, do których należała i wspomniana »Misericordia«. Jeżeli chodzi o ogólną charakterystykę i ikonograficzne określenie »Chrystusa w studni«, to najlepiej odwołać się do Detzla, pierwszorzędnego znawcy ikonografii⁴⁾: »Die Misericor-

¹⁾ Neuentdeckte mittelalterl. Wandmale-reien str. 8–23.

²⁾ T. Jaroszyński: Zarys malarstwa polskiego, str. 90. Warszawa 1908.

³⁾ Wiadomość tę zawdzięczam śp. J. Kozłowskiemu.

⁴⁾ Detzel: Christliche Ikonographie, Freiburg im Br. 1894.

dien- oder Erbarmungsbilder werden jene, besonders Holzschnittbilder genannt, die dem »Ecce Homo« in mancher Hinsicht ähnlich sind — aber nicht mit ihm zu verwechseln. Man sieht auf ihnen Christus mit den Wundmalen entweder im Mantel, bei oder am Fusse des Kreuzes, oder auch in halber Figur im Grabe stehend, auf seine Seitenwunde zeigend. Schongauer stellt Ihn mit der Dornenkrone vor, zwischen Maria und Johannes«. — Kompozycja była popularna, podobala się i działała silnie przez swoją dramatyczność, więc ją też często malowano i rytowano. To też w tej powodzi podobnych przedstawień nie da się wskazać źródła, z którego zaczerpnął swój pomysł malarz opisanego obrazu. Trudno wreszcie powiedzieć coś więcej o malowidle pierwotnem, średniowiecznem, skoro nie wiemy na pewno, co przy przemalowaniu zachowano, a co jest dziełem restauratora.

VI.

Ulubionym tematem malarzy religijnych po wszystkie czasy było przedstawienie »Chrystusa na krzyżu«. Ale gdy dla malarza w epoce gotyku, pełnego naiwnej wiary prostaczka, lub ekstatycznego mistyka, wyobrażenie tego największego dramatu świata było celem samo w sobie — to dla malarza renesansowego otwierało się tu pole do popisu technicznej sprawności, oraz sposobność malowania aktów. Od starochrześcijańskich czasów należy ten temat do repertuaru wszelkiego rodzaju sztuk plastycznych. Widzimy »Chrystusa na krzyżu« już na bardzo wczesnych emaljowanych paciorkach bizantyńskich i na dyptychach z kości słoniowej, ale sprzeciwiało się duchowi Bizancjum, identyfikującemu

monarchję ziemską z niebieską, przedstawianie na wielkich freskach i mozaikach Chrystusa cierpiącego. Z głębi absyd spoglądał On na wiernych jako władca świata majestatyczny i surowy, obojętny, albo też jako smutne dziecko z insygniami cesarskiej władzy, stojące na kolanach Madonny, regentki nieba, wyniosłej i sztywnej. Najstarsze znane przedstawienie »Chrystusa na krzyżu« mamy na płaskorzeźbionej tabliczce z kości słoniowej, mającej pochodzić z w. 5, dziś w British Museum ¹⁾, od tego czasu zaczynają minjaturzyści, snycerze, emaljerzy i złotnicy coraz częściej przedstawiać tę scenę. Chrystus jest do 14 w. przybity do krzyża czterema gwoździami, później trzema. W epoce romanizmu stoją pod krzyżem Madonna i św. Jan Ewangelista, a w rogach kompozycji różne symboliczne figury, jak: słońce (sol), ziemia (tellus), woda (okeanos), księżyc (luna), wreszcie kościół i synagoga. Drzewo krzyża wyrasta z czaszki grzesznego Adama, co ma symbolizować zmazanie grzechu pierwotnego przez dobrowolną ofiarę Chrystusa. Z biegiem czasu dodawano do prostej początkowo kompozycji coraz to nowe figury, jak: dwóch łotrów wiszących na krzyżach lub drzewach, po prawicy i lewicy Chrystusa, żołdaków rzymskich, kapłanów żydowskich, niewiasty zawodzące żale i widzów. W malarstwie rozwiniętego gotyku widzimy już tłumne sceny, gdzie oprócz osób wymienionych przy ukrzyżowaniu przez Ewangelistów, malarz umieszcza barwne grupy w strojach współczesnych i dodaje uboczne epizody. To też w przeciwieństwie do innych kompozycji religijnych, uświęconych wiekową tradycją, mających niejako stały kanon, przedstawienie Ukrzyżowania daje malarzom dość

¹⁾ Lübke-Semrau: Handbuch der Kunstgeschichte, T. II, 70.

znaczną swobodę. Istnieje więc w sztuce, a przede wszystkim w malarstwie gotyckim, niemieckim, wiele typów tej kompozycji, mniej lub więcej indywidualnie ujętych. Do najpospolitszych należy ten, na którym oprócz postaci Ukrzyżowanego widać u stóp krzyża Madonnę, św. Jana Ewangelistę i Marję Magdalenę, obejmującą drzewo krzyża, rzadziej figury dwóch łotrów. Z reguły na pierwszej stronie mszału przedstawiano Ukrzyżowanie, a dotyczy to czasami i ksiąg świeckiej treści, np. na pierwszej stronie kodeksu Baltazara Behema, dziś w Bibliotece Jagiellońskiej, zawierającego drobne minjaturami ustawy cechów krakowskich¹⁾ widzimy tę scenę. W Krakowie obrazy cechowe, przedstawiające Ukrzyżowanie, były bardzo częste, ponieważ statuty z r. 1490, zawarte w powyższym wspomnianym kodeksie, mówią, że czeladnicy, chcąc się wyzwolić na majstrów, mają wykonać: »Zum ersten wer dy meister vil werden: moler, snitzer und glaser dy sullen meisterstück machem, nemlich: ein Marienbild mit einem Kyndel, das ander ein Crucifixio das dritte Sankt Jorgen uf dem Rosse, welche dy meister beschauen sullen, ydoch das man nicht hart beschwere arme gesellen yn eine sullechen«²⁾. Jak z tego widać, statut polecał egzaminacyjnej komisji łagodność w osądzaniu »meisterstücków«, co nie wychodziło, jak się przekonamy, na korzyść artystycznej wartości malarstwa cechowego krakowskiego z początkiem 16 w.

Najpóźniwszym z malowideł augustjańskich jest Chrystus na krzyżu (fig. 5), mieszczący się w ostatniej arkadzie wschodniego ramienia. Na tle krajobrazu pagórkowatego, pokrytego letnią zielonością

drzew i krzewów, wznosi się na pierwszym planie wysoki krzyż z ociosanych belek: na nim rozpięty Chrystus. Zbolała twarz, uwieńczona cierniową koroną i okolona lekkim czarnym zarostem, zwieszona na prawe ramię, wyraża nieopisanie cierpienie. Brwi są tak boleśnie ściągnięte, że tworzą ostry kąt z nasadą nosa. Na zapadłych policzkach kładzie się już blady cień śmierci. Tłem dla głowy jest nimb: złoty ornamentowany krążek. Z prawego boku przebitego włócznią i stóp jednym gwoździem przybitych do krzyża i z dłoni broczy krew. Biodra opasuje szerokie i długie perizonjum, wydymające się na wietrze w kapryśne fałdy. Smukłe, nagie ciało Chrystusa malowane pewnie, ze znajomością anatomii i proporcji: na wyprężonych ramionach występują silnie mięśnie, żyły i ścięgna, widać przegłądające pod skórą łuki żeber i zarys mostku, wszystko zgodnie z rzeczywistością, bez naturalistycznej przesady. Ciało jest pełne i muskularne, wyczuwa się nieledwie jego elastyczność; to już nie te wychudzone, ascetyczne kształty 15 w., ale akt malowany pewnie na podstawie studjów z natury. Postać samego Chrystusa wykonana jest przez malarza, który chociaż nie daje tutaj nic nowego, własnego, to jednak rozporządza dość wysoko rozwiniętą techniką i umie zręcznie zużytkować obce inwencje. O wiele słabsze są boczne postacie. Tak po lewicy i po prawicy Chrystusa wiszą przywiązani powrozami do pni drzewnych łotrzy: jeden z nogami wyciągniętymi, a rękoma odwróconymi w tył poza siebie i obejmującymi pień drzewa, już umarł. Drugi ma nogi kurczowo zgięte w kolanach i wykręcone ramiona, jeszcze żywy. Obaj malowani

^{1) 2)} Bruno Bucher: Die ältesten Zunft- u. Verkehrsordn. der Stadt Krakau, Wien 1891, str. 30.

pobieżnie, malarz nie wdaje się w anatomję, ani fizjognomiczne szczegóły, twarze obu łotrów wyrażają najdoskonalej tępą bezmyślność. Marja z Magdali, skulona przy ziemi, obejmuje oburącz drzewo krzyża, nie zapomina jednak tak zwrócić się twarzą do widza, aby jak najkorzystniej wyglądać. Święta, ubrana w suknię zieloną i niebieski płaszcz, nosi na głowie białą chustkę, zakrywającą włosy, czoło i uszy, podobnie jak dziś okrywają głowę niektóre zakonnice. Jej twarz, o regularnych rysach i podłużnych, nieco przymkniętych oczach, ma

omdlewający wyraz. Po prawej stronie Chrystusa stoi Madonna, ubrana w powłóczystą szatę, na nią narzucony obszerny płaszcz ciemno-niebieski, którego rąbkiem okrywa głowę. Z rękoma załamane gestem rozpaczony nie licuje spokojny, nieledwie obojętny wyraz niewiele mówiącej twarzy. Św. Jan, stojący po lewicy pod krzyżem, to piękny młody mężczyzna, którego twarz ujmuje dość długie kasztanowate włosy, zwijające się w pukle. Apostoł ma na sobie zieloną szatę spodnią i płaszcz czerwony, nieco w pomarańczowy odcień wpadający, efek-

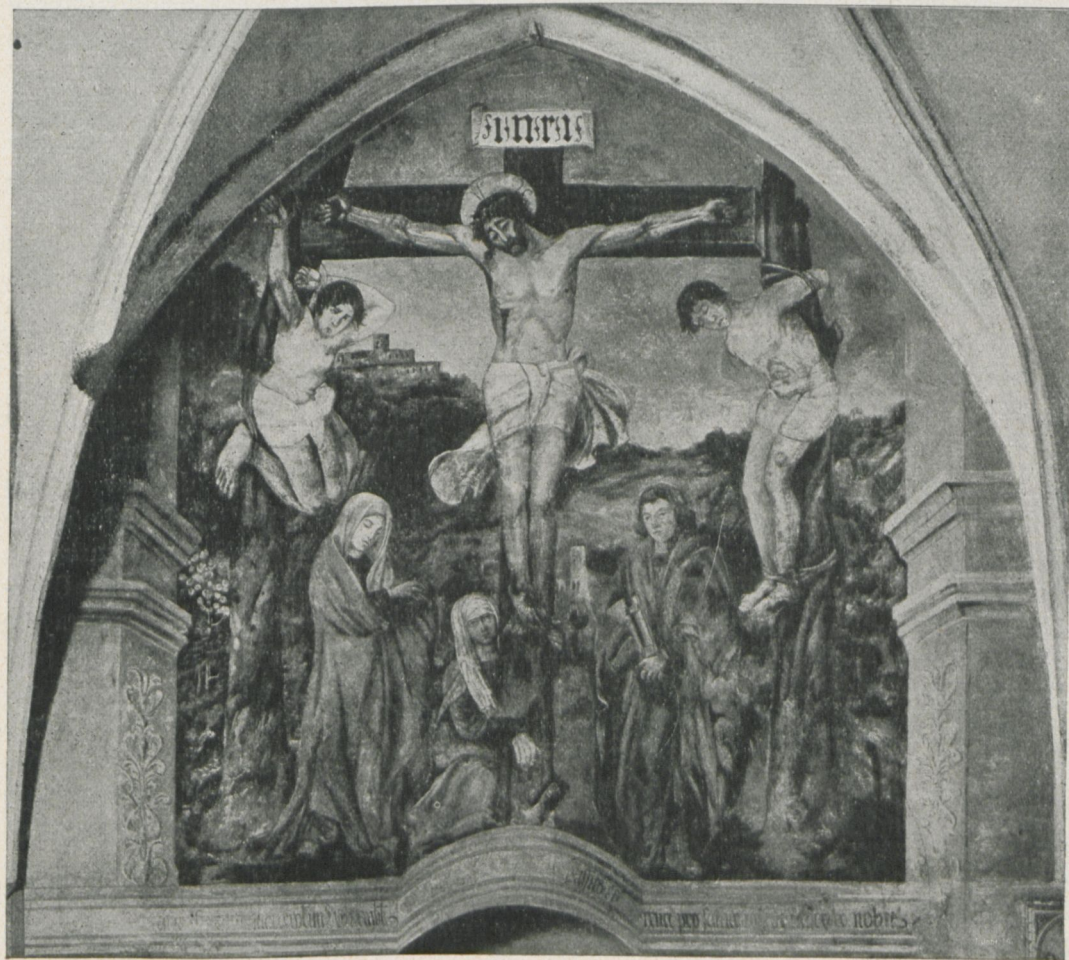


Fig. 5. Ukrzyżowanie. Krużganki przy kościele św. Katarzyny w Krakowie.

townie udrapowany, poprzez który ujmuje niebiesko oprawną i na dwie klamry zamkniętą księgę. Ten najmilszy, ukochany uczeń Pana, stoi z najspokojniejszą w świecie miną u stóp swego umiarkowanego Mistrza. W głębi, przez lukę między krzyżami Chrystusa i dobrego łotra, widać obronny zamek, rozłożony na wzgórzu, otoczony murem z otworami strzelnic i okrągłą basztą oraz obronny wał. Stoki wzgórza pokrywają zielone drzewa i krzewy. Cała kompozycja wstawiona jakby w kulisy w dwa malowane, renesansowe filary. Na jednym z boków ich baz widoczny ornament kandelabrowy, przejęty z antyku, tak powszechny w dekoracji malarskiej i stiukowej renesansu. Dołem, poniżej malowidła, biegnie napis w dwóch rzędach, skreślony gotykami minuskułami (podobnie jak tytuł na krzyżu), bardzo zniszczony, tylko fragmentarycznie dający się odczytać. W drugim rzędzie można odcyfrować słowa »Anno Christi milesimo & 5«, reszta zatarta. A więc obraz powstał w r. 1500 i dodajmy 20 lub 30-tych.

Malowidło to nie jest dziełem jednej ręki; jedynie postać Chrystusa, jak sędzę, wykonał jakiś zdolniejszy malarz cechowy krakowski, reszta zaś wyszła zapewne z pod pendzla jego współpracowników, jest robotą warsztatową. Nie jest to dzieło o wybitnej wartości artystycznej, ale jedno z licznych, przeciętnych »Ukrzyżowań« z lat 30-tych 16 w., jakby to należało wnosić ze stylu. Koloryt jest żywy, na szatach nawet dość jaskrawy, z wyjątkiem miłego pagórkowatego krajobrazu ze zamkiem, w którym widać pewną dążność do wywołania wrażenia głębokości i powietrznej przestrzeni. Można na tem malowidle zauważyć rzecz cie-

kawą i charakterystyczną dla epoki: Podczas kiedy malarze w w. 14 i 15 w pełni głębokiej wiary malowali utwory mniej może doskonale formalnie, mniej »ładne«, ale przepojone gorącem i szczerem uczuciem, gdy każdy obrazek czy minjatura, rzeźba czy haft były wyznaniem wiary artysty, to tu widzimy coś wręcz przeciwnego. Ani malarz do obrazu, ani jego postacie nie stoją do siebie w bliskim i serdecznym stosunku. Każda żyje swem indywidualnem życiem i nie troszczy się o to, co się wokoło niej dzieje. I tu leży zasadnicza różnica między malarstwem 15 a 16 w., między dążeniem średniowiecza a odrodzenia. Przedtem było dla malarza uczucie, wyraz, rozgrywający się dramat, wszystkim — teraz na pierwszy plan występuje doskonałość formy, proporcji, anatomji i perspektywy. Ale mimo tych wszystkich różnic i niektórych szczegółów renesansowych, jak: szeroki rzut draperji, krajobraz, ornament na filarze, jednak technie to »Ukrzyżowanie« gotykami i w gotyckiej sztuce należy szukać dlań pierwowzoru.

Jak sędzę, to schemat kompozycji wziął malarz prawie dosłownie z tryptyku, znajdującego się dziś w galerji w Karlsruhe (Nr. inw. 148), pochodzącego z jednego z kościołów w Konstancji. W środkowym polu widzimy tam »Chrystusa na krzyżu«¹⁾ (fig. 6). Na skrzydle lewem przedstawiony św. Konrad, na prawym św. Pelagjusz, obaj patronowie Konstancji. U stóp św. Konrada klęczy fundator w mitrze na głowie, z pastorałem w ręku: Hugo von Landenberg, biskup Konstancji w latach 1496—1532. Reinach, w którego »Répertoire des peintures« ten tryptyk jest reprodukowany w rysunku, dodaje uwagę, że: obraz

¹⁾ Reprodukowany jedynie w Reinacha: *Répertoire des peintures*, T. I, str. 406.



Fig. 6. Ukrzyżowanie. Karlsruhe Badische. Kunsthalle.

powstał około 1500 roku, pochodzi ze szkoły szwabskiej, pozostającej pod wpływem Schongauera z Kolmaru. Porównawszy malowidło krakowskie z tryptykiem w Karlsruhe, przechodzimy do przekonania, że oba te dzieła stoją do siebie w niewątpliwym stosunku zależności, czemu nie należy się bynajmniej dziwić, zważywszy, że już na początku 15 w. istniały artystyczne stosunki Krakowa z Konstancją i ze sławnym tamtejszym klasztorem augustjańskim i ślad tych stosunków widać na malowidle, przedstawiającem św. Augustyna. Tem bardziej nie należy się temu dziwić, kiedy przypomnimy sobie, co mówi wspo-

mniana już ustawa cechu malarzy z roku 1490 ¹⁾: »Und so ein Junger ausgelernt, so soll Herr wandern ein Jor yn ein ander Lant, dass er fertigk wirt yn seinen Handwerk«. Był więc w Krakowie, podobnie jak w Pradze z końcem w. 15 przymus artystycznej wędrowki i niejeden malarz krakowski wędrował do Niemiec, a może do Włoch i Flandrii, aby świat zobaczyć i w swem rzemiośle się wydoskonalić. Bardzo więc możliwe, że w takiej wędrowce droga zawiodła krakowskiego malarza nad górny Ren, do bogatej Konstancji, gdzie zrobiwszy szkic z tamtejszego tryptyku, zużytkował go później przy wykonaniu kra-

¹⁾ Bruno Bucher: op. cit.

kowskiego obrazu. Czas powstania tryptyku około r. 1500 i styl naszego »Ukrzyżowania« odpowiadają sobie, i tu i tam można za Reinachem stwierdzić wpływ Schongauera.

VII.

Malowidła w klasztorze OO. Franciszkanów.

Zakon Franciszkanów sprowadza Bolesław Wstydlivy z Pragi do Polski w 1228 roku, a więc w dwa lata po śmierci założyciela. Data budowy kościoła i klasztoru franciszkańskiego w Krakowie nie jest pewnie ustalona. Nasi kronikarze: Kromer, Bielski i Długosz nie są zgodni pod tym względem. Długosz podaje najwcześniejszą datę t. j. rok 1237, ale nie jest to prawdopodobnem, aby w burzliwych czasach najazdów tatarskich powstać mogła i ostać się ta budowa; z drugiej zaś strony kościół musiał już istnieć w r. 1257, kiedy miasto otrzymuje przywilej lokacyjny, ponieważ w planie śródmieścia liczy się geometra z zabudowaniami klasztorami. W r. 1310 spotykamy w aktach radzieckich nazwę »Platea minorum« (scill. fratrum), a więc dzisiaj ulicę Bracką. Pierwotnie nosił kościół wezwanie Bożego Ciała, dopiero w drugiej połowie 15 w. odstepują je Franciszkanie Kanonikom regularnym na Kazimierzu, a sami przyjmują wezwanie św. Franciszka. Niewiele pozostało dziś z pierwotnego kościoła, zaledwie wątki murów, albowiem nawiedzały go bardzo często pożary, tak że ulegał ciągle gruntownej przebudowie. Co się tyczy krużganków, które nie są tak jak augustjańskie współczesne z kościołem, ale o wiele późniejsze, to wybudowano je może za czasów Jagielly, a może trochę wcześniej za Ludwika węgierskiego, a za Jagielly przebudowano, ale w żadnym ra-

zie nie pochodzą one z 13 w. Kardynał Oleśnicki konsekruje odnowiony po pożarze kościół i krużganki w r. 1436, jak o tem świadczy tablica wmurowana w ścianę krużganku i zworniki sklepienia z herbem Oleśnickiego, Dębno. Ważny jest ten rok jako terminus a quo, bo skoro w r. 1436 na nowo poświęcono krużganki, musiano je zupełnie odnowić, a więc nie może być mowy o malowidłach z przed tej daty. Krużganki przypierają do kościoła od południa, oświetlają je ostrołukowe okna bez maswerków, oprawne w kamień ciosowy. Sklepienie jest krzyżowe z żebrami, o dość wydatnie rozwiniętych profilach. Posadzka z wielkich kamiennych płyt pochodzi z w. 16. W ściany wmurowano w różnych czasach kamienne i marmurowe tablice nagrobne duchownych i mieszczan krakowskich, i zawieszono na nich malowane na drzewie lub płótnie portrety biskupów krakowskich z 16 wieku, późniejsze zaś ustawiono w bogato rzeźbionych drewnianych, złożonych epitafiach.

Atoli najcenniejszą i najstarszą ozdobą franciszkańskich krużganków jest ich dekoracja malarska, która niegdyś pokrywała zapewne wszystkie ściany, lecz dziś dochowała się tylko częściowo. Jak przedstawiała się w całości polichromja franciszkańska, mogłyby nam powiedzieć dokumenty archiwum klasztorne, ale ono podczas ostatniego pożaru w r. 1850 doszczętnie spłonęło. Ocalało tylko sprawozdanie z wizytacji klasztoru w 1596 r. przez O. Jana Donata Caputo à Copertino, prowincjała, Włocha, który fundował do kościoła wspaniałe, rzeźbione ołtarz. W sprawozdaniu tem jest wprawdzie mowa o polichromji w krużgankach, ale autor nie wdaje się w bliższe szczegóły, nie opisuje poszczególnych

malowideł, nie podaje ich fundatorów ani twórców. Podaje on tylko interesującą wiadomość o portretach biskupów, bezpośrednio na ścianach malowanych, o czym będzie mowa poniżej. Więć w 1596 r. malowidła nie były jeszcze zatynkowane, stało się to zapewne w 17 w., może po pożarze, który nawiedził klasztor w 1655 r. W Encyklopedji kościelnej w artykule »Malarstwo religijne w Polsce« pisze Łuszczkiewicz, że w r. 1870 oglądał w krużgankach franciszkańskich jeden fragment polichromji i tak go opisuje: »...przedewszystkiem jest ważny pod względem ikonograficznym obraz św. Anny z Najśw. Panną Marią i św. Kazimierzem (?), może pełniejszy w kolorycie jak wyżej wspomniane (augustjańskie), ale z podobnym charakterem co do rysunku. Na nieszczęście znaczna część tego obrazu jest dla nas stracona i nie dała się z pod powłoki wapiennej wydobyć hr. Przeździeckiemu, ks. Jerzemu Lubomirskiemu i p. Pawłowi Popielowi, którym odkrycie tego malowidła zawdzięczamy«. A więc jak z tego widać, w trzeciej ćwierci 19 w. odkryto tylko św. Annę, reszta malowideł doczekała się wydobywania z pod pobiałą dopiero podczas ogólnej restauracji krużganków w latach 1900—1912 i nie była dotąd wogóle nigdzie opisana, ani opracowana, z wyjątkiem sprawozdawczych wzmianek i reprodukcji częściowo zamieszczonych w »Kalendarzu Czecha« z lat wyżej wymienionych. Oprócz galerji portretów biskupów krakowskich, które wiążą się ściśle ze sobą, malowidła w pozostałych arkadach nie tworzą cyklu związanego z sobą ideowo, ale każde z nich stanowi odrębną dla siebie całość. Ogółem dochowała się polichromja w ośmiu arkadach (mam na myśli tylko

malowidła średniowieczne), z tego w czterech fragmentarycznie; pozostałe cztery są tylko nieznacznie uszkodzone. Ze względu na najwcześniejszą datę zajmujemy się najpierw Galerją portretów biskupów krakowskich.

VIII.

Nie wiemy, skąd się wziął zwyczaj malowania na ścianie, później na drzewie czy płótnie obrazów pośmiertnych, przedstawiających biskupów krakowskich? Legenda, dziś już za taką uznana mówi, że Franciszkanie udzielili biskupom swych gruntów klasztornych pod budowę pałacu, w zamian za co ofiarowali się ci ostatni fundować swe portrety do krużganków kościelnych. Ale legendę tę zbija wiadomość wzmiankowanej już wizytacji O. Jana Donata, cytowana częściowo przez J. Muczkowskiego w monografji o kościele Franciszkanów w Krakowie¹⁾. Czytamy tam na stronie 30: »Ze Sprawozdania z wizytacji polskich klasztorów franciszkańskich przez prowincjała O. Jana Donata Caputo à Copertino z r. 1596 dowiadujemy się, że pierwszym olejnym portretem na krużgankach franciszkańskich był portret biskupa Konarskiego (zmarł w r. 1525). Poprzedni zaś biskupi, poczynwszy od Rachmelina Włocha (1032) aż do kardynała Fryderyka Jagiellończyka, malowani byli na ścianach krużganków, czego dowodzą odkryte pod pobiałą ślady malowania. Wizytacja O. Donata przynosi nam ciekawy szczegół (usuwający dotychczasową legendę), że portrety były rodzajem nagrobków biskupich, fundowanych przez krewnych i przyjaciół zmarłych książąt Kościoła. I tak: obraz biskupa Chojńskiego pochodzi z r. 1531 z daru Jakóba Winka, kanonika krusz-

¹⁾ J. Muczkowski: Kościół i klasztor św. Franciszka w Krakowie. Biblioteka krak. 1901.

wickiego, dla swego dobroczyńcy. Takie epitafjum funduje Wojciech Brodnowski, kustosz krakowski w r. 1572 biskupowi Padniewskiemu. Bracia Myszkowscy, Piotr kasztelan wojnicki i Zygmunt starosta piotrkowski, czczą w ten sam sposób pamięć swego brata, biskupa Myszkowskiego w r. 1579«. Takie objaśnienie powstania tej galerii obrazów może być zupełnie słuszne i prawdziwe, ale jak przedstawia się sprawa, gdy weźmiemy pod uwagę portrety malowane na ścianach, po większej części, nawet przeważnie imaginacyjne, fantastyczne, malowane w paręset lat po śmierci modela? Wtedy trudnoby było utrzymać hipotezę, że znajdowali się krewni lub przyjaciele zmarłych dostojników, pragnący uczcić ich pamięć, zwłaszcza że biskupami aż do 12 wieku byli głównie obcy: Włosi, Francuzi i Niemcy. Ponieważ jedynie wspomniany rękopis mówi coś o artystycznych zabytkach klasztoru, całe zaś archiwum uległo zagładzie, więc możemy powiedzieć: portrety malowane bezpośrednio po śmierci danego biskupa mogli fundować jego krewni czy przyjaciele, ale kiedy i kto zapoczątkował ten zwyczaj, nie możemy tego rozstrzygnąć zupełnie pewnie.

Nie wszystkie portrety malowane na ścianach się dochowały, ale te, które są, udało mi się określić na podstawie herbów wymalowanych pod niektórymi postaciami. Ogółem mamy podobizny 16 biskupów, nie wszystkie jednak dobrze dochowane. Z ośmiu pierwszych dochowały się górne części, z dalszych dolne, od pasa, góra jest zupełnie zniszczona. W drugiej arkadzie ramienia północnego pierwszym z rzędu będzie biskup Nankier (tabl. 7), Ślązak, rodem z Opola,

maż wielce zasłużony, budowniczy gotyckiej katedry, pod nim widoczny herb Oksza, którym się pieczętował. Biskup siedzi w stroju pontyfikalnym, w mitrze ozdobionej klejnotami, z gotyckim pastorałem w jednej, a z księgą w drugiej ręce. Siedzi wraz z dwoma swymi towarzyszami na ławie z wysokim zapleckiem, na którym zawieszono czerwoną oponę, zdobną ornamentem z zielonych rozet, podobnych do tych, jakie widzimy na okuciach żelaznych drzwi z pierwszej połowy 15 w. Obok Nankiera zasiadł jego następca na książęco-biskupiej stolicy, świątobliwy Jan Groś herbu Rawicz, przytrzymujący lewicą liturgiczną księgę na kolanie, a w prawicy dzierżący pastorał, silnie trzonem o ziemię wsparty. Zamyka zaś szereg w tej arkadzie biskup Falkowski Piotr, herbu Doliwa, podobnie upozowany jak Nankier.

W tem miejscu następuje przerwa w ciągłości kompozycji portretów i w polu, w którym powinnyby się mieścić postać czwarta, widzimy św. Jerzego, walczącego ze smokiem na tle krajobrazu — o czem później. Natomiast w następnej trzeciej arkadzie mieściło się niegdyś sześć postaci. Mianowicie pierwsze z brzegu miejsce zajmował zapewne biskup Bodzanta Jankowski, dziś pole to puste, obok siedzi Florjan Mokrski, herbu Jelita, który jeździł dla uzyskania potwierdzenia swego biskupstwa do Awinjonu do papieża Urbana V¹⁾. Biskup ten trzyma w ręku gotycki pastorał, ale o odmiennym niż poprzednie kształcie, jak sądzę, nieco późniejszym. Z Florjanem Mokrskim sąsiaduje Zawisza z Kurozwęk, ze znakomitego, szeroko w Polsce i na Węgrzech rozrodzonej familji, herbu Poraj. Był on w latach 1380—

¹⁾ Łętowski: Katalog biskupów i kanoników krakowskich, Kraków 1853. T. I, str. 278.



Fig. 7. Portrety biskupów krakowskich. Św. Jerzy. Krużganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

1382 kanclerzem regentki Elżbiety Węgierskiej, babki królowej Jadwigi¹⁾). Umarł wskutek wypadku, spadłszy z drabiny, a za życia nie cieszył się wielką popularnością w kapitule. Po nagłej śmierci Zawiszy obrano za wyraźną wolą Ludwika Węgierskiego w r. 1382 Jana Radlicę, herbu Korab. Osobistość to wysoce interesująca i znakomita w swoim czasie. Kształcił się młody Radlica w Montpellier i wnet tam jako biegły lekarz zasłynął. Na wezwanie Ludwika Węgierskiego (któremu go król francuski polecił) wraca do Polski, lecz z powodzeniem Ludwika i zyskuje jego łaski. Tenże biskup chrzci w r. 1386 Jagiełłę i daje mu ślub z młodzieńką węgierską królową. Jana Radlicę widzimy w arkadzie czwartej między Zawiszą z Kurozwęk a Piotrem Wyszem, herbu Leszczyc. Dokumenty zwań go »Petrus Vissus de Radolin«, papież Bonifacy IX zatwierdza jego elekcję w r. 1392, a zasiada Wysz na biskupstwie do r. 1412. Za Wyszem siedział niegdyś jego następca Wojciech Jastrzębiec, pod którego nie istniejącym

dziś portretem umieszczono herb: Jastrzębiec. Na tem kończy się arkada trzecia. Arkadę czwartą zajmuje dziś drewniane epitałfum biskupa Lipskiego z 18 wieku i nie wiadomo co się tam pod tynkiem chowa, ale wedle następstwa chronologicznego i wedle tego, że możemy na podstawie herbów oznaczyć biskupów w arkadzie piątej, należy przypuścić, że w poprzedniej arkadzie mieściły się kolosalne, nadnaturalnej wielkości portrety: kardynała Zbigniewa Oleśnickiego (1423—1455) i Tomasza ze Strzępina. Szczególnie dotkliwą jest ta strata ze względu na wybitną indywidualność Oleśnickiego, o którym pisze Długosz, że był: »oblicza pięknego²⁾), na którym się wydawała zacność niepospolita. Głowa jego i oczy były wielkie, nos ściągły i foremny, lecz ciało bardzo otyłe. W 66 roku życia, a 32 kapłaństwa zmarł na febrę«. Tak więc musimy się zadowolnić tylko literackim portretem tego wielkiego biskupa, kardynała i dyplomaty pierwszych Jagiellonów. Z portretów w arkadach piątej i szóstej o jakie pół wieku

¹⁾ Lętowski: tamże, str.

²⁾ Lętowski: op. cit. str. 375.

późniejszych od poprzednio opisanych, dochowały się dolne części i niektóre herby, dzięki którym można rozpoznać fragmentarycznie, bez żadnych napisów zachowane postacie. I tak w arkadzie piątej mieszczą się portrety, które mogłyby być już autentyczne, a nie jak dotąd fantastyczne, a przedstawiają biskupów Jakóba Sienieńskiego herbu Dębno i Jana Gruszczyńskiego herbu Poraj, zaś w arkadzie szóstej Jana Lutka z Brzezia herbu Doliwa (widać go pod malowidłem) i Jana Rzeszowskiego, herbu Półkozic (widać go również), który naprzód był rycerzem, walczył pod Warną wraz z Grzegorzem z Sanoka, a wróciwszy z wojny, został duchownym i w r. 1471 konsekrowany biskupem. Po nim nastąpił Fryderyk Jagiellończyk, którego portret, ostatni malowany na ścianie, nie zachował się do naszych czasów. Postacie trzech biskupów w arkadzie drugiej dochowały się w całości, z czterech w arkadzie trzeciej tylko do połowy ciała, ponieważ w czasach baroku wybito pod malowidłem drzwi i w ten sposób zniszczono dolne części. Podobnie pod św. Jerzym wybito duży otwór, jakby niszę w murze na marmurową kropielnicę czy lawaterz. Wszystkie te portrety malowane na ścianach wykonano tą samą techniką, jaką widzimy na pierwotnych malowidłach augustjańskich: kompozycję obrysowaną silnym czarnym konturem wypełniano farbami wapiennymi, zwiływszy poprzednio ścianę, a szczegóły wykończano temperą, podobnie jak partje niebieskie i złocenia. Nie wszystkie te malowidła pochodzą z jednego czasu, jak na to wskazuje traktowanie draperji twarzy i akcesoriów. Oczywiście najstarsze będą portrety w arkadzie drugiej:

draperje są tu dość drobiazgowo traktowane, przylegają na ramionach i szczelnie otulają górną część ciała, od kolan zaś układają się w półowalne, równoległe fałdy, tak charakterystyczne dla malarstwa północnego na początku 15 w.¹⁾ Widać tu już jednak pewien postęp, większą swobodę, w porównaniu do draperji na malowidle przedstawiającem św. Augustyna na krużgankach u Augustjanów. Twarze bardzo schematyczne, zupełnie jeszcze nie zindywidualizowane: biskupi Nankier, Jan Grot i Piotr Falkowski są tak do siebie podobni, że gdyby nie rozmaitość ruchów rąk, nie można by ich od siebie odróżnić. Wszyscy trzej mają szczupłe, podłużne twarze, o wysokich i szerokich czołach, poprzeryzanych horyzontalnymi zmarszczkami, długie, cienkie nosy, oczy o smutnym i jakby znużonym wyrazie, które podkreślają jeszcze brwi podniesione w górę i zaciśnięte usta o nieco wydatniejszej dolnej wardze. Biskup Nankier, stanowiący niejako pendant do Falkowskiego, trzyma w podniesionej lewej ręce księgę, w opuszczonej prawej pastorał, przeciwne ruchy wykonuje Piotr Falkowski. Siedzący w środku Jan Grot ujął silnie znamię swojej władzy w prawicę, a księgę grzbietem wspartą na kolanie przytrzymuje lekko drugą dłonią. Do wykonania portretów w arkadach drugiej i trzeciej użyto niewiele, i to prostych barw: Nankier ma na sobie kapę niebieską, podszytą czerwoną materją, Jan Grot niebieską, a Piotr Falkowski zieloną, pastorały są złoczone, książki oprawne czerwono, poduszki, na których biskupi siedzą, niebieskie, alby, mitry i rękawiczki białe.

Nie da się to wszystko powtórzyć dosłownie o portretach mieszczących się

¹⁾ N. p. na wczesnych obrazach norymberskich, jak i ołtarz Imhofów z Koronacją Madonny.

w arkadzie trzeciej, które się niestety dochowały tylko w ułamkach. Wprawdzie dawny układ kompozycji zachowano: i ci biskupi siedzą na podobnej długiej ławie z wysokim zapleckiem, zasłanej oponą, nieco w trzech czwartych zwróceniu do widza, ale infuły, krzywizny pastorałów, ornament z klejnotami na superhumerale, a co najważniejsza, same twarze są odmienne. Także o ile można wnioskować z resztek draperji, była ona śmielej i szerzej traktowana. Wprawdzie biskupi Florjan Mokrski i Piotr Wysz mają jeszcze twarze trochę podobne do poprzednich, gładko wygolone, z tak charakterystycznie pomarszczonymi czołami i puklami włosów z obu stron na skroniach. Natomiast zupełnie inaczej się przedstawiają twarze Jana Radlicy i Zawiszy z Kurozwęk, które na załączonej fotografii zdjęte są bezpośrednio po wydobyciu z pod pobiałę, tak że niema tu mowy o nowoczesnych retuszach. Okolone krótkimi brodami twarze, o miękko modelowanej i jakby na naturze opartej muskulaturze, łagodnie spozierają na widza. Biskup Zawisza trzyma w lewej ręce rozwartą księgę, na której kartach znać gotycki charakter tekstu. Na ujęciu pastorału widzimy motyw okrągłolukowych arkadek, a krzywiznę, ozdobioną na zewnątrz listkami, wypełnia wewnątrz stylizowany trójliść koniczyny, podczas gdy pastorały trzech pierwszych biskupów mają ujęcia na kształt nodusu gotyckiego kielicha.

Jeżeli portrety w arkadzie drugiej powstały około roku 1436 (data poświęcenia odnowionego kościoła i już zasklepionych krużganków) a przed 1450, to znowuż czas powstania malowideł w arkadzie trzeciej przypadłby na lata 1450—1470, z czemby się zgadzał ich stylowy charakter. Przez to samo zniszczone dziś

doszczętnie portrety w arkadzie czwartej wypełniłyby w chronologicznej ciągłości lukę, jaka powstanie, jeżeli porównamy powyżej opisane portrety z temi, które się mieszczą w arkadach piątej i szóstej. Są to utwory stylowo i czasowo z poprzednimi niewspółmierne, a dzieli je od siebie około pół wieku. Dziś zostały tylko resztki, okruchy dawnej wspaniałości, a i te sprawiają imponujące wrażenie. Już same kolosalne rozmiary zadziwiają, a technika i walory kolorystyczne okazują nie byle jakiego majstra; odnosi się to szczególnie do dwóch ostatnich portretów. Niestety mimo usilnych starań, nie mogę z powodu technicznych przeszkód załączyć do pracy fotografii portretów w arkadach piątej i czwartej. Muszę więc poprzestać na opisie.

W arkadzie piątej różowy pasek szerokości 12 cm. odgranicza dwa równe prostokątne pola. W prostokącie, na lewo od patrzącego, widzimy gotycki tron drewniany, którego boczne oparcia zamykają trójliście; zaplecka nie widać, ponieważ zakrywa go zasłona, imitująca czarny marmur zielono żyłkowany; niewątpliwie to dodatek późniejszy, nie łączący się z architekturą tronu. Tron wyścielony jest niebieską poduszką, przed nim na pierwszym planie stoi biskup Jakób Sienieński, synowiec Oleśnickiego, widoczny od stóp aż do pasa. Nie wiadomo, dlaczego ubrał go malarz całkiem czerwono, nawet trzewiki są tego koloru. Draperja faldzista szeroko traktowana, spływa spokojnie w wielkich linjach wzdłuż postaci, nie tworząc jeszcze ostrych i prostokątnych, twardo łamiących się faldów, przejętych do malarstwa z techniki snycerskiej. Od pasa zwiesza się sznur zawężlony, z trzema kutasami na końcu, należący do kapelusza, który jako oznakę swej godności nosił biskup zape-

wne zamiast mitry na głowie. Nie umiem powiedzieć, dlaczego Jakóba z Sienna ubrał malarz na czerwono? Jest to jedyny biskup przedstawiony w ten sposób t. j. w purpurze, z kapeluszem biskupim i zwieszającymi się od niego sznurami, którego to stroju używają dostojnicy kościoła, głównie podczas uroczystości w Watykanie.

Z kolei mamy portret biskupa Jana Gruszczyńskiego, herbu Poraj, następcy Jakóba z Sienna, który zasiadał na stolicy biskupiej krótko, bo od 1463—1464 roku. Siedzi on na gotyckim czerwono pomalowanym tronie, którego zapleczek pokrywa zielona tkanina, zasiana niewyraźnym ornamentem czerwonym. Z szat widać tylko dół czerwonej kapy i niebieskiej dalmatyki, obwiedzionej wąskim czarnym rąbkiem, oraz liturgiczne rękawiczki. Do tronu przytwierdzony pulpit, na nim otwarta księga, o którą oparł biskup swą prawą rękę, w lewej trzyma pastorał, z którego widoczny tylko trzon. Stylowo portret ten podobny do poprzedniego, powstał pewnie równocześnie prawie z nim, u samego schyłku 15 w.

Arkadę szóstą podzielono podobnie jak piątą na dwa pola. W pierwszym przedstawiony Jan Lutek z Brzezia (1464 do 1471), pod jego postacią herb Doliwa; biskup widoczny od bioder do stóp, stoi przed tronem drewnianym, ubrany w czerwony ornat z zieloną podszewką na białej, bardzo powłóczystej i fałdziej albie, stopy okrywają trzewiki czerwone z ostrepi nosami. Wreszcie ostatnim w tej galerji portretów jest Jan Rzeszowski herbu Półkozic, następcą Lutka z Brzezia. Portret ten, chociaż tylko fragmentarycznie dochowany, był o ile da się osądzić po tem, co dziś widać, dziełem ręki, która w zupełności opanowała technikę malarską: tak pod względem

rysunku, jak i kolorytu. Jan Rzeszowski stoi przed tronem o formach o ile można wywnioskować z okrągłolukowych arka-dek'i rozetek biegnących na podstawie, jeżeli już nie renesansowych, to w każdym razie nie gotyckich, widoczny trochę powyżej kolan. Bardzo długa alba zakrywa zupełnie stopy i spływa na ziemię, łamiąc się w tysiączne kapryśne, kątowate fałdy, jakie nasz malarz miał sposobność oglądać na rzeźbionych współczesnych ołtarzach ze szkoły Wita Stwosza i na szeroko rozpowszechnionych rycinach Schongauera. Na albie ornat czerwony (czas zatarł na nim ornament) z zieloną podszewką, kapa czerwona z tej samej co ornat materji, poduszka z dużym kutasem leżąca na siedzeniu tronu niebieska. Barwy, których użyto do wykonania dwóch ostatnich portretów, są żywe i pełne, ale mimo to nie jaskrawe, światła nakładane jasno żółtą farbą prawdopodobnie alla tempera. Całość musiała się przedstawiać monumentalnie, wzięwszy pod uwagę duże rozmiary, bogaty strój, świetny koloryt i dziś całkiem albo częściowo niewidoczne akcesorja.

Ciekawą rzeczą byłoby dowiedzieć się, czy te ostatnie na murze malowane portrety były portretami w rzeczywistości? Czy utrwały indywidualne rysy modelu na podstawie rysunku, ryciny lub minjatury, wreszcie autopsji czy opowiadania o zmarłym? A może były one tylko fantastycznymi podobiznami dawno nie żyjących już książąt Kościoła? Na to pytanie nikt nie udzieli nam odpowiedzi, ponieważ twarze i wogóle górne części postaci w arkadach piątej i szóstej dziś już nie istnieją.

Tak więc reasumując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że portrety malowane na ścianach franciszkań-



Fig. 8. Portrety biskupów krakowskich. Krużganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

skiego krużganku powstawały kolejno od r. 1436 do 1525 i są dziełem różnych rąk. Pierwsza data, to poświęcenie odnowionych krużganków i kościoła przez kardynała Oleśnickiego, druga rok 1525, to data śmierci biskupa Konarskiego, poprzednika Tomickiego, którego portret pierwszy raz malowano już nie na ścianie, ale na drzewie. Być może, że w arkadzie siódmej tego samego ramienia mieścił się portret kardynała Fryderyka Jagiellończyka, ale nie zachował się zeń żaden ślad. Zaś portret biskupa Konarskiego malowany na drzewie istniał jeszcze w pierwszej połowie 19 w., w 1840 roku spadł ze ściany i roztrzaskał się. W ciągu tych 80 lat, w których powstały ścienne portrety, widać jaki postęp zrobiło malarstwo krakowskie, od nieśmiałych prób, schematycznych postaci i draperij w arkadzie drugiej do monumentalnych, szeroko traktowanych, niestety tylko ułamków draperji w arkadzie piątej i szóstej. Te portrety w arkadzie szóstej należałoby odnieść do najlepszych wzorów niemieckich, ściśle mówiąc norymberskich, z samego początku 16 w., przeniesionych zapewne za pośrednictwem drzeworytów, a w części także jak to wspominałam, do wielkiego

wpływu, jaki wywiera w tym czasie silna indywidualność Wita Stwosza na całe pokolenie malarzy, snycerzy, złotników i hafciarzy krakowskich. Wartość tych malowideł polega na ich estetycznej i formalnej stronie, ponieważ dają nam poniekąd obraz ewolucji, jaką przechodziło malarstwo ścienne krakowskie od drugiej ćwierci 15 do pierwszej 16 w., ponadto są one dokumentem historyczno-ikonograficznym, będącym unikatem w swoim rodzaju.

W arkadzie drugiej tego samego ramienia franciszkańskich krużganków mieści się oprócz podobizn biskupów: Nankiera, Jana Grota i Piotra Falkowskiego niewielka, raczej na miarę sztalugowego obrazka, a nie malowidła ściennego zakreślona kompozycja. Mam tu na myśli wizerunek Św. Jerzego.

IX.

Dochował on się tylko częściowo. Brakuje całej prawej połowy, a i lewa nie jest nietknięta, np. z konia bardzo mało co się zostało, jeszcze mniej ze smoka i królowny, z terenu nic. W środku niewielkiego, prostokątnego pola, na pierwszym planie młody rycerz św. Jerzy na białym rumaku, w trzech czwar-

tych zwrócony do widza, unosi w górę oburącz włócznię, chcąc ugodzić śmiertelnie w smoka wijącego się pod końskim kopytem. Święty rycerz, przedstawiony bez nimbu, ma na głowie szyszak stalowy, ostro zakończony, z którego wierzchołka powiewają trzy strusie pióra: białe, czerwone i zielone. Górną część ciała młodzieńca okrywa wspaniała, błękitna, szmelcowana zbroja, tak wcięta w pasie, że tworzy nieledwie kobiecą talię, otacza ją bogaty złoty pas. Święty ma dokoła szyi jak gdyby kołnierz futrzany, a z ramion spływa mu krótki, zielony płaszczyk, biało podszyty, uniesiony przez gwałtowny ruch ręki w górę i falujący na wietrze. Biały koń, z którego widać tylko grzbiet i tylne nogi, jest wspaniale ubrany: ma czerwoną uprząż z guzami i takiż rząd szczerdze złotem i srebrem haftowany, w środku widoczny jest stylizowany kwiat polnej róży w kole (może herb Poraj?). Smągła młodzieńcza twarz św. Jerzego, o kształtnym orlim nosie, pełnych ustach i dużych, czarnych, prosto przed siebie patrzących oczach, wyraża w tej chwili zapamiętanie, rycerski zapał. Podniesiona ręka błyskawicznym ruchem spadnie i zatopi grot włóczni w paszczy strasznego potwora. Malarz, któremu chodziło o efekt, uchwycił moment największego napięcia, skupienia całej energii i siły świętego, który, tak jak niegdyś Archanioł Michał szatana, unicestwi krwiożerczą bestję. Po stronie lewej widać niską, ciężką, romańską budowę: zamek z cegły i z kamienia, obwiedziony murem, z basztą czworoboczną z ciosów w narożniku i dachem krytym dachówką.

Ani smok, ani też, czego najbardziej żał, królowna, nie dochowali się w całości, także krajobraz jest zniszczony, z wyjątkiem lazurowego nieba, od którego

odcina się ostro sylweta konnego rycerza i czerwona architektura zamku. Królowna klęczała zapewne na wzgórzu na prawo, dziś widać samą tylko prześliczną, młodziutką, złotowłosą główkę, uwieczoną andegaweńską koroną, o miłych regularnych rysach, prawie portretowych. Jest to najładniejsza może twarzyczka kobieca w malarstwie cechowym krakowskim z 15 w. Niestety nie objęła jej klisza fotograficzna. Jest rzeczą dość zagadkową, skąd wzięło się to malowidło między portretami biskupów? Sądzę, że najprawdopodobniej istniało ono już wtedy, kiedy przystąpiono do malowania pierwszych portretów biskupich w arkadzie drugiej, bo po Piotrze Falkowskim, ostatnim w tej arkadzie, następuje św. Jerzy, zaś pierwszym w arkadzie trzeciej jest biskup Bodzanta Jankowski herbu Poraj, a więc św. Jerzy nie zajmuje miejsca żadnego z biskupów. Widocznie więc liczone się ze świętym i nie chciano, aby ustąpił miejsca niekanonizowanym dostojnikom Kościoła. Obok scen z Pasji, męczeństw świętych, ulubionym tematem artystów w czasach tak par excellence rycerskich jak wiek 14 i 15, jest św. Jerzy, ów symbol idealnego rycerza »bez skazy«. To też wspomniane już nieraz statuta malarzy nakazują czeladnikom malować jako »Meisterstück« między innymi i »Sankt Jorgen uf dem Rosse«, jakiego właśnie tu oglądamy, a jakich podówczas musiało być więcej. Opisany obrazek jest jednym z najlepszych ściennych malowideł z pierwszej ćwierci 15 w. Widać tu pewne dążenie do wywołania dramatycznego efektu, zainteresowanie krajobrazem, który zapewne istniał, wnioskując z błękitnego nieba, architektury zamkowej, wreszcie znać poczucie koloru i wielką precyzję w wykonaniu. Wszelkie szczegóły stroju św. Jerzego,

zbroja, pas, pióra, haft na czapraku i uprząż wysoce interesują naszego malarza, oddaje on je z większą starannością, aniżeli czynili to inni jemu współcześni. Należy sobie to tłumaczyć tem, że technika malarstwa ściennego, wymagająca ręki śmiałej, szerokich płaszczyzn i wielkich linii, nie leżała w krwi naszych malarzy cechowych, skłaniali się oni raczej ku minjaturom lub temperowym obrazom sztalugowym, stąd ta drobiazgowość techniki, to złotnicze niemal cyzelowanie szczegółów. Z tem wszystkim niepowetowaną jest strata prawej połowy obrazu, utworu malarza zdolnego, wybijającego się ponad swych kolegów.

X.

Jednem z najbardziej interesujących malowideł tak ze względu na temat niezwykły w średniowiecznym malarstwie polskim, jak i na swe pochodzenie stylowe, różne od reszty polichromji, pokrywającej ściany franciszkańskich krużganków, jest malowidło przedstawiające »Stygmatyzację św. Franciszka« (fig. 9). Na lewo, na tle górzystego i lesistego krajobrazu, widać postać świętego, który przykląkł na jedno kolano, z twarzą zwróconą ku górze a podniesionemi rękoma, wpatruje się w dziwne zjawisko, spływające ku niemu z niebieskich wyżyn. Jest to postać Ukrzyżowanego, którego ciało okrywa sześć tęczowych skrzydeł: jedna ich para wyrasta z ramion, druga z boków, trzecia okrywa nogi. Chrystus wziął na się postać sześcioskrzydłatego Serafina i zlewa promienie swej łaski na umiłowanego prostaczka, przyjaciela wszelkiej biedoty, kaznodzieję miłości i pokory, św. Franciszka. Z pięciu ran Chrystusa wystrzelają promienie i godzą w obydwie dłonie, poprzez rozwartą szatę w prawy bok i stopy Fraticella, pozo-

stawiając na nich krwawe stygmaty męczeństwa. Syn Boży wyciska swą pieczęć na tej duszy anielskiej, która szukała królestwa niebieskiego na ziemi i powtórnie wcieliła w czyn boskie słowa Ewangelji. Opodal świętego, wpatrzonego w tę wizję, pasie się płowa łania, towarzyszka jego samotności i stoi kosz pełen zielonych jarzyn i ziół. Na prawo ceglany kościółek, niewielka podłużna budowa, o polygonalnym presbiterjum, nakryta dachem siodłowym, z którego wystrzela smukła sygnaturka. Ta mała świątynka, zbudowana już na planie gotyckim, ma jeszcze romańskie okrągłe łuki okienne, lecz niewątpliwie jest sklepią, bo widać najwyraźniej szkarpy opinające nawę. W głębi na wzgórzach i u ich stóp rosną kępami lub oddzielnie drzewa o kulistych zielonych koronach i prostych czarnych pniach. Kompozycja jasna i prosta, sama przez się zrozumiała.

Święty jest przedstawiony jako młodzieniec bez zarostu, z dużą tonzurą. Głowę ma niewielką i okrągłą, nos prosty o delikatnie wykrojonych nozdrzach, jasne, podłużne oczy, nad którymi rysują się silne łuki brwi i łagodne wąskie usta. Wszystko to składa się na bardzo ujmujące oblicze, które w tej chwili pełne jest zachwyty i jakiegoś delikatnego smutku. Ciało świętego odziewa brunatny habit z kapturem, wydłużonym z przodu w rodzaj kołnierza, od pasa zwiesza się sznur, pięciokrotnie zawężony, a sandały chronią bosc nogi. Z szerokich rękawów habitu wyłaniają się drobne, białe dłonie świętego, na których wykwitają czerwone róże stygmatów. Noga lewa zgięta w kolanie stopą silnie wspiera się o ziemię, prawa podana w tył dość nieprawdopodobnym ruchem, zaledwie dotyka ziemi samemi końcami palców. Podczas

kiedy górna część ciała jest rysunkowo zupełnie poprawna, to dolna mniej dobrze udała się artyście, proporcje tutaj są za krótkie, a oddanie pozy fałszywe. Nie można powiedzieć, jak święty kłęczy? Czy na prawem kolanie, czy też tylko momentalnym ruchem wpół przykląkł, jednym słowem poza ta jest nieuzasadniona i nienaturalna. Lepsza natomiast jest postać Chrystusa, anatomicznie i perspektywicznie poprawna. Malarz odjął jej wszelki ziemski ciężar, całą poziomą materjalność. Lekko unosi się wraz z krzyżem w przestworzach na anielskich skrzydłach, jak gdyby przyciąganie ziemi nie miało tutaj żadnej władzy.

Na pierwszy rzut oka uderza odrębność tego malowidła od wszystkich dotąd omawianych. Daremniebyśmy się doszukiwali tutaj znamion charakterystycznych dla cechowej szkoły krakowskiej, lub też odbłasku którejś z niemieckich szkół: kolonńskiej, praskiej czy norymberskiej. Wieje tu zupełnie inny duch, inny świat się nam otwiera. Wyczuwa się dalekie tchnienie wielkiego, monumentalnego włoskiego malarstwa, które próbowano przeszczepić na polski grunt. Ale o tem później. Na razie wypada zająć się kwestją, skąd zaczerpnięto tematu do tego malowidła? Oczywiście z życia św. Franciszka, ale z której wersji, istnieje ich bowiem kilka. Najstarszem źródłem do biografji św. Franciszka jest t. zw. I. »Vita Tomasii a Celano«, jednego z uczniów świętego, napisana prostym, jasnym językiem dla ludu, pochodząca z lat 1228—29, a więc z roku kanonizacji św. Franciszka. Na generalnej kapitule w Genui poleca minister generalny Crescentius zbierać na nowo materiały i źródła do

biografji św. Franciszka. Wtedy to powstaje t. zw. II. »Vita Tomasza a Celano«, ukończona w r. 1246 i wydana pod tytułem: »Memoriale in desiderio animae, de gestis et verbis sanctissimi patris nostri Francisci«. W tym samym czasie, w sierpniu 1246 redagują trzej uczniowie św. Franciszka: Fra Leone, Fra Rufino i Fra Angelo swoją »Legendę«, opublikowaną pierwszy raz przez Bollandystów. Wreszcie pisze w r. 1260 błogosławiony Bonawentura »Vita di San Francesco«, która stała się później klasyczną biografją świętego i doczekała się licznych wydań. Uczony niemiecki historyk sztuki, Henry Thode, w swej znakomitej książce o stosunku św. Franciszka i franciszkanizmu do sztuki włoskiego trecenta¹⁾ zbiera i opracowuje cały dostępny materiał biograficzny, historyczny i ikonograficzny, dotyczący tego świętego. Uważa on, że »Legenda trium sociorum« jest źródłem zasługującym na największą wiarę, podczas kiedy inni autorowie, a szczególnie błogosławiony Bonawentura, pozwalają sobie na różne licencje. Legenda »Trium sociorum«²⁾ opisuje stylizację św. Franciszka w następujący sposób: »Gdy bowiem duch Jego anielskim żarem tęsknoty unosił się wzwyż do Boga i do Tego, który przez zbytnią miłość dał się ukrzyżować i gdy zmienił się pod wpływem słodkiego współczucia — rano około święta Podniesienia Krzyża świętego, modląc się na zboczu góry zwanej Alwernia, na dwa lata przed swoim zgonem, miał widzenie: Serafa sześciokrzydłego, pod postacią najpiękniejszego człowieka ukrzyżowanego, nogi i ręce miał wyciągnięte naksztalt krzyża, twarz zaś Pana Jezusa.

¹⁾ Henry Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885.

²⁾ Acta Sanctorum IV. Octobris, T. II. Vita trium sociorum, Caput V, pag. 741. i nast.

Dwoje skrzydeł otulało głowę, dwoje resztę ciała aż do stóp, parę zaś rozpostarł do lotu. Gdy znikła ta wizja, przedziwny żar miłości pozostał w duszy świętego — lecz co dziwniejsze, na ciele Jego ukazały się odbicia stygmatów Jezusa Chrystusa, których posiadania mąż boży zaprzeczał, nie chcąc rozgłaszać boskiej tajemnicy».

Tyle mówi legenda, inne źródła podobnie, z małemi odmianami, przedstawiają to dziwne zdarzenie. Wedle tej wersji, nie było nikogo przy stygmatyzacji, święty sam, zszedłszy ze swej sa-

motni na górze Alvernji, opowiedział niektórym braciom o cudownem zdarzeniu, wzdragając się jednak, z wielkiej skromności, pokazać dowody łaski Chrystusowej, zaś jeden z biografów opowiada, że widział owe stygmata.

Święty Franciszek z Asyżu jest pod każdym względem postacią zupełnie wyjątkową. Syn zamożnego sukiennika i matki Francuzki, rzuca bogactwa i światowe rozkosze, podobnie jak niegdyś indyjski królewicz Budda i poślubia ubóstwo, ale nie po to, aby zamknąwszy się w celi klasztornej, wieść kontemplacyjny żywot.



Fig. 9. Stygmatyzacja św. Franciszka. Krużganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

Gdyby dążył do mniszej ascezy, wystarczyłoby mu wstąpić do którego z istniejących już zakonów Cystersów, Benedyktynów czy Augustjanów; ale on dążył do czegoś innego. Chciał przykładem głosić słowo ewangeliczne. Porzucił dom ojcowski, zaszczyty i uciechy świata, a ukochał wszystko, co nędzne, ubogie, skrzywdzone, ludzi i zwierzęta, całą przyrodę żywą i martwą objął swem gorącem, współczującym sercem. Poszedł cichy i uśmiechnięty siał ziarno miłości Chrystusowej między prosty lud, każąc w języku ludowym, »lingua volgare«, jak nazywano pogardliwie język włoski w 13 wieku, w przeciwieństwie do uczonej łaciny. Olbrzymie znaczenie św. Franciszka i zakonu franciszkańskiego polega oprócz przykładu, jaki dał własnem życiem, także na kazaniach w języku włoskim, ogólnie zrozumiałym. Dotąd kazano po łacinie, lud nie rozumiał tego, co mu ksiądz prawił. Dopiero św. Franciszek pierwszy przemawia do ludzi prostych językiem prostym. Opowiada zrozumiale Ewangelię, wzrusza serca do łez i gromadzi około siebie tłumy. Nie rzuca gromów, ani miażdży przerażonych grzeszników, jak później Dominikanie, a wkońcu Sawonarola, uczy tylko owej »charitas«, czynnej miłości bliźniego własnem swem życiem i łagodnem słowem. Lecz nie tylko do ludzi, — do ptaków, do ryb mówi ten człowiek, który nie znał, co to nienawiść i złość. Wilk z Gubbio chodzi za nim niby oswojony pies i obiecuje nikomu krzywdy nie robić, a orzeł dotrzymuje towarzystwa na górze Alvernji, jak ongiś św. Janowi Ew. na Patmos.

Sztuka romańska i wczesno-gotycka czci Chrystusa jeszcze na sposób bizantyński, jako Pantokratora, a Madonnę jako Teotokos. Malarze przedstawiają ich

jako władców panujących nad niebem i ziemią, w hieratycznych pozach z zamkniętymi twarzami i oczyma surowo patrzącymi na wiernych. Dopiero św. Franciszek budzi kult dla Madonny-matki i Jezusa-dziecięcia, zbliża pobożnych do przedmiotów adoracji, wczuwa się wrażliwem sercem w życie Chrystusa, w jego radości i cierpienia, przeżywa je tak głęboko, jakby był ich świadkiem i uczestnikiem. Pojmowanie Chrystusa, Matki B. i świętych zmienia się teraz zasadniczo. Madonna, dawniej sztywna i trzymająca na kolanach ubrane, nieruchome dzieciątko błogosławiące, staje się teraz czulą matką, karmi je, podaje dziecku kwiat lub owoc, ono obejmuje Ją za szyję, głaszcze po twarzy. Wytwarza się nastrój poufny, serdeczny i tkliwy, co nie jest równoznaczne z mdłym sentymentalizmem manierystów w wieku 17 i 18. Świeży wiosenny powiew daje się czuć w budzącej się włoskiej sztuce trecenta, otwierają się ludziom szeroko oczy na świat, na naturę, a do wnętrza duszy wpada słoneczny promień — główną zasługę trzeba tutaj przypisać św. Franciszkowi. Życie tego świętego obfituje w wiele bardzo pięknych legend, stworzonych jakby do plastycznego przedstawiania. Kult dla świętego był tak ogromny, że już w dwa lata po śmierci, w 1228 roku zostaje uroczystie kanonizowany, a równocześnie rozpoczyna się budowa wspaniałego podwójnego gotyckiego kościoła w Asyżu. Wnętrze obu kościołów w Asyżu, to hymn malowany na cześć św. Franciszka. Stygmatyzacja stała się wnet bardzo popularnym tematem w malarstwie włoskiem. Pierwszym, który tę scenę malował na ścianie Baptisterjum w Parmie, był jakiś nieznaną artysta. Drugim, którego nazwisko już znamy, Berlinghieri w San Francesco w Pescji,



Fig. 10. Giotto: Stygmatyzacja św. Franciszka. Florencja. Kościół Santa Croce, Capella Bardì.

około 1240 r. Malowali »Stygmatyzację« Margaritone, Cimabue i wielu innych malarzy włoskich trecenta, ale klasyczną formę nadał jej dopiero genialny twórca monumentalnego malarstwa włoskiego: Giotto; za nim poszli wszyscy inni artyści aż do 1500 r. Forma, którą Giotto nadał swej kompozycji, stała się niejako ogólnie obowiązującym kanonem.

Trzy razy maluje Giotto, ten malarz

par excellence franciszkański, »Stygmatyzację«: raz na ścianie górnego kościoła w Asyżu ¹⁾, drugi raz na niewielkim obrazku sztalugowym w Luwrze ²⁾, a trzeci raz w Santa Croce we Florencji w Capella Bardì ³⁾ (fig. 10). Na starszym obrazie w Asyżu święty ma towarzysza brata Maseo i jest przedstawiony z brodą, natomiast na fresku w Capella Bardì występuje św. Franciszek sam, z młodo-

¹⁾ Thode: Op. cit.

²⁾ Tenze: Op. cit.

³⁾ Ad. Venturi: Storia dell' Arte italiana, T. V, str. 433, fig. 347.

cianą twarzą bez zarostu, a scena rozgrywa się na tle górzystego, skąpo zalesionego krajobrazu, opodal celi w skalistej grocie z jednej i kościoła gotyckiego z drugiej strony. Gdy zestawimy ten fresk Giotto, który powstał w ostatniej epoce jego życia, około 1320 roku, z malowidłem w krużganku franciszkańskim w Krakowie, na pierwszy rzut oka uderzy nas ogromne podobieństwo. Schemat kompozycji jest identyczny. Różnice wynikły z odmiennego zupełnie temperamentu malarskiego krakowskiego artysty i oczywista z jego nieporównanie mniejszego uzdolnienia. U Giotto święty klęczy pewnie na lewym kolanie, opierając ciężar drugiej połowy ciała silnie na prawej stopie. Tu nie mamy najmniejszej wątpliwości co do ruchu, który jest zgodnie z prawami statyki przedstawiony. Rzut draperji, szerokimi, śmiałymi pociągnięciami pendzla tutaj znaczony, sprawia wrażenie monumentalności i siły; na naszym malowidle fałdy są traktowane linearnie, cienie znaczone jasną białawą barwą, nie powstają przez załamanie się materji. U Giotto plastyka i antyczna posągowość, tutaj element rysunkowy, linearny decyduje o charakterze obrazu. Krajobraz u Giotto ma w dalszym planie tak dla niego charakterystyczne spiętrzone, nagie skały, z których jedna na lewo otwiera się jako grot, na prawo zbocza zalesione; dokładnie widać jedno tylko drzewo i niewielki kościółek widoczny od zachodu. Brak tu kosza z jarzynami i łani opodal świętego, postać Chrystusa stosunkowo mniejsza, niż na krakowskim obrazie, ma oprócz skrzydeł perizonjum sięgające aż do kolan i jest przybita do krzyża czterema, a nie trzema gwoździami. Nimby nad głowami Chrystusa i św. Franciszka u Giotto promieniste, przedstawiają się tutaj jako złote

krażki. Kościółek, tam widoczny tylko częściowo, od wejścia, tutaj w całości. Skala barw na krakowskim malowidle jest niewielka, ogranicza się do jasnej zieleni drzew, okry terenu; habit świętego jest ciemno brunatny, pnie drzew czarne, karnacja ciała blado różowa z lekkim odcieniem żółtawym, drzewo krzyża żółte, a kościół koloru ceglanego. Dziś koloryt zmatowały, przybladły, co nadaje malowidłu ton starego gobelinu. Krakowski malarz nie miał wybitnego poczucia koloru, pociąga go raczej linja niż barwa, cecha tak wybitna dla malarzy minjaturzystów, którzy zadawali sobie pewną określoną liczbą kolorów, a nie licząc się z rzeczywistością, malowali różnobarwne architektury. Nie tyle idzie im o barwne efekty, ile o precyzję w rysunku. To też pomijając usterki, wynikające z niedostatecznej znajomości perspektywy, możemy powiedzieć, że nasz artysta opanował rysunek. Linje obiegają silnym czarnym konturem płaszczyzny, tak jak na minjaturach, światła i cienie nałożone bielą cynkową, temperą. Jest to dzieło proste, naiwne, bez aspiracji do wielkości, nie chce imponować ani zadziwiać, ale uczy kochać założyciela zakonu, który wszystko, co żyło, co istniało, nawet cierpienia, choroby i śmierć, mianował braćmi swymi i siostrami.

Przedewszystkiem cenny i interesujący jest ten obraz z tego względu, ponieważ zbija zakorzeniony pogląd, jakoby średniowieczne malarstwo polskie ulegało wyłącznie wpływowi niemieckim, wogóle północnym. Okazuje się, że chociaż w archiwaliach niema najmniejszej wzmianki aż do wieku 16, o pobycie malarzy włoskich w Krakowie, to jednak sztuka włoska była za silna, za potężna, aby nie oddziaływać wcale na Polskę, lub też tylko pośrednio, przez Niemcy

i Czechy. Co do czasu, w którym powyżej opisane malowidło mogło powstać, to wydaje mi się, że należy go odnieść do ostatniej ćwierci 15 w., ponieważ ma wiele cech wspólnych z minjaturami włoskimi z połowy quattrocenata, zwłaszcza ze szkołą z San Marco, co jeszcze wyraźniej widać na malowidle sąsiednim, przedstawiającem »Zwiastowanie«. Czy »Stygmatacja św. Franciszka« powstała pod wpływem bezpośredniej autopsji giotowskiego arcydzieła, czy też za pośrednictwem jakiejś minjatury, trudno rozstrzygnąć, jedno i drugie jest możliwe. Z jednej strony zważywszy, że macierzysty kościół franciszkański znajduje się w Asyżu, że między braćmi Franciszkanami w Krakowie było wielu Włochów, jak na to wskazują liczne włoskie nazwiska i imiona, wzmiankowane w kronice zakonu pod tyt. »Memoriale ordinis fratrum minorum, ab Johanne de Komorowo compilatum«¹⁾, a zwłaszcza wziąwszy pod uwagę żywy ruch handlowy i artystyczny między Polską a Włochami już od czasów Kazimierza Wielkiego²⁾ się datujący, należałoby przypuścić, że twórca malowideł franciszkańskich oglądał na własne oczy Florencję, a widząc fresk Giotta w Capella Bardi, zapragnął ozdobić w podobny sposób swój klasztor. Z drugiej zaś strony zaprzecza temu brak wszelkiej monumentalności, drobiazgowa, w każdym calu minjaturowo traktowana technika, co jeszcze silniej występuje na sąsiednim »Zwiastowaniu«; musimy więc przyjąć, że pośredniczyła tu między Florencją a Krakowem jakaś minjatura włoska.

Że zaś nie brakło w Polsce kodeksów włoskiego pochodzenia od począt-

ku 15 w., i to utworów nieraz pierwszorzędnej wartości artystycznej, o tem świadczy niedawno, bo w 1886 r., przez Bibliotekę Jagiellońską nabyty kodeks pergaminowy³⁾, a raczej wycięte minjatury i inicjały ornamentalne i figuralne, nalepione na pergaminowe karty folio. Wszystkie te minjatury powycinała barbarzyńska ręka z graduałów, antyfonarzy, mszałów i »Livres d'heures«, kalecząc nieraz brutalnie te śliczne i subtelnie wykonane obrazki. Są to przeważnie minjatury włoskie z różnych czasów, należące jeszcze do późnego trecenta, zależne od Giotta, których tło zasiane jest złotymi punktami i późniejsze flamandzkie, francuskie i polskie. Jest ich razem kilkadziesiąt, a wszystkie pochodzą z za- bytków, od niepamiętnych czasów w Polsce się znajdujących, prawdopodobnie z bibliotek klasztornych i kapitulnych. Oprócz tych fragmentarycznie zachowanych włoskich kodeksów, wiemy z pracy prof. Kopery, zamieszczonej w VI tomie Sprawozdań, że między rękopisami Biblioteki piotrogrodzkiej, do której wcielono wywiezioną do Rosji Bibliotekę Załuskich, są liczne kodeksy włoskie z w. 15. Kto wie, czy nie dałoby się tam odnaleźć wprost minjatury, pośredniczącej między freskiem z Capella Bardi a krakowską »Stygmatacją«? Niestety stosunki wojenne i utrudniona komunikacja z zagranicą uniemożliwiają obecnie korzystanie z odnośnej włoskiej i francuskiej literatury, która na tem polu w ostatnich czasach poważnie wzrosła.

XI.

Najpiękniejszym ze wszystkich malowideł ściennych w Krakowie jest »Zwia-

¹⁾ Monumenta Poloniae historica T. V.

²⁾ Dr. Ptaśnik: Włoski Kraków. R. K. T. V.

³⁾ Rkp. 4406.

stowanie«, mieszczące się tuż obok »Stygmatyzacji« (fig. 11), w następnej arkadzie na prawo i będące niewątpliwie dziełem ręki tego samego malarza. Jak na poprzednim, tak i na tym obrazie uderza odrazu jego włoski charakter. Scena rozgrywa się na tle architektury o nieokreślonym stylu. Gruby zewnętrzny mur przerywają rytmicznie niewielkie okienka, zamknięte łukiem okrągłym, jakby jeszcze romańskie, gdy tymczasem krużganek, widziany w głębi, nakryty jest dwunastopółkowym gotyckim sklepieniem z kluczami, a kolumny, podpierające nieco spłaszczony łuk arkad tej loggi, mają romańskie kapitele. Dach ułożony z podłużnych ząbkowanych na końcu dachówek, jakie bardzo często można spotkać na dziełach późnego giottyzmu i minjaturach włoskich, a także francuskich z początku 15 w. Na pierwszym planie na lewo przybudówka, z której prowadzi wejście do krużganka, wsparta na kolumnie o kielichowym kapitelu. Kolumna ta, niższa od postaci Madonny, dzieli kompozycję na dwie połowy. Na lewo klęczy anioł, ubrany w białą szatę, długą i faldzistą, z rękawami obcisłymi na przedramieniu, a rozszerzającymi się bufiasto na ramieniu. Anioł przechylił górną część ciała naprzód, cały przejęty ważnością swego posłannictwa. Twarz otoczona krótkimi, złotymi lokami, spadającymi do ramion, przechylona w tył, byłaby miła, gdyby nie wysunięta naprzód ostra broda, która ją szpeci. Para potężnych skrzydeł, z zielonych pawich piór ulepiona, wyrasta z ramion anioła, trzymającego oburącz banderolę, na której zapewne widniały słowa: »Ave Maria gratia plena, Dominus tecum«. Pełna dziewiczego, nieśmiałego wdzięku Madonna odwróciła się od pulpitu, na którym leży otwarty modlitewnik i zawsty-

dzona słucha radosnej nowiny. Marja, pojęta jako młodziutka dziewczyna, stoi z głową opuszczoną nieco w dół, podniósłszy prawą rękę, zgiętą w łokciu do wysokości piersi, a lewą przytrzymuje fałdy płaszcza, otulającego całą jej drobną, niezbyt wysoką postać. Bujne jasne włosy spadają dwoma długimi pasmami na ramiona i barki. Madonna ubrana w błękitną, dziś wyblakłą suknię i jasno zielony płaszcz z czerwoną podszewką, spięty pod szyją agrafą w kształcie rombu. Suknia ujęta wąskim paskiem, widoczna tylko z przodu od stanu do kolan. Twarz Madonny nie ma klasycznie regularnych rysów, ale pełna słodyczy i miłego, niezmiernie pociągającego wyrazu. Czoło okrągłe i wysokie, cienki nosik nieco za długi, pełne usta o trochę wysuniętej naprzód dolnej wardze, wycięte nakształ serca, owal zaokrąglony, a głowa osadzona na wątej cienkiej szyi. Mimo to, przedziwny wyraz twarzy każe zapomnieć widzowi o wszystkich tych brakach, a przyczyniają się do tego duże jasne oczy o ciężkich powiekach, długich, opuszczonych, czarnych rzęsach i cienkich, wspaniale jakby tuszem zarysowanych brwiach. Wieje od tej uroczej główki cicha melancholja pełna zadumy i tęsknota za innym, lepszym światem.

Za tło dla postaci Madonny służy rozwieszona na niskim murze zielona zasłona, zdobna w delikatny czerwony deseń, utworzony na wzór gwiazdek śnieżnych, z rozetek zakończonych gotyckimi liljami. Ponad dachem unosi się biała gołąbka Ducha św. i z dzioba zlewa na głowę Madonny świetlaną smugę łaski. Mimo wielu błędów w proporcjach, sprawia to malowidło niezwykle miłe wrażenie, koloryt stonowany przez czas, błady, o tonach różowych, zielonych, sza-

rawych, jest prześliczny, kompozycja doskonale rozłożona, przejrzysta, nie przeładowana szczegółami i akcesorjami, których nie żalowali sobie malarze północni. Draperja, kreślona szeroko i pewnie, spada w miękkich dużych faldach, które raz tylko, i to nie ostro, się załamują, wijąc się na ziemi w falistych

danie się wyrokom boskim, a spojrzenie jej pełne łagodności i słodyczy.

Nie brak jednak usterek. Przedewszystkiem proporcje są wadliwe, tak anioł jak i Madonna mają przydługie ręce, postacie są za niskie, podpory za cienkie w stosunku do ciężaru, który dźwigają, perspektywa fałszywa. Krużga-



Fig. 11. Zwiastowanie. Krużganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

skrętach, podobnie jak ozdoby kaligraficzne na niejednym współczesnym inicjale. Czarny kontur obiega każdy przedmiot, rysowany ręką wprawną i śmiałą. Główną zaletą tego obrazu jest serdeczny nastrój, przemawiający do duszy. Żarliwa, dziecinna pobożność średniowiecznego artysty, zapewne mnicha, oddała jak mogła swą miłość i cześć dla Matki B. W jej geście pokory widać pod-

nek w głębi wygląda jak gdyby był zbudowany na wznoszącym się terenie, a posadzka z kwadratowych czerwonych płyt zdaje się być nachylona do poziomu pod kątem. I to malowidło, podobnie jak poprzednie, sprawia wrażenie powiększonej minjatury, tak mu brak wszelkiej monumentalności, że mogłoby w pomniejszeniu śmiało zdobić karty jakiegoś mszału czy ewangeljarza z końca

15 w. Podobnie jak do »Stygmatyzacji«, użył tu malarz jako wzoru jakiejś miniatury lub fresku włoskiego, lecz źródło natchnienia artysty nie da się tak dokładnie oznaczyć, jak poprzednio. Gest Madonny w »Zwiastowaniu« jest prawie klasyczny w malarstwie włoskim z końca 14 i pierwszej połowy 15 w. W swej monograficznej książce »La Madonna« publikuje Venturi cały szereg Zwiastowań różnych autorów, malowanych jakby wedle jednego schematu. Oczywiście różnią się one między sobą w typie i indywidualnym stylu poszczególnego artysty, ale układ pozostaje zasadniczo ten sam. Madonna stoi, podtrzymując jedną ręką opadający płaszcz, drugą podnosi do piersi, jakby wzdragając się; przed nią profilem prawym zwrócony do widza kłęczy archanioł Gabriel. Madonna stoi zazwyczaj w loggji, rzadziej siedzi na gotyckim tronie. Akcesoriów bardzo niewiele, w przeciwieństwie do malarstwa niemieckiego i niderlandzkiego. Malarze północni jako tło swych »Zwiastowań« stwarzali wnętrza bogato wyposażonych domów mieszczańskich, zamieniając religijną scenę na obrazek rodzajowy.

Porównując krakowskie »Zwiastowanie« z kilkudziesięciu włoskimi, reprodukowanymi u Venturiego w »La Madonna« i w VII tomie jego »Storia dell' arte italiana«, przychodzi się do przekonania, że pierwowzorem dla naszego malarza było z pewnością dzieło, albo jakiegoś późnego giottysty, albo też co jest najprawdopodobniejsze, któreś z licznych »Zwiastowań« Lorenza Monaca lub Fra Angelica z pierwszego czy drugiego okresu twórczości. Wprawdzie sam typ Madonny nie jest włoski, a draperja na obrazach malarzy włoskich, spływająca w równoległych niemal prostych fałdach, albo układająca się półkolisto, odbiega

od kaligraficznych, linearnie, a nie przestrzennie traktowanych draperyj krakowskiego »Zwiastowania«. Wy tłumaczyć to można brakiem poczucia monumentalności u krakowskiego malarza, który nie miał przed oczyma wielkich wzorów, dzieł genialnych, jak jego koledzy z Południa. Autor, prawdopodobnie illuminator ksiąg kościelnych, rysownik staranny, ale drobiazgowy, nie umiał wywołać wielkich efektów. Zadowolnił się skromnymi środkami i przetransponował na swój sposób włoską kompozycję, znaną mu z autopsji, lub też z miniatury. Stworzył rzecz miłą, bezpretensjonalną, wdzięczną kolorystycznie, od której wieje lekkie tchnienie dalekich Włoch.

Architektura nawpół gotycka, nawpół jeszcze romańska, jest dla zabytków malarstwa północnego, a także i polskiego z tego czasu bardzo charakterystyczna. Gotyk od połowy 15 w. powoli zaczyna się przeżywać, mimo że trwa w Polsce obok renesansu jeszcze daleko w głąb 16 w. Tymczasem w Toskanji powstają już dzieła zupełnie renesansowe, żyją i działają Donatello, Michelozzo, Leone Battista Alberti i Brunellesco. Ten włoski ruch renesansowy daje się odczuć i na Północy, powstaje przesyt formą ostrego, gotyckiego łuku, wogóle kształtów smukłych lotnych i wertykalnych. Artyści szukają instynktownie form pełniejszych, okrąglejszych, bardziej ciężących ku ziemi, a ponieważ albo wcale nie znają renesansu, albo też mają o nim bardzo niedokładne wyobrażenie, więc uciekają się do okrągłolukowych form romańskich, które zdają się im być bliższymi nowego, renesansowego ideału. Bardzo być może, że twórca »Stygmatyzacji« i »Zwiastowania« znał wczesne tokańskie budowle quattrocenta. Odblasku tego możnaby się dopatrywać w archi-

tekturze krużganku w »Zwiastowaniu«, ale malarz, nie umiejąc sobie poradzić z przedstawieniem loggi, jaką może oglądał przy którymś florenckim chiostrze San Marco czy Santa Croce, stwarza fantastyczną pseudorenesansową, a właściwie romańsko-gotycką architekturę, której różne elementy zlewają się w swoją całość i nadają obrazom krakowskim na przełomie 15 wieku w 16-ty odrębne piętno. Jeszcze w kulmbachowskim cyklu »Męczeństwa św. Katarzyny Aleksandryjskiej« dziś w kościele Panny Marji w Krakowie widać przebliski tego sposobu pojmowania architektury¹⁾. W zagłębieniu archiwolty biegnie renesansowy groteskowy ornament, pod malowidłem klasyczny fryz z sznurów pereł, akantu i woliń oczu, a w wysokości 80 cm. nad posadzką festony z liści laurowych, przewiązane wstęgami, których długie końce wolno puszczone wiją się w niespokojnych skrętach. Podobny ornament groteskowy biegnie na archiwolcie lunety, w której mieści się »Madonna na sierpie księżycy«, ale w górze, w samym ostrołuku tego malowidła dochowała się część pierwotnego ornamentu gotyckiego z ostrych listków i banderol, z napisami gotyckimi minuskułami. Widać dokładnie, w których miejscach kończy się i zaczyna ornament, później domalowany, renesansowy, na antyku wzorowany. To też sądzę, że groteski w archiwolcie, klasyczny fryz i girlandy z lauru naokoło »Zwiastowania« domalowano później, w drugiej połowie 16 wieku w pełni renesansu. Z włoskiego charakteru malowidła nie należy od razu wnioskować o późnem jego powstaniu. Trudno przypuścić na podstawie tych renesansowych motywów, że »Zwiastowanie« powstało

w tym samym co one czasie, jest ono o wiele wcześniejsze, zupełnie jeszcze gotyckie, mojem zdaniem nie wychodzi poza rok 1500, odniosłabym je do ostatniej ćwierci 15 stulecia. W pierwszej ćwierci, do połowy 16 w., kiedy humanizm w Polsce jest w pełnym rozkwicie, a nowinki religijne i swobodna literatura klasyczna są własnością wykształconych warstw, trudno przypuścić, aby mogły powstać dzieła tak pełne naiwnej wiary, średniowiecznego, mistycznego zapatrzenia w Boga i do tego tak słabe pod względem formalnego odtworzenia przedmiotów w trójwymiarowej przestrzeni. Dałoby się to ostatecznie pomyśleć, gdyby chodziło o malowidło w jakimś zapadłym prowincjonalnym kościółku, ale gdy weźmiemy pod uwagę światowe podówczas stanowisko Krakowa, jako centrum ekonomicznego, politycznego i kulturalnego życia Polski, musimy odnieść powstanie »Stygmatyzacji« i »Zwiastowania« do ostatnich lat wieku 15. Kto był ich twórcą, to zostanie pewnie na zawsze tajemnicą, a w cytowanym już nieraz sprawozdaniu z wizytacji O. Jana Donata niema nic bliższego o polichromji krużganków i jej twórcach. Jedne nie ulega wątpliwości: że jedna i ta sama ręka wymalowała »Zwiastowanie« i »Stygmatyzację«, widać to w każdym szczególe i w ogólnym charakterze obu kompozycji. Odrazu uderza w oczy odrębność tych dwóch malowideł od sąsiedniego »Chrystusa w prasie mistycznej«, do opisu którego teraz przechodzę. Są to dwa różne światy, Północ i Południe, dwa różne temperamenty artystyczne i światopoglądy. Na dwóch pierwszych spokój i równowaga, kompozycja harmonijna oparta o wzory włoskie — na

¹⁾ Dr. M. Sokołowski: Hans Suess von Kulmbach i jego obrazy w Krakowie. Spra-

wozdanie Komisji Historji Sztuki, T. II, zeszyt IV.

sąsiednim obrazie dramatyczność, dążenie do oddania wyrazu, głębi uczucia, tragizmu boskiej ofiary.

XII.

Symboliką przepojona i na zawitych teologicznych traktatach wykształcona sztuka średniowieczna¹⁾ stworzyła kilka bardzo ciekawych kompozycji religijnych, których osnowy nie zaczerpnięto dosłownie ze Starego czy Nowego Testamentu, lecz dowolnie skomponowano czy to na podstawie legendarnej tradycji i apokryfów, czy też przez wykładanie proroctw i niejasnych miejsc z Pisma św. zapomocą obrzędów liturgicznych. Naodwrot zastosowywano pewne ustępy Biblii do liturgii chrześcijańskiej. Do takich kompozycji należą między innymi: »Siedm Sakramentów«, »Msza św. Grzegorza«, »Chrystus w studni«, »Młyn Hostji« i może najciekawsza ze wszystkich, psychologicznie najbardziej skomplikowana, »Chrystus w tloczni mistycznej«. To fantastyczne i wysoce oryginalne przedstawienie ma swój początek w poetycznym opisie gniewu Bożego u Izajasza 63 I—VI, który brzmi: »Quare vestimenta Tua sicut calcantium in torculari? Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum«. Ten ustęp dosłownie stosowano do dobrowolnej ofiary krzyżowej Chrystusa i wyobrażano Go sobie stojącego we wnętrzu tloczni winnej, uginającego ramiona pod ciężarem belki, podczas gdy z ran sączy się, jak purpurowy sok winnej jagody, krew i przez rynienkę spływa do mszalnego kielicha, który trzyma zwykle jakiś święty, papież lub kapłan. Chrystus wziął na

się rolę winogron w tloczni, z których wyciśnięto wino, jego krew zmasała grzech pierworodny.

Już bardzo wcześnie pokuszono się o plastyczne przedstawienie tej paradoksalnej myśli²⁾. W słynnym rękopisie »Hortus deliciarum«, który ozdobiła w r. 1175 minjaturami ksieni Herrad von Landsberg, a który spłonął w r. 1870 podczas bombardowania Strassburga, spotykamy po raz pierwszy ten motyw³⁾. Tylko że tu Chrystus depce stopami winogrona, stojąc w tloczni, owinięty w obszerny płaszcz, a korowody świętych dorzucają coraz to nowe kosze gron, a więc w tym czasie u schyłku 12 w. nie skryształizowało się jeszcze pojęcie, że to sam Chrystus przelewa w tloczni swą krew. Na fresku z Kleinkomburg⁴⁾ z w. 13 pod grupą Ukrzyżowania widzimy Chrystusa stojącego w tloczni, naciskającego poprzeczną belkę na własne ramiona, a krew spływa już wyraźnie do kadzi podstawionej na ziemi. Temat ten podchwytyją w 14 i 15 w. minjaturzyści, pod koniec stulecia drzeworytnicy i miedziorytnicy, ale nie spotykamy go na obrazach sztalugowych, nie mówiąc już o ściennych. Był to temat co prawda rozpowszechniony, ale stosowany w niewielkich rozmiarach; jedynym znanym dotąd, oprócz fresku z Kleinkomburg, malowidłem ściennym tego rodzaju jest obraz w krużganku franciszkańskim w Krakowie w jednej z arkad zachodniego ramienia, między »Madonną z dziećmi« a »Stygmatyzacją« (fig. 12).

Jest to temat znany tylko na Północy; nie istnieje ani jedno włoskie przedstawienie »Chrystusa w tloczni«; taka

¹⁾ Wiemy, że portale katedr gotyckich były kompendjami ówczesnej wiedzy.

²⁾ Lübke-Semrau: Handbuch der Kunstgeschichte, 1909, T. II, str. 283.

³⁾ Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1903, str. 496.

⁴⁾ Bergner: Op. cit.

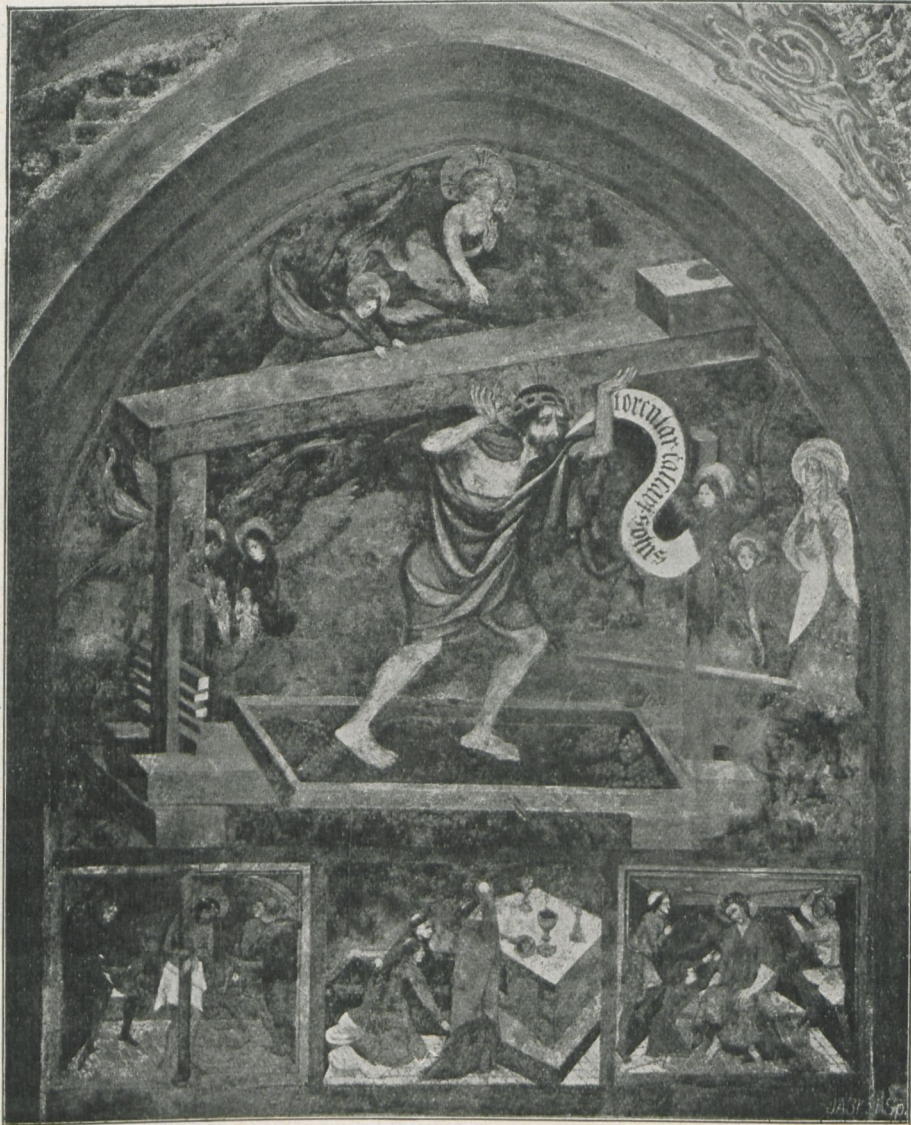


Fig. 12. Chrystus w tloczni mistycznej. Krużganki przy kościele OO. Franciszkanów w Krakowie.

zawikłana symbolika przeciwna była duchowi włoskiemu, który odziedziczył po antyku dążność do jasności i prostoty w wyrazie. Między zabytkami polskimi znana mi jest z fotografii miniaturowa tego samego tematu, mianowicie we wspomnianej już »Księdze zaklęć magicznych króla Władysława Warneńczyka« dziś w Oksfordzie. Malowidło w krużganku

franciszkańskim jest podzielone horyzontalnym paskiem na dwie części, górną, zawierającą główną kompozycję i dolną, i pośrednio tylko z tematem związaną predellę. Środek zajmuje ogromna drewniana tlocznia, w której płaskim korycie, zapełnionem gronami winnymi, stoi Chrystus naturalnej wielkości, zwrócony profilem do patrzącego. Cała postać ugina

się pod ciężarem potężnej belki, którą Chrystus podtrzymuje wzniesionymi w górę i zgiętymi w łokciu rękami. Nogi zgięte w kolanach z trudnością szukają oparcia, jest to pozycja podobna do tej, jaką zwykle widzimy w scenie Pasji, wyobrażającej »Dźwiganie krzyża«. Chrystus ma wedle wersetu z Izajasza zarzucony na nagie ciało purpurowy płaszcz, który otula go od ramion do kolan, pozostawiając widocznym bok prawy, włóczęnią przebity; sfałdowany koniec draperji przewieszony jest przez lewe ramię. Głowa opleciona koroną z grubych cierniowych gałęzi, a twarz ma wyraz ogromnego wysiłku i bólu. Brwi ściągnięte są cierpieniem, a czoło przeorane dwoma głębokimi pionowymi bruzdami; kąty ust w dół opuszczone potęgują jeszcze wyraz bezbrzeżnego smutku. Doskonale oddane jest napięcie wszystkich mięśni rąk i nóg, które gnie ku ziemi ciężar poprzecznej belki tłoczni. Na dłoniach i stopach widać krwawe ślady gwoździ. Obok lewego przedramienia Chrystusa przewija się szeroka, biała banderola, w kształcie litery S, na niej napis smukłymi, gotyckimi minuskułami: »Torcular calcavi solus«. Tło w głębi, za główną postacią, dziś szaro-zielonawe, zniszczone, tylko gdzieś niegdzie, bokami i dołem, widać resztki ornamentu, splecionego z gałęzi, liści i owoców winogrodu, który pierwotnie pokrywał pewnie równomiernie całą wolną powierzchnię tła. W samym wierzchołku arkady wylania się górna część ciała z obłoków siwobrody, poważny Bóg Ojciec i wyciągniętym palcem opuszczonej w dół prawicy wskazuje belkę prześlicznemu aniołkowi z jasną główką, całą w lokach. Anioł wypręża obie małe rączki i ciśnie z całej siły słuchając Bożego rozkazu belkę na ramiona uginającego się Chrystusa. Na

prawo i na lewo od głównej kompozycji dwie sceny. Naprzeciw Chrystusa stoi twarzą do niego zwrócona, w profilu do patrzącego Madonna, podobnie jak Bóg Ojciec, znacznie zmniejszona w stosunku do wielkości Syna. Marja, której szczupła, blada, gotycka twarzyczka wyraża w tej chwili ogromne współczucie i smutek, złożyła obie wąskie dłonie do modlitwy. Ubrana jest w czerwoną suknię z obciśniętymi rękawami, na głowę i ramiona narzuciła białą chustkę. Między Madonną a Chrystusem unoszą się w powietrzu dwie główki aniołków o uroczych, smutnych twarzyczkach i tęczowych skrzydełkach u ramion. Po lewej stronie znów dwa aniołki, jeden z nich, na prawo, skryty za pionową belkę tłoczni, tylko główka i para długich skrzydeł wygląda z poza niej. Obaj aniołowie, zarówno jak i owe skrzydlate główki, trzymają w rękach po jednej małej figurce, mającej wygląd prymitywnej lalki. Są to dusze zmarłych, które przez ofiarę spełnioną przez Chrystusa zostały odkupione, a teraz aniołowie unoszą je do raju.

Szczególny nacisk położył malarz na postać Chrystusa, szło mu przede wszystkim o uwydatnienie, uplastycznienie symbolu ofiary. To też wszystko inne niknie w porównaniu z wielkością głównej postaci. Estetycznie najmiłsze wrażenie sprawiają główki aniołków, które nie mają sobie równych w cechowie malarstwa krakowskiego. Do tych miłych dziecinnych twarzyczek nie da się zastosować żadne utarte określenie stylowe. Nie są one wzorowane ani na pełnych, tłustych aniołkach norymberskich, ani też na eterycznych aniołach Fra Angelica, ani wreszcie na bizantyńsko-ruskich chórach anielskich różnej hierarchji, jakie widzimy na mniej więcej z tego samego czasu pochodzącej polichro-

mji kaplicy Świętokrzyskiej (r. 1474). Są to aniołki polskie, krakowskie, własna inwencja malarza i najlepiej mu się one z całego malowidła udały. Raz wkońcu musi ustać legenda o wyłącznem wzorowaniu się średniowiecznego malarstwa polskiego na obcych wzorach, choć niewątpliwie są wpływy, i to wielkie. Starałam się to wykazać na przykładach przy sposobności opisu poprzednich malowideł. Ale niepodobna odnosić wszystkiego do obcych oddziaływań, nie mówiąc już o obcym autorstwie. Przy rozkwicie ekonomicznym i bujnym życiu kulturalnem Krakowa mógł się w wieku 14 i do połowy 15 w. wykształcić rodzimy, odrębny kierunek obok innych, które opierały się o malarstwo niemieckie, czeskie czy włoskie. Tak właśnie na obrazie przedstawiającym »Chrystusa w tłoczni« nie da się nakleić żadna zagraniczna etykieta.

Predella składa się z trzech odrębnych prostokątnych obrazków. W środku mnich-kapłan odprawia przy ołtarzu mszę, przedstawiony jest moment Podniesienia. Na prostej mense, podwyższonej o stopień ponad posadzkę (błędnie narysowaną), stoją dwa lichtarze z płonącymi świecami, patena i kielich, do którego spływa przez rynienkę z koryta tłoczni sok jagód. W głębi nawprost stoi duża kadź, obok niej klęczy dwóch zakonników, z których jeden drugiego obejmuje ramieniem. Ksiądz przy ołtarzu ma na habicie zielony ornat, ołtarz jest czerwony, a stojące na nim przedmioty złote. Jest to jakby dalszy ciąg obrazu górnego, tylko że tam Chrystus sam spełnia ofiarę, tu zastępuje go kapłan. Zresztą niema w tym małym obrazku nic zasługującego na szczególną uwagę, spojrzymy więc na dwie dalsze części predelli.

Obrazek na lewo przedstawia »Biczowanie«.

Z przodu na pierwszym planie w samym środku cienka kolumna, za nią nagi Chrystus, przepasany tylko białem perizonjum, z głową opuszczoną na pierś, przywiązany za ręce do kolumny. Po obu stronach Chrystusa dwóch zbirów zamierza się właśnie, aby uderzyć w obnażone plecy rzemiennym kańczugiem. Obaj oprawcy są ubrani w stroje modne w połowie 15 wieku, ten, co stoi na prawo, z dużą głową i brzydką, brutalną twarzą, ma na sobie krótki, czerwony kubrak, sięgający do kolan i długie, zielone pończochy, lewy zaś, kaftan zielony z białą podszewką, a pończochy w paski czerwone. Posadzka ułożona z czerwonych kwadratowych płytek.

Na obrazku na prawo widzimy inną scenę z Pasji: »Koronowanie cierniem«, równie symetrycznie skomponowane. Na kamiennym tronie z półokrągłym zapleciem siedzi Chrystus, na uragowisko odziany w płaszcz, niegdyś zapewne czerwony, dziś wyszarzały, z krótkimi rękawami i trójkątnym wycięciem, odsłaniającem szyję. Z pod draperji, której koniec rozkłada się na ziemi, wyglądają nagie stopy. Trzech zbirów wieńczy właśnie męczeńską koronę, splecioną z cierni, zboląłą głowę Zbawiciela, który spokojnie znosi te okrucieństwa. Jeden z pacholków klęczy u stóp Chrystusa i ciągnie gałąź, aby mocniej opasywała głowę. Dwóch innych z takim impetem zabrało się do niegodziwego dzieła, że w rozmachu jeden oparł stopę o tron, a drugi szukając równowagi, aż o ścianę. Pacholek na prawo ma na sobie biały kubrak i małą okrągłą czapeczkę na głowie, z pod której wymykają się włosy, na nogach ma zielone pończochy, sięgające do połowy uda. Jego klęczący kolega ma głowę odkrytą, a na sobie czarny kubrak i białe pończochy, zaś stojący na lewo

jest cały ubrany czarno, tylko czapeczkę ma białą, obaj są brodaci i z wąsami. Podczas kiedy postać »Chrystusa w łoczni« jest muskularna i szeroko zbudowana, to w scenach predelli jest bardzo gotycka, wątła i wychudzona, więcej archaiczna. Pozę Chrystusa w obu tych scenach z Pasji spotyka się na zabytkach wczesno-gotyckich, co nie pozwala odnieść malowidła do czasu późniejszego jak połowa wieku 15, co zresztą wskazują stroje mniej więcej z czasów Kazimierza Jagiellończyka. Także Madonna i aniolki są jeszcze bardzo gotyckie i smukłe, a nie takie, jakie zobaczymy później, z początkiem 16 w., wesołe, tłuste dzieciątka, amorki raczej niż aniolki.

Mógłby ktoś powiedzieć, że postać samego Chrystusa w łoczni jest późniejsza, że nie harmonizuje z tak bardzo jeszcze gotyckim charakterem reszty postaci, że draperja na płaszczu Chrystusa, szeroko i płynnie malowana, nie nosi na sobie cech gotycyzmu; tak, ale nie należy kłaść tego na karb pierwotnego malowidła. To mogą być jakieś późniejsze lub bodaj najnowsze, przy restauracji malowidła dokonane retusze, które nie dowodzą jeszcze, że obraz pochodzi z późniejszej epoki. Dla mnie pod względem datowania będą miarodajne następujące czynniki: przedewszystkiem sam gotycki temat. W czasach, kiedy renesans włoski w triumfie przekroczył razem z wiekiem 16 granice Polski, nie mogło powstać dzieło tak bardzo jeszcze gotyckie. Bezsprzecznie gotyk trzyma się w Polsce długo, dłużej niż gdzieindziej może, jak to zaznaczyłam przy sposobności »Ukrzyżowania« u św. Katarzyny. Ale tu mamy do czynienia z zabytkiem o charakterze zupełnie jeszcze średniowiecznym. Następnie duszyczki, trzymane przez aniołków, są prawie tak gotyckie jeszcze, jak

podobna dusza, ulatująca z ciała dobrego łotra na krzyżu na »Ukrzyżowaniu« w kaplicy św. Andrzeja przy kościele św. Krzyża w Krakowie, który to obraz pochodzi jak się zdaje z pierwszej ćwierci 15 w. Uważam to malowidło nie za kopię czy przeróbkę jakiegoś obcego pierwowzoru, ale w przeciwieństwie do całego szeregu poprzednio opisanych za samodzielną pracę jakiegoś malarza krakowskiego z połowy 15 w.

XIII.

Najpóźniejsze malowidło w krużganku franciszkańskim mieści się w pierwszej arkadzie zachodniego ramienia, przedstawia ono Madonnę z Dzieciątkiem, stojącą na sierpie księżyca wśród chmur i obłoków (fig. 13). Postać Marji, nadnaturalnej wielkości, stoi wprost, z twarzą nieco w trzech czwartych na prawo zwróconą. Madonna ma na sobie suknię złotolitą, zdobną w ulubiony motyw późnogotycki i renesansowy t. j. stylizowany owoc granatu, tak bardzo rozpowszechniony w tkaninach i haftach. Suknia, z niewielkiem owalnym wycięciem dookoła szyi, widoczna jest do pasa, a skrawek wyłania się od kolan. Resztę postaci wraz z lewym ramieniem, którem Marja obejmuje Dzieciątka, osłania płaszcz z gładkiej niebieskiej materji. Madonna ujmując go prawą ręką z przodu, aby nie opadł. Włosy ciemną masą spadają swobodnie na ramiona i plecy, a dwaj aniołowie wieńczą je wysoką koroną, jeszcze o kształcie gotyckim, zdobną szeregiem drogich kamieni i heraldycznymi liljami. Za głową widać nimb promienisty, a tłem dla całej postaci jest świetlana mandorla z żółtych i czerwonych promieni. Dwa małe aniołki skrzydlate wyłaniają się z obłoków i podtrzymują ciężką koronę na głowie Dziewicy. Twarz sama



Fig. 13. N. Marja P. z Dzieciątkiem. Krużganki klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie.

owalna, pełna, o wysokim czole, dużych ciemnych oczach i brwiach, nos prosty, ale bez indywidualnego charakteru, małe usta z grubszą nieco dolną wargą i pełną brodą. Wyraz tej twarzy jest tępy, martwy, raczej możnaby powiedzieć, że brak jej wszelkiego wyrazu. Nie pociąga ta Madonna widza ani formalną pięknnością, ani też głębią duchową. Dzieciątko ubrane w sukienkę, trzy-

ma w lewej ręczce miniaturowy glob, prawą zaś błogosławi. Ogółem przedstawia się to malowidło jako twór miernego rzemieślniczego talentu. Malarz nie wysilił tu ani swego ducha, ani nie stworzył niczego nowego, bo najwidoczniej wziął pomysł z jakiejś współczesnej rycin, ani też nie wykazał żadnego wysiłku pod względem wykonania. Koloryt jest nie zharmonizowany, obłoki mają

szary, brudny ton, promienie rażą jaskrawością pomarańczowej barwy, a rysunek jest poprawny wprawdzie, ale suchy, szkolny, nieosobisty.

Madonna z Dzieciątkiem zajmuje pole ostrołukowej arkady i jest wstawiona w malowaną niszę, boczne zaś pola przedstawiają się jako dwie mniejsze framugi, zamknięte u góry połową łuku, zwanego »oślim grzbietem«. Kompozycję w lewym polu zniszczył czas doszczętnie, na prawo zaś wymalowano św. Annę z młodą Marią na ręku, u ich stóp kłęczy prawdopodobnie donator. Św. Anna przedstawiona, jak zwykle, jako poważna matrona, ubrana w zieloną suknię, na którą zarzuciła czerwony płaszcz. Na głowie nosi białą zasłonę, za nią nimb w kształcie jasnego krążka. Na prawym ramieniu matki siedzi Madonna, mała dziewczynka ze spadającymi na ramiona włosami, w niebieskiej sukience i ujmuje prawą rączką banderolę, która owija się dookoła jej postaci. Na banderoli napis, wykonany kapitalikami renesansowymi, dochowany jest w ułamku »O Mater Dei, poczem przerwa i urywek słowa: Vat«. Prawdopodobnie cały napis brzmiał: »O Mater Dei, da nobis Salvatorem«. Na ziemi kłęczy donator, cały odziany w purpurę. Młoda sympatyczna twarz, niezbyt indywidualna, nie wygląda na portret. Dość długie, rozdzielone nad czołem, ciemno blond włosy sięgają ramion, lekko spoczywa na nich ręka św. Anny, polecającej młodzieńca Madonnie. Nad tą sceną, w górnym polu wycinek roślinnego ornamentu z liści i esowato skreconych wąsów roślinnych, wzorowany zupełnie na ornamentyce jakiegoś marginesu rękopiśmiennego.

Co do stylu tego malowidła, to wykazuje ono związek z malarstwem, a ra-

czej sztycharstwem niemieckim. Nie odnalazłam żadnego podobnego obrazu (choć było ich zapewne wiele, bo ta kompozycja cieszyła się z końcem 15 i początkiem 16 wieku ogromną popularnością), ale jest natomiast rycina Dürera z r. 1500, datowana i podpisana¹⁾, w której możnaby się dopatrzeć pewnych analogij obok pewnych różnic. Rycina ta przedstawia Madonnę, stojącą na sierpie księżycy, w całej figurze, z rozpuszczonymi włosami. Głowa, tak jak na krakowskim obrazie, przechylona na prawo, na niej korona zamknięta, zdobna siedmioma promienistymi gwiazdami. Traktowanie draperji i pozycja Dzieciątka bardzo podobne, tylko że u Dürera Dzieciątko jest nagie i wyciąga rękę do jabłka, które mu Matka podaje, podczas kiedy na naszym obrazie błogosławi. Wogóle rycina stoi oczywiście pod względem artystycznym bez porównania wyżej, aniżeli nasz obraz, ma nastrój więcej »intime«, podczas gdy malowidło ściennie jest sztywne, reprezentatywne, jak to zresztą wynikało z rozmiarów i techniki. To najpóźniejsze, już w drugą ćwierć 16 wieku sięgające malowidło jest najsłabsze ze wszystkich, które pokrywają ściany franciszkańskich krużganków. Jego twórcą nie był nikt wybitny, ale przeciętny cechowy malarz-rzemieślnik, malujący wedle utartych pracownianych tradycji, nie szukający nowych dróg, to też cały utwór nosi na sobie piętno przeciętności. Nieprzyjemny jest jaskrawy koloryt, którego nawet czas nie zdołał spatynować. Twarze są konwencjonalne, szablonowe, podobnie draperje, jedne i drugie z wzorów lub z pamięci, a nie wedle modelu rysowane, kompozycja nie samodzielna, skompilowana z jakiejś ryciny, prawdopodobnie z tej dürerowskiej, o której wyżej była mowa.

¹⁾ Bartsch et Passavant: Le peintre Graveur Nr. 31.

Co do czasu powstania tego malowidła, to odniosłabym je do drugiej ćwierci lub połowy 16 wieku, kiedy to formy gotyckie już się przeżyły, ale konserwatyzm malarzy używa ich dalej. Mamy tu ten sam przykład w większym jeszcze może stopniu dekadencji cechowego malarstwa krakowskiego, jaki zauważyliśmy w »Chrystusie na krzyżu« u św. Katarzyny, pochodzący mniej więcej również z tej samej epoki.

Na opisie tego malowidła kończę przegląd zabytków średniowiecznego malarstwa ściennego, najobficiej reprezentowanego w Krakowie w krągankach franciszkańskich i augustjańskich.

Praca ta z konieczności musi na razie pozostać analityczną. Wynika to po pierwsze z jej monograficznego charakteru. Zresztą nie czas jeszcze na syntezę w zakresie średniowiecznego malarstwa polskiego, które dotychczas jest bardzo mało i powierzchownie opracowane, większość bowiem zabytków nie jest sfotografowana i nawet nie zinwentaryzowana. To też chcąc powyżej opisanym zabytkom wyznaczyć miejsce należne w historii malarstwa polskiego, trzeba by zobaczyć jeżeli nie oryginały, to chociażby dobre fotografie malowideł ściennych, obrazów sztalugowych i minjatur średniowiecznych polskich, zbadać je i porównać. Wtedy dopiero dałoby się

powiedzieć coś więcej. Na razie należy więc tylko skonstatować, że Kraków był w 14 i 15 wieku znacznym centrum artystycznym, że malarze oprócz techniki temperowej, malarstwa ołtarzowego i książkowego uprawiali i malarstwo ścienne. Słabe z początku i nieudolne próby: jak św. Augustyn u Augustjanów, ustępują wkrótce, z początkiem 15 wieku miejsca technice swobodniejszej, obserwacji żywszej: w galerji portretów biskupich w dwóch pierwszych arkadach i małym obrazku św. Jerzego. Najwyższym punktem rozwoju jest koniec wieku 15, kiedy powstają malowidła pod niewątpliwym wpływem włoskim, jak »Stygmatyzacja« i »Zwiastowanie«, a także przełom w 16 w., jak na to wskazują portrety w piątej i szóstej arkadzie. Pewna dekadencja daje się zauważyć w utworach o jakie ćwierć wieku później, jak »Chrystus na krzyżu« i »Madonna z Dzieciątkiem«, które chociaż malowane wprawnie i gładko, są jednak pod względem ideowym czerze i powierzchowne. Tradycje gotyckie tak głęboko wrosły w ducha malarzy krakowskich, że autor »Ukrzyżowania«, malowanego temperą, na ścianie zamykającej od północy krągankę franciszkańską, w samej górze, a noszącego datę 1585, jeszcze z nimi nie zerwał. W dziesięć lat później zaczyna się budowa kościoła św. Piotra i barok wkroczy do Polski.

